

DE GRUYTER

*Wolfgang Kesselheim*

# AUSSTELLUNGS- KOMMUNIKATION

EINE LINGUISTISCHE UNTERSUCHUNG  
MULTIMODALER WISSENSKOMMUNIKATION  
IM RAUM

REIHE GERMANISTISCHE LINGUISTIK

Wolfgang Kesselheim  
**Ausstellungskommunikation**

# Reihe Germanistische Linguistik

---

Herausgegeben von  
Mechthild Habermann und Heiko Hausendorf

Wissenschaftlicher Beirat

Karin Donhauser (Berlin), Stephan Elspaß (Salzburg),  
Helmuth Feilke (Gießen), Jürg Fleischer (Marburg),  
Stephan Habscheid (Siegen), Rüdiger Harnisch (Passau)

## 312

Wolfgang Kesselheim

# **Ausstellungs- kommunikation**



Eine linguistische Untersuchung multimodaler  
Wissenskommunikation im Raum

**DE GRUYTER**

Reihe Germanistische Linguistik

Begründet und fortgeführt von Helmut Henne, Horst Sitta und Herbert Ernst Wiegand

Habilitationsschrift, Philosophische Fakultät, Universität Zürich, 2015

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



ISBN 978-3-11-057290-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-057293-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-057340-4

ISSN 0344-6778

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110572933>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Library of Congress Control Number: 2021944601**

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2021 Wolfgang Kesselheim, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über <http://www.degruyter.com>.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Ausstellungskommunikation — 1</b>
1.1	Hinführung — 1
1.2	Was ist und wie untersucht man Ausstellungskommunikation? — 4
1.2.1	Die Kommunikation <i>durch die</i> Ausstellung — 5
1.2.1.1	Die Multimodalität der Ausstellung — 7
1.2.1.2	Die Raumgebundenheit der Kommunikation und die Begehbarkeit der Ausstellung — 10
1.2.1.3	Die Orientierung am Fachwissen und seiner Vermittlung — 12
1.2.2	Kommunikation <i>in der</i> Ausstellung — 14
1.2.2.1	Der Museumsbesuch als fokussierte Interaktion — 20
1.2.2.2	Die interaktive Erarbeitung von Wissen — 21
1.2.2.3	Die kommunikative Nutzung der räumlichen Umwelt — 24
1.2.2.4	Die Multimodalität der Interaktion — 25
1.2.3	Ausstellungskommunikation: Gegenstand und Fragestellungen — 27
1.2.3.1	Raumgebundenheit — 29
1.2.3.2	Multimodalität — 30
1.2.3.3	Wissen — 31
1.3	Die Anlage der Arbeit — 32
<b>2</b>	<b>Kommunikation <i>durch die</i> Ausstellung: Theorie — 34</b>
2.1	Die Museumsperspektive — 34
2.1.1	Ausstellung und Kommunikation — 34
2.1.2	Museumsobjekte — 38
2.1.2.1	Die Bedeutung von Museumsobjekten — 39
2.1.2.2	Quellen der Objektbedeutung — 40
2.1.2.3	Objektzeichen und Sprachzeichen — 45
2.1.3	Texte im Museum — 47
2.1.4	Ausstellungsdesign und Architektur — 51
2.2	Linguistische Anknüpfungspunkte — 54
2.2.1	Multimodalität — 54
2.2.1.1	Was ist ein Modus? Die systemfunktionalistische Multimodalitätsforschung — 54
2.2.1.2	Die linguistische Multimodalitätsforschung — 57
2.2.1.3	Eigenschaften von Modi und intermodale Beziehungen — 60
2.2.2	Raumgebundenheit der Kommunikation — 63

- 2.2.2.1 Räumlichkeit von Texten, Raum im Text, textuelle Bedeutungseffekte des Raums — **64**
- 2.2.2.2 Discourses in Place — **66**
- 2.2.3 Wissenskommunikation — **70**
- 2.3 Die Kommunikation *durch die* Ausstellung als raumgebundene, multimodale Wissenskommunikation — **74**
  
- 3 Kommunikation *durch die* Ausstellung: Analyse — 76**
- 3.1 Das Foto-Korpus — **77**
- 3.2 Die Untersuchung des Foto-Korpus: Grundprinzipien und Methode — **81**
- 3.2.1 Die Hervorbringung von Bedeutungen durch die Besucher — **82**
- 3.2.2 Weites Verständnis von „Bedeutung“ — **85**
- 3.2.3 Oberflächenorientierung: Die Rezeptionssituation als Ausgangspunkt der Analyse — **87**
- 3.2.4 Die Rekonstruktion von Bedeutungspotenzialen der Ausstellung — **89**
- 3.2.5 Die Ausstellungskommunikation ist nicht mit einer „Grammatik“ zu erfassen — **91**
- 3.2.6 Das „kommunikative Problem“ und die „kommunikativen Aufgaben“ — **93**
- 3.3 Wo geht es lang und wohin soll man sehen? Die Organisation von Bewegung und Wahrnehmung — **100**
- 3.3.1 Die Organisation des Zugangs — **107**
- 3.3.2 Geh- und Verweilzonen — **110**
- 3.3.3 Bedeutung des Gehens — **114**
- 3.3.4 Figur und Grund — **116**
- 3.3.5 Die Musterhaftigkeit der Vitrine — **124**
- 3.3.6 Die Dynamik von Bewegung und Wahrnehmung: Eine exemplarische Analyse — **131**
- 3.3.7 Bewegung und Wahrnehmung: Ergebnisse — **139**
- 3.4 Was gehört dazu? Die Identifizierung der Grenzen der Ausstellung — **140**
- 3.4.1 Die äußeren Grenzen der Ausstellung: Abgrenzung — **140**
- 3.4.1.1 Gestaffelte Grenzen, der Innenraum im Außenraum — **144**
- 3.4.1.2 Schilder und Beschriftungen: Semiotisch komplexe Grenzen — **150**
- 3.4.1.3 Die Grenzen der Ausstellung im Rauminnern — **159**
- 3.4.2 Die Grenzen in der Ausstellung: Gliederung — **161**
- 3.4.2.1 Die Sonderausstellung „Massenaussterben“ — **163**

- 3.4.2.2 Die Inszenierung einer „Ausstellung in der Ausstellung“:  
Graf Georgs Studierstube — **168**
- 3.4.2.3 Ein Ausstellungssaal und seine Untereinheiten:  
Der Trias-Saal — **171**
- 3.4.2.4 Die Vitrine als Gliederungseinheit, Gliederungseinheiten in der  
Vitrine — **180**
- 3.4.3 Die Grenzen der Ausstellung: Ergebnisse — **187**
- 3.5 Was hängt wie zusammen? Die Herstellung von intra- und  
intermodalen Verknüpfungen — **192**
- 3.5.1 Multimodale Verknüpfungen in Vitrine 39:  
„Anfänge der Paläontologie ...“ — **196**
- 3.5.2 Die Verknüpfung von Vitrintexten und Objekten — **203**
- 3.5.3 Hybridität als Resultat von Abgrenzung und Verknüpfung — **213**
- 3.5.4 Verknüpfungen in der Ausstellung: Ergebnisse — **219**
- 3.6 Worum geht es? Die Herstellung des Ausstellungsthemas — **222**
- 3.6.1 Die lokale Thema-Konstruktion — **226**
- 3.6.2 Die Konstruktion übergeordneter Themenzusammenhänge — **235**
- 3.6.3 Die Herstellung des Ausstellungsthemas: Ergebnisse — **245**
- 3.7 Was soll das Ganze? Die Identifizierung der  
Ausstellungsfunktionen — **247**
- 3.7.1 Objektkennungen: Exponate als ‚Wissensdinge‘ — **250**
- 3.7.2 Sehen und Wissen — **254**
- 3.7.3 Sprachliche Verfahren der Wissensvermittlung — **261**
- 3.7.4 Andere Funktionen:  
Ästhetik, Unterhaltung und Käuflichkeit — **265**
- 3.7.5 Die Funktionen der Ausstellung: Ergebnisse — **273**
- 3.8 Fazit — **275**
  
- 4 Kommunikation in der Ausstellung: Theorie — 282**
- 4.1 Forschungen zur Kommunikation *in der* Ausstellung — **283**
- 4.2 Konversationsanalytische Anknüpfungspunkte — **291**
- 4.2.1 Das Raumkonzept der Konversationsanalyse — **292**
- 4.2.2 Die Herstellung des Interaktionsraums — **295**
- 4.2.3 Die Multimodalität der Raumherstellung — **297**
- 4.2.4 Das Hineingebrachte und das Vorgefundene — **299**
- 4.2.5 Wissenskommunikation — **303**
  
- 5 Kommunikation in der Ausstellung: Analyse — 307**
- 5.1 Methode und Korpus — **307**
- 5.2 Die Herstellung des musealen Bewegungsraums — **320**

- 5.2.1 Ausgangspunkt — 320
- 5.2.2 Die Ko-Orientierung der Bewegungen im Ausstellungsraum — 323
- 5.2.3 Die Rolle der Exponate für die Bewegungen im Ausstellungsraum — 327
- 5.2.4 Der Rundgang — 335
- 5.2.5 Formen der Bewegung im Museum — 343
- 5.2.6 Fazit: der museale Bewegungsraum — 350
- 5.3 Die Herstellung des musealen Betrachtungsraums — 351
  - 5.3.1 Ausgangspunkt — 351
  - 5.3.2 Die Herstellung des gemeinsamen Wahrnehmungsraums — 353
  - 5.3.3 Die Exponate als Zentrum des musealen Betrachtungsraums — 357
  - 5.3.4 Das genaue Sehen — 368
  - 5.3.5 Fazit: der museale Betrachtungsraum — 377
- 5.4 Die Herstellung des musealen Handlungsraums — 378
  - 5.4.1 Ausgangspunkt — 378
  - 5.4.2 Die interaktive Konstruktion von Wissen in der Museumsausstellung — 381
    - 5.4.2.1 Vom Sehen zum Wissen — 386
    - 5.4.2.2 Einbezug von Vorwissen — 395
    - 5.4.2.3 Exponate als materielle Objekte und Zeichen — 399
  - 5.4.3 Sind im Museum Wahrnehmungsraum und Handlungsraum deckungsgleich? — 413
  - 5.4.4 Betrachten, Wissen konstruieren, Unterhaltung — 426
  - 5.4.5 Fazit: der museale Handlungsraum — 434
- 5.5 Fazit: die Kommunikation *in der* Ausstellung — 438
  
- 6 **Zum Zusammenspiel von Kommunikation *in der* und *durch die* Ausstellung — 444**
  - 6.1 Ausgangspunkt: Das Hinweis-Konzept — 444
  - 6.2 Hinweis-Analyse: Ein einfacher Fall — 452
  - 6.3 Hinweis-Analyse: Problematische Fälle — 472
  - 6.4 Fazit — 486
  
- 7 **Ausstellungskommunikation: Ergebnisse und Perspektiven — 490**
  - 7.1 Zur Anlage der Untersuchung — 490
  - 7.2 Die Kommunikation *durch die* Ausstellung: Ergebnisse und Perspektiven — 492
    - 7.2.1 Zur Methode — 492

7.2.2	Raum und Raumgebundenheit —	<b>495</b>
7.2.3	Multimodalität im Ausstellungsraum —	<b>497</b>
7.2.4	Wissenskommunikation —	<b>499</b>
7.3	Die Kommunikation <i>in der</i> Ausstellung: Ergebnisse und Perspektiven —	<b>501</b>
7.3.1	Die Rekonstruktion der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs —	<b>501</b>
7.3.2	Raum und Interaktionsraum —	<b>503</b>
7.3.3	Multimodalität in der Interaktion —	<b>508</b>
7.3.4	Die interaktive Herstellung von Wissen —	<b>510</b>
7.4	Zum Zusammenspiel der beiden Spielarten von Ausstellungskommunikation —	<b>513</b>

**Literatur — 519**

**Register — 553**



# 1 Ausstellungskommunikation

## 1.1 Hinführung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der text- und gesprächslinguistischen Erforschung der Kommunikation in Museen. Sie löst ein Forschungsdesiderat ein, indem sie systematisch die grundlegenden Merkmale und charakteristischen Ausdrucksmittel der Ausstellungskommunikation untersucht (vgl. Kaiser 2006: 14), und betritt theoretisch-methodisches Neuland, indem sie Methoden für die Analyse raumgebundener, multimodaler Wissenskommunikation entwickelt, einer Form von Wissenskommunikation also, in die mehrere Zeichenvorräte zugleich involviert sind.

Mit „Ausstellungskommunikation“ ist hier zweierlei gemeint: zum einen die Angesichtskommunikation zwischen Besuchern<sup>1</sup>, die sich gemeinsam eine Museumsausstellung anschauen und sich dabei über das aktuell Gesehene und Gelesene austauschen (im Folgenden: „Kommunikation *in der* Ausstellung“); zum anderen die ‚verdauerte‘ Kommunikation (vgl. Ehlich 1994: 35) zwischen Ausstellungsmachern und Besuchern, die über den Ausstellungsraum mit seinen Exponaten, erläuternden Texten usw. zustande kommt (die „Kommunikation *durch die* Ausstellung“).<sup>2</sup>

Beide Spielarten der Ausstellungskommunikation werden hier zunächst getrennt voneinander untersucht, bevor dann ein gemeinsamer Analyserahmen vorgestellt wird, der es erlaubt, beide Spielarten der Ausstellungskommunikation systematisch aufeinander zu beziehen.

Im ersten Untersuchungsteil (Kapitel 3) werden die charakteristischen Merkmale der Kommunikation *durch die* Ausstellung bestimmt. Aus textlinguistisch-semiotischer Perspektive werden die im Ausstellungsraum vorhandenen Bedeutungspotenziale identifiziert und systematisiert und darauf aufbauend die Kommunikation *durch die* Ausstellung als spezifischer Fall einer Wissenskommunikation beschrieben, die mit raumgebundenen Zeichen aus den unterschiedlichsten Zeichenvorräten operiert. Datengrundlage dieses Analyseteils ist ein Korpus von

---

<sup>1</sup> In dieser Arbeit wird zur Referenz auf Personen generell das generische Maskulinum verwendet. Unabhängig vom Genus der Referenzform kann es sich bei den Referenten um Männer, Frauen oder – wie im Fall des ‚Modell-Besuchers‘ (s.u.) – um bloße Rollenbezeichnungen handeln.

<sup>2</sup> Den Begriff *Ausstellungskommunikation* habe ich aus Noschka (2003) übernommen. Allerdings bezeichnet die Autorin mit dem Begriff nur das, was ich hier „Kommunikation *durch die* Ausstellung“ nenne.

Fotos aus naturwissenschaftlichen Museen, das Texte und Exponate in ihrem konkreten räumlichen Vorkommen dokumentiert.

Im zweiten Untersuchungsteil (Kapitel 5) geht es um die Frage, wie Besucher das im Raum arrangierte Kommunikationsangebot für ihre soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs nutzen. Mit den Mitteln der Konversationsanalyse wird rekonstruiert, wie in Museumsbesuchen Elemente der physischen Umwelt als raumgebundenes Kommunikationsangebot interpretiert werden und wie Besucher dieses Angebot für ihre Konstruktion von neuem Wissen zum ausgestellten Fachthema nutzen. Die Materialgrundlage des zweiten Teils bilden Videoaufnahmen von authentischen, selbst gesteuerten Museumsbesuchen von Paaren, Familien und anderen kleinen Besuchergruppen.

Integriert werden diese beiden Untersuchungsteile in Kapitel 6 mit Hilfe eines Konzepts, das im Rahmen einer konversationsanalytisch inspirierten Textlinguistik entstanden ist: das Konzept der „Textualitätshinweise“, wie es in Hausendorf/Kesselheim (2008) vorgestellt und seitdem weiterentwickelt worden ist (Hausendorf/Kesselheim 2016, Hausendorf et al. 2017). Aus der Sicht dieses Konzepts lässt sich die kommunikative Nutzung des Ausstellungsraums im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs als Auswertung von im Ausstellungsraum angelegten „Hinweisen“ auffassen, die den Besuchern eine bestimmte Nutzung des Raums und seines kommunikativen Angebots nahelegen. Um diesen Integrationsvorschlag empirisch zu fundieren, werden erneut Interaktionsereignisse aus dem Videokorpus untersucht.

Theoretisch-methodisch ist die Untersuchung in einer neueren, an der Materialität, Medialität und „Lokalität“ (Fix 2008) der Lektüre interessierten Textlinguistik sowie in einer multimodal erweiterten Konversationsanalyse (s. z.B. Mondada 2019) verankert. Hieraus ergeben sich einige generelle Konsequenzen für das Verständnis des Gegenstands und das Vorgehen bei der Analyse.

- Die Erscheinungsformen der Ausstellung im Ausstellungsraum werden weder als ‚Verräumlichung‘ von Wissensstrukturen aufgefasst noch als ‚Fenster‘ zu den Motiven, Intentionen oder Strategien von Besuchern oder Ausstellungsverantwortlichen. Vielmehr werden sie als kommunikatives Phänomen *sui generis* ernst genommen, das es möglichst ‚oberflächennah‘ zu untersuchen gilt (s. Bergmann 2001).
- Zur Oberfläche der Ausstellungskommunikation kann prinzipiell alles gehören, was im Moment der Rezeption wahrnehmbar, lesbar oder über Vorwissen („Vertrautheit“, Hausendorf et al. 2017: 96–105) aktivierbar ist. Das macht es notwendig, bei der Analyse von Daten auszugehen, die das Zeichenarrangement im Raum möglichst in seinem genauen Vorkommenszusammenhang dokumentieren.

- Entsprechend der analytischen Grundhaltung der Konversationsanalyse basiert die Untersuchung der Ausstellungskommunikation nicht auf kontrollierten Experimenten oder Befragungen von Besuchern oder Ausstellungsverantwortlichen, sondern auf Fällen authentischer Kommunikation (s. Kallmeyer 2006): also Videoaufnahmen authentischer Ausstellungsbesuche und Fotografien, die den Ausstellungsraum möglichst detailgetreu dokumentieren.
- Schließlich geht die Analyse der Ausstellungskommunikation davon aus, dass die Bedeutung(en) der Ausstellung nicht einfach gegeben sind. Sie versucht zu rekonstruieren, wie Besucher die Bedeutung(en) der Ausstellung im Verlauf ihres gemeinsamen Museumsbesuchs aktiv herstellen und beschreibt, was der Ausstellungsraum für diese Konstruktionsleistung an Potenzialen zur Verfügung stellt. Dabei nimmt sie die Ausstellungskommunikation ganz dezidiert von dem Moment der Rezeption aus in den Blick – sei es ‚virtuell‘, also als Fluchtpunkt der Analyse (in Kapitel 3), sei es in der Beobachtung tatsächlicher Rezeptionsvorgänge (in den Kapiteln 5 und 6).

Über die systematische Beschreibung der Ausstellungskommunikation hinaus verfolgt die Arbeit drei miteinander verbundene Ziele:

1. zur Weiterentwicklung der Theorie multimodaler Kommunikation beizutragen;
2. neue Einsichten in die Rolle des Raums für die Kommunikation zu erbringen und eine Antwort auf die Frage zu geben, wie die Raumgebundenheit von Kommunikation beschrieben werden kann; und
3. die Erforschung der Wissenskommunikation um raumbasierte Kommunikationsformen zu erweitern.

Indem sie diese Ziele verfolgt, leistet die Arbeit einen Beitrag zu einer Reihe aktueller Diskussionszusammenhänge in der Linguistik.

Die Arbeit trägt zur aktuellen Multimodalitätsforschung bei (s. etwa Tan/O'Halloran/Wignell 2020, Bateman/Wildfeuer/Hiippala 2019, Jewitt 2017, Norris 2016), indem sie ein multimodales Ensemble analysiert, in dem die einzelnen Modalitäten nicht in klar separierten ‚Blöcken‘ vorliegen, sondern sich gegenseitig durchdringen, und sie trägt zur Theorieentwicklung der Konversationsanalyse bei, indem sie einen Weg aufzeigt, wie die Untersuchung nicht körpergebundener Zeichenressourcen in die konversationsanalytische Interaktionsforschung einbezogen werden kann – ein Thema, das ausgehend von den Pionierarbeiten Charles Goodwins oder Christian Heaths (s.u., 4.1) immer stärker in den Mittelpunkt der Konversationsanalyse rückt.

Gleichzeitig knüpft die Arbeit an aktuelle Debatten um die Rolle des Raums für Kommunikation und Interaktion an (vgl. den Universitären Forschungs-

schwerpunkt „Sprache und Raum“ an der Universität Zürich oder die multidisziplinäre Forschung im Berliner SFB 1265 „Re-Figuration von Räumen“). Die Untersuchung der Ausstellungskommunikation als spezifischem „Fall“ ermöglicht es, allgemeine Charakteristika dieses trotz einiger Forschungsanstrengungen noch untererforschten Aspekts von Kommunikation systematisch zu beschreiben. So trägt die Arbeit zur Debatte um die Rolle des Raums für Kommunikation und Interaktion bei, die sowohl in der Textlinguistik als auch in der Konversationsanalyse von hoher Relevanz ist (s.u. 2.2.2).

Schließlich erweitert die Untersuchung der Ausstellungskommunikation das Spektrum der schon seit einigen Jahren stetig im Aufschwung begriffenen Forschung zur lokalen Herstellung von Wissen in der Interaktion. Durch die Entwicklung eines gemeinsamen Analyserahmens, in den die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung und die der Kommunikation *durch die* Ausstellung integriert werden, trägt die Arbeit zu Bemühungen bei, die Erforschung der Wissenskommunikation in *face-to-face*-Situationen und in medial vermittelter Kommunikation miteinander zu verbinden, die bisher im Rahmen der Fachsprachenforschung und der Erforschung der Experten-Laien-Kommunikation nur wenig Berührungspunkte aufwiesen (s. 2.2.3).

## 1.2 Was ist und wie untersucht man Ausstellungskommunikation?

Die Ausstellung ist das zentrale Kommunikationsmittel des Museums. Mit ihrer Hilfe bringt das Museum den Besuchern die Gegenstände und Erkenntnisse des von ihm repräsentierten Fachs näher und erfüllt so seinen gesellschaftlichen Bildungsauftrag (Deutscher Museumsbund 2006: 20). Wie aber funktioniert diese Kommunikation, diese Vermittlung von Wissen genau? Kann Kommunikation allein dadurch stattfinden, kann Wissen allein dadurch erworben werden, dass jemand durch eine Reihe von Räumen geht und das betrachtet, was es dort zu sehen gibt? Und wie soll man diese spezielle Form von Kommunikation untersuchen?

Bevor ich mich ausführlich mit den theoretischen Ansätzen beschäftigen werde, die Antwort auf diese Fragen zu geben versuchen (s.u. Kapitel 2 und 4), möchte ich mich dem Gegenstand *Ausstellungskommunikation* mit Hilfe eines kleinen Ausschnitts aus meinen Daten nähern. Es handelt sich um einige wenige Fotos einer Vitrine im Zoologischen Museum der Universität Zürich (in der Folge einfach: „Zoologisches Museum“) und um das Transkript eines kurzen Videoausschnitts, der dokumentiert, wie eine Gruppe von drei Besuchern diese Vitrine im Rahmen ihres Museumsbesuchs nutzt.

Ausgehend von der exemplarischen Beschäftigung mit diesen Daten möchte ich die charakteristischen Merkmale der Kommunikation *durch die* Ausstellung (1.2.1) sowie der Kommunikation *in der* Ausstellung (1.2.2) herausarbeiten. Diese exemplarische Bestimmung der grundlegenden Merkmale der Ausstellungskommunikation mündet in eine Arbeitsdefinition des Begriffs *Ausstellungskommunikation* und die Formulierung von Forschungsfragen, denen ich in den Analyseteilen dieser Arbeit nachgehen werde (1.2.3).

### 1.2.1 Die Kommunikation *durch die* Ausstellung

Ausgehend von fünf Fotos, die eine Vitrine sowie einige ihrer Exponate dokumentieren, möchte ich nun einige der Phänomene beschreiben und charakterisieren, denen die Besucher typischerweise im Ausstellungsraum begegnen.

Auf Abb. 1-1 sehen wir eine Vitrine im Zoologischen Museum.<sup>3</sup> Ist auf diesem Foto ein Fall von Kommunikation dokumentiert? Diese Ansicht ist mit Nachdruck bestritten worden, etwa von dem Museologen Michael Parmentier, der es selbst dann ablehnt, von Kommunikation zu sprechen, wenn ein Besucher die Vitrine dazu nutzt, um Wissen zu erwerben: „[D]ie wahrnehmende und denkende Beschäftigung des Besuchers mit dem gegenständlichen Exponat wird man ja wohl nicht ernsthaft ‚Kommunikation‘ nennen wollen“ (Parmentier 2004: Abs. 3). Hinter dieser Ablehnung steht die Vorstellung, dass Kommunikation an die gleichzeitige Anwesenheit zweier Kommunikationspartner gebunden ist, wie ein späteres Zitat aus dem gleichen Text offenbart: „Objekte und Objektensemble sind kulturelle Bedeutungsträger, Zeichen und Symbole, aber niemals Kommunikationspartner“.



Abb. 1-1

<sup>3</sup> Alle Fotos in diesem Buch sind vom Autor aufgenommen worden.

Museumsobjekte sind in der Tat keine Kommunikationspartner, mit denen wir – wie mit einem stummen Museumsführer – kommunizieren, wenn wir sie bei unserem Besuch betrachten. Jedoch werden sie von den Besuchern als sichtbare Ausdrucksformen von Kommunikation, *als Zeichen* in einem Kommunikationsprozess zwischen ihnen und den Ausstellungsverantwortlichen verstanden und genutzt. Wir haben es hier mit einem Fall von *Dauerkommunikation*<sup>4</sup> zu tun, einer Spielart von Kommunikation, bei der die Kommunikationspartner nicht zur gleichen Zeit im gleichen Raum anwesend sind. Hier ermöglichen zeitbeständige Zeichen – im Fall der Ausstellungskommunikation sind das beispielsweise die Exponate – zwischen einer Produktions- und Rezeptionssituation, die zeitlich wie räumlich unabhängig voneinander gedacht werden müssen (ausführlich dazu: Hausendorf et al. 2017: 30–39).

Ausstellungskommunikation kommt zustande, sobald Besucher Dinge, die sie im Museumsraum wahrnehmen, als zeitbeständige, vom Körper des Produzenten entbundene Zeichen verstehen, mit denen ihnen jemand etwas über die Welt mitteilen will. Das ist bei schriftlichen Texten nicht anders. Kommunikation läuft an, wenn die Striche auf dem Papier als Repräsentanten eines zugrundeliegenden Zeichensystems interpretiert werden und von da aus auf das Vorliegen einer kommunikativen Absicht geschlossen wird.<sup>5</sup> Doch anders als beim Begriff der „Ausstellungskommunikation“ erscheint es uns nicht als ungewöhnlich, wenn man von „Schriftkommunikation“ spricht und wenn man für die Analyse der Schriftkommunikation bei der Analyse der Texte ansetzt – und nicht etwa bei der Analyse von Gesprächen, in denen Menschen (Kommunikationspartner!) über ihre Lektüre diskutieren.

Ausstellungen kommunizieren also nicht so, wie Kommunikationspartner es tun; aber sie können als zeitbeständige, vom Körper der Ausstellungsverantwortlichen losgelöste Zeichenensembles verstanden werden, mit denen Besuchern ein *Kommunikationsangebot*<sup>6</sup> unterbreitet wird. Wenn man etwas über die Kom-

---

<sup>4</sup> Mit diesem Begriff schließe ich an Ehlichs Ausführungen zur „Verdauerung“ der Kommunikation durch Schrift an (Ehlich 1994), s.a. Hausendorf et al. (2017: 127–129).

<sup>5</sup> Aufgrund unserer Vertrautheit mit Schrift und ihrem primären Verwendungszusammenhang für dauerkommunikative Zwecke wird uns dieser Interpretationsprozess im Alltag meist nicht bewusst. Wir werden in der Regel erst dann auf ihn aufmerksam, wenn die Lektüresituation das Vorhandensein einer Mitteilungsabsicht infragezustellen scheint: zum Beispiel wenn man sich angesichts einer kryptischen Buchstabenfolge auf einem T-Shirt fragt, ob die Buchstaben eine kommunikative oder eine rein dekorative Absicht ausdrücken; oder etwa wenn Gläubige beim Aufschneiden einer Aubergine die arabischen Schriftzeichen für Allah erkennen ([https://www.islamawareness.net/Miracles/miracle\\_aubergine.html](https://www.islamawareness.net/Miracles/miracle_aubergine.html) [14.5.2021]).

<sup>6</sup> Antos/Spitzmüller (2007) kritisieren Ulla Fix' Begriff des „Sinnangebots“, da er der Vorstellung

munikation erfahren will, die im Ausstellungsraum abläuft, kann man die ausgestellten Objekte, Texte oder Designelemente (kurz: alles, was man in der Ausstellung wahrnehmen kann) mit dem gleichen Recht auf ihren Beitrag zu einem Kommunikationsprozess untersuchen, wie man dies beispielsweise mit Büchern, Zeitungen, Gebrauchsanweisungen seit Langem tut, und danach fragen, welches Potenzial die Ausstellung für die Konstruktion von Bedeutung(en) durch den Besucher zur Verfügung stellt.

### 1.2.1.1 Die Multimodalität der Ausstellung

Welche Besonderheiten weist das kommunikative Arrangement im Ausstellungsraum auf? Achten wir zunächst einmal auf die Art der Zeichen, die in diesem Arrangement zu beobachten sind.

Abb. 1-1 (s.o.) gibt den Eindruck wieder, den man erhält, wenn man sich der Vitrine vom Museumseingang aus nähert. Während der massive Metallrahmen und die Glasfront der Vitrine, die Audiostream, das schwarze Bänkchen und die vielen Vogelexponate in der Vitrine dem Betrachter sofort ins Auge springen, ist Schrift von dem Standpunkt, den das Foto dokumentiert, kaum zu entdecken.

Der größte Schriftblock ist in Abb. 1-2 dokumentiert. Die Überschrift und der Einführungstext sind aus einiger Entfernung zu lesen. Die restlichen Schriftzeichen offenbaren sich erst, wenn man direkt vor der Vitrine steht, wie die Abbildungen 1-3 bis 1-5 zeigen (auf der nächsten Seite), die von einem Standpunkt direkt vor der Vitrine aufgenommen worden sind.



Abb. 1-2

Vorschub leiste, der Rezipient könne das unterbreitete Angebot lediglich annehmen oder ablehnen. Diese Implikation des Wortes *Angebot* sehe ich nicht.



Abb. 1-3



Abb. 1-4



Abb. 1-5

Wenn die Ausstellung der Kommunikation dient, dann ist mit „Kommunikation“ sicher nicht allein *sprachliche* Kommunikation gemeint. Sprache (in Form von Schrift) spielt in dieser Vitrine offenbar eine untergeordnete Rolle: Sie ist wenig sichtbar und in ihren Ausdrucksformen großenteils wenig komplex.

Wesentlich prominenter sind dagegen die Objekte platziert. Sie sind nicht einfach im Ausstellungsraum *abgestellt*, sondern erkennbar *ausgestellt*. Das ist die Leistung der Vitrine, dem emblematischen Möbelstück der Museumsausstellung. Ihre breite Glasfront garantiert die optimale Sichtbarkeit der Objekte im Vitrineninneren und signalisiert zugleich, dass es sich um schützenswerte (wertvolle) Objekte handelt, die nicht berührt oder gar weggenommen werden können. Hinzu kommt die Tatsache, dass die Exponate nicht auf den Boden

gestellt, sondern den Augen des Betrachters entgegen gehoben werden. All das signalisiert die große Bedeutung der Objekte im Rahmen der Kommunikation, für die der Ausstellungsraum hergerichtet ist.<sup>7</sup>

Schaut man sich die abgebildete Vitrine genauer an, stellt man fest, dass die Kommunikation im Ausstellungsraum nicht nur auf Museumsobjekte und Schrift (als Notationssystem von Sprache) zurückgreift. Es lassen sich hier Zeichen aus zahlreichen weiteren Ausdrucksressourcen (oder auch Modi, s.u. 2.2.1.1) beobachten:

- Schriftarten: die Verwendung einer eigenen Schriftart für die Überschrift „einheimische VÖGEL“ sowie „Feldgehölz, Dickicht“ grenzt diese beiden Überschriften von den anderen Vorkommen von Schrift in und auf der Vitrine ab.
- Schriftauszeichnungen: Kursivschrift separiert die lateinischen Fachbezeichnungen von den restlichen Informationen.
- Farben: die schwarze Farbe signalisiert in der Vitrinenüberschrift den inhaltlichen Zusammenhang zu benachbarten Vitrinen („einheimische VÖGEL“), die rote Farbe dagegen verweist auf das spezifische Thema der einzelnen Vitrine („Feldgehölz, Dickicht“ vs. „See“, „Schlick“ usw.).
- Kontraste: durch Unterschiede in Kontrast und Farbsättigung werden Elemente des kommunikativen Vorder- und Hintergrunds separiert: siehe etwa den flauen Kontrast und die geringe Farbigkeit der Vitrinenrückwand in Abb. 1-1, die von einem Foto des in der Vitrine thematisierten Lebensraums gebildet wird.
- Licht: das Aufleuchten von LED-Lämpchen sowohl neben dem Vogelnamen auf dem Bedienfeld der Audiostation (s. Abb. 1-5) als auch neben dem gleichen Vogelnamen in der Nähe des Exponats (s. Abb. 1-4) stellt eine Verbindung zwischen den an der Audiostation abrufbaren Vogellauten und den entsprechenden Exponaten in der Vitrine her.
- Topologische Relationen: ein geringer Abstand legt nahe, was in der Vitrine zusammengehört. So liest man die Tiernamen gleichsam automatisch als zu den benachbarten Exponaten gehörend.

Das Zeichenangebot im Ausstellungsraum, das für die Kommunikation mit den Besuchern zur Verfügung steht, speist sich also aus einer großen Anzahl von Quellen, es ist *multimodal* (s.u. 2.2.1.1).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Diese Sichtweise ist in der Museologie Konsens. Vgl. etwa Korff, der in den Objekten das „primäre Medium“ der Ausstellung sieht (Korff 1984: 89).

<sup>8</sup> In der deutschsprachigen Literatur zur Multimodalität findet man oft die Bezeichnung „Modalitäten“ oder den englischen Begriff „mode“. Wenn ich hier die Bezeichnung „Modus“ (Pl. Modi)

Zur Multimodalität kommt hier der Einsatz unterschiedlicher technischer Speicher- und Übertragungsmedien hinzu, die nicht nur ganz eigene Ausdrucksressourcen mit sich bringen (gesprochene Sprache, bewegte Bilder, grafische Interaktions- oder Navigationselemente in Bildschirmmedien usw.), sondern auch spezielle Rezeptionsweisen verlangen können.<sup>9</sup> Im Fall der von uns untersuchten Vitrine erweitert die Audiostation das Angebot der Vitrine. Kommunikation wird nicht nur über den visuellen, sondern auch über den auditiven Kanal möglich. Voraussetzung für das Hören der Vogelstimmen ist aber, dass die Besucher eine bestimmte Bedienposition einnehmen, die durch die Sehkraft ihrer Augen (zum Ablesen der Vogelnamen), die Reichweite ihrer Arme (zum Drücken der Knöpfe) und die Länge der Kopfhörerkabel bestimmt wird.

### 1.2.1.2 Die Raumgebundenheit der Kommunikation und die Begehbarkeit der Ausstellung

Die Feststellung, dass die Nutzung der Audiostation die Einnahme einer bestimmten Rezeptionsposition erfordert, gilt nicht nur für den Einsatz technischer Speicher- und Übertragungsmedien, sondern für das Zeichenangebot im Ausstellungsraum insgesamt. Will man beispielsweise die Texte in der auf Abb. 1-1 dokumentierten Vitrine lesen, muss man nahe an die Vitrine herantreten. Die Museumsausstellung kann ausschließlich ‚vor Ort‘ rezipiert werden, anders als ein Buch, das im Prinzip überall gelesen werden kann. Nur wer den Ausstellungsraum betritt, kann an der Ausstellungskommunikation teilnehmen, und mit Verlassen des Ausstellungsraums endet unweigerlich die Rezeption der Ausstellung. Das heißt: die Kommunikation, die im Ausstellungsraum stattfindet, ist *raumgebunden*.

Nun reicht es nicht aus, im Ausstellungsraum anwesend zu sein. Die Vitrine auf Abb. 1-1 kann nur sehen, wer den Ausstellungsraum durchschreitet. Wer am Museumseingang stehen bleibt, verzichtet auf die Rezeption eines Großteils der Ausstellung. Mit anderen Worten: Die Bewegung des Besuchers *durch* die Ausstellung *hindurch* ist demnach eine grundlegende Voraussetzung für die Ausstellungskommunikation. In dem hier untersuchten Bereich des Zoologischen

---

bevorzuge, dann geschieht dies überwiegend aus Gründen der Einfachheit. „Modus“ kann als etabliertes Lehnwort im Deutschen ohne Kursivierung verwendet werden, anders als das englische „mode“, das ohne Kursivierung mehrdeutig ist. Zudem ist „Modus“ kürzer als „Modalitäten“, und die Gefahr, „Modus“ auf morphologische Kategorien wie Indikativ oder Konjunktiv zu beziehen, scheint mir im Kontext dieser Untersuchung geringer zu sein als die, die Rede von den „Modalitäten der Ausstellungskommunikation“ als Hinweis auf Rahmungen der Interaktion als spielerisch, ernst, alltäglich, institutionell etc. zu verstehen (im Sinne von „Interaktionsmodalität“).

<sup>9</sup> Zum Begriff des Speicher- und Übertragungsmediums s. Habscheid (2000).

Museums können sich die Besucher frei bewegen, anders als die Leser beispielsweise eines klassischen Romans, denen nur zwei mögliche Richtungen für ihre Rezeption suggeriert werden: *weiter im Text* und *rückwärts im Text*.

Man könnte daraus die Hypothese ableiten, dass die Rezeption der Ausstellung *non-linear*, die des Buchs dagegen linear erfolge (so noch Kesselheim 2009). Aber bei näherem Hinsehen ist weder die Buchlektüre immer linear noch stehen den Besuchern einer Ausstellung immer alle Wege durch den Raum offen.

- Wir können bei der Lektüre einer Buchseite den Blick in alle Richtungen frei schweifen lassen, und wir tun dies auch bei einer Vielzahl<sup>10</sup> von Texten systematisch, beispielsweise um uns vor einer vertiefenden Lektüre auf der „Lesefläche“ (Gross 1994) grob zu orientieren. Auch wissen wir aus eigenen Leseerfahrungen, dass viele Bücher nicht zur linearen Lektüre gemacht sind: Lexika beispielsweise, Telefonbücher, Schwarze Bretter, wissenschaftliche Arbeiten, die mit Hilfe eines Index oder eines detaillierten Inhaltsverzeichnisses nicht-linear genutzt werden können, literarische Experimente, die alternative Lektürewege vorsehen (s. dazu Aarseth 1997) usw.
- Ebenso gibt es Ausstellungen, die viel dafür tun, mit ausstellungstypischen Mitteln eine lineare Rezeptionsreihenfolge zu erzeugen (Wineman/Peponis 2009: 87 etwa sprechen von „spatially guided“ und „spatially dictated movement“), etwa durch eine eindeutig gereichte Anordnung der Exponate, durch eine auffällige Nummerierung usw. Dabei kann die Linearisierung bis hin zum „Zwangsrundgang“ reichen (Warnecke 2019: 244).

Der grundlegende Unterschied zwischen der Kommunikation per Buch und der durch die Ausstellung ist vielmehr die *Begehbarkeit* der Ausstellung: die vollständige Immersion des rezipierenden Körpers und ihre Dreidimensionalität der Ausstellung.

Wenn man sich einem schriftlichen Text nähert oder sich von ihm entfernt, kann man besser lesen oder schlechter – aber nichts anderes. Nähern sich Ausstellungsbesucher dagegen einer Vitrine, können sie Details erkennen oder Texte lesen, die von einem entfernteren Standpunkt nicht erkennbar waren (wie man gut sehen kann, wenn man Abb. 1-1 mit den Detailfotos vergleicht, die von einem näheren Standpunkt aus aufgenommen worden sind). Treten die Besucher aber einige Schritte zurück, geraten mehr Objekte in ihr Gesichtsfeld. Je nach Abstand erscheinen bald diese, bald jene Objekte als miteinander verbunden und als

---

<sup>10</sup> Schmitz (2007) beobachtet eine Tendenz zur Zunahme von solchen Texten, die er „Sehflächen“ oder mit Püschel (1997) „Puzzletexte“ nennt.

Teil oder gerade nicht Teil des aktuellen räumlichen Kontexts (vgl. Auer 2010 zur „Granularität“ von Zeichen im Raum). Und während man das Buch in den Händen hält und es nichts ausmacht, ob man in die Hocke geht oder sich streckt, ob man sitzt oder sich bewegt, kann all das im Museum Folgen für die Konstruktion der Bedeutung der Ausstellung durch den Besucher haben, indem die sich ändernden Betrachtungspositionen je neue Perspektiven oder Blickachsen durch die Ausstellung eröffnen. So sieht man erst dann, wenn man sich vor der Vitrine stehend nach links wendet, dass mit der Information „Feldgehölz, Dickicht“ ein thematischer Strang eröffnet wird, der in einem Gang mit weiteren Vitrinen zu Vögeln aus anderen Lebensräumen fortgesetzt wird. Die Rezeption der Ausstellung bezieht also den gesamten Körper des Rezipienten mit ein (der „Körper als Organ der sinnlichen Erfahrung *in toto*“, Korff 2002: 2).

Ein zweiter Aspekt der Begehbarkeit ist schließlich, dass nicht nur (wie weiter oben gesagt) der Raum, sondern auch die Bewegung der Besucher mit Bedeutung aufgeladen werden kann. So kann ein Schritt des Besuchers durch die Ausstellung einen Schritt rückwärts oder vorwärts in der Geschichte der Menschheit oder des Planeten bedeuten (wie im Bayreuther Urweltmuseum, in dem man im Treppenhaus zu den Ausstellungsräumen einem Zeitstrahl entlang läuft, der mit erdgeschichtlichen Epochen markiert ist, s.u. 3.3.3); oder von einer Objekt- zu einer Metaebene (wenn man im gleichen Museum die inszenierte Studierstube eines frühen Urweltforschers betritt, s.u. 3.4.2); oder einen thematischen Übergang wie auf Abb. 1-1, wo die Bewegung vom offenen Zentralraum des Museums in den engen Gang hinein die thematische Verengung von einheimischen Tieren allgemein zu einheimischen Vögeln auch körperlich erfahrbar macht.

### 1.2.1.3 Die Orientierung am Fachwissen und seiner Vermittlung

Worum geht es nun inhaltlich in dem Zeichenarrangement im Ausstellungsraum, das durch die Abbildungen 1-1 bis 1-5 dokumentiert wird?

Die Präsentation und Vermittlung von fachlichem Wissen ist hier als die dominierende Orientierung zu erkennen. So kann man beobachten, dass die Fachlichkeit der Information eine wichtige Rolle spielt. Auf den Objektkennungen (den museumstypischen ‚Schildchen‘) findet man nicht nur die deutschen Bezeichnungen der Vogelgattungen, die eine Einordnung in ein alltagsweltliches System von Vogelarten erlaubten, sondern auch ihre lateinischen Entsprechungen, durch die die Exponate im System der offiziellen zoologischen Taxonomie verortet werden: „Zaunkönig *Troglodytes troglodytes*“.

In den Texten der Vitrine herrscht eine Orientierung an der kommunikativen Funktion der „Darstellung“ vor (Hausendorf et al. 2017: 236-241, bei Jakobson die „referenzielle Funktion“, Jakobson 1972). Suggestiert wird, dass es allein darum

geht, Aussagen über Sachverhalte ‚in der Welt‘ zu treffen. So etwa im Vitrinentext auf der Glasfront der Vitrine:

Mit Inseln vergleichbar stehen Hecken, Büsche oder Gruppen von Obstbäumen im ausgeräumten, landwirtschaftlich genutzten Kulturland. Solche Vertikalstrukturen sind als Revierzentren oder Zufluchtsorte für manche Vogelart lebenswichtig.

Hier tritt weder der Autor in Erscheinung (*Wir Zoologen* gehen davon aus, dass solche Vertikalstrukturen lebenswichtig sind) noch der Leser (*Hier können Sie sehen, welche Vogelarten in Feldgehölzen und Dickichten wohnen.*). Stattdessen werden hier nur Aussagen über ‚die Welt‘ verbalisiert, und die Tatsache, dass es sich bei diesen Aussagen um Elemente des zoologischen Fachwissens handelt, wird über Fachwörter sichtbar gemacht („Kulturland“, „Vertikalstrukturen“, „Revierzentren“). Dass es hier auch um *Vermittlung* von Fachwissen geht, ist weniger sichtbar als an anderen Stellen der Ausstellung. Aber allein schon das Vorhandensein der Objektkennungen und des Vitrinentexts zeigt, dass sich die Vitrine an einen ‚Modell-Besucher‘<sup>11</sup> richtet, der nicht über das nötige Fachwissen verfügt, um die ausgestellten Exemplare einer Gattung zuzuordnen. Für Experten sind derartige Informationen überflüssig.

In der Vitrine geht es allerdings nicht nur um die Vermittlung diskursiven Wissens. Ebenso wichtig ist die *Anschauung* der Objekte in der Vitrine, worin eine – wie Coelsch-Foisner (2010: 111) herausstreicht – „dem Museum seit der Antike inhärente Verknüpfung von Anschauen (sinnlicher Wahrnehmung) und Erkenntnis“ offenbar wird.<sup>12</sup>

Dass zur Rezeption des Fachwissens, die in der Vitrine auf Abb. 1-1 nahegelegt wird, nicht nur das *Lesen*, sondern auch das *Anschauen* gehört, wird erkennbar an den zahlreichen Vorkehrungen, die getroffen worden sind, um das Betrachten hochgradig erwartbar zu machen:

- die große Vitrinenscheibe, die den unverstellten Blick auf alle Exponate erlaubt,
- die gleichmäßige Beleuchtung der Exponate, die zum Raumlicht hinzukommt,
- die Platzierung der Exponate in geringem Abstand hinter der Scheibe,

---

<sup>11</sup> Eco spricht, mit Hinblick auf Buchkommunikation, vom „Modell-Leser“, den der Text „vorsieht“ und den man aus dem Text und seinen Eigenschaften rekonstruieren kann (Eco 1987: 61–82).

<sup>12</sup> Dieser Verbindung werde ich in 3.7 analytisch auf den Grund gehen.

- die Verwendung einer kleinen Schrift für die Objektkennungen, die eine Lektüreposition erforderlich macht, von der aus man feine Details am Objekt erkennen kann,
- das Versprechen eines Genussgewinns durch die Betrachtung, sichtbar in der Auswahl hochwertiger Materialien, der Einheitlichkeit der gewählten Gestaltungsprinzipien, der Verwendung von Schmuckschriften (wie in Abb. 1-2 erkennbar) usw.

All diese aufwändigen Vorkehrungen zusammengenommen machen aus *Objekten* im Ausstellungsraum *Exponate*, die nicht nur gesehen, sondern goutiert, bestaunt, genossen – und *gleichzeitig* als Zeichen in einem musealen Kommunikationsprozess genutzt werden ‚wollen‘. Und genau dieser Doppelcharakter der Exponate, nämlich als Objekte der Anschauung, die sich in allem ‚verhaken‘ kann (Gross 1994: 58), was das Objekt an sinnlichen Wahrnehmungen ermöglicht, und zugleich als Zeichenkörper, die auf fachlich relevante Sachverhalte verweisen, scheint mir für die Kommunikation *durch die Ausstellung* ganz grundlegend zu sein.

### 1.2.2 Kommunikation in der Ausstellung

Nachdem wir nun einige grundlegende Eigenschaften der Kommunikation, für die der Ausstellungsraum hergerichtet ist, herausgearbeitet haben, wollen wir uns nun mit der Frage beschäftigen, wie Besucher das kommunikative Arrangement im Ausstellungsraum im Rahmen ihres gemeinsamen Museumsbesuchs nutzen.

Das folgende Transkript dokumentiert einen kurzen Ausschnitt aus dem Museumsbesuch einer Gruppe von drei Erwachsenen (die drei sprechen, wie die meisten der von mir dokumentierten Besucher, einen schweizerdeutschen Dialekt). Die Dreiergruppe befindet sich auf dem Weg zu ‚unserer‘ Vogelvitrine, nachdem sie die Dauerausstellung des Zoologischen Museums schon eine Zeit lang durchwandert haben.

Das Transkript folgt im Wesentlichen den Konventionen von GAT2 (Selting et al. 2009). Die Gesprächsbeiträge des Vaters „Manfred“ sind mit den Siglen MA, die der Mutter „Ännie“ mit ÄN und die ihrer älteren Tochter „Jeanette“ mit JE gekennzeichnet. Eine Raute (#) stellt eine Verbindung zwischen dem Verbaltranskript und einem Standbild her.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Näheres zu den Transkriptionskonventionen findet man in 5.1. Die Namen sind anonymisiert.

Ich werde zuerst das Transkript als Ganzes wiedergeben, und im Anschluss möglichst voraussetzungsfrei zu beschreiben versuchen, was die Interaktionsbeteiligten hier tun.

**V 2910, „Zaunkönig“**

1 (0.6) # (1.0) #  
#1 #2



2 JE: #DA, ZUUNchönig. #  
#3 #4



3 MA: <<p>(dä ZUUNchönig);>  
4 (---) # CHUMM änni. (.) #  
#5 #6



5 ÄN: dEr ZAUNKönig. (0.5) #  
#7

6 (4.5) ((Vogelzwitchern)) (2.0) #  
#8



7 ÄN: das isch wAhnsinnig steRIL;  
8 (-)  
9 MA: jA ä? wu\_ISCH\_är do.  
10 (1.5)  
11 #ich SUche SU[che.  
12 ÄN: # [tsik tsik tsik TSIK,  
#9  
13 jetzt macht er wider DRRRRs.  
14 MA: #<<p>de BIRkenzeisig.>  
#10



15 wo ISCH är denn; <<Standard>wo !IS!ser (denn);>  
16 ÄN: <<Standard>der BIRkenzeisig.>  
17 #[=!DA!.  
18 MA: #[!NÄÄ!. =de ZUUNchönig.  
#11  
19 (3.0)  
20 JE: ((gluckst))#  
#11b



21 (3.0)

22 #s hent die mEga cool gMACHT;#

#12

#13



23 ÄN: (du/und) den überLOsisch ja fascht; (---)

24 JE: lUEg dä KLAPpergras

25 ÄN: # und des # is en (CHLIner) ( ).

#14

#14b



26 JE: DA. (-)

27 BEUtelmeise.

28 ÄN: # <<p>die bEUtelmeise> isch DÄ da.

#15



29 (---)# (3.0)# (2.1)

#16

#17



30 MA: <<liest>EINheimischer;>

31 (--)#

#18



32 <<haucht>das isch> en Iiheimischä [VOgel.

33 JE: [!JOHA!,

34 aber SO sälte.

35 ÄN: (xxx) (jetzt wider) TS\_SCH:::. (wie die) [( )

36 JE: [ich han

das (megaCOOL)

37 (megaCOOL) [gfunde;

38 MA: [ <<erstaunt>häsch du das [gWÜSST,

39 X: [JA,

40 JE: WAS,=#

#19

41 MA: =dass das en Iiheimische VOgel isch.>

42 JE: (xxx xxx) [(lacht))

43 ÄN: [(xxx xxx) <<Standard>die MEIse;>#

#20



44 JE: (hier) de VOGel. (hier/ja)  
 45 MA: DAS da isch es #[NESCHT.  
 46 ÄN: # [DAS-  
 #21  
 47 MA: han i no NIE gsehn.  
 48 JE: <<erstaunt>NÖD.>  
 49 MA: <<behaucht>NEI.>  
 50 (---)  
 51 JE: ja wenn sie (nöd xxx xxx)  
 52 ÄN: MEIN ZAUNChönig.#  
 #22



53 #HÄ?  
 #23  
 54 MA: dÄ da han\_i gSUECHT-  
 55 und da macht är selles NESCHT.#  
 #24



56 JE: trogloDYtes trogloDYtes;  
 57 ÄN: mHm?

58 MA: ((haucht))

59 ÄN: (xxx) #DÄNK s isch [scho\_nes HERzigs

60 MA: # [ ( ) (no mal),  
#25



61 ÄN: [vögeli

62 JE: [troglodytes troglodytes. (-)

63 ÄN: SCHWARZ#specht.

#26

64 (3.0)

65 MA: ( ) (2.0)#

#27



Im Folgenden möchte ich versuchen, das interaktive Geschehen in dem oben wiedergegebenen Ausschnitt aus der Perspektive einer künstlichen Fremdheit zu beschreiben, die versucht, unsere Vorerfahrungen mit der Institution Museum und den darin erwartbaren Praktiken möglichst auszublenden. Dies soll es ermöglichen, die Spezifika dieses Typs von Interaktion sichtbar zu machen, die durch einen frühen Rückgriff auf unser Alltagswissen der Beobachtung verschlossen blieben.

### 1.2.2.1 Der Museumsbesuch als fokussierte Interaktion

Was aus der Perspektive der künstlichen Fremdheit als erstes auffällt, ist, dass Manfred, Ännie und Jeanette hier *zusammen* anwesend sind, und nicht als

Einzelpersonen, die nur zufällig gemeinsam gefilmt worden sind, und dass sie *gemeinsam* etwas tun.

Die drei Besucher gehen so durch den Museumsraum, dass ihr Gehen als aufeinander abgestimmt erscheint: Sie bewegen sich in einem geringen Abstand voneinander durch den Raum (weit näher als das durch die baulichen Gegebenheiten notwendig wäre) und gehen mit annähernd der gleichen Geschwindigkeit in annähernd der gleichen Richtung durch den (zunächst noch) offenen Museumsraum, etwas, das nur durch die gegenseitige Abstimmung ihrer Bewegungen erreicht werden kann (#1).

Auch das Stehenbleiben vor der Vitrine erfolgt aufeinander bezogen. Sichtbar wird das besonders an Ännes Verhalten. Sie setzt zunächst den Weg in den Vitrinengang hinein fort (#4), bricht diese Bewegung dann aber ab, nachdem die anderen beiden Besucher vor der Audiostation der ersten Vitrine stehen geblieben sind. Dann steuert sie auf die Vitrine zu, vor der ihre beiden Begleiter stehen (#5), und gesellt sich schließlich zu den beiden, wobei Manfred sich zur Seite bewegt, um sie in ihre gemeinsame Formation um die Audiostation herum aufzunehmen (#6).

Schließlich lässt sich auch bei der Abwendung von der Zaunkönigvitrine und dem Weiterrücken zum nächsten Schaukasten ein hoher Grad an Koordination der Bewegungen beobachten, wie die Standbilder #25 bis #27 belegen. Selbst wenn man nichts über die Institution *Museum* wüsste, könnte man also sehen, dass die drei Personen sich hier in einer ‚fokussierten Interaktion‘ (Goffman 1971) befinden.

### 1.2.2.2 Die interaktive Erarbeitung von Wissen

Worum geht es den Teilnehmern an dieser fokussierten Interaktion? Ganz offensichtlich spielt der Erwerb von fachlichem Wissen eine wichtige Rolle.

Das Thema Wissen (bzw. Nichtwissen) wird von Manfred ins Gespräch gebracht, der zunächst ein Fragment des Vitrinentexts vorliest und kommentiert – „<liest>EINheimischer;> <<haucht>das isch> en IIheimischä VOgel.“ (Z. 30ff.) – und dann seine Frau mit großer Überraschung in der Stimme fragt: „<<erstaunt>häschtu das gWÜSST, [...] dass das en IIheimische VOgel isch.“ (Z. 38ff.). Er zeigt also an, dass er in diesem Moment etwas erfahren hat, was er zuvor noch nicht wusste, und fordert seine Frau auf, über ihren eigenen Wissensstand Auskunft zu geben und damit seine Ausrichtung am Wissen zu übernehmen. Etwas ‚gelernt‘ zu haben bleibt auch im weiteren Gespräch ein wichtiger Orientierungspunkt, was dort hörbar wird, wo die Gesprächsteilnehmer die Neuigkeit des Beobachteten explizit behaupten („DAS- han i no NIE gsehn.“, Z. 46f.)

oder wo sie das Gesehene mit intonatorischen Mitteln als neuartig und unerwartet markieren („und da macht är selles<sup>14</sup> NESCHT.“, Z. 55).

Im Mittelpunkt des Gesprächsausschnitts steht das Anschauen und Benennen von Vögeln. Die Suche nach dem Zaunkönig rahmt die Beschäftigung mit der Vitrine: Sie ist die Motivation für die Wahl genau dieser Vitrine als nächstem Betrachtungsgegenstand („DA, ZUUNChönig.“, Z. 2), wird von M explizit als seine aktuelle Aktivität benannt („wu\_ISCH\_är do. [...] ich SUche SUche.“, Z. 9ff.), und sobald der Zaunkönig gefunden ist, beginnt sich die stationäre Formation vor der Vitrine aufzulösen. Gleichzeitig werden auch andere Vögel identifiziert: „UEg dä KLAPpergras[mücke]“, Z. 24; „DA. (-) BEUtelmeise.“, Z. 26f.; „<p>die bEUtelmeise</p> isch DÄ da.“, Z. 28. Damit folgen die Besucher dem, was durch die Referenzformen auf den Objektkennungen nahegelegt wird (s.u., 3.6).

Bei dem Wissen, um das sich die Interaktionsteilnehmer hier bemühen, geht es um zoologisches Fachwissen. Damit ist nicht gemeint, dass die drei Besucher hier ein zoologisches Fachgespräch führten. Aber sie signalisieren sich durchaus, dass das Wissen, das sie sich hier erarbeiten, seine Relevanz aus seiner Beziehung zur Zoologie gewinnt. Das wird beispielsweise in ihrer Verwendung von Fachsprache hörbar. Besonders natürlich dann, wenn sie die offizielle zoologische Taxonomie verwenden wie in „troglodytes troglodytes.“ (Z. 62). Aber auch, wenn sie volkssprachliche Vogelnamen benutzen, geht es darum, die Exponate in zoologische Kategorien einzuordnen.

Trotz der unbestreitbaren Relevanz der zoologischen Kategorien darf man nicht übersehen, dass der Erwerb von neuem Wissen immer wieder mit der Äußerung von Staunen oder Begeisterung verbunden ist: vgl. Jeanettes Glucksen in Z. 20, Manfreds ergriffenes Sprechen in Z. 49 („<behaucht>NEI.“) usw. Die Häufigkeit, mit der die Besucher ihre emotionale Beteiligung signalisieren und auf die besonderen Wahrnehmungsqualitäten der Exponate verweisen (vgl. „s hent die mEga cool gMACHT;“, Jeanette in Z. 22) legen nahe, dass der Wissenserwerb und die sinnliche – durchaus auch lustvolle – Erfahrung der Exponate in dieser Interaktion miteinander verwoben sind. Hier vollziehen die Besucher in ihrer Interaktion vor der Vitrine das nach, was der Ausstellungsraum als seine präferierte Nutzung nahelegt (s.o. 1.2.1.3): eine Nutzung, in der der Erwerb deklarativen Wissens und die sinnliche Erfahrung der Museumsexponate Hand in Hand gehen und sich gegenseitig ergänzen, was den einzigartigen ‚Ertrag‘<sup>15</sup> des Museumsbesuchs ausmacht.

<sup>14</sup> Selles = ‚solch ein‘.

<sup>15</sup> Zu ähnlichen Ergebnissen kommt die museale Lernforschung, die zu einer Bestimmung von „learning outcomes“ gelangt, die weit mehr erfasst als den Erwerb deklarativen Wissens (s. Schwan/Grajal/Lewalter 2014).

Es ist nämlich nicht nur so, dass manche Erkenntnisse aus der Betrachtung der Exponate gewonnen werden können (Wissen über die Größe der Vögel, die Farbe ihrer Federn, die Form ihrer Schnäbel oder Füße, die von ihnen gebauten Nester) und andere aus dem Lesen der Texte (Herkunft und Lebensraum der Vögel, Namen der Vogelgattungen). Vielmehr ergibt sich die Erkenntnis, die es an dieser Stelle des Ausstellungsraums zu gewinnen gibt, daraus, dass man das Geschriebene mit dem gleichzeitig zu Sehenden in Verbindung setzt. Die entscheidende Information ist ja hier nicht, dass es ein Wort „Zaunkönig“ gibt, das sich in fachsprachlichen Termini „*Troglodytes troglodytes*“ nennt, sondern, dass der Zaunkönig so aussieht, wie das Vogelexponat illustriert – oder umgekehrt: dass das Vogelexponat eine Gattung repräsentiert, auf die man sich mit dem gemeinsprachlichen Namen „Zaunkönig“ oder fachsprachlich: „*Troglodytes troglodytes*“ beziehen kann. Mit anderen Worten: Erst aus der Zusammenschau des zu Lesenden und des im Ausstellungsraum zu Sehenden ergibt sich die spezifische kommunikative Leistung der Vitrine für die Besucher.

Eine letzte Beobachtung zu der Art der Wissenskommunikation, die wir hier beobachten können: Anders als etwa in der Unterrichtsinteraktion wird hier Wissen nicht von einem strukturell privilegierten Gesprächsteilnehmer an die anderen vermittelt. Vielmehr kooperieren die Gesprächsteilnehmer *gleichberechtigt* bei ihrer Erarbeitung gemeinsamen neuen Wissens. Sie weisen sich gegenseitig auf interessante Objekte hin („lUEg dä KLAPpergras[mücke]“, Jeanette in Z. 24; oder Manfred: „#<<p>de BIRkenzeisig.> wo ISCH är denn;“, Z. 14f.; daraufhin Annie: <<Standard>der BIRkenzeisig.>, Z. 16 usw.), stellen einander Fragen und beantworten sie, kommentieren die Richtigkeit der Aussagen der anderen („JOHA!, aber SO sÄlte.“, Z. 33f.) oder stellen gemeinsam fest, ob etwas Gesuchtes gefunden worden ist („MEIN ZAUNChönig.“, Z. 52 – „dÄ da han\_i gSUECHT.“, Z. 54).

Die Erarbeitung des Wissens erfolgt also interaktiv, im ‚Team‘ der Interaktionsteilnehmer vor der Vitrine. Auch sind die Besucher deutlich bemüht, ihre Erfahrungen zu *gemeinsamen* Erfahrungen zu machen. Erkennbar ist das beispielsweise an dem Aufwand, mit dem Annie ihre private Hörerfahrung zu einer ‚öffentlichen‘ Erfahrung macht. Durch die Machart der Audiostation ist schon sichergestellt, dass Annie und Jeanette jeweils eine identische Vogelstimme hören. Und trotzdem ahmt Annie die Laute des Zaunkönigs nach („tsik tsik tsik TSIK“, Z. 12) und kommentiert sie („jetzt macht er wider DRRRRs.“, Z. 13). Damit trägt sie Sorge, dass die Stimme des Zaunkönigs für alle hörbar ist und so zum Gegenstand *gemeinsamer* Wissensproduktion werden kann.

### 1.2.2.3 Die kommunikative Nutzung der räumlichen Umwelt

Eine weitere Besonderheit der hier beobachteten Interaktion wird deutlich, wenn man sich fragt, *woraus* die Gesprächsteilnehmer ihr neues Wissen gewinnen.

Man kann beobachten, dass das Wissen, das sich die Teilnehmer im Verlauf ihrer Interaktion erarbeiten, ganz wesentlich auf der Betrachtung der speziell hergerichteten materiellen Umwelt aufbaut, in der sich die Teilnehmer befinden. Diesen Rückgriff auf das in ihrer materiellen Umwelt Gesehene und Gelesene signalisieren sich die Gesprächsteilnehmer auf vielfältige Art und Weise, etwa durch

- explizite Aufforderungen, etwas im Raum anzusehen („*UEg* dä KLAPpergras“, Z. 24)
- verbale Deixis: Demonstrativpronomina („die *bEut*elmeise isch *DÄ da*.“, Z. 28) Adverbien wie *da* („*DA*. ZUUNchönig.“, Z. 2) oder *selles* („*sElles* NESCHT.“, Z. 55)
- deiktische Gesten (z.B. durch Manfred: #10, #14b, #17)
- Positionierungen im Raum, die deutlich auf Objekte im Raum bezogen sind (etwa Ännies Bezug auf die Audiostation, den sie durch ein deutliches Vorbeugen signalisiert: #14, #14b)

Interessanter noch als die Häufigkeit, mit der die Besucher auf Elemente ihrer räumliche Umwelt Bezug nehmen, ist die Frage, *als was* die Teilnehmer die räumliche Umgebung und ihre Bestandteile verstehen und nutzen – wieder als Teil unserer Verfremdungsstrategie, die es uns ermöglichen soll ‚hinter‘ unser alltägliches Wissen über das Funktionieren der Kommunikation *in der* Ausstellung zu blicken.

Zuallererst kann man festhalten, dass die Besucher die Vitrine und das in ihr Ausgestellte nicht als einen Teil der natürlichen Umwelt behandeln, sondern als etwas (für sie?) Gemachtes, wie Jeanettes Kommentar beim Anhören der Vogelstimmen belegt: „*s hent die mEga cool gMACHT*;“ (Z. 22). Mit dieser Beobachtung hat man aber noch nicht den Kern ihrer Nutzung der räumlichen Umwelt getroffen. Die Dreiergruppe behandelt das, was sie im Ausstellungsraum wahrnehmen können, nicht nur als etwas *Gemachtes*, sondern als etwas *zu kommunikativen Zwecken* Gemachtes, als *Zeichen*.

Erkennbar ist dies beispielsweise daran an Manfreds Behauptung „*dÄ da han\_i gSUECHT*- und da macht är *sElles NESCHT*.“ (Z. 54f.). Damit bezieht er sich ohne Zweifel nicht auf das Vogelexponat, das er in der Vitrine sehen kann und auf das er hier deiktisch verweist („*dÄ da*“). Denn das Vogelindividuum in der Vitrine ist ausgestopft und nicht mehr in der Lage ein Nest zu bauen. Offensichtlich spricht der Vater Manfred hier, während er auf das ausgestopfte Zaunkönigsexponat in seinem Wahrnehmungsbereich zeigt, von der *Gattung* Zaunkönig. Er behandelt das Exponat also als Exponenten einer Klasse von Tieren, also als

*Zeichen* für diese Klasse. Gleiches gilt für die Äußerung, mit der Ännie die Seltenheit der Beutelmeise konstatiert: „JOHA!, aber SO sÄlte.“ (Z. 33f.). Hier ist sicher nicht das Exponat gemeint – das gibt es in der Vitrine nicht seltener als andere Exponate – sondern die Gesamtheit der lebenden Beutelmeisen, als deren Repräsentant das Exponat hier von Ännie behandelt wird.

Besonders leicht greifbar wird die Nutzung von etwas in ihrer räumlichen Umwelt als Zeichen, wenn sich die Besucher anzeigen, dass sie etwas *lesen*. So verdeutlicht Manfred in seinem Redebeitrag „<liest>EINheimischer;> <<haucht>das isch> en Ilheimischä VOgel.“ (Z. 30ff.) gleich mehrfach, dass er diese Einsicht gerade durch Lesen gewonnen hat. Durch seine im Transkript notierte ‚Vorleseintonation‘, aber auch durch die standarddeutsche Lautung („EINheimischer“).<sup>16</sup> Die gleiche Funktion hat Ännies *Codeswitching* zum Standarddeutschen in „der birkenzeisig“. In Jeanettes Äußerung „troglodytes troglodytes“ schließlich wird nicht nur die Bezugnahme auf Schrift signalisiert, sondern gleichzeitig der Bezug auf ein spezialisiertes Fachwissen und seine Terminologie: Auffällig ist nicht nur die übertriebene, ‚lehrerhafte‘ Intonation, sondern auch die klar nicht-dialektale Aussprache des /t/ (als gespannte, teils aspirierte Laute) und die Überlautung des unbetonten /e/ als [e:].

Aus unserer Vertrautheit mit der Institution des Museums und der Museumsausstellungen heraus mag uns diese Interpretation der Dinge in einer Vitrine nicht als besonders bemerkenswert erscheinen. Dass diese fraglose Nutzung der Museumsdinge als Zeichen keinesfalls etwas Selbstverständliches ist, tritt deutlich zutage, wenn man das beobachtete Geschehen einmal absichtlich abstrakt formuliert: Hier interpretieren Menschen Teile ihrer materiellen Umwelt als zeitbeständige Zeichen in einem Prozess raumgebundener Dauerkommunikation und nutzen sie zum Erwerb fachspezifischen Wissens.

#### 1.2.2.4 Die Multimodalität der Interaktion

Die Interaktion vor der Vitrine ist (wie schon das Zeichenangebot im Ausstellungsraum, s.o. 1.2.1.1) *multimodal*. Sie bedient sich nicht nur der gesprochenen Sprache, sondern greift gleichzeitig auf andere körpergebundene Möglichkeiten des Ausdrucks zurück, Körperposition, -ausrichtung und -haltung, Gestik und anderes mehr.

Das gilt für die Koordination (Schmitt 2007) der Aktivitäten der drei Besucher aufeinander: die Abstimmung ihrer Bewegungen durch den Raum (s.o. 1.2.2.1),

---

<sup>16</sup> Die Übernahme dieser neuen Information in seinen Wissensbestand macht er durch den Wechsel zurück zur Schweizer Mundart sinnfällig („Ilheimischä VOgel“, Z. 32).

ihres gemeinsamen Stehenbleibens, ihrer Blickkontakte (#4) und Berührungen (#16). Ganz besonders aber gilt es für die Art und Weise, wie sich die Besucher ihre Nutzung der räumlichen Umwelt und der darin befindlichen Objekte signalisieren.

So zeigen sich die drei Besucher den Einbezug der Audiostation in ihre Interaktion durch eine ganze Reihe unterschiedlicher Ausdrucksressourcen an:

- ihre Körperposition: Jeanette bleibt in unmittelbarer Nähe der Audiostation stehen (#2);
- ihre Körper- und Kopfhaltung: Sie beugt sich vor und hält den Kopf so, dass seine Ausrichtung derjenigen der Schrift auf dem Bedienfeld entspricht (#2, #3);
- Sprache: Jeanette macht mit „DA, ZUUNchönig.“ (Z. 2) den anderen ihre Lektüre des Bedienfelds zugänglich;
- Manipulation: Jeanette, ihr Vater und schließlich auch ihre Mutter nehmen die Hörer der Audiostation in die Hand (#4, #5, #6);
- die Ausrichtung der Unterkörper: mit der Ausrichtung ihrer Becken markieren sie einen ‚Innenraum‘ für ihre Interaktion, in den jeweils auch die Audiostation als Eckpunkt einbezogen ist (gut sichtbar in #6 und #7);
- Stimme: Ännie gibt stimmlich ihre Nutzung der Audiostation zu erkennen, indem sie für die anderen die gehörten Vogellaute nachahmt und sie so an ihren Hörerfahrungen teilhaben lässt („tsik tsik tsik TSIK, jetzt macht er wider DRRRRs.“, Z. 12f.).

Wie sich unterschiedliche Ausdrucksressourcen gegenseitig ergänzen können, wenn die Wahrnehmbarkeit einer der Ressourcen gefährdet ist, lässt sich an Manfreds anschließender Suche nach dem Zaunkönigexponat illustrieren. Nachdem Manfred seiner Frau den Hörer übergeben hat (#6), tritt er aus der gemeinsamen Formation aus. Indem er sich auffällig der Vitrinenscheibe nähert und den Kopf nach vorne reckt (#8), sorgt er dafür, dass dieses Sich-Entfernen nicht als ein Abbruch der gemeinsamen Aktivität gesehen werden kann. Nun demonstriert er durch ein Hin- und Herpendeln des Oberkörpers parallel zur Vitrinenscheibe und durch die halb hochgehobene Hand, die wie ein ‚Suchscheinwerfer‘ eigene Pendelbewegungen vollführt, dass er in der Vitrine etwas sucht (#9, #10). Doch kann er sich nicht sicher sein, dass die beiden Frauen ihn aus ihrer Position sehen. Dem möglichen Scheitern der Kommunikation wirkt er an diesem Punkt entgegen, indem er seine ‚leibgebundene Kundgabe‘ (Goffman 1982: 174–193) durch einen sprachlichen Kommentar zu seiner Aktivität ergänzt: „ich SUche SUche“ (Z. 11). In der Interaktion vor der Vitrine kommen sprachliche und nicht-sprachliche Ausdrucksressourcen nicht nur nebeneinander vor, sie sind sequenziell wie funktional eng miteinander verbunden.

Die Bezugnahmen auf den Ausstellungsraum und die in ihm arrangierten multimodalen Zeichenangebote geschehen nun nicht fein säuberlich nach einzelnen Modi getrennt. Vielmehr nehmen die Besucher auf die verschiedenen Zeichen in bunter Folge Bezug und verweben deren jeweilige Beiträge bei ihrer gemeinsamen Herstellung von Wissen.

So liest Jeanette zu Anfang des Transkripts den Namen einer Vogelart auf dem Bedienfeld: „DA, ZUUNKönig.“ (Z. 2). Dann hört sie gemeinsam mit ihrer Mutter die Aufnahme ab. Diese verknüpft die Audioaufnahme mit dem von ihrer Tochter Vorgelesenen, indem sie das Gehörte als die Stimme ‚des‘ Zaunkönigs identifiziert (mittels des anaphorischen „er“, Z. 13). Gleichzeitig beginnt der Vater nach dem Zaunkönigexponat zu suchen und verschiebt damit den Fokus der lokalen Wissensgenerierung von Schrift und Ton hin zum Exponat. Nachdem er dieses schließlich gefunden hat und die anderen darauf hingewiesen hat („dÄ da han\_i gSUECHT- und da macht är sElles NESCHT.“ Z. 54f.) nutzt seine Tochter die Objektkenning neben dem Exponat – also wieder Schrift –, um das, was der Vogel an Wahrnehmungsangeboten unterbreitet, und seine wissenschaftlich korrekte Bezeichnung miteinander zu verbinden.

Hier zeigt sich erneut die schon angesprochene Besonderheit der Ausstellungskommunikation, dass die museumsspezifische Konstruktion von Wissen auf der ‚Verzahnung‘ von diskursivem, also sprachlich formulierbarem Wissen und den Wahrnehmungen, die den Besuchern im Ausstellungsraum nahegelegt werden, beruht. Das, was sich an den Objekten wahrnehmen lässt, wird durch die sprachlich präsentierten Informationen gerahmt und der Zeichenwert der Objekte herausgestrichen. Gleichzeitig wird das konstruierbare Wissen durch die zahllosen Wahrnehmungen erweitert und angereichert, die das Objekt anbietet und die sich oftmals einem sprachlichen Ausdruck entziehen.

### 1.2.3 Ausstellungskommunikation: Gegenstand und Fragestellungen

Die kommunikative Nutzung des Ausstellungsraums durch die Besucher (die Kommunikation *in der* Ausstellung, wie wir sie in dem exemplarischen Videoausschnitt beobachten konnten) und die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen, auf denen diese Nutzung aufruht (die Kommunikation *durch die* Ausstellung, der wir uns anhand der Fotos der Zaunkönigvitrine genähert haben), sind die zwei grundlegenden Spielarten der Ausstellungskommunikation.

Die folgenden elementaren Merkmale der Ausstellungskommunikation haben wir schon herausgearbeitet:

- Ausstellungskommunikation basiert auf zeitbeständigen, von der Anwesenheit des oder der Produzenten unabhängigen Zeichen, die eine *verdauerte Kommunikation* manifestieren.
- Diese Zeichen sind nicht nur zeitbeständig, sie sind ganz wesentlich ortsfest. In dem Sinne ist die Ausstellungskommunikation *raumbasiert*. Aus der Raumbasiertheit ergibt sich Notwendigkeit, den Ausstellungsraum zu *begehen*, und mit ihr die besondere Relevanz, die dem Körper der Rezipienten und seiner Positionierung im dreidimensionalen Ausstellungsraum zukommt.
- Ausstellungskommunikation ist *multimodal*: Das Zeichenangebot im Raum setzt sich aus Zeichen der unterschiedlichsten vielfach miteinander verbundenen Ausdrucksressourcen zusammen und kann sich prinzipiell an alle Sinne wenden.
- Ausstellungskommunikation ist *Wissenskommunikation*: die Fachlichkeit der im Raum präsentierten Sachverhalte ist für die Teilnehmer an dieser Kommunikation eine prominente Orientierung.
- Bei ihrem gemeinsamen Museumsbesuch nehmen die Besucher Bezug auf den Ausstellungsraum und das in ihm Vorhandene. Die Ausdrucksressourcen, die sie dazu verwenden, sind ebenso *multimodal*, wie das Zeichenangebot im Raum. Aber sie sind körpergebunden und werden dynamisch im Vollzug der Interaktion erzeugt. Das Besondere der Bezugnahme auf die räumliche Umgebung ist, dass die Besucher Elemente der Umgebung – speziell die Exponate und die Texte der Ausstellung – *als Zeichen* interpretieren. Diese Zeichen nutzen sie, um auf ihrer Grundlage *interaktiv Wissen zu dem ausgestellten Fachgebiet zu konstruieren*.

Diese Merkmale bieten sich an, den Gegenstand *Ausstellungskommunikation* von anderen Spielarten von Kommunikation durch die Institution *Museum* abzugrenzen. Nicht zur Ausstellungskommunikation gehören demnach vom Museum veranstaltete Vorträge (die auch in den Räumen einer Volkshochschule stattfinden könnten), wissenschaftliche Publikationen des Museums oder Kataloge (die man auch zu Hause studieren kann), Werbeplakate (die ihre Funktion, Menschen in die Ausstellung zu ‚locken‘, am besten außerhalb des Ausstellungsraums erfüllen) usw. Wenn hier von „Ausstellungskommunikation“ die Rede ist, und nicht von „Museumskommunikation“, dann aus genau dem Grund, diese nicht an den Ausstellungsraum gebundenen Formen der Kommunikation der Institution *Museum* aus dem Gegenstandsbereich auszuschließen.<sup>17</sup>

---

17 Nicht zur Ausstellungskommunikation gehören auch „virtuelle Museen“ im Internet (s. etwa

Abgesehen von dieser Einschränkung fasse ich unter den Begriff *Ausstellungskommunikation* nicht nur die dauerkommunikativen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum (unter dem Etikett „Kommunikation *durch die* Ausstellung“), sondern auch die Angesichtskommunikation von Besuchern beim gemeinsamen Gang durch das Museum (die „Kommunikation *in der* Ausstellung“).<sup>18</sup> Der Grund dafür liegt darin, dass beide aufs Engste aufeinander bezogen sind. Der Ausstellungsraum ist daraufhin ausgerichtet, im Rahmen des Museumsbesuchs als Kommunikationsangebot verstanden und genutzt zu werden. Und die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ist notwendig auf den Ausstellungsraum und die in ihm arrangierten Dinge angewiesen.

Aus der bis hierher entwickelten Charakterisierung der Ausstellungskommunikation ergeben sich eine Reihe von Fragen, die im Lauf der vorliegenden Arbeit beantwortet werden müssen. Zusammengenommen weisen sie über den spezifischen Fall der Ausstellungskommunikation hinaus und erlauben es, die Untersuchung der Ausstellungskommunikation an allgemeine Diskussionszusammenhänge in der gegenwärtigen Linguistik anzuschließen.

### 1.2.3.1 Raumgebundenheit

Im Hinblick auf den Aspekt der Raumgebundenheit stellen sich für die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung folgende konkrete Fragen:

- Welche Bedeutungseffekte ergeben sich aus der Platzierung von Zeichen im Raum?
- Welche Phänomene im Ausstellungsraum sind für die Kommunikation *durch die* Ausstellung relevant?
- Wie kann die Analyse der Tatsache gerecht werden, dass raumgebundene Zeichen sowohl in einem zeitlichen Nacheinander als auch in einem räumlichen Nebeneinander wahrgenommen werden können?

Die Beantwortung dieser Fragen wird es ermöglichen, eine Antwort auf das weiterführende theoretische Problem zu geben, ob Raumgebundenheit ein Merkmal ist, das nur spezifischen Spielarten von Kommunikation (wie eben der Kommunikation *durch die* Ausstellung) zukommt, oder ob es sich bei der Raumgebunden-

---

<https://artsandculture.google.com> [15.5.2021]) oder das von Malraux erdachte „imaginäre Museum“ aus Fotografien (dt. Malraux 1987). Hier sind völlig andere Formen der Rezeption zu beobachten.

<sup>18</sup> Damit weiche ich von Noschka-Roos (2003) ab, von der ich den Begriff übernommen habe. Die Autorin beschränkt die Bedeutung von „Ausstellungskommunikation“ auf die Kommunikation durch die Ausstellung.

heit um eine bisher von der Forschung vernachlässigte *allgemeine* Dimension von Kommunikation handelt (Domke 2013).

Mit Bezug auf die Kommunikation *in der* Ausstellung ergibt sich eine Reihe anderer Fragen.

- Mit welchen sprachlichen und nicht-sprachlichen Mitteln aktivieren die Besucher das Kommunikationsangebot im Ausstellungsraum für ihre soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs?
- Wie stimmen die Besucher ihr Verhalten im Raum so aufeinander ab, dass *gemeinsame, museumsspezifische* Bewegungen, Wahrnehmungen und Handlungen möglich werden?
- Wie gelingt es den Besuchern, ihre Interaktion im Ausstellungsraum so zu gestalten, dass sie für einen Beobachter deutlich *als gemeinsamer Gang durch die Ausstellung* zu erkennen ist?

Die Bearbeitung dieser konkreten Fragestellungen mündet in die Klärung der allgemeinen Frage, in welchem Verhältnis die Interaktion der Museumsbesucher und das für sie zuvor im Ausstellungsraum Arrangierte stehen: Determiniert der Ausstellungsraum die Handlungen der Besucher, bringen die Besucher den Ausstellungsraum in ihrer Interaktion hervor oder gibt es einen vermittelnden ‚dritten Weg‘ (Hutchby 2001: 444), der zwischen diesen Positionen angesiedelt ist?

### 1.2.3.2 Multimodalität

Die Tatsache, dass die Kommunikation *durch die* Ausstellung mit einer großen Zahl heterogener Ausdrucksressourcen operiert, macht die Analyse der Kommunikation *durch die* Ausstellung besonders anspruchsvoll. Denn wo nicht nur Schrift und Exponate als Zeichen fungieren, sondern auch Materialien, Beleuchtung, die Abstände zwischen Objekten oder Texten oder die Freiräume auf dem Boden, gerät schließlich alles, was im Raum wahrnehmbar ist, unter einen generellen Zeichenverdacht.<sup>19</sup> Diese Zeichen kommen im Ausstellungsraum nicht in isolierten monomodalen Bereichen vor. Dies führt zu Fragen wie den folgenden:

- Leistet jede Ausdrucksressource einen spezifischen Beitrag zur Ausstellungskommunikation? Oder wird die gleiche kommunikative Aufgabe oder Funktion bald von der einen, bald von der anderen Ausdrucksressource (oder auch von mehreren Ressourcen zugleich) vollzogen?

---

<sup>19</sup> Siehe dazu auch Wienen (2011: 135–141).

- Wie wird die Verschränkung der Ausdrucksressourcen im Ausstellungsraum konkret angezeigt? Auf welche Einheiten bezieht sie sich (auf die Ausstellung als Ganzes, auf Bereiche des Ausstellungsraums, auf einzelne Objekte)?
- Und was heißt eigentlich „Verschränkung“? Geht es um die räumliche Nachbarschaft der kommunikativen Erscheinungsformen oder um die Ausrichtung auf eine gemeinsame kommunikative Aufgabe?

Mit der Analyse der Kommunikation *in der* Ausstellung kommen weitere Aspekte hinzu: Die Zeichen, die dort zum Einsatz kommen, sind körpergebundene, sozusagen ‚live‘ erzeugte Zeichen. Sie existieren nur innerhalb der Interaktionssituation (wenn man sie nicht, wie für diese Arbeit geschehen, zu konservieren versucht) und sind in die prinzipielle Sequenzialität des Interaktionsgeschehens eingebettet. Hieraus ergeben sich die folgenden Fragen:

- Wie ist die Multimodalität der körpergebundenen Ausdrucksressourcen auf die Multimodalität im Ausstellungsraum bezogen? Wie können die Besucher die kommunikativen Angebote im Ausstellungsraum für die Interaktion aktivieren?
- Wie können die statischen Zeichen des Kommunikationsangebots im Ausstellungsraum in die fortschreitende Sequenzialität der Interaktion ‚eingebaut‘ werden, damit sie in dieser wirksam werden können?
- Und wieder stellt sich die Frage nach der Verschränkung multimodaler Ressourcen, allerdings hier im Sinne eines sequenziell geordneten Aufeinander-Beziehen im Verlauf der Interaktion. Denn wie wir gesehen haben, studieren die Besucher nicht erst alle Exponate, dann die Ausstellungstexte und im Anschluss daran die Zeichen des ‚Designcodes‘ (s.u. 2.1.4). Hier muss die Analyse der Kommunikation *in der* Ausstellung rekonstruieren, wie die Besucher im Interaktionsverlauf die Zeichen aus den unterschiedlichsten Modi aufeinander beziehen und miteinander verweben – beispielsweise in ein und demselben Gesprächsschritt im Verlauf der Konstruktion geteilten Wissens.

### 1.2.3.3 Wissen

Der dritte Aspekt der Kommunikation durch die Ausstellung, den es in dieser Arbeit zu vertiefen gilt, ist die Frage nach den spezifischen Merkmalen der Wissenspräsentation und -vermittlung in der Ausstellung. Hier sind folgende Fragen relevant:

- Was im Ausstellungsraum signalisiert uns, dass der Ausstellungsraum als dauerkommunikatives Kommunikationsangebot zu verstehen ist und die in ihm platzierten Dinge als *Zeichen*, die zur Erarbeitung von fachbezogenem Wissen *ausgestellt* sind (im Gegensatz zu Dingen in einer Vorratskammer, die

zur späteren Nutzung *aufbewahrt* sind)? Was sind die ausstellungsspezifischen Strategien der Wissenspräsentation und -vermittlung, die die Ausstellungskommunikation zu einer „eigenständigen Form der Wissenskommunikation“ machen, „die in einem Erlebnisraum stattfindet“ (Thiemeyer 2016: 20)?

- Welche Rolle spielt die oben beschriebene ‚Verschränkung‘ von Lektüre und Anschauung für die Wissenskommunikation durch die Ausstellung?

Für die Kommunikation *in der* Ausstellung sind mit dem Aspekt der Wissenskommunikation zwei grundsätzliche Fragen verbunden:

- Wie nutzen die Besucher ihre räumliche Umwelt (bzw. Elemente daraus) als Zeichen? Wie handeln sie interaktiv aus, was diese Zeichen (z.B. die Exponate) repräsentieren?
- Welches sind die interaktiven Strategien der lokalen Generierung geteilten Wissens, die in der Kommunikation *in der* Ausstellung zu beobachten sind? Welches sind die Mittel und Formen, mit denen sich die Museumsbesucher anzeigen, dass ein Wissensgefälle vorliegt, welche Quellen sie zu seiner Einebnung nutzen und schließlich: dass ihre Wissenskonstruktion vor der Vitrine zu einem befriedigenden Abschluss gekommen ist?
- Wie setzen die Besucher eigenes Vorwissen und das in der Ausstellung Gesehene und Gelesene für die Herstellung geteilten Wissens in Beziehung?

### 1.3 Die Anlage der Arbeit

Obwohl also in der Kommunikation *durch die* Ausstellung wie in der Kommunikation *in der* Ausstellung die gleichen grundlegenden Merkmale eine Rolle spielen – Multimodalität, Raumgebundenheit und Wissen als Fluchtpunkt – ergeben sich aus diesen Merkmalen dennoch ganz unterschiedliche Fragen. Der Grund dafür ist, dass es sich bei der Kommunikation *durch die* Ausstellung um einen Fall *verdauerter Kommunikation*, bei der Kommunikation *in der* Ausstellung aber um einen Fall von *Angesichtskommunikation* handelt, bei der die anwesenden Interaktionspartner ihre Beiträge ‚online‘ produzieren, was es ihnen erlaubt, sich permanent auf die Handlungen und Reaktionen der ebenfalls anwesenden Anderen abzustimmen.

Diese unterschiedlichen Fragen verlangen zu ihrer Beantwortung nach je unterschiedlichen Datentypen und Analysemethoden. Und mit diesen wird die Bezugnahme auf je unterschiedliche Forschungsdisziplinen und -ansätze notwendig, mit ihren je eigenen Relevanzen und traditionellen Fragestellungen, denn nur so können diese Disziplinen ihre spezifischen Gegenstandsperspektiven

voll entfalten. Die Geschichte der Erforschung der Kommunikation durch die Ausstellung scheint mir ausreichend gezeigt zu haben, wie sehr eine unreflektierte Gleichsetzung der beiden Dimensionen von Ausstellungskommunikation das Verständnis des Gegenstands behindert. Die Ausstellung ‚spricht‘ eben nicht zu den Besuchern wie ein Raum und Objekt gewordener Führer, und die Nutzung der Ausstellung im Zuge der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ist etwas anderes als das gemeinsame Lesen eines multimodalen Ausstellungstexts.

Deshalb werden die theoretisch-methodischen Grundlagen in zwei separaten Kapiteln vorgestellt: Kapitel 2 stellt die Forschungsansätze dar, auf die sich die Analyse der Kommunikation *durch die* Ausstellung stützen wird, während Kapitel 4 dasselbe für die Kommunikation *in der* Ausstellung leistet.

Jeweils direkt auf die theoretisch-methodische Grundlegung folgt das betreffende Analysekapitel. Kapitel 3 ist der Erforschung der Kommunikation *durch die* Ausstellung gewidmet, und Kapitel 5 gilt der Kommunikation *in der* Ausstellung.

Wenn auch, wie schon gesagt, die beiden Spielarten der Ausstellungskommunikation eng aufeinander bezogen sind, ist die Aufgabe, die beiden Dimensionen der Ausstellungskommunikation in einen übergeordneten theoretischen Rahmen zu integrieren, doch überaus anspruchsvoll und kann erst im Licht der beiden separaten Untersuchungen und ihrer Ergebnisse mit Gewinn vollzogen werden. Deshalb wird die Verbindung der beiden Analysestränge dieser Arbeit – wiederum empiriebasiert – in einem eigenen Kapitel vorgenommen werden (Kapitel 6).

Im abschließenden Kapitel 7 sollen die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung noch einmal zusammengefasst werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf diejenigen inhaltlichen wie theoretischen Ergebnissen liegen, deren Bedeutung über den Einzelfall *Ausstellungskommunikation* hinausgeht.

## 2 Kommunikation *durch die* Ausstellung: Theorie

Die Erforschung der Kommunikation *durch die* Ausstellung kann auf einer Vielzahl von theoretischen wie empirischen Arbeiten aufbauen, die sich dem Phänomen der Ausstellungskommunikation aus unterschiedlichen Disziplinen nähert haben.

Anknüpfungspunkte bieten einerseits Arbeiten, die sich unmittelbar dem Thema *Ausstellungskommunikation* widmen, andererseits Arbeiten, die zwar nicht die Kommunikation *durch die* Ausstellung zum Thema haben, sich aber mit einem ihrer charakteristischen Merkmale beschäftigt haben, die wir im vorigen Kapitel herausgearbeitet haben. Der folgende Forschungsüberblick folgt im Wesentlichen dieser Zweiteilung (2.1, 2.2). Überschneidungen sind allerdings nicht selten: etwa wenn museologische Arbeiten zur Bedeutung von Museumsubjekten auf allgemeine semiotische Theorien zur Objektbedeutung zurückgreifen oder wenn eine linguistische Arbeit die zur Beschreibung multimodaler Zeichenarrangements entwickelten Kategorien auf die Analyse von Ausstellungsräumen anwendet.

In 2.1 gebe ich zunächst einen Überblick über Versuche, die Ausstellung als Ganzes unter dem Gesichtspunkt von Kommunikation zu betrachten (2.1.1). Dann referiere ich nacheinander die Forschung zu Museumsobjekten (2.1.2) und Museumstexten (2.1.3) sowie zu Ausstellungsdesign und -architektur (2.1.4), die gemeinhin als die drei grundlegenden Komponenten aufgefasst worden sind, die zur Konstruktion der Ausstellungsbedeutung genutzt werden. In den restlichen Abschnitten des Kapitels (2.2) stelle ich die linguistische und linguistikaffine Forschung zu den grundlegenden Merkmalen der Kommunikation *durch die* Ausstellung dar: Multimodalität (2.2.1), Raumgebundenheit (2.2.2) und Wissenskommunikation (2.2.3).

### 2.1 Die Museumsperspektive

#### 2.1.1 Ausstellung und Kommunikation

Die Museumsausstellung ist das zentrale Kommunikationsmittel des Museums; mit ihrer Hilfe kommunizieren die Museumsverantwortlichen mit den Museumsbesuchern. Dieses Verständnis der Ausstellung, das wir so oder ähnlich formuliert in nahezu allen aktuellen Einführungen in die Museologie oder die Ausstellungsgestaltung finden können, ist nicht neu. Schon in den 1970er Jahren gibt es Arbeiten, die die kommunikativen Grundlagen der Ausstellung zum Thema machen (z.B. Kováč 1979), und Anfang der 1980er widmet sich eine Forschungs-

tagung des ICOM, des Internationalen Museumsrats, exklusiv den kommunikativen Aspekten der Museumsausstellung (Sofka 1991). Trotz alledem beklagt Kaiser noch im Jahr 2006, dass der Museologie die notwendigen Grundlagen für das Verständnis und die Analyse der Ausstellungskommunikation fehlen:

Die Studien im Bereich Museumskommunikation und Ausstellungssprache zählen zu den jungen Forschungsgebieten der Museologie. Obwohl Ausstellungen zu den wichtigen Foren der Vermittlung von Kultur zählen, haben bislang weder Fach- noch öffentliche Diskurse adäquate Instrumente entwickelt, um Ausstellungen als Medien zu verstehen, zu analysieren und zu kritisieren. Eine Forschungslücke besteht nach wie vor in einer differenzierten Analyse der Ausstellungssprache. (Kaiser 2006: 14)

Dass trotz der langen Beschäftigung mit der Ausstellungskommunikation kein überzeugendes Analyseinstrumentarium entwickelt worden ist, hat meines Erachtens mehrere Gründe.

Einer dieser Gründe ist, dass eine prinzipielle Klärung des Kommunikationsbegriffs aussteht – im Abschnitt 1.2.1 haben wir schon gesehen, wie eine ausschließlich am Bild der Angesichtskommunikation entwickelte Auffassung von Kommunikation ein Verständnis der Kommunikation *durch die* Ausstellung behindern kann. Ein weiterer Grund ist, dass kommunikations- und zeichentheoretische Begriffe und Modelle oftmals oberflächlich und fragmentarisch rezipiert worden sind (vgl. die Kritik in Horta 1991: 56). Das spiegelt sich in der großen terminologischen Uneinheitlichkeit wieder, mit der über die Ausstellung geschrieben wird. Ungewiss ist, ob die Ausstellung nun ein *Medium* (Bianchi 2016: 251, Scholze 2004: 12), ein *Kanal* (Locher 2004, im Titel), eine Sprache im Sinn von *Langue* (Bellaigue 1991: 23) oder *Parole* (Gluziński 1991), eine *Mitteilung* (Waidacher 2005: 121), ein *rhetorischer Text* (Jones 1999a, 1999b) oder eine *Narration* (Flacke 2016) ist. Diese Begriffsvielfalt steht einer Bestimmung der Kommunikation *durch die* Ausstellung als einem einheitlichen Untersuchungsgegenstand im Wege.

Ebenso problematisch sind Analogien zwischen sprachlicher Kommunikation und Ausstellungskommunikation, die immer wieder gezogen werden, ohne die Tragfähigkeit dieser Analogien im Detail zu überprüfen und ihren zuweilen problematischen Implikationen nachzugehen. Museumsobjekte werden mit Wörtern gleichgesetzt, Objektgruppen mit Sätzen, Museumsarchitektur mit Dialekten oder Ausstellungsstile mit Vokabularen (Maranda 1991). Hier hat der Rückgriff der Museologie auf Semiotik und Sprachwissenschaft meines Erachtens die Erforschung der Ausstellungskommunikation eher behindert als gefördert. Denn die plausibleren dieser Analogien lassen eine tiefer gehende Erforschung der Kommunikation *durch die* Ausstellung als überflüssig erscheinen, indem sie ein problemloses Verstehen der Ausstellungskommunikation vorspiegeln, und

die abwegigeren unter diesen Analogien diskreditieren auch die ernsthafte Suche nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten von Sprach- und Ausstellungskommunikation.

Als fruchtbarer für das Verständnis der Ausstellungskommunikation haben sich dagegen Versuche erwiesen, allgemeine Kommunikationsmodelle wie Shannon/Weaver (1949) an den Fall der Ausstellungskommunikation anzupassen. Beispiele sind etwa Cameron (1968), Schiele (1989), Šurdič (1990), Horta (1992), Hooper-Greenhill (1991), Schmolke (2002) oder Kaiser (2006). Die Übernahme und Modifikation der allgemeinen Kommunikationsmodelle lenkt den Blick darauf, dass das in der Ausstellung Sicht- und Lesbare Bestandteil eines umfassenderen Kommunikationsprozesses ist, zu dem mindestens auch Sender und Empfänger gehören (selbst wenn diese bei der Analyse des Ausstellungsraums nicht anwesend sind).<sup>1</sup> Das gestattet es der Museumsforschung Fragen zu stellen wie die, wer denn genau als „Sender“ und wer als „Empfänger“ aufzufassen ist oder welche Rolle dem Besucher im Gesamt der Ausstellungskommunikation zukommt: Dekodiert er lediglich die in die Ausstellung eingeschriebene Mitteilung,<sup>2</sup> ist er jemand, der nach der Rezeption der Ausstellung selbst kommunikativ tätig werden kann (und so einen evaluativen „feedback loop“ in Gang setzt, vgl. Cameron 1968) oder ist er – und das ist die hier vertretene Sicht – schon beim Ausstellungsbesuch ein aktiver Part, der die Bedeutung der Ausstellung im Verlauf seines Besuchs konstruiert (s. Hooper-Greenhill 1991, Bellaigue 1991, Schärer 1991, Spielbauer 1991).

Über die musealen Kommunikationsmodelle hat auch die Frage nach dem (oder den) Code(s) des Museums Eingang in die Untersuchung der Ausstellungskommunikation gefunden. Mit der Untersuchung der musealen Codes sind zum einen die Vielfalt der Ausdrucksressourcen, die in der Ausstellung zum Einsatz kommen, in den Blick gekommen (wie etwa Hortas umfassende semiotische Ausstellungsanalyse eindrücklich vorführt: Horta 1992), zum anderen die allgemeine Frage nach Bedingungen des Verstehens der Museumsausstellung und der Gestalt der musealen ‚Mitteilung‘. Mit dem Rückgriff auf den Code-Begriff sind jedoch auch Probleme verbunden. Untersuchungen, die *dem* oder *den* Code(s) des Museums auf der Spur sind, stellen sich diese Codes meist als allgemein geteilte kulturelle Regelwerke vor, die je eine Ausdruckseinheit und eine Bedeutungseinheit einander zuordnen. Ausstellungen werden als konkrete Realisierungen eines allgemeinen musealen Signifikations- und Kommunikations-Systems

---

<sup>1</sup> Kritisch zu den musealen Kommunikationsmodellen: Mattl (1995: 20).

<sup>2</sup> So beschreibt etwa Spencer (2002: 374) den Museumsbesuch wie folgt: „[W]e are *taking in the messages* [...] the museum has prepared for us“ (meine Hervorhebung, W. K.).

verstanden, und Ziel der Untersuchung der musealen Codes ist die Beschreibung dieses Systems, der ‚Syntax‘ (Taborsky 1983) oder ‚Sprache‘ des Museums. Mit dieser Fokussierung auf allgemeine Codierungs- und Decodierungsregeln ist das Funktionieren der Kommunikation *durch die* Ausstellung allerdings nur unvollständig zu beschreiben. Denn das Verstehen einer Ausstellung basiert ebenso auf *lokalen* Regelhaftigkeiten, die wir uns im Verlauf des einzelnen Museumsbesuchs erschließen. Dass ein roter Saurierumriss auf einer Vitrinenfront, der von einer Reihe schwarzer Saurierumrisse umgeben ist, die Saurierfamilie signalisiert, mit der wir es in dieser Vitrine zu tun haben (während die schwarzen uns zeigen, welche anderen Saurierfamilien uns noch im gleichen Saal erwarten), ergibt sich nicht aus einem allgemeinen Museumscode, der die Bedeutung von Farben und Umrissen festlegt, sondern – wie Matzl (1995: 21) es nennt, aus einer „lokalen, d.h. nur im gegebenen Raum gültigen Syntax“, die sich uns erschließt, sobald wir zwei oder drei dieser Vitrinen betrachtet haben (s.u. 3.5). Für die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung gilt es deshalb, den im Begriff der Codes enthaltenen System-*bias* zu überwinden. Anstelle eine Liste fixer Form-Bedeutung-Zuordnungen zu erstellen, gilt es danach zu fragen, was den Besuchern jeweils *lokal* zu ihrer Bedeutungskonstruktion zur Verfügung steht. Dazu ist es nötig, die Ausstellung nicht als Realisierung eines zugrundeliegenden Systems zu verstehen, sondern sie als komplexe Einheit des *Gebrauchs* ernst zu nehmen.

Schließlich gibt es eine ganze Reihe semiotischer und von der Semiotik inspirierter Ausstellungsanalysen. Ein oft zitierter Klassiker der semiotischen Ausstellungsanalyse ist Barthes' Untersuchung der Wanderausstellung *La grande famille des hommes* (Barthes 1970), in der der Autor die Mechanismen aufdeckt, mit denen in dieser Ausstellung das ahistorische Bild einer umfassenden Gemeinschaft aller Menschen erzeugt wird, die einer gemeinsamen, unveränderlichen *conditio humana* unterworfen sind. Klassisch ist auch die Analyse der Repräsentation der Aborigines im *Western Australian Museum* von Hodge und D'Souza (Hodge/D'Souza 1979), in der die Autoren im Detail den Verzerrungen nachgehen, die auftreten, wenn eine Ausstellung eine Kultur darzustellen versucht, die nicht die Kultur der Ausstellungsverantwortlichen ist.

Hooper-Greenhill (1991: 51) bemerkt kritisch zu diesen frühen semiotischen Annäherungen an die Ausstellungskommunikation, dass es jenen stärker um das Aufdecken eines „hidden curriculum“ oder einer „underlying ideological agenda“ gehe, als dass sie versuchten, das ‚normale‘ Funktionieren der Ausstellungskommunikation semiotisch zu erfassen. Hinzu kommt häufig eine auffallende Empiriermut. So stützt sich Barthes' Analyse der Ausstellung *La grande famille des hommes* im Wesentlichen auf den Titel und die Benennung der verschiedenen Abteilungen dieser Ausstellung und Flochs – im Übrigen inspirierender – Beitrag

zum Lausanner Fotografiemuseum (Floch 1996) gibt die geringe Rolle, die die empirische Beobachtung für ihn spielt, schon im Untertitel zu erkennen: „Interrogations d’un sémioticien *avant* de visiter le musée de l’Elysée de Lausanne“ (meine Hervorhebung, W.K.).

Für die hier vorliegende Arbeit sind deshalb vor allem jüngere semiotische Arbeiten von Interesse, die Ausstellungen in ihrer ganzen multimodalen Breite untersuchen, etwa Jones’ detailreiche „rhetorische“ Analyse des Holocaust-Memorial-Museums (Jones 1999b), Scholze (2004), die eine semiotische Typologie verschiedener Ausstellungstypen entwickelt, die von Mieke Bals Kulturanalyse geprägte Studie Muttenthaler/Wonisch (2006) oder eine Reihe von Arbeiten aus dem Umfeld des Systemfunktionalismus (s. etwa Stenglin 2009, mit weiterer Literatur).<sup>3</sup>

### 2.1.2 Museumsobjekte

Ein Gutteil der Forschung zu der Frage, wie sich mit Hilfe der Museumsausstellung Bedeutungen vermitteln lassen, beschäftigt sich mit den Objekten der Ausstellung. Der Grund dafür liegt in der allgemeinen Überzeugung, dass Objekte das „primäre Medium“ (Korff 1984: 89) der Museumskommunikation sind, ja dass in der Kommunikation mit Hilfe von Museumsobjekten das ‚Alleinstellungsmerkmal‘ des Museums zu suchen ist (Kavanagh 1989: 119).

Unbestritten ist in der Museumsliteratur, dass Objekte als Zeichen fungieren können.<sup>4</sup> Damit tritt erneut die Semiotik als Wissenschaft von den Zeichen ins Blickfeld der museologischen Forschung; aber auch andere Disziplinen haben sich mit der Bedeutung von Objekten (und der Frage, wie sie zu erschließen ist) beschäftigt: etwa die aus Sozialanthropologie und Archäologie erwachsene *Material-Culture*-Forschung (z.B. Shanks/Tilley 1987, Kavanagh 1989, Hodder 1994 oder Veit/Kienlin/Kümmel/Schmidt 2003), die Kulturgeschichte (Kohl 2003) oder die Psychologie (Moles 1972, Habermas 1996).

Behandelt wurden im Wesentlichen die folgenden Aspekte: Was bedeuten Objekte? Woher kommen diese Bedeutungen? Und schließlich: Funktionieren

---

<sup>3</sup> Dass sich trotz der beträchtlichen Zahl von semiotischen und semiotisch inspirierten Arbeiten zur Ausstellungskommunikation bis heute keine eigentliche Museumssemiotik ausgebildet hat, belegt das durchgehende Fehlen dieses Schlagworts in semiotischen Handbüchern und Überblicksdarstellungen (vgl. Trifonas 2015 oder Posner/Robering/Sebeok 1997–2004).

<sup>4</sup> Nöth (2000b: 527) verweist auf zwei grundlegende Auffassungen, eine „dichotomische“, nach der es zeichenhafte und nicht zeichenhafte Aspekte von Objekten gibt, und eine „pansemiotische“, nach der alle Aspekte des Objekts als Zeichen analysiert werden können.

Objektzeichen wie Sprachzeichen? Jedem dieser Aspekte ist im Folgenden ein Unterabschnitt gewidmet.

### 2.1.2.1 Die Bedeutung von Museumsobjekten

Die Frage nach der Bedeutung von Museumsobjekten beinhaltet zwei Teilaspekte. Zum einen geht es darum, was Objekte *generell* bedeuten (können), zum anderen darum, welche Bedeutung Objekten *in der Ausstellung* haben können.

Zur Beantwortung der ersten Teilfrage hat sich die Museologie häufig auf Barthes' Analyse des Systems der Mode (Barthes 1967) oder seine Ausführungen zur Semantik der Objekte (Barthes 1988a) gestützt, aber auch eigenständig allgemeine semiotische Begriffe wie *Denotation* oder *Konnotation* für die differenzierte Beschreibung von Objektbedeutungen nutzbar gemacht (z.B. Pearce 1989, 1992: 166–191 oder Horta 1992). In der Regel geht es bei diesen Analysen um *Artefakte*, also vom Menschen hergestellte Objekte.<sup>5</sup>

Folgende Besonderheiten der Objektbedeutung sind von der Forschung herausgearbeitet worden:

- Objekte haben eine ‚primäre Bedeutung‘, die in ihrem ursprünglichen praktischen Gebrauch, in ihrem ursprünglichen Verwendungszweck liegt bzw. in den „Intentionen“, die ihnen „bereits im Zuge ihres Herstellungsprozesses [...] eingegeben worden“ sind (Kohl 2003: 121). Zusätzlich kann, wie (Barthes 1967: 269ff.) beschreibt, der *Gebrauch* des Objekts zu einem Zeichen werden, sodass beispielsweise ein Ballkleid ‚gesellschaftlicher Empfang‘ *bedeutet*; und dieses Gebrauchs-Zeichen kann schließlich ‚naturalisiert‘ werden, sodass der gesellschaftlich zugeschriebene Nutzen des Objekts als etwas erscheint, das in der ‚Natur‘ des Objekts zu liegen scheint (‚Ballkleider sind für Empfänge da [weil sie sich natürlich dazu eignen]‘).
- Bisweilen wird die Ansicht vertreten, dass schon einzelne Objekte das Äquivalent einer Aussage darstellen (so etwa Barthes 1988a: 194: Ein Revolver, den man in einem Film sehe, denotiere nicht einfach ‚Revolver‘, sondern entspreche der Aussage ‚Hier ist ein Revolver!‘).
- Und schließlich: Bei aller Semantisierung bleiben Objekte Objekte. Sie bieten etwas, das Matzl (1995: 17) einen „Überschuss“ an Erfahrungsmöglichkeiten“ nennt: Es gibt immer mehr an einem Objekt wahrzunehmen, als das, was es zum Erkennen seines Zeichengehalts braucht.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Zur Definition von „Objekt“ und verschiedenen Klassen von Objekten: Moles (1972: 21ff.) oder Kohl (2003: 123–132), zu „Objekt vs. Artefakt“: Nöth (2000b).

<sup>6</sup> Für Korff (so z.B. Korff 1995a) liegt in diesem letzten Punkt die Einzigartigkeit des Museumserlebnisses begründet. Das authentische Objekt eröffnet eine breite Palette an Wahrnehmungs-

Die Materialität der Objekte ermöglicht etwas, das Assmann (1988) die „wilde Semiose“ genannt hat.<sup>7</sup> Wenn wir ein Objekt als Zeichen nutzen, nehmen wir es nur noch als Zeichenträger wahr und ‚blicken durch seine Materialität hindurch‘ direkt auf die repräsentierte Bedeutung, während gleichzeitig seine Materialität gleichsam unsichtbar wird. Doch wenn wir uns dieser Materialität gewahr werden (durch eine Form des Sehens, die Assmann ‚Starren‘ nennt), können aus ihr neue Bedeutungen generiert werden:

Wilde Semiose bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie auf die Materialität des Zeichens adaptiert und die Präsenz der Welt wiederherstellt. In jedem Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutung her, sie verzerrt, vervielfältigt, sprengt bestehenden Sinn. (Assmann 1988: 239)

Diese Eigenschaft von Objekten ist aus Museumsperspektive bald zur Grundlage der Einzigartigkeit des Museumserlebnisses erklärt worden (so von Korff 1995a), bald zu einem Hindernis musealer Kommunikation (Hahn 2016: 17).

#### 2.1.2.2 Quellen der Objektbedeutung

Woraus speist sich die Bedeutung von Objekten? Während manche Autoren davon ausgehen, dass Objekte Bedeutungen besitzen, die es zu erschließen gilt (Korff 1995a: 22: „Dinge sind Zeugen, die Informationen über Vergangenes zu geben imstande sind“), betonen andere, dass die Bedeutung von Museumsobjekten das Ergebnis einer Konstruktion sind, sei es durch die Gesellschaft (Taborsky 1990, Kavanagh 1989: 132), sei es durch das Ausstellungsteam und die Besucher (Schäfer 1989: 45).

In diesem Zusammenhang ist lange darüber gestritten worden, ob es Objektbedeutungen gibt, die sich den Sinnen unmittelbar erschließen, also ohne den ‚Umweg‘ über die Kenntnis eines Codes oder einen begleitenden Erläuterungstext. Denn mit dieser „Anschaulichkeit“ des Museumsobjekts wird häufig die Einzigartigkeit der Museumserfahrung begründet (kritisch: Weschenfelder/Zacharias 1992: 73–75, Steen 1995). Diese Diskussion blieb aber fruchtlos, weil sie sich weder auf die empirische Analyse einzelner Museumsobjekte stützte, die offengelegt hätte, welche Erfahrungen denn konkret durch die Betrachtung

---

möglichkeiten, die aus dem Betrachten eines Exponats deutlich mehr machen als ein bloßes ‚Lesen‘ seiner Bedeutung im Ausstellungszusammenhang; Matzl sieht den Erfahrungsüberschuss eher als Problem für die Ausstellungsplaner, die damit umgehen müssen, dass die Besucher mehr (und anderes) an einem Exponat sehen können, als von ihnen intendiert war.

7 Vgl. auch Niewerth (2018: 38–49).

dieses Objekts zu machen sind, noch auf Theorien und Konzepte der Objektwahrnehmung.

Gut erforscht sind dagegen die Bedeutungseffekte, die die Eingliederung eines Objekts in das Museum – die sogenannte *Musealisierung* – mit sich bringt. Der Philosoph Krzysztof Pomian in seinem Essay über das Sammeln (Pomian 1988), Michael Thompson in seiner Abfalltheorie (Thompson 1979, vgl. Fehr 1989) und Abraham Moles in seiner Beschreibung des Durchgangs durch die „réservé du grenier“ (Moles 1972: 43, 95–111) kommen zu ganz ähnlichen Beschreibungen des Vorgangs der Musealisierung.

Die Musealisierung besteht jeweils aus einem Prozess der „De- und eine Rekontextualisierung“ (Kohl 2005: 35), in dem die Objekte ihren Warenwert verlieren, dem Warenkreislauf entzogen werden und schließlich durch den Einbezug in eine Sammlung einen neuen symbolischen Wert und neue Bedeutungen erlangen. In Pomians Begriffen werden „Dinge“ (über die Zwischenstation des „Abfalls“) zu „Semiophoren“. „Dinge“ sind

nützliche Gegenstände, [...] die konsumiert werden können oder die dazu dienen, sich Subsistenzmittel zu verschaffen oder auch Rohstoffe umzuwandeln, so daß sie konsumiert werden können oder schließlich dazu, gegen die Veränderungen der natürlichen Umgebungen zu schützen (Pomian 1988: 49)

„Semiophoren“ dagegen

Gegenstände ohne Nützlichkeit im ebenpräzisierten [sic] Sinn, sondern Gegenstände, die [...] mit einer Bedeutung versehen sind (ebd.).

Im Prozess der Musealisierung verlieren Objekte „their original determined functions and conventional significations“ und „are open to all forms of use and constructions chosen by the museum emitters“ (Horta 1992: 34f.).

Die allererste Bedeutung, die Objekte durch die Musealisierung gewinnen, ist die, Museumsobjekt zu sein, eine Konnotation, die alle anderen Bedeutungen durchdringt (1992: 30).<sup>8</sup> Eine zweite neue Bedeutung ergibt sich aus dem Platz, der dem Einzelobjekt in dem (von den einschlägigen Fachwissenschaften bestimmten) System der Sammlung zugewiesen wird (vgl. die „taxonomische Koordinate“ der Objektbedeutung bei Barthes 1988a: 191f.). Hierzu gibt es eine

---

<sup>8</sup> Kohl (2005: 33) macht auf einen interessanten Unterschied zu sakralen Räumen aufmerksam: Erst die sakralen Gegenstände (z. B. Reliquien) machen Tempel oder Kirchen zu heiligen Orten. Im Museum ist das umgekehrt: Museumsobjekte erhalten erst durch ihre Präsentation im Museum eine besondere Aura.

lange praktische Tradition der Bestimmung von Objektbedeutungen zur Katalogisierung und Systematisierung von Sammlungen (s. etwa Elliot et al. 1994 oder Pearce 1994).

Was die weiteren Bedeutungen angeht, die mit einem Museumsobjekt im Rahmen einer Ausstellung vermittelt werden können, sind die Möglichkeiten nahezu unbegrenzt. Jedes Objekt kann, wie Mattl (1995: 18) herausstellt: „zum Repräsentanten einer ganzen Klasse oder auch – so paradox es klingt – ausschließlich seiner selbst aufsteigen.“ Dies illustriert Freydank (1990) sehr eindrücklich am Beispiel der Dermoplastik eines Sibirischen Tigers aus dem Museum für Naturkunde der Humboldt-Universität, die in verschiedenen Ausstellungen zum Einsatz kam. Einmal repräsentierte sie die Gattung *Panthera tigris*, einmal illustrierte sie ein biologisches Gesetz, nach dem Tiere in kälteren Weltregionen größer sind als in wärmeren, einmal stand sie stellvertretend für Bemühungen um die Rettung aussterbender Tiere in Russland, und einmal schließlich illustrierte sie – als ‚Repräsentant ihrer selbst‘ – die Geschichte der Tierpräparation.<sup>9</sup>

Typische Relationen zwischen Museumsobjekten und ihren Bedeutungen sind mit den rhetorischen Begriffen *Metonymie* und *Metapher* erfasst worden (etwa von Šurdič 1990 oder Müller-Scheessel 2003). Bei der metonymischen Verwendungsweise steht das Museumsobjekt für etwas, von dem es selbst ein Teil ist (so z. B. der Kapitelstein für den Kirchenbau, in den dieser Stein eingefügt war), bei der metaphorischen Verwendungsweise steht es für etwas, zu dem es in einer beliebigen Kontiguitätsbeziehung steht (im Fall des Kapitelsteins: Religion, den Beruf des Steinmetzen usw.). Auch können Objekte zu dem, was sie repräsentieren, in einer Relation der *Exemplifizierung* stehen. Diese Relation erläutert Goodman (1968: 529) am Beispiel eines Stoffmusters beim Möbelhändler, das einen bestimmten Stoff *repräsentiert*, den man bestellen kann, gleichzeitig aber *aus* diesem Stoff *besteht*.<sup>10</sup> Im Fall der Exemplifizierung, so Goodmans Beschreibung, sind Gegenstand und Verweisobjekt aus der gleichen Ausdruckssubstanz, wobei das Muster das Produkt denotiert, während gleichzeitig das Produkt das Muster determiniert, und zwar in dem Sinne, dass es festlegt, was an dem Muster die ‚bedeutsamen‘ Eigenschaften sind.

---

<sup>9</sup> Eindeutig zu kurz greift deshalb Kohls Behauptung eines generellen Bedeutungseffekts der Musealisierung: „Durch die Präsentation in der Ausstellung erhalten Objekte den Charakter von ‚Prototypen‘“, die „Reihen [bilden], in denen eines durch ein anderes ersetzt werden kann, ohne daß sich dadurch der semantische Gehalt grundsätzlich ändert“ (Kohl 2003: 255).

<sup>10</sup> Dazu Nöth (2000b: 526): „Zeigegegenstände sind nach dieser Beschreibung also in gewisser Weise Zeichen(träger) und ihr eigenes Objekt zugleich“.

Wie Museumsobjekte in der Ausstellung interpretiert werden, hängt – wie wir in Kapitel 3 sehen werden – ganz wesentlich von ihrer Platzierung im Ausstellungskontext ab. Doch gibt es zu der Frage, wie der Kontext konkret die Bedeutung eines Exponats beeinflusst und welche Bedeutungen auf welche Weise durch die Anordnung von Objekten vermittelt werden können, bisher kaum Untersuchungen. Zwar ist vereinzelt von der ‚Grammatik‘ der Museumssprache die Rede, aber damit ist meist eine bloße Auflistung der vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten im Museum gemeint (s. beispielsweise Hall 1987, die das Wort *grammar* im Untertitel führt). Die Syntaktik, die Beschreibung der Regeln und Effekte der Kombination von Museumsobjekten (und Elementen anderer, in der Ausstellung präserter Zeichensysteme) wird selten und nie systematisch untersucht.

Das mag daran liegen, dass es auch außerhalb der Forschung zu Museumsausstellungen nur wenig Überlegungen zur Syntaktik der Objekte gibt. So beschränken sich Barthes' Überlegungen zur Syntaktik von Objekten im Wesentlichen auf die verkürzende Behauptung, Objekte stünden lediglich in einer Relation der Parataxe zueinander (Barthes 1988a: 194). Doch gibt es im Raum sicher nicht nur ein additives Nebeneinander von Objekten, sondern auch topologische Relationen des Über- und Untereinander, des Einschlusses, der Durchdringung, der Verdeckung usw.

Ausführliche Gedanken zur Syntaktik der Objekte findet man meines Wissens lediglich in Moles' sozialpsychologischer *Théorie des Objets* (Moles 1972). Der Autor sucht nach „les modes d'assemblage, la syntaxe des objets ensemble à l'intérieur du discours constitué par le display quotidien“ (1972: 113). Moles' Gesetze der Anordnung von Objekten im Raum scheinen mir aber zu heterogen und ihre Zusammenstellung zu willkürlich zu sein, um sich als Grundlage für eine systematische Untersuchung der räumlichen Anordnung der Ausstellung zu eignen. Sie reichen von ‚Naturgesetzen‘ wie dem der „contrainte volumique“ (1972: 115: Die Summe der Volumen der Objekte in einem Raum muss kleiner sein als das Gesamtvolumen) über solche, die sich aus kulturellen Konventionen ergeben („densité optimum“: Wo im Raum soll die größte Objektdichte herrschen? 1972: 115) bis hin zu schwer operationalisierbaren ‚Gesetzen‘, wie dem des „rayonnement de l'objet (1972: 116), wonach jedes Objekt eine Einflussosphäre hat, die nicht unterschritten werden darf, weil sich die Objekte sonst ‚stören‘.

Meines Wissens existiert nur eine einzige systematische Analyse des Zusammenhangs zwischen musealen Präsentationsformen und der Bedeutung von Museumsobjekten: Shanks/Tilley (1987: 68–90). Die Autoren beschreiben, wie Museumsobjekte als Güter im akademischen ‚Warenaustausch‘ erscheinen können, mit Objektkennungen als ihren „academic price-tags“ (1987: 69), aber auch als ästhetische Objekte, als Produkte, die die Fähigkeiten des *Homo artifex*, des Menschen als Künstler und Handwerker, feiern (1987: 73). In anderen Ausstel-

lungszusammenhängen („narrative displays“, 1987: 74–76) ist das Objekt Beleg für eine mit Hilfe von Kontextinformationen geschaffene ‚Erzählung‘, und in wieder anderen schließlich („situational displays“, 1987: 76–79) Teil einer naturalistischen Inszenierung, in der die kommunikative Funktion der Objekte im Vordergrund steht.<sup>11</sup>

Weitere Hinweise auf Bedeutungen, die sich aus dem Zusammenhang der Präsentation ergeben, lassen sich indirekt aus Untersuchungen gewinnen, die heutige wie historische Ordnungsprinzipien von Museumsausstellungen zu rekonstruieren und zu klassifizieren versuchen. Scholze (2004) etwa beschreibt anhand moderner Dauerausstellungen vier Ordnungsprinzipien: Neben Klassifikation und Chronologie sind das Inszenierung und Komposition (wobei mit Letzterem eine ästhetisch anspruchsvolle ‚Mischung‘ von Objekten gemeint ist). Speziell der Inszenierung als Ordnungsprinzip ist Kaiser (2006) gewidmet. Die Autorin unterscheidet zwei „Raumbilder“, wie sie die räumlichen Resultate von Inszenierungen nennt: „rekonstruierende“ oder „abstrahierende“ Raumbilder (2006: 38–46, dort auch Literatur zu alternativen Einteilungen). Erstere sind „all die Inszenierungen, die zum Ziel haben, eine bestimmte historische Begebenheit zu rekonstruieren oder an historische Situationen zu erinnern“ (2006: 40), letztere dagegen solche Formen der Inszenierung, die einen künstlerischen, ästhetisierenden, auf das Erlebnis ausgerichteten Umgang mit den Objekten pflegen und bei der die Fachwissenschaft in den Hintergrund tritt. Einen guten geschichtlichen Überblick über die Karriere des Inszenierungsbegriffs im Museumskontext gibt Baur (2016).

Historische Studien zur Früh- und Vorzeit der Museen benennen als mögliche Ordnungsprinzipien:

- die Anordnung nach den Reichen der Natur (z.B. Becker 1994: 33–35),
- die Anordnung nach der Ähnlichkeit der Materialien (s. MacGregor 1994: 94, 97),
- die unterschiedlichen Grade von „Kuriosität“ und „Rarität“ der ausgestellten Gegenstände (Kristensen 1994: 132f.),
- die Anordnung entsprechend einer begrifflichen Taxonomie (Felfe 2006: 13)
- die Anordnung als *Tableau* (das Wissen als statische Struktur) vs. als *Parcours* (die chronologische Ordnung, Foucault 1974: 46–77).

Die Einbettung des einzelnen Museumsobjekts in derartige räumliche Zusammenhänge hat, wie wir in Kapitel 3 sehen werden, wichtige Konsequenzen für

---

<sup>11</sup> Ein Ausstellungsexperiment, das diesen und ähnlichen Bedeutungseffekten durch den Kontext der Präsentation nachgeht, wird in Schärer (1991) beschrieben.

die Konstruktion der Bedeutung des einzelnen Objekts, aber auch für die Interpretation eines räumlichen Nebeneinanders: als ein konzeptuelles Nebeneinander in einer Taxonomie oder Meronymie, ein zeitliches Nacheinander in einer ‚Erzählung‘ oder Chronologie, ein räumliches Nebeneinander in einem ‚zeitlich verschobenen‘ Wahrnehmungskontext oder ein konzeptuelles Nebeneinander in einem künstlerischen Objektarrangement im Raum.

### 2.1.2.3 Objektzeichen und Sprachzeichen

Um die Eigenheiten der Museumsobjekte beschreiben zu können, hat man häufig nach allgemeinen Unterschieden zwischen objektbasierten Zeichensystemen und dem Sprachsystem gesucht. Dabei wurden folgende Unterschiede herausgearbeitet (vgl. Hahn 2003 oder Frerichs 2003):

- Objekte sind prinzipiell polysemisch. Waidacher (1999: 255) etwa nennt das Objekt „eine Art visuelle Kurzschrift“, die Raum für Deutungen lasse. Tatsächlich sind aber auch Sprachzeichen polysemisch. Oft *erscheint* uns ihre Bedeutung nur eindeutig zu sein, weil wir routinehaft und weitgehend unbewusst den Ko- und Kontext des sprachlichen Zeichens genutzt haben, um die Bedeutung des Sprachzeichens zu vereindeutigen.
- Objektbedeutungen sind weniger scharf umrissen, auch weil sich im Objekt die Primärbedeutung, Bedeutungen, die durch die Musealisierung hervorgebracht worden sind, und Bedeutungsanteile aus der Materialität des Objekts überlagern oder im Widerstreit befinden können (s.o.). Allerdings sei daran erinnert, dass Assmanns „wilde Semiose“ nicht auf Objektzeichen beschränkt ist: In 2.2.1 werden wir sehen, dass auch die Materialität der Schrift zum Träger eigenständiger Bedeutungen werden kann.
- Für die Interpretation von Objekten ist der Kontext oft wichtiger als die Kenntnis eines Codes. Dies gilt sicher nicht für alle Objektzeichen. Zweifelsohne gibt es Objektzeichen, für die es – ebenso wie für Sprachzeichen – Bedingungen der Wohlgeformtheit gibt und eine „community of users“, die diese Bedingungen kennt (vgl. McNeill 1992: 38f.).
- Systeme von Objektzeichen sind nicht ‚doppelt gegliedert‘. Es ist also nicht möglich, Objekte so zu segmentieren, dass sich minimale Ausdruckseinheiten ergeben, die Bedeutungen unterscheiden, selbst aber keine Bedeutung besitzen. Damit steht die Beobachtung im Zusammenhang, dass sich Objektbedeutungen nicht aus den Bedeutungen kleinerer Einheiten zusammensetzen, also nicht dem Kompositionsprinzip gehorchen; Objekte bedeuten vielmehr ‚en bloque‘, als Gesamtheit. Diese Behauptung zur Bedeutung einzelner Objekte mündet in Aussagen zu Arrangements aus mehreren Objekt-

- zeichen, denen – wie wir im letzten Abschnitt gesehen haben: zu unrecht – eine auf die Parataxe beschränkte Syntax nachgesagt wird.
- Die Ausdrucksmöglichkeiten von Objekten sind im Vergleich zur Sprache beschränkt. Allein mit Objekten lassen sich keine Negationen ausdrücken, und Objekte allein erlauben keine Metakommunikation. Dieser Aspekt ist in der interdisziplinären Diskussion um das Bild in Bildwissenschaft, Bildlinguistik und Multimodalitätsforschung ausführlich behandelt worden (s. etwa Nöth 2004, 2016, Worth 1981, Machin 2007).<sup>12</sup> Mit Hinblick auf die Ausdrucksmöglichkeiten von Museumsobjekten hat eine solche Debatte bisher nicht stattgefunden. Hier gibt es lediglich einige wenige Arbeiten zu den kommunikativen Funktionen von Museumsobjekten (etwa Šurdič 1990 oder Horta 1992: 116).

Zusammenfassend kann man festhalten, dass es eine breite, semiotisch inspirierte Forschung zur Bedeutung von Objekten (und speziell von Museumsobjekten) gibt, auf der die Untersuchung der Ausstellungskommunikation aufbauen kann. Allerdings gilt es dabei, die spezifische konstruktivistische Perspektive dieser Arbeit im Auge zu behalten.

Diese macht es notwendig, die Frage der Objektbedeutung konsequent von der Rezeption aus zu beantworten. Das heißt: die Analyse der Objektbedeutung muss von dem ausgehen, was den Besuchern im Moment der Begegnung mit dem Objekt alles für ihre Bedeutungskonstitution zur Verfügung steht: all das, was sie im Moment der Rezeption wahrnehmen, lesen oder ausgehend von dem Gesehenen und Gelesenen an Verstehenskontexten aktivieren können. Das hat weitreichende Folgen für die Analyse. Die relevante Analysefrage lautet dann nämlich, welche kommunikativen Erscheinungsformen dafür verantwortlich sind, dass ein bestimmtes Objekt als etwas Natürliches oder etwas Menschgemachtes (ein Artefakt), als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung (also als Original-Datum) oder als Objekt der musealen Vermittlung (Exponat) verstanden wird. Wie Shanks/Tilley (1987: 68–90) gezeigt haben, entscheiden nicht Eigenschaften

---

<sup>12</sup> Bestritten worden ist im Einzelnen, dass Bilder in der Lage seien, auf sich selbst zu referieren oder sich zu kommentieren (nach Worth 1981: 179 haben sie „no ability to make ‚meta‘ statements about lower-level statements of the picture system. A picture cannot comment on itself. A picture cannot depict ‚This picture is not the case‘ or ‚This picture is not true‘“); dass Bilder „conditionals, counterfactuals [...] or past-future tenses“ ausdrücken können (Worth 1981: 178); dass sie semantische Relationen zwischen Aussagen formulieren können (z.B. ein *oder* oder ein *weil*, s. Machin 2007); dass Bilder überhaupt die Fähigkeit besitzen, Propositionen zu formulieren (Worth 1981: 178) – eine Behauptung, die zu Barthes' Ansicht, Objektzeichen seien immer Aussagen (Barthes 1988) im Gegensatz steht.

des Objekts selbst darüber, wie diese Frage zu beantworten ist, sondern die Art der Präsentation. Auch die referierten Einsichten in die Bedeutungseffekte der Musealisierung müssen in der Rezeption verankert werden: die Analyse muss diejenigen kommunikativen Erscheinungsformen identifizieren, die es den Besuchern signalisieren, dass ein bestimmtes Objekt *als Exponat* im Rahmen von Ausstellungskommunikation genutzt werden soll (also: zum Betrachten, zum Lernen eingesetzt werden soll), und gerade nicht in seiner ursprünglichen Bedeutung und Verwendung. Weiterhin gilt es, die Erforschung der Beziehungen des Einzelobjekts zu seinem räumlichen Kontext zu erweitern und zu vertiefen, der – wie wir gesehen haben – die Bedeutung der Objekte maßgeblich beeinflussen kann. Damit ist nicht gemeint, dass eine allgemeine Grammatik der Raumbeziehungen formuliert werden soll (im Sinne von Moles' ‚Gesetzen‘). Vielmehr geht es darum zu fragen, wie im Raum signalisiert wird, welche Zusammenhänge zwischen Objekten – und anderen Zeichen im Raum – für die Konstruktion der Objektbedeutung herangezogen werden sollen.

### 2.1.3 Texte im Museum

Das zweite große Thema der museologischen Beschäftigung mit der Ausstellungskommunikation sind die Texte, die in der Ausstellung zu lesen sind.

Bemerkenswert scheint mir, dass Texte von der Museologie zuallererst als Alternative zu Objekten verstanden und diskutiert worden sind. Bis heute werden Texte häufig noch als Fremdkörper in der Ausstellung aufgefasst (so von Waidacher 2000: 4, der sie zu den „fremde[n] Kommunikationsformen“ zählt), und das, obwohl schon in einer Wunderkammer des 18. Jahrhunderts erklärende Schilder an Objekten belegt sind (MacGregor 1994: 74). Seit den 1970er Jahren wurde über die Berechtigung oder Notwendigkeit von Texten im Museum eine Jahrzehnte anhaltende, heftige Debatte geführt (unter sich wandelnden Etiketten: „Lernort oder Musentempel“, „Inszenierung vs. Text“; vgl. Steen 1995: 47f.). Im Kern geht es darum, ob sich Ausstellungen auf den kommunikativen Eigenwert ihrer Objekte verlassen können oder ob Objekte erst durch Texte eine Bedeutung erhalten bzw. verstehbar werden (vgl. etwa ebd. und Korff 1995b). Verfechter der Aussagekraft des „authentischen Objekts“<sup>13</sup> führen einen Feldzug gegen das „booklet spread out on the walls“ (Miller 1990: 86) oder das „2-D-syndrome“ (Tripps 1987)

---

<sup>13</sup> Zur Originalität und Authentizität als grundlegender Kriterien für das Gelingen der museumsspezifischen Kommunikation s. Weschenfelder/Zacharias (1992: 76f.) oder Lord/Lord (2002: 16). Kritisch dazu Endrödi/Krefting (1989: 98).

und sehen in Texten eine Konkurrenz zur ‚Aura‘ der Museumsobjekte (s. dazu Korff 1995a: 24). Die Vertreter der Gegenposition halten dagegen, die Textgegner schüfen „Schatzkammern“, die „mit der Informationsverweigerung den Betrachter in geradezu undemokratischer Weise [...] entmündigen“ (Kaiser 2006: 18). Diese unterschiedlichen Positionen ergeben sich zweifellos aus unterschiedlichen disziplinären Traditionen im Umgang mit Objekten (Steen 1995).

Sieht man von den Beiträgen zu dieser Debatte ab, wird der Großteil der Literatur zu Texten im Museum von Ratgebern gebildet, die sich mit der praktischen Frage auseinandersetzen, wie ‚gute‘ Texte im Museum zu verfassen sind (exemplarisch Serrell 2015).

Ein Aspekt ist hierbei sehr prominent, nämlich der Aspekt der Vermittlung von Wissen. Dabei geht es im Wesentlichen darum, wie Texte für Laien verständlich zu formulieren sind und wie Texte auf die Tatsache reagieren können, dass ihre Leser ganz unterschiedliche Wissensvoraussetzungen haben können. Aus linguistischer Sicht überraschend ist aber, dass die sprachlichen Techniken der Wissensvermittlung (etwa im Sinne der „Veranschaulichungsverfahren“ Brünner/Gülich 2002, Brünner 2013 und s.u.; oder der in Niederhauser 1999 beschriebenen Strategien der Popularisierung) kaum je in den Blick geraten, geschweige denn im Detail behandelt werden. Andere charakteristische Merkmale von Ausstellungstexten bleiben nahezu unbeachtet, nämlich ihre Raumgebundenheit und ihre Einbettung in eine multimodale Umgebung.

Der Raumaspekt tritt immer wieder zutage, wenn Ratschläge zur Textgestaltung mit konkreten räumlichen Bedingungen der Ausstellungsrezeption begründet werden. Mit dem Verweis auf die unbequeme stehende oder gehende Rezeptionssituation werden Ratschläge zur Größe und Gestaltung der Schrift (Waidacher 2005: 165–173), zur Reduktion der Textlänge (z.B. Merleau-Ponty/Ezrati 2005: 129f.) oder zum modularen, vom Wichtigen zum Unwichtigen fortschreitenden Textaufbau rechtfertigt (Zebhauser 2000: 24). Und Dawid/Schlesinger (2002: 42f.) begründen ihre Forderung nach einer klar signalisierten Textortenhierarchie und einer strikten Kontrolle der Bezüge zwischen Saal- und Objekttexten damit, dass der Besucher sich die Bedeutung der Ausstellung nur Schritt für Schritt ausgehend von Einzeltexten erarbeiten kann. Systematische Überlegungen dazu, welche Bedeutungspotenziale durch die konkrete Position der Texte im Ausstellungsraum entstehen können, fehlen allerdings.

Noch seltener als auf den Aspekt der Raumgebundenheit bezieht sich die Ratgeberliteratur auf die Multimodalität der Ausstellungskommunikation, also auf die Frage, wie Texte mit den anderen Ausdrucksressourcen der Ausstellung in Beziehung zu setzen sind (eine Ausnahme ist Serrell 2015: 147–164). Dies beklagt auch Blunden (2020: 2): „[T]he semantic relations construed between a displayed object and its related verbiage remain largely unexamined“. Anstelle von kon-

kreten Anweisungen zur Signalisierung solcher Beziehungen findet man in der Regel allgemeine Ratschläge, die an die oben erwähnte Text-oder-Objekt-Debatte anschließen (etwa: „Gute Ausstellungstexte funktionieren wie die Stimme aus dem Off bei einem Dokumentarfilm. Die Bilder stehen im Vordergrund“, Dawid/Schlesinger 2002: 12).

Während sich an der Debatte um Notwendigkeit und Nutzen von Texten im Museum viele Autoren beteiligt haben und die Ratgeberliteratur umfangreich ist, gibt es auffallend wenig Arbeiten, die sich mit Texten in der Museumsausstellung auf der Grundlage empirischer Analysen auseinandersetzen.

Den größten Teil der empirischen Arbeiten zu Museumstexten versucht, Faktoren für deren Verständlichkeit (Literatur s. Coxall 1991: 86f.) oder noch grundlegender: für deren optische Lesbarkeit zu ermitteln (Wolf/Smith 1993, Borun/Miller 1980 etc.). Gestellt werden Fragen wie die, wie viel Prozent der Besucher wie viele Texte lesen oder wie lange die Besucher der Lektüre eines Texts durchschnittlich widmen (vgl. Serell 2020 zum „sweep rate index“). Der Inhalt der Texte (ja selbst seine sprachliche Form) spielt in diesen Untersuchungen kaum je eine Rolle.

Arbeiten, die an Form und Inhalt der Texte interessiert sind, gibt es nur wenige. So haben sich (neben der schon erwähnten Arbeit von Barthes, Barthes 1970) auch Coxall (1994) und Purser (2000) der Aufdeckung von ‚hidden agendas‘ in Museumstexten gewidmet: Coxall (1994) macht darauf aufmerksam, dass Texte immer auch das Wertesystem ihrer Verfasserinnen und Verfasser vermitteln, und Purser (2000), die die Darstellung der Kultur australischer Aborigines im Ethnologischen Museum in Dahlem untersucht, weist im Vitrintext sowie in einem Mitnahmeblatt eine verzerrte Darstellung der Aborigines-Kultur nach.

Eng am Text arbeiten auch Horta (1992) und Ventola/Hofinger (2004), allerdings ohne dezidiert kritische Perspektive. Horta (1992) untersucht – neben vielen anderen Ausdrucksressourcen – auch die Texte in einer Buddhismusausstellung und kann dabei zeigen, wie in diesen Texten eine kunsthistorische und eine religiöse Perspektive auf die Ausstellungsstücke aufeinandertreffen und welche Probleme sich daraus ergeben. Ventola/Hofinger (2004) untersuchen ein Bild in einem Saal des Mozart-Wohnhauses in Salzburg und den dazugehörigen Audioguide-Text und zeigen auf, wo sich Text und Bild in ihrer Aussage unterstützen und wo es Unterschiede in Text- und Bildkomposition gibt.

Bradburne (2000) schließlich identifiziert ausgehend von konkreten Textbeispielen allgemeine „user languages“, durch die die Interaktionsmöglichkeiten der Besucher auf je spezifische Weise geformt und beschränkt werden (2000: 26–30). In der ‚Benutzersprache‘ der „textual authority“ weist sich der Text als Stimme der Autorität aus, die die einzig richtige Interpretation der Museumsdinge liefert. In der Sprache der „observation“ werden den Besuchern die Dinge zur Beobach-

tung unterbreitet und ihnen so eine ‚eigene Autorität‘ als Beobachter zugewiesen. In der Sprache der „variables“ werden die Besucher aufgefordert, die unsichtbaren Beziehungen zwischen den Dingen zu entdecken, in der Sprache der „problems“ wird ihnen ein Rätsel gestellt usw. (2000: Kap. 4).<sup>14</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, dass Analysen von Ausstellungstexten, die deren Inhalt und deren konkrete sprachliche Form ernst nehmen, bisher Mangelware sind. Konkret geht es darum, wie ein Text eine bestimmte Lesart oder eine bestimmte Nutzung eines Exponats nahelegen kann, wie durch mehrere Texte thematische Zusammenhänge gebildet werden können, wie sie die Konstruktion von Wissen ermöglichen usw. Auch dem Aspekt der Raumgebundenheit der Ausstellungstexte (und damit: ihrer Einbettung in eine hochgradig multimodale Umwelt) wurde bisher noch kaum Aufmerksamkeit zuteil. Im Gegenteil: Texte werden – wie in dem folgenden Zitat – häufig nicht als vollgültiger Bestandteil der Ausstellung verstanden:

Wenn hier und im Weiteren von Ausstellungsinhalten geredet wird, sind nur bedingt Informationen mündlicher oder schriftlicher Art gemeint, Ausstellungen werden vielmehr als Medien verstanden, die in erster Linie durch räumliche und visuelle Erfahrungen mitteilen und bedeuten. (Scholze 2004: 12, Fn. 9)

Wie schon im Fall der Objekte ist es notwendig, bei der Analyse der Ausstellungstexte von der Situation der Rezeption auszugehen (und das heißt: inklusive aller bei der Rezeption zur Verfügung stehenden Wahrnehmungen). In dieser Hinsicht geben die Arbeiten, die im letzten Absatz erwähnt worden sind, wichtige Impulse für die Analyse. Diese empirischen Studien lenken den Blick auf die multimodale Vielfalt der Zeichen, die dem Besucher im Ausstellungsraum für die Konstruktion der Ausstellungsbedeutung(en) zur Verfügung stehen und zeichnen detailliert nach, welche sprachlichen Formen welche Lesarten oder Nutzungsweisen des Ausstellungsraums fördern.

---

**14** Andere Kategorien entwickelt Horta (1992: 154–156), die in Ausstellungstexten unterschiedliche Erzählerpositionen identifiziert, die sie nach Todorov „aspects‘ of the narrative“ nennt: „the vision from behind“ (der Text vermittelt Deutungen oder Erläuterungen), „the vision with“ (der Autor verschwindet ganz hinter der Darstellung), „the vision from outside“ (der Autor beschreibt, was zu sehen ist).

### 2.1.4 Ausstellungsdesign und Architektur

Ausstellungsarchitektur und -design werden häufig neben Objekten und Sprache als der dritte große Code der Ausstellungskommunikation aufgefasst (s. etwa Horta 1992, Jones 1999b), und die Relevanz des Raums für die Konstruktion der Ausstellungsbedeutung wird häufig betont (vgl. das Zitat von Scholze im letzten Abschnitt). In Anbetracht dieser Tatsache ist es überraschend, wie wenig Konkretes man aus der Literatur über die kommunikative Leistung von Museumsarchitektur und Ausstellungsdesign erfahren kann.<sup>15</sup>

Zwar ist die kommunikative Relevanz des Ausstellungsdesigns<sup>16</sup> seit den 1980er Jahren verstärkt zum Thema der Forschung geworden, nachdem sie bis dahin, wie Staniszewski schreibt, „officially and collectively forgotten“ war (Staniszewski 1998: xi). Einige Essays und wissenschaftliche Texte haben seitdem zu ergründen versucht, welche Bedeutungen oder ideologischen Inhalte beispielsweise durch Hängungen, Raumgestaltung usw. transportiert werden können: etwa O’Doherty’s bekannter Essay zur Präsentationsform der „weißen Zelle“ (O’Doherty/Kemp 1996), Staniszewski (1998) zur Entwicklung der Präsentationsformen moderner Kunst im 20. Jahrhundert oder Newhouse (2005) zur Präsentation altägyptischer Objekte als Kunstobjekte vs. als archäologische Gegenstände. Und immer wieder wird betont, das Ziel des Ausstellungsdesigns sei es,

die komplexen Inhalte anschaulich und begreifbar zu machen, die Bedeutung der Originale zu verstärken und damit die wissenschaftlich erarbeiteten Aussagen der Ausstellung zu vermitteln. (Teufel 2001: 13)

Schon im Jahr 1939 schrieb der Ausstellungsgestalter und Bauhauslehrer Herbert Bayer (in experimenteller Kleinschrift):

in exhibition design, we have a new and complex means of communication of the idea [...]. all the elements suited to the purpose of communicating the idea are included in it, such as enlightenment, advertising, education, etc. (Bayer 1939: 17)

Entgegen dieser frühen Einsicht in die kommunikative Funktion der Ausstellungsgestaltung werden heute die *Gestaltung* einer Ausstellung und ihr *Inhalt* immer

---

<sup>15</sup> Explizit beklagt Liebelt diese Tatsache und versucht, die Bedeutung der Architektur für das museumspädagogische Handeln in die Aufmerksamkeit zu rücken (Liebelt 1981). Leider hat dieser Sammelband wenig Auswirkungen auf die weitere Entwicklung der Forschung gehabt.

<sup>16</sup> Auch unter den Etiketten „Museographie“, „Ausstellungsgestaltung“ oder „Szenographie“, s. Fülcher (2009), Baur (2016).

wieder als Gegensätze aufgefasst<sup>17</sup> und Architektur und Ausstellungsdesign vorrangig unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik, nicht dem der Kommunikation, betrachtet.<sup>18</sup> Bücher zum Ausstellungsdesign sind oft nicht mehr als Dokumentationen ‚guter‘ Ausstellungsbeispiele, in denen es meist um das künstlerische Gesamtkonzept und um die Beziehung zum ausgestellten (Gesamt-)Thema geht, während die Frage nach der Bedeutung, die durch ein *einzelnes* Designelement vermittelt wird oder nach dem semiotischen Zusammenspiel eines gestalterischen Elements mit einem *bestimmten* Exponat, einem *bestimmten* Text usw. nicht gestellt wird. In Handbüchern zur Ausstellungsproduktion (etwa Bertron/Schwarz/Frey 2012, Lord/Piacente 2014) wird die Gestaltung von Ausstellungen vorrangig unter künstlerischen, praktischen, rechtlichen, konservatorischen oder rechtlichen Aspekten betrachtet, während es meist nur punktuelle Aussagen dazu gibt, wie welche Aspekte des Designs zur Vermittlung von Bedeutungen genutzt werden können. Dabei überwiegen allgemeine Aussagen zur grundsätzlichen Bedeutsamkeit von Elementen der Innenarchitektur und des Designs, während konkrete Analysen zum spezifischen kommunikativen Beitrag einzelner dieser Elemente oder zu der Frage, wie gestalterische und architektonische Elemente in einen Zusammenhang mit anderen im Raum präsenten Ausdrucksressourcen zu setzen sind, weitgehend fehlen.

Zu den wenigen Arbeiten, die systematisch der Bedeutung einzelner Elemente des ‚Designcodes‘ nachgehen, zählen die schon mehrfach erwähnten Horta (1992 und 1991) sowie Jones (1999b und 1999a), die die Kommunikationsleistung der Architektur und Ausstellungsgestaltung unter dem Etikett des „design code“ untersuchen, Paul (2005), der etwa die Bedeutungspotenziale in der Architektur des Jüdischen Museums in Berlin untersucht, sowie Muttenthaler/Wonisch (2006), die von den genannten Autoren am stärksten die Tatsache berücksichtigen, dass Museumsarchitektur und -design in einer Wechselbeziehung zu ihrer multimodalen Umgebung stehen. Eng am architektonischen Detail arbeiten auch Naredi-Rainer (2004), der eine Reihe historischer und zeitgenössischer Museumsbauten auf die kommunikativen Implikationen ihrer Bauelemente und Raumprogramme hin untersucht, Felfe (2004) zur historischen Entwicklung der Blickführung durch Museumsarchitektur und -dispositive (wie Dioramen, „Sehmaschinen“), Parmentier (2007) zur Steuerung des Verhaltens durch die „dienende“ Museumsarchitektur und schließlich Stenglin (2009) und Ravelli

---

17 Vgl. Noschka-Roos (2001: 89–91), die Design und Architektur explizit aus dem „Informationskonzept“ einer Ausstellung ausschließt.

18 Vgl. Waidacher (2005: 142): „Nicht Semiotik ist der Schlüssel zur erfolgreichen Präsentation, sondern Ästhetik.“

(2006), die ihre Analyse der Bedeutungen der Ausstellungsarchitektur mit Hilfe des systemfunktionalistischen Beschreibungsinventars organisieren.

Da es also wenig Arbeiten aus dem Museumsbereich gibt, an denen die Frage anknüpfen kann, wie Elemente der Ausstellungsarchitektur und des Ausstellungsdesigns zur Konstruktion der Ausstellungsbedeutung beitragen können (betrachtet wieder vom Standpunkt der Rezeption aus), bietet es sich an, für die Untersuchung dieses Aspekts der Ausstellungskommunikation auf *allgemeine* Arbeiten zur Bedeutung von Architektur oder zu ihren kommunikativen Funktionen zurückzugreifen. Hierzu zählen beispielsweise

- Architekturtheorie (etwa Alexander et al. 1995 [1977], der „Muster“ in der Architektur als Lösungen wiederkehrender Probleme analysiert und sich damit als Anknüpfungspunkt für meine Sicht des Ausstellungsraums anbietet, oder Norberg-Schulz 1968, der der Analyse Begriffe zur Beschreibung von Raumrelationen zur Verfügung stellt);
- angewandte Architekturforschung wie z.B. der Ansatz der *Space Syntax* (ausgehend von Hillier 1996);
- Architektursemiotik (s. hier die Forschungsüberblicke von Dreyer 2003 und Nöth 1985a; in Trifonas 2015 findet man interessanterweise nur einen Artikel über Architekturzeichnungen, nicht aber über Semiotik der Architektur); und schließlich
- systemfunktionalistische Auseinandersetzungen mit Architektur (einen Überblick und zahlreiche Literaturangaben gibt Stenglin 2011).

Wenngleich der Forschungsüberblick dieses Abschnitts – den Traditionen des Felds folgend – nach den drei ‚musealen Codes‘ *Objekte*, *Texte* und *Design* aufgebaut war, kann und wird sich die Analyse der Kommunikation *durch die* Ausstellung in Kapitel 3 *nicht* an dieser traditionellen Unterteilung orientieren. Denn die Ausstellungsbedeutung entsteht nicht, wie wir noch sehen werden, durch die separate Auswertung einzelner ‚Codes‘, sondern im Gegenteil durch deren komplexe Verschränkung und gegenseitige Ausdeutung. Wie diese Verschränkung im Raum signalisiert wird, ist ein wichtiger Aspekt der Untersuchungen in Kapitel 3. Eine Analyse, die versucht, das Funktionieren der Ausstellungskommunikation zu rekonstruieren und dabei Code für Code vorgeht, würde die komplexen intercodalen Beziehungen, die ein Charakteristikum der Ausstellungskommunikation sind, künstlich unterbrechen und könnte so dem Untersuchungsgegenstand nicht gerecht werden.

Im restlichen Kapitel werde ich mich nun den Anknüpfungspunkten für die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung zuwenden, die sich aus der Linguistik, speziell aus der Textlinguistik, sowie aus einigen benachbarten

Forschungsdisziplinen ergeben, etwa Semiotik und Kommunikationswissenschaft.

## 2.2 Linguistische Anknüpfungspunkte

Wie in Kapitel 1 ausgeführt wurde, ist die Kommunikation *durch die* Ausstellung durch die Multimodalität der zur Anwendung kommenden Ausdrucksressourcen, durch ihre spezifische Raumgebundenheit sowie ihre Ausrichtung auf die Vermittlung von Wissen gekennzeichnet. Diese Merkmale waren in den letzten Jahren Gegenstand intensiver Forschung. Im Folgenden werde ich zunächst die Grundzüge der systemfunktionalistischen und linguistischen Multimodalitätsforschung skizzieren (2.2.1) und daraufhin die ebenfalls stark im Kommen begriffene Forschung zur Räumlichkeit der Kommunikation und zur Ortsgebundenheit von Diskursen (2.2.2). Abschnitt 2.2.3 ist schließlich der Forschungen zur Wissenskommunikation gewidmet, speziell den Arbeiten, die sich für die lokale Konstruktion von Wissen interessieren.

### 2.2.1 Multimodalität

#### 2.2.1.1 Was ist ein Modus? Die systemfunktionalistische Multimodalitätsforschung

Der zentrale Begriff der Multimodalitätsforschung ist der des *mode* bzw. des *Modus*. Die Debatte, wie dieser Begriff zu definieren ist, begleitet die Multimodalitätsforschung schon seit ihren Gründungstagen (aktuelle, ausführlich argumentierte Definitionsvorschläge finden sich in Wildfeuer/Bateman 2018 oder Stöckl 2016). Hier sollen einige ihrer Grundzüge dargestellt werden, die besonders relevant für das Verständnis der Kommunikation *durch die* Ausstellung sind.

Ein Modus besteht aus geregelten Zuordnungen von Ausdrucks- und Inhaltseinheiten – in den Worten von Kress und van Leeuwen: einer ‚Grammatik‘ (Kress/van Leeuwen 1996: 1). Norris (2004: 12f., 158) definiert *Modus* als „a semiotic system with rules and regularities attached to it“ (mit Bezug auf Kress/van Leeuwen 2001). Andere Autoren dagegen vermeiden das Wort *System* und sprechen stattdessen vorsichtiger von *Zeichensets*, *Zeichenvorräten* oder (wie in Kapitel 1 geschehen) von *Ausdrucksressourcen*. Diese Vorsicht ist eine Reaktion auf die Tatsache, dass in manchen Modi die Zeichen untereinander wesentlich lockerer verbunden sind, als das der strukturalistische Systembegriff vorsieht (Stöckl 2016: 10 fasst dies als unterschiedliche „Grade der Semiotisierung“). Auch hat die Multimodalitätsforschung Modi untersucht, deren Elementen sich nicht

in jedem Einzelfall eine klar formulierbare, klar abgrenzbare und klar konventionalisierte Bedeutung zuordnen lässt. Man denke beispielsweise an die Beleuchtung als einen Modus der Kommunikation *durch die* Ausstellung. Ein Spot, der auf eine Steinplatte mit Versteinerungen gerichtet ist, hat zweifellos eine Funktion für die Ausstellungskommunikation: Er signalisiert, dass die Steinplatte als Exponat zu verstehen ist. Aber kann man sagen, dass der Spot im gleichen Sinne etwas *bedeutet* wie die Wörter der die Steinplatte begleitenden Objektkennung („Pterophyllum jaegeri BRONGNIART / Keuper / Steigerwald bei Bamberg“)?

Beobachtungen wie diese haben zu Versuchen geführt, Minimalanforderungen für Modi zu formulieren. Kress (2009) beispielsweise fordert, ein Modus müsse mindestens die drei Halliday'schen Metafunktionen „ideational“, „interpersonal“ und „textual“ ausdrücken können; mit anderen Worten, er muss einen Sachverhalt repräsentieren können, eine Beziehung zwischen Kommunikationsbeteiligten stiften können, und strukturierte Botschaften ermöglichen. Diesen letzten Punkt betont Stöckl (2006: 21f.), der für die Botschaften eines Modus ein Mindestmaß an Komplexität fordert. Diese könne sich allerdings auch durch eine Verknüpfung zu anderen Modi ergeben, weshalb die Fähigkeit, eine solche intermodale Verknüpfung zu stiften, für Stöckl (ebd.) eine weitere Anforderung an einen Modus darstellt (vgl. auch das Konzept der „intermodal cohesion“ in van Leeuwen 2005).

In noch einer weiteren Hinsicht ist mit der Untersuchung der Modi eine Erweiterung des Bedeutungsbegriffs verbunden. Die systemfunktionalistische Beschäftigung mit Modi und dem Phänomen der Multimodalität (siehe z.B. Kress/van Leeuwen 1996, Kress/van Leeuwen 2001, Norris 2004, O'Halloran 2004, Kress 2010, Bateson 2016, Tan/O'Halloran/Wignell 2020) ist Teil einer größeren Forschungsanstrengung, die bestrebt ist, den Zusammenhang von Zeichensystemen und ihrem Gebrauch durch die Zeichennutzer im Rahmen kommunikativer Praktiken zu modellieren (einen guten Überblick bieten Jewitt 2009 oder Norris 2013). Zeichen und Zeichensysteme werden aus dieser Perspektive von konkreten, sozial, kulturell und/oder historisch bestimmbar Gruppen hervorgebracht, innerhalb derer sie verwendet werden und ihre Gültigkeit besitzen. Zeichen und Zeichensysteme sind flexibel: Sie werden an ihre spezifischen Verwendungskontexte und die in ihnen verfolgten Zwecksetzungen angepasst. Für die Bedeutung von Zeichen heißt das, dass sie nicht ein für allemal festgelegt ist, sondern immer offen für Spezifizierungen, Erweiterungen, Verschiebungen oder Umgewichtigungen. Oder wie Stöckl (2006: 15) schreibt:

Die klassische Vorstellung fester Form-Inhalts-Koppelungen ist einem Konzept gewichen, nach dem eine Zeichenform ein Bedeutungspotenzial [...] eröffnet, das je nach Kommunikationssituation und -erfahrung [...] verschieden aktiviert werden kann.

Bedeutung entsteht also erst, wenn Zeichenbenutzer die Zeichen im Rahmen ihrer kommunikativen Praktiken einsetzen (Kress/van Leeuwen 2001: 4). Die Verwendung des Begriffs *Modus* anstelle von *Zeichensystem* signalisiert diese spezielle Perspektive auf Signifikations- und Kommunikationsprozesse, die die aktive Rolle der Zeichenbenutzer bei der Herstellung von Bedeutung, die Verbindung von Zeichen und kommunikativen Zwecksetzungen und die Kontextabhängigkeit der Bedeutung in den Vordergrund rückt.

Dass Modi das Resultat von sozialen Konstruktionsprozessen sind, gilt nicht nur für die Bedeutung der einzelnen Zeichen. Auch die Frage, was zu einem Modus gehört, wird durch gesellschaftliche Definitionsprozesse beantwortet: „[A] mode is what a community takes to be a mode and demonstrates that in its practices“ (Kress 2009: 59).

Die Ausdrucksformen, die zu einem Modus gehören können, unterliegen nur sehr allgemeinen Beschränkungen, z.B. dass sie ein Set von Ausdrucksformen bilden sollen „with discernable regularity, consistency and shared assumptions about their meaning-potentials“ (2009: 59). Hinzu kommt, dass Modi nicht auf ein bestimmtes Medium beschränkt sind (Kress/van Leeuwen 2001: 23).

Das führt zu dem generellen Kategorisierungsproblem, nach welchen Kriterien bestimmt werden soll, welche Zeichen zu einem Modus gehören und wie der fragliche Modus bezeichnet werden soll. Auf die Kommunikation *durch die* Ausstellung bezogen: Gibt es beispielsweise einen umfassenden Modus *Material*, zu dem sowohl das Material der Vitrinen gehört wie das der Exponate? Oder ist Material einmal als Submodus des Modus *Ausstellungsmöbel* zu analysieren, ein andermal als Submodus des Modus *Objekte*?<sup>19</sup> Muss man aus entfernbaren Elementen gebildete Durchlässe zwischen Ausstellungsräumen dem Modus *Ausstellungsdesign* zuordnen, vom Gebäude vorgegebene Durchlässe aber dem Modus *Museumsarchitektur*? Oder gehören sie zu einem einheitlichen Modus (und wie hieße der)?

Hier sind zwei grundsätzliche Antworten vorgeschlagen worden. Entweder beruft man sich auf Kategorisierungen der Zeichennutzer. Dies tut etwa Kress in dem oben schon angeführten Zitat „a mode is what a community takes to be a mode and demonstrates that in its practices“ (Kress 2009: 59). Im Einzelfall dürfte dieser Nachweis schwer zu führen sein, wie es auch unklar bleibt, welche Gruppe von Zeichennutzern diejenige ist, die für die Annahme eines Modus maßgeblich ist (s. dazu Bateson 2016: 39f.): die Ausstellungsmacher? die Verfasser von Handbüchern zur Ausstellungsgestaltung? die Besucher? Oder man entscheidet sich

---

<sup>19</sup> Einen Vorschlag zur konsistenten Benennung unterschiedlich großer Einheiten in der Multimodalitätsforschung unterbreitet Stöckl (2004b: 14).

wie Norris (2004) dafür, in Modi lediglich Untersuchungswerkzeuge zu sehen, die nur danach zu beurteilen sind, ob sie fruchtbare Einsichten in den jeweiligen Untersuchungsgegenstand erlauben. In diesem Sinne betont Norris, Modi seien „never a bounded or static unit, but always and only a heuristic unit“ (2004: 12). Statt sich zunächst an der hier dargestellten Definitions- und Kategorisierungsproblematik abarbeiten zu müssen, kann man als Analysierender mit dem Modus-Begriff eine Reihe von Phänomenen zusammenfassen, die man intuitiv als gleichgelagert wahrnimmt. Das erlaubt es, vorläufig von einem Modus *Inneneinrichtung* zu sprechen und diesen zu nutzen, um Beobachtungen in den Daten zu organisieren, ohne vorher definiert zu haben, wie jener von dem Modus *Möbel* abzugrenzen ist. Ob sich die Annahme halten lässt, dass Inneneinrichtung ein Modus ist, darüber entscheidet letzten Endes die Fruchtbarkeit der Einsichten, die ausgehend von dieser Untergliederung der Daten gewonnen werden können.

Die Frage, welchem Modus eine bestimmte kommunikative Erscheinungsform angehört, ist allerdings vor allem dann von Bedeutung, wenn die Analyse der multimodalen Kommunikation mit der Analyse je eines Modus beginnt, bevor dann in einem zweiten Schritt die Beziehung zu anderen Modi bestimmt wird. Diesen Weg gehe ich in der Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung nicht. Stattdessen folgt die Analyse der Frage, wie bestimmte kommunikative Aufgaben im Ausstellungsraum bearbeitet werden (s.u. 3.2.6). Die Frage, welchen Modi die Phänomene angehören, die eine kommunikative Aufgabe bearbeiten, spielt dabei - wie sich zeigen wird - nur eine untergeordnete Rolle.

Überhaupt scheint mir die Leistung des Modus-Begriffs nicht darin zu bestehen, einen multimodalen Untersuchungsgegenstand in saubere ‚Schnitte‘ zu zerteilen. Vielmehr eröffnet der Modus-Begriff den Blick für die kommunikative Leistung auch und gerade von Modi, denen wegen ihrer schwer zu fassenden Bedeutung oder ihrer losen internen Strukturierung bisher nicht die Aufmerksamkeit der am Vorbild Sprache geschulten linguistischen Forschung galt. Und der Modus-Begriff mit seiner Fokussierung auf die Wandelbarkeit von Form-Bedeutung-Relationen ermöglicht es, die aktive Leistung der Zeichennutzer bei der Konstruktion von Bedeutungen – etwa beim Gang durch die Ausstellung – mitzuberücksichtigen.

### 2.2.1.2 Die linguistische Multimodalitätsforschung

Zwar setzt die linguistische Untersuchung multimodaler Kommunikation nicht erst mit der Prägung des Begriffs *Multimodalität* durch den Systemfunktiona-

lismus ein,<sup>20</sup> doch hat die Rezeption dieses Begriffs über Werke wie Kress/van Leeuwen (1996, 2001) zweifellos zu dem gegenwärtig zu beobachtenden Boom der linguistischen Multimodalitätsforschung maßgeblich beigetragen. In der Beschäftigung mit multimodaler Kommunikation begegnen sich unterschiedliche linguistische Subdisziplinen, vor allem die Stilistik, die Textlinguistik und die Medienlinguistik.<sup>21</sup> Trotz unterschiedlichen disziplinären Zugängen ist hier ein enger Diskussionszusammenhang entstanden, in dem sich eine Reihe von Themen ausmachen lassen, die – in unterschiedlicher Gewichtung und Kombination – in vielen Arbeiten zu finden sind und eine Art gemeinsames Arbeitsprogramm ergeben.

Nachdem lange Zeit unter *Textanalyse* ausschließlich die Analyse des Wortlautes verstanden worden war, hat sich sowohl in der Stilistik (schon früh: Spinner 1982, Fix 1996) als auch in der Textlinguistik und -semiotik (Eckkrammer/Held 2006b, Stöckl 2004a) die Einsicht durchgesetzt, dass zur Textanalyse auch die Analyse nicht-sprachlicher Ausdrucksressourcen gehört. So schreiben Ulla Fix und Hans Wellmann in der Einführung zu ihrem die Breite der Text-Bild-Forschung illustrierenden Sammelband (Fix/Wellmann 2000a):

Lässt man sich darauf ein, Bilder als symbolische Zeichenkomplexe in sprachwissenschaftliche Untersuchungen einzubeziehen, stellt sich auch die Frage nach einem geeigneten Zeichen- und Textbegriff. Die sprachwissenschaftliche Begrifflichkeit ist daraufhin zu überprüfen, inwieweit sie es erlaubt, Sprachtexte und Bildtexte in einem Zugriff, mit darauf abgestimmten Kategorien zu beschreiben und zu erklären. (Fix/Wellmann 2000b: xiii)

Ein Schwerpunkt der linguistischen Multimodalitätsforschung ist daher eine Neubestimmung des Begriffs *Text*, eine breit geführte Diskussion, die beispielsweise in den Wettbewerbsbeiträgen ihren Niederschlag gefunden hat, die in Fix (2002) dokumentiert sind. Mit der Abkehr vom „logozentrische[n] Blick“ (Eckkrammer/Held 2006b: 1), der die Sprachwissenschaft traditionell geprägt hat, erwächst ein Interesse an all dem, was *neben* Sprache die Interpretation von Texten beeinflussen kann. Der Blick der Forschung richtet sich auf ihr konkretes Vorkommen in *Lektüresituationen*, ein Aspekt, den Fix (2008) mit dem Begriff

**20** Älter als der Begriff *Multimodalität* ist etwa die Forschung zum Bild-Text-Verhältnis (s. z.B. Bentele/Hess-Lüttich 1985, Hupka 1989 zu Enzyklopädien, Krafft 1978 zur textlinguistischen Analyse von Comics).

**21** Andere sprachorientierte Disziplinen, die sich mit Multimodalität befassen bzw. schon früh befasst haben, sind die Rhetorik (etwa in Gestalt der Versuche, rhetorische Konzepte für die Filmanalyse fruchtbar zu machen, Knilli et al. 1971), überhaupt die Film- und Fernsehforschung (Straßner 1985, Kanzogs Versuch der Begründung einer „Filmphilologie“, Kanzog/Burghardt 1991).

der „Lokalität“ oder Sandig (2000: 18) mit dem der „Situationalität“ zu fassen versuchen und den Hausendorf/Kesselheim (2008) zum Ausgangspunkt ihrer Textanalysen machen.<sup>22</sup>

Auch entsteht ein Interesse an der *Materialität* von Texten, also an der Form und an dem Material des Textträgers, an der verwendeten Drucktechnik, der Gestaltung der Schriftzeichen – kurz: an all den Sinneseindrücken, die der Text dem Leser im Moment der Lektüre zur Verfügung stellt. Zwei Aspekte der Materialität von Texten haben besondere Aufmerksamkeit geweckt: zum einen, dass Schrift als Phänomen in der Fläche angesehen werden kann (Gross 1994), zum anderen an dem „Bedeutungsüberschuss“ des sprachlichen Zeichens, der durch seine Materialität entsteht (Bucher 2007 zur „Resemiotisierung der Form“).

Die Beschäftigung mit den Neuen Medien und ihren Kommunikationsformen, in denen Multimodalität und Multimedialität zum Normalfall geworden ist (s. etwa Wagner 2006, 2011; Dürscheid/Frick 2016), lässt ein allgemeines sprach- und medientheoretisches Interesse an Medienübergängen und -kombinationen sowie den Strukturen und Leistungen einzelner Medien entstehen.<sup>23</sup> Unter Etiketten wie dem der *Medialität* (Fix 2008) werden die speziellen Bedingungen der technischen Speicher- und Übertragungsmedien in die Analyse von Texten einbezogen und Konzepte wie das der „Transkription“ bzw. „Transkriptivität“ (Jäger, 2002, Jäger/Stanitzek 2002, Holly 2006) versuchen, den besonderen Bedingungen und Beschränkungen des in den einzelnen Medien Ausdrückbaren und dem Beitrag des Mediums zur Textbedeutung auf die Spur zu kommen (s. a. Krämer 1998).<sup>24</sup>

Mit der Untersuchung der Neuen Medien gerät auch die Tatsache in den Blick, dass viele Texte für eine *nicht-lineare Rezeption* ausgelegt sind, eine Entdeckung, die sich in Begriffen wie „Sehfläche“ (Gross 1994, von Schmitz 2004: 112 auf die Beschreibung von Texten in Neuen Medien angewandt) oder „Puzzle-Text“ (Püschel 1997) widerspiegelt. Dies führt auch zu einer Neubewertung der

---

22 Heinemann/Viehweiger (1991: 157) bestreiten noch explizit die Bedeutung der Lektüresituation (bei ihnen „LOC“) für die Textanalyse, weil „mit dem Wechsel von LOC in der Regel nur eine Veränderung der Textinhalte, nicht aber auch intentionale, strategische oder Strukturwandlungen verbunden“ seien.

23 Arbeiten zum Thema Neue Medien deuten die beobachteten Phänomene oft als Beleg für größere historische Entwicklungen. Ein Beispiel dafür ist Schmitz (2007), für den die Kommunikationsgeschichte „im Großen und Ganzen [...] von der Textlinie über die Sehfläche zum virtuell dreidimensionalen Informationsraum“ verläuft“ (Schmitz 2007: 108).

24 Wenn die Beschäftigung mit der Medialität auch durch die Untersuchung der Neuen Medien unzweifelhaft einen Aufschwung genommen hat, sind die medialen Bedingungen der Kommunikation schon früher zum Thema geworden: s. etwa Gumbrecht/Pfeiffer (1988).

Rolle des Rezipienten, der zunehmend als aktiver Konstrukteur von Bedeutungen wahrgenommen wird, der durch seine Entscheidungen erst den Text konstruiert (Schumacher 2009, Wien 2011; diese Haltung wird auch hier vertreten, s.u. 3.2.1).

Schließlich führt die Untersuchung von Modi wie Typografie oder Layout (Wehde 2000, Stöckl 2004c, Spitzmüller 2006, 2016; Roth/Spitzmüller 2007, Antos/Spitzmüller 2007, die eher ‚schwache‘ Codes darstellen, zu einer erweiterten Vorstellung dessen, was Bedeutung ist. Hier berühren sich die text- und medienlinguistische und die oben vorgestellte systemfunktionalistische Multimodalitätsforschung. Gefordert wird, an die Stelle von repräsentationalen Vorstellungen vom Zeichenkörper-Zeicheninhalt-Verhältnis, die von einer ein für allemal fixierten, dem Zeichen quasi innewohnenden Bedeutung ausgehen, *dynamische Bedeutungskonzepte* zu stellen, die am Zeichengebrauch in der Kommunikation orientiert sind und die Bedeutungen als Resultat von Aushandlungsprozessen ansehen, in die die aktuelle Kommunikationsziele der Beteiligten eingehen.

### 2.2.1.3 Eigenschaften von Modi und intermodale Beziehungen

Systemfunktionalistische und linguistische Untersuchungen zur Multimodalität teilen sich eine Reihe von gemeinsamen Forschungsinteressen. Dazu gehört insbesondere die Frage, wie sich die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten eines Modus erfassen lassen und wie intermodale Beziehungen zu beschreiben und zu klassifizieren sind.

Ein häufig beschrittener Weg, die grundlegenden Eigenschaften von Modi herauszuarbeiten, besteht darin, zwei Modi kontrastiv zu beschreiben und die identifizierten Unterschiede zu generalisieren. Diesen Weg haben zahlreiche Autoren beschritten, und zwar insbesondere bei der Beschreibung der Unterschiede von Objekt- und Sprachzeichen (zum Überblick: Nöth 2000b, s.o. 2.1.2), von Schrift und Bild (Worth 1981, Nöth, 2000a, 2016; Stöckl 2004a, 2016, Schmitz 2007, Machin 2007: 171–176) sowie von Gestik und Sprache (McNeill 1992: 19–23, 38f.).

Die von diesen Autoren beschriebenen Unterschiede und Klassifikationsvorschläge lassen sich zu folgenden Vergleichsdimensionen zusammenfassen:

- die Eigenschaften des Systems, wozu etwa die Existenz von Wohlgeformtheitsbedingungen, die gesellschaftliche Verbreitung des Codes, Segmentierbarkeit und Kompositionalität gehören (vgl. besonders McNeill 1992: 19–23);
- die Materialität der Zeichenkörper und ihre Folgen (z.B. die Linearität der gesprochenen Sprache, die Dreidimensionalität von Objekten usw.) – hierzu gehören Beobachtungen wie die von Schmitz (2007), der dem Modus „Tex-

- tualität“ die Eigenschaft zuschreibt „eher arbiträr-symbolische Zeichen“ zu besitzen (2007: 99);
- Semantik, also die Frage der Bedeutungen, die durch den Modus ausgedrückt werden können (bei Stöckl 2016: 15: „semantisches Potenzial“, mit Merkmalen wie *vage* vs. *präzise*, *zuverlässig* vs. *unzuverlässig* usw.); ausführlich Nöth 2016: 202–210
  - Syntaktik – wenn Schmitz (2007: 99) von einer „grammatisch-hierarchische[n] Organisation für sukzessive Bottom-up-Wahrnehmung“ spricht;
  - Pragmatik: die kommunikativen Handlungen und Funktionen, die das Zeichensystem ermöglicht (Schmitz 2008, Nöth 2004: 20f., Stöckl 2016: 15–18, Nöth 2016: 196–202).

Diese Dimensionen sind meines Erachtens dazu geeignet, die charakteristischen Eigenschaften verschiedener Modi systematisch einander gegenüberzustellen und damit dem auf die Spur zu kommen, was Kress die „semiotic logic“ eines Modus oder seine „affordances“ nennt (Kress 2009: 56, s.a. Jewitt 2009: 24).

Viele Arbeiten gibt es dazu, welche Beziehungen verschiedene Modi in einem multimodalen Ensemble<sup>25</sup> eingehen können. Häufig konzentrieren sich diese Arbeiten auf je eine Modus-Paarung, etwa das Verhältnis von Bild und Schrift in Printmedien (etwa Stöckl 2004a, Stegu 2000), in Fernsehnachrichten (Straßner 2002, Luginbühl 2011) oder in Apps und dem Internet (Symreck 2019, Dancygier/Vandelanotte 2017, Siever 2015).<sup>26</sup> Aus der Vielzahl der Untersuchungen lässt sich erneut eine kleinere Anzahl allgemeiner Dimensionen gewinnen, auf denen die intermodalen Beziehungen in einem multimodalen Ensemble beschrieben werden können:

- die Dimension der Semantik betreffen Vorschläge wie die „pauschalisierten Konstellationen“ in Stöckl (2006: 28) mit den Kategorien „additiv“, „komplementär“, „hierarchisch“, „divergent“ und „konfliktiv“; hierher gehören aber auch rhetorisch inspirierte Kategorien wie die der Metonymie oder Metapher (s. Stöckl 2004a, zum Film: Knilli et al. 1971);

<sup>25</sup> Darüber, wie man die multimodalen Produkte nennen soll, herrscht Uneinigkeit: Stöckl (2016) verwendet „multimodale Texte“, „multimodale Kommunikate“ oder „multimodale Artefakte“, Sandig (2000: 3) „Konglomerate“, „Text-Bild-Konglomerate“ oder „Sprache-Bild-Texte“ (Sandig 2000: 3). In dieser Arbeit spreche ich abwechselnd von „Ensembles“, „Arrangements“ oder „Kombinationen“.

<sup>26</sup> Arbeiten, die nicht primär an der Klassifizierung intermodaler Verhältnisse interessiert sind, haben häufig eine größere Zahl von Modi im Blick: siehe etwa Girnth/Michel (2007) oder Luginbühl (2007).

- die formale Dimension: Hier schlägt Nöth (2000a) vor zu untersuchen, ob es beispielsweise ein Nebeneinander von Bild und Text gibt oder ob beide ineinander verschränkt sind usw.;
- eine Dimension der Pragmatik, auf der nach den kommunikativen Funktionen gefragt wird, die dadurch ausgeübt werden, dass zwei Modi in Beziehung treten (z. B. die Funktion des Benennens, s. ebd.); und schließlich
- eine Dimension der Relevanz, in der die Frage beantwortet wird, ob einer der beteiligten Modi die Vorherrschaft über den anderen hat (hierauf zielt beispielsweise Nöths Kategorie der „Richtung der Verhältnisse“, Nöth 2000a).<sup>27</sup>

In frühen Arbeiten zur Bestimmung intermodaler Beziehungen war die Klassifizierung der Beziehungen eine dominante Orientierung. Die Analyse eines gegebenen multimodalen Ensembles zielte also im Wesentlichen darauf ab, die Beziehung der beteiligten Modi mit einem einzigen Begriff zu beschreiben. Die implizite Vorstellung war dabei die, dass Bild und Text je eine globale Aussage beinhalten, deren Bedeutungsgehalt vom Analysierenden in einem ersten Schritt bestimmt wird. Diese globalen Aussagen können dann miteinander verglichen und in Beziehung gesetzt werden, woraufhin die festgestellte Beziehung einer allgemeinen Kategorie zugeordnet wird – eine Vorstellung, die noch der Typologie von „Visualisierungs-Praktiken“ in Schmitz (2018: 259f.) zugrundeliegt.

Diese Vorstellung wird aber der Tatsache nicht gerecht, dass die Modi der untersuchten multimodalen Ensembles in aller Regel komplexe Botschaften bilden, die gleichzeitig eine Vielzahl unterschiedlicher Beziehungen auf zahlreichen Ebenen stiften können. Analysiert man beispielsweise das Verhältnis von einem Zeitungsartikel zu dem ihn begleitenden Bild, dann reicht es sicher nicht aus, die globale Aussage des Artikels (wie auch immer man zu dieser gelangen mag) mit der globalen Aussage des Bilds zu vergleichen. Um das Zusammenspiel von Bild und Text zu verstehen, muss man sicherlich auch einzelne Wörter oder Redewendungen im Text heranziehen, vielleicht die Bildunterschrift usw. und auf Seiten des Bildes auch einzelne Bildbestandteile wie abgebildete Personen oder erkennbare Situationstypen usw.

In der jüngeren Multimodalitätsforschung ist die Orientierung an der Klassifizierung globaler Beziehungen zugunsten eines Interesses an den vielfältigen, oft kleinräumigeren Beziehungen zwischen Zeichen(gruppen) aus verschiedenen Modi zurückgetreten. In diese Richtung geht etwa Stöckls Vorschlag, die kogni-

---

<sup>27</sup> Hoffmann (2004: 359) bezieht in seine Analysen zusätzlich eine soziale Ebene ein. Seine Beispiele belegen aber sozialsymbolische Funktionen, die nicht durch den Bild-Text-Zusammenhang gestiftet werden, sondern durch die Bilder allein.

tiven Grundlagen der „intermodale[n] Kohäsivität“ (Stöckl 2006: 27) in den Blick zu nehmen. Stöckl verweist auf Assoziationen, Synästhesien, metaphorisch-metonymische Übertragungen, paradigmatische Sinnbezüge (Antonymie, Hyperonymie usw.) sowie logische Relationen wie Kausalität oder Finalität. Damit lenkt Stöckl den Blick auf die Frage, wie Rezipienten *im Detail* semantische Beziehungen zwischen Bild und Text herstellen und welche Indizien in Bild und Text sie dabei jeweils ausnützen können. Das gilt ähnlich auch für die Bestimmung der Beziehungen auf formaler oder pragmatischer Ebene. In Stöckl (2016) geht der Autor noch einen Schritt weiter hin zu einem Mehrebenenmodell der empirischen Beschreibung multimodaler Textensembles (2016: 22–25). Allerdings hält er fest:

Vor allem die Integration von Zeichenmodalitäten in multimodalen Gesamttexträumen ist m. E. noch unzureichend beschrieben, so dass die Verknüpfungsmuster von ‚modes‘ und die Prinzipien der intersemiotischen Sinnstiftung einen weitestgehend blinden Fleck markieren.

Inspirierend ist in dieser Hinsicht auch Blunden (2020), die feinkörnig nachweist, wie über Übereinstimmungen und Kontaste zwischen dem verbal und dem bildlich Ausgedrückten („vergence“) punktuelle „verbal vectors“ entstehen, die den Blick des Besuchers vom Text auf bestimmte Bereiche des Bilds lenken (s.u., 3.5).

Die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung knüpft an solche Ansätze an, die im Detail untersuchen, wie die Rezipienten eines multimodalen Ensembles semantische, formale und pragmatische Beziehungen zwischen Zeichen aus unterschiedlichen Modi herstellen und welche Elemente des multimodalen Ensembles ihnen die Herstellung dieser Beziehungen nahelegen. Dabei sollte die Analyse sowohl Beziehungen zwischen großen monomodalen Einheiten wie auch punktuelle Beziehungen zwischen einzelnen Zeichen aus je einem Modus (z.B. Exponat und Objektkennung!) erfassen können.

### 2.2.2 Raumgebundenheit der Kommunikation

Während der „spatial turn“ in anderen Geisteswissenschaften schon vor einiger Zeit vollzogen worden ist und damit die gesellschaftliche Herstellung des Raums und die Relevanz des Raums für unser Handeln und unsere Konstruktion von Sinn in den Blick gerückt ist (vgl. Döring/Thielmann 2008), hat sich in der Linguistik erst in jüngerer Zeit ein spezifisches Interesse am Raum und seiner Rolle in der Kommunikation ausgebildet. Der folgende Abschnitt soll aufzeigen, was die Linguistik zur Erforschung der Rolle des Raums in der Kommunikation *durch die* Ausstellung beitragen kann.

### 2.2.2.1 Räumlichkeit von Texten, Raum im Text, textuelle Bedeutungseffekte des Raums

Schon die Beschäftigung mit der Materialität und Medialität von Sprache (s.o.) hat zu der Einsicht geführt, dass Raum eine relevante Kategorie für die Untersuchung sprachlicher Produkte sein kann. Gross stellt in ihrer Abhandlung zu Prozessen der Rezeption von Schrift und Bild (Gross 1994) die Räumlichkeit als ein bis dahin wenig beachtetes Merkmal der Schrift heraus. Schrifttexte seien keineswegs linear, sondern erstreckten sich über eine zweidimensionale Fläche. Ebenso wenig erfolge die Rezeption von Schrifttexten linear, sondern geschehe in einer Reihe von Sakkaden und Fixationen auf der „Lesefläche“ (1994: 61), besonders bei der Wahrnehmung der Gesamtgestalt und der Gliederungseinheiten des Schrifttexts – empirisch nachgewiesen durch Eye-Tracking-Studien (s. Clifton Jr. et al. 2016). Wenn Raum hier auch als strukturelle Eigenschaft von Texten in das Blickfeld der Untersuchung gerät, endet die Analyse doch noch ‚am Rand des Papiers‘. Die Frage, wie die „Lesefläche“ der Schrift oder des Bilds eingebunden ist in die räumliche Umwelt, in der die Rezeption stattfindet, liegt für Gross außerhalb des Untersuchungsinteresses.

Ähnliches gilt für textlinguistische und textsemiotische Arbeiten, die die Verbalisierung des Raums in Texten untersuchen. Diese bauen in der Regel auf Forschungen auf, die das Verhältnis von Raumkognition und Sprache oder aber die sprachstrukturellen Voraussetzungen des Ausdrucks von Raum (Raumkategorien in Lexik und Grammatik, Raumdeixis und -referenz) untersucht haben.<sup>28</sup> Ein Beispiel hierfür ist Wenz (1997), die einen London-Reiseführer und einen London-Roman analysiert, um zu einer „Beschreibung der semiotischen Beziehungen zwischen Raumkognition und ihrer textuellen Repräsentationen“ (1997: 17f.) zu gelangen. Hinter den „semiotischen Beziehungen“ verbirgt sich im Wesentlichen die Einteilung der sprachlichen Bezugnahmen auf Raum entsprechend der bekannten Peirce’schen Zeichenklassifikation und die „textuellen Repräsentationen“ werden auf das „Linearisierungsproblem“ (1997: 57) reduziert, also die Frage, wie die dreidimensionalen Tatsachen des Raumes in die lineare Abfolge der Sprachzeichen im Text transformiert werden.<sup>29</sup> Das Linearisierungsproblem steht auch im Mittelpunkt von Schubert (2009) und Schmauks (2002: besonders

<sup>28</sup> S. etwa Sweetser/Gaby (2017), Tenbrink (2017).

<sup>29</sup> Der Linearisierungs-Perspektive liegt eine doppelte Idealisierung zugrunde: eine zeitlose Raumwahrnehmung, in der alle räumlichen Entitäten und Relationen gleichzeitig präsent sind, und eine Textrezeption, die ausschließlich linear verläuft. – Frühe linguistische Arbeiten zur Linearisierungsproblematik sind Ullmer-Ehrich (1979) oder die Beiträge zu Wegbeschreibungen in Jarvella/Klein (1982: Part 2, 161–268).

89–93). Schmaucks untersucht, wie ein Wanderführer den Aufbau eines mentalen Modells der beschriebenen Gegend unterstützt und so zur räumlichen Orientierung von Wanderern beiträgt. Obwohl der Nutzen von Wanderführern in hohem Maße davon abhängt, dass es den Lesern im Moment der Rezeption gelingt, eine Verbindung zwischen dem Text und ihrer aktuellen räumlichen Umwelt herzustellen, geht die Autorin diesem Aspekt des Text-Raum-Zusammenhangs nicht systematisch auf den Grund. In den aufgeführten Arbeiten geht es zwar um Texte und Raum, aber nicht darum, wie Texte in die sie umgebende räumliche Umwelt eingebettet sind und wie sie diese (mit)konstituieren, sondern wie in Texten räumliche Sachverhalte und Beziehungen bzw. deren mentale Repräsentationen zum Ausdruck kommen.

Die Stilistik hat sich schon früh mit den Bedeutungseffekten beschäftigt, die sich aus dem Raumbezug von Texten ergeben (s. etwa Spillner 1982). Zu den Autoren, die dieses Thema ausführlicher behandelt haben gehören Ulla Fix und Barbara Sandig.

Fix fordert, die Einbettung von Texten in ihre räumliche Umgebung in der textstilistischen Analyse mitzuberücksichtigen (Fix 2008). Diesen Aspekt behandelt sie unter dem Schlagwort *Lokalität*:

Lokalität bezeichnet den Ort der Publikation. Der institutionalisierte – kulturell verfestigte – Ort, an dem eine Mitteilung publiziert wird, hat auch eine – kulturell verfestigte – Bedeutung, die dem Rezipienten ebenso wie Medium und Materialität etwas zu verstehen gibt. (ebd.: 345)<sup>30</sup>

Die Verbindung von Texten zu diesen kulturell definierten Situationstypen erlaubt unterschiedliche Arten von Bedeutungseffekten, wobei Fix zwischen einem „usuelle[n]“ und einem „okkasionelle[n] Gebrauch“ von Lokalitäten unterscheidet: Im „usuelle[n] Gebrauch“ stellt die Lokalität die grundlegende Bedingung für das Vorkommen des Texts dar, im „okkasionelle[n] Gebrauch“ kann sie die Textfunktion verstärken oder der Auslöser für die Zuordnung des Texts zu einer bestimmten Textsorte sein (ebd.: 349f.).

Barbara Sandig behandelt in ihrer *Textstilistik des Deutschen* die Einbettung von Texten in den sie umgebenden Raum als eine der „Merkmalsausprägungen“, die die spezifische Textualität eines Texts ausmachen (2006: Kap. 5), gleichrangig neben Merkmalen wie „Funktion“, „Thema“, „Kohäsion“ und „Kohärenz“, die

---

**30** Domke (2010a: 89) kritisiert, der Begriff Lokalität erlaube nicht, zwischen ortsgebundenen und an Gegenstände gebundenen Texten zu unterscheiden. Für Fix seien ein Buchdeckel und eine Uferbefestigung gleichermaßen ‚Orte‘. Das gilt übrigens auch für Auer (2010), der wiederholt von „orts- und dingfesten“ Zeichen spricht, ohne diese beiden Aspekte zu unterscheiden.

von der Textlinguistik bisher als grundlegende Textualitätsmerkmale diskutiert worden sind. Für Sandig tritt Raum nicht mehr nur als Teil des „Kontexts“ additiv zur ‚eigentlichen‘ Textanalyse hinzu, um ansonsten schwer handhabbare Bedeutungseffekte zu erklären, sondern ist grundlegender Bestandteil der stilistischen Textanalyse. Für das hier verfolgte Interesse finden sich nützliche Beobachtungen unter dem Schlagwort „Ortspragmatik“ oder „pragmatischer Ort“.

### 2.2.2.2 Discourses in Place

Ein breit rezipiertes Werk, das für die Erforschung des Vorkommens von Texten in der räumlichen Umwelt (speziell: im öffentlichen Raum) höchst folgenreich war, ist Scollon/Scollon (2003). Dort wird der in M.A.K. Hallidays Sozialesemiotik verankerte Ansatz der „geosemiotics“ entwickelt. Einen guten Überblick über die Grundlinien der Geosemiotik gibt Al Zydyaly (2014).

Die Untersuchung der Einbettung von Texten in die ‚materielle Welt‘ hat nicht primär zum Ziel, das Verständnis des Texts zu erweitern (also etwa zu verstehen, mit welchen sprachlichen und nicht-sprachlichen Mitteln ein Text mit seiner räumlichen Umwelt in Beziehung treten kann oder wie der Ort der Lektüre eine bestimmte Textsorteninterpretation fördert oder blockiert). Vielmehr geht es den Autoren vorrangig um die Frage, wie das Sprachsystem „indexes the other semiotic systems in the world around the language“ (2003: 5), also gesellschaftliche oder politische Machtbeziehungen, die Positionierung in sozialen Kategorien wie Nationalität oder ethnischer Zugehörigkeit, die Signalisierung von Werteorientierungen usw. (2003: 12). Auch wenn der Ausdruck sozialer Bedeutungen, die mit der Verankerung von Texten im Raum ausgedrückt werden können, nicht im Vordergrund meiner Untersuchung steht, werden in diesem Buch dennoch Analyse-kategorien entwickelt, die für die Analyse der Ausstellungskommunikation nützliche Anknüpfungspunkte bieten. Konkret handelt es sich etwa um

- das Konzept der „inscription“ (2003: 129), mit dem die Materialität von Zeichen und Zeichenträgern gefasst wird, inklusive ihrer Zeitlichkeit, die mit dem Begriff des „layering“ gefasst wird (etwa wenn auf ein Theaterplakat ein Schild „heute“ geklebt wird, 2003: 137);
- die Unterscheidung zwischen ‚indexikalischen‘ und ‚symbolischen‘ Funktionen von Zeichen (bei ersterer entsteht die Bedeutung durch die Platzierung oder die Materialität des Zeichens, bei letzterer dadurch, dass der Zeichenkörper auf etwas Abwesendes verweist, 2003: 133);
- das Konzept des „emplacement“, das die Art und Weise der Verbindung zur Umwelt betrifft (2003: Kap. 8): Zeichen können als „decontextualized“, „situated“ oder „transgressive“ klassifiziert werden; ein ‚situierendes‘ Zeichen „is shaped by and shapes the material world in which it is placed (2003: 22),

- ein ‚dekontextualisiertes‘ dagegen signalisiert seine Unabhängigkeit vom Kontext, und ‚transgressive‘ Zeichen verstoßen gegen Platzierungskonventionen oder -vorschriften;
- und schließlich die Betonung der Tatsache, dass Zeichen immer im Kontext anderer Zeichen zu sehen sind, mit denen sie „semiotic aggregates“ bilden (2003: 23, ausführlich: Kap. 9).

Analysiert werden vor allen Dingen Schilder und kleine Texte (wie private Annoncen) im öffentlichen Raum. Die Analyse der sprachlichen Komponente der Schilder und Texte beschränkt sich allerdings im Wesentlichen auf die Wahl der Sprache(n) und, bei mehrsprachigen Texten, auf die Reihenfolge der beteiligten Sprachen. Das erklären die Autoren damit, dass ‚Textsysteme‘ schon mit großer Ausführlichkeit untersucht worden seien (2003: 7). Doch hat diese an sich gerechtfertigte Entscheidung Folgen: Zum einen lässt die geringe Detailtiefe, mit der die Texte untersucht werden, den Eindruck entstehen, es käme bei der Analyse der *discourses in place* nur auf die globale Charakterisierung der Beziehung von Text und Raum an, ohne dass man den Mikrophänomenen nachgehen müsste, die diese Verbindung erzeugen (z. B. Raumlexik, Deiktika, grafische Verknüpfungsmittel usw.). Zum anderen führt die weitgehende Ausblendung der Analyse der sprachlichen Formen dazu, dass die Analyse der Einbettung von Texten in die ‚materielle Welt‘ als etwas erscheint, das unabhängig (und vielleicht sogar: anstelle) von einer Analyse der sprachlichen Formen zu leisten wäre.

Das gilt auch für den der Geosemiotik nahestehenden Ansatz der *linguistic landscapes* (einleitend Gorter 2006; Backhaus 2007, Peck/Stroud/Williams 2019). Dieser Ansatz untersucht insbesondere das Vorkommen von Zeichen in Großstädten in mehrsprachigen Gesellschaften (s. etwa Laskurain-Ibarluzea 2020, Blommaert/Maly 2016, Schmitz/Ziegler 2016). Im Mittelpunkt des Interesses steht die Frage, wie Schrift im öffentlichen Raum Territorien markiert, Machtverhältnisse zwischen verschiedenen Gruppen abbildet und so einen spezifischen Raum konstituiert. Im Vordergrund der Analysen steht, dem Fokus auf Mehrsprachigkeit entsprechend, der Aspekt der Sprachwahl und seinen Bedeutungen. Neuere Arbeiten weiten das Interesse auf Zeichen im öffentlichen Raum und den daran anknüpfenden Diskursen aus (z.B. Schmitz/Ziegler 2016, Scarvaglieri/Luginbühl 2020, Seargeant/Giaxoglou 2020).

Während Arbeiten aus der Geosemiotik und dem *Linguistic-Landscape*-Ansatz vorrangig an den sozialen Bedeutungen interessiert sind, die mit dem Vorkommen von Zeichen im öffentlichen Raum verbunden sind, geht es anderen Arbeiten, wie beispielsweise Auer (2010) um die grundsätzliche Klärung der Frage, wie „öffentliche, orts- und dingfeste Zeichen überhaupt Raum konstituieren“ (2010: 271). Dazu beschreibt Auer die möglichen Relationen zwischen

Zeichen(ensembles) und Raum präziser und unter Berücksichtigung konkreter sprachlichen Formen.<sup>31</sup> Bei den ‚situierteren‘ Zeichen (die bei Auer „indexikalisch“ genannt werden, 2010: 278f.) unterscheidet er beispielsweise, ob eine „Kontiguität von Zeichen und intendiertem Referenten“ vorliegt (illustriert an einer Aufschrift auf einem Objekt, die den Besitzer des derart beschrifteten Objekts angibt) oder ob auf etwas Entferntes verwiesen wird (wie im Fall eines Wegweisers) und ob die Funktion der Schrift einen Ort als „Thema der auf dem Zeichen verbalisierten rhematischen Information“ ausweist oder ob zur Interpretation des Zeichens zunächst ein gewisses Wissen aktiviert werden muss (illustriert an dem Schild „Kasse im EG“ in einem Parkhaus). Weiterhin differenziert Auer das Scollon’sche Konzept der „semiotic aggregates“ und gelangt so zu einer differenzierteren Beschreibung der Zusammenhänge, die zwischen verschiedenen ortsgebundenen Zeichen bestehen können. Auer (2010: 286f.) unterscheidet

- ein „Ensemble“, das dadurch definiert ist, dass die dazugehörigen Elemente mit einem Blick wahrzunehmen sind,
- einen „Zeichendiskurs“ aus Elementen, deren Gruppierung auf einer „formale[n] und funktionale[n] Ähnlichkeit“ beruht, und
- eine „Schichtung“ (d.i. das Scollon’sche „layering“): eine Kombination von Zeichen, die es erlaubt, auf eine zeitliche Abfolge der Anbringung zu schließen.

Während es in den bisher dargestellten Arbeiten um Aspekte von Semantik und Syntaktik der Zeichen im öffentlichen Raum geht, widmet sich Auer, meines Wissens als Erster, dem Aspekt der *Funktionen* von Zeichen im öffentlichen Raum. Die von ihm identifizierten Funktionen umfassen:

- 1) Benennen und Charakterisieren. 2) Zugehörigkeit markieren, 3) Gebrauchsweisen vorschlagen oder verbieten, 4) Wege weisen sowie 5) Ermahnen und Gedenken (2010: 290).

Zu alternativen Listen von Funktionskategorien gelangen Cook (2013: 53–67: „locating and attracting“, „informing“, „controlling movement and behaviour“ sowie die problematische Kategorie „service signs“) oder Schmitz/Ziegler (2016). Letztere unterscheiden zwischen „Information“, „Regulierung“, „Werbung“, „Selbstinszenierung des Urhebers“ und „Meinungskundgabe“ (2016: 479). Besonders interessant ist aber ihre funktionale Beschreibung der Relationen zwischen

---

<sup>31</sup> Anders als Scollon/Scollon (2003) geht Auer auf die sprachlichen Formen ein, durch die die Verbindung zum Raum hergestellt wird, etwa das Vorhandensein lokaler Deiktika (Auer 2010: 279).

Zeichen im öffentlichen Raum, die aufeinander Bezug nehmen. Hier unterscheiden sie „Anerkennung“, „Kritik“, „Konkurrenz“ und die bloße „Präsenz“ (2016: 483). Durch diese Beschäftigung mit den Textfunktionen nähern diese Autoren die Analyse der Raumgebundenheit von Texten an die textlinguistische Tradition der Textanalyse an, für die die Ermittlung der Textfunktion traditionell ein wichtiger Aspekt ist (s. 3.7).

Der grundlegenden Rolle der Raumgebundenheit von Texten für die Kommunikation geht auch Domke nach (s. Domke 2010a, 2010b, 2013). Die Autorin untersucht

Kommunikationsformen [...], die über ihre Funktion [...] an (geographisch) bestimmbare Orte und Räume der Interaktion bzw. Rezeption gebunden sind (Domke 2010a: 87).

Konkret handelt es sich um Texte, die im öffentlichen Raum zu sehen sind, etwa in Bahnhöfen oder Flughäfen. Diese beschreibt sie als einen Fall von „Mesokommunikation“, einer Form von Kommunikation zwischen Massenmedium und *Face-to-face*-Kommunikation, deren konstitutive Merkmale „die inhaltliche und/oder medial-materiale Gebundenheit an einen Ort, die Notwendigkeit der Anwesenheit der Rezipienten (teilweise auch Produzenten) an einem spezifischen Ort, nicht uneingeschränkt generierbare Rezeptionsräume und zeitgleich begrenzt mögliche Rezipientenzahlen“ sind (2010a: 104). Der Fluchtpunkt von Domkes Beschäftigung mit der Raumgebundenheit von Kommunikation ist die Integration des Raumaspekts in eine Typologie von „Kommunikationsformen“ (vgl. Holly 2000: 83–88, Dürscheid 2005, 2010 oder Schneider 2017). Die verschiedenen Aspekte der Raumgebundenheit, die sie in ihrer Arbeit identifiziert, versteht sie daher als „distinktive[] Merkmal[e]“ (Domke 2010a: 86), die eine feinere Klassifikation von Kommunikationsformen gestatten.<sup>32</sup>

Während der Ansatz der *linguistic landscapes* im Wesentlichen eine Makroperspektive einnimmt, die die Herstellung von durch Sprachwahl definierten Territorien im Blick hat,<sup>33</sup> widmen sich die Geosemiotik sowie die zitierten Arbeiten von Auer, Cook, Schmitz, Ziegler und Domke der raumkonstitutiven Wirkung einzelner Texte oder Schilder im Raum. Damit lassen sie sich direkt für die Analyse

---

**32** Mit einem klassifikatorischen Duktus thematisiert auch Adamzik den Einbezug von Raum in die textlinguistische Analyse, und zwar im Rahmen des kurzen Kapitels „Raum-zeitliche Situierung und Objektgebundenheit“ (Adamzik 2004: 78–83). Allerdings sind ihre Ausführungen wenig systematisch, und die behandelten Beispiele und Aspekte des Raumbezugs eröffnen nur streiflichtartige Einblicke in Bedeutungseffekte der Text-Raum-Beziehung.

**33** Erst in jüngerer Zeit geraten auch Innenräume in den Blick; s. etwa Karlander (2019) oder Al Saif/Starks (2021).

der Texte im Ausstellungsraum fruchtbar machen. Allerdings gilt es, die Analysen immer wieder im Moment der Rezeption zu verankern, also etwa die Textfunktionen nicht als etwas zu verstehen, was sich ‚automatisch‘ aus dem Text und seiner objektiven Position im Raum ergibt. Vielmehr gilt es, von der konkreten Lektüresituation auszugehen (s. Kesselheim 2018, Hausendorf et al. 2017: 84–96) und empiriebasiert danach zu fragen, wie die Rezipienten ausgehend von dem, was sie im Raum wahrnehmen und lesen können, auf eine spezifische Funktion schließen.

### 2.2.3 Wissenskommunikation

Sprachliche Aspekte der Darstellung und Vermittlung von Wissen sind von der Fachsprachenforschung schon lange untersucht worden. In diesem Rahmen wurde ein differenziertes Instrumentarium zur Beschreibung von Fachsprache(n) entwickelt und eine Reihe von Spezifika formuliert, die Fachsprache – und in besonderem Maß die Sprache der Wissenschaft – von der Gemeinsprache unterscheiden (s. den hervorragenden Überblick in Steinhoff 2007: 9–19).

Zur Charakterisierung der Wissenschaftssprache wurden die Begriffe Eindeutigkeit, Exaktheit und Kontextunabhängigkeit vorgeschlagen. Zusätzlich zu diesen grundlegenden Begriffen führt Gloning (2018: 344) „Öffentlichkeit“ und „Kritisierbarkeit“ auf und Janich (2020: 149–151) fügt „intersubjective transparency“, „pleasing aesthetic form“, und „scientific integrity“ als Beschreibungskategorien hinzu.

Die Fachsprachenforschung konzentrierte sich lange Zeit auf den Aspekt der Fachlexik, konkret auf die Frage, welche Merkmale Fachwörter und Wörter der Gemeinsprache voneinander unterscheiden. Untersucht wurde weiterhin, wie Fachwörter in Fachwortschätze bzw. Terminologien eingebettet sind. Erst später wurden nach und nach alle Ebenen der Systemlinguistik in die Analysen einbezogen (s. etwa Möhn/Pelka 1984) und fachsprachentypische Phänomene auf morphologischer Ebene (beispielsweise bestimmte Wortbildungsprozesse) oder syntaktischer Ebene (Satzlänge und -komplexität, Passivkonstruktionen) beschrieben.

Die Öffnung der Fachsprachenforschung hin zu variationistischen Ansätzen lenkte den Blick auf die vielfältigen inneren Differenzierungen der Fachsprache. Dies führte zur Formulierung von Modellen, die den Gegenstand *Fachsprache* in eine Reihe von Schichten oder Dimensionen untergliedern (s. beispielsweise Ischreyt 1965: 38–50, Hoffmann 1976, Hahn 1983, Kalverkämper 1990, Adamzik 1998, Roelcke 2010: 31). Durch die Fokussierung auf unterschiedliche Grade der „Fachlichkeit“ geriet auch die fachexterne Kommunikation in den Blick, also die sprachlichen Charakteristika der Vermittlung von Fachwissen an Laien. Gleich-

zeitig aber zog die theoretische Beschäftigung mit den Differenzierungsvorschlägen die Aufmerksamkeit von der Erforschung konkreter sprachlicher Formen ab, die für die Fachsprache als Ganze charakteristisch sind. Diese Tatsache beklagt (Steinhoff 2007: 21) zu Recht, wenn er mit Hinblick auf die von Ehlich (1993: 33) so genannte „Alltägliche Wissenschaftssprache“ kritisiert, dieser Gegenstand sei „von der Fachsprachenforschung und der Wissenschaftslinguistik bislang weitgehend vernachlässigt worden“ und beklagt: „In den beiden Bänden des Handbuchs ‚Fachsprachen‘ [d.i. Hoffmann 1998 und 1999, W.K.] [...] findet sich kein Artikel, der sich mit dieser Thematik gesondert befasst.“

Die Fach- und Wissenschaftssprache wurden geraume Zeit als Einheit auf System-Ebene aufgefasst und untersucht, was den Blick auf ihren *Gebrauch* im Rahmen von Wissenskommunikation lange verstellt hat. Das ändert sich ab den 1980er Jahren mit dem Aufkommen der Fachtextforschung (Hoffmann 1988, Göpferich 1995; aktuell zu Textsorten der Wissenschaft: Gloning 2018: 346–350)<sup>34</sup> und der Fachkommunikationsforschung (Hahn 1983, Engberg 2007). Im Zuge dieser Entwicklung geraten zum einen fachspezifische Textmuster in den Blick (sowohl auf mikro- wie auf makrotextueller Ebene) zum anderen auch pragmatische Aspekte, beispielsweise typische Handlungsstrukturen oder die Einbettung von Fachtexten in weitere kommunikative Kontexte. Dabei werden Fragen akut wie die nach der Konstitution von Laien- und Expertenidentitäten, der Behauptung und Durchsetzung von Expertise, der Konstruktion unterschiedlicher Bilder von Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit usw. (s. etwa Gülich 1999, Ciapuscio/Kesselheim 2005, Kesselheim/Thörle 2005, Sandig 2007, Garzone 2010 oder Jaworska 2020).

Eine zweite Traditionslinie der Beschäftigung mit der Darstellung und Vermittlung von Fachwissen ist die Erforschung der Popularisierung von Wissenschaft, also – wie eine oft zitierte Definition lautet – „the transmission of scientific knowledge from scientists to the lay public for purposes of edification, legitimation and training“ (Whitley 1985: 3). Diese „Science of Science Communication“ beschäftigt sich in den allermeisten Fällen mit Formen massenmedialer Kommunikation und versteht sich, wie Gottschling und Kramer beklagen, heute oftmals als „empirically-shaped media effect studies“ (Gottschling/Kramer 2021: 2f.). Zwar ist in Überblicksdarstellungen immer wieder vom Museum die Rede – vgl. etwa die Einleitung zu Leßmöllmann/Gloning (2020) – doch bleibt die Beschäftigung mit dem Museum oft an der Oberfläche.

Zwar ist das Interesse an diesem Fachgebiet in den letzten zehn Jahren gleichsam explodiert (so Kramer/Gottschling 2021: 1f., Bonfadelli et al. 2017,

---

<sup>34</sup> Textlinguistische Fragestellungen sind noch in den Beiträgen zu Spillner (1994) selten.

Leßmöllmann et al. 2020; Kessler et al. 2020: 243 speziell zum deutschen Sprachraum). Doch gibt es nur sehr wenige Arbeiten zur Popularisierung aus linguistischer Perspektive.

Zu den linguistischen Arbeiten, die an konkreten sprachlichen Formen oder Strategien der Wissensvermittlung interessiert sind, zählen Niederhauser (1999), der sich ausführlich mit dem populärwissenschaftlichen Umgang mit Fachtermini sowie mit „Techniken der fachexternen Wissensvermittlung“ wie der „Reduktion der Informationsfülle“ oder der „Reduktion der Informationsdichte“ beschäftigt (und dem Janich 2020: 155 bescheinigt, seine Untersuchung „remains authoritative even today“), sowie Baumann (2006), der eine Reihe von „Stilfiguren“ und „Denkstilfiguren“ aufzählt, die er als das Verständnis fördernd, das Behalten verbessernd, die Übersichtlichkeit steigernd oder die Eindringlichkeit der Fachtextgestaltung erhöhend analysiert (2006: 208–213). Gloning (2018: 350f.) führt eine Reihe von sprachlichen „Aufgaben“ auf, die „einer wissenschaftlichen Darstellungsform angehören“, etwa das Definieren oder das Rechtfertigen einer Methode.

Hinzu kommen systematische Untersuchungen sprachlicher Vermittlungsphänomene wie die von Brünner/Gülich (2002) so genannten „Veranschaulichungsverfahren“, zu denen die Autorinnen „erstens Reformulierungen, Paraphrasierungen, Explizierungen und Erklärungen, zweitens Veranschaulichungen durch sprachliche Bilder unterschiedlicher Art“ zählen (Brünner/Gülich 2002: 24; s.a. Brünner 2013). Zwar ist das Konzept der Veranschaulichungsverfahren zunächst an Gesprächen entwickelt worden. Es berücksichtigt aber konzeptionell den Einbezug von dauerkommunikativen Formen in die Interaktion (die Autorinnen denken beispielsweise an Schaubilder oder Tabellen) und lässt sich, wie Ciapuscio (2003) belegt, problemlos auf schriftliche Texte übertragen.

Eine eigene Forschungslinie beschäftigt sich mit der Rolle von Metaphern im Prozess der Popularisierung von Wissen, wobei sowohl deren verständnisfördernde Funktion als auch deren unerwünschte ‚Nebenwirkungen‘ in den Blick der Forschung geraten sind (Liebert 1996, 2020). Zu nennen sind hier beispielsweise Liebert (1996), Biere/Liebert (1997) oder Drewer (2003). Einen wichtigen Kristallisationspunkt für die linguistische Beschäftigung mit Popularisierung von Wissenschaft stellen schließlich die von Gerd Antos und Sigurd Wichter (1999) begründeten Tagungen zur „Transferwissenschaft“ und die daraus entstandene Publikationsreihe *Transferwissenschaften* dar (beginnend mit Wichter/Antos 2001), die die gesamte Breite der linguistischen Zugänge zur Wissenskommunikation abbilden, mit einem Schwerpunkt auf Arbeiten aus der angewandten Linguistik.

Sowohl in der Fachsprachenforschung als auch in der Popularisierungsforschung ist eine Wandlung im Verständnis von Wissen und Wissenskommunikation zu beobachten. So setzt sich in der Popularisierungsforschung eine Sicht durch, die Popularisierung nicht mehr als Prozess der „transmission“ versteht, durch den Wissen an fachfremde Rezipienten ‚übertragen‘ wird, sondern zunehmend als Kommunikationsprozess, bei dem die Rezipienten eine aktive Rolle spielen, indem sie das Fachwissen für sich neu konstruieren müssen (s. Jaworska 2020: 271).<sup>35</sup> Und in der Fachsprachenforschung fordert Kastberg (2007) die Wendung der Fachsprachenforschung hin zur Erforschung der „knowledge communication“, zu der er schreibt:

As ‚communication‘ it is participative (interactive) and the communicative ‚positions‘ converge on the (co-)construction of (specialized) knowledge. (Kastberg 2007: 8)

Mit der Betonung der „(co-)construction“ trifft sich Kastbergs Definition der Wissenskommunikation mit dem Wissenskonzept von gesprächsanalytischen Arbeiten zur lokalen Konstruktion von Wissen, die ich in 4.2.5 vorstellen werde (s. die Beiträge in Dausendschön-Gay 2010 und speziell zum Museum Kesselheim 2010c). Sie berührt sich aber auch mit Untersuchungen, die die Popularisierung von Wissen und Wissenschaft als Gegenstand gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse behandeln: Was als Wissen über ein wissenschaftliches Thema gilt, ist aus dieser Sicht Gegenstand und Ergebnis eines gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses. Popularisierung ist, wie (Kailer 2003: 332–334) beispielsweise betont, auch ein ‚diskursives Ereignis‘.

Damit verschiebt sich der Fokus der Fachsprachen- und Popularisierungsforschung auf den gesellschaftlichen Kontext, in dem die Wissenskommunikation stattfindet, was diese Disziplinen für die Beschäftigung mit dem *Public Understanding of Science* sensibilisiert (Stifterverband für die deutsche Wissenschaft 1999, Mooney 2010, Feinstein/Allen/Jenkins 2013, Hendriks/Kienhues 2020). Wissenskommunikation erscheint in diesem Zusammenhang nicht als Vermittlung von isolierten Wissens-elementen, sondern auch als Vermittlung der grundlegenden Werte und Methoden der Wissenschaft. Dazu gehört auch die Beschäftigung mit der Frage, wie Fachwissen als vorläufig und korrigierbar präsentiert werden kann, nicht als Produkt, sondern als Prozess und als Gegenstand wissenschaft-

---

<sup>35</sup> Ich spreche in dieser Arbeit durchgehend von der Vermittlung von Wissen. Dieser Begriff scheint mir eher als der der Übertragung mit der Vorstellung kompatibel, dass in diesem Prozess Wissen auch auf Rezipientenseite aktiv konstruiert wird.

licher und gesellschaftlicher Kontroversen (s. dazu die Beiträge in Liebert 2006, besonders Weitze 2006 zur Darstellung von Kontroversen im Museum).

In der vorliegenden Untersuchung gilt es, die Wissenskommunikation ausgehend von diesen vielfach untereinander verbundenen Forschungssträngen zu beschreiben und dabei herauszuarbeiten, wie diese Wissenskommunikation den spezifischen Möglichkeiten und Problemen der Multimodalität und Raumgebundenheit der Museumsausstellung Rechnung trägt.

### 2.3 Die Kommunikation *durch die* Ausstellung als raumgebundene, multimodale Wissenskommunikation

Welche Implikationen ergeben sich nun aus der Zusammenschau der vorgestellten theoretischen Ansätze für die Analyse der Ausstellungskommunikation? Hier sollen kurz die wichtigsten Punkte angerissen werden, die dann im folgenden Analysekapitel (s.u., 3.2) ausführlich diskutiert werden sollen:

- Die Kommunikation durch die Ausstellung ist eine spezielle Form von Dauerkommunikation. Als solche ist sie nicht an eine Kommunikationssituation gebunden, in der Sprecher und Hörer gleichzeitig anwesend sind. Die Kommunikation durch die Ausstellung findet dann statt, wenn ein Raumnutzer sinnlich wahrnehmbare Bestandteile des Raums (Architektur, Objekte, Schrift usw.) als Mitteilung versteht, das heißt: als sinnliche Erscheinungsformen von Kommunikation. Will man diese kommunikative Nutzung des Raums verstehen, gilt es – analog zur Analyse der Kommunikation mit Texten (Hausendorf et al. 2017: 96–105) –, die Analyse strikt an die körperliche Wahrnehmungssituation während des Museumsbesuchs anzubinden. Das heißt: all das einzubeziehen (aber auch: sich auf das beschränken), was der Raum ‚seinen‘ Nutzern im Moment der kommunikativen Nutzung an sinnlichen Wahrnehmungen anbietet.
- Damit geraten viele räumlich-gegenständliche Erscheinungsformen von Kommunikation in den Blick, die bisher von der Linguistik nur am Rande – oder gar nicht – als Bestandteile von Kommunikation aufgefasst und untersucht worden sind. Bei der Faszination, die von der Analyse dieser Erscheinungsformen ausgeht, ist es leicht, über die Rolle der Sprache für die Kommunikation durch die Ausstellung hinwegzusehen. Doch werden die Analysen immer wieder darauf hinweisen, wie Sprache mit diesen ‚unkartierten‘ Modi zusammenspielt: wenn z.B. durch Sprache das bloße Nebeneinander von Objekten zu Themen wie *zoologische Taxonomie*, *zoogeografische Regionen*, *Erdzeitalter* oder *Fundort* verdichtet wird (s.u. 3.6) oder aus einem

unspezifischen „Sehen“ (suggeriert durch das Glas der Vitrine, deren Innenbeleuchtung usw.) ein „Sehen als“ oder ein „Erkennen“ wird (s.u. 3.7).

- Gleichzeitig bedeutet das Ausgehen von der Wahrnehmungssituation, dass die Analysen möglichst spät auf das Vorwissen der Raumnutzer rekurrieren (und dann das Vorwissen an konkrete, sinnlich wahrnehmbare Erscheinungsformen im Raum anbinden, die die Aktivierung dieses Vorwissens konkret nahelegen). Dadurch mag der Eindruck entstehen, dass die Rolle des Vorwissens in den Analysen zu wenig berücksichtigt oder gar ignoriert wird. Tatsächlich ermöglicht die analytische Orientierung auf das Wahrnehmbare aber, Aspekte des Funktionierens der Kommunikation durch die Ausstellung im Detail zu beschreiben, die sonst allzu schnell mit unseren Alltagsgewissheiten zugedeckt worden wären (‘Man weiß ja, wo man sich hinstellen soll, um eine Vitrine zu betrachten’, s.u. 3.3).
- Schließlich heißt „Ausgehen von der Wahrnehmungssituation“ auch, den Besuchern eine aktive Rolle bei der Konstruktion der Ausstellungsbedeutung zuzugestehen. Bedeutungen sind nicht in die Ausstellung ‚eingeschrieben‘, sie werden von den Besuchern aktiv konstruiert. Dann, wenn sie den Raum daraufhin befragen, welche seiner Elemente wie genau zum raumgebundenen, multimodalen Kommunikationsangebot beitragen (und welche vielleicht nicht dazugehören), wenn sie Verbindungen zwischen raumgebundenen Zeichen erschließen, Antworten auf die Frage suchen, wovon im Raum die Rede ist oder welche kommunikativen Ziele mit dem im Raum arrangierten Kommunikationsangebot verbunden sein mögen (s.u. 3.2.6 zum Konzept der „kommunikativen Aufgaben“ des Ausstellungsraums).
- Bei all dem geht es jedoch nicht um individuelle Besucher und die Art und Weise, wie sie (an einem bestimmten Tag, zu einem bestimmten Zweck, in einer bestimmten Besucherkonstellation usw.) die Bedeutung des Ausstellungsraums konstruiert haben. Ziel der Analyse ist es, Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum zu identifizieren, an denen Besucher (s.o. 1.2.1.3 zum Konzept des „Modell-Besuchers“) anknüpfen, wenn sie den Raum wie selbstverständlich im Sinne der institutionellen Kommunikation nutzen. Tatsächliche Besuchsvorgänge und die interaktiven Prozesse der Bedeutungskonstitution, die in diesen ablaufen, werden Gegenstand von Kapitel 5 und 6 sein.

### 3 Kommunikation *durch die Ausstellung*: Analyse

Im folgenden Kapitel werde ich nun die Kommunikation *durch die* Ausstellung analysieren. Ausgehend von einem Korpus von Fotografien nehme ich den Ausstellungsraum als multimodales Ensemble dauerkommunikativer Zeichen in den Blick und versuche, die Bedeutungspotenziale zu rekonstruieren, die der Raum seinen Nutzern zur Verfügung stellt.

Warnend sei vorweg bemerkt, dass manche der Analyseergebnisse trivial erscheinen werden – ein Standardvorwurf an alle Arten von Forschung, die sich qualitativ mit unserem alltäglichen Handeln auseinandersetzen. Dass wir vieles – irgendwie – schon wissen, was durch die Analysen dieses Kapitels zutage treten wird, ist nicht weiter verwunderlich, denn es geht ja in der Analyse gerade um die Rekonstruktion der Grundlagen unseres alltäglichen Umgangs mit Museumsausstellungen, also um einen Teil unserer alltäglichen Kommunikationskompetenz. Natürlich wissen wir, dass Gänge im Museum zu Gehen gemacht sind, dass räumliche Einheiten (Säle etwa) inhaltliche Einheiten anzeigen können oder dass Vitrinen ein Berühren verhindern, während sie ein Betrachten der Exponate in ihrem Innern unterstützen. Und doch dürften wir bei unserer alltäglichen Nutzung von Museumsausstellungen kaum je über die *kommunikativen* Aspekte von Phänomenen wie den eben aufgezählten nachgedacht haben. Diesen Aspekten aber geht die Untersuchung dieses Kapitels systematisch und datenbasiert nach.

Das Ziel der Analysen dieses Kapitels ist es, ausgehend von der detaillierten, textlinguistisch und semiotisch inspirierten Untersuchung meines Korpus Ein-sichten in das allgemeine Funktionieren der Kommunikation *durch die* Ausstellung, als Beispiel raum- und objektbasierter Dauerkommunikation, zu gewinnen.

Die Analysen folgen einer Reihe von grundlegenden „Aufgaben“, die sich im Rahmen der Kommunikation *durch die* Ausstellung stellen. (Diese Aufgaben und das übergeordnete kommunikative Problem, das durch sie bearbeitet wird, werde ich in 3.2 entwickeln). Jeder dieser fünf Aufgaben ist ein eigener Analyseabschnitt gewidmet, in dem die betreffende Aufgabe begründet, erläutert und theoretisch verortet wird, bevor die multimodalen Mittel und Formen ihrer Ausführung im Detail untersucht werden. Am Ende jedes Abschnitts werden die Analyseergebnisse auf die in Kapitel 1 dargestellten zentralen Aspekte der Ausstellungskommunikation bezogen, die der Fluchtpunkt der Analysen sind: die Aspekte Raumgebundenheit, Multimodalität und Kommunikation von Wissen.

Bevor ich also in Abschnitt 3.3 zu den Analysen komme, werde ich zunächst das Korpus vorstellen (3.1) sowie im Anschluss daran die theoretisch-methodische Perspektive näher beschreiben, aus der ich das Phänomen der Kommunikation *durch die* Ausstellung untersuche (3.2). Dazu gehört neben der disziplinären Verortung auch die Beschreibung der methodologischen Prämissen, der Auffas-

sung des zu untersuchenden Gegenstands „Kommunikation *durch die* Ausstellung“ und schließlich die Darstellung des Vorgehens bei der Analyse.

### 3.1 Das Foto-Korpus

Die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung in Kapitel 3 basiert auf einem umfangreichen Korpus von über 800 Fotografien, die ich im Urweltmuseum Oberfranken in Bayreuth sowie dem Zoologischen und Paläontologischen Museum der Universität Zürich aufgenommen habe.<sup>1</sup>

Beide von mir ausgewählten Museen entsprechen von ihrer Ausstellungskonzeption her dem traditionellen Typus des naturkundlichen Museums (Stottrop 2016) und gehen sparsam mit dem Einsatz von Bildschirmen und Computerstationen um. Trotz aller Bemühungen um die Anreicherung von Ausstellungen mit digitalen Medien scheint mir diese Art von Ausstellung immer noch für viele naturkundliche Museen repräsentativ zu sein.<sup>2</sup>

Das Urweltmuseum Oberfranken ist ein gut besuchtes Naturkundemuseum im fränkischen Bayreuth. Es ist der erdgeschichtlichen Vergangenheit der heutigen Region Oberfranken gewidmet und präsentiert auf mehreren Etagen eine große Zahl von Tier- und Pflanzenfossilien. Besonders spektakulär ist die Vielzahl von Saurierfossilien aus Trias und Jura.

Beim Zoologischen und Paläontologischen Museum der Universität Zürich handelt es sich organisatorisch um zwei Museen, die sich jedoch über einen gemeinsamen Eingang betreten lassen und deren Räumlichkeiten miteinander verbunden sind (s.a. die Analyse dieser räumlichen Verbindung in 3.4). Das Zoologische Museum präsentiert im Erdgeschoss einheimische Tiere, die überwiegend nach taxonomischen Gesichtspunkten geordnet sind, im Untergeschoss dagegen werden Tiere aus aller Welt nach Regionen ausgestellt. Das Paläontologische Museum stellt Funde aus der Schweiz aus, die aus nahezu allen erdgeschicht-

---

1 Mein herzlicher Dank geht an die damaligen und heutigen Leiterinnen und Leitern der untersuchten Museen: Dr. Joachim Rabold (Urweltmuseum Oberfranken), Dr. Marianne Haffner und Dr. Isabel Klusman (Zoologisches Museum der Universität Zürich), Prof. Heinz Furrer und Prof. Christian Klug (Paläontologisches Museum der Universität Zürich).

2 Auch ändert sich die soziale Praxis des Museumsbesuchs mit dem Einbezug digitaler Medien massiv, wie Publikationen wie Hornecker (2019) oder Drotner et al. (2019) belegen. So wirft die Verlagerung der musealen Kommunikationsbemühungen in die digitale Sphäre etwa die Frage auf, wie sehr der Museumsbesuch noch an den Ausstellungsraum angewiesen ist, oder ob nicht schon der Aufruf einer musealen Website als ‚Besuch‘ untersucht werden müsste (Renz 2016, Anderson 2019).

lichen Epochen stammen. Ein Schwerpunkt des Museums ist die Präsentation der bedeutenden Fossilienfunde vom Tessiner Monte San Giorgio, anhand derer zahlreiche Familien von Sauriern vorgestellt werden. Zusätzlich zu diesen Dauer ausstellungen habe ich eine gemeinsame Sonderausstellung der beiden Museen dokumentiert, die den Titel „Massenaussterben und Evolution“ trug (November 2009 bis November 2010).

Das Korpus entstand von 2004 an in mehreren Zyklen. Eine erste Erhebung im Bayreuther Urweltmuseum Oberfranken, dokumentierte im Detail einen Raum im ersten Obergeschoss, der der Epoche der Trias gewidmet ist, sowie weitere Bereiche des Museums, die vom Gesichtspunkt der Multimodalität und Multimedialität her als besonders interessant erschienen.

Die Aufnahmen aus den beiden Zürcher Museen stammen aus den Jahren 2007 bis 2013. Im Lauf der Analysen wurde das Korpus immer wieder erweitert. Zum einen im Sinn eines *theoretical sampling*: Neue Aufnahmen wurden gezielt gemacht, um Forschungsfragen, die sich erst im Lauf der Analysen herausbildeten oder präzisierten, materialbasiert beantworten zu können.<sup>3</sup> Zum anderen machten es häufig technische Begrenzungen der Daten nötig, weitere Fotos zu erheben: etwa wenn sich eine Schrift wegen einer zu geringen Auflösung nicht lesen ließ, eine Spiegelung im Vitrinenglas eine Interpretation unsicher werden ließ usw. Eine vollständige Dokumentation all dessen, was in der Ausstellung gesehen und gelesen werden kann, ist nahezu unmöglich. Sie ist aber auch nicht notwendig, denn es geht ja nicht um die lückenlose Dokumentation der von mir untersuchten Ausstellungen, sondern darum, das Funktionieren von Ausstellungskommunikation zu erforschen. Die Erweiterung des Korpus musste deshalb nur so lange fortgesetzt werden, bis die Daten im Hinblick auf die Erforschung der Kommunikation *in der* Ausstellung ‚gesättigt‘ erschienen (s. dazu Deppermann 1999: 95f.).

Die Untersuchung der Kommunikation durch die Ausstellung in Kapitel 3 zielt darauf ab, das Kommunikationsangebot rekonstruieren, das der Ausstellungsraum seinen (potenziellen) Besuchern unterbreitet. Die Aufnahmen wurden deshalb nach der Maßgabe erstellt, den Ausstellungsraum möglichst so zu dokumentieren, wie er sich den Besuchern präsentiert.

---

<sup>3</sup> So fehlten anfangs Aufnahmen des freien Raums am Boden des Ausstellungsraums, der den Besuchern einen möglichen Standpunkt für ihre Betrachtung der Exponate anbietet. Als deren Relevanz im Lauf der Analysen zutage trat, wurden so viele freie Räume fotografiert, bis dieses Phänomen im Korpus in ausreichender Variationsbreite dokumentiert war.

Doch auch wenn die Fotografien meines Korpus den Wahrnehmungen der Besucher nahe kommen, dürfen sie nicht als Primärdaten missverstanden werden (vgl. auch Horta 1992: 199). Das eigentliche Datum, das Gegenstand der Untersuchung ist, sind die Wahrnehmungen, die der Ausstellungsraum einem Besucher ermöglicht. Die Fotos fungieren nur als praktische Dokumente, die ähnlich wie das Transkript eines Gesprächs den zeit- und ortsentbundenen Zugriff auf die Daten sowie den Nachvollzug der Analysen erleichtern. Auch wenn sich alle Analysen in Kapitel 3 auf die Fotografien des Korpus stützen: Es sind keine Fotoanalysen!<sup>4</sup>

Zum einen sind die Fotografien das Ergebnis einer Interpretation des fotografierenden Forschers. Sie beantworten implizite Fragen wie *Was gehört zur Ausstellung? Was ist ein Exponat? Welcher Text gehört hier zu welchem Exponat?* usw. Zum anderen bringen die medialen Bedingungen der Fotografie bestimmte Veränderungen mit sich, die die fotografischen Dokumente von der Realität unterscheiden, die sich dem durch den Ausstellungsraum gehenden Besucher präsentiert. So muss man bisweilen beim Fotografieren Aufnahmestandpunkte einnehmen, die von den Betrachtungsstandpunkten der Besucher abweichen: Bald erfordert der Aufnahmewinkel, der sich vom menschlichen Gesichtsfeld unterscheidet, ein Zurücktreten, bald macht die begrenzte Auflösung der Fotografien Schriften unleserlich, die mit bloßem Auge noch zu lesen gewesen wären, und erfordert so ein Herantreten an die Vitrine, Spiegelungen oder zu starke Kontraste diktieren Aufnahmestandpunkte, die von den suggerierten Betrachtungsstandpunkten der Besucher abweichen usw. Auch setzt die Fotografie an die Stelle einer alle Sinne umfassenden, dreidimensionalen und in den dynamischen Fluss der Bewegungen durch den Raum eingebetteten Wahrnehmungsform eine nur auf das Visuelle beschränkte, zweidimensionale Wahrnehmung, die in statische Momente der Aufnahme aufgelöst ist.

Trotz dieser Einschränkungen kommen die Fotografien meines Korpus den Wahrnehmungsmöglichkeiten der Besucher im Ausstellungsraum deutlich näher als alternative Formen der Dokumentation.

- Abschriften von Museumstexten sind zwar wesentlich leichter zu erheben und bieten die Möglichkeit, mit der Analyse an viele traditionelle textlinguistische Arbeiten anzuknüpfen, für die Materialität, Medialität oder Lokalität

---

<sup>4</sup> Diesen Unterschied von Analyse von Fotos vs. Analyse ausgehend von Fotos gilt es im Gedächtnis zu behalten, wenn man schaut, wie andere Forschungsansätze mit Fotografien als Daten umgehen: etwa Arbeiten aus der visuellen Soziologie oder Anthropologie (Emmison/Smith 2000, Leimgruber/Andris/Bischoff 2016), die in Kapitel 2 vorgestellten Ansätze der Geosemiotik oder der *Linguistic Landscapes* oder das breit rezipierte Buch *Reading Images* von Kress und van Leeuwen (Kress/Leeuwen 1996).

von Sprache keine Rolle spielt. Aber sie verstellen den Blick auf einen guten Teil der kommunikativen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum, die für die Ausstellungskommunikation relevant sind (s.o. Kapitel 1).

- Grundrisse des Ausstellungsraums und seiner Abteilungen, detaillierte Zeichnungen von Vitrinen und ihrem Inhalt, Manuskripte der Texte von Audiostationen usw. wären zwar authentische Dokumente der Ausstellungskommunikation, insofern sie von Akteuren des Felds während der Produktion der Ausstellung hergestellt worden sind, aber sie sind weit von dem entfernt, was den Besuchern zur Verfügung steht, wenn sie die Ausstellung im Rahmen ihres Rundgangs nutzen.<sup>5</sup>

Videoaufnahmen von Museumsbesuchen scheinen auf den ersten Blick Fotografien überlegen zu sein. So schreibt Stenglin (2009a: 282):

Most exhibitions [...] comprise several connected spaces that unfold temporally as visitors move through them. For the textual function to address this temporal unfolding, more dynamic modelling strategies need to be developed. The use of static 2D photographs are adequate in a single space but cannot capture the dynamic sense of traversal and flow that lies at the heart of the temporal unfolding of most built 3D spaces.

Tatsächlich unterliegen Videoaufnahmen aber ähnlichen medialen Bedingungen wie Fotos (Zweidimensionalität, Kadrierung usw.), und wie Fotografien blenden sie alle anderen Wahrnehmungskanäle außer der visuellen Wahrnehmung aus. Außerdem können sie zwar die Bewegungsdynamik der Ausstellungsrezeption repräsentieren und sind in diesem Aspekt der fotografischen Dokumentation überlegen. Aber zum einen entsprechen die gleichmäßigen Bewegungen der Kamera keineswegs der Abfolge von Sakkaden und Fixationen, die unsere visuelle Wahrnehmung bestimmen. Und zum anderen geben sie nur *eine* mögliche Bewegung durch den Raum und *eine* mögliche Folge von Wahrnehmungen wieder.

Die Analysen dieses Abschnitts sind aber nicht an einzelnen Ausstellungsbesuchen von tatsächlichen Besuchern interessiert. Vielmehr geht es um die Rekonstruktion der *Potenziale* für die Konstruktion von Bedeutungen, die sich ausgehend von dem raumgebundenen Kommunikationsangebot der Ausstellung gewinnen lassen. Auf Fotos sind diese Potenziale leichter zu erkennen, weil sie eben alle Potenzial geblieben sind, während auf dem Videofilm eine einzelne Bewegung (bzw. Folge von Bewegungen), nämlich die vom Filmenden

---

<sup>5</sup> Anders wäre es beispielsweise, wenn Überblickspläne zur Orientierung der Besucher im Ausstellungsraum aufgehängt wären. Das ist in den untersuchten Museen nicht der Fall.

realisierte, gegenüber allen anderen hervorgehoben ist. Ausgehend von einer Fotografie können Hinweise darauf gesammelt werden, welche Bewegungen in welche Richtung, welche nächste Wahrnehmung, welche nächste Lektüre von einem konkreten Punkt im Raum aus möglich sind und wahrscheinlich gemacht werden. Diesen Bewegungspotenzialen nachzugehen, wenn man auf einem Video eine *faktische* Bewegungsentscheidung (und ihre Konsequenzen) sieht, ist schwierig. Aus diesem Grund sind übrigens auch keine Personen auf den Fotos meines Korpus zu sehen.

### 3.2 Die Untersuchung des Foto-Korpus: Grundprinzipien und Methode

Ich untersuche die Kommunikation *durch die* Ausstellung aus einer speziellen textlinguistischen bzw. textsemiotischen Perspektive. Auch wenn ich den Sonderstatus von Schrift im Rahmen der Dauerkommunikation anerkenne (s. dazu Hausendorf et al. 2017: 69–84), beschränkt sich mein Interesse in dieser Untersuchung doch keineswegs auf Schrift. Gerade im Fall der Kommunikation *durch die* Ausstellung ist es unabdingbar, auch Nicht-Schriftliches in die Analyse einzubeziehen, will man nicht einen willkürlich ausgewählten Ausschnitt aus den mannigfaltigen im Ausstellungsraum präsenten kommunikativen Phänomenen ausgrenzen. Auch wenn ich als Linguist natürlich an der Untersuchung sprachlicher Kommunikationsphänomene interessiert bin, ist es hier nötig, die Schriftfixierung der Linguistik zu überwinden. Nach Wien (2011: Kap. 3) ist meine Untersuchung also „textsemiotisch“ zu nennen.

Mit der Berücksichtigung nicht-schriftlicher Ausdrucksressourcen schließt meine Analyse der Kommunikation *durch die* Ausstellung an die breite linguistische und semiotische Multimodalitätsforschung an, mit der sie auch eine Reihe von Untersuchungsinteressen teilt: das Interesse an der Modellierung intermodaler Bezüge etwa oder die Frage, wie „Bedeutung“ aufzufassen ist, wenn wir es nicht mehr mit ausgefeilten Zeichensystemen wie Sprache zu tun haben, sondern mit so etwas wie Beleuchtung oder der lokalen Nutzung eines Farbcodes zur Orientierung der Besucher.

Meine Analyseperspektive ist darüber hinaus verankert in der aktuellen, an der Materialität und Medialität von Kommunikation interessierten Textlinguistik bzw. -stilistik (etwa Sandig 2006, Fix 2008, Klug/Stöckl 2016 oder Hausendorf et al. 2017), die Texte – gerade auch als Reaktion auf den enormen Wandel in Produktion, Distribution und Nutzung, den Texte durch Digitalisierung und Neue Medien erfahren haben – in ihrem tatsächlichen, durch konkrete mediale Bedingungen strukturierten Vorkommen untersucht. Anstatt wie es häufig geschieht

(vgl. Begriffspaare wie Textur vs. Text, Text-auf-dem-Papier vs. Text-im-Kopf usw., vgl. die Zusammenstellung in Wien 2011: 86) auf die verwirrende Vielfalt der möglichen Vorkommensformen eines Texts zu reagieren, indem man den Gegenstand „Text“ von seinen konkreten Realisierungsformen entblößt und ihn nur noch als mentale Repräsentation versteht, versuchen diese textlinguistischen und stilistischen Ansätze möglichst viel von dem als Datum in die Analyse einzubeziehen, was dem Rezipienten im Moment der Lektüre bei der Textinterpretation jeweils zur Verfügung steht, um so den konkreten Beitrag dieser sinnlich wahrnehmbaren Phänomene zum Verstehen und zur Interpretation von Texten analysieren zu können. In der Analyse zeigt sich das schon darin, dass nicht mehr mit abgetippten Textbeispielen, sondern mit gescannten Texten oder fotografischen Dokumenten gearbeitet wird, die das Vorkommen des Texts in der Welt dokumentieren. Mit „Vorkommen in der Welt“ ist hier auch dezidiert das Vorkommen in der natürlichen oder vom Menschen gemachten räumlichen Umwelt des Rezipienten gemeint. So knüpft die hier vorgestellte Untersuchung an den in 2.2.2 dargestellten „ortsbewussten“ textlinguistischen und semiotischen Untersuchungen an (also etwa Scollon/Scollon 2003, Auer 2010 usw.).

Die Grundzüge der hier eingenommenen Analysehaltung sollen in den folgenden Unterabschnitten beschrieben werden.

### **3.2.1 Die Hervorbringung von Bedeutungen durch die Besucher**

Die Bedeutung der Ausstellung wird nicht als etwas aufgefasst, das von den Ausstellungsverantwortlichen im Prozess der Ausstellungsrealisierung in die Exponate, die Texte und das Design der Ausstellung gleichsam ‚eingeschrieben‘ worden ist und jetzt ‚nur noch‘ mit feinen analytischen Mitteln herauspräpariert werden muss. Vielmehr entsteht die Bedeutung der Ausstellung, das ist die hier vertretene Überzeugung, die im Einklang mit konstruktivistischen Theorien aus Museologie, Museumspädagogik usw. steht, erst im Prozess der Rezeption. Erst wenn Museumsbesucher die Ausstellung und das in ihr Arrangierte nutzen, stellen sie für sich eine Bedeutung der Ausstellung her. Die Rezeption der Museumsausstellung ist also ein aktiver Prozess.

Die Tatsache, dass die Ausstellungsbedeutung bei jedem Besuch neu hervorgebracht wird, enthält die Möglichkeit, dass jeder einzelne Besucher, jede einzelne Besucherin in der Ausstellung etwas vollständig Anderes entdecken kann. Oft genug ist betont worden (gerade auch von dem soziokulturellen Ansatz musealen Lernens, vgl. den Überblick in Astor-Jack et al. 2007), dass die Besucher abhängig von ihrem allgemeinen Bildungshintergrund und ihrem konkreten Vorwissen, ihren generellen und aktuellen Interessen, ihrer motivationa-

len Struktur, ihrer körperlichen und geistigen Befindlichkeit zur Zeit des Museumsbesuchs usw. jeweils völlig andere Dinge in einer Ausstellung wahrnehmen und das Wahrgenommene völlig anders gewichten und interpretieren können. Hinzukommt, dass jede Bewegungs-, jede Wahrnehmungsentscheidung im Lauf des Museumsbesuchs die Sichtweise des Folgenden beeinflusst, es also höchstwahrscheinlich keine zwei identischen Besuche gibt – selbst wenn alle anderen oben erwähnten Faktoren gleich blieben.

Und doch ist bei aller Vielfalt der Konstruktionsmöglichkeiten in der Ausstellung doch nicht alles in gleichem Maße möglich und wahrscheinlich. Sicherlich *könnten* Besucher die erläuternden Objekttexte als Anweisungen verstehen, die beschriebenen Exponate pantomimisch darzustellen, sie *könnten* freistehende Exponate als Sitzangebote begreifen und den Freiraum zwischen zwei Vitrinen als Tor in einem Fußballspiel nutzen. Und all das mag tatsächlich auch einmal geschehen sein oder in Zukunft geschehen. Doch werden diese Interpretationen nicht vom Raum unterstützt: Es gibt keine Imperative in den Objekttexten, kein Hinweis darauf, dass die Leser körperlich aktiv werden sollen, und nicht der Raum vor der Vitrine ist beleuchtet – als Bühne für die Pantomime –, sondern der Vitrineninnenraum. Umgekehrt weist Vieles im Raum darauf hin, dass es sich bei diesen Aktivitäten gerade nicht um die wahrscheinlichen, die erwartbaren Aktivitäten im Ausstellungsraum handelt: Absperrungen vor den Exponaten verhindern eine Nutzung als Sitzmöbel, das zerbrechliche Material der Vitrinen lässt uns von einer Umwidmung des Museums als Fußballfeld Abstand nehmen.

Die Nutzung und Interpretation der Dinge im Ausstellungsraum ist also nicht völlig beliebig, sondern orientiert sich an dem, was im Ausstellungsraum als eine wahrscheinliche, eine ‚gute‘, eine typische Nutzung erkennbar gemacht wird. So schreibt Preziosi (1979a: 52) mit Blick auf die Interpretations- und Nutzungsmöglichkeiten von Architektur: „no architectonic formation permits every possible behaviour or conceptual association“. Und Hartung (1997: 18) spricht aus einer konstruktivistischen Perspektive auf das Textverstehen davon, dass Rezipienten bei ihrer Bedeutungskonstruktion auf „weitreichende Verstehenshilfen“ zurückgreifen könnten, zu denen etwa Konventionen zu Textfunktionen oder -formen gehören, die ein Ableiten der Bedeutungskonstruktionen der Besucher ins Beliebige verhindern. Und mit seiner Formulierung, dass die hergestellte Bedeutung sich in der Interaktion ‚bewähren‘ müsse (1997: 19), spricht der Autor die Tatsache an, dass einzelne Interpretationen sich sukzessive zu einem als schlüssig wahrgenommenen ‚Gesamtbild‘ ergeben müssen. Wenn sich auch aus einem einzelnen Objekttext Hinweise darauf beziehen lassen, dass er als Spielanweisung verstanden werden kann, so müssen sich doch im weiteren Umfeld des Objekttexts weitere Hinweise auf diese spezielle Nutzung finden lassen, sonst werden wir sie schnell als unplausibel abtun.

Aufgabe der Analyse ist es demnach nicht, den einzelnen Vorgang der Bedeutungsherstellung eines realen Besuchers zu erforschen, sondern zu rekonstruieren, was genau im Ausstellungsraum den Besuchern für ihre Bedeutungskonstitution zur Verfügung steht, also die Angebotsstruktur nachzuzeichnen und aufzuzeigen, welche Bedeutungskonstruktionen durch die sinnlich wahrnehmbaren Formen im Ausstellungsraum nahegelegt, plausibel, erwartbar gemacht werden. Diese Analyseperspektive lässt sich gut mit der Figur des ‚idealen Besuchers‘ oder ‚Modell-Besuchers‘ in Verbindung bringen (um die Begrifflichkeit von Iser bzw. Eco auf den Fall der Ausstellung anzupassen).<sup>6</sup> Damit ist kein besonders motivierter und aufmerksamer Besucher gemeint, und auch nicht ein durchschnittlicher oder prototypischer Besucher, an dem sich die Ausstellungsverantwortlichen orientieren. Vielmehr geht es um den Besucher, wie er sich aus der Ausstellung erschließen lässt, und um die spezielle Form der Teilhabe an der Ausstellungskommunikation, die die Ausstellung diesem idealen Besucher nahelegt. Etwas blumig könnte man fragen: Wie entwirft die Ausstellung ein ‚Bild‘ von ‚ihrem‘ Besucher?

Zahlreiche Elemente der Ausstellung können als Beitrag zu einer Beantwortung dieser Frage verstanden werden (s. die Diskussion anhand eines Beispiels in Kesselheim 2011b: 254):

- die Anbringung der Beschriftung kann als Auskunft darüber verstanden werden, ob der ‚ideale Besucher‘ ein Kind oder ein Erwachsener sein soll;
- die Ausrichtung und Größe der Beschriftung gibt einen Betrachtungsstandort für den ‚idealen Besucher‘ vor (der es erlaubt, das Schild und das entsprechende Objekt mit einem Blick zu erfassen); Gleiches leistet der freie Raum vor dem Exponat;
- und die Sprache der Beschriftung lässt sich als Hinweis darauf interpretieren, welche Sprachkompetenz beim idealen Besucher erwartet wird (Deutsch oder Englisch? Fachsprache oder Gemeinsprache? eine der Bradburn’schen „user languages“ (s.o. Kapitel 2).

Der ideale Besucher ist aber nicht einfach von den Ausstellungsverantwortlichen in den Ausstellungstext ‚eingezeichnet‘ oder ‚eingeschrieben‘ worden, sodass er nur noch von den tatsächlichen Besuchern (oder den Analysierenden) ‚herausgelesen‘ werden müsste. Tatsächlich müssen die Besucher aktiv bestimmte Erscheinungsformen im Raum *als Hinweise auf bestimmte Aspekte eines ‚idealen Besuchers‘* verstehen: als Hinweis, dass hier ein Besucher von einer bestimmten

---

<sup>6</sup> S. Iser (1972) und Eco (1987: 61–82); im Bezug auf die Museumsausstellung Horta (1992: 157, 325 et passim) und Zunzunegui (1996).

Größe angesprochen werden soll, als Hinweis, dass ein bestimmter Ort sich als Betrachtungsstandpunkt eignet usw. Die Figur des ‚idealen Besuchers‘ enthebt die Analyse also nicht davon, den Raum als Angebot zu verstehen, der Potenziale für seine kommunikative Nutzung enthält, die es zu rekonstruieren gilt (s. dazu ausführlicher im abschließenden Kapitel 6).

### 3.2.2 Weites Verständnis von „Bedeutung“

Die Analyse der Bedeutungskonstitution im Ausstellungsraum erfordert ein weites Verständnis von „Bedeutung“, so wie es sich im Laufe der semiotischen und textlinguistischen Multimodalitätsforschung (wenn auch nicht immer reflektiert) herausgebildet hat und das auch schwer angebbare, schwach konventionalisierte oder konnotative Bedeutungen akzeptiert (vgl. auch Wienen 2011: 22–24).

So untersucht der Systemfunktionalismus nicht nur die ‚referenzielle Bedeutung‘ eines Zeichens – sein Potenzial, auf einen außersprachlichen Referenten zu verweisen –, sondern auch seine ‚interpersonelle‘ und ‚textuelle‘ Bedeutung. Erstere betrifft die Beziehung zwischen den an der Kommunikation Beteiligten, letztere die Organisation der Beziehungen zwischen den multimodalen Zeichen im Text. Auch wenn Bucher (2007) bei der Herstellung von Kohärenz in modernen nicht-linearen Texten eine „inhaltliche“ und eine „operationale Dimension“ unterscheidet (2007: 61), geht es um den Einbezug von solchen Verstehensaspekten in die Textanalyse, die sich nicht einfach auf das traditionelle Denotat-Konzept zurückführen lassen, also etwa: Zeichen, die die Richtung des (Weiter-)Lesens anzeigen, Zeichen, die der Aufmerksamkeitssteuerung dienen usw. Gerade die Untersuchung von ‚peripheren‘ Modi (Stöckl 2004b), die nur im Verein mit zentraleren Modi in Erscheinung treten, macht ein solches breites Verständnis von „Bedeutung“ notwendig, will man deren Beitrag zur Herstellung der Gesamtbedeutung des multimodalen Produkts nicht von vornherein unberücksichtigt lassen.

Des Weiteren soll „Bedeutung“ auch nicht auf den Aspekt der Konvention reduziert werden. So betont Wienen (2011: 194), „nicht-regelhafter Gebrauch einer semiotischen Ressource“ schließe nicht aus, dass diese Ressource zum Aufbau der Textbedeutung herangezogen werde. Das heißt, das in den folgenden Analysen sowohl Bedeutungen berücksichtigt werden, die über nur lokal begrenzte Konventionen wirksam werden, als auch Bedeutungen, die über Ähnlichkeiten oder Analogien mit einem Ausdruckselement als verbunden wahrgenommen werden, oder solche, die auf indexikalischen Relationen beruhen.

Schließlich ist es zu einfach, von festen Form-Bedeutung-Zuordnungen auszugehen. Untersuchungen zu Modi wie Typografie oder Textdesign haben gezeigt,

dass die Bedeutung eines einzelnen Elements nur dann vollständig bestimmt werden kann, wenn man die Zeichen in seiner Umgebung in die Analyse einbezieht. Bedeutung muss als Funktion des Kontextes gedacht werden.<sup>7</sup> Das heißt aber auch, dass es verfehlt ist, eine Art Vokabelliste der Ausdruckselemente der Museumsausstellung erstellen zu wollen. Diese Vorstellung kritisieren zurecht etwa Bucher (2007) oder Antos/Spitzmüller (2007). Letztere führen sie auf eine „repräsentationistische“ Zeichenauffassung zurück, die jedem Element eine Bedeutung zuordnen muss.<sup>8</sup>

Dass Farben genutzt werden können, um Abteilungen eines Museums optisch kenntlich zu machen, ist eine nützliche Beobachtung. Falsch wäre es aber, Farben grundsätzlich die Bedeutung zuzusprechen, eine Gliederung der Ausstellung hervorzubringen. „Blau“ bedeutet erst dann ‚Pleistozän‘, wenn diese Farbe in einer Ausstellung immer wieder mit Objekten aus genau diesem Erdzeitalter auftritt, bis die Besucher die Verbindung aus dem Gesehenen ableiten können – der Schluss von Ausdruck zu Inhalt geschieht hier nicht auf der Grundlage einer allgemeinen Konvention („Merke dir: Blau bedeutet Pleistozän!“), sondern aufgrund von Kookurrenzen, die die Besucher im Lauf ihres Besuchs aus dem erschließen müssen, was im einzelnen Ausstellungsraum gesehen, gesehen oder anderweitig wahrgenommen werden kann.

An die Stelle der Vorstellung fester Form-Bedeutung-Zuordnungen tritt ein Konzept, „nach dem eine Zeichenform ein Bedeutungspotenzial [...] eröffnet, das je nach Kommunikationssituation und -erfahrung [...] verschieden aktiviert werden kann“ (Stöckl 2006: 15).<sup>9</sup> Berücksichtigt man in der Analyse, dass Bedeutungen auch historisch wandelbar und eng auf eine konkrete soziokulturelle Situation bezogen sind, dann gelangt man, wie Stöckl (ebd.) hervorhebt, zu „einer Auffassung von Kommunikation, die nicht auf dem automatisierten Versenden bzw. Empfangen fixer Botschaften, sondern auf dem sozialen Verhandeln von semiotischer Artikulation und Interpretation beruht“. Und auch

---

7 Vgl. das Konzept der Indexikalität, wie es in der Ethnomethodologie entwickelt worden ist (s. Auer 1999 für eine gute Darstellung).

8 Zu Zeugnissen materialer Kultur schreibt der Archäologe Christopher Tilley entsprechend: „[A] static one-to-one correlation between signifier and signified in an overall structural system [...] can be regarded as perhaps more the exception than the rule, especially with regard to a material significative medium, or literary uses of language“ (Tilley 1991: 95).

9 In eine ähnliche Richtung scheint mir Barthes' Hinweis zu gehen, seine Analyse strebe nicht danach, „den‘ Sinn des Textes zu bestimmen, sie strebt nicht einmal danach, ‚einen‘ Sinn des Textes zu bestimmen; sie unterscheidet sich grundlegend von der philologischen Analyse, da sie darauf abzielt, das zu umreißen, was ich als geometrischen Ort bezeichnen werde, als Ort der Bedeutungen, als Ort der Möglichkeiten des Textes“ (Barthes 1988a: 233).

Bucher (2007: 58) folgert, Rezeption müsse „als interaktiver Prozess zwischen Leser und Angebot modelliert werden“. Diese spezifische Sicht von Bedeutung und Bedeutungskonstitution durch die Rezipienten wird in dieser Arbeit dadurch zum Ausdruck gebracht, dass hier von „Modus“ die Rede ist, und nicht von „Zeichensystem“ oder „Code“.

### 3.2.3 Oberflächenorientierung: Die Rezeptionssituation als Ausgangspunkt der Analyse

Ein weiteres Charakteristikum meiner Analyseperspektive ist ihre dezidierte Oberflächenorientierung. Anstelle über Motive, Strategien, Intentionen oder Ziele der Kommunikationsbeteiligten zu spekulieren, verweilt die Analyse möglichst lange und intensiv bei dem, was an wahrnehmbaren Ausdrucksformen im Ausstellungsraum zu finden ist. Die Ausstellungskommunikation funktioniert ganz ohne die Anwesenheit auskunftsfreudiger Ausstellungsverantwortlicher, mehr noch: Sie ist dafür ausgerichtet, gerade *ohne* eine solche personale Unterstützung kommunikativ genutzt zu werden (analog argumentieren Hausendorf et al. 2017 für die Kommunikation „mit und durch Schrift“). Natürlich schließen Besucher aus dem im Raum Arrangierten auf die Existenz von Urhebern und Realisatoren der Ausstellung und unterstellen eine kommunikative Intention. Aber die Ausstellungsmacher sind nur in diesen vom Beobachtbaren ausgehenden Unterstellungen ‚präsent‘.

Dies ist auch *einer* der Gründe dafür, warum ich nicht, wie häufig vorgeschlagen worden ist, ‚einfach die Macher befrage‘, die ja sicher Auskunft darüber geben könnten, was sie mit einem bestimmten Ausstellungselement ‚gemeint‘ haben. Ein zweiter Grund ist der, dass die Ausstellungsmacher – auch wenn sie *prinzipiell* davon ausgehen, dass sich ihre Ausstellung an ein Publikum richtet und insofern auch Kommunikation ist – selten *alle* Elemente der Ausstellung auf ihren Beitrag zu dieser Kommunikation hin befragen. Tatsächlich müssen Ausstellungsmacher nicht nur kommunikative, sondern auch künstlerische, konservatorische, bautechnische oder organisatorische Erwägungen in die Gestaltung der Ausstellung einbeziehen. Aber, und das werden die Analysen dieses Kapitels zeigen: Jedes einzelne Element *kann* von den Besuchern auf seinen kommunikativen Beitrag hin ‚gelesen‘ werden, wenn sie die Frage stellen: Was gibt es in dieser Ausstellung für mich zu erfahren?

Bei der Analyse gehe ich also immer von dem aus, was den Besuchern bei ihrem Museumsgang an Wahrnehmungen zur Verfügung steht. Diese Aussage muss in dreifacher Hinsicht spezifiziert werden.

Erstens wird mit ihr betont, dass jeweils die gesamte den Sinnen zugängliche Rezeptionssituation in die Analyse einbezogen werden muss. Alles, was die Besucher – über welchen Kanal auch immer – während ihres Ausstellungsbesuchs wahrnehmen können, kann von diesen als Zeichen im Rahmen der Ausstellungskommunikation aufgefasst und zur Konstruktion der Ausstellungsbedeutung herangezogen werden. Daher muss man, bei aller wohl begründeten Konzentration auf die Sprache als Kommunikationswerkzeug *par excellence*, auch den Bedeutungs-Beitrag anderer, weniger differenzierter oder komplexer, auf weniger gut etablierten Konventionen aufbauender Modi usw. (s.o., 2.2.1.1). Auch gilt es, die körperlichen Bedingungen der Rezeption mit zu reflektieren, also konkret: die Bedingungen und Beschränkungen der Wahrnehmung und die Tatsache, dass die Besucher sich die Ausstellung Schritt für Schritt und Blick für Blick über eine dynamische „Praxis des Gehens“ und Sehens (vgl. Certeau 1988: 179–208, 215–238) erschließen müssen. Denn für den Museumsbesuch gilt, was Bucher (2004: 139) für die Nutzung von Internetangeboten beschreibt: die Kommunikation „friert [...] ohne Aneignungshandlung ein.“

Zweitens bezieht sich die Forderung, von der Rezeptionssituation auszugehen, aber auch auf die Grundeinheit der Analyse. Nicht die Ausstellung, sondern *die Situation des Ausstellungsbesuchs* ist die relevante Analyseeinheit. Praktisch heißt das, dass man nicht intuitiv oder auf Grundlage irgendeiner Theorie entscheiden kann, was zur Ausstellung dazugehört, woraufhin man dann alle anderen möglichen Wahrnehmungen im Ausstellungsraum getrost aus der Analyse ausschließen kann. Vielmehr gilt es erst einmal nachzuzeichnen, wie die Ausstellung aus dem Gesamt der Wahrnehmungen als solche hervortritt, wie sie sich als sinnvolle Rezeptionseinheit präsentiert (s.u., 3.4).

Drittens bedeutet die strikte Ausrichtung an der Oberfläche nicht, dass das Vorwissen der Besucher aus der Analyse der Kommunikation *durch die Ausstellung* ausgeschlossen werden soll. Ganz zweifellos ist für das Verständnis des Wahrgenommenen (und viel mehr noch: des Gelesenen) immer auch (Vor-) Wissen erforderlich. Dabei reicht das aktivierte Wissen von der Kenntnis basaler kognitiver Kategorien, die uns die Einordnung unserer Perzepte ermöglichen, über Sprachwissen bis hin zu Wissen, das wir durch langjährige Studien einer Fachwissenschaft erworben haben und das es uns erlaubt, in einem unscheinbaren Sandkorn eine versteinerte Foraminifere zu sehen. Nötig ist lediglich, dass die Analyse auch den Einsatz von Wissen an das in der Situation Wahrnehmbare bindet. Auch wenn es also um Wissen geht, das Besucher sich nicht in der aktuellen Besuchssituation erworben haben, muss es der Analyse gelingen, einen Konnex zur Lektüresituation herzustellen. Anders gesagt: Es muss zumindest *eine* sinnlich wahrnehmbare Erscheinungsform im Ausstellungsraum benannt werden, für die plausibel gemacht werden kann, dass ein Besucher mit einem

spezifischen Vorwissen durch sie nahegelegt bekommt, der betreffenden Erscheinungsform diese oder jene konkrete Bedeutung zuzuschreiben.<sup>10</sup> Vorwissen ist aus der Analyse also nicht auszuschließen, vielmehr muss es methodisch kontrolliert in die Analyse eingehen. Denn der verfrühte Rückgriff auf das von allen Gewusste, das Typische blockiert häufig die Möglichkeit, grundlegende Mechanismen unserer Ausstellungsnutzung freizulegen (zum Einbezug von Vorwissen in die gesprächsanalytische Forschung s. Deppermann 1999: 84–90).

### 3.2.4 Die Rekonstruktion von Bedeutungspotenzialen der Ausstellung

Nun geht es bei der Einnahme der Rezeptionsperspektive nun gerade nicht darum, individuellen Rezeptionsvorgängen auf die Spur zu kommen. Für diese trifft ja zu, was weiter oben gesagt worden ist: Prinzipiell ist der einzelne Besucher frei in seiner Bedeutungskonstitution, in der Nutzung, aber auch der subversiven Umnutzung des im Raum Angebotenen. Das Ausgehen von der Rezeptionssituation meint vielmehr, den Raum danach zu untersuchen, was er den Rezipienten an Bedeutungsangeboten unterbreitet, welche Potenziale für die Herstellung von Bedeutungen sich in ihm entdecken und beschreiben lassen.<sup>11</sup>

Der Ausstellungsraum und das im Ausstellungsraum Arrangierte (Exponate, Texte usw.) werden also als multimodales, dauerkommunikatives Angebot verstanden, das von den Besuchern genutzt werden kann, um in eine ganz spezifische Kommunikation einzutreten und dabei raumbasierte Bedeutungspotenziale zu aktivieren.

Nach dem weiter oben zur Herstellung der Ausstellungsbedeutung durch den aktiven Rezipienten Gesagten ist klar, dass mit der Rede vom „Angebot“ nicht mit der Vorstellung kompatibel ist, dass die Rezipienten lediglich das in der Ausstellung Angelegte oder das in die Ausstellung ‚Eingeschriebene‘ herauslesen können. Die Rezeption wird hier als aktiver Hervorbringungsprozess aufgefasst, der im Wesentlichen dem entspricht, was Wienen (2011: 94–112) im Zuge seiner Darstellung verschiedener Auffassungen von „Rezeption“ die „Zuschreibungs-Konzeption“ nennt.

---

<sup>10</sup> Analog argumentieren Hausendorf et al. (2017: 96–105) mit Bezug auf Textkommunikation.

<sup>11</sup> Antos/Spitzmüller (2007: 39) kritisieren Fix, die den Begriff „Sinnangebot“ verwendet, weil dieser Begriff eine Auffassung von Bedeutung als etwas vor der Rezeption ‚in den Text Gelegtem‘ impliziere, das nur noch ausgewählt oder angenommen werden könne. Diese Implikation kann ich nicht erkennen.

Die hier vertretene Auffassung der Rezeption geht aber über die „Zuschreibungs-Konzeption“ hinaus. Während Wieners davon ausgeht, dass „Rezipienten-Text-Element [...] nur sein [kann], was auch Produzenten-Text-Element ist“ (2011: 242), sind in der hier vertretenen Konzeption die Interpretationen der Ausstellungsbedeutung durch die Besucher völlig unabhängig von den Ausdrucksintentionen der Ausstellungsverantwortlichen. Denn wie Wiener (2011: 137) richtig analysiert:

Zusammengenommen liegt damit das spezielle Problem der Textqualifikation darin, dass Rezipienten grundsätzlich über kein Kriterium verfügen, um zu entscheiden ob eine materielle Form als Text-Ressource ‚gemeint‘ worden ist oder nicht, während gleichzeitig alles, was auf sie einströmt, als semiotische Ressource in Funktion genommen sein könnte.

So können auch Elemente des Raums als Teil der Ausstellungskommunikation aufgefasst werden, die von den Ausstellungsmachern nicht zu kommunikativen Zwecken in den Ausstellungsraum gebracht worden sind. Und tatsächlich ist die Ausgliederung der Ausstellungselemente aus dem Gesamt der im Ausstellungsraum wahrnehmbaren Dinge eine Aufgabe, die sich grundlegend allen Besuchern stellt (s.u.).

Das Problem der Besucher ist also nicht nur eines der Selektion aus einer von den Ausstellungsproduzenten vorgegebenen Menge an semiotischen Ressourcen. Die Besucher müssen vielmehr ausgehend von der gesamten Ausstellungssituation entscheiden, was Element der Ausstellung ist und was nicht. Das „Kommunikationsangebot“ oder „-potenzial“ der Ausstellung umfasst demnach nicht nur das, was *als* Angebot von den Ausstellungsmachern intendiert worden ist, die Besucher ‚heben‘ eben gerade nicht nur einfach vorhandene Potenziale (in einer Formulierung von Wiener 2011: 98), sondern sie *sprechen irgendetwas Wahrnehmbarem die Eigenschaft zu, Potenzial zu sein* und konstruieren auf dieser (wackeligen, aber wie wir aus unseren Erfahrungen mit Dauerkommunikation wissen, belastbaren) Grundlage ihre Bedeutung der Ausstellung. Hergestellt wird nicht nur die Bedeutung der Ausstellung, sondern schon vorgängig überhaupt erst, dass es sich bei dem Wahrgenommen und Durchlaufenen um eine Ausstellung handelt (und nicht ein Magazin, eine Bibliothek usw.). Auf den Fall von Texten bezogen spricht Wiener (2011: 137) von der „Textqualifikation“ und hebt hervor: Rezipienten ‚erkennen‘ keine Texte, sondern erkennen etwas als Text an. Mit anderen Worten: erst durch das Urteil der Rezipienten, die etwas als Text qualifizieren, wird etwas tatsächlich zum Text. Gleiches gilt für die Ausstellung: Konstruiert wird nicht erst die Bedeutung der Ausstellung, sondern auch, was aus der Menge der wahrnehmbaren Dinge im Ausstellungsraum als Element der Ausstellung zu qualifizieren ist – genau deshalb lohnt es sich, nicht von einer Vorabdefinition der Ausstellung auszugehen, die festlegt, welche Phänomene

im Raum als Teil der Kommunikation *durch die* Ausstellung untersucht werden sollen, sondern die Analyse von der Situation des Ausstellungsbesuchs ausgehen zu lassen und bei dem zu beginnen, was alles beim Besuch wahrgenommen werden kann (s. dazu besonders 3.4).

### **3.2.5 Die Ausstellungskommunikation ist nicht mit einer „Grammatik“ zu erfassen**

Ziel der Analysen ist es keinesfalls, eine Art „Grammatik der Ausstellung“ zu schreiben. Dies zeigt ein Blick hinüber zur Filmsemiotik, die es ebenso mit einem hochgradig multimodalen Gegenstand zu tun hat. Die zahlreichen, letzten Endes vergeblichen Versuche, eine „Grammatik des Films“ zu entwickeln“, illustrieren gut die Probleme, die mit einem solchen Versuch verbunden sind. Schon die Suche nach den minimalen Einheiten des Films – vorgeschlagen wurden Einheiten wie die Einstellung, das Kinem, das Editem und andere mehr – führte zu keinem tragfähigen Ergebnis.

Ein Grund für die gescheiterte Suche nach der ‚Filmgrammatik‘ liegt sicherlich darin, dass nach fixen Verbindungen von Ausdruck und Inhalt gesucht wurde, die Bedeutung der filmischen Elemente aber – wie in der Museumsausstellung – ganz wesentlich vom jeweiligen Verwendungskontext abhängig ist (s.o.). Was ein Schnitt bedeutet, ergibt sich nicht (oder zumindest nicht vorrangig oder ausschließlich) aus einer Konvention, die dem Schnitt eine eindeutige Bedeutung zuweist, sondern aus dem, was dieser konkrete Schnitt unterbricht, aus den Regelmäßigkeiten, die aus den vorausgegangenen Schnitten ableitbar sind, aus den Bedeutungen, die den anderen, gleichzeitig präsenten Modi zugeschrieben werden können usw. Ein weiterer Grund liegt zweifelsohne in der Multimodalität des Films: Je beteiligtem Modus sind unterschiedliche und unterschiedlich zugeschnittene minimale Einheiten zu erwarten. Dass dies in der Museumsausstellung ebenso der Fall ist, ist leicht zu sehen. Problematisch ist die Multimodalität des Films auch deshalb, weil man, wie der Semiotiker Christian Metz (Metz 1973) herausarbeitet, einen übergeordneten Code annehmen müsste, der bestimmt, wann im Film die verschiedenen Einzelcodes zum Einsatz kommen sollen. Die Bedeutung der so entstehenden Botschaften (die ja von Elementen verschiedener Codes gebildet würden), ließe sich aber nicht aus der Grammatik der einzelnen Codes bestimmen, sondern erst auf der Ebene des übergeordneten Codes. Auch hier ist im Museum ganz Ähnliches zu erwarten.

Schließlich scheitert die Filmsemiotik, weil sie allgemeingültige Regeln ‚des‘ Films sucht, die Bedeutung der Elemente eines Films sich aber oft aus den anderen (gleich gelagerten oder kontrastierenden) Elementen des gleichen Films

ergeben (Metz 1973: 77 spricht vom „singulären System“ des (Einzel-)Films). Auf den gleichen Sachverhalt bezieht sich Mattl (1995: 21) mit Bezug auf Ausstellungen, wenn er davon spricht, Ausstellungen würden durch eine „lokale[ ], d.h. nur im gegebenen Raum gültige[ ] Syntax reguliert“, die von dem Besucher erschlossen wird, indem er aus den Wiederholungen von Farben, Formen oder Materialien Regularitäten herauslese. Es gibt also für Mattl keinen vorgängigen Code, der die Interpretation der Ausstellung erlaubt, sondern lokale Regularitäten, die aus der Koprpresenz der Dinge im Ausstellungsraum zu gewinnen sind.

Wenn das stimmt, kann das Ziel der Analysen keine allgemeine Grammatik der Ausstellung sein. Eine Ausstellung ist nicht als Realisierung eines „Systems“ zu verstehen, sondern als Text (ergänzend: Kesselheim 2017), und das heißt: als geordnete Vielfalt von (grob gesprochen) simultan wahrnehmbaren Ausdrucksformen, die füreinander relevanter Kontext für den Aufbau von Bedeutungen sind. (Ganz ähnlich argumentiert Scalvini 1980 mit Hinblick auf die semiotische Analyse von Architektur, die keine Sprache, sondern vergleichbar mit einem literarischen Werk oder eben Text zu sehen sei.) Denkt man von der Rezipientenperspektive aus, gilt es nachzuzeichnen, welche grundlegende Mechanismen Besucher nutzen, um ausgehend von dem, was sie während ihres Ausstellungsbesuchs sehen oder lesen können, Bedeutungen der Ausstellung konstruieren zu können.

Will man die Tatsache erklären, dass wir eine Ausstellung verstehen können, auch wenn eine Ausstellung in ihrer konkreten Gestalt außerordentlich stark von anderen Ausstellungen abweichen kann, dann muss man eingestehen, dass die Kenntnis globaler, strenger Codes zwar immer wieder nötig sein kann (Sprache!), aber zum Verständnis des Funktionierens der Ausstellungskommunikation bei Weitem nicht ausreicht. Zu denken ist beispielsweise an

- die menschliche Fähigkeit, Schlüsse zu ziehen oder grundlegende Relationen wie Kausalität, zeitliche Folge, Ähnlichkeit zu entdecken,
- grundlegende Mechanismen der menschlichen Wahrnehmung (wie sie etwa von der Gestaltpsychologie herausgearbeitet worden sind; z.B. Koffka 1935)
- oder die Kenntnis typischer Ausdrucksformen musealer Ausstellungen (verstanden als Verfestigungen im Gebrauch, Musterwissen).

An die Stelle einer Vorstellung von Kommunikation als ausschließlich regelbasiert und auf strikten Codes aufsetzend, muss eine Vorstellung der Ausstellungskommunikation treten, die auch die Ausnutzung ‚weicherer‘ Codes oder eben allgemeiner perceptiver Mechanismen oder der allgemeinen Fähigkeit des Menschen zur Problemlösung nicht ausschließt (vgl. Schumacher 2009: 72, der Rezeption als Prozess der Problemlösung auffasst).

### 3.2.6 Das „kommunikative Problem“ und die „kommunikativen Aufgaben“

Der Aufbau der folgenden Analysen ist, anders als es in semiotischen Arbeiten zur Ausstellungskommunikation häufig geschieht (s. etwa Scholze 2004, Jones 1999a, 1999b oder Horta 1992), nicht entlang von Codes strukturiert. Schon an diesen wenigen Arbeiten lässt sich die grundsätzliche Problematik des Arbeitens mit Codes illustrieren. Während Jones (1999) von drei grundlegenden Codes ausgeht („linguistic“, „artifactual“, „architectural code“) und Scholze (2004) sogar eine feste hierarchische Über- und Unterordnung der musealen Codes annimmt, ist bei Horta (1992) zwar zunächst von drei Codes die Rede („iconic“, „linguistic“, „design“), nach den Erfordernissen der Analyse werden dann aber zahlreiche weitere *ad-hoc*-Codes angesetzt („the implicit codes of the cultural and social context“, „code of museality“, „bibliographical code“, „chronological code“ usw., 1992: Kap. 8), deren Abgrenzungskriterien schwammig bleiben. Dies macht sichtbar, dass die Identifikation der Codes, die für die Ausstellungskommunikation relevant sind, alles andere als banal ist und eine Beschreibung des musealen Codes eher am Ende einer ausführlichen Analyse stehen kann als an deren Anfang.

Gerade in der häufigen Kombination mit Zeichenvorstellungen, die von fixen Ausdruck-Inhalt-Zuordnungen oder von einem Einfluss von Materialität und Struktur eines Modus auf das Ausdrückbare ausgehen (vgl. Jewitt 2009: 23f., van Leeuwen 2005 oder Kress 2009: 55f. zu Begriffen wie „modal affordance“, „semiotic logic“ oder „modal logic“), schränkt ein Vorgehen entlang von Codes oft die Menge des Beobachtbaren unnötig ein und führt zu Analysen, die charakteristischerweise in einer Art von ‚Vokabellisten‘ münden, die für jede Ausdrucksform auflisten, was sie in dem betreffenden Code bedeutet. Beobachtungen aber, die sich nicht in solch eine ‚Gleichung‘ reduzieren lassen, etwa weil die Bedeutung der betreffenden Einheit stark von ihrem Verwendungskontext abhängt, fallen unter den Tisch.

Nicht nur die offene Frage, wie die Grenzen von Codes zu bestimmen sind und wie man eruiert, welche Codes die für die Beschreibung der Ausstellungskommunikation relevanten sind, steht einem an den Codes orientiertem Vorgehen bei der Analyse entgegen, sondern auch unsere alltägliche Museumserfahrung: Beim Museumsbesuch konstruieren wir sicherlich nicht nacheinander für jeden Code, jeden Modus, jedes Medium oder jeden Sinneskanal eine separate Bedeutung, die wir dann am Ende aufeinander beziehen, sondern viel eher eine Gesamtbedeutung, in die kontinuierlich die Beiträge der verschiedensten Ausdrucksressourcen einfließen.

Die Analysen des folgenden Kapitels sind daher nicht nach Codes organisiert, sondern nach einer Reihe grundlegender kommunikativer Aufgaben, die im und

durch den Ausstellungsraum bearbeitet werden und die gemeinsam ein kommunikatives Problem lösen helfen. Diese Aufgaben werden, wie ich später noch im Detail erläutern werde, mit Hilfe von Zeichen der verschiedensten Modi bearbeitet – und zwar alternativ oder sich gegenseitig stützend, ergänzend, ausdeutend.

Bevor ich auf die kommunikativen Aufgaben im Einzelnen eingehe, werde ich zunächst die zugrunde liegende Idee der kommunikativen Probleme und Aufgaben erläutern und das Vorgehen bei der Analyse, das sich aus der Orientierung an diesen Konzepten ergibt, beschreiben.

Das Konzept des kommunikativen Problems übernehme ich aus der Konversationsanalyse (s. etwa Bergmann 1981: 22). Die grundlegende Idee ist, dass man zu einem tieferen Verständnis von Regelhaftigkeiten an der Oberfläche gelangen kann, wenn man ein zugrundeliegendes strukturelles Problem identifiziert hat, das für die beobachteten Regelhaftigkeiten verantwortlich gemacht werden kann. Ausgehend von einer ersten Analyse der Daten erarbeitet man eine erste, provisorische Rekonstruktion des zugrundeliegenden Problems. Diese erste Problemformulierung wird als eine Art ‚Suchanweisung‘ genutzt, um gezieltere Beobachtungen machen zu können und zusätzlich zu den Daten, die den Anstoß zur ersten Problem-Formulierung gegeben haben, weitere kommunikative Phänomene in den Blick zu nehmen, die sich systematisch auf das identifizierte Problem beziehen lassen. Die fortschreitende Analyse gestattet immer präzisere Formulierungen des Problems, und diese wiederum genauere Beobachtungen, bei denen idealerweise auch solche Phänomene in den Blick geraten, deren Beitrag zur Lösung des Problems zunächst nicht deutlich war.

Genau so versuche ich den Ausstellungsraum und das in ihm Wahrnehmbare als Lösung eines kommunikativen Problems zu analysieren.<sup>12</sup> Das betreffende Problem, das die Museumsausstellung bearbeitet, habe ich ausgehend von den Fotografien in meinem Korpus wie folgt rekonstruiert:

*Wie kann mit Hilfe des Ausstellungsraums und des in ihm Arrangierten ein Kommunikationsprozess wahrscheinlich gemacht werden, durch den anschauungsgesättigtes Wissen vermittelt wird?*

Zu dieser Formulierung des Problems sind einige Anmerkungen vonnöten. Zunächst muss betont werden, dass es sich um eine vorläufige Problemformulierung handelt. Die Problembestimmung ist nicht endgültig, sondern wird im Analyseteil datenbasiert präzisiert und rechtfertigt werden. Des Weiteren bezieht sich die Formulierung nur auf die Ausstellungen, die in meinem Korpus dokumentiert worden sind, ist also keinesfalls als Definition des kommunikativen

---

<sup>12</sup> Bucher (2004: 142–144) folgt in seiner Analyse von Online-Kommunikation ebenfalls dem Konzept zu bearbeitender Probleme, verankert es aber nicht in der Konversationsanalyse.

Problems *der* Museumsausstellung allgemein zu verstehen. Die inhaltliche und formale Bandbreite der Museumsausstellungen ist zu groß, um eine einheitliche Bestimmung *des* Problems *der* Ausstellung geben zu können. Die Museen sind in ihrer disziplinären Verwurzelung (in Kunsttheorie und -geschichte, in Naturwissenschaft, Geschichtswissenschaft usw.) und in ihrer individuellen Konzeption im Hinblick auf Vermittlungsziele, Gestaltungsmittel usw. zu unterschiedlich, als dass eine einzelne Problemformulierung allen gerecht werden könnte.<sup>13</sup> Wenn also in meiner Formulierung des Problems die Vermittlung von Wissen im Vordergrund steht, dann wird damit lediglich behauptet, dass *in den von mir untersuchten Museen* die Vermittlung von zoologischem und paläontologischem Fachwissen (sowie Wissen in einigen benachbarten Wissenschaften wie der Geologie) die primäre Funktion ist. – Nicht zu Unrecht bezeichnet Gillmann naturwissenschaftliche Museen als „Prototypen eines instruktiven oder didaktischen Ansatzes“ (Gillmann 2016: 259).

Dennoch habe ich versucht, die Problemformulierung möglichst allgemein zu halten, um eine Übertragung auf andere Ausstellungen zu erleichtern. So spreche ich von „Wissen“, nicht von „Fachwissen“, um damit eine möglichst große Menge von zu Erfahrendem oder zu Lernendem zuzulassen, die möglicherweise durch das Wort „Fachwissen“ aus dem Blickfeld der Analyse ausgeschlossen worden wären. „Wissen“ soll auch mehr umfassen als rein deklaratives Wissen. Vielmehr orientiere ich mich an dem, was Hooper-Greenhill (2002) in ihrem Ansatz zum Museumslernen „learning outcomes“ nennt (umfassend thematisiert in: National Research Council 2009), also nicht nur eine Zunahme von Wissen oder Fertigkeiten, sondern auch Veränderungen in Haltungen oder Werten, sowie Belege für Inspiration und Kreativität, Aktivitäten und Verhalten, Fortschritte usw., sofern sie ihre Verbindung zum ausgestellten Thema demonstrieren. Wenn es in meinen Daten auch häufig (und charakteristischerweise) um die Vermittlung von deklarativem Fachwissen und Fachterminologie geht, so erlaubt die offene Formulierung eine Übertragung der Problemformulierung auf andere Museen und Museumstypen wie Kunstmuseen, in denen ja selten die Vermittlung von kunsttheoretischen oder -historischen Konzepten im Vordergrund steht, wohl aber ein von der sinnlichen Erfahrung des Kunstwerks ausgehender, nicht-diskursiver Zugang zu dem Werk eines Künstlers, einer Schule, eines bestimmten Stils oder Sujets usw.

Auch die Formulierung „anschauungsgesättigtes Wissen“ ist ein Versuch, das kommunikative Problem, das die von mir untersuchten Ausstellungen bearbeiten, möglichst generalisierbar auszudrücken. Mit „anschauungsgesättigt“

---

<sup>13</sup> Man denke nur an Konzeptionen der Ausstellung als Dialog (Bianchi 2016) oder als Narration (Flack 2016), die sich in den von mir untersuchten Museen nur in Ansätzen wiederfinden lassen.

beziehe ich mich auf eine Art von Wissen, die sich nicht auf Sprache allein stützt, sondern die ihre Spezifik aus der *Kombination* von sprachlich vermitteltem Wissen und einem Anschauungswissen, das sich aus der sinnlichen Erfahrung der Exponate ergibt, gewinnt. (Thiemeyer 2016: 20 spricht hier von einer „Darstellung, die durch sinnliche Reize intellektuell stimuliert und zu neuen Einsichten führt.“) Wie genau diese Kombination im Fall der hier untersuchten Ausstellungen vorzustellen ist, werde ich in 3.7 rekonstruieren. Andere Ausstellungen mögen eine andere Gewichtung zwischen diskursivem Wissen und Anschauungswissen suggerieren, sodass vielleicht „anschauungsbasiert“, oder aber „mit Anschauung angereichert“ jeweils die adäquate Problemformulierung wäre.

Schließlich spreche ich in der Problemformulierung nicht explizit von Objekten, sondern vom ‚im Raum Arrangierten‘. Damit erfasst die Problembestimmung nicht nur die Exponate, sondern auch Architektur, Innenarchitektur, Design, Textobjekte usw., die ja zum multimodalen kommunikativen Angebot der Ausstellung beitragen. Zwar kommt den Exponaten zweifellos ein besonderer Stellenwert für die Kommunikation *durch die* Ausstellung zu. Wichtiger als der generelle Zeichencharakter der Objekte im Ausstellungsraum scheint mir aber zu sein, dass generell alles im Raum im Verdacht steht, Teil eines dreidimensionalen, zeitbeständigen kommunikativen Arrangements zu sein, das dem Besucher ein Angebot unterbreitet, ausgehend von dem im Raum Wahrgenommenen Wissen zu konstruieren. So schreibt Horta (1992: 163):

Even the most insignificant object or element of an exhibition will have a meaning, even if only that of its redundancy or absurdity in the construction of the message. This is not a question of «art» it is a question of structure: in the order of discourse, ‚what is noted is, by definition, notable‘ (Barthes, 1988: 104). [...] An exhibition narrative is not like ‚real‘ life, where there are ‚wasted‘ (overlooked) elements. Everything presented in the exhibition setting is there according to an intention, even if it is inappropriate, redundant or irrelevant to the main narrative.

Damit irgendeine sinnlich wahrnehmbare Erscheinungsform im Ausstellungsraum kommunikativ genutzt werden kann, reicht es, dass jemand hinter ihr eine kommunikative Absicht vermutet. Es reicht also aus, dass Besucher ein Fossil, nur um ein Beispiel zu geben, als Objekt betrachten und seine Eigenschaften sehend erfassen, ohne dass sie im Fossil ein Zeichen für einen über das Fossil hinausgehenden Sachverhalt verstehen. Entscheidend ist, dass sie unterstellen, dass das Fossil ‚ihnen etwas sagen soll‘, dass es einen Kommunikationspartner gibt, der das Fossil für sie arrangiert hat, der sie indirekt ‚auffordert‘, sich das Fossil anzuschauen.

Während die Problemdefinition also immer wieder an den Einzelfall angepasst werden muss, scheinen die kommunikativen Aufgaben, die jeweils Teil-

bereiche des übergeordneten Problems bearbeiten, durchaus eine weit reichende Generalisierung zu gestatten. Ich wage die Behauptung, dass sich die im Anschluss vorgestellten Aufgaben generell in allen Ausstellungen stellen und von den Ausstellungsmachern durch die Mittel des Raums und die anderen Modi der Ausstellung (Objekte, Schrift, ...) zu lösen sind.

Die kommunikativen Aufgaben der Ausstellung werden genau so wie das kommunikative Problem aus den Daten rekonstruiert. Auf der Grundlage erster Analysen wird eine erste Formulierung vorgenommen, die dann in immer neuen Analyseegängen gleichzeitig die immer präzisere Beschreibung der relevanten Phänomene und eine immer genauere Bestimmung der Aufgaben (und ihrer internen Grenzen) erlaubt. Was wichtig ist: Es wird nicht von vornherein festgelegt, welche Aufgabe durch welche Modi zu bearbeiten ist, sondern nur, was die Leistung ist, die jede Aufgabe zur Lösung des übergeordneten kommunikativen Problems beitragen soll. Tatsächlich kann jede einzelne Aufgabe durch eine ganze Reihe unterschiedlicher Modi alternativ oder gleichzeitig bearbeitet werden. Sicherlich gibt es Tendenzen, bestimmte Modi besonders zur Erledigung einer bestimmten Aufgabe einzusetzen. Aber es wäre falsch (wie schon in zahlreichen Untersuchungen der Multimodalitätsforschung festgestellt worden ist), von einer 1:1-Zuordnung von Modus und kommunikativer Aufgabe auszugehen. Die Orientierung an den Aufgaben ermöglicht eine Analyse, die ohne aufwändige und letztlich willkürliche Definitionen vorzuschalten, direkt zu den Daten vordringen kann. Die Güte der Aufgabenbestimmung zeigt sich in der Menge fruchtbarer Beobachtungen, die sich aus der Orientierung an den Aufgaben ergibt.

Folgende Aufgaben habe ich aus den Daten rekonstruiert, die jeweils einen spezifischen Aspekt des oben bestimmten kommunikativen Problems der Ausstellung bearbeiten. Jeder dieser Aufgaben ist im Folgenden je ein Abschnitt gewidmet.

- *Das Organisieren von Bewegung und Wahrnehmung* (s.u. 3.3). Die Museumsausstellung ist, wie schon mehrfach gesagt, auf die Bewegung des Besuchers angewiesen. Es ist für die Konstruktion der Bedeutung nicht unerheblich, von welchem Standpunkt man ein Exponat sieht. Nicht nur, dass sich bisweilen nur von bestimmten Positionen aus das am Exponat entdecken lässt, was das Label erläutert. Auch ist es wohl relevant, was man gleichzeitig sieht, wenn man das Exponat sieht. Und die Reihenfolge spielt wohl ebenfalls eine Rolle: Was hat man schon gesehen und gelesen, bevor man zu dem Exponat kommt, das einen aktuell interessiert. Hierauf reagiert die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung. Sie gewinnt ihre Bedeutung aus der Tatsache, dass die Dreidimensionalität und Raumgebundenheit der Ausstellungskommunikation für deren Funktionieren hochgradig rele-

- vant ist. Deshalb lässt sich die Aufgabe der Bewegung und Wahrnehmung auch in allen anderen Aufgaben finden (Genauerer s.u.).
- *Die Identifizierung der Grenzen in der Ausstellung* (s.u. 3.4). Der Ausstellungsraum muss erkennbar machen, was als Teil der Ausstellung betrachtet werden soll und was nicht. Diese Aufgabe stellt sich natürlich besonders drängend im Eingangs- und Ausgangsbereich des Museums. Doch auch in der restlichen Ausstellung selbst gilt es (aufgrund der hochgradigen Multimodalität der Ausstellung, s.o.) zu unterscheiden, was Teil der Ausstellung ist und was nicht. Zu dieser (Teil-)Aufgabe der „Abgrenzung“ kommt eine weitere hinzu: Das komplexe Kommunikationsangebot der Ausstellung muss strukturiert werden. Interne Grenzen bringen unterhalb der Ausstellung kleinere Rezeptionseinheiten hervor, die einander nebengeordnet, aber auch auf komplexe Weise über- und untergeordnet sein können. Hier spreche ich in Anlehnung an die lange Tradition in der Textlinguistik von der (Teil-)Aufgabe der „Gliederung“.
  - *Die Identifizierung von Verknüpfungen zwischen Elementen der Ausstellung* (s.u. 3.5). Der Ausstellungsraum und das in ihm Enthaltene muss Anhaltspunkte geben dafür, was als zusammengehörig, als aufeinander bezogen verstanden werden muss. Die Verknüpfungen zwischen den Elementen der Ausstellung (die sich in Reichweite, in der Größe des Bezugselements und ihrer Semantik deutlich voneinander unterscheiden können) beantworten die Frage, was noch herangezogen werden muss, um ein bestimmtes Element der Ausstellung vollständig zu erfassen. Bei der Verknüpfung handelt es sich um einen Gegenprozess zur Gliederung. Trennt jene das Gesamt der Ausstellung in kleinere Einheiten, so verbindet die Aufgabe der Verknüpfung Elemente der Ausstellung miteinander. In meinen ersten Analysen hatte ich diese Aufgabe als Aspekt der „Binnenstrukturierung“ oder „Binnengliederung“ der Ausstellung betrachtet (noch in Kesselheim 2009: 255, 261), und zwar aus dem Gedanken heraus, dass die Komplexität der von der Ausstellung eröffneten Bedeutungspotenziale nicht nur durch die Ausgliederung von Untereinheiten reduziert wird, sondern auch durch das Schaffen von klaren Bezügen zwischen solchen Einheiten. In späteren Analysen habe ich dann die Verknüpfung als eigenständige Aufgabe aufgefasst und ihr damit in den Untersuchungen mehr Platz eingeräumt. Dies erlaubt es auch, meine Untersuchung noch stärker an die Multimodalitätsforschung anzuschließen, denn dort ist die Erforschung von Verknüpfungen – insbesondere intermodaler Art – eines der zentralen Forschungsthemen (zu Verknüpfungen speziell in Wissenschaftstexten: Gloning 2018: 355–357).
  - *Die Identifizierung des Ausstellungsthemas* (s.u. 3.6). Bei dieser Aufgabe geht es darum, durch den Ausstellungsraum und das in ihm Arrangierte fachliche

Sachverhalte, fachliche Termini, wissenschaftliche Methoden und so weiter dem Besucher für seine Bedeutungskonstruktion zur Verfügung zu stellen und ihm anzuzeigen, wohin er seine Aufmerksamkeit lenken soll. Diese Aufgabe richtet sich letztendlich auf die Herstellung eines als relevant und als zusammengehörig präsentierten Ausschnitts von Welt.

- *Die Identifizierung der Ausstellungsfunktionen* (s.u. 3.7). In früheren Analysen habe ich diese Aufgabe nicht berücksichtigt, weil ich die Funktion der Ausstellung als bereits in der zentralen Problemformulierung fixiert verstanden habe: nämlich die Vermittlung von Wissen. Damit gab es, wie sich im Verlauf der weiteren Analysen erwiesen hat, keine Möglichkeit, andere Funktionen, die zwar nicht prominent, aber dennoch punktuell sehr klar in der Ausstellung nachweisbar waren, in die Analyse einzubeziehen. Um diese Funktionen nicht von vornherein aus meiner Analyse auszublenden, habe ich nun die Identifizierung der Funktionen der Ausstellung zu den Aufgaben hinzugenommen, wenn auch die Vermittlung von Wissen wegen ihrer allgemeinen Prominenz in den von mir untersuchten Ausstellungsräumen weiterhin Teil der Formulierung des übergeordneten kommunikativen Problems bleibt. Als ‚Nebeneffekt‘ macht dies meine Untersuchung auch besser anschließbar an Untersuchungen anderer Typen von Ausstellungen oder Museen, für die die Vermittlung von Wissen nicht das übergeordnete Ziel der Ausstellung ist, sowie an traditionelle textlinguistische Untersuchungen, für die die *Textfunktion* ja immer ein grundlegender (wenn nicht sogar *der* grundlegende) Aspekt der Textanalyse ist.

Alle Aufgaben sind von dem Ausstellungsraum aus gedacht, also als Aufgaben, die durch den Raum und das in ihm Vorfindliche bearbeitet und gelöst werden. Die zugrundeliegende Idee ist ja, dass der *Raum* (und das im Raum Enthaltene) als Lösung eines kommunikativen Problems zu verstehen ist und die kommunikativen Aufgaben als Teilaspekte dieses übergeordneten Problems.<sup>14</sup> Das restliche Kapitel ist der Analyse dieser kommunikativen Aufgaben gewidmet.

---

<sup>14</sup> In Kapitel 6 werde ich dann zeigen, wie die Besucher diese Aufgaben ausgehend von sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen im Raum erschließen.

### 3.3 Wo geht es lang und wohin soll man sehen? Die Organisation von Bewegung und Wahrnehmung

Die Bewegung der Rezipienten durch den Museumsraum ist, wie schon in Kapitel 1 gesagt, eine grundlegende Besonderheit der Ausstellungskommunikation. Die kommunikative Nutzung des Ausstellungsraums erschöpft sich nicht in der mentalen Verarbeitung des Wahrgenommenen oder Gelesenen. Das Verstehen von Abgrenzungen, Gliederungen, Verknüpfungen im Ausstellungsraum führt nicht nur zu (kognitiven) Lesewegen, sondern wird im Raum manifest: als Trajektorien durch den Raum, als ein Stehenbleiben, ein Überschreiten von Schwellen usw. – das hat Aarseth (1997: 1) mit seiner Rede von ‚extranoematischen‘ Rezeption im Sinn, d. i. eine Rezeption, die nicht auf geistige Vorgänge beschränkt ist. Die Bewegung des Besuchers ist nicht nur typisch für die Ausstellungskommunikation (wie auch Lepenies 2003: 67 herausstellt). Vielmehr ist sie eine *Grundvoraussetzung* für deren Zustandekommen. Nur wenn die Besucher die Museumsausstellung durchschreiten, können sie zu den Exponaten und Texten der Ausstellung gelangen. So schreibt Scrive (2001: 16f.):

Jeder Besucher entfaltet beim Umhergehen Wahrnehmungen. Sie entstehen durch die Anziehungskraft von Szenen, die man aufsucht, durch die zurückzulegenden Entfernungen, die Wege, die man gehen muß, um anzukommen, die Anstiege, rotierenden Abstiege, durch das, was man entdeckt und erkundet, durch das Unerwartete an einer Wegbiegung, den Wiederhall gelebter Erfahrungen oder kultureller Darstellungen. Jede Wahrnehmung hinterläßt eine Spur, die die folgende beeinflusst. Man kann behaupten, daß der Sinn durch diese Abfolge von Spuren körperlicher Wahrnehmungen konstruiert wird (das wahre Gedächtnis ist das des Körpers).

Ausstellungen ‚spuren‘ die Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten des Besuchers ‚vor‘. Sie sind

abschreitbare Raumprogramme, schaffen in ihrer Organisation des Raumes aus einzelnen Elementen eine Art Erfahrungsschleuse, in die der Besucher sich hineinbegibt. Dort treten ihm – allgemein gesprochen – Angebote entgegen, die nicht unstrukturiert, sondern in einer kohärenten Ordnung präsentiert werden. [...] Das Raumprogramm lenkt den Schritt des Besuchers, er ist ihm ausgesetzt, seine Verweildauer und seine Wege sind bis zu einem gewissen Maße manipulierbar. Räume also schaffen Ordnungen und strukturieren Erfahrung vor [...]. (Lenk 2000: 53)

Diese Vorstrukturierung der Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten betrifft einerseits ganz allgemein die Aktivitäten, die im Ausstellungsraum als angemessen oder erwartbar erscheinen. Dies ist Ausdruck der ‚territorialen‘

Funktion des umbauten Raums, die der Architektursemiotiker Donald Preziosi so erläutert:

Architectonic objects function territorially by staging behavioral episodes or routines, framing interpersonal interaction, and dividing, structuring, delimiting, or zoning an environment. (Preziosi 1979a: 53)<sup>15</sup>

Andererseits betrifft die Vorstrukturierung auch ganz konkrete Bewegungen der Besucher, die durch den Raum an eine bestimmte Betrachterposition gelenkt werden. Preziosi spricht hier von der ‚direktiven‘ Funktion des Raums, die die Einnahme bestimmter Standorte oder das Einhalten bestimmter Pfade und Grenzen der Bewegung betrifft:

Certain behaviors are staged or induced through the spatiotemporal organization of given constructs, and environmental objects carry exhortations to channel, constrain and routinize spatiokinetic activity. (ebd.: 52, Tippfehler korrigiert)

Mit dem Körper des Rezipienten kommt eine Art virtueller Zeitlichkeit ins Spiel, wie Lachmeyer (2002: 1) erinnert: Zu der „dreidimensionale[n] Hermeneutik“ der Ausstellung komme eine „vierte zeitliche Dimension dadurch [... hinzu], daß sich die BesucherInnen eben durch diesen Ausstellungsraum bewegen“. Wir sehen zwar auf den Fotografien des Korpus keine Bewegung, ja nicht einmal Menschen, und doch muss bei der Analyse bedacht werden, dass das kommunikative Angebot im Museumsraum von sich bewegenden Rezipienten wahrgenommen und genutzt wird und dass durch ihre Bewegung eine Abfolge von immer neuen Wahrnehmungsstandpunkten erzeugt wird. Dies erfordert eine Analyse des Ausstellungsraums nicht im Sinne eines zeitlosen Systems, sondern als ein Raum, der durch „Praktiken des Gehens“ erzeugt und gestaltet wird (Certeau 1988: 179–208). Dabei ist es in der Ausstellung anders als im Kino. Die Abfolge der Wahrnehmungen ist nicht technisch zwingend vorgegeben, sondern wird prinzipiell durch Bewegungsentscheidungen der Besucher gesteuert (s. Vérons Konzept der „nœuds décisionnels“, Véron/Levasseur 1991: 60–71; s.a. Dean 1994: 53f. zu ‚unstrukturierten‘, ‚suggerierten‘ und ‚gelenkten‘ Formen musealer Bewegungskonzepte). In dieser Bewegungsfreiheit liegt der Ursprung der viel diskutierten Nicht-Linearität der Ausstellungsrezeption. Und genau diese Bewegungsfreiheit macht die Organisation der Besucherbewegung zur Aufgabe.<sup>16</sup> Diese Aufgabe

---

<sup>15</sup> Diese ‚territoriale Funktion‘ entwickelt Preziosi ausgehend von Jakobsons ‚phatischer Funktion‘ (Jakobson 1972), die ‚direktive Funktion‘ ausgehend von Jakobsons ‚konativer Funktion‘.

<sup>16</sup> Die Verbindung zwischen dem Raum und dem im Raum beobachteten Verhalten der Be-

stellt sich sowohl den Ausstellungsmachern als auch den Rezipienten: Erstere müssen den Ausstellungsraum und seine Zeichen so gestalten, dass gewünschte Bewegungen und Wahrnehmungen als die ‚natürlichen‘, fraglos richtigen erscheinen, Letztere müssen ihre Bewegungen und Wahrnehmungen auf die im Raum suggerierten Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten abstimmen.

Der Ausstellungsraum kann auf verschiedene Weise genutzt werden: im Rahmen einer Führung oder im Rahmen eines selbstgesteuerten Besuchs. Dass Letzteres überhaupt möglich ist, ist das Ergebnis einer historischen Entwicklung, in deren Verlauf die Steuerung der Besucherbewegungen und -wahrnehmungen an die dauerkommunikativen Erscheinungsformen im Museumsraum delegiert worden sind.

In der Tat kann man die historische Entwicklung der Ausstellungen auch systematisch als eine Geschichte der Ausbildung spezieller dauerkommunikativer Ausdrucksformen lesen, durch die der Raum, seine Architektur und Innenarchitektur, gleichsam für die Zwecke der Kommunikation aktiviert worden ist, ohne dass es noch einer Führerin oder eines Führers bedarf. In der Wunderkammer übernahmen häufig der Sammler selbst oder von ihm beauftragte Personen die Aufgabe, den Besucher die Ausstellung zu zeigen und mündlich zu erläutern. Im Gespräch konnten so die Objekte identifiziert, ihre Bedeutung erklärt und ihr Anordnungsprinzip verdeutlicht werden. Weil die Wunderkammer im Rahmen von Angesichtskommunikation genutzt wurde, war es auch nicht nötig, die Sammlungsstücke so aufzubewahren, dass sie für den Besucher sichtbar waren. In dem berühmten *studiolo* von Francesco I. de Medici im Palazzo Vecchio in Florenz beispielsweise waren sie „in den Wandschränken verborgen“ (MacGregor 1994: 65), in anderen Sammlungen der Zeit lagerten sie in Körben, Schachteln usw. Auf zeitgenössischen Abbildungen ist zu sehen, dass sogar Gegenstände bei Bedarf hereingetragen werden konnten (Felfe 2004: 291). Es konnten also auch solche Objekte zum Kommunikationsgegenstand werden, die in der Kammer nicht zu sehen sind. In der weiteren Entwicklung des Museums zu einem öffentlichen, jedermann zugänglichen Ort übernehmen immer mehr Architektur und Ausstellungsdesign die Aufgaben, die anfangs angesichtskommunikativ realisiert wurden (Naredi-Rainer 2004, Paul 2005). So liest Bennett (1995) die Geschichte des Museums des 19. Jahrhunderts als eine Geschichte des Sichtbar- und Lesbarmachens der

---

sucher ist subtiler als Parmentier (2007: 76) vermutet: „[A]m Ende determiniert die Architektur das Verhalten. Noch die Augenbewegungen, mit denen der Besucher zur Orientierung das Gebäude von außen und die Räume von innen abtastet, werden von der Architektur erzwungen.“ – Meines Erachtens kann kein Raum erzwingen, was in ihm geschieht, er kann lediglich suggerieren, dass bestimmte Bewegungen angemessener, lohnender sind als andere.

Objekte für ein breites Publikum, die sich in der Forderung „to speak to the eyes“ zusammenfassen lässt. Belege für diese Entwicklung finden sich in Felfe (2004), einem „Bildessay“, der Museumsobjekte und -arrangements aus verschiedenen Jahrhunderten heranzieht, um zu zeigen, wie Museumsarchitektur zunehmend „Blick- und Bewegungsrichtungen“ vorgibt („Imperative der Architektur“, 2004: 287). Auch die Beschäftigung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts mit dem Ausstellungswesen (s. deren Dokumentation in Staniszewski 1998, besonders Kap. 1), etwa durch Friedrich Kiesler, El Lissitzky oder die Bauhausvertreter Herbert Bayer, Walter Gropius oder László Moholy-Nagy, kann meiner Meinung nach als eine Geschichte des Experimentierens mit und der Entwicklung von raumbundenen Ausdrucksformen gelesen werden. So befreit Kieslers berühmtes „Leger und Trägersystem“, das Kiesler für die Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik in Wien (1924) entwickelt hat, die Ausstellungskommunikation von den Zwängen der Museumsarchitektur. Dadurch dass die Elemente dieses Systems unabhängig von der Form des Raums in immer neuen Kombinationen frei zusammengestellt werden können, kann die Platzierung der Objekte und Texte im Raum ganz in den Dienst der Kommunikation gestellt werden. Und Herbert Bayer bezieht die kommunikativen Erscheinungsformen im Raum konsequent auf den Körper des Rezipienten und seine Wahrnehmungsmöglichkeiten, indem er ab 1930, anlässlich der *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* im Pariser *Grand Palais*, mit dem Konzept des „Gesichtsfelds“ oder „field of vision“ experimentiert (Bayer 1939, s.a. Staniszewski 1998: 27).<sup>17</sup>

Weil es sich bei der Dreidimensionalität und Raumverankerung um zentrale Bedingungen der Ausstellungskommunikation handelt, spielt die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung, wie wir in den Analysen der folgenden Unterkapitel immer wieder sehen werden, in alle anderen kommunikativen Aufgaben hinein (s.u. 3.4 – 4.7). Damit steht sie gewissermaßen quer zu jenen. Besonders häufig scheint mir die Organisation von Bewegung und Wahrnehmung mit der Signalisierung von Grenzen im Zusammenhang zu stehen, und zwar sowohl was äußere Grenzen angeht (s. dazu 3.3.1) als auch was das Herstellen von Gliederungseinheiten betrifft (s. etwa 3.3.5 und die exemplarische Analyse in 3.3.6). Aber auch die Identifizierung von Verknüpfungen oder von thematischen Zusammenhängen im Raum steht häufig mit der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung in Verbindung, wie 3.3.3 zeigen wird. Vielen der

---

<sup>17</sup> Bayer selbst bezeichnet die Werkbundaustellung als erste Ausstellung, in der der Grundriss systematisch auf die Lenkung des Besucherstroms ausgerichtet wurde (Cohen/Bayer 1984: 364) und verweist darauf, dass noch 1844 im Berliner Zeughaus die Besucher „in a prussian soldierly fashion, by spoken commands“ gelenkt wurden (1984: 363, Bayers Kleinschreibung).

Phänomene, die hier als Formen beschrieben werden, die die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung bearbeiten, werden wir deshalb in den weiteren Analyseabschnitten erneut begegnen.

Möchte man rekonstruieren, wie der Raum die Praktiken des Gehens und Wahrnehmens organisiert, gilt es, im Raum Indizien dafür zu entdecken, welche Praktiken des Gehens und des Wahrnehmens der Raum und die in ihm präsenten Objekte suggerieren und welche (physisch oder symbolisch) blockiert werden: Welche Gehwege werden wahrscheinlich gemacht, welche Bereiche den Schritten und Blicken der Besucher verschlossen, welche Standpunkte für die Betrachtung, welche Beobachtungen an den Exponaten werden nahegelegt etc. Dies möchte ich in dem nun folgenden Analyseabschnitt tun.

In der Linguistik gibt es erst Anfänge einer Beschäftigung mit der Steuerung von Rezipientenbewegungen durch Texte im Raum oder gar durch Erscheinungsformen der gebauten Umwelt selbst. Zu nennen sind hier zuallererst eine Reihe von Arbeiten, die unter dem Etikett „Interaktionsarchitektur“ danach fragen, wie der gebaute Raum das Zustandekommen ganz bestimmter Formen von Interaktion wahrscheinlich macht (s. die Arbeiten in Hausendorf/Schmitt/Kesselheim 2016, insbesondere den programmatischen Beitrag Hausendorf/Schmitt 2016; s.a. Jucker et al. 2018).<sup>18</sup> Dazu nehmen diese Arbeiten konkrete Elemente von Architektur und Innenarchitektur in den Blick, wobei sie auch immer wieder die Frage stellen, welche Bewegungen durch den Raum suggeriert werden (Stichwort „Begehbarkeit“). Obwohl das Konzept der „Interaktionsarchitektur“ für die Analyse von Angesichtskommunikation entwickelt worden ist, sind in diesem Bereich interessante Einsichten in die Steuerung von Bewegungen durch Architektur gewonnen worden. Neben diesen Aufsätzen gibt es nur wenige linguistische Arbeiten, die dem Zusammenhang von Sprache und Bewegungen im Gebauten Raum nachgegangen sind. Zu nennen sind etwa Auer (2010), der als Funktionen von Sprache im öffentlichen Raum u.a. „Gebrauchsweisen vorschlagen oder verbieten“ und „Wege weisen“ nennt, systemfunktionalistische Arbeiten, die – meist als Neben aspekt einer Architekturanalyse – den Bewegungsimplicationen von Raumformen nachgehen (vgl. etwa Pang Kah Meng 2004 zum Besucherfluss in Ausstellungen) oder schließlich (kognitions)linguistische Arbeiten zur Orientierung im gebauten Raum, etwa Tenbrink/Bergmann/Konieczny (2011). Anknüpfen kann meine Analyse auch an sozialpsychologische Überlegungen zur Art und Weise, wie das Verhalten der Raumnutzer durch die Eigenschaften

---

**18** In diesem Kontext ist auch das Konzept der „Benutzbarkeitshinweise“ entstanden, dass ich in Kapitel 6 verwenden werde, um die Analyse der Kommunikation durch die Ausstellung und die der Kommunikation in der Ausstellung miteinander zu verzahnen.

des Raums ‚induziert‘ oder auch durch Sprache nahegelegt werden kann. Kruse/ Graumann (1978: 190) beispielsweise unterscheiden fünf Möglichkeiten, wie das Verhalten im Raum beeinflusst werden kann. Ihre Spannweite reicht von einer Steuerung ausschließlich über die *affordances* von Raum und Objekten bis hin zu einer Steuerung, die ausschließlich über Symbole vollzogen wird:

- durch „Raumstrukturen und Dinge, die rein durch ihre physische Beschaffenheit und Lokalisierung bestimmte Verhaltensweisen erleichtern oder erschweren“;
- „Raumstrukturen und Dinge, die durch ihre physische Beschaffenheit und Lokalisierung bestimmte Verhaltensweisen lediglich signalisieren“;
- „Raumstrukturen und Dinge, auf deren Verhalten erleichternde oder erschwerende Funktion wir allererst oder zusätzlich durch Zeichen aufmerksam gemacht werden“;
- Zeichen, die „zur rechtzeitigen Verhaltensregulierung“ auf andere Zeichen aufmerksam machen; oder durch
- Zeichen, die nicht auf Dinge im Raum verweisen, sondern das Verhalten im Raum steuern.

Daneben gibt es quantitativ orientierte Arbeiten zur Wechselwirkung von der Form des gebauten Raums und den Bewegungen und Blicken der Besucher, und zwar im Rahmen des in Kapitel 2 bereits kurz erwähnten architekturwissenschaftlichen Paradigmas der *Space syntax*, die untersucht haben, wie die Konfiguration der Geh- und Sicht-Verbindungen zwischen den einzelnen Räumen und die Blickachsen in einem Gebäude die Bewegungsmuster der Museumsbesucher und damit ihre Handlungs- und Interaktionsmöglichkeiten, ja sogar ihre Erinnerungsleistung beeinflussen (Wineman/Peponis 2009, Kaynar Rohloff 2009, Peponis et al. 2004, Krukar 2014); Untersuchungen gibt es auch aus der empirischen Besucherforschung: siehe hier beispielsweise Bitgood (2016), der versucht, die Besucherbewegung auf rationale Entscheidungen auf der Grundlage von Kosten-Nutzen-Erwägungen zu modellieren; sowie aus der Forschung zum Gehen, etwa Helbing et al. (2012).

Bisher war vor allem von der Bewegung der Besucher die Rede, weniger von der Organisation ihrer Blicke. Doch diese ist für die Ausstellungskommunikation mindestens genauso wichtig. Eine grundlegende Frage, die sich mit Hinblick auf die Steuerung der Besucherwahrnehmungen stellt, ist die, wie die zahlreichen möglichen Wahrnehmungen im Raum gewichtet werden sollen, speziell: welche Elemente der Ausstellung man mit dem museumstypischen ‚Betrachterblick‘ anschauen soll. Rumpf (1995: 31) konstatiert dazu:

Üblicherweise weiß man, wann man, bei welchen Objekten man diesen Blick und die ihm entsprechende Gestimmtheit gewissermaßen anzuknipsen hat; man weiß, wo man in die Gebärde der Besichtigung zu verfallen hat – und wo nicht.

Diese Gewissheit ergibt sich aus den Formen, die im Ausstellungsraum die Aufgabe der Organisation der Wahrnehmung bearbeiten und die dabei eine Unterscheidung von „Figur“ und „Grund“ hervorbringen – eine Bezeichnung aus der Gestaltpsychologie (s. z.B. Koffka 1935 oder Metzger 1975).

In früheren Arbeiten habe ich die „Scheidung von Figur und Grund“ noch als eigenständige Aufgabe analysiert. Mit der neuen Unterordnung unter den Abschnitt „Organisation von Bewegung und Wahrnehmung“ soll der Tatsache Rechnung getragen werden, dass dadurch, dass manche Erscheinungsformen im Raum als „Figur“ markiert werden, eine spezielle Form der Wahrnehmungssteuerung geschieht: Es wird den Besuchern signalisiert, welchen im Ausstellungsraum wahrnehmbaren Elementen die besondere Aufmerksamkeit gelten soll („Figur“) und welche von den Besuchern gleichsam auszublenden sind („Grund“).<sup>19</sup>

Formen, die diese Aufgabe bearbeiten, erhöhen oder senken die Auffälligkeit eines Elements im Raum. Dazu können sie die Eigenheiten der menschlichen Wahrnehmung ausnutzen, wie sie etwa von der Gestaltpsychologie beschrieben worden sind (s. etwa Katz 1944: 30–35 oder Metzger 1975: 25–62).<sup>20</sup> Die Auffälligkeit von Elementen des Raums kann aber auch, wie wir sehen werden, über sprachliche Mittel, oder aber durch den Rückgriff auf Vertrautheit wie z.B. die Bekanntheit eines Objekts als eines kulturellen Symbols erzeugt werden.<sup>21</sup> Wenn also hier viel von Gesetzen der Wahrnehmung die Rede ist, darf darüber – wie Tschofen (2013: 72) erinnert – eines nicht vergessen werden: „Museumswahrnehmung ist erlernt und auch in ihrer physischen Dimension des sich Bewegens im gestalteten Raum wissensgrundiert“.

---

**19** Bisweilen ist es schwer, die Formen, die die Teilaufgabe der Scheidung von Figur und Grund bearbeiten, und die, die die Aufgabe der Abgrenzung lösen, voneinander zu trennen. Dieses Problem ergibt sich aus der Tatsache, dass im Ausstellungsraum Grenzen nicht nur ‚um den Raum herum‘ gezogen werden können, sondern dass es auch mitten im Ausstellungsraum Elemente gibt, die nicht zur Ausstellungskommunikation gehören. Leichter fällt die Unterscheidung der beiden Aufgaben, wenn man die Grenzziehung als Aufgabe betrachtet, die der Scheidung von Figur und Grund vorausgeht: Erst ist die Entscheidung zu treffen, welche Erscheinungsformen im Raum zur Ausstellungskommunikation gehören (Abgrenzung), und dann, wie sie zu gewichten sind (Scheidung von Figur und Grund).

**20** Einen guten Überblick gibt Metzger, der diese „Gestaltgesetze“ als „ursprüngliche und für alle Menschen ungefähr in gleicher Weise gültige Gesetze“ charakterisiert, „nach denen alles Gesehene sich gliedert“ (Metzger 1975: 66, sein Kursiv).

**21** S. Machin (2007: 130–138) zu „verbal vectors“, die die Aufmerksamkeit von Lesern auf etwas in der räumlichen Umwelt lenken: Blunden (2020).

Die als „Grund“ markierten Elemente und Bereiche im Ausstellungsraum sollen nicht beachtet werden. Wenn man sie unter der Aufmerksamkeitsschwelle auswertet und – beispielsweise – sein Bewegungsverhalten an ihnen ausrichtet, ohne sich dessen bewusst zu sein, dann hat man die Botschaft von Vitrinen, Podesten, gläsernen Einlegeböden usw. verstanden. Umgekehrt soll den als „Figur“ markierten Raumbereichen und -elementen eine erhöhte Aufmerksamkeit entgegengebracht werden, bis dahin, sie als *Exponate* aufzufassen, also als die Zeichen, die im Mittelpunkt der Kommunikation *durch die* Ausstellung stehen.

In dem folgenden Analyseabschnitt werde ich zunächst Aspekte der Bewegungsorganisation, dann Aspekte der Wahrnehmungsorganisation in der Museumsausstellung betrachten. Die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung wird schon an den Außengrenzen der Ausstellung akut. In 3.3.1 werde ich zeigen, wie die konkrete Ausgestaltung der Ausstellungsgrenzen eine *für die Museumsausstellung musterhafte Form der Betretbarkeit* organisiert: zeitlich eingeschränkt, aber im Hinblick auf die Kategorie der Benutzer offen. (Wie die Ausstellung aber vom städtischen Raum abgegrenzt wird, werde ich erst in 3.4 untersuchen.) Nicht nur an den Grenzen der Ausstellung, sondern auch in ihrem Innern entsteht durch die museumsspezifische Bearbeitung der Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung eine musterhafte Struktur, die ich in 3.3.2 rekonstruieren werde: Der Ausstellungsraum wird in Geh- und Verweilzonen strukturiert, was ihn in charakteristischer Weise von anderen öffentlichen Räumen unterscheidet, die *entweder* auf das Gehen *oder* auf das Betrachten ausgerichtet sind. Abschnitt 3.3.3 befasst sich mit der Frage, wie das Gehen im Museum mit Bedeutung aufgeladen werden kann. Mit den Formen, die im Ausstellungsraum eine Unterscheidung von „Figur“ und „Grund“ signalisieren, beschäftigt sich Abschnitt 3.3.4 und Abschnitt 3.3.5 widmet sich den wahrnehmungssteuernden Funktionen der Vitrine als ‚dem‘ emblematischen Objekt im Ausstellungsraum. Hier werde ich zeigen, wie die Vitrine die zuvor beschriebenen Verweilzonen mit der Aktivität des Betrachtens koppelt und so zur Typik des Ausstellungsraums beiträgt. Den Abschluss der Analyse der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung bildet eine exemplarische Schritt-für-Schritt-Rekonstruktion der Bewegungs- und Wahrnehmungsentscheidungen beim Hineingehen in einen Ausstellungsraum (3.3.6).

### 3.3.1 Die Organisation des Zugangs

Da die Museumsausstellung ein „begehbare Medium“ ist (Zebhauser 2000: 11 und Kapitel 2), ist es für das Verständnis der Ausstellungskommunikation unerlässlich, nach den Möglichkeiten, Bedingungen und Bedeutungen dieser

Begehbarkeit zu fragen. Meine Analyse beginnt mit den speziellen Bedingungen der Begehbarkeit der Museumsausstellung, die an deren äußeren Grenzen gesetzt werden. Die Art und Weise, wie die Grenzen der Ausstellung signalisiert werden, wird in 3.4 behandelt werden. Hier dagegen geht es um die Frage, wie die Grenzen der Ausstellung (Schmauks 2002: 14–19, hier besonders 16f.) ein spezifisches Regime der Betretbarkeit etablieren. Die folgenden Beobachtungen mögen auf den ersten Blick banal erscheinen. Aber in der Zusammenschau beschreiben sie einen wichtigen Aspekt der Musterhaftigkeit der Ausstellung: Durch die spezifische semiotische Ausgestaltung des Eingangs werden Bewegungen zu museumsspezifischen Bewegungen gemacht („Eintritt“) und es wird darüber entschieden, als *wer* (also als Vertreter welcher sozialer Kategorien) man den Ausstellungsraum betritt.

Die Grenzen der Ausstellung verhindern oder gestatten den Zutritt nicht absolut, sie gewähren den Zugang vielmehr zu bestimmten Zeiten (vgl. Whites Behandlung von „bounded“ und „permeable spaces“, White 2014). Die zeitliche Konditionierung des Zugangs („Einlaß“, „Zutritt“) manifestiert sich in der Beschilderung am Gebäude- und Ausstellungseingang (s. Abb. 3-1 bis 3-3) in dem Wort „Öffnungszeiten“, den darauf folgenden Zeitangaben und dem Wort „geschlossen“. Als Autoritätsquelle, die über den „Einlaß“ oder den „Zutritt“ entscheidet, geben sich in Abb. 3-1 die beiden Museen zu erkennen („ZOOLOGISCHES MUSEUM der Universität Zürich“ und „PALÄONTOLOGISCHES MUSEUM der Universität Zürich“) und in Abb. 3-3 „Der Museumsleiter“ zu erkennen.



Abb. 3-1



Abb. 3-2



Abb. 3-3

Zur semiotischen Komplexität der Außengrenzen der Ausstellung gehört auch, wie wir sehen werden, dass sie auf soziale Kategorien der Personen bezogen sind, die die Schwelle zum Museumsgebäude und zur Ausstellung überschreiten (dürfen). Eine auf den ersten Blick unscheinbare Tatsache tritt im Vergleich mit anderen Schildern im und um das Museum deutlicher hervor: nämlich dass auf den oben abgebildeten Schildern die Kategorie der Personen, die die Grenze

überschreiten dürfen, nicht eingeschränkt ist. Der Zutritt zum Museum zeichnet sich dadurch aus, dass er gerade *nicht* von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kategorie abhängig ist, etwa der Kategorie der „Berechtigten“, „Institutsangehörigen“, „Mitglieder“ oder Ähnlichem mehr. Zwar werden die Kategorie der „Kinder“ bzw. der „Kinder und Jugendlichen“, „Kinder unter 10 Jahren“ und „Kinder unter zwölf Jahren“ erwähnt, aber ihr Zutritt wird lediglich an bestimmte Bedingungen geknüpft (die Begleitung durch „Erwachsene“).

Hinzu kommt, dass das Betreten des Ausstellungsraums als „Eintritt“ definiert wird, wohinter sich eine ganz spezifische, kulturell definierte Art der Bewegung in einen Raum hinein verbirgt (genauer dazu: s.u. 3.4.1.2). Einen „Eintritt“ kann es keinesfalls in jeden beliebigen Raum geben, und Gleiches gilt für die oben erwähnten „Öffnungszeiten“ (ein Raum in einem privaten Haus hat keine „Öffnungszeiten“, auch wenn seine Türe nicht immer offen ist!). Und wer diesen „Eintritt“ vollzieht, wird zum „Besucher“ (vgl. „Museumsbesuch“, „Besuch“, „Besucherkarten“ auf Abb. 3-3).

Ganz anders liegt der Fall in Abb. 3-4. Hier dürfen nur „Berechtigte“ die Tür überschreiten (wobei sich das „Paläontologische Institut und Museum“ als Instanz identifiziert, die die Berechtigung erteilt). Wer die Türe trotzdem öffnet und die dahinter liegenden Räume betritt, wird nicht zum „Besucher“, sondern zu jemandem, der als „nicht Berechtigter“ die Institutsräume nutzt. Wie zentral der kategorial nicht eingeschränkte Zutritt für die Musterhaftigkeit der Begehbarkeit des Ausstellungsraums ist, kann man daran ermessen, dass der Ausstellungsraum generell immer dort endet, wo kategoriale Beschränkungen der Begehbarkeit signalisiert werden.



Abb. 3-4

Die spezifische, musterhafte Organisation der Begehbarkeit, wie sie hier skizziert worden ist, trägt dazu bei, die analysierten Räume *als Ausstellungsräume* zu konstituieren. Dazu gehört die zeitliche Einschränkung des Zugangs, die

Bekanntgabe einer den Zutritt regelnden Autorität, der Bezug auf spezifische, kulturell definierte Aktivitäten und ihre Räume („Öffnungszeiten“, „Eintritt“) sowie eine kategoriale Offenheit, die einen ‚demokratischen‘ Zugang unabhängig von einer vorgängigen sozialen Kategorisierung ermöglicht, sodass ‚jede und jeder‘ Besucher werden kann.

### 3.3.2 Geh- und Verweilzonen

Die Musterhaftigkeit der Begehbarkeit des Ausstellungsraums beschränkt sich aber nicht auf die Musterhaftigkeit des Zugangs. Auch im Innern des Ausstellungsraums ist die Begehbarkeit (in Verbindung mit der Sichtbarkeit, s.u. 3.3.4, 3.3.5) auf eine wiedererkennbare museumstypische Weise organisiert. Diese Behauptung möchte ich in den folgenden Absätzen belegen. Konkret möchte ich zeigen, wie im Ausstellungsraum zwei fundamentale, aufeinander bezogene Bereiche hergestellt werden, ich *Geh- und Verweilzonen* nennen möchte.

Zu der Frage, wie diese *Gehzonen* signalisiert und als solche erkannt werden, hat Ravelli (2006: 124) ausführliche Überlegungen angestellt:

It is interesting to reflect on how pathways are ‚made‘. How are they constructed, and recognised? Most important is the creation [...] of a vector. Some linear alignment between components of a space, or between spaces, realises a connection between them (Kress and van Leeuwen 1996). This can be as simple and obvious as a corridor; an evident vector which must be followed, or as subtle as the use of lighting, or a repetition of colours, to indicate a preferred pathway. Any device which draws attention to the connection between spaces, can function as a vector [...]. [...] The absence of obvious vectors leaves visitors to make their own connections, thus, a collection of objects arranged randomly within a gallery will leave the visitor to wander between them at will.

Auf Abb. 3-5 ist ein charakteristischer Fall eines solchen Vektors zu erkennen. Der lang gezogene Flur eröffnet keine erkennbaren Bewegungsalternativen nach links oder rechts und lässt an seinem entfernten Ende ein attraktives Bewegungsziel erkennen: einen hell beleuchteten Durchgang.

Bei *Verweilzonen* handelt es sich dagegen in Begriffen der *Space syntax* häufig um „convex spaces“. Ein Beispiel für solche Verweilzonen sind die ‚Betrachtungsbuchten‘, die durch eine triptychonartige Aufstellung der Vitri- nen erzeugt werden. Zwei dieser ‚Buchten‘ sind auf Abb. 3-6 von der Seite zu sehen (man achte auf die Bank, die den Charakter dieses „convex space“ als Verweilzone unterstreicht).



Abb. 3-5



Abb. 3-6

Die Parallele von „axial lines“ und Bewegung durch den Raum einerseits und von „convex spaces“ und dem Verweilen andererseits zieht auch Seamon (2007: § 6), der die Folgen der unterschiedlichen Raumformen für die Nutzung städtischer Räume beschreibt:

In this sense, axial and convex spaces are an accurate analytical rendition of the movement/rest dialectic and provide a simple way to consider how physical and spatial qualities might contribute to lived aspects of movement and rest. On one hand, convex space can be said to relate to ‚rest‘, since the two-dimensional, ‚fat‘ quality of convex space readily allows for local places—e.g., the site of a weekly market, a place where teenagers play soccer, or gathering spot for old people to sit in the sun. On the other hand, axial space relates more to the one-dimensional, ‚moving‘ quality of open space and to a wider-scaled, global relationship—the way the particular spatial configuration of the pathway fabric lays out a potential movement field that draws people together or keeps them apart and also assists or hinders newcomers as they attempt to get around an unfamiliar place.

Geh- und Verweilzonen ergeben sich aber keinesfalls allein aus der Form des Raums. Eine Besonderheit der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung in der Ausstellung scheint mir zu sein, dass die Verweilzonen häufig Endpunkte von Bewegungen durch den Raum darstellen. Sie sind „Venues“ in den Begriffen von (Stenglin 2009b: 58f.):

Not only do Paths function to circulate, channel and distribute people but they are also designed to deposit them. The point at which people are deposited has been called the Venue. The term venue has been selected to denote this point because the actual word comes from Old French and literally means ‚a coming‘. Thus, venues are the places visitors ‚come to‘ or move towards as they stroll along the Paths [...].

Diesen Charakter als „Venue“ erhalten die Verweilzonen im musealen Ausstellungsraum nun dadurch, dass sie *auf Betrachtungspunkte oder -bereiche bezogen* sind.

So ist der Freiraum im Vordergrund von Abb. 3-7 trotz seiner deutlich konvexen Form keine Verweilzone, sondern ein großräumiger ‚Verteiler‘ für Bewegungen im Raum, weil er nicht deutlich auf einen Betrachtungspunkt bezogen ist. Das ändert sich erst mit zunehmender Nähe zum Riesenfaultierexponat in der Bildmitte. Nicht die Raumform, sondern die Existenz des Exponats macht den Freiraum (zumindest im Nahbereich des Exponats) zu einem Verweilraum.<sup>22</sup>



Abb. 3-7

Der gleiche Zusammenhang zwischen Betrachtungspunkten bzw. -bereichen und der Interpretation eines Raumbereichs als Geh- oder als Verweilzone lässt sich in Abb. 3-8 beobachten. Dass man bereit ist, das Kreissegment rechts als Verweilzone zu sehen, die von der Gehzone abzutrennen ist, die durch den flurartigen Raum in der Bildmitte gebildet wird (mit den erleuchteten Vitrinen im Bildhintergrund als „Venues“), liegt sicherlich an der großen Vitrine rechts im Bild und ihrer Anziehungskraft als ‚Schaukasten‘. Die Nähe der Vitrine gibt dem Verweilen einen Sinn: es wird zu einem Verweilen, *um die Vitrine zu betrachten*.



Abb. 3-8

<sup>22</sup> Auch die Bedeutung einer freien Bodenfläche ist kulturell definiert: s. Linke (2012: 195) oder Hall (1976: 83).

Ein Betrachtungsziel lässt uns auch solche Bereiche als Verweilzonen wahrnehmen, die keine konvexe Form haben oder die gar nicht optisch aus dem umgebenden Raum hervorstechen. Wenn wir den Bereich vor dem schräg gestellten Pult in der Bildmitte oder den Bereich direkt vor den Tischen links im Bild als Verweilzonen interetieren, dann weil wir – aufgrund der Hocker, der Neigung des Pults, der Ausrichtung der Schrift und Anordnung der Bedienelemente – annehmen, dass es dort etwas Museumsspezifisches zu sehen oder wahrzunehmen gibt. Der Zuschnitt dieser Verweilzonen ergibt sich aus den spezifischen „affordances“ (Gibson 1979, s.u. 6.1) der Objekte und Medien, die an der betreffenden Stelle des Raums genutzt werden können: links das Bedienen der in den Tisch eingelassenen Knöpfe und die Nutzung des in den Tisch integrierten, kabelgebundenen Kopfhörers; in der Mitte das Berühren des Touchscreens an dem Pult; rechts das Betrachten der Exponate in der großen Vitrine.

Wo ein Raumbereich nicht oder nur schwer auf ein Betrachtungsziel bezogen werden kann, ist es dagegen schwer, diesen als Verweilzone zu verstehen. Das mag der große, nahezu rechteckige Bereich im Vordergrund von Abb. 3-9 belegen. Da sich kein Objekt entdecken lässt, das als „Figur“ markiert ist (s.u. 3.3.4), die es im Rahmen der Ausstellungskommunikation zu beachten gilt, liegt es nicht nahe, diesen Bereich als Verweilzone zu interpretieren.



Abb. 3-9

Da es sich nicht um geometrisch bestimmte, sondern kulturell definierte Räume handelt (s. dazu 3.2.1), können sich Geh- und Verweilzonen durchaus auch überlagern. Auf Abb. 3-9 sieht man einen Raum, der durch die „affordances“ der Mikroskope eine (mehrfach gegliederte) Verweilzone bildet. Die Positionen, von denen aus sich die Mikroskope betrachten lassen, die um den Tischmittelpunkt herum gedreht werden können, definieren die Reichweite der kreisrunden Verweilzonen. Diese Verweilzonen werden durchschnitten von Gehzonen, die durch die Tische hindurch zum Ausgang des Museums führen und dabei die Verweilzone (Rollstühle!) durchqueren. Nicht nur die Verweilzone, auch die Gehzone

wird durch die „affordances“ der Objekte im Raum bestimmt. Denn dass wir hier überhaupt eine Gehzone sehen (die Freiräume am Boden erzeugen ja keinen eindeutigen Vektor, sondern ein Gitter orthogonaler Gehmöglichkeiten), lässt sich von der Sichtbarkeit der Türe her verstehen. (Ähnliche Beobachtungen erlaubt Abb. 3-8 oben.)

Die Organisation des Ausstellungsraums in Geh- und auf das Betrachten ausgerichteten Verweilzonen hat keine Analogie in der Lektüre eines Buchs. Sie scheint mir deshalb ein besonders charakteristisches Merkmal der Kommunikation *durch die* Ausstellung zu sein. Die spezielle Kombination von Geh- und Betrachtungszonen unterscheidet den Ausstellungsraum aber auch von anderen Räumen. So unterscheidet Scollon/Scollon (2003: 170) „*exhibit-display spaces*“, die nur zum Anschauen dienen (Gebäudefassaden, bepflanzte Flächen), und „*passage spaces*“, die jedermann zum Durchgehen benutzen darf (Boulevards, Treppen, Rolltreppen usw.). Der Ausstellungsraum fällt in keine dieser Kategorien: Ausstellungsräume sind zu betreten, aber diese Betretbarkeit dient der Ermöglichung bestimmter Wahrnehmungen.

Der Wechsel von Geh- und Verweilzonen ist es im Übrigen auch, der die zyklischen Abfolgen von betrachtend Stehenbleiben und anschließendem Weiter-schlendern induziert, die für die Bewegung der Besucher im Museum so typisch sind und die das für den Museumsbesuch charakteristische globale Bewegungsmuster konstituieren (s. 5.2).

### 3.3.3 Bedeutung des Gehens

Zur Musterhaftigkeit der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung in der Ausstellung gehören nicht nur die in 3.3.1 beschriebene spezifische Regelung des Zugangs und die Untergliederung des Ausstellungsraums in Geh- und Verweilzonen, wie sie in 3.3.2 herausgearbeitet worden sind. Charakteristisch für die Bewegung der Besucher durch den Ausstellungsraum ist darüber hinaus, dass diese Bewegung häufig in besonderer Weise semiotisch aufgeladen sind: „Wegführungen [...] sind immer auch verschlüsselte Botschaften“ (Mattl 1992: 44).

Die Tatsache, dass im Museum Bewegungen derart mit Bedeutungen versehen werden können, ist auch dafür verantwortlich, dass man nicht einfach durch den Ausstellungsraum rennen kann, sondern die Bedeutsamkeit der körperlichen Bewegungen mit den Mitteln des Körpers zum Ausdruck bringen muss – etwa „mit gemessenen Bewegungen und mit kulturdemütig gehaltenem Kopf“ (Rumpf 1995: 30). Hierzu passen architektonische Würdeformen in den von mir untersuchten Museen: wuchtige Säulen im Erdgeschoss des Zoologischen und Paläontologischen Museums, künstliche Bögen als gestalterisches

Element im Urweltmuseum etwa, die die Bedeutung der Bewegungen in der Ausstellung mit einer allgemeinen Konnotation des Ehrwürdigen oder gar des Sakralen aufladen.

Aber die semiotische Aufladung der Bewegung speist sich auch ganz konkret aus den im Ausstellungsraum wahrnehmbaren oder lesbaren Kommunikationsangeboten. Wenn ein Besucher einen Türbogen überschreitet, über dem eine Tafel wie „Oberfranken vor 205–250 Millionen Jahren“ hängt (s.u. 3.3.6), dann ist das mehr als nur ein Schritt von einem Raum in einen anderen. Wer diesen Schritt geht, vollzieht eine Bewegungsbedeutung. Er vollzieht symbolisch den Übergang zu einem neuen Thema, einer bestimmten Zeitstufe. Seine Bewegung durch den Raum ist ebenso wenig einfach als ‚Betreten eines Raums‘ zu beschreiben, wie ein Besucher, der die Reihe der Vitrinen im Erdgeschoss des Zoologischen Museums abschreitet, einfach ‚durch einen großen Raum geht‘. Durch die Vitrinen mit der ihnen zugrundeliegenden Logik der Beschriftung („Einheimische Säugetiere: Nagetiere“, „Einheimische Säugetiere: Insektenfresser“, „Einheimische Säugetiere: Raubtiere“ usw.) und den in ihnen präsentierten Exponaten (mit ihrer Kennzeichnung entsprechend der offiziellen zoologischen Taxonomie) wird die Bewegung des Besuchers zu einer Bewegung durch eine wissenschaftliche Taxonomie des Tierreichs, die im Ausstellungsraum ‚verräumlicht‘ ist (s. Gillmann 2016: 257 zum historischen Ursprung dieser Gliederungspraxis). Und wenn man an den Vitrinenüberschriften oder -texten beobachten kann, dass das grundlegende Organisationsprinzip sich verändert, das für die Aufstellung der Vitrinen im Raum verantwortlich ist, dann verändert sich damit auch die Bedeutung des An-den-Vitrinen-Entlanggehens. In den Gängen des Zoologischen Museums, die den Vögeln gewidmet sind, verlagert sich das Präsentationsprinzip von der Taxonomie hin zu einer Gliederung nach unterschiedlichen Lebensräumen (wie jeweils an der Vitrinenüberschrift und dem dominierenden Vitrinentext auf der Glasfront lesbar wird). Ein Schritt von der Vitrine „Einheimische Vögel: Waldrand“ zu „Einheimische Vögel: Alpen“ wird ein Schritt nicht zwischen den ‚Zweigen‘ einer Taxonomie, sondern zwischen verschiedenen Habitaten einer geografischen Region.

Ein besonders schönes Beispiel, das das Aufladen von Bewegungen durch den Raum mit Bedeutungen illustriert, findet man im Urweltmuseum Oberfranken. Im Bereich der Treppe, die die Besucher vom Kassenbereich in das erste Obergeschoss bringt, befindet sich eine Reihe von Tafeln mit Schrift (im Wesentlichen Überschriften), Grafiken und Fotografien sowie einigen Fossilienexponaten, die an der Außenwand des Treppenhauses angebracht sind. Dieses Arrangement wird gegliedert von einem durchgehenden Zeitstrahl. Dieser stellt hier das fundamentale Gliederungsprinzip zur Verfügung, nach dem die restlichen Elemente an der Wand gegliedert sind. Damit wird ein Die-Treppe-Hinaufgehen zu einem Voranschreiten durch die erdgeschichtlichen Zeitalter hindurch.



Abb. 3-10

An dieser Abbildung kann man gut illustrieren, dass es nicht der Raum selbst ist, der das Gehen mit Bedeutung auflädt, sondern die interpretative Nutzung des Raums durch die Besucher. Die soeben beschriebene Aufladung der Besucherbewegung mit Bedeutung ergibt sich nur für den, der das kommunikative Arrangement an der Treppenwand im Sinne der Ausstellungskommunikation nutzt. Wer dagegen beispielsweise versucht, die öffentliche Toilette im ersten Stock zu erreichen oder wer im Brandfall den Notausgang sucht, konstruiert den Raum auf ganz andere Weise. Er wertet jeweils die Hinweise im Wandbereich der Treppe aus, die für das betreffende Handlungsziel notwendig sind, also beispielsweise das Schild „WC“ oder den normierten grünen Hinweis auf den Notausgang, und lässt die zur Ausstellungskommunikation gehörenden Hinweise außer Acht, die ihm nahelegen „Verweile und betrachte ausgiebig das hier Präsentierte!“. In der unterschiedlichen Nutzung des im Raum Signalisierten (denn auch der WC-Nutzer findet Hinweise darauf, dass seine Raumnutzung durchaus *eine* Erwartbare ist) liegt eine Grundlage für die zu beobachtenden Unterschiede im Verhalten unterschiedlicher Besucher. Wer die Treppe als ‚Einstieg‘ in das Museumsthema *Erdgeschichte* nutzt, wird sich anders bewegen (symbolisch: mit einer anderen Bedeutung, aber auch körperlich: mit einer anderen Orientierung von Kopf und Blick) als jemand, der die Treppe eben als Treppe nutzt. Diese Idee werde ich in Kapitel 6 vertiefen.

### 3.3.4 Figur und Grund

In den vorangegangenen Unterabschnitten habe ich mich auf den Aspekt der Bewegung konzentriert. Im Folgenden soll es um die Organisation der Wahrnehmung im Ausstellungsraum gehen. Beide sind allerdings eng aufeinander bezogen. Denn die Bewegungen der Besucher durch den Raum ermöglichen erst

bestimmte Wahrnehmungen, und die Wahrnehmungen der Besucher ihrerseits legen oft bestimmte Bewegungen nahe (z.B. wenn nur als Fragment erkennbare Exponate Besucher ‚näherlocken‘).

Als erstes möchte ich mich mit einem grundlegenden Aspekt der Organisation der Wahrnehmung beschäftigen, nämlich mit der Frage, was im Ausstellungsraum dem Besucher signalisiert, wohin er schauen soll. Was im Raum steht im Mittelpunkt der Kommunikation *durch die* Ausstellung, und was bildet einfach den unwichtigen Rahmen, den Hintergrund, den es beim Betrachten der Ausstellung auszublenden gilt? Zuerst wende ich mir der Frage zu, wie der „Grund“ in der Ausstellung signalisiert wird, dann werde ich rekonstruieren, wie der „Figur“-Status signalisiert werden kann. Datengrundlage sind in beiden Fällen Fotografien aus dem Urweltmuseum Oberfranken.

Abb. 3-11 zeigt den Durchgang zum Trias-Raum des Urweltmuseums. Die Helligkeit der Aufnahme entspricht nicht dem Eindruck beim Museumsbesuch. Offenbar hat die Belichtungsautomatik der Kamera die Belichtungszeit so gesteuert, dass alle Details des räumlichen Arrangements zu sehen sind, also auch solche, die dem Auge eines Besuchers verborgen bleiben. Damit neutralisiert die Automatik eine wichtige Ausdrucksressource, mit dem im Urweltmuseum die Aufgabe der Scheidung von Figur und Grund bearbeitet wird: die Unsichtbarkeit der Elemente, die dem Grund zugerechnet werden sollen. Diese Unsichtbarkeit kann durch dunkle Farben erzeugt werden: das dunkle Grau der Wände und Schrifttafeln, das unter dem Einfluss der Spotlichter bisweilen ins Dunkelblaue tendiert (s. etwa die „Keuper“ überschriebene Wand).



Abb. 3-11

Abb. 3-11 lässt erkennen, wie groß der Anteil des Ausstellungsraums ist, der so dem kommunikativen Hintergrund zugewiesen wird. Die wenigen Ausstellungsstücke, die im Vordergrund zu erkennen sind, sind umgeben von großen dun-

kelgrauen Flächen, die sich im Halbdunkel der Ausstellung unsichtbar machen. Unsichtbarkeit kann aber auch durch Transparenz erzeugt werden. So ist auf der Abb. 3-11 viel Glas abgebildet, und man sieht es dennoch nicht. Das Glas im Bildhintergrund ist auf der Fotografie gar nicht zu erkennen. Dort trennt eine durchgehende Glasscheibe eine aquariumartige Meeresinszenierung vom restlichen Raum. An anderen Stellen dieses Fotos ist das Glas zwar zu erkennen, aber wir blenden es aufgrund der für den Grund typischen „Seelenblindheit“ (Metzger 1975: 26) aus unserer Wahrnehmung aus. Diese „Seelenblindheit“ lässt uns das Glas nicht als Gegenstand verstehen, der betrachtet werden kann, sondern als etwas, das uns die Betrachtung *von etwas anderem* ermöglicht und so unsere Blicke auf eben dieses Dahinterliegende lenken soll (das dadurch zur Figur wird).

Nicht nur dunkle, auch neutrale Farben können Bestandteile des Raums in den kommunikativen Hintergrund rücken. Die Gleichförmigkeit des sandfarbenen Teppichbodens ‚verbirgt‘ den Teppich vor der Aufmerksamkeit der Besucher. Zur Monotonie der Farbe kommt eine Monotonie der Bewegung hinzu, der am Boden kaum Hindernisse entgegengestellt sind, sowie eine Monotonie der Akustik, die den Schrittschall der Besucher effektiv dämpft und so die Tatsache, dass sie sich durch die Ausstellung bewegen, vor ihren Ohren verbirgt.

Zur Signalisierung des Grunds dient auch die Platzierung von Elementen am Boden. Zieht man Bayers „field of vision“ als visuelle Hilfe heran, dann erkennt man, dass mit der Annäherung an ein Objekt am Boden dieses aus dem Gesichtsfeld des Besuchers entschwindet. So macht es allein die Form des menschlichen Gesichtsfelds aufwändig, Objekte am Boden im Detail zu betrachten: Ein Herabbeugen oder In-die-Hocke-Gehen wird nötig, um beispielsweise das versteinerte Stammstück vor der Keuper-Stellwand als solches identifizieren zu können. Objekte, die sich deutlich unterhalb der Augenhöhe des Betrachters befinden, sind schwerer wahrnehmbar und werden deshalb tendenziell als Teil des Grunds verstanden.

Exponate wie der hellbraune fossilisierte Baumstumpf, den man im hinteren Raum erkennen kann (in Türnähe neben einer halbhoher Vitrine), oder die ‚Fußmatte‘ im Durchgang haben aufgrund ihrer geringen Höhe das Problem, dass sie leicht dem Grund zugeordnet werden könnten. Dieser Gefahr wirkt die auffällige Buntheit entgegen und die offensive Platzierung der ‚Matte‘ im einzigen möglichen Laufweg, der in den Trias-Raum führt. Schwerer noch hat es der Baumstumpf, der höchstens aufgrund seines Materials als Exponat zu erkennen ist (seine Gestalt gibt wenig Anhaltspunkte für die Entscheidung, ob es sich um ein Objekt handeln könnte, das in thematischem Zusammenhang mit der Ausstellung steht). Dass es sich nicht um einen einfachen Stein handelt, sondern um ein Exponat, das es zu betrachten gilt, wird durch die Spotbeleuchtung von oben signalisiert sowie durch die Nachbarschaft zu anderen, weniger pro-

blematischen Objekten. So stellt der zweite Baumstammabschnitt, auf einem Podest und in halber Vitrinenhöhe, eine Verknüpfung zu den Vitrinenobjekten her (s.u. zur Identifizierung von Exponaten als Figur).

Mit dem bisher zu der Bedeutung der Platzierung Gesagten ist allerdings nicht impliziert, dass eine niedrigere Anbringung zwingend zu einer Zuordnung zum Grund führt. Es muss nur ein idealer Besucher denkbar sein, in dem man den intendierten Rezipienten eines derart platzierten Objekts sehen kann. Im Fall der comicartigen Erläuterungstexte, die man verstreut im Urweltmuseum findet, lässt sich ein solcher idealer Besucher durchaus vorstellen: Kinder nämlich, die von geringerem Wuchs sind als Erwachsene und die eine wichtige Zielgruppe von Comics sind.

Womit kann nun signalisiert werden, dass einem Element im Raum die Aufmerksamkeit der Besucher gelten soll, dass es also im Rahmen der Ausstellungskommunikation als Figur verstanden werden soll? Wenn wir uns daraufhin noch einmal Abb. 3-11 anschauen, sehen wir schon eine Reihe von Mitteln, die als Bearbeitung dieser Aufgabe verstanden werden können. So wie dunkle oder neutrale Farben ein Element des Raums als Grund ausweisen können, lassen sich umgekehrt helle oder kräftige Farben als Mittel verstehen, die für die Ausstellungsbedeutung relevanten Elemente im Raum zu kennzeichnen. So fällt der Blick zweifellos auf die Meeres-Inszenierung im Bildhintergrund, einfach weil ihr durch ihre Farbigkeit und ihren starken Kontrast zur Dunkelheit der Umgebung eine ‚Prominenz‘ zukommt (Stenglin 2009a: 274). Gleiches gilt auch für die Tafeln mit den Fotografien und grafischen Abbildungen, die man durch den Durchgang erkennen kann (auf der „Keuper“ überschriebenen Wand) oder den Fischumriss ganz rechts. Bei Letzterem ist es sicherlich die Tierform, die die Zuordnung zur Figur zusätzlich plausibel macht. Bei der Tierform handelt es sich um eine „Gestalt“, und Gestalten erhalten nach den Erkenntnissen der Gestaltpsychologie leichter den Status der Figur zugesprochen als Strukturen im Raum, die wir nicht als Gestalt wahrnehmen.<sup>23</sup> Hinzu kommt hier noch unsere Vertrautheit mit dem Format des Zeichenträgers, in dem wir das Seitenverhältnis der DIN-normierten Papierformate wiedererkennen. Dieses Format begegnet uns täglich als Zeichenträger im Rahmen von Dauerkommunikation, und das macht den Schluss plausibel, dass das Papier in dem bekannten Format auch hier wieder als Träger für dauerkommunikative Zeichen zum Einsatz kommt.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. auch das Objekt, das im hinteren Teil des Fotos von der Decke hängt. Sein Charakter als Exponat wird plausibel, sobald wir in ihm die Gestalt eines Skeletts wiedererkennen.

<sup>24</sup> Hinzu kommt, dass man „Fisch“ problemlos in den thematischen Zusammenhang integrieren kann, der in diesem Raum konstruiert werden kann. Zuordnungen zu Figur oder Grund können

Hier geht es also um Papier als „geformtes, kulturell verfestigtes, ‚institutionalisiertes‘ Material“, dessen Bedeutungseffekten Fix (2008: 349) unter der Kategorie „Lokalität“ bzw. „Ort“ nachgeht.

Stärker noch als Papier ist *Schrift* immer ein Kandidat für eine Interpretation als Figur, um so mehr, wenn sie wie in Abb. 3-11 in auffälliger Größe oder mit eigener Beleuchtung daherkommt. Zwar scheint es nahezu unmöglich, Schrift nicht als Figur wahrzunehmen (vgl. Hausendorf et al. 2017: 84–89). Doch kann es sich bei der Lektüre durchaus herausstellen, dass die gerade gelesenen Schriftzeichen nicht zur Ausstellungskommunikation dazugehören, sondern dass es sich um Plakate oder Werbeflyer für andere kulturelle Veranstaltungen handelt, um Informationen für die Haustechniker usw. Dabei kann Schrift nicht nur sich selbst, sondern auch benachbarten Objekten den Charakter als Figur zuweisen. Dieser Mechanismus ist für die Signalisierung des Exponatstatus in der Museumsausstellung grundlegend. Denn allein die Tatsache, dass in der Nähe eines Objekts Schrift zu finden ist, lässt den Besucher das Objekt als Figur wahrnehmen. Das illustrieren die beiden Tafeln auf der Keuper-Wand (Abb. 3-11 oben). Obwohl wir wohl kaum erkennen können, was die beiden Abbildungen darstellen, führen die beiden ‚Schildchen‘ direkt unter ihnen zur Gewissheit, dass die beiden Abbildungen zur Konstruktion der Ausstellungsbedeutung herangezogen werden sollen.<sup>25</sup>

Auch Glas kann ein Element als Figur erscheinen lassen, hier beispielsweise die schwer zu interpretierenden flachen Objekte hinter der Glasscheibe im Bild rechts (es handelt sich um Wirbelknochen). Die sie abdeckende Glasplatte schützt sie nicht nur vor den Berührungen der Besucher, sondern streicht auch ihren Exponatcharakter heraus. Das Gleiche leistet das Glas der auf Abb. 3-11 dokumentierten Vitrinen. Das Vitrinenglas signalisiert mit seiner Transparenz, dass es sich lohnt, durch das Glas durchzublicken. Es ‚fängt‘ gleichsam den Blick des Besuchers ‚ein‘ und führt ihn den Vitrinendingen zu oder, wie Horta (1992: 92, 114) schreibt, es wirkt als ‚Zeigegeste‘, die auf die Exponate weist und signalisiert: „this is a museum object“. Dass Glas den Exponatcharakter von Dingen signalisieren kann, scheint mir einerseits darin begründet zu liegen, dass Glas auf besondere Weise auf einen konstitutiven Aspekt der Ausstellungskommunikation bezogen ist: die Herstellung von Sichtbarkeit, die einen Fluchtpunkt des Arrangements der Ausstellungsdinge im Raum zu sehen ist (s. die Analyse der

---

also auch vom spezifischen Zuschnitt des thematischen Zusammenhangs abhängig sein (s.u.).

<sup>25</sup> Tatsächlich dürfte es schwierig, wenn nicht unmöglich sein, den Exponatcharakter eines Objekts, das von einem solchen Schild begleitet ist, mit dauerkommunikativen Mitteln wieder infrage zu stellen.

Vitrine in 3.7). Andererseits ist die Verhinderung der Berührung und des Mitnehmens ein Fall des Blockierens von „affordances“ eines Objekts, die mir generell für Museumsobjekte typisch zu sein scheint. Die Musealisierung von Objekten zeigt sich darin, dass ihre „affordances“ gerade nicht zum Tragen kommen. Wenn sie als Teil der Ausstellungskommunikation aufgefasst werden sollen, dann muss die Möglichkeit, tragbare Objekte tatsächlich in die Hand zu nehmen und wegzutragen, ebenso blockiert werden wie die Möglichkeit, eine Bank zum Sitzen zu verwenden wie im Fall des flachen, schräg in der Raummitte stehenden Klotzes auf Abb. 3-11, der eben nicht als Bank, sondern als Träger für Tafeln mit Objektkennungen verstanden und genutzt werden soll.

Nicht nur Glas, sondern grundsätzlich alles, was die Sichtbarkeit von Objekten erhöht, was ihre Betrachtung aus einer möglichst bequemen Haltung ermöglicht, befördert die Einordnung von Gegenständen als Figur – dies vor dem Hintergrund, dass in der Ausstellungskommunikation der studierenden Betrachtung eine zentrale Rolle zukommt (s.u. 3.7.2):

Ausstellen heißt zur Anschauung bringen [...] etwas jemandem zur Erkenntnis, zur sinnlichen Wahrnehmung zur Verfügung stellen. (Waidacher 1999: 233)

Deshalb gehören beispielsweise Podeste wie das auf Abb. 3-12 unter dem Baumabschnitt zu den Formen, die der Identifizierung von Exponaten dienen können.



Abb. 3-12

Es bleibt schließlich der Freiraum am Ausstellungsboden zu erwähnen, der selbst in der Regel dem Grund zuzuordnen ist. Der Freiraum kann das Vorhandensein von Elementen signalisieren, die es für die Herstellung der Ausstellungsbedeutung zu beachten gilt. Denn nur da, wo es einen Platz gibt, von dem aus ein Besucher das fragliche Element im Raum betrachten kann, kann etwas als Exponat genutzt werden. Das Vorhandensein eines Freiraums signalisiert, dass es hier angezeigt sein kann, stehen zu bleiben (in Anlehnung an Pang Kah Meng 2004 könnte man von einer Leerfläche als „crowd stopping device“ sprechen). Leerflächen bieten zudem Platz für das Entstehen einer Menschenansammlung und kennzeichnen die entsprechende Stelle somit als eine, die für eine solche Menschenansammlung ‚gedacht‘ ist. Je größer ein leerer Raum ist, desto mehr Verweilmöglichkeiten bietet er für eine solche Betrachtergruppe – was im Umkehrschluss dazu genutzt werden kann, aus der Größe einer Verweilzone auf die Bedeutung eines Exponats zu schließen.

Dass die Verteilung von Figur und Grund nicht einfach in einer Art Vokabelliste festgelegt ist (Boden = Grund, Vitrinendinge = Figur), möchte ich nun anhand eines Ausstellungsbereichs zeigen, der den Ursprüngen der Beschäftigung mit der Paläontologie in Oberfranken gewidmet ist. Es handelt sich um eine „rekonstruktive Inszenierung“ (Klein 2000: 151f.) der Studierstube des Paläontologen Graf Georg zu<sup>26</sup> Münster (1776–1844).

Auf Abb. 3-13 () sieht man, dass die Wand mit der historischen Tapete hell ausgeleuchtet ist. Auch der Boden, der aus Parkett ist, ist relativ hell ausgeleuchtet und unterscheidet sich so von der minimalen Ausleuchtung des Teppichbodens in der restlichen Ausstellung (im Bild rechts zu erkennen). Dass Wand und Boden hier gerade nicht unsichtbar gemacht werden, sondern durch Beleuchtung, Material und Farbigkeit gerade hervorgehoben werden, spricht dafür, dass man sie hier zur Bedeutungskonstruktion heranziehen soll. Das ist für das Verstehen des Ausstellungsbereichs als Inszenierung funktional. Denn die historische Wandbespannung gibt das Signal, dass der Besucher es hier mit einer vergangenen historischen Epoche konfrontiert wird (klar unterschieden sowohl von der Jetztzeit als auch von der sonst thematischen prähistorischen Zeit, wie wir sie in dem simulierten Meeresbecken im Trias-Raum vorfinden). Und die Sichtbarkeit des Holzfußbodens unterstreicht die Tatsache der Verrückung. Sie weist darauf hin, dass nicht nur die Dinge *auf* dem Podest für das Verstehen dieses Ausstellungsbereichs relevant sind, sondern auch das Podest *selbst*, weil man es nicht einfach als Boden des Ausstellungsraums verstehen soll, sondern als Boden einer (inszenierten) historischen Studierstube.

---

26 In dem Begleittext an der rechten Wand der ‚Studierstube‘: „Graf Georg von Münster“.



Abb. 3-13

Umgekehrt verhält es sich mit den Dingen im rechts im Hintergrund stehenden Vitrinenschrank oder auf dem Schreibtisch (Abb. 3-14).



Abb. 3-14

Die Vitrinendinge sollen hier nicht in der gleichen Weise betrachtet werden, wie in der übrigen Ausstellung. Zwar kann man sich ihnen problemlos nähern und sie anschauen. Aber die fehlende Beleuchtung stellt ihren Charakter als Figur infrage. Sie sind – so die Botschaft, die von ihrer Präsentationsweise ausgeht – hier nur Staffage, die der Erzeugung eines Gesamteindrucks dient. Auch die Bücher im Regal hinten rechts sind nicht beleuchtet. Hinzu kommt, dass sie nicht durch Glas vor dem Zugriff der Besucher geschützt sind (ebenso wenig übrigens die Papiere auf ‚Graf Georgs Schreibtisch‘). Beides macht es eher unwahrscheinlich, dass diese Objekte als Figur aufzufassen sind. Zwar scheinen sie mir nicht ebenso fraglos zum Grund zu gehören wie beispielsweise die Teile der schwarzen Rückwand rechts im Bild, die nicht von Exponaten bedeckt sind. So wäre es nicht überraschend, wenn ein Besucher die Bücher näher in Augenschein nähme oder die unbeleuchteten Objekte in den Vitrinen zu betrachten versuchte. Aber die konkreten Bedingungen

ihrer Präsentation offenbaren deutlich, dass sie nicht in gleicher Weise zu ‚studieren‘ sind wie die deutlich als Figur markierten Exponate der restlichen Ausstellung (s. zur Relevanz der Sichtbarkeit in 3.7 und den nächsten Unterabschnitt).

### 3.3.5 Die Musterhaftigkeit der Vitrine

Vitrinen sind potente Mittel der Organisation der Wahrnehmung und Bewegung in der Ausstellung. Dass sie in Ausstellungen so häufig anzutreffen sind, hat seinen Grund zweifellos darin, dass sie besonders effektiv diejenigen Wahrnehmungen, Bewegungsrichtungen und -ziele ermöglichen und erwartbar machen, die für den Museumsbesuch funktional sind. (Die zweite, ebenfalls für die Kommunikation *durch die Ausstellung* zentrale Funktion der Vitrine ist die Funktion der Gliederung; s. dazu ausführlich 3.4.2.4)

Im vorangegangenen Unterabschnitt sind die Vitrinen bereits einmal in den Blick geraten: als ‚Zeigegesten‘, die den Blick auf die Dinge im Vitrineninneren lenken und ihren Status als Figur garantieren. Aber Vitrinen leisten mehr:

- Sie signalisieren den Besuchern, dass es gilt, den Augensinn zu aktivieren und den Blick (auf eine bestimmte Weise und mit einer bestimmten Funktion, s.o. 3.7.2) auf die Gegenstände in der Vitrine als Exponate zu richten;
- sie unterbinden andere Möglichkeiten des Wahrnehmens und Handelns;
- sie organisieren bestimmte Standorte für die Betrachtung der Vitrinenobjekte und transformieren so die oben beschriebenen Verweilzonen in Betrachtungszonen, die ihren Sinn aus der Möglichkeit gewinnen, von ihnen aus die Vitrinendinge betrachten und im Sinne der Ausstellungskommunikation nutzen zu können.

Diese Aspekte möchte ich nun nacheinander ausgehend von einer Vitrine untersuchen, die mir charakteristisch für die Mehrzahl der Vitrinen in den von mir untersuchten Museen zu sein scheint. Es handelt sich um eine Vitrine zu einheimischen Nagetieren aus dem Zoologischen Museum (s. Abb. 3-15).



Abb. 3-15

Zunächst zum Aspekt der Sichtbarkeit.<sup>27</sup> Die Vitrine ist ganz und gar auf die *visuelle Wahrnehmung* der Dinge in ihrem Innern ausgerichtet. Diese sind nicht in Holzschränken untergebracht – eine Aufbewahrungsart, die es in der Geschichte des Museums durchaus gegeben hat – sondern in Schaukästen aus Glas, einem Material das, wie oben gesagt, den Blick durch sich hindurch auf das Vitrininnenere lenkt. Dabei kanalisiert die Vitrine die Blicke nicht im Sinne der von Felfe (2004: 302–307) beschriebenen „Sehmaschinen“. Sie ist kein Guckkasten, der nur einzelne Perspektiven auf die Vitrinendinge zulässt, während er eine Vielzahl anderer ausschließt. Im Gegenteil: Mit Ausnahme des Bodenbereichs und eines metallenen Abschlusses nach oben hin – oberhalb der Kopfhöhe des Besuchers – sind die Vorder- und Seitenflächen der Vitrine aus Glas. Das erlaubt es dem Blick des Betrachters, sich den Dingen der Vitrine aus einer Vielzahl von frei gewählten Perspektiven zu nähern. Die Sichtbarkeit ist total: Es gibt keinen Punkt innerhalb der Vitrine, der nicht vom Blick des Besuchers erreicht werden könnte. Darüber hinaus verfügt die Vitrine über eine eigene, helle Innenbeleuchtung, die unabhängig vom Umgebungslicht die Sichtbarkeit der Dinge im Vitrininnenere garantiert und jederzeit die Betrachtung auch feiner Details ermöglicht.<sup>28</sup>

Nun werden die Dinge in der Vitrine nicht einfach dort aufbewahrt. Jedes einzelne Objekt in der Vitrine ist auf das Gesehen-Werden ausgerichtet. Die Objekte sind in der Vitrine nicht einfach *aufgestellt*, sie werden präsentiert, *ausgestellt*. Einen Hinweis darauf geben die teils sehr auffälligen Regal- oder Podestkonstruktionen, deren Logik sichtbar darin besteht, dass die Objekte auf diesen Konstruktionselementen dem Blick eines Betrachters entgegengehoben werden und eine am Detail interessierte Betrachtung erleichtert wird. In der Vitrine, die in Abb. 3-15 dokumentiert ist, hebt der metallene Vitrinensockel selbst die untersten Exponate auf eine Höhe, die eine Betrachtung ohne ein übermäßiges Hinabbeugen ermöglicht. Das unterstreicht den Wert der Ausstellungsstücke. Sie begegnen dem Besucher gleichsam auf Augenhöhe und sind – um eine Parallele zur Warenpräsentation in Supermärkten zu ziehen – gerade keine billige ‚Bückware‘ (s. auch o. 3.3.4).

Der Maximierung der Sichtbarkeit dient auch die isolierte Platzierung der einzelnen einzelnen Objekte in der Vitrine. Das erlaubt es, sie von möglichst vielen

---

<sup>27</sup> Zur speziellen Rolle der Sichtbarkeit für die Funktion der Wissensvermittlung durch die Ausstellung s.u. 3.7.

<sup>28</sup> Das gilt ganz besonders für das Urweltmuseum Oberfranken, in dem die Vitrinenebeleuchtung wesentlich heller ist als die des gesamten restlichen Ausstellungsraums. Von diesem Helligkeitskontrast geht die Botschaft aus, dass es gibt nichts Wichtigeres zu sehen als das in der Vitrine Beleuchtete.

verschiedenen Perspektiven aus zu betrachten, ohne dass ihre Betrachtung durch benachbarte Exponate verdeckt wird. Das Bestreben, die Sichtbarkeit des *gesamten* Objekts zu garantieren, scheint mir beispielsweise für die Platzierung von Wanderratte und Hausratte verantwortlich zu sein, die in deutlich größerem Abstand zueinander aufgestellt sind als die restlichen Präparate (Abb. 3-16).



Abb. 3-16



Abb. 3-17

Denn nur so bleibt der gesamte Schwanz der Hausratte sichtbar, der sonst vom Körper der Wanderratte verdeckt worden wäre. Auch der seltsame ‚Knick‘ im oberen Regal auf Abb. 3-17 scheint mir seinen Grund in dem Bestreben zu haben, die Sichtbarkeit der Mäusepräparate in der unteren Vitrinenreihe zu gewährleisten, und das Bestreben nach Maximierung der Sichtbarkeit stand sicher auch Pate in der Vogelvitrine, die man in Abb. 3-18 sehen kann. Die unterschiedlich langen ‚Spieße‘ heben die Vögel nicht nur vom Boden in ‚die Luft‘ und erinnern so an die Tatsache, dass Vögel fliegen können. Vor allem ermöglichen sie es dem Betrachter, von jeder Position aus eine größere Zahl von Präparaten sehen zu können, die nicht von anderen verdeckt werden.



Abb. 3-18

Die Vitrine rückt nun nicht nur die visuelle Nutzung der Vitrinendinge als Exponate in den Vordergrund, sie unterbindet auch andere Formen der Beschäftigung mit den Exponaten und trägt ganz wesentlich dazu bei, dass das Museum ein „empire of sight“ bleibt (Classen 2017). Kohl (2005: 32) beschreibt als Besonderheit der Museumsobjekte: „Museumsstücke unterliegen strengen Meidungsregeln. Man darf sie anschauen und bewundern, doch sie zu berühren ist streng untersagt“. Genau darin liege die Funktion der Vitrine. Durch sie werde „auch der arglose Museumsbesucher [...] auf Distanz gehalten“ (ebd.). Mit anderen Worten: Vitrinen setzen das Berührungsverbot physisch durch, das als erlernte Norm das Verhalten in Museumsausstellungen regelt.<sup>29</sup>

Die Funktion der Vitrine, alle anderen Wahrnehmungen außer dem Sehen zu blockieren, wird besonders dort gut fassbar, wo in der Ausstellung andere Sinne als der Gesichtssinn angesprochen werden, etwa in Abb. 3-19.

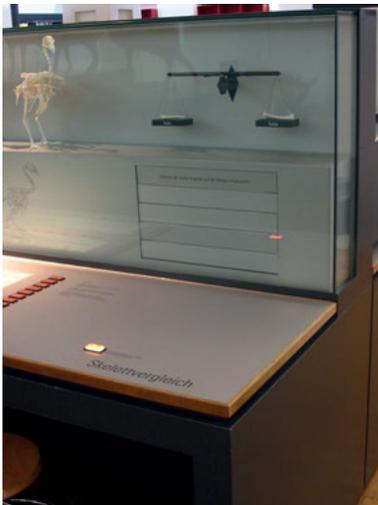


Abb. 3-19

In dieser Vitrine geht es im Wesentlichen darum, dem Besucher das Wissen zu vermitteln, dass Vogelknochen leichter sind als Säugetierknochen. Die Vermittlung geschieht hier ‚interaktiv‘ (im Sinne einer technisch generierten Antwort auf eine

<sup>29</sup> Das Berührungsverbot ist derart charakteristisch, dass seine Aufhebung in den von mir untersuchten Museen zumeist aufwändig kommuniziert wird: Vgl. etwa die Überschrift „Fossilien zum Anfassen“ im Paläontologischen Museum oder die explizite Aufforderung „Lege deine Hand in eine Saurierfährte...“ im Urweltmuseum. In beiden Fällen geht es um Objekte, die nicht hinter Vitrinenglas aufbewahrt und die somit sowieso anfassbar sind.

bestimmte Handlung des Besuchers). Durch wiederholtes Drücken eines Knopfs auf dem der Vitrine vorgelagerten ‚Tisch‘ kann man die Beantwortung der Frage „Welcher der beiden Knochen auf der Waage ist schwerer?“ Schritt für Schritt vorantreiben, bis man die Lösung lesen kann und optisch durch die Bewegung einer Waage nachvollziehen kann, auf der sich je ein Vogel- und ein Säugetierknochen befindet. Auch wenn hier der Besucher durch sein Mitmachen involviert werden soll, bleibt die Hülle der Vitrine doch unangetastet. Nur ein Knopf außerhalb der Vitrine erlaubt (über eine verborgene Mechanik) die Manipulation des Vitrineninernen. Und obwohl es hier um das Gewicht der Exponate geht, wird das Hochheben der Knochen und das eigene Spüren des Gewichts verhindert. Gewicht wird nur über den Umweg der visuellen Beobachtung der Waage wahrnehmbar, eben wieder über den Augensinn.

Gleiches gilt für Audiostationen, die vor zahlreichen Vitrinen im Zoologischen Museum angebracht sind. Mit Hilfe von Wahlknöpfen können hier verschiedene Vogelstimmen abgerufen werden, die man sich mit Hilfe der telefonartigen Hörer der Audiostation anhören kann. Doch auch wenn hier der Hörsinn angesprochen wird, handelt es sich nicht um die akustische Wahrnehmung der Exponate. Vielmehr werden Geräusche eingespielt, die höchstwahrscheinlich von anderen als den präsentierten Tierindividuen erzeugt worden sind (die in ihrer ausgestopften Form mit Sicherheit keine Töne mehr von sich geben). Dass Besucher die Stimmen, die sie über die Audiostationen hören, als Stimmen von Exemplaren der durch die Exponate repräsentierten Gattungen verstehen, ist eine semiotische Leistung, die durch die Nähe von Hörstation und Exponaten, durch die auf der Bedientafel und der Vitrine je doppelt vorkommenden Vogelnamen und durch Leuchtpunkte auf der Bedientafel und neben der Objektkennung des betreffenden Vogelexponats gefördert wird.<sup>30</sup> Andere als visuelle Eindrücke sind in den Vitrinen des Zoologischen und des Paläontologischen Museums nur als Simulation vorhanden.<sup>31</sup> Geht man von der Vitrine als Emblem der Museumsausstellung aus, hat Grasskamp (2000: 108) also Recht, wenn er konstatiert, dass Museum sei „kein Gesamtkunstwerk, sondern eine recht eindimensionale Angelegenheit, nämlich ausschließlich ein Haus des Auges“.

---

**30** Zu Objekten als Zeichen s. 3.7.

**31** Sie werden bezeichnenderweise nicht mit Hilfe von Vitrinen vermittelt. Beispiele sind kleine Fellstücke, die neben einer PC-Station angebracht sind, die weiterführende Informationen zu einheimischen Raubtieren präsentiert, oder eine Mikroskopstation, in der man Teichwasser untersuchen kann, das in kleinen Schälchen vorgehalten wird.



Abb. 3-20

Schließlich signalisieren Vitrinen nicht nur, dass es gilt, den Blick auf die Gegenstände in der Vitrine zu richten und andere Wahrnehmungen auszublenden, sie organisieren auch ganz bestimmte Standorte der Betrachtung, Standorte, die ein „proper reading“ des im Raum Arrangierten ermöglichen (vgl. Preziosi 1979a: 53 zur ‚direktiven‘ Funktion des Raums) und koppeln sie mit den im Raum konstituierten Verweilzonen. Die geringe Größe der Schrift in den Vitrinen – vgl. die Fotos dieses Abschnitts – legen dem Besucher eine Annäherung an die Vitrine nahe, die die Schrift lesbar macht. Diese Annäherung wird dadurch ‚belohnt‘, dass vom Lektürestandpunkt aus alle Einzelheiten der Objekte in der Vitrine gesehen werden können.

Die Texte und Exponate in der Vitrine sind so arrangiert, dass sie mit Gewinn von einem Besucher gelesen bzw. betrachtet werden, der sich *vor* der Vitrine befindet. Von dieser Position aus steht die Schrift weder auf dem Kopf noch präsentiert sie sich seitlich gekippt, und die Exponate sind so aufgebaut, dass sie den Besucher entweder direkt anblicken oder im Profil zu sehen sind (oftmals leicht nach vorne gedreht oder mit zur Glasfront gewandtem Kopf). Gleichzeitig lässt sich an den Vitrinen meines Korpus beobachten, dass es *immer* eine Position entlang der Frontseite der Vitrine gibt, von der aus man die Exponate betrachten kann, ohne dass sie sich gegenseitig verdecken. Letzteres sieht man in Abb. 3-21 etwa an den zwei Murmeltierexponaten. Das Murmeltierskelett, das weiter von der Glasfront entfernt ist, ist durch ein Podest so nach oben gehoben worden, dass es nicht von dem ausgestopften Murmeltier verdeckt wird, das sich näher an der Glasfront befindet.



Abb. 3-21

Dass man weiß, wo die Vorderseite der Vitrine ist, liegt daran, dass ihre Rückseite undurchsichtig ist, was eine Betrachtung der Exponate im Vitrineninernen von diesem Standpunkt aus unmöglich macht.<sup>32</sup> Auch gibt es weder auf der Rückseite noch auf den beiden Seiten Platz für einen Besucher, denn die Vitrine ist zwischen zwei Säulen eingepasst, und von hinten schließt sich eine andere Vitrine an die Nagetiervitrine an. Im Bereich *vor* der Vitrine dagegen finden wir einen großflächigen Freiraum, der einen Bereich zur Verfügung stellt, von dem aus das Betrachten der Vitrine möglich ist. Vitrinen ohne einen solchen vorgelagerten leeren Raum kommen nicht vor, wohl weil es ohne diesen Raum keinen Betrachterstandpunkt gibt, und ohne diesen Betrachterstandpunkt keine Nutzung der Vitrine für die Ausstellungskommunikation. Zusätzlich deuten die in den beiden Zürcher Museen immer wieder vor den Vitrinen aufgestellten Bänke an, dass der Raum vor den Vitrinen nicht nur auf ein flüchtiges Zur-Kennntnis-Nehmen der Vitrine hin konzipiert ist, sondern für ein länger andauerndes, Muße erforderndes ‚Studieren‘ der Dinge in der Vitrine.

Mit den bisherigen Ausführungen zur Frage des von der Vitrine nahegelegten Nutzerstandorts ist nicht die Behauptung verbunden, dass jede Vitrine für eine Betrachtung von vorn konzipiert ist. Tatsächlich muss die Frage des bevorzugten Betrachterstandpunkts immer im Einzelfall geklärt werden. So gibt es – wie ich in 3.4.2 gezeigt habe – durchaus auch Vitrinen, deren Inhalte so angeordnet sind, dass sie sich nur von mehreren, sukzessiv einzunehmenden Standpunkten betrachten lassen, und die diese Tatsache für die Gliederung des Vitrinenge-

---

**32** Diese Beobachtung ist sicherlich wenig spektakulär. Doch erlaubt sie es, das Besondere von Vitrinen zu erkennen wie die Vitrine 29 zum Quastenflosser (einem prähistorischen Tier, das heute immer noch in der Tiefsee zu finden ist). Diese hat zwei durch Aufschriften markierte gläserne „Vorderseiten“. So wird sichtbar gemacht, dass die Vitrine zum „lebendigen Fossil“ Quastenflosser sowohl zum Paläontologischen als auch zum Zoologischen Museum gezählt werden soll.

bots nutzen. Der wichtige Punkt ist ein anderer: Zur Musterhaftigkeit der Vitrine gehört, *dass* sie einen spezifischen Betrachtungsstandort im Ausstellungsraum organisiert (unabhängig davon, wie dieser Betrachtungsraum platziert oder geformt ist). Diese spezifische Eigenschaft unterscheidet die Vitrine von den meisten anderen Möbeln – Bildschirme einmal ausgenommen, die in diesem Aspekt Vergleichbares leisten. Der von der Vitrine konstituierte Betrachtungsstandort gibt den in 3.3.2 beschriebenen Verweilzonen einen Sinn – oder bringt sie manchmal erst hervor. Es lohnt sich, an den von der Vitrine signalisierten Stellen im Raum zu verweilen, *weil* man von diesem Standpunkt aus etwas in der Vitrine sehen kann.

Das erlaubt es, die Leistung der Vitrinen für die musterhafte Organisation des Ausstellungsraum für die Zwecke der Kommunikation *durch die* Ausstellung so zu beschreiben: Die Vitrinen dienen als „Venue“, als Bewegungsziel, im Rahmen des Museumsbesuchs. Sie strukturieren den Ausstellungsraum, indem sie spezifische Betrachtungsstandorte nahelegen und diese mit den Verweilzonen im Ausstellungsraum koppeln. So tragen die Vitrinen zur musterhaften Organisation des Raums *als Ausstellungsraum* bei – eine Organisation, an der sich das Verhalten der Museumsnutzer im Ausstellungsraum orientiert, wie wir in Kapitel 5 sehen werden.

### 3.3.6 Die Dynamik von Bewegung und Wahrnehmung: Eine exemplarische Analyse

In den vorangegangenen Unterabschnitten habe ich die Organisation von Bewegung und Wahrnehmung untersucht, indem ich einzelne Formen identifiziert habe, die diese Aufgabe bearbeiten. Im Rest des Analysekapitels möchte ich nun an einem exemplarischen Fall zeigen, wie im Ausstellungsraum *Folgen von Bewegungen und Wahrnehmungen* nahegelegt werden. Dies ist ein wichtiger Perspektivenwechsel. Denn tatsächlich begegnen dem Besucher die oben identifizierten Formen ja nicht isoliert, und jeder Besuch besteht notwendigerweise aus einer Vielzahl von aufeinander abgestimmten Bewegungen und Wahrnehmungen, die eine Vielzahl von ebensolchen Bewegungs- und Wahrnehmungsentscheidungen erforderlich machen.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Véron/Levasseur (1991: 60–71) versuchen ebenfalls, die Bewegungsdynamik in ihre Analyse der Ausstellungskommunikation einzubeziehen. Um jeweils zu zeigen, was ein Besucher an einer bestimmten Stelle im Raum sehen kann und wohin er sich bewegen kann, zeichnen sie diese Möglichkeiten als Strahlen in einen Grundriss der Ausstellung ein. Einen aktuellen Überblick über automatisierte Trackingverfahren im Museum gibt Serrell (2020).

Um die Dynamik von Bewegung und Wahrnehmung im Zusammenhang nachzuzeichnen, die durch vielfältige kommunikative Erscheinungsformen im Raum suggeriert werden, gehe ich von einem Foto aus, die ich weiter oben schon einmal behandelt habe und das ich hier zum leichteren Nachvollzug der Analyse noch einmal abbilde (Abb. 3-22). Es dokumentiert den Zugang zu einem kleinen Raum im ersten Stock des Bayreuther Urweltmuseums, der die Zeit der Trias behandelt. Anhand dieses Fotos möchte ich rekonstruieren, wie der Raum den Besucher zu einem Betreten ‚verleitet‘ und wie er die ersten Schritte und Wahrnehmungen des Besuchers im Raum lenkt.

Welche Bewegung des Besuchers wird hier im Raum nahegelegt? Schon aus großer Entfernung kann der Besucher den Schriftzug „Oberfranken vor 205–250 Millionen Jahren“ lesen. Die Größe der Schrift (Auer 2010: 280 spricht von ihrer „hohe[n] Granularität“) impliziert einen Betrachter, der sich noch fern vom Durchgang zur Ausstellung befindet.



Abb. 3-22

Interpretiert dieser entfernte Besucher den Schriftzug als Überschrift, die sich auf den abgegrenzten Raumteil bezieht (s. auch u. 3.4), dann kann er den Schriftzug als einen ersten Hinweis auf das Thema verstehen, das mit Hilfe des separierten Raumteils erschlossen werden kann. Mit einer Annäherung an den separierten Raum ist so das ‚Versprechen‘ verbunden, etwas über das angekündigte Thema erfahren zu können. Aber nicht nur die Schrift ‚lockt‘ den Besucher mit Themaangeboten näher, auch die als Fragmente zu erahnenden Exponate, von denen man hier wenig mehr sieht als eben, dass es sich um Exponate handelt (s.o. 3.3.4). Dass jene nicht vollständig zu sehen sind, hat Implikationen für die Bewegung der Besucher. So kann man schon erkennen, dass sich hinter dem Durchgang ein Raum mit Objekten befindet, man weiß aber auch, dass erst ein Nähertreten den möglichen Blickwinkel erweitern und den Blick auf diese erst in Ausschnitten erfassbaren Objekte gestatten wird. Der Durchgang ‚lockt‘ den Besucher also näher: Es wird ihm gezeigt, dass es hinter dem Durchgang etwas zu sehen gibt, das er nur erkennen kann, wenn er sich auf den Durchgang zubewegt. Gerade in

Verbindung mit der prekären Beleuchtungssituation in der Ausstellung – von der das Foto, wie gesagt, einen falschen Eindruck vermittelt – wird hier ein ‚Geheimnis‘ erzeugt, das durch eine Vorwärtsbewegung ‚gelüftet‘ werden kann.

Als Elemente, die die Bewegung der Besucher auf den Durchgang zu organisieren, können auch der Leuchtstreifen am Boden gesehen werden, der eine Art ‚Einfallschneise‘ markiert, die auf den Durchgang gerichtet ist, sowie die schräg gestellte Glasvitrine, die den Weg der Besucher auf die dunkle Wand hin gleichsam zum Durchgang hin ablenkt. In den Begriffen von Stenglin (2009b: 59) geht es hier um die Erzeugung von „Prominence“:

Prominence is concerned with attracting viewers' attention in a space. Its function is to draw occupants out of one space and lead them into another. One of the central concerns of Prominence is the 'drawing power' of a space: its potential for luring and enticing people to move towards the next space.

Nähert man sich dem Durchgang, unterbreitet die „Fußmatte“, die direkt unter dem Bogen liegt, ein widersprüchliches Bewegungsangebot. Vom Gliederungsaspekt stellt sie eine Brücke oder „overlap“ dar (Machin 2007: 130), die die strikte Abgrenzung der beiden Räume abschwächt (s.u. 3.4.2). Vom Aspekt der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung her macht sie eine Bewegung erwartbar, die die Grenze zügig überschreitet, denn die Grenze ist in ihrer Relevanz herabgestuft und der Schritt, der die Grenzlinie überschreitet, somit weniger folgenreicher. Andererseits ist die ‚Matte‘, sobald man näher herantritt, als Landkarte zu erkennen, auf der man Punkte und Ortsnamen erkennen kann. Will man diese Details im Sinne der Ausstellungskommunikation nutzen, dann muss man stehen bleiben und sich zu der Karte herabbücken. Derjenige, der die Karte nutzt, unterbricht nicht nur die eigene Annäherung an den Trias-Raum, sondern wird zu einem Bewegungshindernis für andere, die den Raum betreten wollen. Die ‚Matte‘ ist also ein Element, das genau dort eine „Crowd Stoppage“ (Pang Kah Meng 2004: 40f.) nahelegt, wo der Raum eine maximale „Flow Rate“ der Besucherbewegung erwarten lässt.

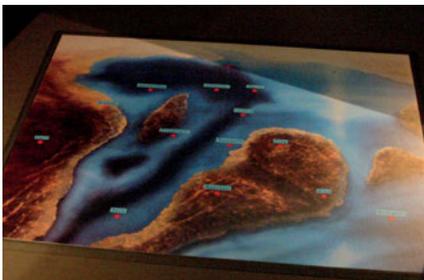


Abb. 3-23

Die Abbildungen 3-24 bis 3-26 dokumentieren den Blick, der sich dem Besucher präsentiert, der den Trias-Raum betreten hat und sich nun entscheiden muss, wo er die Nutzung des Raums beginnen möchte. Der Raum bietet ihm an dieser Stelle mehrere Bewegungsmöglichkeiten an.

- Für die Orientierung nach rechts (Abb. 3-24) sprechen gleich mehrere Dinge: eine Reihe gut wahrnehmbarer textueller und grafischer Objekte, gut wahrnehmbar durch ihre Farbigkeit, die mit dem dunkelgrauen Hintergrund kontrastiert (s. 3.3.4, zur Identifizierung von Exponaten), besonders aber ein großes, gut beleuchtetes Objekt, in dem man allein schon aufgrund seiner Beschaffenheit ein Exponat vermuten kann (und das sich als eine Fundplatte mit Saurierspuren herausstellen wird).
- Die graue ungegliederte Fläche links neben der Tür spricht gegen eine Wendung nach links (Abb. 3-25): Es wird nicht erkennbar, welche ‚Belohnung‘ mit einer Linkswendung verbunden wäre (vgl. Bitgood 2016 zum ‚general value principle‘).
- Gegen ein geradliniges Vordringen in den Raum spricht andererseits die Überschrift über dem nächsten Türbogen, die schon ein neues Thema ‚verspricht‘. Ein Geradeausgehen wäre also klar mit einem Auslassen der kommunikativen Angebote verbunden, die sich in dem ersten Raumteil befinden (Abb. 3-26).



Abb. 3-24



Abb. 3-25



Abb. 3-26

Für jemanden, der das kommunikative Angebot des Raums nutzen möchte, spricht also einiges dafür, mit der Nutzung des Trias-Raums rechts neben der Tür zu beginnen. Hat sich der Besucher für eine Wendung nach rechts entschieden, bietet sich ihm das auf Abb. 3-27 und 3-28 wiedergegebene Bild.



Abb. 3-27



Abb. 3-28

Die folgenden Beobachtungen illustrieren, wie die im Ausstellungsraum signalisierte Gliederung eine bestimmte Rezeptionsreihenfolge plausibel macht (zur vertiefenden Analyse der Gliederungseinheiten in diesem Raum s.u. 3.4.2.3).

Die Tafel mit der größten Schrift (in Versalien: „TRIAS“) markiert einen ‚natürlichen‘ Lektürebeginn. Als Fortsetzung bietet sich die Texttafel an, die sich etwas weiter rechts unten befindet. Die Überschrift „Germanische Trias“ lässt einen Text erwarten, der mit dem Thema der oberen Tafel zu tun hat und sich auf einer hierarchisch niedrigeren Stufe befindet. (Ersteres wird durch die Wiederholung der Wörter „Trias“, „Buntsandstein“, „Muschelkalk“ und „Keuper“ signalisiert, Letzteres dadurch, dass sich die Überschriften dadurch unterscheiden, dass das Wort „Trias“ in der zweiten Überschrift durch ein Adjektiv genauer spezifiziert wird,<sup>34</sup> und dadurch, dass für die Überschrift eine kleinere Schrift gewählt wurde.) Sieht man sich nun die noch verbleibenden Tafeln an, bewegt man sich automatisch mit dem Blick (und eventuell, dem Blick folgend, mit dem Körper) an der Wand nach rechts. Doch dort befindet sich der Durchlass, der als starkes Gliederungssignal wirkt und es unwahrscheinlich macht, dass die Betrachtung des Raums hier fortzusetzen ist (vgl. Kleins Interpretation einer Türe als Gliederungsmittel im Rahmen einer Ausstellung, Klein 2000: 158). Plausibler ist also, die Rezeption in der entgegengesetzten Richtung fortzusetzen. Hinzu kommt, dass man in dieser Richtung gleich der Überschrift „Buntsandstein“ begegnet.

<sup>34</sup> Das hinzutretende Adjektiv kann als Hinweis auf ein enger begrenztes Teilthema gelesen werden: Mit einer genaueren semantischen Bestimmung eines Worts ist ja generell ein geringerer Bedeutungsumfang verbunden. Tatsächlich geht es in diesem Ausstellungsraum ausschließlich um die germanische Trias (und nicht um die germanische Trias in Abgrenzung zur alpinen oder pelagischen Trias). Dies kann der Besucher aber erst erkennen, wenn er alle Texte des Trias-Raums gelesen hat.

Dieses Wort hat man schon zweimal lesen können, und zwar als Bestandteil einer dreiteiligen Gliederung bestehend aus „Buntsandstein“, „Muschelkalk“ und „Keuper“. Diese tritt auf den beiden Texttafeln der ersten Wand auf und wird auf der kleinen Tafel nicht nur durch Absätze, sondern zusätzlich durch einen Farbcode hervorgehoben. Die Tatsache, dass man sofort einem der Begriffe begegnet, der eine thematische Gliederung des Raums ankündigt, wenn man die Lektüre an der Wand entlang fortsetzt, spricht dafür, dass man sich mit seinen Bewegungen so verhalten hat, wie es der Raum erwartbar macht: Man wird hier offensichtlich durch eine sinnvolle Fortsetzung der Lektüre ‚belohnt‘. In der Folge bietet sich die Fundplatte mit den Saurierspuren als Bewegungsziel an. Ihre Größe, Helligkeit (eine eigene Spotbeleuchtung!) und Farbigkeit sowie die Tatsache, dass sie von kleineren Tafeln gleichsam ‚umringt‘ ist, es also sichtbar viel zu diesem Objekt zu sagen gibt, sprechen für seine Relevanz als Bewegungsziel.

Mit jedem Schritt, dem man sich dem Objekt nähert, muss man nun näher an die Wand herantreten, denn zwischen der Wand und der schräg stehenden ‚Bank‘ unterhalb des Saurierskeletts entsteht eine Art ‚Trichter‘. Das Gesichtsfeld wird sukzessive eingeengt und der Besucher so von der Betrachtung des Gesamtobjekts aus der Entfernung herangeführt zu einer Detailbetrachtung aus unmittelbarer Nähe. Die schräg gestellte Bank bearbeitet also einen Aspekt der Bewegung im Raum, der die gründliche, am Detail interessierte Betrachtung der Fundplatte wahrscheinlich macht. Folgt man jedoch den Bewegungsimplicationen des ‚Trichters‘, befindet man sich nicht nur vor der Fundplatte, sondern auch in einer Sackgasse: Man trifft auf eine Wand, deren einziges Kommunikationsangebot eine comichunte Tafel ist, die sich – wie erst die Lektüre ergibt – nicht auf das helle Objekt beziehen lässt. (Sie kommentiert vielmehr den Inhalt der sich im Hintergrund anschließenden Vitrine sowie das Saurierskelett an der Raumdecke.) Die Bewegungsmöglichkeiten, die man von diesem Punkt aus hat, sind alle wenig attraktiv. Geht man an der Wand zurück, sieht man in umgekehrter Reihenfolge das, was man gerade zuvor gesehen hat. Der Bewegungsvektor, der durch die schräg gestellte ‚Bank‘ suggeriert wird, endet an dem Durchgang, durch den man den Raum betreten hat. Folgt man diesem Vektor – so viel ist klar – wird man vieles von dem nicht sehen können, was der Raum bei der Annäherung an Kommunikationsangeboten ‚versprochen‘ hat (s.o.). Es bleibt der Weg weiter an der Wand lang. Hier ‚lockt‘ eine weitere Vitrine mit der Fortsetzung des Besuchsgangs. Außerdem kann man eine Überschrift sehen („Saurier aus dem Bayreuther Muschelkalkmeer“), in der man eines der drei gliedernden Wörter vom Raumanfang wiederfindet („Muschelkalk“). Das lässt darauf schließen, dass sich in dieser Richtung ein inhaltlicher Abschnitt anschließen wird, mit dem sich der Gang durch den Raum sinnvoll fortsetzen lässt.

Interessanterweise findet sich im Raum selbst ein Indiz dafür, dass viele Besucher tatsächlich genau diesen Weg gewählt haben, und zwar in Gestalt des Absperrseils. Es bearbeitet die Aufgabe, die Bewegung der Besucher zwischen Vitrine und ‚Bank‘ zu unterbinden (denn sie stellt eine Gefahr für den langen Hals des *Tanystropheus* dar, der in der Raummitte von der Decke herabhängt). Die Interpretation der Bewegungsimplicationen des Raums hat also selbst im Raum Spuren hinterlassen, insofern als das Absperrseil die Aufgabe der Steuerung von Bewegung und Wahrnehmung, die durch die soeben analysierten Elemente des Raums bearbeitet worden ist, korrigiert. Wenn der Weg an der ‚Bank‘ entlang offensichtlich so wenig attraktiv ist, dass er mit Hilfe eines physischen Steuerungsmittels wie dem Absperrseil durchgesetzt werden muss (vgl. die unterschiedlichen Formen der Steuerung im Raum durch physische und semiotische Mittel bei Kruse/Graumann 1978: 190), dann scheint mir die schwer erkennbare Angebotsstruktur der ‚Bank‘ ein Grund dafür zu sein. Abb. 3-24 (s. S. 146) zeigt die ‚Bank‘ im Raumzusammenhang, die folgende Abbildung (Abb. 3-29) zeigt die gleiche Bank im Detail.



Abb. 3-29

Welches Angebot für die Bewegungen und Wahrnehmungen gehen von der ‚Bank‘ aus? Von ihrer Form – der breiten, flachen Oberfläche, die sich etwa auf Kniehöhe befindet und deren Tiefe es einer Person erlaubte, auf ihr Platz zu nehmen – geht das Angebot aus, den breiten Klotz als Sitzmöbel zu nutzen. Erst wenn man näher herankommt (der Helligkeitseindruck des Fotos ist nicht akkurat: im Raum ist es tatsächlich dunkler als vom Foto aus zu schließen), sind die kleinen Brettchen auf der ‚Bank‘ zu erkennen, die – zusammen mit dem ebenfalls schlecht zu sehenden Saurierskelett – genau diese Nutzung als Sitzgelegenheit erschweren. Der breite Klotz weist also nicht auf die Möglichkeit hin, an dieser Stelle sitzend zu verweilen, um beispielsweise die Exponate an der Wand mit Muße betrachten zu können.

Entweder interpretiert man den Klotz nun als Gegenstand, der eine Bewegung in den Raum hinein verhindert und durch den schon oben beschriebenen Vektor eine Bewegung aus dem Raum hinaus induziert. Oder man sieht in ihm eine Ablage für die Brettchen. Sieht man sich die Brettchen näher an, erkennt man in ihnen zwei großformatige Objektkennungen, genauer: zweimal die gleiche Objektkennung, allerdings mit unterschiedlicher Ausrichtung. Objektkennungen aber bearbeiten musterhaft die Aufgabe der Steuerung von Bewegung und Wahrnehmung, indem sie einen Betrachterstandpunkt und eine Betrachterperspektive als die Angemessenen nahelegen.

In dieser Hinsicht sind die beiden Tafeln irritierend, denn sie sind in zwei entgegengesetzte Richtungen ausgerichtet. Offensichtlich kann der ideale Besucher zu beiden Seiten des Klotzes stehen, wohin aber soll er blicken? Es ist kein Objekt zu sehen, das sich zwischen den beiden Tafeln befindet und zeitgleich mit ihrer Lektüre betrachtet werden kann (wie es erwartbar wäre, s.o. 3.5). Dass es sich bei dem Exponat um den aufgehängten Saurier handelt, kann über die Bewegungs- und Wahrnehmungsimplicationen der Tafeln also nicht erschlossen werden. Dieser Schluss ergibt sich erst aus der sprachlichen Information auf der Tafel, die im Schummerlicht zu spät zu sehen ist. So haben viele Besucher die Abkürzung unter dem Saurierhals hindurch genommen, noch bevor sie in der ‚Bank‘ eine Ablage für Objektkennungen erkannt haben und diese Interpretation der Bewegungsimplicationen des Raums hat, wie eingangs gesagt, im Absperrseil ihre dauerhaften Spuren hinterlassen.

Eine vollständige Analyse der suggerierten Wege und Wahrnehmungen im Trias-Raum müsste nun nach Hinweisen darauf suchen, welche Anschlussbewegungen und -wahrnehmungen dem Besucher von hier aus nahegelegt werden, bis zu dem Punkt, an dem dem Besucher die Vollständigkeit seiner Lektüre angezeigt und ein Verlassen des Raums nahegelegt wird. Allerdings reichen die bis hier vorgenommenen Analysen, um deutlich werden zu lassen, wie eine dynamische, an den sukzessiven Bewegungsentscheidungen interessierte Analyse vorgeht und wie sie Bewegungsalternativen in die Analyse einbezieht. Die dynamische Analyse der Mittel und Formen, mit denen im Ausstellungsraum die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung bearbeitet wird, gestattet es, die Bewegungskonzepte einer Ausstellung (bzw. hier: eines einzelnen Raums innerhalb von einer Ausstellung) nachzuzeichnen. So lassen sich auf Intuition beruhende Beschreibungen von Bewegungskonzepten, wie sie Dean (1994) vornimmt, auf eine empirische Basis stellen. An Stelle von globalen Charakterisierungen von Bewegungskonzepten wie „unstructured“, „suggested“ oder „directed“ (1994: 53f.) lässt sich so beschreiben, wo der Raum eine einzige Bewegungsmöglichkeit favorisiert – oder auch: wo er nur eine einzige physisch gestattet – und wo er einen Strauß alternativer Bewegungsmöglichkeiten eröffnet. Und es könnten

jeweils die multimodalen Formen beschrieben werden, die diese Möglichkeiten im Raum anzeigen: Wie wir gesehen haben, handelt es sich nicht nur um Formen aus Modi wie Architektur, Innenarchitektur und Design, sondern auch aus den Modi Sprache oder Typografie, die gemeinsam die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung bearbeiten.

### 3.3.7 Bewegung und Wahrnehmung: Ergebnisse

Das Kommunikationsangebot im Ausstellungsraum kann nur von einem sich durch den Raum bewegenden Besucher wahrgenommen und genutzt werden. Deshalb stellt sich die Aufgabe, die Bewegungen und Wahrnehmungen des Besuchers durch den Raum zu organisieren. In diesem Analyseabschnitt habe ich gezeigt, wie durch die Formen, die die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung bearbeiten, ein ganz spezielles Regime der Betretbarkeit entsteht, das für die Museumsausstellung musterhaft ist. Dieses Regime betrifft zum einen die konkrete Art und Weise, wie der Zugang zur Ausstellungskommunikation geregelt ist (als ein zeitlich begrenzter Zugang zu einem kulturell relevanten Raum oder Ereignis, der von der Institution *Museum* Mitgliedern einer kategorial nicht beschränkten Öffentlichkeit gewährt wird),<sup>35</sup> zum anderen die Strukturierung des Innenraums durch Geh- und Verweilzonen, wobei letztere auf die Betrachtung von Exponaten ausgerichtet sind und somit „Betrachtungszonen“ sind.

Die Analyse der Wahrnehmungsorganisation in der Kommunikation *durch die* Ausstellung hat sich auf zwei Aspekte konzentriert, die für diesen Typus von Kommunikation besonders relevant sind: Zum einen habe ich herausgearbeitet, durch welche Mittel und Formen Objekte in *Exponate* transformiert werden (durch Formen nämlich, die die Teilaufgabe der Scheidung von Figur und Grund bearbeiten und Objekte als „Figur“ kennzeichnen), zum anderen habe ich untersucht, wie die Vitrine das Museum zum „Augenhaus“ werden lässt, indem sie die Sichtbarkeit der Exponate maximiert und andere Wahrnehmungs- und Beteiligungsformen der Besucher ausschließt. Dass die Vitrine uns sofort in den Sinn kommt, wenn wir an Museum denken, liegt in der kaum zu steigernden Effektivität, mit der sie diese Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung hervorbringt, die ein wichtiger Teil der Musterhaftigkeit der Kommunikation *durch die* Ausstellung ist.

Die Analysen dieses Abschnitts haben eine Reihe multimodaler Formen erbracht, die die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung

---

<sup>35</sup> Zum hier nur gestreiften Aspekt, wie durch Beschilderung des Gebäudeeingangs Macht indiziert werden kann: Al Zydjali (2014: 64–67).

bearbeiten: Elemente der Museumsarchitektur, Beleuchtung, Farbe und Material, Sprache usw. Die Art und Weise, wie sie die Bewegungen und Wahrnehmungen der Besucher induzieren, reicht von einer Ausnutzung der *affordances* des Raums bis hin zu konventionellen Symbolen wie der Schrift (wie es schon Kruse/Graumann 1978: 190, allerdings ohne empirische Untersuchung, beschrieben haben). Damit erfasst die Analyse mehr Aspekte als die empirischen Analysen der Bewegungsimplicationen von Ausstellungsräumen der *Space Syntax* (etwa Wineman/Peponis 2009, Krukar 2014), die lediglich die Form des Raums und die Platzierung der Objekte berücksichtigen, die symbolischen Ressourcen im Raum aber nicht berücksichtigen. Gleichzeitig gerät, wenn man wie in 3.3.6 die durch den Raum sukzessive suggerierten Bewegungs- und Wahrnehmungsentscheidungen analysiert, die oben erwähnte „virtuelle Zeitlichkeit“ im Ausstellungsraum in den Blick: Wir haben gesehen, wie – den Signalisierungen der kommunikativen Erscheinungsformen im Eingangsbereich des Trias-Raums folgend – wechselnde Blickachsen und wechselnde Gesichtsfelder ins Spiel kommen, die Effekte auf die Bewegungen und damit auf die Wahrnehmungen und letztlich die Herstellung von Bedeutung durch die Besucher haben.

### 3.4 Was gehört dazu? Die Identifizierung der Grenzen der Ausstellung

#### 3.4.1 Die äußeren Grenzen der Ausstellung: Abgrenzung

Die Grenzen der Ausstellung werden in der museologischen Literatur meist unter konservatorischem oder Sicherheitsaspekt betrachtet: Wie schützt man die wertvollen Exponate vor klimatischen Einflüssen, wie verhindert man unbefugten Zutritt zum Museum, die Beschädigung oder den Diebstahl der Ausstellungsstücke? Hier dagegen werden die Grenzen der Ausstellung unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet: dem Gesichtspunkt ihrer kommunikativen Leistung. Die Frage, die die Aufgabe der Identifizierung der Grenzen beantwortet, ist: An welcher Stelle muss der Besucher den „Besichtigungsblick“ (Rumpf 1995: 32) einschalten? An welcher Stelle in der räumlichen Umwelt stellt sich die Frage: Was will mir (jemand über) dieses oder jenes Element in der gebauten Umwelt *mitteilen*? Ab wo wird der Mensch zum „Besucher“, der die gebaute Umwelt nicht mehr einfach *benutzt* um von A nach B zu gelangen, um den Unbillen des Wetters zu entkommen usw., sondern sie *kommunikativ nutzt*. Also beispielsweise, indem er die Objekte in diesem von Grenzen umgebenen Bereich der räumlichen Umwelt intensiv betrachtet und versucht, aus ihnen etwas zum Fachgebiet der Zoologie

oder Paläontologie zu erfahren. Damit der Ausstellungsraum als Kommunikationsangebot verstanden und im Sinne der Ausstellungskommunikation genutzt werden kann, muss er seine Grenzen signalisieren. Die Aufgabe, die Grenzen der Ausstellung zu identifizieren, ist daher ein unverzichtbarer Aspekt der Kommunikation *durch die Ausstellung*.

Eine Besonderheit der Kommunikation *durch die Ausstellung* ist, dass es – anders als bei einem Buch – nicht ausreicht, einen Anfang und ein Ende zu markieren. Aufgrund der Dreidimensionalität der Museumsausstellung ist es notwendig, die Ausstellung in alle Richtungen des Raums abzugrenzen, und die Bereiche des Raums, die für die Ausstellungskommunikation genutzt werden sollen, von anderen Bereichen (Toiletten, Garderoben, Aufzügen usw.) zu separieren. Darüber hinaus erfordert es die hochgradige Multimodalität der Ausstellung, die grundsätzlich keinen Modus von Vornherein ausschließt, dass selbst im Inneren des Ausstellungsraums immer wieder deutlich wird, welche der Elemente im Raum zur Ausstellung gehören und welche nicht. Denn anders als der Leser eines Buchs, der nicht damit rechnen muss, auf den Buchseiten immer wieder Dingen zu begegnen, die er nicht als Teil der Buchkommunikation auffassen soll, begegnen Ausstellungsbesucher bei ihrem Gang durch das Museum immer wieder Dingen, die nicht der Ausstellungskommunikation dienen: tragenden Säulen, Elementen der Raumtechnik, institutionellen Beschilderungen und vielem mehr. Die Frage, wie die Grenzen zwischen der Museumsausstellung und ihrer Umwelt (die nicht oder zumindest anders kommunikativ genutzt werden soll), ist also keinesfalls nur eine akademische Frage, sondern eine Frage, die sich Ausstellungsmachern wie -besuchern ganz praktisch stellt und die mit den dauerkommunikativen Mitteln des Ausstellungsraums beantwortet werden muss. Die kommunikative Aufgabe der Identifizierung der Grenzen wird häufig durch die gleichen Formen bearbeitet, die auch der Erzeugung von Sicherheit und von guten konservatorischen Bedingungen dienen: Dächer, Mauern, Türen usw. Aber hier werden all diese baulichen Elemente (und dazu eine Vielfalt nicht-architektonischer Dinge im Raum) konsequent auf ihre kommunikative Funktion hin befragt.

Woran kann die Analyse der Aufgabe der Identifizierung der Grenzen anknüpfen? Von der Museumsforschung ist hier nur wenig Hilfestellung zu erwarten. Zwar gibt es einige Hinweise auf die Nutzung der Beleuchtung und der Innenarchitektur zur Erzeugung von Diskontinuität nach außen und Homogenität nach innen (vgl. Naredi-Rainer 2004: 29–38 zum „White Cube“ und dem „Dunkelmuseum“ sowie seine Analysen zu Museumseingängen), aber leider ist mir keine systematische Auseinandersetzung mit der Ab- und Ausgrenzung der Ausstellung als Einheit bekannt.

Sucht man nach Forschungsliteratur, die sich mit Grenzen dreidimensionaler Gebilde befasst, wird man beispielsweise in der Architekturtheorie fündig, etwa bei Norberg-Schulz (1968). Zwar ist der Autor nicht primär an der kommunikativen Funktion von Grenzen interessiert, doch hat er eine Reihe von Termini entwickelt, mit denen diverse Arten von Grenzen unterschieden und ihre Wirkungen genauer beschrieben werden können. Zwei Aspekte eignen sich für das hier verfolgte Beschreibungsinteresse. Zum einen seine Überlegungen zu unterschiedlichen Arten der „physischen Kontrolle“, die durch den Baukörper ausgeübt werden (1968: 109–114). Hieraus ergeben sich vier Typen von Grenzen: „Sperren“ unterbrechen einen Zusammenhang vollständig, wie etwa ein Dach für Sonnenlicht und Regen vollständig undurchlässig ist; „Filter“ machen einen Zusammenhang beherrschbar, indem sie nur für bestimmte äußere Einflüsse durchgängig sind (etwa für den Blick, aber nicht für ein Betreten); „Schalter“ sind Grenzen, deren Durchlässigkeit steuerbar ist (Fenster, die geöffnet werden können); und mit einer „Verbindung“ ist die „Herstellung eines direkten physischen Zusammenhangs“ gemeint (1968: 113). Zum anderen lässt sich Norberg-Schulz' Beschreibung von unterschiedlichen topologischen Beziehungen heranziehen, wenn unscharfe Grenzen zu beschreiben sind. So unterscheidet er eine „Durchdringung“, bei der es zu „doppeldeutigen“, sich überlappenden Zonen kommt, von einer „Verschmelzung“, wo zwei Räume zu einem werden, etwa weil eine halbhohe Mauer eine räumliche Konstellation ergibt, die sich weder als ‚ein Raum‘ noch als ‚zwei Räume‘ adäquat beschreiben lässt (ebd.: 141–143).

Andere Vorschläge zur Beschreibung von Grenzen dreidimensionaler Gebilde stammen aus dem Bereich des Systemfunktionalismus (s. Ravelli 2006, Ravelli/Stenglin 2008, O'Toole 1994 und 2004). Grenzen werden hier unter dem Schlagwort des „framing“ untersucht und typisiert (s. ursprünglich Kress/van Leeuwen 1996: 183). Unterschieden werden Grenzen beispielsweise nach Eigenschaften wie ihrer Zeitbeständigkeit, ihrer (Un)durchdringlichkeit oder nach der Vollständigkeit der durch sie hervorgebrachten Trennung (s. etwa van Leeuwen 2005: 18, ausführlich auch Stenglin 2011). Unterschieden werden Grenzen auch danach, wie sie im Raum signalisiert werden: durch einen materiellen Hinweis, also etwa einen Kontrast („contrast“), eine Mauer oder eine Linie („segregation“) oder durch einen Leerraum („separation“, Machin 2007: 130). Dass der Begriff „framing“ allerdings nicht nur äußere Grenzen umfasst, sondern auch innere Grenzen, die ein Ganzes in mehrere kleinere Einheiten zerteilen (hier analysiert als Aufgabe der „Gliederung“, s.u.) und sogar Verbindungen zwischen Einheiten (hier: „Verknüpfung“, s.u. 3.5), wird an der folgenden Definition von Louise Ravelli sichtbar. Sie bestimmt „framing“ als

the extent to which elements are construed as being the ‚same‘, through seamless framing devices, or ‚different‘ through strong framing devices, such as a change in design practice, use of a border or space to define elements, and so on. (Ravelli 2006: 358)

Zur Beantwortung der Frage, wie die Außengrenzen der Ausstellung identifiziert werden können, lassen sich Anregungen aus der linguistischen Beschäftigung mit Textgrenzen gewinnen. Mit dem neu erwachten Interesse an der Materialität und Medialität von Texten sowie ihrem Vorkommen in der räumlichen Umwelt hat sich die Linguistik aus einer Reihe unterschiedlicher Perspektiven mit dem Phänomen der Abgrenzung von textuellen Einheiten befasst (s.o. Kapitel 2). Gefragt wurde beispielsweise, wie die Materialität eines Textträgers und seine Grenzen dazu beitragen, dass Zeichen in der Umwelt als zusammengehöriger Text wahrgenommen werden (vgl. Wienen 2011: 135 zu Texten als „perzeptuellen Einheiten“), wie wir als Nutzer unserer von Zeichen ‚gesättigten‘ städtischen Umwelt Grenzen zwischen verschiedenen Zeichenangeboten zu ziehen in der Lage sind (s. etwa Domke 2013 zu unterschiedlichen Formen der Ortsgebundenheit) oder wie eine moderne Zeitungsseite als „Konglomerat“ von „Text- und Bildflächen“ wahrgenommen werden kann (Schmitz 2007: 97). Gerade unser Umgang mit neuen Medien, mit Multimedialität und der Vielzahl neuer Medienhybride verleiht der Frage nach den Textgrenzen neue Aktualität (s. etwa die Beiträge in Hauser/Luginbühl 2015 oder Dancygier/Vandelanotte 2017).

Das heißt nicht, dass in der Ausstellung etwa Äquivalente von Begrüßungs- oder Verabschiedungsformeln gesucht werden müssten (die Freitreppe zum Museumseingang als architektonische Begrüßung der Besucher). Diese Art von Analogisierung hat die Beschäftigung mit der Ausstellungskommunikation eher behindert, wie entsprechende Versuche in der frühen museumssemiologischen Literatur gezeigt haben (s. viele der Beiträge in Sofka 1991, s.o. Kapitel 2). Anknüpfungspunkte ergeben sich vielmehr aus der grundlegenden Frage, welche Hinweise (sprachlicher wie nicht-sprachlicher Natur) es dafür gibt, dass ein Teil dessen, was wir zu einem bestimmten Moment wahrnehmen können, zu einer bestimmten kommunikativen Einheit gehört oder eben nicht. Für die Museumsausstellung heißt das: Irgendetwas im Raum muss von uns als Signal interpretiert werden können, dass wir es mit einem ganz speziellen Raum zu tun haben, einen, den man als im Raum arrangiertes kommunikatives Angebot begreifen und nutzen kann. Und irgendetwas unter den wahrnehmbaren Dingen muss ‚uns sagen‘, wann wir diese ‚Museumsbrille abzusetzen‘ haben, wann etwas nicht Zeichen-in-einer-Ausstellung, sondern einfach ein Objekt in einem Museumsshop, einfach eine Garderobe, einfach eine Steckdose ist.

In dem folgenden Analyseabschnitt werde ich nach Erscheinungsformen im Ausstellungsraum suchen, die die Ausstellung von ihrer Umwelt abgrenzen. Zuerst werde ich mich der Ausstellung Schritt für Schritt von außen nähern, der sukzessiven Annäherung des Besuchers an die Ausstellung entsprechend. Dieses Vorgehen erlaubt es, den Umgang des Besuchers mit dem Ausstellungsraum als *Prozess* mit seiner ganz eigenen Sequenzialität nachzuzeichnen und nimmt damit die Ausstellung – in Anlehnung an die Begriffe von de Certeau (1988: 179–208) – aus der Perspektive der ‚Praktiken des Ausstellungsbesuchs‘ in den Blick (s.o. 3.2). Im Mittelpunkt dieses Analysegangs stehen zwei Phänomene. Zum einen die Tatsache, dass die Ausstellung nicht *eine* Außengrenze aufweist, sondern gleich mehrere gestaffelte Grenzen, die den Übergang vom städtischen Raum deutlicher sichtbar machen, aber gleichzeitig ein Überschreiten jeder Teil-Grenze als weniger folgenschwer erscheinen lassen (3.4.1.1). Und zum anderen die semiotische Komplexität der Außengrenzen, die nicht nur den Ausstellungsraum vor den Einflüssen des Klimas oder Vandalismus schützen, sondern auch den Raum *als Ausstellungsraum* definieren und die bestimmte Kategorien von Raumnutzern erwartbar werden lassen (3.4.1.2). In 3.4.1.3 schließlich gehe ich der oben erwähnten Besonderheit der Kommunikation *durch die* Ausstellung auf den Grund, nämlich dass sich selbst innerhalb der Grenzen der Ausstellung immer wieder Elemente befinden, deren Nicht-Zugehörigkeit zur Ausstellungskommunikation markiert werden muss.

### 3.4.1.1 Gestaffelte Grenzen, der Innenraum im Außenraum

Wie also werden die äußeren Grenzen einer Ausstellung signalisiert? Diese Frage möchte ich zunächst anhand einer Folge von Fotografien beantworten, die die Annäherung des Besuchers an das Urweltmuseum Oberfranken und seine Ausstellungsräume dokumentieren. Auf diesen Fotografien suche ich nach Phänomenen, die man als Antwort auf die Frage verstehen kann „Wo fängt die Ausstellung an?“.

Wer an der Stelle steht, von der aus Abb. 3-30 a aufgenommen worden ist, befindet sich zweifellos noch nicht im Urweltmuseum. Die Außenfassade, Schaufenster mit Ladenschildern, das Straßenpflaster und die angeketteten Fahrräder weisen den Standpunkt des Fotografen vielmehr als Teil des städtischen Raums aus.

Gleichzeitig kann man aber eine Reihe von Dingen erkennen, die im städtischen Raum auf das Urweltmuseum aufmerksam machen. Zwischen zwei Fahnenstangen befindet sich eine große Schrifttafel, auf der das Wort „Urwelt-Museum“ zu lesen ist (s. Abb. 3-30 b), und an den Fahnenstangen selbst sind zwei Fahnen befestigt, auf denen man „Urweltmuseum *Oberfranken*“ lesen kann. Zwischen den Stangen steht ein Aufsteller, der „Mammuts in Bayreuth“

als Titel einer „Sonderausstellung“ ausweist und der so ebenso auf die Institution Museum hinweist. Die Fahnen und die Tafel umrahmen den Durchgang, den man in der Bildmitte erkennen kann. Zusammen mit den über einen Spiegel (s.u.) erkennbaren Saurierfiguren im Bildhintergrund legen sie die Interpretation nahe, dass es sich bei dem Durchgang – auch – um einen Zugang zu dem erwähnten Museum handelt.<sup>36</sup>



Abb. 3-30 a



Abb. 3-30 b

Der Durchgang wird zum Hof hin durch eine (auf den Abbildungen nur zu erahrende) gläserne Trennwand abgeschlossen (s. Abb. 3-31 a). Ein Schild auf der Trennwand, direkt neben der mittigen Glastüre, stellt über die Wörter „Eintrittspreis“, „Museum“ und „Sonderausstellung“ den Bezug zum Museum her. Gleichzeitig kann man aber auch am linken Rand mehrere große Zahnurrisse erkennen (begleitet von einem Pfeil nach links), die auf die Zahnarztpraxis hinweisen (s. Abb. 3-31 b), und mehrere Klingeln. Der Durchgang ist also nicht eindeutig dem Museum zugeordnet, sondern ist Zugang zur Zahnarztpraxis *und* Zugang zum Museum.

<sup>36</sup> Die Tatsache, dass Tafel, Fahnen und Aufsteller nicht an der Hausfassade angebracht, sondern einige Meter in den städtischen Raum hinein gerückt worden sind, verlegt nicht nur die erste Möglichkeit einer Begegnung mit dem Museum weiter in den städtischen Raum hinein, sie bearbeitet auch die Aufgabe der Organisation der Bewegung und Wahrnehmung, indem den Fußgängern, die sich aufgrund der Straßenführung von rechts oder links nähern müssen, der Zugang zum Museum schon angezeigt wird, bevor sie in den Gang hineinsehen können.



Abb. 3-31 a



Abb. 3-31 b

Überschreitet man die gläserne Grenze, enden Hinweise auf alternative Nutzungen des Raums (s. Abb. 3-32 und 3-33). Der Innenhof, der hier zu sehen ist, ist schon klar dem Museum zugeordnet. Ein Hinweisschild „Urwelt-Museum // Oberfranken“ weist den Hof als Zugang zum Urweltmuseum aus. Ein Flugsaurier an der Hauswand, eine Umrisszeichnung eines Saurierskeletts und ein großes Saurierlebensmodell kündigen das Ausstellungsthema an (die ‚Zeigegeste‘ des Exponats, vgl. Horta 1992: 92, 114). Interessant ist v.a. das Lebensmodell, das von einer Schrifttafel begleitet wird, auf der die Abbildung einer Urzeitlandschaft mit Sauriern und ein erläuternder Text zu sehen sind. Diese Tafel verdeutlicht, dass der Betrachter es nicht mit einem schmückenden Element zu tun hat, das den Hinterhof verschönern soll, sondern eben mit einem Exponat, das betrachtet werden kann, um etwas über eine Saurierart und ihre Lebensumstände zu erfahren (s. dazu genauer 3.7). Die museumstypische ‚Textbeigabe‘ signalisiert, dass man in einem gewissen Sinn schon in der Ausstellung ist, selbst wenn man sich sichtbar noch in einem Außenbereich befindet (siehe die Fahrräder und das Hinweisschild, das ja nur dann Sinn ergibt, wenn man sich noch nicht im Museum befindet).

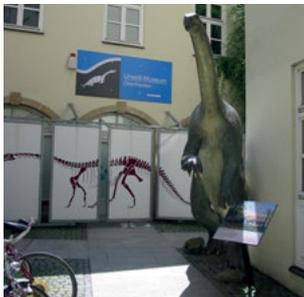


Abb. 3-32



Abb. 3-33

Wenn man dem Pfeil folgt, läuft man auf eine Gebäudewand zu, die in den Begriffen von Norberg-Schulz (1968) eine „Sperre“ darstellt, die den Gebäudekörper nach außen abgrenzt. Der Laufweg endet vor einer weiteren Glastüre, die als „Schalter“ die Durchlässigkeit der Gebäudegrenze steuert (vgl. das Schild „Öffnungszeiten“). Hier gibt es zwar keine Überschrift, die die Türe eindeutig als Eingang zum Urweltmuseum auswies, wohl aber gibt es eine Reihe von Aufklebern mit Saurierlogo und dem Namen des Museums, die über die Glastür verteilt sind, und eine starke Häufung von Wörtern mit „Museum“ als Kompositionsglied („Museumpersonal“, „Museumsbesuch“, „Museumsleiter“).

Hat man diese Grenze überwunden, trifft man auf eine Kasse, an der ein Eintritt erhoben wird. Im institutionellen Sinne ist man jetzt im Museum (dokumentiert durch eine Eintrittskarte), doch gibt es weiterhin Indizien, die nahelegen, dass man die ‚eigentliche‘ Ausstellung noch nicht erreicht hat. An die Kasse schließt sich nämlich ein Treppenaufgang an, an dessen Außenwand ein Zeitstrahl angebracht ist, der mit erdgeschichtlichen Epochen beschriftet ist („Präkambrium“, „Kambrium“, „Ordovizium“, ...) und Zeitangaben in Millionen Jahren vor unserer Zeit („570 Millionen Jahre“, „510 Millionen Jahre“, ...). Um die Tafeln mit den Zeitangaben sind eine Reihe von Abbildungen und Objekten gruppiert. Abb. 3-34 und Abb. 3-35 zeigen einen Ausschnitt aus diesem Bereich.

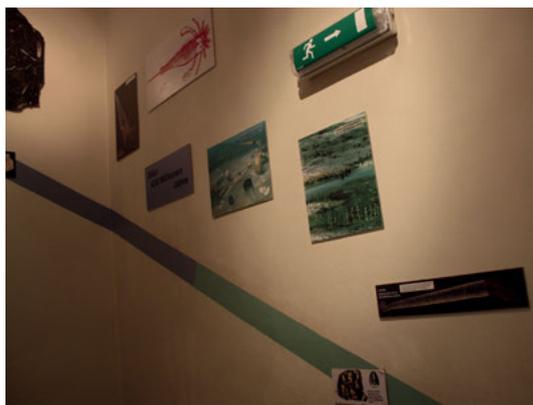


Abb. 3-34



Abb. 3-35

Fachwörter wie „Silur“ oder „Jura“ können den Besucher in der Vermutung bestärken, dass er sich hier schon in der Ausstellung befindet (wenn er in ihnen Hinweise auf das Museumsthema „Urwelt“ erkennt, s.u. 3.6). Dass er sich in einem Treppenaufgang befindet, also einem Raumbereich, der typischerweise nicht dem Verweilen dient, sondern dem unfokussierten Durchschreiten auf dem Weg zu einem

anderen Ziel im Raum (vgl. Augés Überlegungen zu ‚Nicht-Orten‘, Augé 1994), stellt diese Vermutung eher in Frage. Auch dürfte dem Besucher, der mit prähistorischen Museen vertraut ist, auf Abb. 3-33 eine gewisse Objektarmut auffallen. Die zweidimensionalen Abbildungen entsprechen sicher nicht den typischen Exponaten in einem solchen Museum; und die dreidimensionalen, steinernen Objekte, in denen man aufgrund ihrer Materialität Exponate vermuten kann, weisen nicht alle Merkmale typischer Museumsobjekte auf. Beispielsweise sind nicht alle dreidimensionalen Objekte mit einem der berühmten ‚Schildchen‘ versehen – vgl. das schneckenartige Fossil in der Mitte von Abb. 3-35. Damit fehlt ihnen ein wichtiges Erkennungszeichen für Museumsobjekte (s. 3.6).<sup>37</sup> Des Weiteren wecken auch die teilweise extrem hohe Hängung, die die museumstypische, am Detail interessierte Betrachtung des Objekts verunmöglicht, und das Fehlen des schützenden Vitrinenglases Zweifel daran, dass sich der Besucher, der sich auf der Treppe befindet, tatsächlich schon in der Ausstellung befindet.

Dass es der Besucher hier mit einer Art Übergangsbereich zu tun hat (das Treppenhaus als ‚Außen‘ im ‚Innen‘ des Hauses), der den Besucher zur ‚eigentlichen‘ Ausstellung lockt und geleitet, dafür spricht schließlich auch die konkrete Gestaltung der Fenster, die aus dicken Glasbausteinen bestehen. Zwar blockieren sie als „Filter“ (Norberg-Schulz 1968: 113) den Blick nach außen und blenden den städtischen Raum gleichsam aus (s. zur Bedeutung von Fenstern für das „framing“ von Museen: Ravelli 2006: 141f.). Gleichzeitig aber lassen sie Tageslicht ins Museum passieren. Damit unterscheidet sich der Treppenbereich von der Ausstellungsfläche im ersten Obergeschoss, in der eine beinahe vollständige Dunkelheit herrscht. Diese Dunkelheit, die von nur wenigen Spotlichtern unterbrochen wird, die die Exponate kennzeichnen (s.u. 3.3.4), fungiert als Grenzsignal, das den Ausstellungsraum per Kontrast von der hellen Umwelt trennt: Die Ausstellung ist einfach da, wo es dunkel ist.<sup>38</sup>

Verfolgt man, wie eben geschehen, die Annäherung des Besuchers an die Ausstellungsräume im Urweltmuseum, kann man sehen, dass es nicht *eine* Grenze gibt, die die Ausstellung von ihrer Umwelt separiert, sondern eine Reihe vorgelagerter Grenzlinien, die einen gestaffelten Übergang vom städtischen

---

**37** Zusätzlich irritiert, dass bisweilen die Tafeln, nicht aber die Objekte beschriftet sind. Im Fall des schneckenartigen Objekts oder des Pterodaktylus in seiner Nachbarschaft findet sich die Information, mit welchem Tier wir es zu tun haben, auf der Abbildung, während das Fossil unbeschriftet bleibt.

**38** Dieses Grenzsignal war in vergangenen Jahrzehnten so musterhaft ausgeprägt, dass es zur Benennung der durch die Dunkelheit abgegrenzten Einheit herangezogen worden ist: Man spricht vom sogenannten „Dunkelmuseum“ (Naredi-Rainer 2004: 37f.).

Raum zum Ausstellungsraum bewirken. Darüber hinaus wird die ‚Trennschärfe‘ der Grenzen durch zwei Gruppen von Mitteln gemindert.

Die erste Gruppe von Mitteln führt zur „Verschmelzung“ oder „Durchdringung“ der abgegrenzten Räume (in den Begriffen von Norberg-Schulz 1968: 142). So reduziert die Verspiegelung des Durchgangs zum Innenhof des Urweltmuseums die Abgrenzung, die durch die baulich bedingte Enge des Durchgangs erzeugt wird. Sie erlaubt es dem vor dem Gebäude stehenden Betrachter, deutlich mehr Objekte zu sehen, als das ohne die Verspiegelung möglich gewesen wäre. Ein Gleiches leistet das Material der Trennwand, die den Hausdurchgang zum Hof hin abschließt. Durch ihren gläsernen Körper hindurch ist das, was im Hinblick auf die Bewegung des Besuchers deutlich zu einem anderen, zunächst verschlossenen Raum gehört, mit Hinblick auf seinen Blick schon zum aktuellen Raum zu zählen, der sich durch das Gesichtsfeld des Betrachters definiert. Durchgang und Innenhof durchdringen sich visuell.

Die zweite Gruppe von Mitteln platziert Hinweise auf den Innenraum im Außenraum. So wird die Relevanz der Abgrenzung durch Hinweise auf das Ausstellungsthema herabgesetzt, die schon im städtischen Raum zu sehen sind. Zwar verhindert der Gebäudekörper, der die Ausstellung umgrenzt, dass Passanten in die Ausstellung hineinblicken können. Aber die aufwändig gestalteten Drachen auf den Fahnen, die Mammutabbildungen, der auf Überraschung hin formulierte Ausstellungstitel „Mammuts in Bayreuth“ und ein bisher noch nicht erwähnter, lebensgroßer Saurier in der Bayreuther Fußgängerzone machen den Weltausschnitt, von dem in der Ausstellung die Rede sein wird, schon im Außenraum sichtbar. Und typische Elemente der Ausstellungskommunikation finden sich auch schon in Außenbereichen des Museums: die Beschilderung der Sauriermodelle etwa, fachsprachliche Bezeichnungen und Exponate im Treppenhaus usw. So tritt das Museum ein in die Konkurrenz der großen Zahl alternativer ‚Betritt mich!‘-Angebote der Fußgängerzone, die von Ladenschildern, Aufstellern, Grabeltischen usw. ausgehen.

In dem Muster der gestaffelten Außengrenzen lässt sich eine Strategie wiedererkennen, die wir von Geschäften kennen, die ihre Waren nicht nur im Ladeninneren präsentieren, sondern gezielt einen Teil ihres Angebots auf den Bürgersteig verlagern, um so einen Kontakt mit ihrer Ware wahrscheinlicher zu machen. Ganz ähnlich werden dort die Unterschiede zwischen Außen und Innen verwischt und auf diese Weise der Übertritt in das Innere des Kommunikations- bzw. Kaufangebots verschleiert: Man ist oft schon in irgendeinem Sinne *in* der umgrenzten Einheit, ohne diese Entscheidung bewusst getroffen zu haben. Naredi-Rainer beschreibt dies in seinem *Entwurf atlas Museumsbau* (Naredi-Rainer 2004: 39–42) als typisch für neuere Museumsbauten. Anstelle der traditionellen Hervorhebung des Eingangs mit Hilfe von architektonischen Würdeformeln,

einer nach oben führenden Treppe und anderen Mitteln mehr werde in neueren Museumsbauten dem Besucher die Schwellenangst genommen, indem man den Antagonismus von Innen und Außen aufhebe oder zumindest verwische.

Das gleiche Muster findet sich im Fall des Zoologischen und Paläontologischen Museums der Universität Zürich (Details s. nächsten Unterabschnitt). Hier folgt auf eine äußere Grenze, die das Gebäude, in dem sich die Ausstellung befindet, aus dem städtischen Raum ausgliedert, eine zweite, die die Ausstellungsräume des Zoologischen und Paläontologischen Museums von dem umgebenden Universitätsgebäude trennt (und eine dritte im Ausstellungsinnen, die die Ausstellung des Paläontologischen Museums von der des Zoologischen trennt). Weiterhin lassen sich verschiedene Mittel der Verwischung von Innen- und Außenraum identifizieren, wie sie soeben beschrieben worden sind, etwa eine Reihe von Vitrinen vor dem Gebäudeeingang (Gruppe 2) oder das große ‚Bullauge‘ in der Türe zum Ausstellungsraum, das einen Blick auf die Exponate der Ausstellung ermöglicht, noch bevor man diese Grenze zur Ausstellung überquert hat (in halb geöffnetem Zustand zu sehen auf Abb. 3-40, S. Seite 155).<sup>39</sup>

### 3.4.1.2 Schilder und Beschriftungen: Semiotisch komplexe Grenzen

Den Ausstellungsräumen der Zürcher ‚Schwestermuseen‘ möchte ich mich nun ebenfalls Schritt für Schritt nähern. Dieses Mal aber gilt mein besonderes Augenmerk den Schildern und Beschriftungen, die sich in unmittelbarer Nähe der Grenzen befinden, und deren Funktion für die Identifikation der abgegrenzten Raumeinheiten.

Die äußerste Grenze, die den Ausstellungsraum vom städtischen Raum separiert, ist der massive Gebäudekörper, der das Museum umschließt. Seine Wirkung als Grenze wird durch die Fenster verstärkt, die keinen Einblick in das Gebäudeinnere gestatten, sowie ein Steingeländer und einen Teich, die eine Annäherung an die Fassade des Gebäudes verhindern. An nur einer Stelle gibt das Geländer den Zugang zum Gebäude frei, und zwar genau dort, wo eine Türe die Möglichkeit einer physischen Überwindung der durch das Gebäude konstituierten Grenze anzeigt (Abb. 3-36).

---

<sup>39</sup> Auch die *Space Syntax* hat auf die Möglichkeit hingewiesen, dass Blickachsen („visibility“) und Gehmöglichkeiten („accessibility“) auseinander fallen können, und hat die Folgen der Übereinstimmung bzw. des Auseinanderfallens dieser beiden Parameter untersucht. Einen Überblick geben Hillier/Tzortzi (2008).



Abb. 3-36

In unmittelbarer Nähe dieses ‚Grenzübergangs‘ findet man zwei semiotisch besonders aufgeladene Punkte, die sich dem sich nähernden Fußgänger als Startpunkt für die Rezeption des Museums anbieten.

Der erste dieser Punkte ist eine blaue Stele, die genau dort steht, wo durch den Kontrast des Bodenbelags eine Grenze signalisiert wird und wo zwei „Vektoren“ (Machin 2007: 163ff.) im Raum aufeinandertreffen: ein Vektor, der einen Passanten am Gebäude vorbei führt, und einen weiteren, der einen potenziellen Besucher auf das Gebäude zuführt (Abb. 3-37). Diese Platzierung lässt die Vermutung plausibel erscheinen, dass die Stele auf die Grenze bezogen ist, dass wir es also mit einer „Kontiguität von Zeichen und intendiertem Referenten“ zu tun haben (Auer 2010: 278). Erwartbar ist also die Bezeichnung der Grenze selbst, die Bezeichnung einer der von ihr separierten Einheiten bzw. der von ihr ausgegliederten Einheit (s.a. Bogner/Kesselheim 2009 zur Kommunikation über Grenzen). Der Fußgänger, der sich der Stele nähert, kann zunächst den Schriftzug „Universität Zürich“ erkennen.<sup>40</sup> Abhängig vom Grad seiner Vertrautheit mit der Universität Zürich kann er das Logo und das Corporate Design der Universität erkennen und versteht im Klammerausdruck „KO2“ einen technischen Hinweis auf ein bestimmtes Universitätsgebäude. Tritt er weiter heran, kann der Besucher vier durch Schriftgröße und Positionierung als Teiltexte einer niedrigeren Hierarchiestufe ausgewiesene Schriftblöcke sehen (s. 3.4.2). Hier kann er zum ersten Mal einen Hinweis auf das Zoologische und Paläontologische Museum finden. Allerdings stehen die betreffenden Wörter zwischen anderen, die Organisationseinheiten der Universität bezeichnen („Seminar“, „Institut“ in „Paläontologisches Institut und Museum“). „Zoologisches Museum“ und „Paläontologisches Museum und Institut“ sind hier Bezeichnungen für Untereinheiten, nicht für das vom Betrachtungsstandpunkt aus sichtbare Gesamtgebäude.

<sup>40</sup> Eine Folge der Abbildungsgröße, Auer (2010: 280) spricht von „hohe[r] Granularität“.



Abb. 3-37

Die Grenze, die durch die Stele signalisiert wird, ist also keine von Stadtraum zu Museumsgebäude, sondern eine von Stadtraum zu Universitätsgebäude – einem Universitätsgebäude, das in Einheiten gegliedert ist, die nicht räumlich, sondern funktional-organisatorisch voneinander abgegrenzt sind.<sup>41</sup> Das Gebäude, das die Ausstellung umgibt, tritt also dem Besucher zunächst nicht als Museums-, sondern als Universitätsgebäude entgegen.<sup>42</sup>

Widersprüchlich sind die Signale, die der Besucher in dieser Hinsicht am zweiten semiotisch aufgeladenen Punkt erhält, der sich um den Gebäudeeingang herum befindet (also genau dort, wo die Grenze der Gebäudehülle durchlässig ist und einen Zugang erlaubt).

<sup>41</sup> Hier kreuzen sich Grenzen, die einerseits das Museum als Einheit im Raum und andererseits das Museum als Institution betreffen. Das lässt es sinnvoll erscheinen, Analysen von Ausstellungen im Raum und Analysen von institutionellen Strukturen voneinander zu trennen (vgl. etwa Ravelli 2006, die diese Unterscheidung in ihrem Kapitel 6 starkmacht).

<sup>42</sup> Die Interpretation, dass wir es hier mit der Raumeinheit Universitätsgebäude zu tun haben, wird auch durch den Mülleimer mit dem speziellen Aschenbecher für Raucher gestützt. Wer um das generelle Rauchverbot in universitären Räumen weiß, erkennt in dieser Aschenbecher-Mülleimer-Kombination (mit Universitätslogo), dass er sich nicht mehr bzw. noch nicht in einem Universitätsgebäude befindet.

Über der Türe kann man eine in Stein gemeißelte Schrift sehen (s. Abb. 3-38 a): „BIOLOGISCHES INSTITUT // BOTANIK ZOOLOGIE // ZOOLOGISCHES MUSEUM“. Da Schilder, die auf Überkopfhöhe angebracht sind, von Ferne und über die Köpfe anderer Raumnutzer hinweg zu lesen sind, finden sich auf dieser Höhe häufig besonders relevante Informationen, die der globalen Orientierung der Raumnutzer dienen oder die Gebäude und deren wichtigsten Teile identifizieren (s. die Beispiele aus Museen in Mollerup 2005, Kap. 16). Die Überkopfposition, die unmittelbare Nähe zum Gebäudeeingang und die Tatsache, dass die Schrift untrennbar mit der Gebäudehülle verbunden worden ist, weisen alle darauf hin, dass wir es hier mit einer Gebäudeüberschrift zu tun haben. In dieser Überschrift sind wieder die Hinweise auf die Universität und ihre Funktionseinheiten dem Hinweis auf das Museum räumlich übergeordnet.



**Abb. 3-38 a**

Ein gegenteiliges Signal geben die silbergrauen Stelen zur Rechten der Tür. Sie entsprechen gerade nicht dem *Corporate Design* der Universität. Außerdem weisen sie die Einheit, die durch die Gebäudehülle umgrenzt wird, – im Widerspruch zu der restlichen Beschilderung – als „Paläontologisches Museum“ bzw. „ZOOLOGISCHES MUSEUM der Universität Zürich“ aus. Diese Bezeichnungen wiederholen sich in einem der Glaselemente rechts neben dem Türflügel (s. Abb. 3-38 b), wo sie zusammen mit Wörtern auftreten, die dem Frame *Museum* zuge-

ordnet werden können („Öffnungszeiten“,<sup>43</sup> „Eintritt“). Auf dem Banner über der Türe, dessen professionelle Ausführung es unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass wir es mit einer illegalen oder ‚transgressiven‘ Beanspruchung der Gebäudedefassade zu tun haben (Scollon/Scollon 2003: Kap. 8), können wir ebenfalls „ZOOLOGISCHES MUSEUM“ lesen. Das heißt: Hier wird die Türe als *Museumseingang* definiert.<sup>44</sup>



Abb. 3-38 b

Hier sieht man, dass und wie zugleich mit der Grenzziehung auch die durch die Abgrenzung entstehenden Einheiten kategorisiert werden. Das Problem, dass die

<sup>43</sup> Interessanterweise gehören die Öffnungszeiten zur klassischen Definition der Institution *Museum*, die die American Association of Museums gibt: eine Institution, die – neben anderen Definitionselementen – Objekte „aufgrund eines festen Zeitplans dem Publikum zugänglich macht“ (zit. nach Lepenies 2003: 47).

<sup>44</sup> Gleichzeitig ist das Banner durch seine Ausführung und Befestigung als nur vorübergehende Botschaft gekennzeichnet. Diesen Aspekt der Materialität untersucht Scollon/Scollon (2003: Kap. 7) unter dem Begriff „inscription“ (s. besonders 2003: 135f.). Die Botschaft, die sich aus der konkreten Ausgestaltung des Texts ergibt: Hier geht es um etwas, das zwar nicht völlig ephemeral ist (hierfür wäre ein Post-it oder ein mit Tesa angebrachtes Blatt geeignet), aber eben auch nicht so dauerhaft wie das Gebäude und die in ihm untergebrachten Institutionen. Diese Interpretation wird durch den Wortlaut des Banners gestützt, konkret durch die Datumsangaben, die als Anfangs- und Enddatum der Gültigkeit des Banners gelesen werden können.

Kategorisierung der abgegrenzten Raumeinheit hier widersprüchlich signalisiert wird – wird sich derjenige, der die Türe durchschreitet, in einem Universitätsgebäude oder einem Museumsgebäude wiederfinden? – hat sich offensichtlich nicht nur der Analyse gestellt, sondern ist zu einem praktischen Problem der Raumnutzer geworden. Das sieht man, wenn man das Gebäude betritt und nach wenigen Metern auf einen Ausgang trifft, der zu Hörsälen und Seminarräumen führt. Hier haben die Gebäudeverantwortlichen nicht auf die übliche Beschilderung vertraut, sondern zusätzlich einen Aufsteller in den Laufweg der Gebäudenutzer gestellt, der ihnen den Weg zu den universitären Räumen weist. Dieser Aufsteller ist ein Indiz dafür, dass die Kategorisierung des Gebäudes durch Schilder und Beschriftungen an seiner Außengrenze zu einer Verunsicherung der Raumnutzer hinsichtlich der Kategorie des Gebäudes geführt hat. Offensichtlich machte es diese Verunsicherung notwendig, im Innern den universitären Charakter des Gebäudes über das normale, von den universitären Signaletik-Bestimmungen definierte Maß hinaus, aufwändig zu signalisieren.

Eine Beschriftung findet man auch an der nächstinneren Außengrenze der Ausstellung, wieder dort, wo die Grenze mithilfe einer Türe überwunden werden kann. Auf Abb. 3-39 ist die Beschriftung der Türe im Jahr 2010 dokumentiert, Abb. 3-40 repräsentiert den Stand im Jahr 2012.



Abb. 3-39



Abb. 3-40

In beiden Fällen kann man in der Schrift oberhalb der Türflügel die Bezeichnung der räumlichen Einheit vermuten, die durch die Türe begrenzt ist. In der früheren Fassung allerdings befindet sich der Schriftzug „ZOOLOGISCHES MUSEUM“ über dem linken Türflügel, während über dem rechten „und PALÄONTOLOGISCHES MUSEUM“ zu lesen ist. Die naheliegende (und durch das Geländer in der Flurmitte

zusätzlich gestützte) Interpretation ist, dass sich links der Zugang zum Zoologischen, und rechts der zum Paläontologischen Museum befindet. Die Neufassung der Überschrift korrigiert diese Mehrdeutigkeit. Der rechte Türflügel kann nun als Eingang zu beiden Museen verstanden werden, der linke ohne eine Überschrift – man vermutet eine Beschriftung in der Gegenrichtung – als Ausgang. Das Geländer in der Mitte ergibt Sinn als Maßnahme, die die einander entgegenkommenden Besucherströme separieren soll.

Diese Korrektur scheint mir ein Beleg dafür zu sein, dass Raumnutzer Schilder oder Beschriftungen an ‚Grenzübergängen‘ bevorzugt als Bezeichnung für genau diejenige Raumeinheit interpretieren, die sie über den dem Schild am nächsten liegenden Übergang erreichen können. Zwei Schriftzüge über zwei Türen scheinen also so interpretiert zu werden, dass jeder Schriftzug sich auf eine separate Raumeinheit bezieht, die (nur) durch die Tür unter dem betreffenden Schriftzug erreicht wird.

Durchschreitet man diese Türe, ist man endgültig in der Ausstellung angekommen (s. Abb. 3-41). Der schweifende Blick (zur Organisation des Blicks s.o., 3.3) fällt auf Tierexponate, die man – kennt man sich in der Materie aus – als Vertreter sowohl noch existierender als auch ausgestorbener Arten erkennen könnte (das große Objekt in der Raummitte ist die Rekonstruktion eines ausgestorbenen Riesenfaultiers).



Abb. 3-41

Vom Aspekt der Beschriftung von Raumgrenzen ist interessant, dass hier nicht der Eindruck entsteht, in einem Vor-Raum, einem dezidierten Kassenbereich zu sein, obwohl sich die Kasse unmittelbar rechts neben der Tür befindet. Sicher trägt, wie Ravelli (2006: 140) analysiert, der kostenlose Eintritt dazu bei, dass hier die Bedeutung des Kassenbereichs als weiterer Grenze herabgestuft wird. Auch trennt nur eine halbhohe, L-förmige Theke den Kassenbereich vom Ausstellungsraum, und es fehlen Installationen, die die Bewegungen der Besucher auf die Kasse hin lenken (s.o. 3.3). Entscheidend scheint mir aber zu sein, dass es hier keine Beschilderungen gibt, die den Bereich um die Eingangstüre zu einer eigenen Raumeinheit mit einer kategoriellen Bezeichnung machten („Kasse“ oder „Information“). Hier scheint sich mir *ex negativo* die Bedeutung von Beschilderungen und Beschriftungen von Grenzen im Raum zu zeigen.

Bei den Schildern und Beschriftungen, denen wir in diesem Analysegang begegnet sind, handelt es sich in der Terminologie von (Scollon/Scollon 2003: Kap. 8) durchgängig um ‚exophorische‘ Schilder, also solche Schilder, die in einer konkreten räumlichen Umgebung verankert sind und auf diese Bezug nehmen. Ihre Position in unmittelbarer Nachbarschaft der Grenzen lässt die Vermutung zu, dass sie einen Hinweis auf diejenige räumliche Einheit geben, die durch die Grenze ab- oder ausgegrenzt wird (Museum) bzw. auf Aktivitäten *in* dieser Raumeinheit (Sonderausstellung).<sup>45</sup> Dass die Schilder bzw. Schriftzüge in den hier untersuchten Fällen genau an der Stelle platziert sind, wo die betreffende Grenze überschritten werden kann, zeigt, dass es sich um mehr als um bloße ‚Etiketten‘ handelt, die die abgegrenzte Raumeinheit kategorisieren. Dass sie sich dort befinden, wo ihre Leser eine Bewegungsentscheidung treffen müssen (Gehe ich durch die Türe oder gehe ich am Museumsgebäude vorbei?), offenbart ihre Verbindung zur Aufgabe der Bewegungsorganisation, der ich bereits in 3.3 nachgegangen bin.<sup>46</sup>

Die Grenzen der Ausstellung zu markieren heißt also nicht nur, die Ausstellung durch „separation“, „segregation“ oder „contrast“ aus ihrer räumlichen Umgebung herauszulösen, sondern auch, die räumlichen Ganzheiten, die durch die Grenzziehung entstehen, *als* Museum, *als* Ausstellung usw. zu kategorisieren. In diesem Zusammenhang leisten die Schilder und Beschriftungen mehr als nur die Benennung der abgegrenzten Raumeinheiten, sie bringen ‚semiotisch kom-

---

45 Denkbar wäre auch eine Benennung der Grenze selbst („Halt! Staatsgrenze“).

46 Interessanterweise wird genau diese Funktion im Signaletikhandbuch der Universität Zürich hervorgehoben: „Die Aussenbeschriftungen der Signaletik haben nicht den Charakter einer Hausbeschriftung, sondern eines Orientierungssystems, das Besucherinnen und Besucher zum gesuchten Ort führt.“ ([http://www.cd.uzh.ch/downloads/manuals/UZH\\_CDManual\\_Signaletik.pdf](http://www.cd.uzh.ch/downloads/manuals/UZH_CDManual_Signaletik.pdf) [23.08.2012], S. 7).

plexe‘ Grenzen hervor (Schmauks 2002: Kap. 1), die die Nutzung des Raums auf spezifische Weise einschränken.

So schafft das Schild am Gebäudeeingang über den Hinweis auf „Öffnungszeiten“ eine Grenze, deren Durchlässigkeit *zeitlich* eingeschränkt ist, aber nicht *kategorial*. Wir betreten das Museum nicht aufgrund einer bestimmten Kategoriezugehörigkeit, sondern als Teil einer kategorial unspezifizierten Öffentlichkeit, und erwerben uns erst *durch* das Betreten des Museums eine Kategoriezugehörigkeit: die Zugehörigkeit zur Kategorie der *Besucher*. Deshalb können Hinweise auf spezielle Nutzerkategorien auch als Hinweis auf eine Außengrenze der Ausstellung verstanden werden, etwa wenn es an einer Türe im Innern der Ausstellung heißt: „Zutritt nur für Berechtigte“ (s. Abb. 3-42).



Abb. 3-42

Auch der Hinweis auf den freien „Eintritt“ trägt zur semiotischen Komplexität der Ausstellungsgrenzen bei. Er ‚flaggt‘ den Raum, der durch die Türe zu erreichen ist, ‚als einen für eine bestimmte Handlung nutzbaren Raum aus‘ (wie Domke 2010: 88 in ihrer Analyse der Leistung von Schildern im öffentlichen Raum schreibt).<sup>47</sup> Denn einen „Eintritt“ gibt es nur in ganz bestimmte, kulturell definierte Räume: nicht in eine Universität oder ein Rathaus (obwohl diese Räume ebenfalls für eine unspezifizierte Öffentlichkeit geöffnet sind); einen „Eintritt“ gibt es typischerweise dort, wo im Raum eine spezifische, raumbundene Kommunikation

<sup>47</sup> Domke folgt in ihrer Begrifflichkeit Certeau (1988), für den „Raum“ (frz. „espace“) das Produkt kultureller Praktiken bezeichnet.

(Museum, Galerie) oder Interaktion (politische oder sportliche Veranstaltung) zu erwarten ist, wo der Raumnutzer zum Besucher wird.

### 3.4.1.3 Die Grenzen der Ausstellung im Rauminnern

Im Fall der dreidimensionalen und frei begehbaren Museumsausstellung reicht es nicht aus, Anfang und Ende der Ausstellung zu markieren. Die Aufgabe der Identifizierung der Grenzen der Ausstellung stellt sich auch im Innern des Ausstellungsraums.

Das betrifft zum einen all diejenigen Bereiche, die zwar vom Ausstellungsraum aus zugänglich sind, die aber von den Besuchern nicht betreten werden sollen. Schon erwähnt wurde das Beispiel der Türe, die mit dem Hinweis „Zutritt nur für Berechtigte“ versehen ist (Abb. 3-42).

Von der kategorialen Einschränkung des Nutzerkreises, die dem ‚Betretbarkeitsregime‘ der Museumsausstellung widerspricht (s.o. 3.3), geht hier das Signal aus, dass der Raum hinter der Türe nicht mehr Bestandteil der Ausstellung sein kann. Überdies weist der Zusatz „KO2 E62 a/b 63 a-f“ für denjenigen, der mit dem System der Raumnummerierung an der Universität Zürich vertraut ist, darauf hin, dass er es hier mit Universitätsräumen zu tun bekommt – der Ausstellungsraum ist am Eingang nicht auf gleiche Weise nummeriert.<sup>48</sup>

Ein wenig anders liegen die Verhältnisse bei Grenzen zu Museumsbereichen, bei denen es sich zwar um Publikumsbereiche handelt, die aber nicht als Teil des „exhibition and vista space“ (Maximea 2002) aufgefasst werden sollen. Zur Aufgabe der Abgrenzung gehört es hier dazu zu markieren, dass das Publikum die dort platzierten Gegenstände nicht als Teil der Ausstellungskommunikation nutzen soll. Sonst würden Toiletten, Garderobenhaken oder Picknicktische mit ähnlichem Ernst und mit der gleichen Frage nach der kommunikativen Intention des im Raum Platzierten betrachtet wie die Exponate.

Die Mittel, mit denen diese Bereiche aus der Ausstellung ausgegrenzt werden, unterscheiden sich nicht wesentlich von den Mitteln der Abgrenzung des Ausstellungsraums nach außen.

Die Spielecke im Umweltmuseum etwa, die auf Abb. 3-43 zu erkennen ist, ist durch den bunten Spielteppich als räumliche Einheit aus seiner Umgebung herausgehoben. Objekte, die – beispielsweise durch eine begleitende Objektkennung – als Exponate markiert sind, befinden sich in einiger Entfernung („sepa-

---

<sup>48</sup> „Paläontologisches Institut und Museum“ liest sich – so meine Vermutung – hier nicht als Bezeichnung des hinter der Grenze liegenden Bereichs, sondern als autorisierende Instanz, denn der Leser dieses Schildes befindet sich ja schon innerhalb der Grenzen, die durch eben diese Bezeichnung charakterisiert worden sind (auf der blauen Stele nämlich, s.o.)

ration“). Zusätzlich gibt es einen wahrnehmbaren Kontrast in der Qualität der verwendeten Materialien (Bierbänke!), auch sichtbar darin, dass Vorrichtungen fehlen, die ein Berühren der Gegenstände auf dem Tisch verhindern, die ja (wie das Metallmammut) thematisch durchaus zur Ausstellung passen.



Abb. 3-43

Um zu erkennen, dass der Picknickbereich im Zoologischen und Paläontologischen Museum, den man auf Abb. 3-44 sieht, nicht Teil der Ausstellung ist, kann man ähnliche Indizien heranziehen: den Abstand zur Ausstellung oder das Fehlen von Objekten, in denen man Exponate sehen kann. Hinzu kommt ein Schild, das davor warnt, Speisen und Getränke „in die Ausstellungsräume“ mitzunehmen (Abb. 3-45), woraus man ableiten kann, dass man sich im Moment der Lektüre dieses Schildes gerade *nicht* in den Ausstellungsräumen befindet. Schließlich erlaubt sicherlich die Vertrautheit mit typischen Servicebereichen in Museen (Garderoben, Toiletten, Museumsshop, Museumscafé) die Identifikation dieser Raumeinheit, auch wenn ein Schild wie *Picknickzone* fehlt.



Abb. 3-44

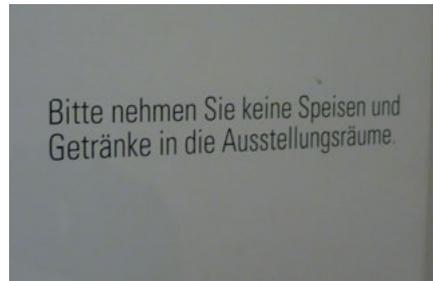


Abb. 3-45

Bei der Abgrenzung der Toiletten spielen – neben der Vertrautheit mit diesem Raumtyp – abweichende Regelungen der Begehbarkeit eine Rolle (s.o. 3.3). Die

Begehbarkeit der Toiletten ist nach Geschlechterkategorie geregelt (genau das ist die semiotische Grundlage des WC-Piktogramms, das einen Mann und eine Frau, getrennt durch einen senkrechten Balken zeigt), anders als im Ausstellungsraum, in dem die Geschlechtszugehörigkeit keine Rolle spielt. Und wie im Museums-shop, den ich in 3.7 analysieren werde, ist es die Vielzahl identischer Objekte (die gegen deren Charakter als ‚Original‘ spricht), die signalisiert, dass wir es hier nicht mit Elementen der Ausstellungskommunikation zu tun haben.

Natürlich wird in den hier angeführten Fällen niemand das Mammutspielzeug in der Spielecke mit einem Exponat verwechseln oder sich bewusst die Frage stellen, ob er sich in der Toilette noch in der Ausstellung befindet. Dass uns die Grenzen aber als so eindeutig erscheinen, genau das ist die Leistung der kommunikativen Erscheinungsformen, die die Aufgabe der Abgrenzung des Ausstellungsraums bearbeiten und lösen. Nur dadurch, dass die Aufgabe der Abgrenzung hier im Innern des Museumsraums geleistet wird, scheinen uns die Grenzen der Ausstellungskommunikation derart eindeutig zu sein. Und genau hierin liegt der Reiz von künstlerischen und musealen Experimenten, die die Grenzen des Ausstellungsraums aufzulösen versuchen, etwa das in Divjak (2010: 92–108) referierte Ausstellungsprojekt „museum inside out“ im Wiener Museum für Volkskunde, in dem die Arbeiten, die sonst in vom Ausstellungsraum abgegrenzten Räumen stattfinden, in die Ausstellungsräume hinein verlegt wurden.

### 3.4.2 Die Grenzen in der Ausstellung: Gliederung

In der Ausstellungskommunikation gilt es nicht nur, die Ausstellung gegen ihre räumliche Umwelt abzugrenzen. Auch *innerhalb* der Ausstellung sind Grenzen zu ziehen und aus dem Gesamt der Ausstellung kleinere Einheiten als sinnvolle, aufeinander bezogene Rezeptionseinheiten auszugliedern. Im Zuge dieser Gliederung der Ausstellung entstehen Einheiten im Raum, die bald eine Folge gleichrangiger Teile bilden, bald eine komplexe Anordnung auf verschiedenen hierarchischen Stufen. Da es sich bei der Herstellung von Gliederungseinheiten in der Ausstellung ebenfalls um die Konstruktion von Grenzen im Raum handelt, werden wir es in vielen Fällen mit Mitteln und Formen zu tun haben, die den im vorigen Abschnitt vorgestellten ähneln.

In der Museumsliteratur gibt es nur wenig Analysen zu der Frage, wie Ausstellungen in kleinere Rezeptionseinheiten gegliedert werden können. Eine der wenigen Arbeiten, die eine solche Analyse empirisch leisten, ist Horta (1992). Diese Autorin beginnt ihre semiotische Analyse einer Buddhismusausstellung mit der Festlegung von Rezeptionseinheiten, die sie mit Barthes (1988c) ‚Lexien‘ nennt. Diese Lexien sind allerdings vom Analysierenden festgelegte Teile, deren

Rechtfertigung allein in ihrer Fruchtbarkeit für die Analyse liegt. So schreibt Barthes (1988c: 268):

Die Lexie ist ein willkürliches Produkt, sie ist einfach ein Segment, innerhalb dessen man die Verteilung der Bedeutungen beobachtet; was die Chirurgen als Operationsfeld bezeichnen würden: nützlich ist eine Lexie, wenn nur eine, zwei oder drei Bedeutungen durch sie hindurchfließen (die im Volumen des Textstückes übereinanderliegen).

Folgerichtig kommt es für Hortas Analyse nicht darauf an, die Anzahl und den Zuschnitt ihrer ‚Lexien‘ zu rechtfertigen. Sie übernimmt die vom Raum als ‚natürlich‘ suggerierten Gliederungen, ohne die Frage zu stellen, was genau im Raum ihr – wie auch den ‚normalen‘ Besuchern der Ausstellung – diese Einteilung nahegelegt hat. Horta setzt damit voraus, was es im Folgenden zu analysieren gilt. Häufiger wird in der Museumsliteratur die Gliederung und Hierarchisierung von Museumstexten behandelt, hauptsächlich in Ratgebern und Handbüchern. Beispiele sind Noschka-Roos (2001: 91–94) oder Dawid/Schlesinger (2002: Kap. 3).

In der Textlinguistik sind interne Grenzen und die aus ihnen resultierenden Einheiten gut untersucht, und zwar unter dem Schlagwort *Gliederung*. Im Rahmen der hier eingenommenen, strikt an der kommunikativen Oberfläche interessierten Analyseperspektive sind vor allem solche Ansätze von Interesse, die nach Markern an der Textoberfläche suchen, die signalisieren, wie der Text in Teile zu zergliedern ist. Ein Klassiker ist in diesem Zusammenhang Gülich/Raible (1974). Nachdem das Thema *Gliederung* längere Zeit aus dem Fokus der Linguistik geraten war, erweckt es derzeit wieder einiges Interesse, und zwar gerade im Rahmen der aktuellen Multimodalitätsforschung und der linguistischen Forschung zu Neuen Medien. Immer wenn die Tendenz zur Modularisierung von Texten thematisiert wird oder untersucht wird, wie Teiltexthe aus unterschiedlichen Modi aufeinander zu beziehen sind, spielt auch der Aspekt der Gliederung eine Rolle (siehe Begriffe wie „Sehflächen“ bei Schmitz 2007, „Puzzletexte“ bei Püschel 1997 usw., s.o. Kapitel 2).

Weitere Anregungen für die Analyse von Erscheinungsformen, die in der Ausstellung die Aufgabe der Gliederung bearbeiten, lassen sich wieder aus der architekturtheoretischen Terminologie von Norberg-Schulz (1968) gewinnen, dessen Klassifikation von Grenzen nicht nur auf Außengrenzen, sondern auch auf unterschiedliche „Verbindungen“ von Räumen im Gebäudeinneren bezogen werden kann (s.o. 3.4.1). Gleiches gilt für den oben schon angewandten systemfunktionalistischen Begriff des „framing“, ein Konzept, das ausdrücklich nicht auf Außengrenzen, sondern auch auf die Herstellung von Untereinheiten anwendbar ist.

Im folgenden Analyseblock werde ich die Mittel und Formen untersuchen, mit denen in der Museumsausstellung Teileinheiten signalisiert und identifiziert

werden. Die Analyse geht aus von einer maximalen Gliederungseinheit unterhalb der Gesamt-Ausstellung, die ich „Teilanzheit“ nennen möchte (3.4.2.1), und schreitet fort zu immer kleineren Gliederungseinheiten (eine „Ausstellung in der Ausstellung“, 3.4.2.2; einen einzelnen Saal, 3.4.2.3) bis hin zu Vitrinen und Gliederungseinheiten innerhalb von Vitrinen (3.4.2.4). Dabei sollen jeweils die Formen rekonstruiert werden, die zur Identifizierung der Gliederungseinheiten in der Ausstellung genutzt werden.

Hinweise auf relevante Gliederungseinheiten lassen sich schon dadurch gewinnen, dass man im Raum nach Bezeichnungen sucht, die die Akteure ‚im Feld‘ für solche Gliederungseinheiten verwenden („Ausstellungsräume“, „Erdgeschoss“, „Untergeschoss“, „Sonderausstellung“, „Kino“, „Saal“, „Vitrine“ usw.). Darüber hinaus finden sich Anregungen zur Identifikation solcher Einheiten in der Architektur- und Ausstellungstheorie (etwa das Konzept des „field of vision“ des Bauhausvertreterers Herbert Bayer (s. Bayer 1939) oder die Begriffe aus dem Ansatz der *Space syntax*, die sich auf die Wahrnehmung von Raumeinheiten und ihren visuellen Verbindungen beziehen: „convex spaces“ und „axial lines“ (vgl. Doxa et al. 2012: 136f.), oder auch in der raumsensitiven Linguistik (s. den Begriff der „semiotic aggregates“ bei Scollon/Scollon 2003: 23 oder den des „Ensembles“ bei Auer 2010: 286, der Zeichen meint, die mit einem Blick wahrgenommen werden können).

In dem folgenden Analyseabschnitt sollen aber nicht nur die Formen beschrieben werden, die zur Gliederung des Ausstellungsraums beitragen, sondern darüber hinaus sollen die vielfältigen Beziehungen dokumentiert werden, die zwischen den Gliederungseinheiten bestehen können (zu Beziehungen zwischen einzelnen Elementen, sowohl innerhalb dieser Einheiten als auch Einheiten übergreifend s. aber 3.5).

### 3.4.2.1 Die Sonderausstellung „Massenaussterben“

Die größte Gliederungseinheit unterhalb der Museumsebene, die ich in diesem Abschnitt untersuchen möchte, wird von einer Sonderausstellung mit dem Titel „Massenaussterben und Evolution“ gebildet, die während des Untersuchungszeitraums in einem größeren Raum im Zoologischen Museum stattgefunden hat.<sup>49</sup> Vom Gliederungsaspekt ist diese Sonderausstellung deshalb interessant, weil es ihr gelingt, sich als eigenständige und vollständige Rezeptionseinheit

---

<sup>49</sup> Die Sonderausstellung fand vom 3. November 2009 bis 28. November 2010 statt. Konzeption und Inhalte: H. Bucher, H. Furrer, M. Hautmann, Ch. Klug, M. R. Sánchez-Villagra; Leitung und Konzeption: M. Haffner, L. Tisamis, H. Götzmann; Grafik und Multimedia: C. Hundertpfund, E. Schmuki, K. Seiler, J. Stauffer, A. Wermuth; Museumspädagogik: S. Däner, U. Koller.

auszuweisen, obwohl sie sich ‚eigentlich‘ *in den Räumen des Museums* befindet und sich daher architektonisch als eine *Untereinheit* des Museums präsentiert.

Die von der Sonderausstellung gebildete Gliederungseinheit vermittelt zwei gegensätzliche ‚Botschaften‘. Wie die Cluster in den von Püschel (1997) beschriebenen „Puzzle-Texten“, gibt sich die Sonderausstellung einerseits als „unselbständiger Teil eines umfassenden Textes“ aus (1997: 28), aber gleichzeitig auch „als autonomer Text“ (1997: 38). Sie befindet sich innerhalb der Außengrenzen der Ausstellung und stellt thematische, funktionale und formale Überschneidungen zu dieser her, die ihre Teilhabe an der im übrigen Ausstellungsraum stattfindenden Ausstellungskommunikation als unproblematisch erscheinen lassen. Zugleich präsentiert sie sich jedoch als autarke kommunikative Ganzheit, die gegenüber der restlichen Ausstellungsfläche durch mehrfach und klar signalisierte Grenzen abgegrenzt ist und die gerade *nicht* signalisiert, dass zu ihrem Verständnis Elemente aus der restlichen Ausstellung notwendig sind.<sup>50</sup>

Im Folgenden möchte ich rekonstruieren, wie dieser Status der Sonderausstellung durch die Bearbeitung der Aufgabe der Abgrenzung hervorgebracht wird.

Schon an der Außengrenze der Ausstellung tritt die Sonderausstellung dem Besucher als eigene Ganzheit entgegen (s. Abb. 3-46). Nicht nur ist ihr ein eigener Zeichenträger gewidmet, das oben schon besprochene Banner, das eine eigene, von der eingemeißelten Beschriftung des Museums abweichende Zeitlichkeit besitzt. Auch hat sie einen eigenen Titel („Massenaussterben“), eine Bezeichnung, mit der man auf die kommunikative Einheit als Ganzes referieren kann („Sonderausstellung“), und weist offensichtlich eine eigene Autorenschaft auf (s. die Institutionen neben dem Universitätslogo unten links).



Abb. 3-46

Nähert sich der Besucher der Sonderausstellung, trifft er auf eine Reihe klarer Grenzmarkierungen. Abb. 3-47 (auf der nächsten Seite) zeigt den Zugang zu der

<sup>50</sup> Auf letzteres weist schon die Semantik des Wortes „Sonderausstellung“ hin.

Sonderausstellung, ausgehend von dem Ausstellungsbereich, der der Dauerausstellung vorbehalten ist.



Abb. 3-47

Hinweise, dass wir es hier mit einer Grenze zu tun haben, sind etwa der Titel „MASSENAUSSTERBEN“, der in einer Schriftgröße gehalten ist, die diejenige aller anderen Schilder und Beschriftungen im betreffenden Museum übersteigt; die massive, dunkle Wand, die nur von einem Durchgang durchbrochen ist (der zweite Durchgang etwa 10 Meter weiter rechts ist von diesem Standpunkt aus nicht zu sehen); die Projektionsfläche aus dünnen, weißen Schnüren, die den Blick in die Sonderausstellung blockiert (und die aus dem Durchgang als „Verbindung“ einen „Filter“ im Sinne von Norberg-Schulz macht) oder der Wechsel des Bodenbelags.

Betont wird die Grenze zusätzlich durch den optischen Abstand zu den Exponaten der Dauerausstellung, der hier auf raffinierte Weise erzeugt wird (s. Abb. 3-48).



Abb. 3-48

Auf diesem Foto sieht man den Blick auf den Eingang der Sonderausstellung von einer etwas größeren Entfernung aus. Ganz rechts befindet sich eine Vitrine, die die Aussterbe- und Überlebensraten wichtiger Arten demonstriert und so inhaltlich schon einen Blick auf das Ausstellungsthema „Massenaussterben“ ermöglicht – eine Strategie, wie wir sie an den Außengrenzen der Ausstellung ebenfalls beobachten konnten. Daneben meint man einen schwarzen Vorhang zu erkennen. Was für den Besucher aus dieser Position nicht sichtbar ist: Es handelt sich nicht um einen langen, sondern um eine Reihe kurzer Vorhänge, die diagonal zur Blickrichtung angebracht sind. Ihre Funktion ist es, eine Vitrine der Dauerausstellung abzudecken, die heutigen Vogelarten gewidmet ist. Solange der Besucher sich auf die Sonderausstellung zubewegt, sind diese Exponate der Dauerausstellung nicht zu sehen. So wird dafür Sorge getragen, dass in seinem „field of vision“ (Bayer 1939) nur Eindrücke zu gewinnen sind, die sich auf die Sonderausstellung beziehen. Wenn der Besucher die Vogelvitrine jedoch aus der Gegenrichtung ansteuert, leiten die diagonal angebrachten Vorhangstücke seine Schritte und seinen Blick direkt in die Vitrine (vgl. Abb. 3-49, die die ersten zwei dieser Vorhänge erkennen lässt). Das ist ein Beleg dafür, dass bei der Analyse von Grenzziehungen in der Ausstellung immer auch der Standpunkt des sich bewegenden (Modell-)Besuchers, seine Blickachsen und Sehfelder berücksichtigt werden müssen.<sup>51</sup>



Abb. 3-49

Einen weiteren Hinweis darauf, dass es sich bei der Sonderausstellung um eine Ganzheit handeln könnte, findet man an dem oben erwähnten zweiten Durch-

<sup>51</sup> Dass die Blickachsen eine relevante Orientierung auch für die Akteure des Felds sind, kann man beispielsweise Bertron/Schwarz/Frey (2012: 32) entnehmen, die ihre ausstellungsgestalterische Entscheidung, „Textelemente, Medien und Lebendrekonstruktionen der Tiere und Pflanzen der Jurazeit aus der Blickachse des Besuchers zu nehmen“ so begründen: „Als Erstes sollen die Exponate wirken.“

gang zu der Sonderausstellung. Neben diesem Durchgang – lesbar für den, der im Begriff ist, die Ausstellung zu verlassen – findet man eine Tafel, die die für die Sonderausstellung Verantwortlichen benennt (Abb. 3-50). Die Nennung der Ausstellungsverantwortlichen kann man (analog zur Angabe des Autors auf einem Bucheinband) als Hinweis darauf interpretieren, dass man es hier mit einer kommunikativen Ganzheit zu tun hat, an deren Rand man sich befindet.

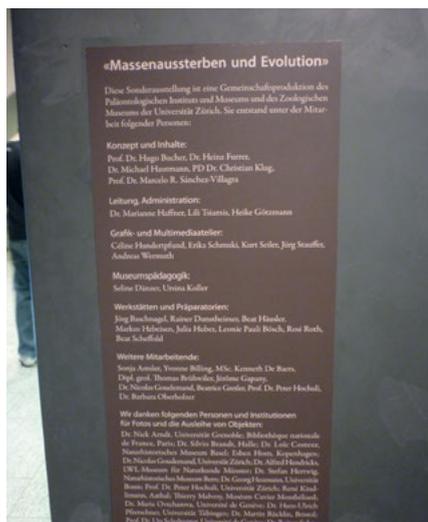


Abb. 3-50

Das lässt sich mit Rückgriff auf die Überlegungen zur Textgliederung von Gülich/Raible (1974) verstehen. Für die Autoren sind nämlich diejenigen Gliederungssignale besonders hoch zu gewichten, die „ein Analogon im textexternen Bereich haben“ (ebd.: 80). Gemeint sind Gliederungssignale, die sich auf die Kommunikationssituation und ihre Elemente beziehen, also zum Beispiel auf Sprecher oder Hörer, den Akt des Kommunizierens usw. bezogen sind. Die Tafel gibt hier also ein Gliederungssignal auf der obersten Ebene, indem sie auf die Ausstellungsverantwortlichen als die Urheber der kommunikativen Einheit *Sonderausstellung* verweist. Ein weiteres von Gülich und Raible in der Hierarchie der Gliederungsmerkmale weit oben angesiedeltes Merkmal ist die „Substitution auf Metaebene“. Diese findet sich ebenfalls auf der Tafel: Der Ausdruck „Diese Sonderausstellung“ nämlich greift die kommunikative Einheit, durch die der Besucher vor der Lektüre der Tafel gegangen ist, als Ganzes noch einmal sprachlich auf (vgl. ebd.: 87–90). Mit dem Dank an die Unterstützer („Wir danken folgenden Personen und Institutionen [...]“) wird das Ende der durchlaufenen Kommunikationseinheit gekennzeichnet.

Während also eine ganze Reihe von Phänomenen angeführt werden können, die dafür sprechen, die Sonderausstellung als autarke, in sich geschlossene kommunikative Ganzheit aufzufassen, sprechen manche andere Indizien dafür, in der Sonderausstellung trotz alledem einen Teil der Gesamtausstellung des Museums zu sehen.

Beispielsweise gibt es zwar an der Gebäudefassade eine Ankündigung der Ausstellung, aber an der Doppeltüre, durch die man das Museum betritt, fehlt ein solcher Hinweis. Die Eingangstüre ist also nicht als Eingang *zur Sonderausstellung*, ‚ausgeflaggt‘. Weiterhin ist der Zugang zur Sonderausstellung nur durch die Dauerausstellung möglich. So erscheint der Rundgang durch die Sonderausstellung notwendigerweise als Teil des Rundgangs durch das Zoologische und Paläontologische Museum.<sup>52</sup>

Schließlich gibt es zwar eine deutlich markierte Grenze, aber innerhalb der Sonderausstellung finden sich zahlreiche Formen, die eine Verknüpfung zu den anderen Museumsteilen herstellen: wiederkehrende fachsprachliche Termini beispielsweise, oder aber Exponate, die ohne die Wahrnehmung eines thematischen Sprungs auch in den anderen Ausstellungsteilen vorkommen könnten.

### 3.4.2.2 Die Inszenierung einer „Ausstellung in der Ausstellung“: Graf Georgs Studierstube

Deutlich weniger selbstständig ist folgende Raumeinheit im Urweltmuseum Oberfranken, die die Ursprünge der paläontologischen Forschung in Franken zum Gegenstand hat (s. Abb. 3-51). Es handelt sich um die Inszenierung der Studierstube Graf Georgs von Münster, dessen Fossiliensammlung die historische Grundlage der Sammlung des Urweltmuseums bildet. Die Inszenierung der Studierstube ist umgeben von Informationen zu weiteren historischen Forscherpersönlichkeiten und Belegen für deren Beiträge zur Erforschung der Geologie und Paläontologie Oberfrankens.

In vielen Beziehungen ähnelt die ‚Studierstube‘ dem, was man in der restlichen Ausstellung sehen kann. So lässt sich auf Abb. 3-51 ein Vitrinenschrank mit Fossilien entdecken – unter anderem mit einer Fundplatte, die einer anderen sehr ähnlich sieht, die man wenige Schritte entfernt im Trias-Saal des Urweltmuseums finden kann (Abb. 3-52). Soll der Besucher verstehen, dass er es hier mit einer ganz eigenen Einheit zu tun hat, die eben nicht der Präsentation von Fossilien, sondern der Präsentation der *historischen Beschäftigung mit* Fossilien

---

<sup>52</sup> Ein weiterer Beleg dafür, dass die Berücksichtigung der Körperlichkeit der Ausstellungsrezeption und ihrer Sequenzialität für die Analyse unumgänglich ist.

zum Gegenstand hat, dann muss die Gelehrtenstube deutlich aus dem Zusammenhang der restlichen Ausstellung herausgelöst werden.



Abb. 3-51



Abb. 3-52

Diese Ausgliederung leistet prominent das unterschiedliche Bodenniveau, das den Übergang zur Studierstube körperlich spürbar werden lässt. Hinzu kommt ein starker optischer Kontrast. Das helle Parkett steht im Kontrast zum sonst üblichen grauen Teppichboden. Während von jenem das Signal ausgeht „Übersehe mich!“, ist das Parkett in den Farbtönen gehalten, die in der restlichen Ausstellung die Exponate und sonstigen, für die Bedeutungskonstitution relevanten Elemente der Ausstellung markieren (s.u., 3.3.4). Obwohl Teil des Bodens, ist das Parkett also als potenziell bedeutungstragend gekennzeichnet. Gleiches gilt für die helle Stofftapete, die stark mit der dunkelgrauen Farbe kontrastiert, die sonst die Wände der Ausstellung im schwachen Licht des „Dunkelmuseums“, ‚unsichtbar macht‘. Das Grenzsignal, das von der Tapete ausgeht, gründet nicht nur in ihrer Farbe, sondern auch darin, dass sie nicht dem Designkonzept des Museums entspricht.<sup>53</sup> Zur Ausgrenzung der Studierstube trägt auch die Beleuchtung bei. Anstelle die Exponate in der Vitrine zu beleuchten, wie es in der übrigen Ausstellung geschieht, gibt es hier eine Beleuchtung, die das gesamte Studierstuben-Podest in ein helles Licht taucht.<sup>54</sup> Schließlich finden wir – wie auch bei der Mar-

<sup>53</sup> Während die Tatsache ihrer Andersartigkeit als Hinweis darauf verstanden werden kann, dass wir es mit einer Gliederungseinheit zu tun haben, die von der restlichen Ausstellung zu separieren ist, weist die Art der Andersartigkeit – der erkennbar nicht-heutige Stil – auf den Gegenstand hin, um den es in der abgegrenzten Einheit geht (s.u. 3.6).

<sup>54</sup> Hinzu kommen drei Lichtakzente, die den Schreibtisch in der Mitte sowie die Kommode und den Vitrinenschrank im Hintergrund als besonders interessante Punkte ausweisen. Zwar könnte man der Punktbeleuchtung ebenfalls eine Abgrenzungsfunktion zuschreiben (alles, was von ihr beleuchtet wird, bildet eine Einheit), doch scheint sie mir hier vor allem die Aufgabe zu bear-

kierung der Außengrenzen zu beobachten war (s.o.) – in unmittelbarer Nähe zur mehrfach markierten Grenze Schrift. Nämlich drei unterschiedlich große Tafeln zur Rechten. Die Kenntnis des Musters, dass sich Schrift häufig an den Rändern von Raumeinheiten findet, erlaubt es, diese Tafeln ebenfalls als Formen zu verstehen, die die Raumeinheit auf dem Podest als *Einheit* kennzeichnen.<sup>55</sup>

Während es also viele Phänomene zu beobachten gibt, die die ‚Studierstube‘ aus dem Gesamt der Ausstellung herauslösen, gibt es ebenso Phänomene, die für eine Verwischung der (Binnen)Grenzen zwischen Inszenierung und restlicher Ausstellung sorgen. Geballt finden sich solche Phänomene im Ausstellungsbe- reich, der sich links an die Inszenierung anschließt (s. Abb. 3-53).



Abb. 3-53

Dieser Bereich ist deutlich als Teil der restlichen Ausstellung gekennzeichnet. Dafür sprechen die dunkelgraue Wandfarbe, der graue Teppichboden, die dunkelblauen Schrifttafeln mit weißer Schrift in dem Schriftfont, der in der gesamten Ausstellung verwendet wird. Und doch kann man auch Beobachtungen machen, die für die Grenze zur Inszenierung verwischen. Wenn die Rückwand auch durch das unterschiedliche Material und die unterschiedliche Farbe und Helligkeit voneinander geschieden ist, so teilen sich Inszenierung und die hellblauen Schrifttafeln doch eine gemeinsame Rückwand. Der kleine ‚Klotz‘ mit der schrägen Ebene, auf der in einer Art Ringbuch Reproduktionen historischer Illustrationen zu sehen sind, schwächt ebenfalls die Stärke der Abgrenzung. Er steht nämlich halb im Bereich der Inszenierung, halb in der restlichen Ausstellung und wirkt so als Element, das den Rezipienten eine Verknüpfung der beiden Bereiche nahelegt (s.u. 3.5).<sup>56</sup>

---

beiten, Figuren zu erzeugen, die aus dem Grund der Gesamtinszenierung hervortreten sollen (s. 3.3.4).

55 Die Schrifttafeln enthalten eine Kurzbiografie Graf Georgs von Münster, sind also metonymisch auf die inszenatorische Einheit als Ganze zu beziehen.

56 An dieser Stelle ist der Höhenunterschied von Inszenierung zur restlichen Ausstel-

Die Ausgliederung des Georg-von-Münster-Bereichs aus der restlichen Ausstellung ist also keine absolute. Dem Kontrast, der durch die völlig unterschiedliche Formen- und Farbgestaltung erzeugt wird, stehen die soeben beschriebenen verbindenden Elemente entgegen und tragen zu einer lokalen „Verschmelzung“ (Norberg-Schulz 1968: 142) der beteiligten Raumeinheiten bei, in der es Zonen gibt, die nicht eindeutig der einen oder der anderen Einheit zugeordnet sind. Verschmelzungsbereiche wie der hier zu sehende legen es nahe, die Inszenierung (und das aus ihr zu gewinnende Wissen) in die Konstruktion der Gesamtbedeutung der Ausstellung zu integrieren (s.u. 3.6).

### 3.4.2.3 Ein Ausstellungssaal und seine Untereinheiten: Der Trias-Saal

Während ich bisher Gliederungseinheiten untersucht habe, deren Zugehörigkeit zur Ausstellung in unterschiedlichem Maß fraglich war, werde ich mich jetzt Einheiten zuwenden, die ganz unproblematisch als Teil der Ausstellung aufgefasst werden können. Ich untersuche einen Raum in der ersten Etage des Bayreuther Urweltmuseums daraufhin, wie in ihm Einheiten ausgegliedert werden.

Die Analyse beginnt vor dem Eingang des Raums (s. Abb. 3-54; dieser Raum wurde schon verschiedentlich analysiert: s. Kesselheim/Hausendorf 2007, 2009, 2010).



Abb. 3-54

lung gering. Auch wenn das praktische Gründe haben mag (links führt eine ansteigende Rampe zu dem weiter hinten liegenden Medienraum), ist es sicherlich nicht abwegig anzunehmen, dass die Aufhebung des Höhenunterschieds von den Besuchern auch mit Bezug auf die Frage der Einheitenbildung in der Ausstellung gelesen werden kann. - Weitere verknüpfende Elemente sind übrigens die Illustrationen, die zum Teil klar aus vergangener Zeit stammen oder die Frakturschrift im Ringbuch.

Schon vor dem Betreten des Raums können einige Schlüsse zum „Trias-Saal“ als Gliederungseinheit sowie zu potenziellen Gliederungseinheiten *im* Trias-Saal gezogen werden. Eine schwarze Stellwand stellt hier die Grenze zum benachbarten Ausstellungsbereich her. Dadurch dass zu erkennen ist, dass diese Wand nachträglich in den Raum eingesetzt wurde (man beachte die kurzen Stützen an ihrer Unterseite), wird die kommunikative Funktion dieser Wand deutlich. Sie bringt eine Gliederung im Raum hervor, indem sie die „permeability“ der architektonisch vorgegebenen Raumgrenzen reduziert (van Leeuwen 2005: 16). Vom Standpunkt des Fotografen aus sind keine weiteren Ein- oder Ausgänge zu erkennen; wo immer der hellgraue Boden endet, sind die gleichen dunklen Wände zu sehen. Das stärkt die Vermutung, dass wir es hinter der schwarzen Wand mit einer *abgeschlossenen* Einheit zu tun haben, nicht einem Zugang zu weiteren Raumeinheiten.<sup>57</sup> Auch die Saalüberschrift „Oberfranken vor 205–250 Millionen Jahren“ trägt zur Ausgliederung des Raums als Einheit bei. In ihr lässt sich aufgrund ihrer Positionierung – wie schon im Fall der Schrift oberhalb des Gebäudeeingangs – eine inhaltliche Charakterisierung der sich anschließenden Raumeinheit vermuten (s.o. zu Interpretationsalternativen).<sup>58</sup>

Etwa in der Mitte des Raums, der durch den Durchgang sichtbar wird, sieht man einen zweiten Bogen, der einen hinteren Raumteil aus dem Gesamtraum ausgliedert.<sup>59</sup> Dass es sich nicht um einen zweiten Raum handelt, sondern um eine Unterteilung des Raums, der mit „Oberfranken ...“ überschrieben ist, kann man an der Größe der Überschrift „Saurier aus dem Bayreuther Muschelkalk[meer]“ erkennen, die oberhalb des Bogens angebracht ist: Sie ist kleiner als die Überschrift über dem Durchgang im Bildvordergrund. Eine weitere Gliederungseinheit

---

<sup>57</sup> Die *Space syntax* hat untersucht, wie die Anzahl der Verbindungen eines Raums zu anderen Räumen die Wahrscheinlichkeit beeinflusst, dass Besucher den fraglichen Raum betreten. Einen guten Einblick geben Hillier/Tzortzi (2008).

<sup>58</sup> In dem Durchgang ist eine Art Fußmatte zu erkennen, die vom Aspekt der Gliederung her zweideutig ist. Zum einen betont sie die Gliederung, indem sie die Kontinuität des Bodenbelags unterbricht und den Durchgang nach unten hin abschließt. Zum anderen aber reicht sie in beiden Richtungen über die Grenzlinie hinaus und kaschiert die Grenze auf diese Weise. Schaut man genauer hin, entdeckt man in der ‚Matte‘ eine Karte des Muschelkalkmeers, aus dem die Fossilien stammen, die im folgenden Raum ausgestellt sind. Wir haben es also erneut mit einer Themavorankündigung zu tun, wie wir sie jetzt schon mehrfach an Grenzlinien beobachtet haben (s.o.).

<sup>59</sup> Auf Abb. 3-53 sieht man ein weiteres Element, das die Ausgliederung des hinteren Raumteils sichtbar macht, besser als hier: eine Art Stehpult, das sich am vorderen Rand des so abgetrennten Raumteils befindet und von dem aus die Betrachtung des hinteren Raumteils möglich ist. Dieses Pult markiert zusätzlich die Grenze zu diesem hinteren Teil (ist aber auch ein Element, das die Aufgabe der Steuerung der Bewegung und Wahrnehmung leistet, s.o. 3.3).

lässt sich schließlich auf der linken Seite erkennen: eine schräg gestellte Stellwand, die eine Art ‚Betrachtungsbucht‘ bildet und einen niedrigen Schaukasten nach rechts (also auf dem Foto: nach hinten) gegen einen identischen, aber ein anderes Thema behandelnden Schaukasten abgrenzt. Auch wenn man von dem Standpunkt des Fotografen aus noch nicht „Keuper“ lesen kann, gibt es Hinweise darauf, dass wir es mit einer weiteren Überschrift zu tun haben: etwa dass man direkt unterhalb der großen Buchstaben eine Zeile kleinerer Buchstaben erkennen kann, was für die aus Schrifttexten vertraute Kombination von Überschrift und Unterzeile spricht.

Von der Position vor dem Raum aus sind also schon drei abgestufte Gliederungsebenen zu beobachten. Mehr und feinere Gliederungselemente lassen sich erkennen, wenn man ein wenig in den Raum hineingeht. Die folgenden Abbildungen (Abb. 3-55 bis 3-57) sind alle von einem Standpunkt aus aufgenommen worden, der sich von dem Durchgang aus etwa einen Meter weit in dem fraglichen Raum befindet.



Abb. 3-55



Abb. 3-56



Abb. 3-57

Aus dem vorderen Raumteil wird, wie in Abb. 3-55 zu sehen, rechts ein weiterer Bereich ausgegliedert. Das geschieht durch die Bank rechts im Bildvordergrund, das Saurierskelett, das in gleicher Richtung über der Bank hängt, und ein

Absperrseil, das den Weg zwischen Bank und Wand blockiert, sodass ein Unterdem-Saurierhals-Durchgehen stark erschwert wird. Die Ausgliederung einer weiteren, untergeordneten Raumeinheit geschieht hier durch mehrere Elemente gemeinsam, nicht nur optisch, sondern – und das ist ein Spezifikum der Ausstellung als ‚begehbarem Medium‘ – vor allem durch die Beschränkung möglicher Bewegungen (s.o. 3.3).

Innerhalb dieses Raumteils werden weitere Untergliederungen durch die Aufteilung der Exponate auf verschiedene Wände signalisiert (Abb. 3-56 und 3-57). Jede Wand erscheint als eine Art Rahmen, die das, was an ihr angebracht ist, als miteinander verbunden erscheinen lässt (s.u. 3.5), während es nahe liegt, Dinge, die an unterschiedlichen Wänden hängen, als Elemente unterschiedlicher Einheiten im Sinne eines „Ensembles“ (Auer 2010: 285 et passim) zu interpretieren, also einer Gliederungseinheit, die dadurch gebildet wird, dass ihre Elemente mit einem Blick wahrgenommen werden können.<sup>60</sup>

Was die weitere Untergliederung des an der Wand Angebrachten angeht, scheint die Aufgabe der Gliederung durch die Gruppierung der einzelnen Objekte bearbeitet worden zu sein. Objekte, die einander nahe sind und die von einem ‚leeren‘ Bereich umgeben sind, drängen sich als Lektüreeinheit auf (vgl. erneut die systemfunktionalistische Analyse des „framing“, s.o.). Um das näher zu illustrieren, möchte ich mir exemplarisch einige Punkte im Raum näher anschauen.

Zuerst die zweite Wand zur Rechten des Durchgangs (Abb. 3-57). Auf diesem Foto sieht man gut die Gliederung, die durch den ‚Knick‘ im Wandverlauf suggeriert wird. Alles, was an der Wand links von dem ‚Knick‘ angebracht ist, wird – so drängt es sich auf – als Elemente einer gemeinsamen Lektüreeinheit aufgefasst. Ebenso alles, was sich rechts von dem rechten Winkel befindet, mit dem die Wand rechts abschließt. Dass der ‚Knick‘ vom Besucher als Angebot aufgefasst werden kann, hier eine Gliederungseinheit anzusetzen, ergibt sich aus der Tatsache, dass die unterschiedliche Ausrichtung der Wände einen Positionswechsel des Besuchers, wenigstens aber eine Veränderung der Kopfhaltung erforderlich macht. So leitet sich auch diese Gliederungseinheit von der Nutzung der Ausstellung durch den ganzen Körper des Besuchers her.<sup>61</sup>

---

**60** Auf diesen Mechanismus greift auch der Archäologe Tilley bei seinem Versuch zurück, eine Anzahl frühgeschichtlicher Felszeichnungen als Text zu interpretieren: Änderungen in der Ausrichtung des Felsens, auf dem die Zeichnungen angebracht sind, interpretiert Tilley als Hinweise auf das Vorliegen von ‚Teiltexen‘ (Tilley 1991: 23–27).

**61** Abb. 3-57 zeigt, dass auch der Fotograf diesen Gliederungshinweisen gefolgt ist: Der gewählte Bildausschnitt bildet die Wand als Einheit ab und zeigt gerade noch die beiden Wand-‘Knicke‘, um die fragliche Wand in ihrem Kontext zu zeigen.

Eine erste Untergliederung der Wand wird durch die kleine Spalte angezeigt, die die Wand von oben bis unten teilt (s.a. Abb. 3-58 a). Die Abgrenzung der Gliederungseinheit wird hier dadurch verstärkt, dass die Abstände zwischen den auf dem Hintergrund des Panels angebrachten Text- und Bild-Objekten geringer sind als der Abstand zu den nächsten Objekten weiter links: Hier nutzt die Gliederung das gestaltpsychologische „Gesetz der Nähe“ (Metzger 1975: 83–88), nach dem Menschen dazu tendieren, näher beieinander Liegendes bei der Wahrnehmung zu gruppieren. Auch die gerade (virtuelle) Linie, die durch die linke Seite der Überschrift, der darunter angebrachten Karte und ihrer Legende gebildet wird, macht die Grenze zur linken Seite hin deutlicher sichtbar.

Die Frage, welche der auf Abb. 3-58 a dokumentierten Text-Objekte zu der Karte und welche zu dem Foto gehören, wird ebenfalls durch ihre relative Nähe zum fraglichen Objekt beantwortet. So ergeben sich zwei weitere, hierarchisch tiefe Gliederungseinheiten, die allerdings nur schwach voneinander getrennt und durch die linksbündige Anordnung der linken Objektgruppe und die rechtsbündige der rechten als Untereinheiten einer größeren Einheit zu erkennen sind. Es entstehen zwei virtuelle ‚Brückenlinien‘ (ebd.: 85) mit gleich bleibendem Abstand. Nach den Erkenntnissen der Gestaltpsychologie trägt das zur Wahrnehmung als einer geschlossenen Einheit bei („Gesetz der Ebenbreite“, ebd.: 45).



Abb. 3-58 a

Alle Objekte der Wand sind räumlich einem Schriftobjekt untergeordnet, das sich auf Über-Augenhöhe befindet. Die ersten Zeilen der Schrift erscheinen durch ihre herausgehobene Position, ihre Größe und zusätzlich die Tatsache, dass sich die Zeilen im Zentrum einer Spotbeleuchtung befinden, als Überschrift über die Gliederungseinheit; und die gestaffelte Schriftgröße in den folgenden Zeilen legt eine Lesart nahe, nach der die kleiner geschriebenen Zeilen als Unterüberschrift und eine Art *Lead* zu interpretieren sind.

Weiter links an der Wand (s. dazu wieder Abb. 3-57) wird durch Nähe und die Gruppierung mehrerer kleiner Objekte um ein großes, stärker beleuchtetes Objekt herum – eine Fundplatte, die Abdrücke von Saurierspuren aufweist – eine weitere Gliederungseinheit nahegelegt (vgl. Norberg-Schulz 1968: 144 zur Organisation des Raums um Punkte und entlang von Linien). Der Schriftzug „Saurierfährten“ (in Abb. 3-57 oberhalb der hellen Fundplatte zu sehen) wirkt als Überschrift, allerdings ist die Schriftgröße kleiner als die von „Buntsandstein“. Das legt den Schluss nahe, dass die „Saurierfährten“ überschriebene Objekt- und Textgruppe hierarchisch auf einer Gliederungsebene unterhalb von „Buntsandstein“ einzuordnen ist.

Was eine weitergehende Untergliederung der kleinen Objekte um die Fundplatte herum betrifft, finden sich widersprüchliche Anzeichen. Die Tatsache, dass die beiden oberen Objekte eine vergleichbare Kombination von Text und Grafik bilden und sich so von den Objekten weiter unten unterscheiden, spricht für das Vorliegen einer weiteren kleinen Gliederungseinheit (in kommunikativer Nutzung des gestaltpsychologischen Gesetzes „der Gleichartigkeit“, Metzger 1975: 88).<sup>62</sup> Die Tatsache jedoch, dass zwei der vier Objekte der unteren möglichen Gruppe in der Farbe und/oder ihrem Material der Fundplatte stärker ähneln als den beiden anderen Objekten in ihrer Nähe, stellt diese Interpretation eher infrage.

Die Fundplatte selbst ist ebenfalls eindeutig als Rezeptionseinheit aus dem sie umgebenden Raum ausgegliedert: ihre gleichmäßige Farbe, ihre Materialität und die gleichmäßig helle Beleuchtung sorgen für eine Homogenität ‚nach innen‘, während ihre geschlossene Form sowie die klaren Kontraste für eine Abgrenzung ‚nach außen‘ sorgen (s.o. Abb. 3-57).

---

<sup>62</sup> Die Gestaltpsychologie gibt für diese Sichtweise eine mögliche Erklärung in Gestalt des Gesetzes der „Gleichartigkeit“ (Metzger 1975: 88), nachdem Dinge, die als gleich wahrgenommen werden, leicht als Gruppe wahrgenommen werden, und das je mehr, desto mehr gleichartige Elemente vorhanden sind: „Gleichartige Bestandteile ergeben einheitlichere, ‚sauberere‘ Gruppen als ungleichartige“ (ebd.).

Wenn man die Grafik neben der Fundplatte betrachtet (Abb. 3-58 b) und den Begleittext gelesen hat, ist man in der Lage, weitere Untereinheiten zu identifizieren. Aus den isolierten Vertiefungen in der Fundplatte werden so komplexe Einheiten, „Spuren“ nämlich, deren Zusammenhang auf der Grafik mit Hilfe von Linien hergestellt wird sowie mit Hilfe von Buchstaben, die es erlauben, auf jede Spur gesamthaft Bezug zu nehmen. Das illustriert sehr schön die Tatsache, dass Gliederungen nicht nur durch die Mittel des Raums signalisiert werden können, sondern ebenso durch Zeichenressourcen wie Sprache oder Grafiken. Zwar spielt die Wahrnehmung, wie wir gesehen haben, bei der Identifizierung der Grenzen der Ausstellung eine wichtige Rolle. Das darf aber nicht dazu führen, dass man die Bedeutung von Sprache (Überschriften!) oder eben des Vorwissens unterschätzt. Das Beispiel der Fundplatte illustriert, dass Wissen bei der Interpretation von Gliederungen immer auch relevant sein kann: Wer über paläontologisches Wissen verfügt, kann hier Untereinheiten herstellen, wo es für andere lediglich die Einheit *Fundplatte* gibt.<sup>63</sup>

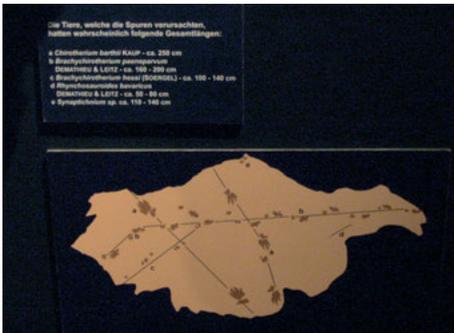


Abb. 3-58 b

In der Analyse dieses Abschnitts habe ich bisher nur Raumeinheiten und Objektgruppen berücksichtigt. Doch auch Texte im Museum können interne Gliederungen aufweisen.<sup>64</sup> Da die Gliederung von (rein) sprachlichen Texten bereits gut untersucht ist, möchte ich mich hier nur der Analyse eines einzelnen Texts widmen. Es handelt sich um eine Text-Bild-Kombination, die neben der Fundplatte an die Wand angebracht ist (s. Abb. 3-59).

<sup>63</sup> Das gilt natürlich auch für sprachliche Texte, für deren Zergliederung ebenfalls Sprachkenntnisse oder gar linguistische Fachkenntnisse erforderlich sind.

<sup>64</sup> Zur Musterhaftigkeit der Gliederung von Objektkennungen s. Kesselheim (2011a: 347–349).



Abb. 3-59

Auf dem Foto sieht man zwei flache Objekte, die dadurch, dass sie jeweils einen eigenen Textträger aufweisen aus dem Gesamt der Wand ausgegliedert sind. In dem oberen der beiden Objekte lassen sich zwei Untereinheiten erkennen: eine große, die durch einen durchgehenden<sup>65</sup> dunkelbraunen Hintergrund gekennzeichnet ist, und eine kleine oben links, die sich durch die Umkehrung von Vordergrund- und Hintergrundfarbe von der anderen abgrenzt und wie ein Aufkleber oder Etikett wirkt. Tatsächlich handelt es sich bei Letzterer um eine metakommunikative Bezugnahme auf die angrenzende Untereinheit, die das dort zu Lesende und zu Sehende als Ausschnitt aus einem Buch identifiziert.

Sucht man nach Hinweisen auf interne Grenzen innerhalb des dunkel hinterlegten Bereichs, fällt der modale Kontrast von Schrift und Grafik ins Auge, der auf zwei durch einen freien Raum getrennte Bereiche aufgeteilt ist („separation“, s.o.). Das macht die Annahme zweier entsprechender Gliederungseinheiten, einer Text- und einer Bild-Einheit plausibel. In der Schrifteinheit lassen sich schließlich eine Überschrift und zwei Absätze als Untereinheiten identifizieren. Auf der unteren Texttafel gibt es eine ähnliche Gliederung in Bild und Text, nur dass Text und Bild in eine Art visuelles ‚Gitter‘ aus 2 mal 3 Feldern eingeordnet sind (mit einer Abweichung ganz unten, wo ein Textblock per Pfeil auf eine bestimmte Stelle der Abbildung bezogen ist).

<sup>65</sup> Natürlich ist der Hintergrund nicht wirklich durchgehend: Er wird aufgrund der Gestaltgesetze so interpretiert.

Die Breite des Abstands gibt hier keinen Hinweis darauf, ob jeweils ein Schrift-Bild-Paar als Gliederungseinheit zu verstehen ist oder ob die drei Schriftblöcke den drei Bildteilen als Einheit gegenübergestellt sind. Wie diese Text-Bild-Kombination also zu lesen ist, kann sich der Besucher nur beantworten, wenn er nach Formen fahndet, die Elemente aus dem Text- und dem Bild-Anteil miteinander verknüpfen (s.u. 3.5), oder in einen gemeinsamen thematischen Zusammenhang einordnen (s.u. 3.6).

Die Frage, in welcher Beziehung die Einheiten, die durch die Gliederung erzeugt worden sind, zu anderen Gliederungseinheiten oder ihren einzelnen Elementen stehen, ist ein generelles Problem, das sich den Besuchern bei der Ausstellungsrezeption, aber genauso auch den Ausstellungsverantwortlichen bei der Ausstellungsproduktion stellt, auch wenn es sich dort besonders drängend stellt, wo (wie im letzten Beispiel) keine klare Gliederung signalisiert wird.

Bei der Bearbeitung der Gliederungsaufgabe werden, nach den bisherigen Analysen zu urteilen, lediglich zwei Typen von Relationen zwischen Gliederungseinheiten angezeigt: eine Relation der Nachbarschaft und eine der Hierarchie. Diese globalen Relationstypen lassen sich nach ihrer Trennschärfe oder dem Grad ihrer räumlichen Überlappung spezifizieren. So ergeben sich die vom Systemfunktionalismus beschriebenen Spezifizierungsmöglichkeiten des „framing“ oder die von Norberg beschriebenen Zonen von „Verschmelzung“ und „Durchdringung“ (beides s.o.), für die sich Beispiele in meinem Korpus finden lassen: Fälle für eine „Durchdringung“ haben wir schon in 3.4.1 besprochen, wo eine Grenze dadurch verwischt wird, dass wir Elemente des umgrenzten Innenraums schon im Außenraum finden; oder in 3.4.2.2, wo wir gesehen haben, wie es durch ‚Brückenelemente‘ gelingt, die Inszenierung und die restliche Ausstellung trotz gliedernder Elemente miteinander zu verbinden. Ein Beispiel für eine „Verschmelzung“ ist eine Vitrine, die Quastenflossern gewidmet ist und die vorne *und* hinten durchsichtig ist. So kann man die Exponate sowohl vom zoologischen als auch vom paläontologischen Teil der Ausstellung aus sehen. Damit wird die Quastenflosservitrine zu einer Zone, die in gleichem Maß zu beiden Ausstellungsteilen gehört.

Die Häufigkeit, mit der sich solche Zonen der Durchdringung und Verschmelzung beobachten lassen, scheint mir ein auffälliges Charakteristikum zu sein, das die Ausstellungskommunikation von Formen schriftlicher Kommunikation unterscheidet. Was dort schwer auszuhalten wäre – ein Kapitel, das irgendwie zu zwei Büchern gehört? –, das scheint in der raumbundenen Kommunikation völlig unproblematisch zu sein oder sogar funktional für die Nutzung des kommunikativen Angebots im Raum (etwas im Hintergrund als Fragment Sichtbares ‚lockt‘ in einen abgelegenen Raumbereich, ein Exponat im städtischen Raum kündigt das Thema des durch blickdichte Mauern umgrenzten Ausstellungsraums an usw.).

Zusätzlich zu den Relationen der Nachbarschaft und der Hierarchie mit ihren verschiedenen Ausprägungen lässt sich in meinem Korpus eine weitere Relation zwischen Gliederungseinheiten konstatieren: die Relation der Abfolge (oder „Sukzession“, Norberg-Schulz 1968: 142). Diese kann sich aus der Nummerierung der Gliederungseinheiten ergeben, wie im Fall der nummerierten Vitrinen im Paläontologischen Museum, wo die Zahl im oberen Bereich der Vitrine aus der Nachbarschaft der Vitrinen ein Nacheinander macht. Oder sie kann Resultat der Steuerung der Bewegung der Besucher sein. Zum Beispiel dort, wo – wie im Fall einer Reihe von Vogelvitriken im Zoologischen Museum – durch die Platzierung der Vitrinen schmale Gänge geschaffen werden, die die Bewegungsmöglichkeiten der Besucher in enge Bahnen lenken (s.u. die Analyse in 6.2). Für die Gliederung heißt das, dass bestimmte Vitrinen erst *nach* anderen wahrgenommen werden können (und darüber hinaus: dass alle Vitrinen, denen man zwischen dem ‚Eintritt‘ in einen solchen Gang und dem ‚Austritt‘ begegnet, als Folge wahrgenommen werden). Andere Abfolgerelationen zwischen Gliederungseinheiten entstehen durch die Art der Verbindungen der einzelnen „convex spaces“, die den Ausstellungsraum bilden (in Begriffen der *Space syntax*: der „configuration“, die das „spatial layout“ des Museums bilden, s. Hillier/Tzortzi 2008). Raumeinheiten, die nur über andere Raumeinheiten zu erreichen sind, werden durch die Bewegung des Besuchers zu einem Nacheinander von Gliederungseinheiten, wie auch Raumverbindungen mit Hilfe von Aufzügen durch die notwendige Fahrt des Besuchers zu zeitlichen Abfolgen werden.

Spezifischere Relationen zwischen den Gliederungseinheiten oder ihren einzelnen Elementen werden allerdings nicht durch die Bearbeitung der Aufgabe der Gliederung erzeugt, sondern ergeben sich aus der Analyse der Verknüpfungen (s.u. 3.5) sowie der Konstruktion des Ausstellungsthemas (3.6). Erst aus der Zusammensicht der betreffenden Formen wird aus einem Nebeneinander beispielsweise ein geografisches Nebeneinander verschiedener Habitats (bei den Vogelvitriken im Zoologischen Museum beispielsweise) oder ein Nebeneinander auf einer Ebene der zoologischen Taxonomie (bei den Säugetier-Vitriken des Zoologischen Museums), oder aber ein additives Verhältnis (wie bei den Vitrinen im Paläontologischen Museum, die die mannigfaltigen Funde aus dem Monte S. Giorgio illustrieren).

#### **3.4.2.4 Die Vitrine als Gliederungseinheit, Gliederungseinheiten in der Vitrine**

Ein emblematischer und prominenter Bestandteil von Museumsausstellungen ist die Vitrine. Die Leistungen der Vitrine für die Ausstellungskommunikation sind vielfältig:

- Vitrinen beschränken die die Bewegungen der Besucher, indem sie die an die Museumsobjekte gebundenen „Meidungsregeln“ (Kohl 2005: 32) physisch durchsetzen, und sie verleihen den Bewegungen der Besucher einen museumstypischen Sinn, indem sie bestimmte Positionen im Raum zu spezifischen „Verweilzonen“ machen, die der Betrachtung von Museumsobjekten gewidmet sind (s. dazu schon 3.3);
- Vitrinen maximieren die Sichtbarkeit der in ihnen präsentierten (nicht bloß aufbewahrten) Dinge und ermöglichen eine museumsspezifische, raumbasierte Form der Wissensvermittlung, die auf der Sichtbarkeit von Exponaten aufsetzt (s.u. 3.7);
- Vitrinen sind Mittel, die den Exponatstatus von Objekten in der Art eines ‚Zeigefingers‘ (Horta 1992: 114) markieren oder unterstreichen (s.u. 3.6).

Deshalb werde ich in der weiteren Analyse der Kommunikation *durch die Ausstellung* immer wieder auf dieses museumstypische Möbelstück zurückkommen.

Eine der wichtigen Leistungen der Vitrine ist es zweifellos, Betrachtungseinheiten zu signalisieren, mit denen der Ausstellungsbesuch ‚portioniert‘ werden kann. Von der Vitrine als einer Art Innenraum im Innenraum geht ein so starkes Gliederungssignal aus, dass sie in der Lage ist „selbst Unterschiedlichstes zusammen[zu]fassen“.<sup>66</sup> Diese Gliederungsleistung möchte ich nun anhand einer kleinen Vitrine aus dem soeben untersuchten Trias-Raum aufzeigen (s. Abb. 3-60) und der Frage nachgehen, was genau an der Vitrine und um sie herum als Beitrag zur Aufgabe der Gliederung verstanden werden kann. (Die Lage der Vitrine im Raum ist auf Abb. 3-54 und Abb. 3-55 zu erkennen, so. S. Seite 171 und Seite 173)



**Abb. 3-60**

<sup>66</sup> So Mattl (1992: 45) zur Rolle von Rahmungen in der Ausstellung.

Eine ganze Reihe von Phänomenen im Raum bearbeitet hier die Aufgabe der Gliederung (vgl. dazu auch Kesselheim 2011a: 350):

- der massive Vitrinenkörper, der die Objekte in der Vitrine aus der Umgebung ‚heraushebt‘ und so eine ganz eigene Ebene für die Präsentation herstellt (und es erlaubt, einen Kontrast von vertikaler Orientierung – Wandtafeln – und horizontaler Orientierung – Vitrinenobjekte – zu etablieren);
- die gläserne Hülle, die nicht nur eine Annäherung oder Berührung verhindert, sondern eben auch einen geschlossenen Raum herstellt, der einen Unterschied zwischen einem Außen und einem Innen erzeugt (und so alles gruppiert, was sich in ihm befindet);
- eine Vitrinenbeleuchtung (hier: eine Neonröhre im hinteren Bereich), die eine gleichmäßige Helligkeit erzeugt, die alle Objekte in eine verbindende Helligkeit taucht und sie per Kontrast von dem Halbdunkel des restlichen Raums abhebt; und schließlich
- der leere Raum vor der Vitrine, der die Dinge in der Vitrine von den anderen Dingen im Raum separiert.

Weitere Aspekte der Bearbeitung der Gliederungsaufgabe lassen sich an einer Vitrine im Paläontologischen Museum entdecken.

In Abb. 3-61 sehen wir eine (unscheinbare) Vitrinennummer, durch die es möglich wird, auf die Vitrine als Ganzheit zu referieren (wie es auch im Ausstellungsführer geschieht). Und in Abb. 3-62 können wir eine Vitrinenüberschrift lesen, die aus der Vitrine als formaler Einheit der Gliederung eine auch thematisch festgelegte Einheit werden lässt, indem sie alles in der Vitrine Präsentierte auf einen gemeinsamen thematischen Nenner bringt.



Abb. 3-61



Abb. 3-62

Die Vitrine stellt allerdings nicht nur nach außen ein typisches Gliederungselement dar. Auch in ihrem Innenraum stellt sie musterhafte Lösungen für die Gliederungsaufgabe bereit.

Auf Abb. 3-63 signalisiert ein Aufliegen auf einem gemeinsamen Zeichenträger die Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Gliederungseinheit. Was auf einem gemeinsamen Untergrund ruht, kann als zusammengehörig betrachtet werden. Dieses Gliederungssignal übertrifft sogar die Bedeutung der Materialität der Objekte, wie mir die zweite Tafel von links zu belegen scheint (Abb. 3-64). Obwohl sich die zwei Fossilien von ihrer Materialität her ähneln (während die Zeichnung sowie die Buchstaben auf der Tafel in jeder Beziehung anders sind), liegt es dennoch nahe, nicht die zwei Fossilien als Einheit zu sehen, die auf einer Einheit ‚flaches Objekt‘ liegt, sondern die Objekte *mit* der Zeichnung und dem Geschriebenen als Rezeptionseinheit aufzufassen und ineinander verschränkt zu lesen.<sup>67</sup>



Abb. 3-63



Abb. 3-64

Die Vitrine auf Abb. 3-63 weist nur eine einzige Ebene auf. Andere Vitrinen nutzen die Dreidimensionalität der raumbundenen Kommunikation wesentlich effektiver. Ein Beispiel ist die soeben betrachtete Kreide-Vitrine aus dem Paläontologischen Museum.

An der Außenseite der Vitrine gibt es – wie man im Verlauf des Museumsbesuchs erschließen kann – drei musterhafte Gliederungseinheiten. Die Glasfront, die eine Vitrinenüberschrift enthalten kann, der obere metallene Abschluss, auf dem ausschließlich eine Vitrinennummer angebracht sein kann, und ein metal-

<sup>67</sup> Das hängt sicherlich auch mit der Musterhaftigkeit der Kombination von Objekt und Objekttext zusammen, die sich in der Vitrine oft beobachten lässt; s. dazu im Anschluss.

lener Sockel, der von Schrift oder allgemein von Zeichen frei bleibt. Im Innern der Vitrinen bilden die Vitrinenrückwand (mit den an ihr befestigten Dingen) sowie der Vitrinenboden typische Gliederungseinheiten. Kleinere Gliederungseinheiten legen die gläsernen Einlegeböden nahe. Auf Abb. 3-65 kann man erkennen, dass die Glasböden ebenso wie der unterste, massive Boden Überschriften besitzen können.<sup>68</sup> Schließlich bietet die wechselnde Ausrichtung der Schrift (die, wie gesagt, auf unterschiedliche Betrachterpositionen verweist) einen Hinweis auf das Vorliegen einer weiteren Untergliederung.



Abb. 3-65

Eine besonders charakteristische Gliederungseinheit ist die Kombination aus Objekt und Objektkennung oder aus Objekt(gruppe) und einem kürzeren Objekttext (s. dazu 3.5). Typisch für diese Gliederungseinheit ist, dass die Grundlage ihrer Bildung die Nähe der sie bildenden Bestandteile, und nicht deren Ähnlichkeit ist. Genau das kann man hier auch beobachten: Fossilien werden eher mit dem ‚Schildchen‘ in ihrer Nähe in Verbindung gebracht als mit den Fossilien, die sich in größerem Abstand zu ihnen befinden. Das heißt aber nicht, dass Ähnlichkeit bei der Herstellung von Untereinheiten innerhalb der Vitrine überhaupt keine Rolle spielte. Abb. 3-66 (auf der nächsten Seite) ist mit den aus der Reihe tanzenden Brachiopoden ein Beleg dafür. Trotz der Nähe einer der Brachiopoden zu dem Harpagodes-Text liegt es näher, diese der Einheit zuzuschlagen, die durch die anderen Brachiopoden gebildet wird, als sie als Exemplar von Harpagodes wahrzunehmen.

<sup>68</sup> Die Glasböden ermöglichen eine spezielle Art der Abgrenzung, die die Objekte, die sich auf ihr befinden zu einer Einheit zusammenfassen, gleichzeitig aber den Blick auf die darunter liegenden Objekte und Texte gestatten. So entsteht ein weiterer Fall einer „Verschmelzung“ (s.o.).



Abb. 3-66

Wenn sich allerdings, wie auf Abb. 3-67 zwischen einzelnen ähnlichen oder gleichen Elementen (schneckenförmigen Fossilien) Hinweise auf Grenzen häufen (Glaswände, ‚leerer‘ Raum, unterschiedlicher Betrachterstandpunkt) und wenn das Gleichartige zwischen vielem Ungleichartigen zu finden ist, dann spricht vieles dafür, dass durch die Gleichartigkeit keine große Einheit erzeugt wird (die hier aus der Kreide-Fossilien-Vitrine im Vordergrund und der Jura-Fossilien-Vitrine im Hintergrund bestünde), sondern dass zwei Einheiten über punktuelle Gemeinsamkeiten als miteinander verknüpft verstanden werden (s.u. 3.5).



Abb. 3-67

Dies ist meines Erachtens ein Argument dafür, die Verknüpfung von Elementen der Ausstellung nicht einfach als das Fehlen einer Abgrenzung aufzufassen, wie es der Systemfunktionalismus mit seinem Konzept des „framing“ tut. Hier sieht man, dass es sich um zwei unterschiedliche Aufgaben handelt. Während durch die Gliederung Relationen zwischen flächigen Einheiten gestiftet werden, schafft Verknüpfung Verbindungen auch zwischen einzelnen Elementen. Und während die Aufgabe der Gliederung Relationen zwischen angrenzenden Bereichen schafft, kann Verknüpfung über weite Strecken hinweg erfolgen (ohne dass die Einheiten, innerhalb derer sich die verknüpften Einheiten befinden, als Ganze dadurch miteinander verbunden wären).

Wie stark die Grenze ist, die durch das räumliche Dispositiv der Vitrine erzeugt wird, möchte ich an einem abschließenden Beispiel illustrieren, wo die Grenz Wirkung der Vitrine die Herstellung einer Verknüpfung behindert.<sup>69</sup>

Auf Abb. 3-68 erkennt man (wegen der starken Reflexionen allerdings nicht besonders zuverlässig) eine Vitrine des Urweltmuseums Oberfranken mit dem durch die Vitrikenüberschrift an der Rückwand deklarierten Thema „Giraffenhalsosaurier“.



Abb. 3-68



Abb. 3-69

Die Vitrine ist nach außen durch das sie umschließende Vitrinenglas abgegrenzt sowie die Innenbeleuchtung, die sie vom dunkleren Museumsraum abhebt. Hinzu kommt der leere Raum vor und neben der Vitrine.<sup>70</sup> Diese starken Gliederungssignale legen den Schluss nahe, dass alles, was sich nicht in der Vitrine befindet, auch nicht zur gleichen Gliederungseinheit gehören kann.

<sup>69</sup> Zur praktischen Problematik der Herstellung von Verknüpfungen über Vitriken Grenzen hinaus s. Allen (2007: 50f.).

<sup>70</sup> Die Giraffenhalsosauriervitrine befindet sich in Abb. 3-69 rechts im Bild, hinter dem Kopf des von der Decke hängenden Sauriermodells.

Liest man nun den im Comicstil gehaltenen Begleittext rechts neben der Vitrine (Abb. 3-70), erfährt man, dass es hier *zwei* Giraffenhalsosaurierexponate geben muss („die beiden“): „Schau mal Basti, die beiden Giraffenhalsaurier sehen vielleicht seltsam aus mit ihrem langen Hals. Das ist ja Mutter Tanja mit ihrem süßen Baby!“



Abb. 3-70

Doch befindet sich die „Mutter“ nicht in der Vitrine. Vielmehr bezieht sich „Mutter“ auf die Skelettrekonstruktion eines ausgewachsenen Giraffenhalsauriers, die in der Raummitte von der Decke herabhängt. Um aber in diesem Exponat die „Mutter“ des *Tanystropheus*-Babys in der Vitrine sehen zu können, müssen die Besucher alle Gliederungssignale, die von der Vitrine ausgehen, ignorieren. Die Bearbeitung der Aufgabe der Gliederung durch die Vitrine und die der Verknüpfung durch Sprache stehen also hier im klaren Widerspruch zueinander.

### 3.4.3 Die Grenzen der Ausstellung: Ergebnisse

In diesem Abschnitt habe ich rekonstruiert, welche Formen im Raum den Besuchern signalisieren, wo die Ausstellung anfängt und aufhört und wie die Ausstellung in kleinere Rezeptionseinheiten zu gliedern ist.

Ein erster interessanter Befund, der sich aus den Analysen ergibt, ist der, dass die Aufgabe der Herstellung der Ausstellungsgrenzen mehr umfasst als nur den bloßen Akt des Grenzziehens (durch eine Linie, einen leeren Raum oder einen Kontrast – vgl. die Begriffe „segregation“, „separation“ und „contrast“). Wir haben gesehen, dass zur Herstellung der Grenzen auch die Referenz auf die durch die Grenze separierten Raumbereiche oder auf die durch eine Umgrenzung hergestellte Raumeinheit gehören kann. Besonders an den Außengrenzen der Ausstellung, aber auch an relevanten inneren Grenzlinien konnten wir sprachliche Hinweise auf die durch die Grenzen hergestellten Einheiten („Urweltmuseum

Oberfranken“) – oder auf relevante Aktivitäten in diesen Einheiten („Sonderausstellung“) – beobachten, oder aber Objektzeichen, die auf den abgegrenzten Raum und die in ihm verhandelten Themen vorausweisen (z.B. Sauriermodelle vor dem Eingang des Urweltmuseums). Diese kommunikativen Hinweise dienen einerseits der Organisation der Besucherbewegung, was sich daran zeigt, dass sie sich typischerweise an solchen Stellen befinden, die Bewegungsentscheidungen der Besucher erfordern. Andererseits aber transformieren die kommunikativen Hinweise an den Ausstellungsgrenzen die zunächst rein geometrisch (durch eine Beschreibung ihrer Grenze) beschreibbaren Räume in kulturell definierte Orte, die ganz spezifische Eigenschaften aufweisen und die für ganz bestimmte Handlungen nutzbar sind (Domke 2010: 88, 95f.)

Zum zweiten hat die Untersuchung der Herstellung der Ausstellungsgrenzen bestätigt, was sowohl in systemfunktionalistischen Studien zu dreidimensionalen kommunikativen Strukturen als auch in der Architekturtheorie beschrieben worden ist: die große Bandbreite unterschiedlich scharfer Abgrenzungen zwischen Einheiten im Raum (s.o., Stenglin 2011, Norberg-Schulz 1968). Darüber hinaus hat sich ein besonderes Muster der Abgrenzung ergeben, nämlich die Staffelung der Abgrenzungen – besonders der Abgrenzungen gegenüber dem städtischen Raum – durch eine Anzahl vorgelagerter Grenzen oder ‚Grenzringe‘, die einerseits die Grenze sichtbar werden lassen (indem sie sie kumulativ anzeigen), andererseits aber den Grenzübertritt erleichtern (indem jeder einzelne Schritt über eine solche Vor-Grenze in seiner Bedeutung gemindert wird). Während eine solche Staffelung von Grenzen m.E. auch für geschriebene Texte nicht untypisch ist (s. Kato 2020), scheint mir ein anderes Merkmal der Ausstellungsgrenzen für raumgebundene Kommunikations- oder Interaktionsformen typisch zu sein: eine Verwischung der Grenzen, die Bereiche erzeugt, die beiden abgegrenzten Einheiten zugleich oder auch keiner Einheit ganz angehören (hier zeigt die Analyse, wie die von Norberg beschriebenen „Verschmelzungen“ und „Durchdringungen“ hervorgebracht werden).

Eine Besonderheit der Außengrenzen des Ausstellungsraums scheint mir zum dritten ihre semiotische Komplexität (Schmauks 2002: 14–19) zu sein. Nicht nur, weil sie bisweilen Blicke durchlassen, während sie ein Betreten unterbinden (s. das ‚Bullauge‘ in der Türe zu den Ausstellungsräumen des Zoologischen und Paläontologischen Museums). Sie sind semiotisch komplex, insofern sie eine selektive Durchlässigkeit aufweisen – sowohl im Hinblick auf die Zeit („Öffnungszeiten“) als auch im Hinblick auf die Kategorisierung der Raumnutzer und die im abgegrenzten Raum erwartbaren Aktivitäten.

Schließlich müssen die Ausstellungsgrenzen auf die prinzipielle Dreidimensionalität der Raumkommunikation Rücksicht nehmen. Anders als im Fall von Büchern reicht es nicht aus, einen Anfang und ein Ende zu markie-

ren. Wir haben gesehen, dass Ausstellungen sich nach allen Seiten gegenüber ihrer räumlichen Umwelt abgrenzen müssen. Selbst im Innern des Außenraums können dem Besucher jederzeit ausstellungsfremde Bereiche oder Einzelobjekte begegnen, die nicht als Teil der Ausstellungskommunikation missverstanden werden dürfen. Zur Aufgabe der Herstellung von Grenzen gehört die Ausgrenzung solcher Bereiche und Objekte dazu. Auch die Einheiten, die durch die Grenzziehungen im Raum entstehen, können in enger Beziehung zur Dreidimensionalität der Ausstellung stehen und sich aus der Tatsache ergeben, dass die Ausstellung *begehrbar* ist und mit dem ganzen Körper begangen wird. Dies spiegelt sich in Einheiten wider, die sich direkt aus den Bedingungen der Ausstellungswahrnehmung ergeben und die es in die Analyse raumgebundener Kommunikation einzubeziehen gilt: „field of vision“ (eine Einheit, die sich aus der Größe und Charakteristik des Gesichtssinns ergibt), „Ensembles“ (Zeichengruppen, die gleichzeitig gesehen und gelesen werden können) usw.

Zu Besonderheiten der Abgrenzungsaufgabe, die sich aus der Dreidimensionalität, genauer: der Begehrbarkeit der Ausstellung ergeben, zählt, dass Grenzen sich nicht nur aus semiotischen Eigenschaften, sondern auch aus physischen Eigenschaften ergeben können (die *als* semiotische genutzt werden). Es gibt Grenzen, die es verhindern, dass der Körper des Besuchers sie passiert (die Außenmauern des Museumsgebäudes) oder die ein Passieren erschweren, so wie das massive Steingeländer und der vorgelagerte Teich die Annäherung an das Gebäude erschwert, in denen sich die untersuchten Zürcher Museen befinden. Die Grenzwirkung von Geländer und Teich ergibt sich aus ihren ‚Valenzen‘, aus den Möglichkeiten und Beschränkungen, die sie für die Bewegung des menschlichen Körpers eröffnen, und gleichzeitig demonstrieren Teich und Geländer ihren Charakter als künstliches Hindernis, als Hindernis das interpretiert, verstanden werden soll. In der Herstellung der inneren und äußeren Grenzen der Ausstellung, wie sie hier analysiert worden ist, spielen physische und semiotische Merkmale des Raums gemeinsam eine Rolle.

Die Aufgabe der Herstellung von Grenzen bringt nicht nur selbstständige, nach außen umgrenzte „Ganzheiten“ hervor, sondern auch Einheiten, die sich als Teile dieser Ganzheiten (oder ihrer Untereinheiten) präsentieren. Diese Einheiten können in unterschiedlichen Beziehungen untereinander stehen. Hier haben die Analysen eine kleine Zahl grundlegender Relationen identifizieren können. Eine Beziehung der Nachbarschaft, eine Relation des Über- und Untereinander sowie eine des Nacheinander. Letztere ergibt sich aus der Begehrbarkeit der Ausstellung und der daraus resultierenden Zeitlichkeit im Raum und kann deshalb nur erfasst werden, wenn man wie hier die möglichen Bewegungen der Besucher in der Analyse berücksichtigt und nicht den Raum vorgängig ‚linearisiert‘ (wie etwa in Horta 1992: 200-205 und Anhang). Als besonders interessant hat sich die Nutzung

der Schriftgröße zur Hierarchisierung von Raumeinheiten herausgestellt. Dass Schriftgröße zur Hierarchisierung von Teiltextrn genutzt werden kann, kennen wir aus unseren Erfahrungen mit schriftlichen Texten. In der Ausstellung aber können die Schriftgrößen nicht nur auf eine Hierarchie von *sprachlichen* Teiltextrn verweisen, sondern dazu dienen, eine Hierarchie von *räumlichen* Einheiten sichtbar zu machen, mit denen sie in Verbindung stehen. So kann eine Überschrift wie „Keuper“ an einer Stellwand, die durch ihre tryptichonartige Form eine Art ‚Betrachtungsbucht‘ erzeugt, als Überschrift über alle Dinge verstanden werden, die in dieser ‚Bucht‘ zu sehen und zu lesen sind; und ihre relative Größe im Verhältnis zu den anderen Schriften des Raums kann als Hinweis interpretiert werden, der anzeigt, auf welcher hierarchischen Ebene die Dinge der ‚Bucht‘ zu verorten sind. Beziehungen zwischen Gliederungseinheiten im Raum, die über die beschriebenen basalen Relationen hinausgehen, werden hergestellt, indem andere Aufgaben der Ausstellungskommunikation auf die Gliederungseinheiten Bezug nehmen, wenn etwa im Zuge der Themakonstruktion zwei angrenzende Vitrinen als Gliederungseinheiten konstruiert werden, die unterschiedliche Lebensräume oder unterschiedliche Positionen in einer zoologischen Taxonomie markieren. Hinweise zur Konstruktion dieser spezifischeren Beziehungen zwischen Gliederungseinheiten in der Ausstellung lassen sich daher aus den anderen Abschnitten dieses Analysekapitels gewinnen (s. dort). Die Beziehungen zwischen den Gliederungseinheiten sind – wie die Gliederungseinheiten selbst – in hohem Maße kontextabhängig. Ihre Bedeutung liegt nicht im Vornherein fest, sodass sich die Bedeutung der Ausstellung als ‚Addition‘ der Bedeutungen der Gliederungseinheiten verstehen ließe, die man in einer Art ‚Vokabelliste‘ festhalten könnte. Im Gegenteil: das Bedeutungspotenzial der Gliederungseinheiten ergibt sich erst in der Zusammenschau, in der konkreten räumlichen Verortung der einzelnen Einheiten im Verein mit den angrenzenden oder über- und untergeordneten anderen Einheiten. Diese durch die Analyse unterstützte Sichtweise der Ausstellungskommunikation unterscheidet die hier vorgenommenen Analysen von der Suche der frühen (Museums-)Semiotik nach den ‚minimalen Einheiten‘ des ‚Ausstellungs-Codes‘ oder der ‚Museums-Sprache‘.<sup>71</sup>

Schließlich hat die Analyse eine große Spannbreite multimodaler Formen identifizieren können, die die Abgrenzung der Ausstellung nach außen wie innen leisten. Dabei konnte eine feste ‚Verdrahtung‘ von bestimmten Modi zu bestimmten Leistungen innerhalb der Abgrenzungsaufgabe gerade *nicht* beobachtet

---

71 In diesem Sinne bestehen eher Anknüpfungspunkte zu Barthes semiotischen Analysen narrativer Texte, wie sie Scalvini (1980) für die Analyse architektonischer Werke und Horta (1992) für die Ausstellungsanalyse fruchtbar machen.

werden. Vielmehr zeigte sich, dass die Abgrenzung durch die unterschiedlichsten Modi geleistet wird – von Schrift über topologische Mittel wie Distanz oder räumliche Über- und Unterordnung bis hin zu Kontrasten in Bodenbelägen oder Farben – und häufig (selbst bei kleinen und kleinsten Einheiten) durch mehrere Modi gleichzeitig.

Eine bedeutende Zahl von kommunikativen Erscheinungsformen, die die Aufgabe der Herstellung der Ausstellungsgrenzen bearbeiten, sind ohne das Erlernen eines Codes zu verstehen. Sie basieren häufig auf den Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Wahrnehmung, wie sie die Gestaltpsychologie für die Gruppierung von Objekten beschrieben hat. Ein immer wieder zur Herstellung von Gliederungen im Raum herangezogenes Gesetz ist das „Gesetz der Nähe“ (Metzger 1975: 83–112). Nach diesem Gesetz fassen Menschen Objekte in der Wahrnehmung aufgrund ihrer Nähe zueinander zu „Gruppen oder Haufen oder auch zu geordneten Verbänden zusammen“ (1975: 83). Unterstützt wird diese Gruppierung aufgrund relativer Nähe durch das „Gesetz der Gleichartigkeit“, das um so stärker wirkt, je mehr gleichartige Bestandteile vorhanden sind: „Gleichartige Bestandteile ergeben einheitlichere, ‚sauberere‘ Gruppen als ungleichartige“ (1975: 88). Grenzen werden also häufig dort gesehen, wo *Ungleichartiges* aufeinandertrifft oder wo andere Formen der Diskontinuität zu beobachten sind.<sup>72</sup> Zur Grenzziehung trägt aber auch die Wahrnehmung von ‚Gestalten‘ bei: Um das Museumsgebäude als abgeschlossene Ganzheit wahrzunehmen, muss ich seine Grenzen nicht einmal vollständig ablaufen. Mit diesem letzten Punkt ist eine zweite Quelle angesprochen, aus der sich die Formen der Abgrenzung speisen: die Vertrautheit mit diesen Formen, die sich aus dem vorgängigen Erlernen eines Codes ergeben kann (etwa der Lektüre des Signaletik-Handbuchs der Universität, in dem die Form und Funktion der Beschilderungsalternativen beschrieben und festgelegt ist), aber auch aus dem Besuch selbst, etwa wenn man nach dem Betrachten einiger Vitrinen die typischen Gestaltungsmittel der betreffenden Ausstellung kennengelernt hat oder wenn man nach dem Lesen einiger Überschriften gelernt hat, dass es drei Gliederungsebenen im Raum gibt. Zum Dritten werden die Ausstellungsgrenzen nach außen wie innen auch häufig über Sprache signalisiert. Sprache stellt Bezeichnungen für Gliederungseinheiten zur Verfügung, sie charakterisiert die Gliederungseinheiten, die sich aus der Abgrenzung ergeben, sie vollzieht Sprech-

---

72 Natürlich gibt es auch Spielarten der Gleichartigkeit, die sich nicht aus der Wahrnehmung ergeben, sondern sich nur dem Wissenden erschließen: etwa ist nur der Paläontologe in der Lage zu erkennen, dass mehrere Fossilien nach ihrem Alter geordnet sind und deshalb als gleichartig zu gruppieren sind.

akte, die mit der Überschreitung von Grenzen zu tun haben (Begrüßung, Dank an die Sponsoren), signalisiert hierarchische, funktionale oder inhaltliche Beziehungen zwischen den einzelnen Einheiten usw.

Es wäre also falsch, wenn der Eindruck entstanden wäre, dass die Herstellung der Ausstellungsgrenzen allein oder überwiegend durch nicht-sprachliche Modi geleistet würde und es sich bei der Herstellung von Grenzen nur um eine Frage des Ausstellungsdesigns handelte. Wie in allen anderen Aspekten der Ausstellungskommunikation, die wir in den nachfolgenden Abschnitten beleuchten werden, sehen wir, dass es keine fixe modale Arbeitsteilung gibt – in dem Sinn, dass ein Modus für je eine kommunikative Aufgabe ‚zuständig‘ wäre. Vielmehr haben wir es immer mit einem komplexen Geflecht unterschiedlicher Modi und Kanäle zu tun, die immer wieder neu aufeinander zu beziehen sind. Für die Abgrenzung heißt das: Welche Form aus welchem Modus eine bestimmte Abgrenzung (ggf. im Verein mit anderen Formen) nahelegt, ist nicht durch eine fixe ‚Grammatik‘ geregelt, sondern muss sich aus den empirischen Analysen einzelner Ausstellungen ergeben.

### 3.5 Was hängt wie zusammen? Die Herstellung von intra- und intermodalen Verknüpfungen

Museumsausstellungen sind, wie schon in Kapitel gezeigt, hochgradig komplexe semiotische Gebilde. Auf unserem Gang durch die Museumsausstellung begegnen wir einer bunten Vielfalt von Modi und Medien. Die nebenstehende Fotografie einer Vitrine im Paläontologischen Museum der Universität Zürich führt diese Tatsache noch einmal plastisch vor Augen (Abb. 3-71).



Abb. 3-71

Auf engem Raum begegnen uns hier Exponate als „Objektzeichen“ (Fossilien und ein modernes Skelett), unterschiedliche Arten von Bildlichkeit (Fotografien, eine

Landkarte, Kupferstiche) und verschiedene Formen von Schrift (als gedruckte Aufschrift, als Handschrift auf einem der Exponate – der dunklen Schiefertafel auf der oberen schrägen Präsentationsfläche). Auch sind in der Vitrine unterschiedliche kulturelle Medien präsent: ein historisches Flugblatt (rechts oben), ein modernes Buch (unten, links neben dem Skelett), reproduzierte Blätter aus einem historischen Druckwerk. Und tritt man von der Vitrinen einen Schritt zurück, sieht man (auf Abb. 3-72 dokumentiert) verschiedene technische Speicher- und Reproduktionsmedien: eine Hörstation vor der Vitrinenfront und im Hintergrund: ein Computer. Will man das gesamte semiotische Angebot nutzen, das den Besuchern hier auf wenigen Quadratmetern unterbreitet wird, muss man (mindestens) lesen, schauen, Tasten drücken und hören. Aber das kommunikative Angebot im Ausstellungsraum ist nicht nur hochgradig multimodal, hinzu kommt, dass es praktisch keine monomodalen Zonen oder Bereiche gibt: Typisch ist ein mannifaltiges Mit- und Durcheinander unterschiedlicher Modi – oder wie Blunden (2020: 1f.) überspitzt formuliert: „a cacophony of modes and media“.

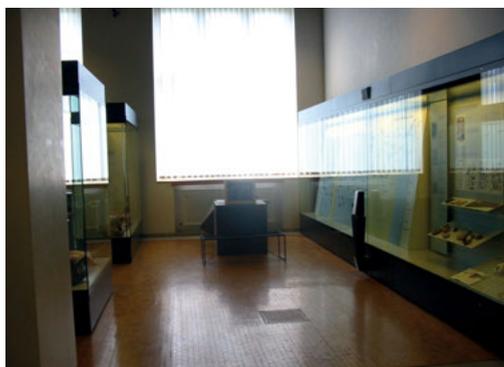


Abb. 3-72

Bei all dieser Vielfalt konstruieren wir im Verlauf unseres Besuchs nicht eine Vielzahl von nach Modi, Medien und Sinneskanälen gegliederten Teilbedeutungen, die wir dann im Nachhinein aufeinander beziehen würden: also eine Bedeutung, die wir aus der Gesamtheit des Geschriebenen erschließen, plus eine Bedeutung, die wir aus den Objekten konstruieren; eine Bedeutung des am Computerbildschirm Gezeigten, eine Bedeutung des an den Audiostreamen Vorgelesenen; eine Bedeutung des Sichtbaren, eine Bedeutung des Hörbaren usw. Vielmehr ziehen wir als Besucher bei unserer Konstruktion der Ausstellungsbedeutung gleichzeitig Elemente aus den unterschiedlichsten semiotischen Ressourcen heran und verknüpfen sie auf komplexe Art und Weise.

In dem folgenden Analyseabschnitt möchte ich der Frage nachgehen, mit welchen Mitteln und Formen die Ausstellung der Konstruktion einer solchen

Gesamtbedeutung entgegenkommt. Oder anders gefragt: Wie suggeriert der Raum und das in ihm Arrangierte (und zwar unabhängig von vorgängigen Klassifizierungen nach Medien, Modi, Kanälen usw.), dass bestimmte Elemente der Ausstellung aufeinander zu beziehen sind? Wie wird den Besuchern signalisiert, dass zur Interpretation eines der Elemente im Raum ein oder mehrere weitere Elemente im Raum als Kontext zu berücksichtigen sind?

Stellt man diese Fragen mit Bezug auf die Verknüpfung sprachlicher Elemente in Texten, so kann man zu ihrer Beantwortung auf eine breite textlinguistische Tradition zurückgreifen. Diese hat die Verknüpfungsfrage unter dem Etikett der *Kohäsion* ausführlich untersucht und sogar als Merkmal zur Bestimmung des Textbegriffs herangezogen (vgl. Harwegs Definition von „Text“ als „ununterbrochene Pronominalisierungskette“, Harweg 1968). Sucht man entsprechende Forschungen zu Verknüpfungen zwischen sprachlichen Elementen einerseits und *nicht*-sprachlichen Elementen andererseits, bietet sich die neuere textlinguistische und semiotische Multimodalitätsforschung als Bezugspunkt an und speziell deren am besten erforschtes Teilgebiet: die Forschung zu Bild-Text-Bezügen. Doch lassen sich aus diesem Ansatz nur wenige Erkenntnisse auf die intermodalen Verknüpfungen im Ausstellungsraum übertragen. Ein Grund dafür ist, dass mit „Bezügen“ zwischen den Modi beinahe ausschließlich *semantische* Relationen gemeint sind (gut: die Detailanalyse solcher Beziehungen in Stöckl 2016: 25–30), während die Frage, mit Hilfe welcher Mechanismen Zeichen(gruppen) verschiedener Modi miteinander verknüpft werden und welche Typen dieser *formalen* (oder „syntagmatischen“) Verknüpfungen es gibt, bisher kaum thematisiert worden ist.

In seinem Vorschlag zu einer „noch zu erarbeitenden Typologie von Visualisierungs-Praktiken“ listet Schmitz (2018: 258–261) eine beeindruckende Zahl von zu klassifizierenden inhaltlichen, formalen oder funktionalen Relationen zwischen den Modi Visualisierung und Text auf. Ungesagt bleibt jeweils, mit Hilfe welcher kommunikativer Erscheinungsformen diese unterschiedlichen Verknüpfungen jeweils angezeigt werden. Dies ist ein generelles Problem der bisherigen Text-Bild-Forschung. Zum einen ist kaum je die grundlegende Frage angegangen worden, was den Leser zu der Annahme bewegen kann, dass ein bestimmtes Bild (oder ein Element dieses Bilds) von ihm auf einen bestimmten Text (oder einen Teil dieses Texts) zu beziehen ist. Eine Ausnahme ist Stöckl (2006: 27f.), der nach den Grundlagen der „intermodalen Kohäsivität“<sup>73</sup> fragt und eine Reihe möglicher Mechanismen beschreibt: Analogien, „Gestaltähnlichkeiten“ oder das Vorkom-

---

73 Siehe dazu auch van Leeuwens Konzept der „intermodal cohesion“ (van Leeuwen 2005) oder Blundens Anwendung des Konzepts der «vergence» (Blunden 2020).

men der gleichen „features“ über Modusgrenzen hinweg (etwa die gleiche Farbe im Modus Bild und im Modus Typografie). Zum anderen geht die Text-Bild-Forschung davon aus, dass die zu untersuchenden (zwei) Modi in großen monomodalen Blöcken vorlägen und dass es ausreichte, *eine* Beziehung zwischen diesen Blöcken zu bestimmen und einer Kategorie zuzuordnen. Die Untersuchung im folgenden Analyseabschnitt wird zeigen, dass es im Ausstellungsraum eine Vielzahl gleichzeitiger Verknüpfungen geben kann, die bald einzelne Zeichen, bald Einheiten unterschiedlicher Größe miteinander verbinden können. Ein drittes Problem kommt zu diesen beiden hinzu: Anders als im Fall von Text und Bild ist es im Museum – und nicht nur da: vgl. Bateman (2016) – nicht immer klar, zu welchem Modus ein Zeichen zu zählen ist: Während Schrift und Bild zu den Kernmodi gehören, die über eine lange Tradition verfügen, gilt das nicht für potenziell relevante Modi der Ausstellungskommunikation: Beleuchtung, Lichtfarbe und -helligkeit, Aufhängung usw.

Erstaunlich Weniges und wenig Systematisches ist zu dem Aspekt der Verknüpfung in der Museumsliteratur zu finden. Dies mag daran liegen, dass die Frage nach Verknüpfungen zwischen Objekten in der Ausstellung auf das Idealbild der syntaktischen Verknüpfungen im Satz bezogen und nach einem allgemeingültigen Code einer ‚Museumssyntax‘ gefahndet wird. Doch lässt sich in der Museumsausstellung, wie Mattl (1995: 21) zu Recht betont, nur die Existenz einer „lokalen, d.h. nur im gegebenen Raum gültigen Syntax“ nachweisen. Wenn es aber keinen übergreifenden ‚Ausstellungscode‘ gibt, dann muss man danach fragen, welche allgemeinen Interpretationsprinzipien es den Besuchern erlauben, Bezüge zwischen Elementen der Ausstellung herzustellen. Eine der wenigen Aufzählungen solcher allgemeiner, Verknüpfung suggerierender Dinge im Raum, stammt von Zebhauser (2000: 11), der als „Grundbegriffe für die Syntax“ der Ausstellung, mit denen „Zusammenhänge verdeutlicht werden“ können „Farbordnungen, Gleichartigkeit und Unterschiedlichkeit von Elementen, Proportionen, Kumulationen, Zuordnungen“ anführt.

Hier gilt es also erneut auf Begriffe und Einsichten aus anderen Disziplinen zurückzugreifen, die Raum und Kommunikation im Raum zum Gegenstand haben, also Architektur, Signaletik usw. Des Weiteren bieten sich wieder systemfunktionalistische Arbeiten zur Multimodalität als Bezugspunkt an, die die Herstellung von ‚textuellen‘ Verknüpfungen unter Etiketten wie „Overlap“ (ein Element verbindet Teilräume, die durch Kontraste oder einen Leerraum getrennt sind) oder „Rhyme“ (eine Verbindung entsteht durch Wiederholungen der unterschiedlichsten Art) untersucht haben (s. beispielsweise Machin 2007: 130; zum Zusammenhang von Verknüpfung und Genre Bateman 2016: 64–67), sowie die ebenfalls schon erwähnten Werke der Gestaltpsychologie.

Im folgenden Analyseabschnitt möchte ich zunächst exemplarisch anhand einer einzelnen Vitrine die Vielfalt von kommunikativen Erscheinungsformen illustrieren, die die Verknüpfungs-Aufgabe bearbeiten (3.5.1). Im Anschluss daran möchte ich mich mit der museumstypischen intermodalen Verknüpfung von Exponaten und Texten beschäftigen. Dazu untersuche ich querschnittmäßig eine große Zahl von Vitrinentexten, die von Objektkennungen über Objekttexte bis hin zu Objektgruppentexten reichen, wobei ich besonderes Augenmerk auf die sprachlichen Formen der Verknüpfung legen werde (3.5.2). Abschließend will ich dann eine Form der Verschmelzung multimodaler und multimedialer Einheiten untersuchen, die in der Museumsausstellung häufig anzutreffen ist und die m.E. dafür verantwortlich ist, dass Museumsausstellungen häufig als „hybrid“ bezeichnet werden (3.5.3).

### 3.5.1 Multimodale Verknüpfungen in Vitrine 39: „Anfänge der Paläontologie ...“

Im folgenden Analysegang möchte ich zunächst die Breite der Möglichkeiten ausloten, die heterogenen Zeichen und Zeichengruppen, die in der Ausstellungskommunikation zum Einsatz kommen, miteinander in Beziehung zu setzen. Von „Zeichen und Zeichengruppen“ spreche ich, um der falschen Erwartung zu begegnen, dass Verknüpfung quasi die Gegenbewegung zur Gliederung darstelle: Während Letztere die Ausstellung in Rezeptionseinheiten ‚zerlege‘, zeige Erstere, wie die einzelnen Einheiten miteinander in Beziehung zu setzen seien. Die Analysen dieses Abschnitts werden illustrieren, dass die Verbindungen, die durch die Aufgabe der Verknüpfung gestiftet werden, nicht immer auf der Ebene der Rezeptionseinheiten liegen. Ebenso oft betrifft die Verknüpfung auch einzelne Zeichen *innerhalb* solcher Rezeptionseinheiten oder mehrere Zeichen quer zu diesen Einheiten.

Die Analyse konzentriert sich zunächst auf eine einzelne Vitrine, die ich nach ihrem Umfang (nicht zu groß) und der Vielfalt der in ihr präsenten Zeichenressourcen (groß, aber ohne Einsatz von technischen Speicher- und Übertragungsmedien) ausgewählt habe. Thema der Vitrine, die oben als Abb. 3-71 abgebildet ist, ist die Entwicklung der paläontologischen Forschung in Zürich.<sup>74</sup> Die Analyse

---

<sup>74</sup> Tatsächlich handelt es sich nur um eine halbe Vitrine (wie auf Abb. 3-72 zu sehen ist). Doch weist eine größere Anzahl von Formen, die sich gegenseitig ergänzend die Aufgabe der Gliederung bearbeiten, darauf hin, dass die rechte Hälfte der die ganze Wand einnehmenden Vitrine als eigenständige Einheit aufzufassen ist: die Vitrinenüberschrift, die Änderung in der Neigung der Vitrinenrückseite, die erkennbare Ganzheit der Abbildung zur Entwicklung der Tierarten, die

geht von einem kurzen Text aus, der sich etwas oberhalb einer von vier Kupferstichen gebildete Reihe etwa in Augenhöhe des Besuchers befindet (s. Abb. 3-73).<sup>75</sup> Dieser kurze Text ist, wie wir gleich sehen werden, Teil eines komplexen Geflechts von Verknüpfungen, das sich von diesem Text aus gut erschließen lässt.



Abb. 3-73

Da Verknüpfungen innerhalb von Texten eines der zentralen Themen der Textlinguistik sind und sie deshalb entsprechend gut erforscht sind, gehe ich auf die Formen dieser textinternen Verknüpfung nur in aller Kürze ein.

So verweist beispielsweise das Subjektpronomen *er* („zeigt *er* im ersten Band“) oder der Possessivartikel *seiner* („aus *seiner* Fossiliensammlung“, „in mehreren *seiner* naturwissenschaftlichen Schriften“) zurück auf den zuvor eingeführten Eigennamen „J. J. Scheuchzer“ und das das Subjektpronomen *sie* (in „bildete sie“ und „Sie lassen“) weist den Leser an, eine Verknüpfung zu etwas schon Gelesenem herzustellen, hier: zu „seiner Fossiliensammlung“ bzw. zu „seinen Figuren“. Verknüpfend wirken auch Wiederholungen von Textelementen: so etwa *Fossilien*, *Band* oder *Kupfer* („*Fossiliensammlung*“, „viele *seiner Fossilien*“; „vier *Foliobänden*“, „*Band*“; „*Kupferbibel*“, „*Kupferstichen*“).

Während Pronominalisierungen eine Lektürerichtung implizieren, ist mit Wiederholungen keine Richtungsinformation verbunden. Sie wirken in alle Rich-

---

die linke Hälfte der Vitrine monopolisiert usw.

<sup>75</sup> Die Entscheidung, die Analyse der Verknüpfungen hier beginnen zu lassen, ist zunächst einmal willkürlich. Sie stützt sich zum einen auf eine vorgängige Analyse der Abgrenzungen in der Ausstellung, die den kleinen Text als sinnvolle Rezeptionseinheit innerhalb der Vitrine identifiziert hat, und auf eine erste Analyse der Verknüpfungen, die (über die gemeinsame Linksbündigkeit der Textzeilen, die Wiederholung der Zeilenabstände usw.) Indizien dafür liefert, dass die Schriftzeilen als zusammengehörig verstanden werden sollen.

tungen verknüpfend, unabhängig davon, welches der gleichen Elemente zuerst wahrgenommen worden ist. Damit sind sie für eine Lektüre funktional, die den Leser nicht auf eine bestimmte Rezeptionsreihenfolge festlegt. In der Vielzahl, mit der sie in dieser Vitrine (und anderen Vitrinen!) vorkommen, signalisieren sie die Angemessenheit einer non-linearen, die Dinge in der Vitrine in beliebiger Reihenfolge rezipierende Beschäftigung mit der Vitrine.<sup>76</sup> Und anders als Pronomina und andere textphorische Elemente, die immer auf die Existenz eines Bezugselements hinweisen, gibt es bei Wiederholungen keine Leerstellen. Wer ein Wort liest, das an einer anderen Stelle der Vitrine wiederholt wird, kann die Wiederholung (und die davon ausgehende Verknüpfungswirkung) erst wahrnehmen, wenn er das zweite, identische Wort gelesen hat. Damit arbeitet eine solche wiederholungsbasierte Verknüpfung, wie wir sie in Vitrine 39 angetroffen haben, einer auslassenden Lektüre entgegen – die genau deswegen nicht als fragmentarisch wahrgenommen wird, weil sie eben nicht auf textphorischen Elementen mit Bezugselementen als ‚Leerstellen‘ aufruht.

Auf den ersten Blick lassen sich aus diesem Text nicht mehr Beobachtungen zum Thema *Verknüpfung* gewinnen. Tatsächlich weist sich der Text auch dadurch als selbstständige Einheit aus, dass er an keiner Stelle auf vorgängige Texte als notwendige Verstehensvoraussetzung verweist. Die Pronominalisierungsketten haben ihren Ausgangspunkt *in* dem Text, durch Einführung eines Eigennamens („J. J. Scheuchzer“) oder einer definit referierenden Nominalphrase („zahlreiche Stücke aus seiner Fossiliensammlung“). Weitet man den Blick aber auf die anderen Texte der Vitrine aus, sieht man, dass der hier untersuchte kurze Text mit *anderen* Texten der Vitrine über zahlreiche Wiederholungen eng verflochten ist. So finden sich im Textblock oberhalb des soeben untersuchten der Eigenname „Scheuchzer“, „Fossilien“, „Physica sacra“ und „Abbildungen“ (vgl. „bildete [...] ab“ im ersten Text). Im Block darüber wiederholen sich „Johann

---

76 Dies zeigt sich auch darin, dass man auf Objekte nicht per Pronomen referieren darf, selbst wenn diese an anderer Stelle in der Vitrine identifiziert worden sind (also beispielsweise ‚Einer ihrer Wirbelkörper‘ oder ‚Andere Zähne von Fischeosauriern‘). Anders ist das im Fall der längeren Texte in Vitrinen. Zwar behandeln sie – zumindest in meinem Korpus – Informationen aus Objektkennungen in keinem Fall als schon eingeführt. In umgekehrter Richtung gilt das aber nicht. In Vitrinentexten gegebene Informationen (dort eingeführte Fachbegriffe oder Abkürzungen) werden in Objektkennungen bisweilen als gegeben behandelt, etwa wenn Ad-hoc-Abkürzungen, die in Objektgruppentexten eingeführt worden sind, in Objektkennungen angewandt werden (in Abb. 3-83 steht beispielsweise „(B)“ für den Fundort „Benken ZH“) oder wenn es heißt „Schnitt durch den Südtessin vor 235 Millionen Jahren zur Zeit der Bildung der Grenzbitumenzone“, wobei das Wort „Grenzbitumenzone“ ausführlich in einem anderen Vitrinentext erklärt worden ist.

Jakob Scheuchzer“, „Scheuchzer“, „Fossilien“, „Fossilien“, „Sammlung“ und „Stücke“. Und wenn man den Wiederholungen über die durch die gemeinsame Rückwand signalisierte Gliederungseinheit hinaus folgt, entdeckt man in der Textspalte ganz links<sup>77</sup>, dass hier „Fossilien“ (in der Formulierung „Fossilien sind ...“) musterhaft am Anfang von Absätzen auftritt, was eine besonders auffällige Form der Verknüpfung bewirkt (vgl. das Konzept des „Rhyme“ im Systemfunktionalismus, s.o.):

- „Fossilien sind zufällig erhalten gebliebene Überreste, ...“
- „Fossilien sind Überreste von Pflanzen und Tieren, ...“
- „Fossilien sind Überreste von früheren Lebewesen, ...“
- „Fossilien (Figurensteine) sind teils Überreste ...“ usw.

An diesem Beispiel sieht man, dass die Verknüpfungswirkung von Wiederholungen nicht an den Grenzen von Gliederungseinheiten in der Vitrine Halt macht.<sup>78</sup> Verknüpfungen zwischen den Elementen in einer einzelnen Vitrine, innerhalb von kleineren Gliederungseinheiten wie über sie hinausgehend, sind derart häufig, dass die Vitrine als Ganzes als eine Art „Textsammlung“ (Hausendorf/Kesselheim 2008: 44f.) zu analysieren ist. Sie organisiert eine Vielzahl von Einzeltexten und Objekten und stellt dem Leser die Aufgabe, zwischen ihnen Bezüge zu entdecken.

Schaut man nun von dem ersten Text aus nach rechts, sieht man, wie Wortwiederholungen eine Art ‚Gerüst‘ für multimodale Verknüpfungen darstellen können. Die Wiederholung der Wörter „Fossilien“, „Sammlung“ und „Scheuchzer“ verknüpft den Text mit der Bildunterschrift unter der Karte rechts, und diese wiederum wird über die Nähe zur Abbildung, durch die gemeinsame Linksbündigkeit (durch die in den Begriffen der Gestaltpsychologie eine virtuelle „Brückenlinie“ entsteht, s. Metzger 1975: 85) und durch den gemeinsamen physischen Kontakt zur Rückwand mit der Karte verknüpft.

Wiederholungen legen schließlich auch eine Verbindung des Textes mit den unter dem Text befindlichen Abbildungen nahe. Bei den historischen Blättern, die unterhalb des Schriftblocks abgebildet sind, handelt es sich um genau die „Tafeln“, von denen im Text die Rede ist („zeigt er [...] auf den Tafeln 47 - 60 nochmals viele seiner Fossilien“). Dies kann man ausgehend davon vermuten, dass auf dem Blatt ganz links das Wort „Tafeln“ wieder auftritt („künstlichen Kupfer-Tafeln“) sowie auf den Tafeln ganz klein jeweils das Wort „TAFEL“, gefolgt von einer römischen Zahl.

<sup>77</sup> Die Lage dieser Textspalte ist auf Abb. 3-71 dokumentiert.

<sup>78</sup> Ein weiteres Argument gegen die Auffassung von einem Kontinuum von Abgrenzung und Verknüpfung, das dem systemfunktionalistischen Konzept des „framing“ zugrundeliegt.

Die Verknüpfungswirkung von Wiederholungen ist keinesfalls auf sprachliche Formen beschränkt. Jede Art von Wiederholung suggeriert eine Beziehung zwischen den gleichen oder ähnlichen Elementen.<sup>79</sup>

Schaut man sich etwa die Fotografie der gesamten Vitrine 39 an (Abb. 3-74 a), fällt rechts die mehrmalige Wiederkehr einer ähnlichen Form auf. Sie begegnet dem Besucher einmal als Fossil, das aus einer Fundplatte herauspräpariert wurde, einmal als Abbildung (die sich bei näherem Herantreten als Teil eines historischen Flugblattes erweist), einmal als Skelettrekonstruktion im unteren Vitrinenbereich und einmal – vgl. Abb. 3-74 b – als Abbildung in einem schmalen Buch, das direkt neben dem Skelett liegt. Dadurch, dass man hier immer wieder eine Art Kopf mit großen Augenhöhlen und die Wirbel eines leicht gebogenen Skeletts erkennt, entsteht ein Netz von Stellen in der Vitrine, die als zusammengehörig wahrgenommen werden können (und das selbst dann, wenn die Verknüpfung hier nicht auch durch das Mittel der Nähe bearbeitet worden wäre).<sup>80</sup>



Abb. 3-74 a



Abb. 3-74 b

Hier ‚überspringt‘ die Verknüpfung per Wiederholung bzw. Ähnlichkeit mühelos modale und mediale Grenzen. Was als Kupferstich, als Fossil, als historisches Flugblatt, als Rekonstruktion als Foto in einem Buch vorliegt, kann ohne Probleme über die wahrgenommene Ähnlichkeit zu anderen Dingen als aufeinander bezogen erscheinen. Dabei können andere Formen der Verknüpfung die Ver-

<sup>79</sup> Und die Gestaltpsychologie erinnert daran, dass die Gruppenbildung umso zwingender erscheint, je mehr gleiche Elemente es in einer Gruppe gibt (Metzger 1975: 88).

<sup>80</sup> Diese Ähnlichkeiten sind sicherlich auch dem unvoreingenommenen Auge zugänglich, sie sind aber zweifellos umso leichter zu erkennen, desto besser wir mit den unterschiedlichen medialen Präsentationsformen vertraut sind, also den wissenschaftlichen Visualisierungsformen früherer Zeiten, der Rekonstruktion von Skeletten aus Fossilien usw. (vgl. die Diskussion zur Kulturgebundenheit der Ikonizität, Eco 1972: 197–249, 1999: 384–452).

knüpfungswirkung der Ähnlichkeit oder Wiederholung ergänzen, etwa die räumliche Nähe oder das Vorkommen innerhalb einer gemeinsamen Gliederungseinheit usw.<sup>81</sup>

Die Wirkung der Modi und Medien überspannenden Verknüpfung per Ähnlichkeit und Nähe ist auch auf Abb. 3-75 zu beobachten.



Abb. 3-75

Schaut man sich die Objekte, die auf den historischen Stichen in der Bildmitte zu sehen sind, im Detail an, wird man einzelne dieser Objekte in den weiter unten auf den geneigten Regalebenen zu sehenden Fossilien wiedererkennen können. Besonders gut sichtbar ist die Ähnlichkeit der großen Schnecke auf dem unteren Regalboden links als Exponat und auf der mittleren Tafel als gezeichnetes Objekt oder die Ähnlichkeit des faustkeilartigen Fossils in der linken oberen Ecke der rechten Tafel und als Objekt auf dem unteren Regalbrett rechts.

Die Verknüpfung wird hier durch die Wiederholung von Zahlen gestiftet (s. Abb. 3-76 und 3-77): Die gleichen Zahlen stehen neben je einem auf den Tafeln

**81** Eine Form der Beziehung von Sprache zu Exponat, die für mich nicht die Aufgabe der Verknüpfung bearbeitet, ist die Verbindung, die dadurch entsteht, dass man das Wort „Schnecke“ liest und in unmittelbarer Nähe ein Objekt sieht, das wie eine Schnecke geformt ist, oder eine Abbildung, die dem Umriss einer Schnecke entspricht. Denn diese Verbindung entsteht nicht durch eine Ähnlichkeit oder formale Identität. Sie entsteht vielmehr darüber, dass der Rezipient weiß, dass die unterschiedlichen modalen oder medialen Darstellungen zur Referenz auf ein und denselben Referenten zugeordnet werden können. Die Beziehung, die so gestiftet wird, gehört für mich zur Aufgabe der Identifizierung des Ausstellungsthemas.

der „Physica sacra“ abgebildeten Objekt und einem der Fossilien auf den Regalen. Diese Verknüpfungsleistung der Zahlen ergibt sich unabhängig von ihrer Funktion als „symbol“. Zusätzlich verknüpfen die Zahlen jedoch darüber, dass sie Sequenzen von nach Größe geordneten Zahlen produzieren – eine Form der Verknüpfung, die hier beispielsweise in der Nummerierung der Vitrinen ausgenutzt wird.<sup>82</sup>



Abb. 3-76



Abb. 3-77

An diesem Beispiel lässt sich auch zeigen, wie Verknüpfungen zur Herstellung von Elementen genutzt werden können, die als „Overlap“ (Machin 2007: 130, s.o.) mehreren Gliederungseinheiten zugleich angehören.

Die Zahl 53 in Frakturschrift verknüpft (gleichsam als Überschrift über ‚ihren‘ Regalboden) die Fossilien, die auf dem Regalboden liegen, mit den Abbildungen auf Tafel 53 der Kupferbibel. Auch der Zweizeiler ist durch die Frakturschrift deutlich als Zitat aus der Kupferbibel kenntlich gemacht (zusätzlich zur klar historischen Sprachstufe: „Das Nater-Skeleton, von Federn, Ungeziefern, / Und Fischen sehet ihr gar seltne Dinge liefern“). Auf diese Weise werden alle Objekte auf der entsprechenden Regalebene zu Objekten, die Scheuchzers Fossilienammlung repräsentieren. Dagegen ist die Schrift der Objektkennungen (die die Zahlen wieder aufgreifen, die neben den Objekten stehen, s. Abb. 3-77) keine Frakturschrift. Vielmehr treten uns die Objektkennungen in der üblichen modernen, serifenlosen Schrift entgegen, die in allen anderen Vitrinen des Paläontologischen Museums zu finden ist, und das Gleiche gilt für die Überschrift „Tafel 53“, die über den Objektkennungen zu lesen ist. Durch die Übernahme des Desig-

<sup>82</sup> Die Verknüpfung über Buchstabenfolgen findet man in der hier untersuchten Vitrine: Auf Scheuchzers historischem Flugblatt sind die Körperteile des „Sintflutmenschen“ mit aufsteigenden Buchstaben bezeichnet.

nkanons der restlichen Ausstellung werden nun die Objekte, die soeben noch als Teile der Scheuchzer'schen Sammlung ausgewiesen worden sind, wieder in die restliche Sammlung des heutigen Museums integriert.

Durch diese gegenläufigen Verknüpfungen ist in dieser Vitrine ein semiotisch hochinteressanter Bereich entstanden, in dem die aktuelle Sammlung und die historische Sammlung (als „Sammlung in der Sammlung“) sich gegenseitig durchdringen.

### 3.5.2 Die Verknüpfung von Vitrinentexten und Objekten

Unter allen Verknüpfungen in der Museumsausstellung ist die zwischen Objekt und Vitrinentext (in Form einer knappen Objektkennung oder in Form ausführlicherer Informationstexte) die für die Ausstellungskommunikation folgenreichste. Es stellt sich in der Ausstellung immer wieder die Aufgabe, die Leser der Museumstexte zum ‚Sprung‘ vom Text zum entsprechenden Exponat und umgekehrt zu bewegen.

In diesem zweiten Analysegang möchte ich die Möglichkeiten erkunden, in der Ausstellung diesen Übergang zwischen diesen zwei Modi nahezulegen. In der Analyse gehe ich den Weg von den Texten zu den Exponaten und frage: Wie wird in den Texten der Vitrine darauf hingewiesen, dass sprachliche Elemente mit Objekten (seien es Fossilien, Rekonstruktionen, Abbildungen oder Lebendmodelle) zu verknüpfen sind? Woraus kann der Besucher schließen, dass er seine Augen von dem gerade Gelesenen abwenden und etwas nicht Geschriebenes beachten soll?

Da die Verknüpfung von Texten und Exponaten über Modusgrenzen hinweg reicht, könnte man erwarten, dass die Markierung dieser intermodalen Verknüpfungen besonders explizit oder sprachlich aufwendig gestaltet wäre. Dies ist aber nicht der Fall. Die folgenden Beispiele sprachlich oder grafisch auffälliger Signalisierungen sind in den von mir untersuchten Ausstellungen klare Ausnahmen.



Abb. 3-78

„Streiche über die Zähne des Pflasterzahnsauriers...“ fordert den Rezipienten auf, von der Lektüre zur taktilen Wahrnehmung überzugehen (man beachte die drei Punkte am Schluss) und in dem Ertasteten „Zähne des Pflastersauriers“ zu erkennen. Um das kommunikative Angebot hier vollständig auszunutzen, ist es nötig – so das Signal, das von dem Geschriebenen ausgeht – nicht beim Geschriebenen zu verharren, sondern den Tastsinn zu aktivieren. Dabei muss der Leser verstehen, dass er sich von dem Schriftobjekt abwenden, und dem räumlich benachbarten Exponat zuwenden muss – etwas, das hier nicht sprachlich ausgedrückt ist, sondern allein dadurch, dass die Zahn-Objekte so platziert sind, dass sie sich im Moment der Lektüre im Gesichtsfeld des Lesers befinden müssen.

Dieses zweite Beispiel zeigt, dass eine explizite Verknüpfung von Schrift zu Exponaten auch über weite Strecken hinweg möglich ist. In dem Satz „In diesen Faunen herrschen die Säugetiere vor, die in den Vitrinen 43 und 46 ausgestellt sind“ bezieht sich „In diesen Faunen“ auf ein vorausgehendes sprachliches Bezugselement im gleichen Text; die Formulierung „die in den Vitrinen 43 und 46 ausgestellt sind“ macht dagegen deutlich, dass das hier Gelesene mit dem in den benannten Vitrinen zu Sehenden zusammengenommen werden muss („ausgestellt“ lässt sich nicht von Vitrintexten sagen).



Abb. 3-79

Anstelle der sprachlichen Verknüpfung können Verknüpfungen auch durch grafische Mittel hergestellt werden. Auf dieser Abbildung 3-80 sieht man in Spalten angeordnet je einen Tierumriss und einen Namen. Wenn man die Ausstellung weiter durchschreitet, begegnet man diesen Tierumrissen erneut, und zwar auf Glasfronten zahlreicher Vitrinen. Je einer dieser Umrisse ist dort rot eingefärbt, und die Vitrinenüberschrift greift den Namen wieder auf, der sich auf der Übersichtsgrafik neben dem betreffenden Umriss befindet. Auf diese recht aufwändige Art und Weise wird eine Verknüpfung über die Vitrinengrenzen hinaus erzeugt, die beinahe die Hälfte der Vitrinen des Paläontologischen Museums miteinander

verknüpft und als Elemente ausweist, die zusammen die Vielfalt der Wirbeltierfauna am Monte S. Giorgio repräsentieren.

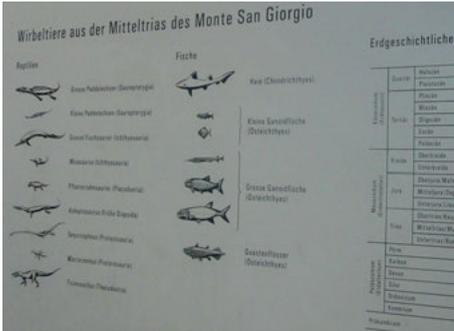


Abb. 3-80

Im Fall von Abb. 3-81 und 3-82 sind es schließlich die auffälligen bunten Pfeile, die über die Gleichartigkeit von Form und Farbe für eine explizite Verknüpfung sorgen. Das Verknüpfungsziel liegt nicht in der Richtung, die die Pfeilspitzen angeben; es kommt für das Zustandekommen der Verknüpfung lediglich darauf an, dass die Pfeile im Schriftblock vom Standpunkt des Lesenden ebenso zu sehen sind, wie die Pfeile auf der Fundplatte. Geleistet wird hier eine präzise Verknüpfung höchst unscheinbarer Elemente in dem komplexen Gesamt der fossilen Reste mit einzelnen Elementen des Texts.

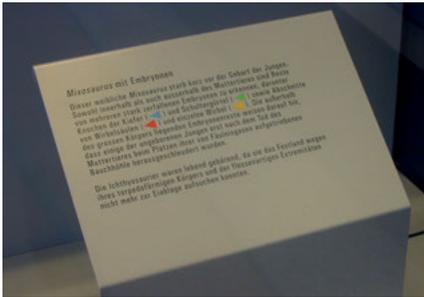


Abb. 3-81



Abb. 3-82

Intermodale Verknüpfungen wie die soeben illustrierten sind höchst selten. Ein Grund für die explizite Verknüpfung kann im ersten Fall in dem Wahrnehmungskanal liegen, der sonst durch die Art der Präsentation der Objekte im Museum gezielt stillgelegt wird: der Tastsinn („Bitte nicht berühren“, Sicherheitsglas der Vitrinen!), im zweiten und dritten Fall könnte der Grund für den zu beobachten-

den kommunikativen Aufwand in der großen zu überbrückenden Entfernung zu suchen sein. Und im letzten Fall könnte der Grund für den Rückgriff auf aufwändigere Formen der Verknüpfung in den erhöhten Anforderungen an die Präzision der Referenz liegen.

Weniger aufwändig ist die Herstellung der intermodalen Verknüpfung über sprachliche Deixis, die in meinem Material – bei den längeren Vitrinentexten – eine wichtige Rolle spielt. Abb. 3-83 gibt ein erstes Beispiel wieder:

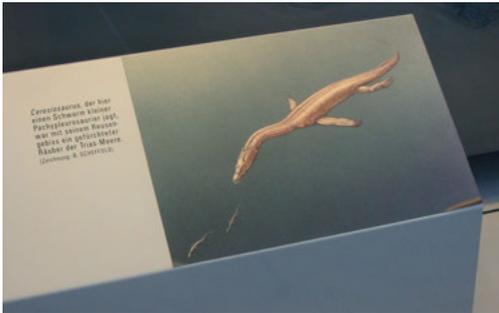


Abb. 3-83

In diesem Beispiel ist es das lokaldeiktische „hier“ („*Ceresiosaurus*, der hier einen kleinen Schwarm Pachypleurosaurier jagt, [...]“), das darauf hinweist, dass hier mehr zu beachten ist als das geschriebene Wort. Der Schluss, dass mit „hier“ die benachbarte Abbildung gemeint sein kann, wird durch den gemeinsamen Zeichenträger unterstützt, eine physische Verbindung als Bearbeitung der Verknüpfungsaufgabe.

Die Relevanz des Lektürestandpunkts für die Deixis in den Vitrinentexten wird in den folgenden Beispielen deutlicher (Abb. 3-84 und Abb. 3-85):

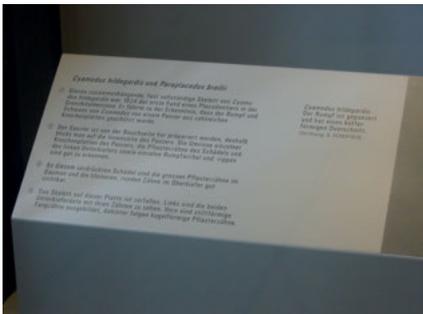


Abb. 3-84

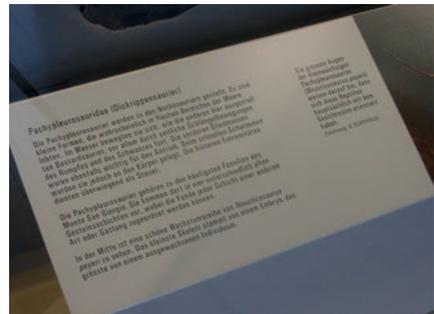


Abb. 3-85

Das Skelett auf dieser Platte ist zerfallen. *Links* sind die beiden Unterkieferäste mit ihren Zähnen zu sehen. *Vorn* sind [...] . *Dahinter* folgen [...] (Abb. 3-84);

*In der Mitte* ist eine schöne Wachstumsreihe [...] zu sehen (Abb. 3-85).

Die deiktischen Elemente in diesen zwei Beispielen sind nicht richtungsneutral. *Vorn*, *dahinter* oder *in der Mitte* eignen sich nur dann zur eindeutigen Identifizierung ihrer Referenten, wenn die Blickrichtung feststeht. Genau dafür sorgt die Platzierung der Erläuterungstafel, die Neigung ihrer Lesefläche sowie die Größe und Ausrichtung ihrer Schrift: Sie legt einen Standpunkt fest, von dem aus der Text zu lesen ist. Wer aber an dem suggerierten Standpunkt steht und die Richtung einnimmt, die für die Lektüre erforderlich ist, den führen die Deiktika zuverlässig zu den ‚gemeinten‘ Fossilien. So können diese beiden Beispiele die Tatsache veranschaulichen, dass die Origo der Deiktika in den Ausstellungstexten durch den Standpunkt der Lektüre und die Körperausrichtung bei der Lektüre gegeben ist.

Das Adverb „hier“ hat also im Kontext der Museums vitrine eine ganz spezifische Bedeutung: Gemeint ist nicht eine unbestimmte Origo wie ‚im Museum‘ oder ‚in der Nähe der Vitrine‘. Die Origo deiktischer Ausdrücke in Vitrintexten wird dadurch umgrenzt, was der Leser von dem Standpunkt seiner Lektüre aus wahrnehmen kann. Mit anderen Worten: „hier“ umfasst all das, was der Leser genau in dem Moment der Lektüre auch noch wahrnehmen kann.

Die letzten Beispiele haben gezeigt, wie unauffällig in den Vitrintexten die Notwendigkeit eines Sprungs über Modusgrenzen hinweg angezeigt werden kann.<sup>83</sup> Genau diese Unauffälligkeit macht es für die Besucher wie die Analysierenden bisweilen zu einem Problem, das Verknüpfungsziel zu identifizieren: Soll der Leser eine Verknüpfung *innerhalb des Texts* oder *vom Text zu einem Objekt* vollziehen? In diesem Sinne problematisch sind häufig Demonstrativpronomina und -artikel sowie der bestimmte Artikel.

Sehen wir uns die folgenden zwei gegenläufigen Beispiele an. Kaum jemand wird *nicht* die Augen vom Text heben und in der Vitrine ein Skelett suchen (oder zumindest verstehen, dass dies die erwartete Reaktion ist), wenn er liest:

---

**83** Interessanterweise sind im gedruckten Ausstellungsführer Hinweise auf Abbildungen musterhaft durch Formulierungen wie „(Farbbild 5 auf S. 38)“ oder einfach „(Abb. 33)“ realisiert, während intermodale Verknüpfungen in der Vitrine in aller Regel ohne diese Hinweise auskommen – für mich ein klarer Hinweis, dass intermodale Verknüpfungen in der Museumsausstellung der Normalfall sind.

*Cyamodus hildegardis* und *Paraplocodus brili*

① Dieses zusammenhängende, fast vollständige Skelett von *Cyamodus hildegardis* war 1924 der erste Fund eines Placodontiers in der Grenzbitumenzone. (Abb. 3-84)

Im zweiten Beispiel scheint mir der Reflex, die Augen vom Text abzuwenden und in der Vitrine nach einem Bezugsobjekt zu suchen, deutlich schwächer zu sein. Hier scheint sich der Demonstrativartikel weniger auf ein Objekt in der Vitrine als vielmehr auf die Nominalgruppe „Askeptosaurus italicus“ zu beziehen, und man ist geneigt, die Aussage über die Lebensweise und Körpergröße weniger als Aussage zu einem in der Vitrine befindlichen Objekt, denn als Aussage zu Merkmalen dieser Spezies von Tieren zu verstehen:

Askeptosaurus italicus

Dieser räuberisch lebende Saurier erreichte eine Länge von ca. 2,5 m [...] (Vitrine 16)<sup>84</sup>

Woran liegt es, dass man den Demonstrativartikel im ersten Beispiel als klaren Hinweis auf die Notwendigkeit einer intermodalen Verknüpfung interpretiert, während er im zweiten Beispiel eher als textphorisches Element erscheint? Nach Auswertung der Vitrintexte in meinem Korpus sprechen folgende allgemeine Indizien im Kontext der Deiktika für die Herstellung einer intermodalen Verknüpfung:

- das Vorkommen von Wörtern, die einzelne Verweisobjekte denotieren, wie „Exemplar“, „Individuum“ usw. (vgl. „Dieses beidseitig präparierte, vollständig überlieferte Exemplar“, Abb. 4-103);
- Zahlenmäßige Einschränkungen der Aussagen: „Die drei Skelette von *Ceresiosaurus*“ (Vitrine 3);<sup>85</sup>
- Aussagen, die nicht sinnvoll auf Klassen bezogen werden können: („Dieses zusammenhängende, fast vollständige Skelett [...] war der erste Fund“)

Kurz: alles was gegen eine generische Lesart spricht, kann als Form verstanden werden, die auf eine intermodale Verknüpfung hinweist.<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Aus Platzgründen können hier nicht alle Beispiele mit einer Abbildung dokumentiert werden. In diesen Fällen wird die Nummer der Vitrine angegeben, wie sie im Museumsführer angegeben ist.

<sup>85</sup> „Die Shastasauriden umfassen die grössten Ichthyosaurier mit einer Länge von mindestens 15 m. Sie sind hauptsächlich aus der Mitteltrias von Nordamerika (Nevada) bekannt, so dass den drei Tessiner Exemplaren eine besondere wissenschaftliche Bedeutung zukommt.“ (Vitrine 11) – Hier ist klar von einer Klasse die Rede, bis die niedrige Zahl in Verbindung mit dem Wort *Exemplar* den Betrachter auffordert, vom Lesen zum Betrachten des Exponats überzugehen.

<sup>86</sup> Umgekehrt gilt das nicht. Das Vorliegen einer generischen Referenz bedeutet nicht automa-

Eine ganze Reihe von Indizien, die es dem Besucher nahelegen, den ‚Sprung‘ von Text zu Exponat zu vollziehen, ergeben sich daraus, dass sie auf die spezifische Semantik (s. 3.6) und Funktion der Ausstellung Bezug nehmen. Es handelt sich um

- Wörter aus Wortfeldern, die sich auf den paläontologischen Forschungsprozess beziehen, also auf Funde und ihren Erhaltungszustand („[...] der erste *Fund*“, Abb. 3-84; „Es ist nur die vordere Hälfte des Körpers *erhalten geblieben*“; Vitrine 12) sowie deren Aufbereitung („Der Saurier ist von der Bauchseite her *präpariert* worden, Abb. 3-84).
- Wörter aus dem Wortfeld des *Repräsentierens* – also der Verwendung von Objekten als Zeichen: „Die drei Skelette [...] *repräsentieren* verschiedene Altersstadien“ (Vitrine 3);
- Wörter aus den Wortfeldern des *Zeigens* und *Sehens*: „Das Lebensbild zeigt anschaulich den aalförmigen Körper [...]“ (Vitrine 12), „In der Mitte ist eine schöne Wachstumsreihe [...] zu sehen“ (Abb. 3-85); schon die bloße Erwähnung der Tatsache, dass etwas gesehen werden *kann*, kann als Instruktion verstanden werden, dieses Sichtbare tatsächlich auch zu *sehen*; umgekehrt wirkt der Hinweis, das etwas nicht sichtbar ist, gleichsam als Gegenteil einer intermodalen Verknüpfung („Feingeschichteter bituminöser Tonschiefer mit hohem Anteil an organischer Substanz. Die Feinschichtung ist in unangewittertem Zustand makroskopisch nicht sichtbar“; Vitrine 1);
- Wörter aus dem Wortfeld des *Erkennens*: „Sowohl innerhalb als auch außerhalb des Muttertiers sind Reste von mehreren [...] Embryonen zu erkennen“ (Abb. 3-81); das Erkennen muss hier verstanden werden als ein informiertes Sehen, ein ‚Sehen als‘, das die Kategorisierung des visuell Wahrgenommenen erlaubt;

Die Verknüpfungsleistung dieser sprachlichen Formen ergibt sich daraus, dass sie auf grundlegende Charakteristika der Kommunikation durch die paläontologische Ausstellung anspielen: Authentische *Fundstücke* werden als *Zeichen* genutzt, die es Besuchern erlauben sollen, ausgehend von dem, was ihnen *gezeigt* wird, wissenschaftliche Einsichten nachzuvollziehen, also vom bloßen *Sehen* zum *Erkennen* zu gelangen. Wie die Funktion der Ausstellung im Ausstel-

---

tisch, das nicht auch von einem konkreten Objekt in der Vitrine die Rede sein kann. Denn es ist ja gerade ein grundlegendes didaktisches Prinzip der Museumsausstellung, dass an dem ausgestellten Einzelfall allgemeine Merkmale sichtbar werden sollen. Es ist demnach nicht abwegig, auch die generischen Aussagen über eine Tiergattung vom Museumsbesucher als eine Art ‚Suchanweisung‘ zu verstehen, das im Modus der Schrift Behauptete an dem in der Vitrine Sichtbaren zu überprüfen. Genau dies tun die Besucher, wie im zweiten Teil der Untersuchung zu sehen sein wird (s.u. 5).

lungsraum signalisiert wird, werde ich ausführlich im Abschnitt 3.7 untersuchen. Hier steht der Aspekt im Vordergrund, dass diese ‚Anspielungen‘ auf die Funktion der paläontologischen Ausstellung vom Besucher als Anweisung interpretiert werden können, das Gelesene mit etwas in der Vitrine zu Betrachtendem in Beziehung zu setzen.

Während nun längere Vitrintexte durchaus nicht immer auf Objekte in der Vitrine bezogen sein müssen (z.B. Überblickstexte über eine Fundstätte oder über die Forschung zu einer bestimmten erdgeschichtlichen Epoche), ist die Verknüpfung von Text zu Objekt für die sogenannten Objektkennungen, den berühmten ‚Schildchen‘ in der Ausstellung, musterhaft. Die Spezifika dieser Verknüpfung sollen im Folgenden anhand einiger Beispiele exemplarisch herausgearbeitet werden (vgl. Kesselheim 2011).

In den meisten Fällen wird die Verknüpfung von Objektkennung und Objekt nur mit den Mitteln des Raums signalisiert, wie Abb. 3-86 illustriert.



Abb. 3-86

Die Aufforderung, einen Text mit einem Objekt zu verknüpfen, ergibt sich hier aus dem physischen Kontakt (Objekt und Text sind auf den gleichen Zeichenträger aufgebracht: den gläsernen Vitrineneinsatz) und der relativen Nähe. Hinzu kommt hier ein typografischer Hinweis, der in meinem Korpus häufig zu beobachten ist: Das Objekt wird so platziert, dass sein linker Rand mit dem linken Rand des Schriftblocks (in etwa) zusammenfällt.

Dass auch die Ausrichtung der Schrift als Mittel zu verstehen ist, das die Verknüpfung von Kennung und Objekt signalisiert, sieht man an Fällen, bei denen mehrere Objekte in unmittelbarer Nähe der Kennung zu finden sind (s. Abb. 3-87), aber die Ausrichtung der Schrift variiert. Hier hilft die Orientierung der Schrift dabei, das klassifizierte Objekt zu identifizieren (s.a. 3.4.2). Zwar befindet sich der Ammonit *Puzosia* an der rechten unteren Ecke relativ nahe an dem Ammoniten *Beudanticeras*, doch macht das Vorhandensein einer um 90° gekippten Schrift am rechten Vitrinenrand deutlich, dass sich die ansonsten ‚objektlose‘ Kennung auf *Puzosia* bezieht. Es ist also zu präzisieren: Für die Annahme, dass ein Objekt zu einer bestimmten Objektkennung gehört, reicht es nicht aus, dass sich beide

nah beieinander befinden. Entscheidend ist, dass sich das Objekt *dann* in der unmittelbaren Nachbarschaft der Kennung befindet, *wenn man die Kennung lesen kann*.



Abb. 3-87

Dass es sich bei der hier beschriebenen Musterhaftigkeit der Objektkennung-Objekt-Verknüpfung um eine *Eins-zu-eins-Verbindung* handelt, wird besonders in der Notwendigkeit sichtbar, das Fehlen eines Objekts, auf das in einer Objektkennung hingewiesen wird, in der Vitrine mit einem Platzhalter zu markieren (Abb. 3-88: „Exponat kurzfristig ausgeliehen“).



Abb. 3-88

Die Tatsache, dass es durchaus zahlreiche Fälle von überzähligen Objekten und von überzähligen Objektkennungen gibt, die offensichtlich keiner sprachlich-expliziten Erklärung bedürfen, spricht nicht gegen diese prinzipielle Eins-zu-eins-Beziehung. Sind Objekte oder Kennungen in der Überzahl, führt das vielmehr zu spezifischen Interpretationen, wie sich an den obigen Abbildungen (Abb. 3-87, 3-86) veranschaulichen lässt.

Hier lassen sich nämlich zwei häufige Abweichungen von der Eins-zu-eins-Regelmäßigkeit beobachten: Gruppen von gleichen Objekten und Teile (hier: Fragmente) von einem Objekt.

- Gruppen: Offensichtlich ist es unproblematisch, dass es mehr Objekte als Kennungen gibt, wenn in der Objektkennung eine Pluralform zu finden ist („*Sparidae* (Meerbrassen) // Zähne (B)“, Abb. 3-86).<sup>87</sup> Im Fall der Meerbrassenzähne dürfte es besonders leicht sein, die vielen rundlichen Objekte nicht als überzählige Einzelobjekte, sondern als Teil *einer Gruppe* aufzufassen und damit das Eins-zu-eins-Zahlenverhältnis von Objekten und Kennungen wiederherzustellen. Nach den Gesetzmäßigkeiten der Gruppenbildung, die die Gestaltpsychologie untersucht hat, ist es nämlich umso leichter, eine Mehrzahl von Objekten als Gruppe wahrzunehmen, je ähnlicher sich diese sind.
- Teile: Im Fall der Kennung „Rochen-Giftstachel“ (in der gleichen Abbildung) kann man in den zwei Objekten zwei Fragmente eines Stachels oder mehrerer Stachel sehen. Zur *Teile-von*-Interpretation zählen aber auch Fälle von unterschiedlichen Körper-Teilen, die als Teile eines Gesamt-Körpers aufgefasst werden können (wobei es keinesfalls so sein muss, dass sie wirklich einem Individuum entstammen).

Überzählige Objektkennungen dagegen lassen sich oft als übergeordnete Texte verstehen, die als eine Art Überschrift über mehreren Objektkennungen stehen. In dieser Lesart ‚fehlt‘ ihnen kein Objekt, sie beziehen sich zusammenfassend auf mehrere Objekte. Auch hierfür gibt es Beispiele:

- in Abb. 3-86 die Schriftzüge „Knochenfische // Obere Meeresmolasse“ und „Säugetiere // Obere Meeresmolasse“, die jeweils am vorderen Rand der gläsernen Vitrinenebene angebracht sind und die sich daher als ‚Überschrift‘ über alle dahinter liegenden Objekte (mit ihren Objektkennungen) präsentieren;
- in Abb. 3-88 „*Amphicyon* (Bärenhund) // USM, Greif ZG (G), das als Überschrift über die zwei in der gleichen ‚Spalte‘ angeordneten Objekt-Objektkennung-Kombinationen „Oberkiefer-Fragment“ und „Unterkiefer-Fragment“ verstanden werden kann;
- im Fall der Kennungen „Schädel (E)“ und „Unterkiefer, zum Teil ergänzt (R)“ wird die Beziehung zur ‚Überschrift‘ besonders deutlich, weil man erst nach der Lektüre der ‚überzähligen Objektkennung‘, also: der Überschrift weiß, von welchem Tier Schädel und Kiefer stammen, nämlich von „*Microbunodon*“.

Aus der Bekanntheit des hier beschriebenen Verknüpfungsmusters lässt sich erklären, warum es in Objektkennungen so gut wie nie explizite Formen sprachlicher Verknüpfung gibt. Eben weil ‚jeder weiß‘, dass zu einer Objektkennung ein Objekt gehört, muss diese Verknüpfung nicht aufwendig signalisiert werden.

---

<sup>87</sup> Oder eine Bezeichnung für ein Kollektiv wie „Fischschwarm“ (Vitrine 43).

Dass die Objektkennungen sprachlich so reduziert sind, ist deshalb nicht einfach als Folge eines Platzmangels zu verstehen.<sup>88</sup>

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass die eingangs gestellte Frage, was an den Texten in der Vitrine signalisiert, dass der Leser in seinen Rezeptionsvorgang die Betrachtung eines Objekts einschließen soll, auch umgekehrt, also vom Objekt aus, hätte gestellt werden können.

Hier wären ähnliche Phänomene in den Blick gekommen: ein geteilter Zeichenträger, räumliche Nähe innerhalb einer gemeinsamen Gliederungseinheit, die musterhafte Anwesenheit von Schrift im Gesichtsfeld des Betrachters, die so positioniert ist, dass sie während der Betrachtung des Objekts gelesen werden kann<sup>89</sup> usw. Schrift ist also in der Rezeption des kommunikativen Angebots im Ausstellungsraum keinesfalls ein privilegierter Modus.

### 3.5.3 Hybridität als Resultat von Abgrenzung und Verknüpfung

Trotz der großen Zahl und der beträchtlichen Vielfalt der verknüpften Elemente und beteiligten Modi ist in der Ausstellung nicht einfach alles mit allem verknüpft. Die im Raum nahegelegten Verknüpfungen sind immer auch in Bezug zu setzen mit den ebenfalls im Raum signalisierten Grenzen und Untergliederungen, die in 3.4 untersucht worden sind. Deshalb stimmt es zwar, dass Medien- und Modusgrenzen bei der Rezeption der Museumsausstellung immer wieder übersprungen werden müssen und dass es ausreicht, intermodale Verknüpfungen häufig höchst ökonomisch zu signalisieren. Doch ist es meiner Meinung nach falsch, sich das Museum pauschal als „hybrides Medium“ vorzustellen, in dem Medien und Modi als unauflösbare Mischung vorlägen (Mattl 1992: 42).

Anhand einiger Beispiele möchte ich im folgenden Abschnitt zeigen, dass es fruchtbar sein kann, mit dem Begriff *Hybridität* nicht allgemeine Eigenschaften der Ausstellung zu bezeichnen, sondern ganz bestimmte Formen der Kombination von Medien und Modi, die sich aus einem spezifischen Zusammenwirken von Abgrenzung und Verknüpfung ergeben.

---

<sup>88</sup> Zur Rolle sprachlicher Ökonomie bei „Texten in der Enge“ s. Siever (2009).

<sup>89</sup> Das ist übrigens ein Unterschied zum Kunstmuseum, wo für das Lesen der ‚Schildchen‘ in der Regel eine größere Nähe erforderlich ist als für das Betrachten des Bilds, was zu dem typischen Zickzack der Kunstbetrachtung führt. Die kleine Größe der ‚Schildchen‘ ergibt sich m.E. aus einem Konflikt zwischen der Aufgabe der Verknüpfung, die gut durch große Schilder bearbeitet werden könnte, die aus der Position der Bildbetrachtung lesbar sind, und dem Versuch, die Auffälligkeit der Beschilderung und damit ihre Relevanz im Vergleich zu den Bildern herabzusetzen.

Das erste Beispiel stammt aus einer großen Vitrine, in der es um einen besonders wichtigen Fundort geht, nämlich den Monte San Giorgio im Tessin, aus dem ein guter Teil der im Paläontologischen Museum ausgestellten Saurierfossilien stammt. Abb. 3-89 gibt zur besseren Orientierung die Vitrine als Ganzes wieder.<sup>90</sup>

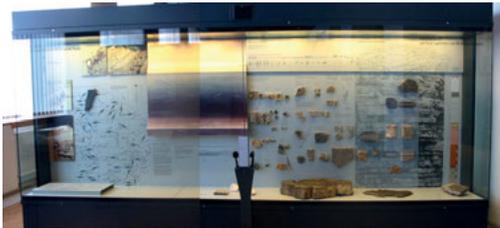


Abb. 3-89

Das erste Beispiel für Hybridität im Paläontologischen Museum stammt aus dem Bereich rechts neben dem farbigen Lebensbild (s.u. Abb. 3-90).



Abb. 3-90

Dieser Ausschnitt aus der großen Vitrine weist, besonders in der rechten Hälfte, eine Strukturierung in schmale Spalten auf, ähnlich der, die wir aus Zeitungen oder Lexika kennen (wenn auch nicht so regelmäßig). Diese entsteht durch die linksbündige Anordnung der Objekttexte, die über die Wahrnehmung von Brückenlinien ein Gitter von virtuellen Rechtecken entstehen lassen.<sup>91</sup>

In diese übergeordnete Spaltenstruktur sind nun die Fossilien und die Zeichnungen zu Muscheln und Conodonten, ganz rechts, integriert. Verstärkt wird diese Integration in die von der Schrift vorgegebene Struktur dadurch, dass Zeich-

---

<sup>90</sup> Aus technischen Gründen musste die Abbildung aus zwei Fotos zusammengesetzt werden.

<sup>91</sup> In den Begriffen von Norberg-Schulz (1968: 144) entstehen hier geometrische Relationen im Raum, die der Autor „Koordinaten“ nennt.

nungen und Fossilien über keinen eigenen Zeichenträger verfügen. Sie sind über den gemeinsamen Zeichenträger, die metallene Rückwand, mit der Schrift physisch miteinander verknüpft. Übernimmt man die medientheoretischen Beschreibungskategorien, die Wiens (2011: Kap. 6) vorstellt, handelt es sich hier um unterschiedliche „Einheiten der Performanz“ (nämlich Schrift- und Bildzeichen), die auf einer gemeinsamen „medialen Einheit“ vorliegen (2011: 141f.), nämlich der bedruckbaren Oberfläche der Vitrinenrückwand. Mediale Einheiten, so führt der Autor aus, begründen aber „kraft ihrer Materialität einen ersten Zusammenhang zwischen den Ressourcen, die sie medialisieren“ (2011: 146). Hier wird also ein Zusammenhang gestiftet, zu dem Performanzeinheiten aus je *unterschiedlichen* Modi gehören.

Durch die spezielle Form der Verknüpfung werden Abbildungen und Objekte optisch gleichsam zu Bestandteilen des Schrifttexts gemacht, bleiben aber durch die schwache Markierung von Grenzen immer noch als Einheiten erkennbar: Im Fall der Abbildungen ist es der Modusunterschied Bild vs. Schrift, der es dem Rezipienten nahelegt, nicht alle Bereiche der Vitrine ‚über einen Leisten zu schlagen‘, im Fall der Fossilien ist es der Gegensatz von Zwei- zu Dreidimensionalität und der Kontrast von schwarzer Farbe (Text, Abbildung) zu natürlicher Farbigkeit (Fossilien).

Aufmerksamkeit verdient auch die Grafik mit den zahlreichen, an Fische erinnernden Umrissen, im begleitenden Text oben rechts „Fundplan“ genannt.

Hier kann man zwei unterschiedliche Grade der Einbettung von Bild- und Text-Anteil beobachten. Beim Schriftblock oben rechts hört das regelmäßige Linienraster im Kartenhintergrund auf. Damit wird ein eigener Zeichenträger simuliert, der den Schriftblock stärker von der Karte abgrenzt als dies bei dem Schriftblock unten links der Fall ist. Jener ist nämlich in eine leere Stelle der Karte eingepasst, was diesen als stärker in die Karte integriert erscheinen lässt, bis dahin, dass beide zusammen als Einheit erscheinen.



Abb. 3-91

Gleiches gilt auch für die fossile Flosse. Sie ist direkt auf den Hintergrund der Karte aufgebracht und wirkt so gleichsam als Teil des Fundplans. Zwar steht die Dreidimensionalität und das Material der Flosse, die ihren Objektcharakter deutlich erkennen lässt, dem Eindruck einer vollständigen Integration in die zweidimensionale Karte entgegen. Andererseits betont der Textblock unten links, dass es sich bei dem Objekt um einen Fund aus genau der kartierten Schicht handelt. Hier wird also die durch die zweidimensionale Karte repräsentierte Realität und ein Ausschnitt aus dieser Realität (die Flosse) gleichsam wie eine Folie übereinander gelegt und für den Betrachter zur Deckung gebracht. Die Flosse fungiert also wie ein Beleg des durch die Karte Behaupteten, wie ein Fenster in die Realität, die durch die Karte repräsentiert wird.

Eine ähnliche Technik der Verwischung von medialen und modalen Grenzen kann man an einer weiteren Stelle der gleichen Vitrine beobachten (Abb. 3-92). Die grafische Repräsentation der Schichtenfolge am Fundort in der Vitrine ganz rechts (s.o. Abb. 3-89) ist mit Hilfe zweier auseinanderlaufender Linien mit der Fotografie verknüpft, die sich links anschließt. Die beiden Linien wirken wie ein Fächer, der symbolisiert, dass das, was man auf der Fotografie sehen kann, als ‚Vergrößerung‘ der schmalen, dunklen Schicht rechts zu verstehen ist. Weiter nach links wird der Kontrast des Fotos stark zurückgenommen. Es fungiert dort als Hintergrund für eine Reihe von Schriftblöcken und Objekten.



Abb. 3-92

Wieder sind die Steine optisch in den Textfluss integriert, sodass nur die schwache Dreidimensionalität der flachen Objekte eine Grenze zum Geschriebenen markiert. Und wieder sind eine zweidimensionale Repräsentation der Fundstelle und die Exponate, die aus dieser Fundstelle stammen, auf eine Weise übereinander gelegt, die suggeriert, dass hier die Grenzen zwischen der dreidimensionalen Realität und ihrer Darstellung als aufgehoben gelten sollen.

Ein letztes Beispiel (Abb. 3-93): Auf dieser Fotografie sieht man eine Grafik, die den rekonstruierten Umriss eines *Nothosaurus* darstellt. Über dieser Grafik

sind Knochenfossilien dieser Spezies angebracht. Und zwar genau dort, wo sie sich in dem fraglichen Tier befunden hätten. Die Grafik und die Knochen sind durch ihre Lage miteinander verknüpft (die Linien ergänzen ja gerade die Teile des Umrisses, für die Knochen-Belege fehlen) und durch eine physische Verbindung (Schrauben? Klebstoff?), aber aufgrund ihrer unterschiedlichen Materialität dennoch als zwei unterschiedliche Dinge zu erkennen. Der ‚Witz‘ der Darstellung liegt darin, dass die authentischen Fossilien die Rekonstruktion des Tierumrisses beglaubigen und umgekehrt die Rekonstruktion die Fossilien in einen Kontext setzt und so verstehbar macht.



Abb. 3-93

Alle diese Beispiele illustrieren Formen von Hybridität in der Museumsausstellung – verstanden nicht als allgemeines Prädikat, das der Ausstellung generell zukommt, sondern als Bezeichnung für räumlich begrenzte multimodale und/oder multimediale Arrangements, die sich durch ein spezielles Zusammenspiel von Abgrenzung und Verknüpfung auszeichnen. Die Verknüpfungen in diesen Arrangements werden zwischen Einheiten aus unterschiedlichen Modi oder Medien hergestellt, wobei die Grenzen, die bei der Herstellung dieser Verknüpfung zu überschreiten sind, in ihrer Relevanz stark herabgestuft sind. Weder wird der Besucher explizit auf den Wechsel des Mediums oder des Modus aufmerksam gemacht („Hören Sie jetzt auf zu lesen und schauen sie das Flossenexponat an!“) noch erfordert der modale bzw. mediale ‚Sprung‘ die Einnahme eines

neuen Betrachterstandpunkts oder die Betätigung spezieller Bedienelemente. Aber nichtsdestotrotz werden die Grenzen durch Unterschiede im Material, in der Räumlichkeit (Zwei- vs. Dreidimensionalität) oder in den verwendeten Modi (Schrift, Objekte, Fotografien, Abbildungen, ...) signalisiert.

Hybridität ist also zu unterscheiden einerseits von einer Verknüpfung zwischen Elementen, die problemlos einer gemeinsamen Einheit zugeordnet werden können (etwa zwei Wörter in einem nach außen hin abgegrenzten Schriftblock), indem sich Hybridität nur aus Verknüpfungen über modale oder mediale Grenzen hinweg ergibt. Andererseits ist sie zu unterscheiden von solchen Fällen, in denen die Grenzen deutlich markiert werden, in denen also der Übergang zwischen Modi oder Medien als folgenreicher, bedeutungsvoller Schritt herausgestellt wird, der beispielsweise eine abweichende Rezeptionshaltung erforderlich macht.

Beispiele für Letzteres sind auf Abb. 3-94 bis 3-96 zu sehen.

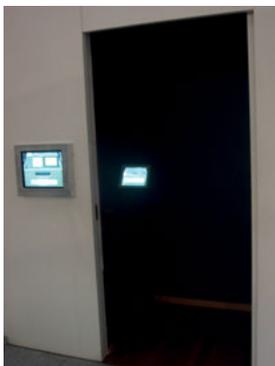


Abb. 3-94



Abb. 3-95



Abb. 3-96

Hier treten die medialen Grenzen deutlich sichtbar hervor. Für das Medium Film sind jeweils ganz eigene Betrachtungsräume vorgesehen. Der schmale Eingang (Abb. 3-94) bzw. die massive Türe (mit der Aufschrift „Kino“, die eine eigene Räumlichkeit bezeichnet, die speziell der Nutzung des Mediums *Film* vorbehalten ist, Abb. 3-95) erlauben es nicht, gleichzeitig die Exponate zu betrachten *und* sich einen Film anzuschauen – während es in dem oben dokumentierten „hybriden“ Fall durchaus möglich war, die Karte, die Begleittexte und die Flosse gleichzeitig zu rezipieren.

Nicht ganz so stark, aber immer noch prononciert ist die Abgrenzung bei dem auf Abb. 3-96 wiedergegebenen Kasten im Paläontologischen Museum.

Wer hier ein Video schauen möchte, muss den Besuch zwar nicht unterbrechen. Doch sobald er auf der vorgesehenen Bank Platz genommen hat, sind für

ihn nur noch wenige Ausstellungsdinge sichtbar und sein Blick wird gleichsam ‚automatisch‘ in den Nahbereich des Videokastens fokussiert. Nur dann, wenn er sich dem Bildschirm so weit nähert, dass er den dort angebrachten Hörer in die Hand nehmen kann, kann er nämlich das mediale Angebot vollständig – d.i. mit der Tonspur – nutzen. Wie im Fall des Kinos wird auch hier auf das spezielle Medium sprachlich hingewiesen („Video“), in Kombination übrigens mit Pfeilen, die den Besucher zu der vom Medium vorgegebenen Betrachterposition dirigieren.

Auch wenn es sich aufdrängt, die Museumsausstellung als Ganze als „hybrid“ zu bezeichnen, weil die Ausstellung mit einer Vielzahl von Modi und Medien arbeitet, scheinen mir die gerade angeführten Fälle klarer Abgrenzungen zwischen verschiedenen Medien dafür zu sprechen, das Schlagwort der Hybridität für eine eng definierte Menge von Erscheinungsformen in der Ausstellung zu reservieren. Hybridität in diesem Sinne meint ganz bestimmte Formen von Verknüpfungen zwischen Elementen im Museumsraum, die in unterschiedlichen Modi bzw. Medien vorliegen: Die Grenzen zwischen den heterogenen Elementen werden durch unterschiedliche Formen in ihrer Relevanz gemindert, doch gehen die beteiligten Ausdrucksformen nicht einfach ineinander auf, sondern bleiben als je eigenständig erkennbar. Hybridität ist immer an konkreten Oberflächenphänomenen nachzuweisen.

### 3.5.4 Verknüpfungen in der Ausstellung: Ergebnisse

Dass die Ausstellung ein komplexes Geflecht multimodaler Ausdrucksressourcen ist, ist schon mehrfach gesagt worden. In den Analysen dieses Abschnitts habe ich gezeigt, wie genau dieses Geflecht entsteht. Ein besonders interessanter Befund ist, dass die Verknüpfungen zwischen verschiedenen Modi und Medien in der Ausstellung auf wenig aufwändige Art und Weise realisiert werden. Das sieht man gerade in der Kombination von Schrifttext und Exponat, die für die Vermittlungsfunktion des Museums eine wichtige Funktion erfüllt. Explizite Aufforderungen, eine Verbindung von etwas zu Lesendem zu etwas zu Sehendem herzustellen oder auch nur sprachdeiktische Referenzen auf Objekte sind selten. Zur Herstellung der grundlegenden intermodalen Verknüpfung von Schrift und Exponat sind oft nur die Platzierung in einem gemeinsamen Gesichtsfeld und die relative Nähe von Schrift und Exponat (vom Lektürestandpunkt aus) notwendig. Besonders in längeren Texten werden diese minimalistischen Formen der Verknüpfung durch semantische Reflexe der dem Ausstellen zugrundeliegenden Idee ergänzt (Vermittlung von Wissen über die Präsentation bzw. Betrachtung authentischer Objekte, hier: Fundstücke, die als Zeichen in einem Kommunikationsprozess eingesetzt werden).

Die Analyse der Verknüpfungsaufgabe erlaubt es, wie wir gesehen haben, über pauschale Urteile zu Zusammenhängen in der Museumsausstellung hinauszugehen. Weder ist in der Ausstellung einfach alles mit allem verbunden noch kann man einfach davon ausgehen, dass die gesamte Ausstellung ein „Medienhybrid“ ist, eine Vermischung verschiedenster Medien und Modi. Hier ermöglicht die Analyse von Verknüpfung und Abgrenzung eine präzisere Beschreibung. Untersucht man Verknüpfung und Abgrenzung in einer Ausstellung, so lassen sich unterschiedliche Möglichkeiten beschreiben, mehrere Medien oder Modi in Verbindung zu setzen: von einer klar signalisierten Abgrenzung, die für die Betrachtung der unterschiedlichen medialen oder modalen Angebote sogar je unterschiedliche Betrachterstandpunkte erforderlich machen kann, bis hin zu einer völlig nahtlosen Verschmelzung. Im obigen Analyseabschnitt habe ich Formen der Verknüpfung und Abgrenzung vorgestellt, die für mich das Attribut „hybrid“ mit empirischem Gehalt füllen können: Nämlich solche Kombinationen, in denen die Übergänge zwischen Medien oder Modi besonders unauffällig gestaltet werden, aber ohne die Grenzen völlig aufzulösen.

Die Formen, mit denen die Aufgabe der Verknüpfung bearbeitet wird, haben sich als äußerst vielfältig erwiesen. Neben Phänomenen der Deixis (Sprachdeixis, Deixis durch grafische Elemente wie Pfeile usw.) sind es besonders Phänomene der Gleichartigkeit oder Ähnlichkeit, die eine Verknüpfung von Ausstellungsbestandteilen anzeigen. Diese kann derart auffällig realisiert sein, dass eine zugrundeliegende Kommunikationsabsicht schwer zu leugnen ist (die Wiederholung von Nummern in einem Objekttext und bei den fraglichen Exponaten etwa), sie kann aber auch weniger auffällig sein und die Frage in der Schwebe lassen, ob es sich – beispielsweise bei einem Lichtkegel einer Vitrinenbeleuchtung, der mehrere Objekte zusammenfasst oder bei ähnlichen Farben zweier nicht direkt nebeneinander präsentierter Objekte – um Gleichartigkeiten oder Ähnlichkeiten handelt, denen man als Besucher eine kommunikative (genauer hier: eine verknüpfende) Bedeutung unterstellen soll, oder nicht.

Die Formen, die als Bearbeitung der Verknüpfungsaufgabe verstanden werden können, ergeben sich aus unterschiedlichen Quellen: aus dem Sprachwissen (das uns beispielsweise explizite sprachliche Verknüpfungen verstehen lässt), aus der Vertrautheit (die es uns erlaubt, äußerst ökonomische Sprachprodukte und in ihrer Nähe angebrachte Objekte als die musterhafte Kombination von Objektkennung und Exponat zu verstehen) und aus der Wahrnehmung (über die wir, auch mit wenig erworbenem Wissen, Gleichartigkeiten und Ähnlichkeiten entdecken und als verknüpfend auffassen können). Mit diesen unterschiedlichen Quellen ist auch ein unterschiedlicher Grad an Konventionalität der Verknüpfung anzeigenden Formen verbunden. Manche der Formen werden nur dann als Verknüpfung anzeigend verstanden, wenn man diese Funktion zuvor im Sinne des

Erwerbs einer allgemeinen Regel gelernt hat (sei es im Zuge des Spracherwerbs, sei es im Zuge der musealen Sozialisierung). Andere Formen der Verknüpfung lassen sich aus der Schritt für Schritt beim Museumsbesuch anwachsenden Vertrautheit mit dem konkreten Ausdrucks- und Designrepertoire einer Einzelausstellung erschließen.<sup>92</sup> Und wieder andere Formen der Verknüpfung scheinen sich aus grundlegenden Mechanismen der Wahrnehmung oder der menschlichen Problemlösungsfähigkeit zu ergeben – etwa wenn wir an unterschiedlichen Stellen der Ausstellung präsentierte Objekte in irgendeiner Hinsicht (Form, Farbe, ...) als gleich oder vergleichbar betrachten und sie daher als verknüpft verstehen oder wenn wir das Vorhandensein einer physischen Verbindung (etwa die Anbringung eines Objektträgers auf einem Hintergrund, der gleichzeitig der Hintergrund eines Schriftblocks ist, s.o.) gleichsam als „Index“ für eine weitergehende Zusammengehörigkeit der verbundenen Elemente begreifen.

Hier lassen sich die Beobachtungen in der Ausstellung mit Aussagen der Gestaltpsychologie zu den Mechanismen der Gruppierung von Objekten (s.o. 3.4.2) in Beziehung setzen, oder auch mit den von Stöckl (2006: 27) aufgezählten kognitiven Mechanismen intermodaler Verknüpfungen: also Assoziationen, Synästhesien, metaphorisch-metonymischen Übertragungen, paradigmatischen Sinnbezügen oder logischen Relationen wie Kausalität oder Finalität (ebd.). Dabei gilt es zu beschreiben, in welchen konkreten Formen sich diese postulierten kognitiven Mechanismen und Gesetze äußern und wie sie in der Ausstellung kommunikativ fruchtbar gemacht werden.

Eine wichtige Erkenntnis, die sich aus der Analyse der Verknüpfungsaufgabe im Ausstellungsraum ergibt, scheint mir zu sein, dass nicht Modi mit Modi verknüpft werden oder je ein monomodaler Bereich mit je einem anderen. Wenn Gliederungseinheiten auch ein wichtiger Rahmen für Verknüpfungen sind, sind Verknüpfungen doch meist punktuell: Sie verbinden einzelne Objekte (oder manchmal auch nur: einzelne Merkmale von Objekten) mit anderen einzelnen Objekten. Das Resultat all dieser punktueller Verknüpfungen sind weniger „intermodale Brücken“ (ebd.), die zwischen zwei monomodalen Bereichen ‚aufgespannt‘ sind, sondern vielmehr Netze oder Geflechte von Verknüpfungen, die zusammengenommen erst den bekannten Eindruck erzeugen, dass in der Ausstellung alles mit allem zusammenhängt.

Die detaillierte Rekonstruktion der einzelnen Verknüpfungen erlaubt es, das, was in der Multimodalitätsforschung als „Beziehung“ oder „Verhältnis“ klassifiziert wird, in seinem Zustandekommen zu beschreiben. Anstatt von fertig

---

<sup>92</sup> In Metz' Terminologie ginge es hier darum, das „singuläre System“ zu erfassen, die Regelmäßigkeit des Einzelwerks (Metz 1973: 77).

vorliegenden Kombinationen aus monomodalen Zonen auszugehen, zwischen denen genau eine, durch die linguistische Klassifikation zu treffende Beziehung besteht, macht es die Analyse der Verknüpfungen möglich, die Vielfalt und Breite von Beziehungen zwischen Elementen, die in unterschiedlichen Modi vorliegen, nachzuzeichnen und damit zu bestimmen, was genau den Rezipienten zur Verfügung steht, um die Frage nach dem Verhältnis der monomodalen Zonen (oder ihrer Elemente) zu beantworten. Anstelle der Vorstellung intermodaler „Brücken“ tritt eine Vorstellung geflecht- oder netzartiger Verknüpfungen, die sich der Besucher Schritt für Schritt erschließen kann und muss.

### 3.6 Worum geht es? Die Herstellung des Ausstellungsthemas

In den bisherigen Analyseabschnitten standen formale Aspekte der Ausstellungskommunikation im Vordergrund: die Signalisierung ihrer äußeren Grenzen, die Grenzziehung nach innen (Gliederung) und die Herstellung vielfältiger Beziehungen zwischen den heterogenen, multimodalen Elementen im Ausstellungsraum (Verknüpfung). Im folgenden Abschnitt dagegen geht es um die Analyse semantischer Aspekte, genauer um die Klärung der Frage, mit welchen Mitteln und mit welchen konkreten kommunikativen Erscheinungsformen in der Ausstellung Gegenstände (im weitesten Sinne verstanden) dargestellt und ein thematischer Zusammenhang dieser Gegenstände suggeriert wird. Es wird analysiert, was die Besucher im Ausstellungsraum alles nutzen und aktivieren können, um sich die Frage zu beantworten: Worum geht es in der Ausstellung?

Damit ist die Frage nach dem aufgeworfen, was in der Textlinguistik unter dem Schlagwort *Thema* untersucht worden ist. Die textlinguistischen Bemühungen, die Ermittlung von Textthemen zu modellieren, sind ausgesprochen vielfältig. Mit der hier eingenommenen theoretisch-methodologischen Perspektive sind allerdings nur solche Ansätze kompatibel, die *Thema* ausgehend von den konkreten sprachlichen Erscheinungsformen her analysieren. Das schließt Ansätze aus, die zur Ermittlung des Textthemas mit Propositionen arbeiten, ohne zu erklären, wie diese methodisch kontrolliert von der Textoberfläche abzuleiten sind (s. etwa van Dijk 1980), ebenso wie Ansätze, die die Herstellung thematischer Zusammenhänge allein als mentale Leistung des Rezipienten zu analysieren versuchen. Zu Recht kritisiert Wiene (2011: 90), dass damit die Herstellung von Kohärenz von der Materialität des Texts entkoppelt werde:

Dass aber natürlich auch die rezipientenseitige Kohärenzarbeit, das ist: das Herstellen von Kohärenzrelationen material zu beschreiben sein muss, gerade weil diese einer materialen Basis bedarf, bleibt ebenso unexpliziert wie es unproblematisch scheint.

Weiterhin kommen nur Ansätze infrage, die bei der Ermittlung des Textthemas die Sequenzialität der Textrezeption angemessen berücksichtigen. Die Thema-Konstruktion setzt nämlich nicht erst ein, wenn schon alle Textsätze verstanden worden sind. Vielmehr entwickelt sich im Vollzug der Lektüre Schritt für Schritt ein Verständnis der einzelnen Textsätze *und gleichzeitig* bilden sich Themaerwartungen aus, die sich im weiteren Verlauf der Lektüre bestätigen, entwickeln oder als unberechtigt herausstellen können (vgl. etwa Zifonun 1997: 508–591 oder Hausendorf et al. 2017: 189–227).

*Thema* wird hier als ein Zusammenhang verstanden, der aus wiederholten Referenzen auf einen Ausschnitt von Welt entsteht (also nicht als eine abstrakte Proposition oder als eine mentale Repräsentation der Textbedeutung). Auch wenn man bei dem Wort „Zusammenhang“ sofort an die umfangreiche Forschung zum Phänomen der Kohärenz denken mag: die Analyse des Themas ist mehr als die Analyse der Mechanismen, die es den Besuchern erlauben, die Bedeutungen, die durch die vielfältigen in der Ausstellung präsenten Zeichen vermittelt werden können, als miteinander vereinbar zu verstehen. Bei der Analyse des Themas geht es zwar auch um diesen Aspekt (zur Herstellung von Kohärenz in Ausstellungen s. etwa Allen 2007: 50f.). Aber es geht auch und besonders darum, um was für einen Weltausschnitt es sich handelt, also eben: wovon die Rede ist.

Dabei reicht es nicht aus, die Referenzen der Zeichen in der Ausstellung zu ‚addieren‘. Von unseren Erfahrungen mit der Analyse schriftlicher Texte wissen wir, dass nicht alle Referenzen die gleiche Relevanz besitzen, was ihren Beitrag zur Signalisierung des Ausstellungsthemas angeht. Die Themaerwartungen, die von einer großformatigen Schrifttafel wie „Massenaussterben und Evolution“ ausgeht, die im Eingangsbereich eines Gebäudeteils angebracht ist, haben zweifellos eine viel größere Reichweite als diejenigen, die von dem Text einer Objektkennung zu einem der Exponate ausgehen. Bei der Rekonstruktion der kommunikativen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum, die sich dem Besucher zur Konstruktion des Ausstellungsthemas anbieten, sind solche Hinweise also unterschiedlich zu gewichten. Es geht also nicht nur darum, wiederholte Referenzen auf einen Bereich zu registrieren, sondern zu rekonstruieren, welche Ausschnitte von Welt mit unterschiedlichen Mitteln und Formen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden. Thematisität ist also mehr als nur die Herstellung von Referenz, zur Thematisität gehört auch die Fokussierung der Aufmerksamkeit dazu.

Will man rekonstruieren, wie ein thematischer Zusammenhang in der Ausstellung erzeugt wird, darf sich die Untersuchung nicht darauf beschränken, eine Liste der Referenzen auf Objekte und Sachverhalte zu erstellen, die zu dem in der Definition oben erwähnten „zusammenhängenden Ausschnitt von Welt“ gehören. Vielmehr muss bestimmt werden, unter welchem Gesichtspunkt die betreffenden Objekte und Sachverhalte präsentiert werden. Denn Referenz wird hier nicht als bloßer Verweis auf bereits existierende Elemente und Bereiche der außersprachlichen Welt verstanden, sondern als ein aktives *Herstellen* eines solchen Bereichs und seiner Elemente. Die Analysen dieses Abschnitts werden uns beispielsweise zeigen, dass uns die Exponate der Ausstellung als Dinge präsentiert werden, deren Relevanz sich aus ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Fachwissenschaft ergibt. Die Ausstellung ‚spricht‘ also von einem Ausschnitt von Welt, der aus Objekten und Sachverhalten besteht, die zu lernen oder zu wissen sind.

Wie die anderen Aufgaben auch, so steht die Aufgabe der Konstruktion des Ausstellungsthemas unter den besonderen Bedingungen der Multimodalität. Der thematische Zusammenhang muss über Modusgrenzen hinweg erzeugt werden – wenn man nicht entgegen aller Erfahrung davon ausgehen will, dass die Besucher für jeden der beteiligten Modi eine separate Bedeutung konstruieren, die unverbunden neben den Bedeutungen der anderen Modi bestehen bleibt. Zahlreiche Arbeiten zur multimodalen Kommunikation haben sich den semantischen Beziehungen über Modusgrenzen hinweg gewidmet. In der Linguistik hat die Forschung zu Bild-Text-Beziehungen intermodale Beziehungen am intensivsten erforscht. Hier sind unterschiedliche Beschreibungsinventare entwickelt worden, die alle auf eine Klassifikation der Beziehungen zwischen dem Bild- und Schriftanteil eines multimodalen Ensembles abzielen (am bekanntesten vielleicht Stöckl 2004a). Allerdings lassen sich die in diesen Arbeiten gewonnenen Ergebnisse nur beschränkt für die Analyse der Thema-Konstruktion in der Ausstellung nutzen. Das hat mehrere Gründe:

- In der Forschung zu Bild-Text-Bezügen wird häufig die globale semantische Relation zwischen einem räumlich klar umgrenzten monomodalen Bildteil und einem ebensolchen Textteil bestimmt. Dieses Vorgehen kann nicht auf die Analyse der Museumsausstellung übertragen werden, wo die monomodalen Bestandteile häufig nicht in klar voneinander getrennten Bereichen zu finden sind (also beispielsweise die Exponate in der linken, die Texte in der rechten Hälfte der Vitrine) oder wo sie als kleine monomodale ‚Inseln‘ in einer kleinräumig strukturierten Umgebung aus vielen anderen Modi auftreten (Objektkennungen zwischen Objekten, Infografiken usw.). Deshalb ist es für die Analyse des Ausstellungsthemas nicht zielführend, nur ‚die‘ globale Relation zwischen den beteiligten Modi zu beschreiben. Vielmehr gilt es, die Vielfalt der (gleichzeitigen!) thematischen Bezüge zwischen Elementen

der unterschiedlichsten Größe zu rekonstruieren. Welche Einheiten welchen Umfangs aufeinander zu beziehen sind, ergibt sich dabei erst aus der Analyse des konkreten Einzelfalls (wobei die in 3.4.2 und 3.5 identifizierten Formen, die die Aufgabe der Verknüpfung und Gliederung bearbeiten, zu berücksichtigen sind).

- Viele der Klassifikationsvorschläge innerhalb der Forschung zu Bild-Text-Bezügen gehen implizit davon aus, dass die Bedeutung des Text- und des Bildanteils separat zu bestimmen sei und es in der Analyse im Wesentlichen darum gehe, die semantische Relation zu ermitteln, die zwischen den beiden unabhängig bestimmten monomodalen Bedeutungen bestünden. Die Analyse des Ausstellungsthemas wird dagegen zeigen, dass die Bedeutung der einzelnen Elemente der Ausstellung und davon ausgehend der thematische Zusammenhang der Ausstellung sich (auch) durch die Versuche der Besucher ergibt, semantische Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen der Ausstellung herzustellen, die durch deren unmittelbare Nachbarschaft erwartbar werden. Dabei wird nicht nur das breite Bedeutungsspektrum des in dem einen Modus (z.B. dem Bild) Ausgedrückten durch das im anderen Modus Ausgedrückte „monosemiert“. Vielmehr haben wir es mit einer Themakonstruktion zu tun, die immer wieder ‚die Seiten wechselt‘ und von Text-, Bild- oder Objektseite aus mögliche inter- und intramodale Verbindungen auf ihre Plausibilität überprüft.

Auch wenn bis hierher der massiv multimodale Charakter der Kommunikation *in der* Ausstellung betont worden ist und daher die Aufmerksamkeit quasi automatisch auf nicht-sprachliche Zeichenressourcen gefallen ist, heißt das nicht, dass die Analyse von Sprache für das Verstehen der Themakonstruktion im Ausstellungsraum zweitrangig wäre. Schon bei der Rekonstruktion der Art und Weise wie im Ausstellungsraum Bewegung und Wahrnehmung organisiert, Grenzen gezogen und Verknüpfungen signalisiert werden, konnten wir sehen, dass die Analyse zu kurz greifen würde, würde sie nicht sprachliche Zeichen (in ihren konkreten skripturalen und materiellen Erscheinungsformen) detailliert berücksichtigen. Dies trifft nun in noch stärkerem Maße auf die Untersuchung der Art und Weise zu, wie im Raum thematische Strukturen und kommunikative Zwecksetzungen signalisiert werden. Sprache erlaubt eine hochgradige Differenzierung der ausgedrückten Bedeutungen und erlaubt damit den Ausdruck thematischer Zusammenhänge und pragmatischer Funktionen mit einem Präzisionsgrad, der von keiner anderen Ausdrucksressource im Ausstellungsraum erreicht wird. Wenn Sprache dennoch in der Analyse des Ausstellungsthemas immer wieder in den Hintergrund tritt, dann liegt das zum einen an den im Raum signalisierten Relevanzstrukturen. Im Ausstellungsraum wird vieles dafür getan, dass Schrift

in ihrer Bedeutung herabgestuft wird: Sie ist vielfach kleiner als die Exponate, schlechter beleuchtet, in unauffälligen Farben gehalten usw. Die Analyse folgt diesen Relevanzsystemen, wenn sie fragt, was der Raum ‚seinen‘ Nutzern für die Konstruktion von thematischen Strukturen als besonders relevant signalisiert. Zum anderen führt die Entscheidung, die Analyse nicht entlang von Modusgrenzen zu organisieren, dazu, dass es keine Teilkapitel gibt, die den Beitrag von Sprache zur Themakonstitution in den Mittelpunkt rücken würden. Achtet man jedoch bei der Lektüre systematisch darauf, wo die Analysen auf Sprachliches Bezug nehmen, tritt die unverzichtbare Rolle von Sprache für die Kommunikation *durch die Ausstellung* deutlich zutage.

Im folgenden Analyseabschnitt möchte ich untersuchen, welche kommunikativen Erscheinungsformen die Besucher im Ausstellungsraum nutzen können, um das Thema der Ausstellung zu konstruieren. Zunächst werde ich mich im Detail der Untersuchung einer einzelnen Vitrine im Paläontologischen Museum widmen (3.6.1). Bei diesem ersten Analysegang geht es darum zu zeigen, wie die multimodalen Angebote der Vitrine ineinander verschränkt zur Herstellung des Vitrinenthemas genutzt werden können. Dabei gehe ich unterschiedlichen, von der Vitrine ermöglichten Rezeptionsabfolgen nach. In 3.6.2 werde ich dann die Referenzbereiche identifizieren, die in den Texten des Paläontologischen Museums immer wieder aufgerufen werden, so dass sich ein spezifischer, für die paläontologische Ausstellung charakteristischer thematischer Zusammenhang ergibt. Ich werde rekonstruieren, wie sich aus der Rezeption des in den Vitrinen Arrangierten sukzessive ein solcher thematischer Zusammenhang ergeben kann und dabei den Beitrag nicht nur von Texten, sondern gleichberechtigt auch von Objekten, Abbildungen usw. berücksichtigen. Und ich werde dafür argumentieren, dass der thematische Zusammenhang nicht nur einfach dadurch gestiftet wird, *dass* in den Vitrinen von Fossilien die Rede ist, sondern dass zu ihm auch die spezifische Art und Weise gehört, *wie* von Fossilien die Rede ist.

### 3.6.1 Die lokale Thema-Konstruktion

Anhand von Vitrine 43 im Paläontologischen Museum möchte ich nun exemplarisch untersuchen, wie Besucher das Thema einer Vitrine konstruieren können. Dass meine Wahl auf diese Vitrine gefallen ist, hat seinen Grund darin, dass sie mir in vieler Hinsicht typisch für die Vitrinen meines Korpus zu sein scheint. Zudem weist die Vitrine eine mittlere Größe und Komplexität auf, was es erlaubt, der Vielfalt multimodaler Beziehungen zwischen den Elementen der Vitrine nachzugehen, ohne sich in der schiereren Menge von Objekten und Texten zu verlieren, die ein komplexes Geflecht von Beziehungen bilden. Abb. 3-97 a zeigt eine

Gesamtansicht der ausgewählten Vitrine. Im folgenden Abschnitt möchte ich nun diese Vitrine daraufhin untersuchen, welche Angebote sie zur Konstruktion ihres Themas unterbreitet.



Abb. 3-97 a

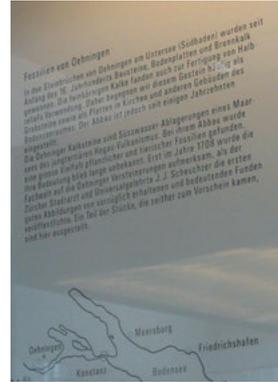


Abb. 3-97 b

Nähert man sich der Vitrine aus einer gewissen Entfernung,<sup>93</sup> kann man zunächst erkennen, dass in der Vitrine viele ganz unterschiedliche Fossilien präsentiert werden. Dazu bedarf es nur einer oberflächlichen Vertrautheit mit dem Aussehen von Fossilien (die sich auch ein unaufmerksamer Besucher erworben haben dürfte, wenn er bis zu diesem Punkt der Ausstellung gelangt ist). Die beträchtliche Anzahl der Fossilien spricht dafür, dass Fossilien hier thematisch sind.

Aus der Menge der Fossilien stechen zumindest zwei hervor, in denen man ein Reptilienskelett (in zwei spiegelsymmetrischen Exemplaren) und einen großen Fisch vermuten kann. Unter dem großen Fisch sieht man weitere Fische-skelette und rechts daneben Strukturen, die an Blätter erinnern. Offensichtlich, so der Schluss, den man aus diesen ersten Beobachtungen ziehen kann, ist die Vitrine nicht einer einzelnen Tier- oder Pflanzenart gewidmet.

Ebenfalls aus einiger Entfernung zu erkennen ist die Vitrinenüberschrift, die gleichermaßen eine erste Annäherung an das Vitrinenthema ermöglicht. Sie lautet „Fossilien aus dem Jungtertiär von Öhningen / D“. Vitrinenüberschrift

<sup>93</sup> Hier zeigt sich erneut die Bedeutung der Besucherbewegung für die Analyse (s.o. 3.3): Kommt man von links, befindet man sich aufgrund der durch die Ausstellung ermöglichten Laufwege schon relativ nahe an der Vitrine, kommt man von der entgegengesetzten Seite, sieht man die Vitrine schon aus etwas größerer Entfernung, wenn auch teilweise durch eine mittig im Raum stehende Vitrine verdeckt.

ten sind ein wichtiger, kaum zu überlesender, Hinweis auf das globale Thema einer Vitrine. Sie geben ein weithin sichtbares Signal, dass der ‚Glaskasten‘, an dem sie angebracht sind, kommunikativ genutzt wird, dass er – was ja für andere Arten von Schränken nicht typisch ist – überhaupt ein Thema hat und worin dieses bestehen kann. Mit der Lektüre der Vitrinenüberschrift ist das Vitrinenthema aber nicht schon endgültig bestimmt. Überschriften geben nur einen ersten – wenn auch sehr prominenten – Hinweis darauf, worum es in der betreffenden Vitrine geht. Sie geben für die weitere Betrachtung der Vitrine eine Art thematischen Rahmen vor, der den Besucher bei der weiteren Erarbeitung des Vitrinenthemas leitet. Aus Erfahrung wissen wir jedoch, dass Überschriften in die Irre leiten können, dass sie Themaerwartungen wecken, die in der weiteren Lektüre eingelöst oder aber enttäuscht werden können. Die Überschrift der hier untersuchten Vitrine bestätigt zunächst einmal denjenigen Besuchern, die bei ihrer Annäherung an die Vitrine zuerst *in* die Vitrine geschaut haben, dass es tatsächlich um „Fossilien“ gehen wird.<sup>94</sup> Weitere Themenerwartungen können sich aus der Zeitangabe „aus dem Jungtertiär“ und der Ortsangabe „von Öhningen / D“ ergeben. Mit dem Fachwort „Jungtertiär“ werden die Themaerwartungen nicht auf Zeit allgemein gelenkt (gestern, um 15 Uhr, 1914, das 18. Jahrhundert), sondern schon ganz spezifisch auf Zeit gemessen in Begriffen der Erdgeschichte. Die Zeitangabe „aus dem Jungtertiär“ lässt sich daher mit „Fossilien“ in einem gemeinsamen thematischen Zusammenhang sehen. Die Ortsangabe „von Öhningen / D“ ist hier weniger klar mit den anderen Bestandteilen der Überschrift in Beziehung zu setzen. Die Angabe „D“ ordnet Öhningen als Ort in Deutschland ein, keine prähistorische, sondern eine historische Einheit (auf die hier mit einer Abkürzung referiert wird, die an Nummernschilder erinnert).<sup>95</sup> Ob sich das Vitrinenthema tatsächlich in diese Richtung entwickeln wird, wird sich – für den Leser wie für den Analysierenden – erst aus der weiteren Beschäftigung mit den Dingen und Texten in der Vitrine ergeben. Dazu ist es nötig, näher an die Vitrine heranzutreten, sodass man mit der Lektüre der zahlreichen klein geschriebenen Texte und Objektkennungen beginnen und die Objekte im Detail studieren kann (s. 3.3).

---

<sup>94</sup> Diese Verbindung ergibt sich erst später, wenn die Ortsangabe als Teil eines Frames des paläontologischen „Funds“ erscheint. Für diejenigen aber, die ihre Betrachtung der Vitrine mit dem Lesen der Überschrift begonnen haben, setzt die Überschrift (unter anderem, s.u.) die neue Themaerwartung, dass es um „Fossilien“ gehen wird (und ein anschließender Blick in die Vitrine bestätigt diese). Beide Abfolgen in der Themakonstruktion sind möglich, da die Vitrine keine Leserichtung vorgibt.

<sup>95</sup> Wer mit der paläontologischen Denkweise vertraut ist und den Frame des „Funds“ kennt, kann schon hier die Erwartung entwickeln, dass „Öhningen / D“ einen Fundort bezeichnet, der in der Folge thematisch werden kann (s.u.).

Dadurch dass die Vitrinenüberschrift auf das Glas der Vitrine aufgebracht ist, wird man bei ihrer Lektüre auf die Existenz eines ausführlichen Texts in kleiner Schrift aufmerksam gemacht (ein Fall von Verknüpfung durch Präsenz im gleichen Gesichtsfeld, s.o. 3.5). Deshalb möchte ich diesen Text zum Ausgangspunkt der weiteren Thema-Analyse machen (Abb. 3-97 b). Die Überschrift dieses längeren Texts, „Fossilien von Öhningen“, führt zwei der drei durch die Vitrinenüberschrift eröffneten Themenpotenziale fort und bestätigt so ihre thematische Bedeutung.<sup>96</sup> Im ersten Satz des Fließtexts gibt es sowohl Hinweise auf die Einführung eines neuen thematischen Aspekts („In den Steinbrüchen“) als auch darauf, dass Öhningen thematisch bleibt (denn es tritt als Attribut zu „Steinbrüchen“ auf). Die Erwähnung von „Steinbrüchen“ erscheint dann nicht völlig überraschend, wenn man vertrautheitsabhängig in der Lage ist, in Steinbrüchen typische Entdeckungsorte für Fossilien zu sehen. Es scheint sich also eine gewisse Themaverschiebung anzudeuten. Diese Vermutung wird im restlichen Verlauf des ersten Absatzes bestätigt. Die Wörter dieses Absatzes bezeichnen verschiedene Baumaterialien und Steinprodukte („Bodenplatten“, „Halbreliefs“, „Grabsteine“, „Platten“) sowie Abbauprodukte von Steinbrüchen („Bausteine“, „Brennkalk“), oder sie lassen sich Frames wie *Steinabbau* und *Steinnutzung* zuordnen („wurden [...] gewonnen“, „Kalke“ im Fachsprache konnotierenden Plural, „Gestein“, „Abbau“; „fanden Verwendung“, „Gebäuden“).

Der nächste Absatz greift zwei Elemente des bisher konstruierten thematischen Zusammenhangs wieder auf: „Kalksteine“ und Öhningen („Öhninger“), allerdings setzen sie sie nun in Zusammenhang mit der in der Vitrinenüberschrift erwähnten erdgeschichtlichen Epoche („Jungtertiär“). Nun ist nicht mehr von „Kalke[n]“ die Rede, sondern von „Kalksteinen“, und es geht nicht mehr um den Gesichtspunkt des Steinabbaus, sondern um den der Entstehung des Gesteins. Das possessive „ihrem“ und die Wiederholung von „Abbau“ in „Bei ihrem Abbau“ stellen zwar eine Verknüpfung zum vorausgehenden Absatz her. Das Thema entwickelt sich aber in eine andere Richtung. Nun geht es um die Steine im Zusammenhang mit ihrer wissenschaftlichen Erforschung, eingeleitet durch die Rede von der „grosse[n] Vielfalt pflanzlicher und tierischer Fossilien“, die „gefunden“ wurden. Die so in den Text eingeführten Pflanzen und Tiere werden zunächst nicht als Thema fortgeführt, es geht um den wissenschaftlichen Umgang mit den Fossilien. Wissenschaft als Thema ist präsent durch Wörter und Ausdrücke wie „jungertiären Hegau-Vulkanismus“ (klar als fachsprachliche Kategorisierung zu erkennen), „Bedeutung“ (lies: wissenschaftliche Bedeutung), „Fachwelt“, „Uni-

---

<sup>96</sup> Und sie disambiguiert die Vitrinenüberschrift, nach der es ebenso möglich gewesen wäre, dass „von Öhningen“ das Bezugsnomen „Jungtertiär“ spezifiziert hätte.

versalgelehrte“ oder das Verb „veröffentlichte“ (als Bezeichnungen für Akteure und Aktivitäten in der Welt der Wissenschaft). Und die Semantik des paläontologischen Funds (s.u. 3.6.2) wird durch „gefunden“ und der Rede von den „bedeutenden Funden“ aufgerufen. Die Karte unterhalb dieses Textes schließt den thematischen Kreis. „Oehningen“ und „Bodensee“ finden sich auf der Karte wieder (ein Fall von Verknüpfung durch Wiederholung), und somit wird die thematische Relevanz des Ortes für diesen Text bestätigt. Genauer: Nicht die Verortung von Öhningen, sondern die geografische Lage des Funds *bei* Öhningen wird durch die Karte herausgestellt. Ein kleines Kreuzchen markiert nämlich diesen Fundort – und schließt so multimodal an die Semantik des Funds an, die im letzten Absatz über der Karte schon einmal aufgeschienen ist.

Liest man, der bisherigen Rezeptionsrichtung folgend, unten weiter, begegnet man dem folgenden Text:

Amphibien sind im Oehninger See nicht allein durch die bedeutenden Funde von Riesensalamandern nachgewiesen, sondern auch durch grosse Frösche und Kröten belegt.

Die Stellung von „Amphibien“ am Satz- und Textanfang weckt die Erwartung, dass „Amphibien“ im Folgenden thematisch sein werden. Gleichzeitig verbindet „im Oehninger See“ diesen kleinen Text mit der Vitrinenüberschrift („Öhningen“) und dem ersten ausführlichen Text („von Oehningen“, „Oehninger“ usw.). Die erwähnten „Riesensalamander[]“, „Frösche“ und „Kröten“ lassen sich alle dem Oberbegriff „Amphibien“ zuordnen. Die Lexik bestärkt also die Vermutung, dass ein Thema „Amphibien“ das bisher entwickelte Themengeflecht weiterentwickelt (und wohl enger führt: vgl. den Sprung von „Vielfalt pflanzlicher und tierischer Fossilien“ im ersten Text und „Amphibien“ hier). Wir müssen also – so das Signal – keinen thematischen Sprung vollziehen. Fossilien von der Fundstätte Öhningen sind immer noch der relevante thematische Zusammenhang, aber hier geht es jetzt um einen besonderen *Ausschnitt* dieses Themas.

Die Nachbarschaft dieses kurzen Texts zu zwei großen Fundplatten mit Skelett lässt die Vermutung zu, dass diese auf den soeben gelesenen Text zu beziehen sind (s. 3.5). Auch wenn man nicht über das notwendige Wissen verfügt, um in dem Skelett das eines Riesensalamanders zu erkennen, und auch wenn man nicht weiß, dass Salamander Amphibien sind, macht allein die Nähe von Text und Exponat es plausibel, die Fundplatten als Beibehaltung des Themas zu interpretieren, und wenn man die Objektkennung unterhalb der Fundplatten liest („*Andrias scheuchzeri*, Riesensalamander Platte und Gegenplatte“), wird diese Vermutung bestätigt.

Die inhaltliche Verbindung zu den beiden Fossilien, die ‚auf Brusthöhe‘ rechts neben dem Salamander aufgehängt sind, erschließt sich dem Besucher,

der über paläontologisches Wissen verfügt, oder sie ergibt sich aus der Lektüre der Objektkennungen („*Palephrynos*, Kröte, Skelett mit ‚Hautschatten‘“ und „*Latonia*, Frosch“). Wenn man aus einer dieser beiden Quellen weiß, dass die beiden Exponate Amphibien-Fossilien sind, kann man in ihnen die Beibehaltung des Themas „Amphibien“ erkennen. Optisch sind diese beiden Exponate eher mit der historischen Abbildung oben und den beiden Exponaten weiter unten verknüpft, mit denen sie eine Art ‚Spalte‘ wie im Zeitungsdruck oder in einem Lexikon bilden. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass der Betrachter dieser beiden Exponate zunächst die Abbildung und dann den sie erläuternden Text gelesen hat, bevor er sich das Frosch- und das Krötenfossil anschaut.

Welche Schlüsse kann dieser Besucher im Hinblick auf das Thema der Vitrine ziehen? Ist der Blick des Besuchers gleich nach der Lektüre der Überschrift auf die Abbildung gefallen, gibt es keinen Hinweis darauf, dass die Abbildung mit dem Thema der Vitrine in Verbindung steht. Man sieht lediglich eine fremdartige Landschaft mit üppiger Vegetation, viel Wasser und einigen Tieren (für deren Fremdartigkeit auch der historische Zeichnungsstil verantwortlich sein könnte). Erst der Text unter Abbildung gibt hier Aufschluss. „Oehningen zur Miozänzeit“ versteht man aufgrund seiner Position unmittelbar unter dem Bild als Bildlegende. Die Bildlegende hat für die Ausbildung von Themahypothesen mit Bezug auf eine Abbildung eine vergleichbare Bedeutung hat wie die Vitrinenüberschrift mit Bezug auf die Vitrine. Hier sorgt sie dafür, dass der Betrachter die Abbildung unter das Thema „Oehningen zur Miozänzeit“ fasst und sie so als Teil eines Themas wie ‚Öhningen zu prähistorischen Zeiten‘ begreift (in „Jungtertiär“ und „Miozänzeit“ kann der Besucher, wenn er sie schon nicht genau in der Zeit zu verorten vermag, doch zumindest Abschnitte der geologischen Zeitskala vermuten). Es gibt also kein Anzeichen für einen Themensprung, und alles, was er auf der Abbildung erkennen kann, kann bedenkenlos als Information zu dem bis hierher etablierten Thema aufgefasst werden.

Im anschließenden Text wird die Abbildung als Wiedergabe der „Vorstellung von der Pflanzen- und Tierwelt z. Zt. des Oehninger Sees“ eines „bedeutende[n] Botaniker[s]“ gedeutet – eine Vorstellung, der im zweiten Teil dieses kurzen Texts Realitätscharakter zugesprochen wird („belegt“ als wissenschaftliches Schlüsselwort). Während aus der Vorstellung so eine Tatsachenaussage wird, bleibt der Weltausschnitt, von dem die Rede ist, gleich: „Die reiche Fülle pflanzlicher [sic] und tierischen Lebens“ schließt an die zuvor in der „Vorstellung“ enthaltene „Pflanzen- und Tierwelt“ an sowie an deren Üppigkeit, von der man sich auf der Abbildung ein Bild machen kann. Durch die Formulierung „ist durch Fossilien belegt“ verschiebt sich der Fokus von der prähistorischen Situation im „Lebens-

bild“ hin zu den heutigen Fossilien.<sup>97</sup> Hier eröffnet sich für den Besucher die Möglichkeit, die Fossilien, die er in der Vitrine sehen kann (und „Fossilien [...] von Öhningen“ aus der Überschrift), mit den Informationen des Texts in einen gemeinsamen thematischen Zusammenhang zu integrieren. Im nächsten Satz lässt sich jedoch ein Bruch in der Leserführung (sprich: in der Steuerung von Themaerwartungen) beobachten. Die Formulierung „Vor allem die Pflanzen“ weckt die Erwartung, dass sich das Thema in der Folge auf die Pflanzenfossilien verengen wird. Aber in der unmittelbaren Umgebung dieses Texts lässt sich hierfür keine Bestätigung finden. Vielmehr findet man, wie oben schon erwähnt, Frosch und Kröte, die lediglich in das allgemeinere Thema „Fossilien [...] aus Öhningen“ zu integrieren sind.

In den restlichen Texten dieser Vitrine bleibt *Fossilien aus Öhningen zur Jungtertiärzeit* das Oberthema, von dem immer wieder Unterthemen abgeleitet werden.

- „Im Oehninger See lebten zahlreiche Süßwasserfische. Die grössten waren die Hechte [...]“
- „Reptilien waren in Oehningen durch Eidechsen, Schlangen und Schildkröten vertreten[...]“
- „Unter den Oehninger Fossilien erreichen die Pflanzen die grösste Formenfülle. Davon [...]“
- usw.

Die Unterthemen werden nicht nur in diesen längeren Texten konstituiert, sondern gleichzeitig auch durch Fossilien der sprachlich benannten Arten in der unmittelbaren Nachbarschaft sowie deren Objektkennungen, in denen immer wieder Tier- oder Pflanzennamen auftauchen, die den im längeren Text erwähnten entsprechen. Dadurch dass die Elemente, die ein Unterthema konstituieren in aller Regel nah beieinander zu finden sind, stimmen hier die räumliche Untergliederung der Vitrine, die Verknüpfung ihrer Elemente und die Organisation in Unterthemen immer wieder überein, was die thematischen Einheiten deutlicher zutage treten lässt.

Auch wenn man die Vitrine nicht in der gleichen Reihenfolge liest wie in dieser Analyse, ändert sich wenig an den Themapotenzen der Vitrine. Das bestätigt eine Feststellung, die sich aus der Analyse der Verknüpfungen (s.o. 3.5) der Vitrinentexte ergeben hat. Typisch für die Vitrine als „Textsammlung“ ist es, dass ihre einzelnen Bestandteile offensichtlich dafür entworfen sind, in

---

<sup>97</sup> Eine Verschiebung, deren potenzielle Bedeutung für die weitere Entwicklung des Themas durch den den Vergleich „ein wärmeres Klima als heute“ im nächsten Satz gestützt wird.

zahlreichen alternativen Reihenfolgen rezipiert zu werden – eine Tatsache, die sich auch im Fehlen von Hinweisen auf eine präferierte Leserichtung zeigt (ob sprachlich vermittelt, durch eine aufsteigende Zählung, Pfeile, eine klare lineare Anordnung der Elemente usw.). Ähnlich den von Püschel (1997) beschriebenen „Puzzletexten“ oder den von Schmitz (2007) so genannten „Sehflächen“ signalisiert die Vitrine stattdessen die Möglichkeit, überall anfangen, überall fortfahren und überall enden zu können. Zwar kann man vermuten, dass es sich lohnt, die Beschäftigung mit der Vitrine mit dem Lesen der Vitrinenüberschrift zu beginnen, mit der Betrachtung der durch ihre Größe prominenten Fossilien oder mit der Lektüre des Vitrinentexts links oben (was durch unsere langjährige Beschäftigung mit Schrifttexten nahegelegt wird). Doch erschließt sich die Vitrine dem Besucher, der diese Reihenfolge einhält, nicht wesentlich besser oder wesentlich anders als einem Besucher, der sich eine Reihe von kleinen Exponaten und ihren Objektkennungen herauspicks.

Unabhängig von der Reihenfolge der Rezeption könnte eine Thema-Analyse, die sich allein auf die sprachliche Ebene beschränkte, der Multimodalität der Museumsausstellung und speziell der zentralen Rolle der Museumsobjekte für die Ausstellungskommunikation nicht gerecht werden. Die Themakonstruktion durch die Besucher muss nicht notwendigerweise von den Objektkennungen ausgehen, sie kann auch an den Objekten und ihrer genauen Betrachtung ansetzen. So lässt sich beispielsweise nur aufgrund von Alltagswissen über das Aussehen von Fischskeletten ein Unterthema wie *Fischfossilien* oder *Schlangenfossilien aus dem Öhninger See* konstruieren. Einem Besucher, der die Texte nicht liest, mit denen jeweils die Unterthemen eingeführt werden, kann die optische Gliederung der Vitrine das Erschließen von Unterthemen erleichtern, indem sie ihm nahelegt, von der formalen Gliederung auf die Existenz einer inhaltlichen Gliederung zu schließen und ein Thema zu suchen, das die einzelnen Exponate einer solchen Gliederungseinheit vereinen kann. Inwieweit das gelingt, scheint mir stärker als bei Objektkennungen und anderen Vitrinentexten vom fachlichen Vorwissen des Besuchers abzuhängen.

Um ausgehend von den Exponaten im rechten Drittel der Öhningen-Vitrine (s. Abb. 3-98) das Unterthema „Reptilien“ zu konstruieren, muss man nicht nur die Schlange als solche erkennen, man muss auch in den kleinen kreisrunden Fossilien Schildkrötenpanzer entdecken und, noch schwieriger, in den verstreuten Knochenresten auf der größeren Fundplatte links Knochen, die zu einer Schildkröte gehören. Zusätzlich ist das Wissen nötig, dass nicht nur Schlangen, sondern auch Schildkröten Reptilien sind. Die Themakonstruktion wird zusätzlich durch die Tatsache erschwert, dass hier die optische Gliederung der Vitrine die Konstruktion eines übergeordneten Themas nahelegt, das auch die beiden

Exponate in der Reihe unter Schildkrötenpanzern und kleiner Schlange einbezieht. Bei diesen handelt es sich aber um zwei Säugetierfossilien.



Abb. 3-98

Das heißt nun aber nicht, dass ein Besucher, der nur die Fossilien in den Vitrinen betrachtet, außerstande wäre, die Frage zu beantworten „Worum geht es hier?“ oder dass es prinzipiell schwieriger wäre, Themen ausgehend von den Exponaten zu konstruieren. Wenn die Exponate nicht Beobachtungen ermöglichen würden, die durch Texte nicht zu vermitteln wären, dann reichte die Lektüre eines streng monomodalen Fachbuchs aus. Die Analyse scheint mir darauf hinzudeuten, dass ein Besucher auch dann ein Ausstellungsthema konstruieren kann, wenn er sich (entgegen der Verknüpfungshinweise der Ausstellung, s. 3.5) entscheidet, nur die Exponate zu betrachten, dass es aber deutlich weniger wahrscheinlich ist, dass ein Besucher *genau den thematischen Zusammenhang* konstruiert, die die Ausstellungsverantwortlichen mit dieser Vitrine vermitteln wollten. Die Vitrinentexte dienen also der Kanalisierung der vielfältigen Möglichkeiten der Themenkonstruktion, die die Exponate dem Besucher bieten. In dieser Kanalisierung besteht die Leistung der Museumstexte. Diese Kanalisierung kann man befürwortend als eine Fokussierung auf die Sachverhalte verstehen, die von Experten des Fachs als das Relevante und daher zu Lernende bestimmt worden sind, oder man lehnt sie als unzulässige Einengung des ‚freien Blicks‘ des Besuchers ab und sieht in ihr eine ‚Amputation‘ der Möglichkeiten, die die Ausstellungskommunikation bieten könnte (wie Rumpf 1995, von dem diese Begriffe stammen).

### 3.6.2 Die Konstruktion übergeordneter Themenzusammenhänge

Bisher habe ich die Tatsache ausgeblendet, dass Vitrine 43 ja Teil einer größeren Einheit ist: der Ausstellung des Paläontologischen Museums. Wenn ein Besucher diese Vitrine erblickt, hat er sich schon ein ganzes Stück durch die Ausstellung bewegt. Die Erarbeitung des Vitrinthemas geschieht also hier mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht von Null aus, sondern baut auf der Vertrautheit mit zuvor Gesehenem und Gelesenem auf: beginnend mit der Eingangstüre und ihren floralen Motiven, über die mehrfache Selbstbezeichnung der Institution als „Paläontologisches Museum der Universität Zürich“ bis hin zu den Fossilien und Texten der Vitrinen, denen der Besucher auf dem Weg zur Öhningen-Vitrine begegnet. Und das in Vitrine 43 Gesehene und Gelesene wird seinerseits zur Grundlage für das Verständnis der Objekte und Texte, die danach betrachtet und gelesen werden. Denn die Frage „Worum geht es hier?“ wird nicht nur immer wieder lokal beantwortet, sie mündet ein in die Konstruktion eines globalen thematischen Zusammenhangs, die Konstruktion eines übergreifenden Ausstellungsthemas.

In der Folge werde ich mich deshalb den Hinweisen widmen, die sich dem Besucher für die Konstruktion eines übergeordneten thematischen Zusammenhangs anbieten.

Bei der Herstellung dieser globalen Themenzusammenhänge spielt die Reihenfolge der Rezeption nur eine geringe Rolle. Dies ist keine prinzipielle Eigenschaft der Ausstellungskommunikation. So könnten die Wege durch die Ausstellung so gestaltet werden, dass die Gliederungseinheiten der Ausstellung (z.B. ihre Vitrinen) in einer von den Ausstellungsverantwortlichen festgelegten Reihenfolge angesteuert und betrachtet werden müssen. So könnte die Ausstellung entlang einer Chronologie organisiert sein, womit die Reihenfolge für die Konstruktion des Ausstellungsthemas relevant würde (vgl. die verbreitete Konzeption der Ausstellung als Narration, z.B. Flack 2016), oder eine Ausstellung könnte einen thematischen Zusammenhang so in Raum umsetzen, dass ein Schritt von einem zentralen Raum in einen von diesem abgehenden Nebenraum dem Übergang von Haupt- zu Unterthemen gleichkäme (vgl. Hans Holleins Entwurf eines Ideal Museums für die documenta8, abgebildet in Naredi-Rainer 2000: 143). Dies geschieht in den von mir untersuchten Ausstellungsräumen nicht. Alle Vitrinen sind von mindestens zwei Richtungen aus zu erreichen, sodass die lokale Thema-Konstruktion immer von mindestens zwei Ausgangspunkten (d.i. von zwei, auf den unterschiedlichen Wegen hin zu der Vitrine aufgebauten Themenerwartungen) ausgehen kann. Und die Analyse der Verknüpfungen in 3.5 hat gezeigt, wie wenig Hinweise auf präferierte Rezeptionsabfolgen zwischen Vitrinen und sogar in einzelnen Vitrinen es in den von mir untersuchten Ausstellungen gibt. Das heißt für die Analyse der von mir untersuchten Ausstellungen, dass die Analyse globaler thematischer Zusam-

menhänge nicht auf eine bestimmte Lesereihenfolge Bezug nehmen kann. Stattdessen suche ich nun in den Vitrinen des Paläontologischen Museums nach wiederkehrenden Verweisen auf zusammenhängende Referenzbereiche und versuche aus diesen Potenziale zu bestimmen, die der Besucher für seine Konstruktion des Ausstellungsthemas nutzen kann.

Unübersehbar ist, dass sich im Ausstellungsraum eine große Anzahl von Tier- und Pflanzenfossilien befindet. Allein diese Tatsache macht es unwahrscheinlich, dass die Ausstellung von etwas anderem handeln könnte als eben von Fossilien. Diese Vermutung wird noch dadurch gestützt, dass die Fossilien ja nicht einfach nur im Raum aufbewahrt werden, sondern dass sie *präsentiert* werden. Es wird also ein beträchtlicher Aufwand getrieben, die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sie zu lenken. In den Fossilien treffen sich vier thematische Zusammenhänge, die sich in den Vitrinenobjekten und -texten nachweisen lassen und die auf unterschiedliche Weisen miteinander verwoben werden. Da ist zunächst einmal ein thematischer Zusammenhang, den ich *das Fossil als Lebewesen* nennen möchte. In aller Regel ist es dieser Aspekt, der in den Objektkennungen prominent ist. Hier einige Beispiele aus Vitrine 44 (zur Schweizer Molasse):

*Raja* (Rochen-Eikapsel)  
UMM, Grisingen LU

*Notorhynchus* (Hai-Zahn)  
UMM, Emmental BE

*Schizodelphis* (Delphin), Unterkiefer  
OMM, Mägenwil AG

*Metaxytherium* (Seekuh)  
OMM, Niederhasli ZH

*Diplocynodon* (Krokodil), Schädel und Rückenpanzerplatten  
OSM, Bütikon AG

Es gibt meines Wissens keine Objektkennung, die nicht das betreffende Exponat einer Tier- oder Pflanzenart zuordnete. Andere Informationen (etwa zum Alter des Fossils oder zu seinem Fundort, s.u.) können dagegen durchaus fehlen, wie in den Objektkennungen der weiter oben analysierten Öhningen-Vitrine (Vitrine 43):<sup>98</sup>

---

**98** Dass Fundort und Alter der Fossilien hier nicht extra ausgedrückt werden, kann übrigens als Hinweis auf ihren Thema-Status interpretiert werden: Weil Öhningen und das Miozän als Thema gesetzt sind und konstant bleiben, müssen sie nicht jedesmal ausgedrückt werden.

*Gammarus*, Flohkrebs

*Formica*, Ameise

*Cleonus*, Rüsselkäfer

Käfer

*Agrion*, Libelle

*Telphusa*, Flusskrabbe

Libellenlarven

*Anodonta*, Teichmuschel

*Lymnaes*, Schlamm-*schnecke*

usw.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass in den Objektkennungen das Wort „Fossil“ nur in ganz wenigen Fällen auftaucht, obwohl es sich bei den Exponaten zweifellos um Fossilien handelt. Doch auch wenn sie aus Stein bestehen, bezeichnet werden sie als Tiere. Das zeigt: Objektkennungen ‚übersetzen‘ nicht einfach die Bedeutung eines Objekts in einen anderen Modus. Tatsächlich wählen sie aus den vielen möglichen Betrachtungsweisen und Bezeichnungsalternativen eine aus und rahmen so die Wahrnehmung der Exponate. Sie bestimmen, *als was* Besucher das Exponat wahrnehmen, worauf der thematische Fokus bei der Betrachtung liegt. Und das ist hier die Artzugehörigkeit des Tiers oder der Pflanze. Die Benennung der betreffenden Tier- oder Pflanzenart geschieht in Begriffen der zoologischen bzw. botanischen Taxonomie.<sup>99</sup> Das zeigt, dass es hier nicht um Tiere oder Pflanzen allgemein geht, sondern dass dieser ‚Weltausschnitt‘ hier aus einer ganz bestimmten Warte betrachtet wird, nämlich aus der Sicht einer auf Klassifizierung und Hierarchisierung des Tier- und Pflanzenreichs zielenden Wissenschaft. Es geht also um Lebewesen, aber nicht um Tiere als Nutztiere, Kuscheltiere oder Akteure in einer Fabel, nicht um Pflanzen als Nutzpflanzen oder dergleichen mehr, sondern um Lebewesen als Gegenstand von (Paläo-)Zoologie und (Paläo-)Botanik. Auch in den längeren Vitrintexten wird die Klassifizierung der prähistorischen Tierwelt und die Einordnung einzelner Funde in dieses Klassifika-

---

<sup>99</sup> Wenn auch nicht immer in der offiziellen zweigliedrigen Form, worin man möglicherweise eine Orientierung auf die fachexterne Kommunikation sehen kann, s. 3.7.

tionssystem immer wieder zum Thema. Charakteristische Eigenschaften der Tiere werden beschrieben und als Argument für eine bestimmte Klassifikationsentscheidung angeführt. Ein Beispiel hierfür ist der Text, der auf Abb. 3-99 zu sehen ist.

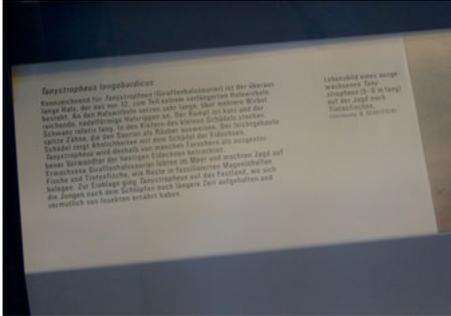


Abb. 3-99

Im ersten Satz dieses Texts wird der am Exponat zu erkennende „überaus lange Hals“ von *Tanystropheus* als „kennzeichnend“ bezeichnet und damit betont, dass es sich um ein distinktives Merkmal handelt. Im weiteren Textverlauf wird die Frage der Klassifikation ein zweites Mal thematisch, wenn es heißt: „Der leichtgebaute Schädel zeigt Ähnlichkeiten mit dem Schädel der Eidechsen. *Tanystropheus* wird deshalb von manchen Forschern als ausgestorbener Verwandter der heutigen Eidechsen betrachtet.“ Mit anderen Worten: Die beschriebenen Eigenschaften sollen nicht als Merkmale verstanden werden, die zufällig an den Exponaten beobachtet werden können, sondern als distinktive Merkmale innerhalb einer wissenschaftlich klassifizierenden Beschreibung dieser Familie, auf deren Grundlage die Einordnung in die Taxonomie und die Abgrenzung zu anderen Lebewesen erfolgen kann.

Zum Thema ‚das Fossil als Lebewesen‘ gehören auch Aussagen zum zeitlichen Vorkommen und zur räumlichen Verbreitung einer Art – ein Thema, das seinen Niederschlag auch im Einsatz von Kartenmaterial in der Ausstellung findet – sowie zu den Besonderheiten ihres Lebensraums (häufig mit Hinweisen auf ein trockenes, feuchtes, warmes oder kaltes Klima, Meeres- vs. Festlandlebensräume, Süßwasser- oder Salzwasserumgebungen und Ähnliches mehr) und zur Zusammensetzung der damaligen Flora oder Fauna.

Abb. 3-100 (auf der nächsten Seite) illustriert diese thematische Ausrichtung anhand eines Texts zu *Macrocnemus bassanii*.



Abb. 3-100

Zuerst werden wieder distinktive Merkmale der Gattung erwähnt („Kennzeichnend für ihn ...“) und diese dazu genutzt, den Platz der Gattung im Stammbaum der Lebewesen zu bestimmen („[...] deuten auf eine Verwandtschaft mit den heutigen Eidechsen hin“). Von hier aus entwickelt sich das Thema hin zum Aspekt des Lebensraums. Es werden eine Reihe von Annahmen geäußert, die sein Habitat („Wahrscheinlich lebte *Macrocnemus* am Ufer des Meeres“), sein Verhalten („Im schnellen Lauf dürfte er sich aufgerichtet und dann zweibeinig fortbewegt haben“) und seine Lebensweise betreffen („Als Nahrung kommen [...] am ehesten Insekten in Frage“). *Macrocnemus* begegnet dem Leser dieses Texts also als Lebewesen (nicht als Objekt aus Stein) mit typischen Verhaltensweisen, Wohnplätzen, Essgewohnheiten usw. Nur die Tatsache, dass dieser Teil der Beschreibung<sup>100</sup> im Präteritum gehalten ist, deutet darauf hin, dass wir es hier nicht mehr mit dem lebenden Tier zu tun haben.

Das Thema ‚das Fossil als Lebewesen‘ tritt in der Ausstellung auch in der Vielzahl von sogenannten „Lebensbildern“ zutage, die das Tier in seinem rekonstruierten Umfeld in vermuteten typischen Lebenssituationen zeigen (vgl. o. „*Tanystropheus* [...] auf der Jagd nach Tintenfischen“) sowie in Skelett-Rekonstruktionen oder auch in Tiermodellen. In all diesen Ausstellungshilfsmitteln offenbart sich das Bestreben, einen visuellen Zugang zum ‚echten‘ Lebewesen in seinem Lebenskontext zu ermöglichen, der über das an dem Fossil Sichtbare hinausgeht. Exemplarisch wird dieses Bestreben in dem Versuch sichtbar, Skelett-Rekonstruktionen den Anschein von Lebendigkeit zu geben (aus historischer Perspektive dazu: Gillmann 2016: 259), indem man sie in für das lebende Tier typischen oder gar besonders dynamischen Haltungen zeigt. Diese Präsentati-

<sup>100</sup> Die typischen Merkmale des Lebewesens, die an dem präsentierten Fossil sichtbar sind (oder an anderen Fossilien der gleichen Gattung oder Familie), werden oft im Präsens formuliert, wie Abb. 3-99 illustriert. S. dazu 3.7.

onsform führt zu einer hochgradig künstlichen Wahrnehmung, die es so nur im Museum gibt. Zu seiner Lebenszeit waren die Knochen von Fleisch, Muskeln und Haut umgeben. Ein zeitgenössischer Beobachter (wenn es ihn gegeben hätte) hätte also die Knochen nicht sehen können. Und als totes Tier konnte es nicht mehr so stehen, wie die Rekonstruktion es zeigt.

Mit diesem Thema tritt oft ein zweites Thema in Erscheinung, das ich *das Fossil als paläontologischer Fund* nennen möchte. Dieses Thema findet sich auf der überwiegenden Zahl der Objektkennungen, ist aber auch in den längeren Vitrinentexten nachzuweisen. Zu diesem Thema gehören

- die erdgeschichtliche Altersbestimmung,<sup>101</sup> die sich auf der großen Mehrheit der Objektkennungen finden lässt,
- die Angabe der lithografischen Einheit, aus der der Fund stammt (in unterschiedlichem Präzisionsgrad),
- der Fundort (angegeben in heutigen geografischen Begriffen, typischerweise mit abgekürzter Kantons- oder Länderbezeichnung) sowie
- Hinweise auf die Tatsache des Fundes selbst („Fund“, „gefunden“).

Ein zusammenhängendes Beispiel, das diese Elemente der Semantik des ‚paläontologischen Funds‘ aufweist, ist Abb. 3-101.

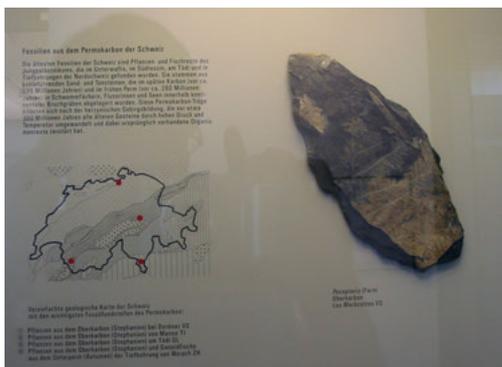


Abb. 3-101

Beginnen wir mit der Objektkennung. Hier findet sich das Thema ‚Fund‘ in den zwei Zeilen nach der botanischen Klassifizierung des betreffenden Lebewesens als „Pecopteris (Farn)“. „Oberkarbon“ verortet den Fund in ein chronostratigraphisches Subsystem und „Les Marécottes VS“ gibt den Fundort präzise mit Hilfe einer

<sup>101</sup> Beim Aspekt der Altersbestimmung geht es um das Alter des Fundstücks. Bei Aussagen über das zeitliche Vorkommen dagegen geht es um das Bestehen der Tiergattung, die schon lange vor dem Fund existiert haben oder bis heute überlebt haben kann.

heutigen Ortsbezeichnung an (mit dem Kantonskürzel VS für den Kanton Waadt). Eine Verortung in der Erdgeschichte wird auch in der Bildlegende links unten vorgenommen. Das in Klammern gesetzte „Stephanien“ ist der Name einer kleineren Untereinheit im oberen Oberkarbon, präzisiert also die Angabe „Oberkarbon“. Es folgen die unterschiedlichen Fundorte. Die Karte oberhalb der Legende belegt die Bedeutung, die die geografische Lage für den thematischen Aspekt des Funds hier hat.<sup>102</sup> Hier ist auch explizit von „Fundstellen“ die Rede.

Der längere Text oben links setzt die gleichen thematischen Schwerpunkte: Neben dem Aspekt des Funds („gefunden“) und Ausführungen zu den Fundorten („Die ältesten Fossilien der Schweiz [...], die im Unterwallis, im Südtessin, am Tödi und in Tiefbohrungen der Nordschweiz gefunden wurden“) findet man eine ausführliche zeitliche Einordnung („im späten Karbon (vor ca. 295 Millionen Jahren) und im frühen Perm (vor ca. 280 Millionen Jahren)“). Hinzu kommt in der zweiten Hälfte des Texts (ab dem Satz „Sie stammen aus...“) die Thematisierung der Entstehung der Fossilien selbst sowie der Fossilien führenden Gesteinsschichten. Zur Thematizität des Fossilien führenden Gesteins trägt auch das dunkle Fossil bei, in dem man die Fortführung des Themas „kohleführend“ sehen kann. Die Thematisierung des paläontologischen Funds geschieht hier also durch Texte, aber ebenso durch die Karte und die Exponate der Vitrine (von denen hier nur eines zu sehen ist) und deren sichtbaren Eigenschaften.

Ein letztes Element, das ebenfalls zur Spezifik des ‚Funds‘ gehört, aber bisher noch nicht erwähnt worden ist, ist die Frage der Überlieferung, also die ‚Geschichte‘ des Fossils von seiner Einbettung bis zu seiner Entdeckung. Dies mag das nächste Beispiel illustrieren (s. Abb. 3-102).



Abb. 3-102

<sup>102</sup> Dass die Karte als „[v]ereinfachte geologische Karte der Schweiz“ bezeichnet wird und betont wird, dass nur „die wichtigsten“ Fundorte eingezeichnet sind, ist Ausdruck einer Orientierung an der fachexternen Vermittlung, s.u. 3.7.

Zu diesem Element der Semantik des ‚Funds‘ gehören die Erwähnung der Art der Aufbereitung („Dieses beidseitig präparierte [...] Exemplar“), des Erhaltungszustands („vollständig überliefert[]“, „Rumpf und Schwanz zerrissen und gegeneinander versetzt“) und der Bericht von den Vorgängen nach seiner Einbettung: die untermeerische Rutschung und ihre Konsequenzen. Andere Aussagen, die zu diesem Element gehören, sind Aussagen zur Form und zum Material der Überlieferung. In den weiter oben untersuchten Texten der Vitrine 43 findet sich etwa „Fossilien“, „Hautschatten“, „Platten“, „Platte und Gegenplatte“, „Bruchstücke“ oder „aus Resten zusammengesetzt“, „vollständig“ oder „sind erhalten geblieben“ (s.o.). Die Spezifik des Themas ‚das Fossil als paläontologischer Fund‘ kann man herausarbeiten, wenn man zum Vergleich Objektkennungen aus dem Zoologischen Museum heranzieht. Dort erfährt man höchst selten etwas über die die Herkunft und Überlieferung des Exponats:

Mammut / *Mammuthus primigenius*

Abguss eines 7 Monate alten Mammuts. Der tiefgefrorene Körper wurde 1977 in Sibirien gefunden.  
Original im Museum von St. Petersburg

1890 wurden bei Niederweningen die Knochen von mindestens sechs Mammuten gefunden. Für die Rekonstruktion des Skelettes wurden die Originalknochen des zweitgrößten Tieres verwendet (dunkle Teile) und die fehlenden Knochen durch Abgüsse (helle Teile) ergänzt. Das Mammut starb vor rund 10 000 Jahren aus [diese beiden und das folgende Zitat: Vitrine „Ausgestorbene Grosstiere“].

Der Grund für die Angabe eines Fundorts und eines Fundzeitpunkts scheint mir darin zu liegen, dass es sich in diesen beiden Ausnahmefällen um ausgestorbene Tiere handelt, und so der *Frame* des (archäologischen) Funds aufgerufen wird. Ebenso selten wird auf den Objektkennungen des Zoologischen Museums etwas über Ort und Umstände des Todes des Tierindividuums, das die Grundlage des taxidermischen Präparats bildet, mitgeteilt. Die einzige Ausnahme ist die folgende:

Braunbär / *Ursus arctos* erlegt am 3. Nov. 1985 im Misox GR. Der letzte Bär der Schweiz wurde 1904 geschossen.

Kurz: Im Zoologischen Museum werden die Exponate ausschließlich als Repräsentant ihrer Tierart behandelt, nicht als Individuen und nicht als Objekte der Wissenschaft, deren Materialität und deren Geschichte man einige Aufmerksamkeit entgegenbringen muss.

Hier ist schon der dritte Thema-Aspekt angesprochen, der sich in der von mir untersuchten paläontologischen Ausstellung nachweisen lässt. Ich nenne

ihn *das Fossil als wissenschaftliches Datum*. In dem zuletzt abgebildeten Text zu *Ceresiosaurus calcagnii* (s.o., Abb. 3-102) tritt er nur in dem Verb „zurückzuführen“ zu Tage, das eine Ursache für die an dem eingebetteten Tier zu beobachtenden Schäden angibt und das auf eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem ausgestellten Fossil schließen lässt. Weitere Hinweise auf diesen Thema-Aspekt ergeben sich aus Substantiven wie *Beleg*, *Beispiel* oder *Nachweis* oder Verben wie *schließen*, *beweisen* (z.B. in „Die kräftigen Krallen an Hand und Fuss beweisen, dass dieses schlanke Reptil auch das Festland aufsuchte“, Vitrine 16), *hinweisen auf*, *etwa deuten als* usw. Ganz explizit thematisch wird die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Fossilien als Daten etwa dort, wo von einem Mixosauriden-Fossil in einer Vitrine gesagt wird, es könne „*als Modell* für eine bestimmte Entwicklungsstufe der Ichthyosaurier *gelten*“ (Vitrine 10) oder wenn es im Erläuterungstext zu einem Skelettfund von *Cyamodus hildegardis* heißt: „Er [der Fund, W.K.] *führte zu der Erkenntnis*, dass der Rumpf und Schwanz von *Cyamodus* von einem Panzer aus zahlreichen Knochenplatten geschützt war“ (Abb. 3-84, S. Seite 206). Oder ganz besonders, wenn beinahe entschuldigend erwähnt wird, dass der Schädel des ausgestellten Fossils „bei der Präparation aus der Gesteinsplatte herausgenommen und durch einen Abguss ersetzt“ worden ist, da das „beidseitig freigelegte, *wissenschaftlich sehr wichtige Original* des Schädels [...] *so für weitere Untersuchungen* besser zugänglich“ sei (Abb. 3-104).<sup>103</sup>

In einigen wenigen Texten steht der Bericht von der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem ausgestellten Fossil im Vordergrund. Ein Beispiel dokumentiert Abb. 3-103 (auf der nächsten Seite). Hier haben es die Besucher nach Auskunft des Textes tatsächlich mit *dem* für die Wissenschaft maßgeblichen Fossil zu tun, das für die Klassifizierung und weitere Erforschung des betreffenden Tiers maßgeblich war. Es befindet sich einerseits im Wahrnehmungsraum des Lesers (wie der deiktische Ausdruck „auf dieser kleinen Platte“ besagt, s. 3.5). Ist aber *gleichzeitig* das „*Typus-Exemplar* von *Askeptosaurus italicus*“. Der restliche Text beschreibt die von dem Exemplar ausgehenden Schlussprozesse („führte [...] zu dem Ergebnis“) und Benennungsakte („Er nannte es“ – wieder ein Beleg für die Wichtigkeit der Klassifikation) und berichtet von der Bestätigung der Annahme wieder durch Fossilien als Datum. Hieran zeigt sich, dass das Fossil, das dem Besucher präsentiert wird, auch Datum für die wissenschaftliche Forschung ist. Das hat Folgen für die Vermittlung, denen ich im Abschnitt 3.7 ausführlich nachgehen werde: Der Besucher kann prinzipiell die gleichen

---

<sup>103</sup> Die Exponate werden hier auf ganz ähnliche Weise präsentiert wie in der von Shanks und Tilley untersuchten Präsentation archäologischer Objekte als „raw data, objective substance, ready to be worked up into descriptive archaeological narrative“ (1987: 69).

Beobachtungen am Fossil machen wie die Wissenschaftler vor ihm. Ihm stehen mit dem Fossil die gleichen Daten zur Verfügung (natürlich nur in einer von den Ausstellungsverantwortlichen getroffenen Auswahl), die zur Ausbildung dieser Hypothesen geführt haben.

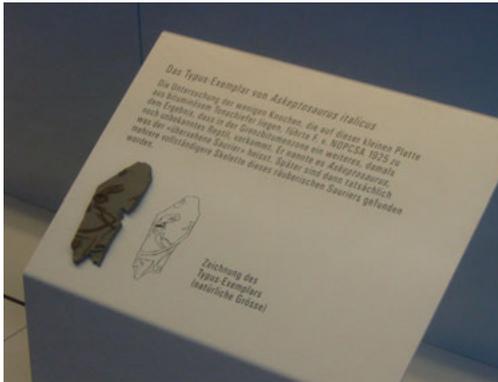


Abb. 3-103

Das letzte Thema, das sich in der paläontologischen Ausstellung nachweisen lässt – *das Fossil als Exponat* – ist in den Texten seltener nachzuweisen. Meist wird es gleichsam nebenbei abgehandelt, etwa wenn es in der oben untersuchten Öhningen-Vitrine heißt „Von den Oehninger Säugetieren kann hier nur der Pfeifhase *gezeigt werden*“ oder „Davon können hier nur wenige Beispiele *ausgestellt werden*“. Allerdings bedeutet die geringe Häufigkeit, mit der in den Texten auf den Aspekt des Präsentierens hingewiesen wird, nicht, dass dieses Thema für die Ausstellung von nur geringer Bedeutung wäre. Im Abschnitt 3.3 habe ich gezeigt, wie viel Aufwand in der Museumsausstellung getrieben wird, um die Sichtbarkeit der Exponate herzustellen, und wie mit den Mitteln des Raums verdeutlicht wird, dass es sich bei den Exponaten nicht um einfach ‚abgestellte‘ Gegenstände handelt, sondern um ‚ausgestellte‘, denen die Thema-Arbeit des Besuchers gelten soll. – Interessanterweise deckt sich dies mit Gillmanns Hinweis, dass Naturmuseen als einziger Museumstyp von Anfang an Objekte zu Ausstellungszwecken hergestellt hat, sodass man Naturmuseen auch überspitzt „als Sammlungen von Lehrmitteln bezeichnen“ könne (Gillmann 2016: 259).

Diese vier thematischen Aspekte – das Fossil als Lebewesen, das Fossil als paläontologischer Fund, das Fossil als wissenschaftliches Datum und das Fossil als Exponat – treten in lokal variierenden Kombinationen und Gewichtungen auf. Zusammen ergeben sie aber einen einheitlichen thematischen Zusammenhang. Dieser ist für die Thema-Konstruktion in der paläontologischen Ausstellung cha-

rakteristisch und hebt diese ab von anderen naturwissenschaftlichen Ausstellungen, wie etwa der Ausstellung im benachbarten zoologischen Museum.

Ein interessanter Befund scheint mir schließlich zu sein, dass es in der von mir untersuchten Ausstellung wenig gibt, was *nicht* diesen thematischen Aspekten zuzuordnen wäre. Bei aller Vielfalt der Exponate und der präsentierten Sachverhalte lässt sich doch in der Ausstellung ein recht enger thematischer Zusammenhang beobachten, der das Thema „Fossilien“ umkreist und sie als Forschungsobjekte („Funde“) der Paläontologie präsentiert, anhand derer Wissen zur Pflanzen- und Tierwelt prähistorischer Zeiten, ihrer Ordnung und ihren Lebensbedingungen zu gewinnen ist.

### 3.6.3 Die Herstellung des Ausstellungsthemas: Ergebnisse

In dem obigen Analyseabschnitt habe ich untersucht, welche kommunikativen Erscheinungsformen die Besucher der Ausstellung nutzen können, um sich die Frage zu beantworten: Wovon ist in der Ausstellung die Rede?

In 3.6.1 habe ich exemplarisch nachgezeichnet, wie in einer Vitrine des Paläontologischen Museums ein thematischer Zusammenhang signalisiert wird und wie dieser Zusammenhang ausgehend von dem in der Vitrine Sichtbaren und Lesbaren von Besuchern sukzessive erschlossen werden kann. Dabei zeigte sich, dass die Formen, die die Aufgabe der Herstellung eines thematischen Zusammenhangs bearbeiten, multimodal sind: Will man das Thema der Vitrine erschließen, gilt es, Objekte (genauer: Fossilien), Texte, Karten usw. auszuwerten und im Lauf der Themakonstruktion aufeinander zu beziehen. Zur Konstruktion des thematischen Zusammenhangs in der Vitrine reicht es nicht aus, die beteiligten Modi einmalig aufeinander zu beziehen. Vielmehr beruht die Konstruktion des Ausstellungsthemas auf dem Entdecken und Auswerten einer *Vielzahl* semantischer Beziehungen zwischen den Objekten, Texten und sonstigen Elementen der Vitrine, die sich im Fortschreiten der Rezeption zu einem einheitlichen und modusübergreifenden thematischen Zusammenhang ergänzen lassen. Allerdings hat die Analyse auch zutagegetreten lassen, dass bei der Analyse des Ausstellungsthemas neben den *intermodalen* Bezügen, die im Fokus der Forschung zu Bild-Text-Bezügen stehen, auch *intramodale* Bezüge zu berücksichtigen sind. So auffällig die Multimodalität der Museumsausstellung auch ist: Zur Herstellung eines thematischen Zusammenhangs gehört auch die Analyse der Bezüge zwischen Elementen ein und desselben Modus. Entschiede man sich, nur Beziehungen zwischen Modi zu berücksichtigen, würde das einen großen Teil der hier rekonstruierten thematischen Beziehungen aus der Analyse ausschließen. Die Elemente, die für die Herstellung des thematischen Zusammenhangs herangezogen werden müssen, haben sich

als sehr vielfältig erwiesen: Das Spektrum dieser Elemente reicht von einem *Teil* eines Exponats (einem fossilisierten Wirbelknochen) oder einem seiner *Merkmale* (etwa dem Material, aus dem es besteht, oder seinem Verwendungszusammenhang im Sinne eines „functional feature“, Carlson/van der Zee 2005) bis hin zu Bedeutungen, die einem Exponat als Ganzem, einer Gruppe von Exponaten usw. zugeschrieben werden. Ein Ergebnis der Analyse ist daher, dass es sinnvoll ist, nicht schon *vor* der Analyse die Entscheidung darüber zu treffen, welches die Elemente sind, deren Beziehungen zu bestimmen sind, sondern diese Frage erst durch die Analyse zu beantworten. Ein wichtiges Ergebnis der Analyse war auch, dass man einen thematischen Zusammenhang erschließen konnte, egal ob man mit der Analyse mit den Texten oder mit den Objekte in der Vitrine begonnen hat. Wenn auch immer wieder die prinzipielle Bedeutung der Bewegung durch den Raum für die Themakonstruktion zum Vorschein trat (etwa wenn erst ein Näher-treten Schrift lesbar werden lässt und so das Geschriebene für die Themakonstruktion auswertbar macht), konnte durch die Analyse eben auch nachgewiesen werden, dass die Reihenfolge der (Augen-)Bewegungen *in der hier untersuchten Vitrine* keinen Einfluss auf den erschlossenen thematischen Zusammenhang hat. Das Arrangement in der Vitrine ist so aufgebaut, dass mit der Themakonstruktion überall begonnen werden kann, ohne dass es dadurch zu Problemen bei der Erschließung eines thematischen Zusammenhangs kommt. Dieser Tatsache habe ich in 3.6.2 bei der Analyse des globalen thematischen Zusammenhangs in den Vitrinen des Paläontologischen Museums Rechnung getragen, die nun die Themakonstruktion nicht mehr als Prozess betrachtet hat, sondern gewissermaßen ‚zeitlos‘ quer über eine Vielzahl von Vitrinen hinweg. Hier war mir der Aspekt wichtig, dass die Herstellung eines thematischen Zusammenhangs mehr ist als die Erstellung einer ‚Liste‘ von wiederholten Referenzen auf außersprachliche Sachverhalte: Die Einbettung in den thematischen Zusammenhang ist ein relevanter Aspekt der Bedeutung der betreffenden Objekte und Sachverhalte. Denn sie präsentiert uns eine ganz besondere Sichtweise dieser Gegenstände. So konnte ich rekonstruieren, wie in der Ausstellung des Paläontologischen Museums die Fossilien unter vier thematischen Gesichtspunkten präsentiert worden sind (mit einer je musterhaften Kombination von Unterthemen): Fossilien als Lebewesen, Fossilien als paläontologischer Fund, als wissenschaftliches Datum und als Exponat. Die Tatsache, dass die Objekte der Ausstellung genau *in diese* thematischen Zusammenhänge eingebettet werden, bereitet ihre Nutzung als ‚Wissensobjekte‘ vor (also als Objekte, die dazu genutzt werden sollen, um lokal Fachwissen zu generieren). Diesem Aspekt wird sich der nächste Analyseabschnitt widmen.

### 3.7 Was soll das Ganze? Die Identifizierung der Ausstellungsfunktionen

Immer wieder wird in der Museumsliteratur die Frage thematisiert, welches die Funktionen der Museumsausstellung sind oder sein sollen. An dieser Frage hat sich eine langjährige Debatte entzündet, die um Schlagwörter kreist wie „Schatzkammer“ oder – nach dem Titel des Sammelbands Spickernagel/Walbe (1976) – „Lernort“ vs. „Musentempel“. In dieser Debatte vermischen sich zwei Fragen. Die Frage danach, ob in der Ausstellung die Präsentation und Vermittlung von Wissen über Objekte und Sachverhalte oder die Ermöglichung einer ästhetischen Erfahrung im Mittelpunkt stehen soll, und die politische Frage nach der Rolle des Museums in der Gesellschaft: Soll es als Wahrer der Hochkultur fungieren, als emanzipatorische Institution der Volksbildung oder sogar als Unterhaltungsangebot? So stuft etwa Waidacher (1999: 216) die Bedeutung der Wissensvermittlung durch die Ausstellung herab, wenn er schreibt „Es ist nicht die spezifische Aufgabe des Museums, zu informieren, sondern Erlebnisse zu ermöglichen“. Und Mattl (1992: 50) erklärt, für den Erfolg einer Ausstellung sei die Unterscheidung von „langweilig oder aufregend“ wichtiger als die nach „wahr oder falsch“. Umgekehrt wird der Vorwurf geäußert, Museumsausstellungen betrieben eine oberflächliche Kommerzialisierung à la „Disneyland“ und versuchten, die Besucher „mit der Technik von Kaufhaus-Dekorateuren“ zu überwältigen (Hartmut Brockmann, zitiert nach Kaiser 2006: 310).

Obwohl die Analysen des folgenden Abschnitts vor dem Hintergrund dieser Wertedebatte stehen, geht es in ihnen nicht um die Funktionen, die eine Museumsausstellung haben *soll*, sondern um die Funktionen, die sich empirisch in den von mir untersuchten Ausstellungen nachweisen lassen. Dazu gilt es, die kommunikativen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum zu identifizieren, die die Aufgabe bearbeiten, die Ausstellungsfunktion(en) zu identifizieren.

Eine Funktion, die in den von mir untersuchten Ausstellungen besonders prominent ist, ist – wie die anschließenden Analysen zeigen werden – die Funktion der Präsentation und der Vermittlung von Wissen. Die Beschreibung der präzisen Ausprägung dieser Funktion und der multimodalen Formen, die diese Funktion realisieren, nimmt daher im folgenden Abschnitt einen breiten Raum ein. Dass aber die Wissens-Funktion in meinem Korpus nachweislich im Vordergrund steht, heißt nicht, dass sie in allen (Typen von) Ausstellungen ebenso zentral sein muss. Mit Bellaigue (1991: 23) vermute ich, dass die Frage, welche Funktion in einer Ausstellung jeweils im Vordergrund steht, auch mit dem jeweiligen Museumstyp zu tun hat. So sieht Bellaigue die dominante Funktion der Geschichts- oder Völkerkundemuseen in der Informationsvermittlung, die der Kunstmuseen in der Steigerung der Sensibilität des Publikums („appeler davantage encore à la sensibilité“). Die

Wissensvermittlung ist also nur eine von mehreren möglichen Orientierungen in Museumsausstellungen. Für die folgende Analyse heißt das, dass sie immer offen bleiben muss für die Beobachtung *anderer* Funktionen im Ausstellungsraum, etwa der Funktion, die Besucher zu unterhalten oder ihnen eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. Das Ziel der Ausstellungsanalyse muss es sein, Aussagen über den spezifischen ‚Mix‘ von Funktionen zu treffen, der eine einzelne Ausstellung charakterisiert. Auf dieser Basis ließen sich dann etwa unterschiedliche funktionale Ausrichtungen von Ausstellungen, wie sie Bellaigue postuliert, empirisch festmachen.<sup>104</sup>

Während ich in dem folgenden Analyseabschnitt zunächst einmal nachzuweisen versuche, dass und wie der hergerichtete Raum, die in ihm arrangierten Exponate und Texte die Orientierung an der Funktion der Wissensvermittlung *signalisieren*, ist die breite Tradition der musealen Lernforschung und der Museumspädagogik (genannt seien hier Klingler 2019, Eberbach/Crowley 2017, Commandeur/Kunz-Ott/Schad 2016, Czech/Kimeier/Sgoff 2014, Noschka-Roos/Lewalter 2016, Zimmerman/Reeve/Bell 2009 u.a.) vor allem an der weiterführenden Frage interessiert, wie die Wissensvermittlung durch die Ausstellung *optimiert* werden kann. Trotz dieser unterschiedlichen Ausrichtung lassen sich aus den Arbeiten dieser Disziplinen zahlreiche Hinweise auf kommunikative Erscheinungsformen gewinnen, die die Funktion der Wissensvermittlung bearbeiten können. Linguistische Untersuchungen zu den Funktionen der Museumsausstellung fehlen. Zu Funktionen raumgebundener Kommunikation hat allerdings Auer (2010) einen interessanten Vorschlag unterbreitet (s.o. 3.3). Der Autor führt folgende Funktionen von Sprache im öffentlichen Raum auf:

- 1) Benennen und Charakterisieren, 2) Zugehörigkeit markieren, 3) Gebrauchsweisen vorschlagen oder verbieten, 4) Wege weisen sowie 5) Ermahnen und Gedenken (2010: 290).

Listen von Funktionen von Schildern im öffentlichen Raum sind auch im Rahmen der Beschäftigung mit dem „wayfinding“ und dem „environmental graphic design“ entstanden. So setzt Mollerup (2005: 79–117) „identification“, „explanation“ (mit den Unterkategorien „direction“ und „description“) sowie „regulation“ als grundlegende Funktionen von raumgebundenen Zeichen an.

Allerdings gestatten diese Klassifizierungen keine detaillierte Beschreibung der Ausstellungsfunktionen. Deshalb soll hier auf einen Analyseansatz zurück-

---

<sup>104</sup> Vgl. beispielsweise Gluziński (1991: 51), der die jeweils im Vordergrund stehenden Funktionen der Museumsobjekte zur Unterscheidung von unterschiedlichen Ausstellungstypen, „show“ und „communicate“, heranzieht.

gegriffen werden, der in der Textlinguistik entwickelt worden ist und der eine mehrschichtige Beschreibung von Textfunktionen gestattet: Es handelt sich um das Kapitel zu Textfunktionen in Hausendorf/Kesselheim (2008). Textfunktionen werden dort auf drei Ebenen rekonstruiert. Auf einer Ebene der „textuellen Grundfunktionen“ werden ganz allgemeine kommunikative Funktionen erfasst, wie sie in Bühler (1982) oder Jakobson (1972) entwickelt worden sind (und die bereits von Horta 1992: 112–119 oder Šurdič 1990: 16f. zur Beschreibung von Ausstellungsfunktionen eingesetzt worden sind). Die nächsthöhere Ebene ist die Ebene der „Texthandlungen“. Hinter dem Konzept der Texthandlungen steht die Vorstellung, dass Textsorten musterhafte Lösungen für wiederkehrende kommunikative Probleme sind: „In ihnen nehmen Ausprägungen einer spezifischen Form von Textnützlichkeit musterhaft Gestalt an“ (Hausendorf/Kesselheim 2008: 162; für eine ausführliche Beispielanalyse s. Hausendorf et al. 2017: 244–272). Übertragen auf die Analyse der Ausstellungsfunktion heißt das: Es gilt zu bestimmen, welche ‚Nützlichkeit‘ in der Museumsausstellung musterhaft ‚Gestalt annimmt‘. Die oberste Ebene der Textfunktionen rührt von der Einbettung von Textfunktionen in „gesellschaftliche Funktionsbereiche“ und deren generellen Zwecksetzungen her. Auf dieser Ebene geht es darum zu untersuchen, wie sich die von mir untersuchten Ausstellungen im gesellschaftlichen Funktionsbereich der Wissenschaft verorten; mit anderen Worten, wie sie signalisieren, dass sich die Relevanz ihrer Texte und Objekte aus dem Bezug zu einer wissenschaftlichen Disziplin ergibt und dass die Ausstellung als Fall von Wissenskommunikation zu verstehen ist.

Dieser mehrschichtige Ansatz der Funktionsbeschreibung bestimmt allerdings nicht die Gliederung des Kapitels. Stattdessen orientiere ich mich an Phänomenen, die mir für die Kommunikation durch die Ausstellung besonders relevant zu sein scheinen: dem Verhältnis von Objektkennungen zu Exponat (3.7.1), der spezifischen Verbindung, die Sehen und Wissen in der Museumsausstellung eingehen (3.7.2) und den sprachlichen Verfahren der Wissensvermittlung (3.7.3). Abschließend werde ich zeigen, wie im Ausstellungsraum Funktionen sichtbar und lesbar werden, die über die Wissen(schaft)skommunikation hinausgehen (3.7.4).

Entgegen dem sonstigen Vorgehen ist hier ein eigenes Teilkapitel der Sprache gewidmet. Das trägt der Tatsache Rechnung, dass Sprache für die Signalisierung der Funktionen des Ausstellungsraums und der ausgestellten Dinge eine fundamentale Rolle zukommt. Ohne Sprache könnte die Verbindung von Sehen und Wissen nicht signalisiert werden, die ich in diesem Kapitel als zentral für die Art und Weise, wie die Exponate kommunikativ genutzt werden sollen, herausarbeite.

### 3.7.1 Objektkennungen: Exponate als ‚Wissensdinge‘

Welche kommunikativen Funktionen lassen sich also in dem im Ausstellungsraum Arrangierten nachweisen? Zur Beantwortung dieser Frage gehe ich von einer Textsorte aus, die häufig als besonders charakteristisch für das Museum bezeichnet worden ist: die Objektkennungen (s.o. 3.5.2) und untersuche zunächst die Objektkennungen in Vitrine 44 des Paläontologischen Museums.

Versucht man, die grundlegenden kommunikativen Funktionen zu bestimmen (etwa mit Bezug auf Jakobson 1972 oder Hausendorf/Kesselheim 2008: 139–169), die diese Objektkennungen ausüben, so stellt man zunächst fest, dass viele kommunikative Funktionen *nicht* im Vordergrund stehen: Weder tritt dem Leser ein Verfasser an der Textoberfläche entgegen („emotive“ oder „Belegfunktion“) noch gibt es Anreden, die signalisieren würden, dass die Herstellung einer Beziehung zum Leser eine wichtige Zweckorientierung wäre („phatische“ oder „Kontaktfunktion“), noch gibt es Spuren, die für die Annahme sprechen würden, die Objektkennungen versuchten, den Leser zu einer bestimmten Handlung zu bewegen („konative“ oder „Steuerungsfunktion“) usw. Stattdessen fällt der Blick sofort auf die Vielzahl von Nomina (und Abkürzungen für Substantive und Nominalgruppen), die sprachlich auf ‚Dinge in der Welt‘ Bezug nehmen. Tatsächlich erschöpfen sich die Objektkennungen beinahe vollständig in diesen Bezugnahmen:

*Raja* (Rochen-Eikapsel)  
UMM, Grisingen LU

*Notorhynchus* (Hai-Zahn)  
UMM, Emmental BE

*Schizodelphis* (Delphin), Unterkiefer  
OMM, Mägenwil AG

*Metaxytherium* (Seekuh), Rippe  
OMM, Niederhasli ZH.

Ganz offensichtlich steht hier – wie es auch für die Wissenschaftssprache beschrieben worden ist (s. dazu Steinhoff 2007: Kap. 2.1) – eine kommunikative Funktion im Vordergrund, die Jakobson (1972) die „referentielle Funktion“ und Hausendorf/Kesselheim (2008: 143–148) nach Bühler (1982) die „Darstellungsfunktion“ genannt haben. Sprache dient hier dazu, auf Nichtsprachliches zu verweisen. Bei diesem Nichtsprachlichen handelt es sich hier grob um dreierlei:

- Tiere oder Pflanzen,

- eine Gesteinsserie (die Abkürzungen werden in dem Objektgruppentext aufgelöst, auf den ich im Anschluss eingehen werde) und
- einen geografischen Ort (der in der heutigen Geografie verortet wird).

Die Objektkennungen üben also eine Funktion aus, die von Auer (2010) als „Benennen und Charakterisieren“ bezeichnet worden ist (s.o.). Doch benennt der Text das Exponat nicht einfach, er präsentiert es unter einem ganz bestimmten Gesichtspunkt, konstruiert es erst in dieser Bedeutung. Wie in 4.6 detailliert gezeigt, werden in Texten wie den hier zitierten die Exponate als Gegenstand einer wissenschaftlichen Klassifikation in den Blick genommen. Es geht nicht um die Schönheit der Tiere und Pflanzen, nicht um ihr wirtschaftliches Potenzial, nicht um ihre Rolle im Alltag. Hier geht es um Lebewesen als Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung. Das wird darin sichtbar, wie die Exponate in den Objektkennungen bezeichnet werden: nämlich mit Hilfe von Wörtern und Wortgruppen, in denen man Termini einer fachwissenschaftlichen Nomenklatur erkennen kann – speziell dann, wenn man mit der Nutzung griechisch-lateinischer Wortbildungselemente in der Zoologie vertraut ist oder gar das System der biologischen Taxonomie kennt. Auch die Abkürzungen, die der fachsprachetypischen Orientierung an der Ökonomie des Ausdrucks entsprechen (und die man nur verstehen kann, wenn man über Fachwissen verfügt, sei es aus erster Hand, sei es aus der vorausgegangenen Lektüre anderer Texte in der Ausstellung), sprechen für Fachkommunikation als einem relevanten Verstehenskontext.<sup>105</sup> Mit dieser spezifischen Perspektive auf die außersprachliche Welt verorten die Objektkennungen sich und die von ihnen bezeichneten Exponate in dem gesellschaftlichen Funktionsbereich der Wissenschaft und lassen die Ausstellungskommunikation hier zu einem Fall von Wissenskommunikation werden (Dausendschön-Gay 2010, Kastberg 2007).

Bemerkenswert ist, dass auf den Objektkennungen die Gültigkeit des Ausgesagten grundsätzlich nicht infrage gestellt wird: Es kommt also zu keiner epistemischen Modalisierung, die die Darstellungsfunktion beeinträchtigen würde. Die wissenschaftlichen Klassifikationen, die Identifikation der Körper- oder Pflanzenteile, die zeitliche Verortung usw. werden als fraglos gültiger, sedimentierter Bestandteil des Wissensschatzes einer wissenschaftlichen Disziplin präsentiert (s. Janich 2020). Nicht, dass dieser Status des Ausgesagten ausdrücklich thematisiert würde: Nur findet man keine Einschränkungen der Gül-

---

<sup>105</sup> Gleichzeitig fehlen Hinweise, die für eine Verortung in einem anderen gesellschaftlichen Funktionsbereich sprechen könnten: Hinweise auf die Relevanz von Ästhetik (‘ein Meisterwerk der Natur’) oder das Wirtschaftssystem (Preisschilder). Ausführlicher dazu s.u. 4.74.

tigkeit des Ausgesagten, Bezüge auf einen noch im Gang befindlichen Prozess der wissenschaftlichen Debatte oder eine sprachliche Form, die an der Textoberfläche einen Autor des Ausgesagten erkennbar macht. Die Botschaft der Objektkennung ist: ‚Das ist eine Rippe einer Seekuh aus der Oberen Meeresmolasse‘; nicht: ‚Nach dem heutigen Wissensstand ist dies die Rippe einer Seekuh‘ oder ‚ein Team internationaler Wissenschaftler hat diesen Knochen als einen Rippenknochen einer Seekuh identifiziert‘. Die Formulierungen der Objektkennungen entsprechen dem, was Bradburne (2000: 30–37) die ‚Besuchersprache‘ der ‚textual authority‘ nennt: Der lesende Besucher wird mit einem anonymen, überlegenen Wissen konfrontiert, ohne dass ihm durch den Text die Möglichkeit signalisiert würde, dass er eine kritische Position zu dem Ausgesagten einnehmen könnte oder dass er an den Exponaten eigene Beobachtungen anstellen könnte, um das Behauptete zu bestätigen oder zu widerlegen, oder aber um ganz eigene Fragen an den Exponaten zu beantworten (s. auch u.).

In den längeren Vitrintexten ist es leichter zu sehen, dass die Exponate hier durchgehend als ‚Wissensdinge‘ angesprochen werden. Das lässt sich auch daran erkennen, dass immer wieder Bekanntheit oder Unbekanntheit, Gewissheit oder Ungewissheit im Text zutage treten.<sup>106</sup> Erstere beispielsweise in Formulierungen wie ‚Seit langem *kennt man* [...]‘ (Vitrine 20), ‚Heute *wissen wir*, dass [...]‘ (ebenfalls Vitrine 20); Gewissheit und Ungewissheit in Formulierungen wie ‚Wahrscheinlich‘ (Vitrine 18), ‚anscheinend‘ (Vitrine 20), ‚Im schnellen Lauf *dürfte* er sich aufgerichtet haben‘ (Abb. 3-100), ‚Als Nahrung *kommen [...] am ehesten* Insekten *in Frage*‘ oder ‚Durch die Untersuchung des Ticinosuchus-Skeletts wurde *klar*, dass [...]‘ (Vitrine 20).

Bis hierher habe ich gezeigt, dass und wie sich in den Objektkennungen die Orientierung am Wissen und an der Wissenschaft zeigt. Nun möchte ich den Nachweis erbringen, dass nicht nur die *Darstellung*, sondern speziell die *Vermittlung* von Wissen und Wissenschaft eine wichtige funktionale Orientierung in den Objektkennungen ist.

Interessanterweise wird die Vermittlungsorientierung in der Ausstellung kaum einmal sprachlich explizit gemacht (eine Ausnahme ist der folgende Nebensatz auf einer Objektkennung: ‚[...] die hier zur Illustration hochgeklappt sind‘, Vitrine 20). Das deutet schon auf eine Besonderheit der Wissensvermittlung in der Ausstellung hin, der ich weiter unten genauer auf den Grund gehen werde: Wissen wird nicht nur – und noch nicht einmal: hauptsächlich – sprachlich vermittelt. Die Wissensvermittlung geschieht ebenso über die Präsentation der im

---

**106** Hier kommt die Epistemologie ins Spiel, verknüpft mit der Zusatzfunktion, Einblick in die Wissenschaftsgeschichte zu geben. – Speziell zum Ausdruck von Ungewissheit: Janich (2018).

Ausstellungsraum arrangierten Exponate, die den Besuchern zur Anschauung gebracht werden.

Das soeben Gesagte heißt aber nicht, dass in den Objektkennung überhaupt keine Orientierung an der Vermittlung von Wissen nachzuweisen wäre. Im Gegenteil: die Vermittlungsfunktion ist dort durchgehend präsent, wenn auch auf eher unauffällige Weise. Sie begegnet uns musterhaft in den Klammerausdrücken, die auf die kursiv gesetzten Fachausdrücke folgen und in denen man in den meisten Fällen zu Recht gemeinsprachliche Übertragungen des Fachbegriffs oder die Einordnung der präzisen, fachsprachlichen Kategorie in eine weniger eng gefasste, aber allgemein bekannte Kategorie („*Miokogia* (Delphin)“ oder „*Metaxytherium* (Seekuh)“; Abb. 3-83) vermuten kann. Diese Klammerausdrücke weisen auf die „metasprachliche“ Grundfunktion hin, in der „der Sender und/oder der Empfänger sich vergewissern [...], ob sie denselben Kode benutzen“ (Jakobson 1972: 125). Mit anderen Worten, die Vermittlungsfunktion, die sich in den Klammerausdrücken widerspiegelt, ist auf das Vermitteln und Verstehen der Terminologie gerichtet. Die Objektkennungen ordnen nicht nur ein Lebewesen einer Spezies zu; sie arbeiten zusätzlich daran, das verwendete Fachvokabular verstehbar zu machen. Eine solche Doppelterminologie ist nicht auf die Ausstellungskommunikation beschränkt. Sie findet sich in vielen Kontexten der Doppeladressierung von Experten und Laien, wie etwa auf Medikamentenbeipackzetteln.

Interessant sind in diesem Zusammenhang solche Klammerausdrücke, die mehr Informationen enthalten als der vorausgehende Fachausdruck, wie es etwa in „*Notorhynchus* (Hai-Zahn)“ der Fall ist oder in „*Raja* (Rochen-Eikapsel)“ (Vitrine 44). Dass die präzise Benennung des vorliegenden Exponats erst in der Klammer mit der gemeinsprachlichen Übertragung erfolgt, stützt die Lesart, dass sich der Klammerausdruck an ein Laienpublikum richtet. Der Blick des Fachkundigen – so das Signal, das von diesen speziellen Objektkennungen ausgeht – springt spätestens nach dem Lesen des kursivierten Fachbegriffs zum Exponat, während der Laie detailliertere Angaben zum Verstehen des Gesehenen benötigt.

Die Formulierung „spätestens nach dem Lesen“ weist auf zwei Aspekte der Wissensvermittlung in der Ausstellung hin, die leicht übersehen werden können, wenn man mit linguistischer Brille auf die Wissenskommunikation durch die Ausstellung schaut. Der erste: Nicht nur durch Lesen kann man hier etwas über die Lebewesen der Vergangenheit erfahren. Wer etwas über die Zähne von *Notorhynchus* erfahren will, darf nicht nur lesen, er muss schauen! Denn die Wissensvermittlung in der Museumsausstellung geschieht, wie wir später noch im Detail sehen werden, ganz zentral über die Präsentation und das Anschauen von Exponaten. Die Texte weisen den Besucher an – wie wir in 3.5 gesehen haben – das Gelesene jeweils in Bezug zu setzen mit etwas zu Sehendem. Wissensvermittlung geschieht hier im Sinne einer ‚Sehschule‘, einer Anleitung, in den Vit-

rinendigen etwas Bestimmtes zu sehen und es zur lokalen Konstruktion von fachlichem Wissen zu nutzen. Diese ‚Sehschule‘ bedient sich einerseits der Texte, andererseits aber auch einer Präsentation der Exponate, die an der Maximierung der Sichtbarkeit von Details ausgerichtet ist (s. 3.3.5 und s.u.) sowie begleitender Darstellungsmethoden wie wissenschaftlicher Zeichnungen. Der zweite: Der Vermittlungszweck des in den Vitrinen Präsentierten wird nicht erst deutlich, wenn man die Schilder durchgelesen hat. Allein *dass* die Exponate von Schildern begleitet werden, die sie identifizieren (besser: die eine bestimmte, wissensorientierte Bedeutung von ihnen aktivieren, s.o. 3.6), macht die Vermittlungsorientierung des in den Vitrinen Präsentierten deutlich. Denn wer Experte ist, der benötigt die Objektkennungen nicht, um die fragliche Tier- oder Pflanzengattung zu identifizieren. Nicht umsonst standen die Objektkennungen im Fokus der Debatten der 1970er Jahre um die Demokratisierung des Museums. Wenn sie trotz ihrer geringen Größe dem Vorwurf ausgesetzt waren, die ‚direkte Erfahrung‘ der Exponate zu blockieren, dann liegt das an ihrer Fähigkeit, die Funktion festzulegen, die mit dem Betrachten der Exponate verbunden ist: Von allen möglichen Funktionen des Betrachtens stützen die Objektkennungen allein ein Betrachten unter Wissensgesichtspunkten. Und sie definieren ein Zielpublikum: eines das aus Menschen besteht, die *nicht* über das fachliche Wissen verfügen, das auf den Objektkennungen dargestellt wird. So machen die unscheinbaren Objektkennungen die Ausstellungskommunikation im Paläontologischen Museum zu einem Fall von Experten-Laien-Kommunikation.

### 3.7.2 Sehen und Wissen

Es wäre verkürzend, wenn man die Ausstellung auf die Funktion der Wissensvermittlung reduzieren wollte. Tatsächlich ist das Museum durch eine „inhärente Verknüpfung von Anschauen (sinnlicher Wahrnehmung) und Erkenntnis“ gekennzeichnet (Coelsch-Foisner 2010: 111; s.a. Thiemeyer 2016). Den Exponaten kommt in der Ausstellung ein ganz eigener Schau-Wert zu, der sich nicht darin erschöpft, Beleg für die Aussagen der Ausstellungstexte zu sein. Im Hinblick auf die Materialität von Texten und Bildern beschreibt Sabine Gross, wie der Blick des Rezipienten sich in der Materialität ‚verhaken‘ könne, wodurch die ‚Bedeutungszuweisung gestoppt‘ werde (Gross 1994: 58). Ähnliches scheint mir für Exponate in der Museumsausstellung zu gelten. Allerdings wird die Bedeutungszuweisung nicht dauerhaft gestoppt, sie bleibt als Möglichkeit immer bestehen, sodass das Exponat gleichermaßen als Objekt der Anschauung *und* als Wissensobjekt genutzt werden kann. Dies zeigt sich meines Erachtens schon im Arrangement der Exponate im Ausstellungsraum. Sie weisen eine doppelte Ausrichtung auf,

auf das Wissen (z.B. in der Platzierung der Exponate nach Kriterien wie Zugehörigkeit zu zoologischen Familien, zu zoogeografischen Zonen, zu bestimmten Fundschichten usw.) *und* auf das Erzeugen bzw. Wahrscheinlichmachen einer staunenden Anschauung (akzentuierende Beleuchtung wichtiger Exponate, raumdominierende Aufstellung der großen Exponate usw., s.o. 3.3.5).

Wenn ich im Folgenden nachzeichne, wie in der Ausstellung die Sichtbarkeit der Exponate genutzt wird, um die lokale Konstruktion von Fachwissen möglich und wahrscheinlich zu machen, dann soll damit keineswegs die Tatsache bestritten werden, dass *eine* fundamentale Funktion der Exponate in der Ausstellung diejenige ist, als materielle Objekte betrachtet zu werden und dem Besucher ein Maximum an sinnlichen Eindrücken zu ermöglichen – mit all dem, was sich an emotionalen und ästhetischen Erfahrungen an diese Wahrnehmung knüpfen lässt. Aber die Analysen dieses Abschnitts werden den Nachweis erbringen, dass es ebenso falsch wäre zu behaupten, dass die Exponate ausschließlich der Erzeugung einer sinnlichen Erfahrungen dienen. Zumindest in den von mir untersuchten Ausstellungen werden die Exponate *auch* als ‚Wissensobjekte‘ ausgeflaggt, mit deren Hilfe im Ausstellungsraum etwas über Zoologie oder Paläontologie gelernt werden kann. Das Ergebnis dieser ‚Ausflagung‘ ist eine spezifische Form der Wissensvermittlung in der Ausstellung, die ich in der Rekonstruktion des zugrundeliegenden kommunikativen Problems der Kommunikation *durch die* Ausstellung „anschauungsgesättigt“ genannt habe (s.o. 3.2.6). Und hierbei spielen die Texte der Ausstellung, wie gleich zu sehen sein wird, eine fundamentale Rolle.

In der Folge möchte ich zunächst darauf eingehen, wie in den Texten der Ausstellung Hinweise auf die Relevanz der Betrachtung der Exponate betont wird, und dann, wie die Betrachtung der Exponate mit der Funktion der Wissensvermittlung verbunden wird. In 3.3.4 und 3.3.5 habe ich schon gezeigt, mit welchen Mitteln im Ausstellungsraum verdeutlicht wird, dass es eine fundamentale Funktion der Ausstellung ist, das genaue Betrachten der Exponate hochgradig wahrscheinlich werden zu lassen: die gläserne Hülle der Vitrine, ihre gleichmäßige Innenbeleuchtung, der Einsatz von Sockeln usw. Die Relevanz der Sichtbarkeit der Exponate zeigt sich aber auch in den hier untersuchten Objektkennungen. Nicht nur, dass die Objektkennungen musterhaft so angebracht sind, dass sie (beinahe) zeitgleich mit der Betrachtung eines Exponats gelesen werden können (s.o. 3.5). Auch sind unter den wenigen Informationen, die zur taxonomischen Klassifikation sowie den oben erwähnten Angaben zu Alter, Fundschicht und Fundort hinzutreten können, häufig solche, die auf Sichtbares Bezug nehmen (s. Blunden 2020 zum Zusammenspiel von Sichtbarem und Unsichtbarem in Museumstexten). Denn besonders wenn es sich bei diesem Sichtbaren um bekannte Formen handelt, wird so dem Besucher das Auffinden des fraglichen Exponats

erleichtert, wie in den folgenden Beispielen aus der in 3.5 behandelten Montesaan-Giorgio-Vitrine (Abb. 3-90, S. Seite 214):

Kegelförmige Reste des ‚Schulps

Winzige Schnecken (helle Punkte) und kleiner Ammonit

Häkchen der Fangarme (schwarz) im zerfallenen Mageninhalt eines Fischesauriers und dessen V-förmige Bauchrippen (braun).

Auch wenn man nicht weiß, was ein ‚Schulp‘ ist, kann man ‚kegelförmige‘ Objekte entdecken, auch wenn man keine Ammoniten kennt, kann man nach etwas ‚Kleinem‘ suchen und das Gleiche gilt für die Farbangaben ‚schwarz‘ und ‚braun‘. In den längeren Vitrinentexten tritt die Relevanz des Sehens deutlicher zum Vorschein. In 3.5 habe ich eine Reihe von Verweise auf das Zeigen oder Präsentieren, die Möglichkeit und den Wert des Sehens zusammengetragen. Wenn es heißt

In der Mitte ist eine schöne Wachstumsreihe von *Neusticosuarus peyeri* zu sehen (Abb. 3-85) oder

An diesem verdrückten Schädel sind die grossen Pflasterzähne [...] *gut* sichtbar (Abb. 3-84) oder

Davon können nur wenige Beispiele ausgestellt werden. Sie *zeigen* jedoch, dass in den fein laminierten Kalken feinste Einzelheiten erhalten geblieben sind (Vitrine 43),

dann kann das als „metaphorical realization of an imperative“ verstanden werden (Blunden 2017: 11), dass der Blick des Besuchers von den Texten zu den Vitrinenobjekten übergehen soll. Unter dem Aspekt der *Funktion* aber, um den es hier geht, bearbeiten Beispiele wie diese die Aufgabe, das Sehen (von etwas ‚Gezeigtem‘, von etwas nicht *Hin-*, sondern *Ausgestelltem*) zur relevanten Aktivität werden zu lassen.

Dieser verbale und non-verbale Aufwand ist nun nicht auf ein beliebiges Sehen gerichtet, sondern auf ein fokussiertes Sehen. Dieses ist auf das Entdecken bestimmter Merkmale aus der Gesamtheit des prinzipiell zu Sehenden gerichtet, die durch Formulierungen wie „*Betrachtungswert sind* hier auch die überaus langen, dünnen Halsrippen“ (Vitrine 18), „auffallend ist“ (Abb. 3-104) oder – als Attribut – „eine *auffallend* abgespreizte Zehe“ (Vitrine 20) identifiziert werden können. Hier geben die Texte also eine Art ‚Sehhilfe‘, die die Wahrnehmung des Betrachters steuert und die ihm hilft, sich die Frage zu beantworten, *wofür* die betreffenden Exponate ausgestellt sind. Fluchtpunkt dieses fokussierten Sehens

ist – nach Maßgabe der Texte – das „Erkennen“, also das Sehen-als-Etwas. Wenn es heißt, „Die Umrissse einzelner Knochenplatten des Panzers [...] sowie einzelne Rumpfwirbel und -rippen *sind gut zu erkennen*“ (Abb. 3-84) geht es ganz offensichtlich nicht um ein beliebiges, vielleicht auf eine ästhetische Wahrnehmung hin gerichtetes Sehen, sondern um ein Sehen, das erlaubt, die im Text vorgenommene Deutung (in der man die Deutung der Fachwissenschaft vermuten kann) ausgehend von der eigenen Anschauung nachzuvollziehen. Hier wird ein wichtiger Aspekt der Wissensvermittlung durch die Ausstellung deutlich: Nicht nur die Texte der Ausstellung haben, wie oft gesagt wurde, eine dienende Funktion mit Bezug auf die Exponate. Mit gleichem Recht kann auch behauptet werden, dass die Sichtbarkeit der Vitrinendinge dienende Funktion für die Wissenskonstruktion hat, die von den Texten angestoßen wird: Die Sichtbarkeit der Exponate ist – wie die Vitrinentexte nahelegen – genau auf dieses nachvollziehende Sehen hin ausgerichtet. Diese Beobachtung sagt nun nichts aus über die viel diskutierte Frage, ob Exponate oder Texte für die Ausstellung wichtiger seien („Niemand geht wegen der Texte ins Mueum“). Der Kern der Beobachtung ist vielmehr, dass es die Texte der Ausstellung leisten, die sinnlichen Wahrnehmungen an den Exponaten für den Aufbau diskursiven Wissens zu den in der Ausstellung präsentierten Fachthemen nutzbar zu machen.

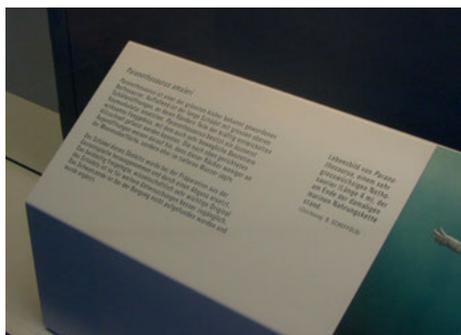


Abb. 3-104

Das Nachvollziehen des in den Vitrinentexten dargestellten Fachwissens ist im Paläontologischen Museum *das* grundlegende Verfahren, das dem Besucher für dessen lokale Konstruktion fachlichen Wissens nahegelegt wird. Besonders gut tritt der Aspekt des Nachvollziehens in der Verwendung der Verben *auf etwas hinweisen*, *auf etwas hindeuten* oder *ausweisen als* zutage, durch die jeweils das in der Vitrine zu Sehende mit einer wissenschaftlichen Schlussfolgerung oder Deutung verbunden wird. Einige Beispiele mögen dies belegen:

Die außerhalb des grossen Körpers liegenden Embryonenreste *weisen darauf hin, dass* einige der ungeborenen Jungen erst nach dem Tod des Muttertiers [...] herausgeschleudert wurden (Abb. 3-81)

Die Proportionen der Gliedmassen [...] *deuten auf* eine Anpassung an ein Leben im Wasser *hin* (Vitrine 21)

Der lange, seitlich abgeplattete Schwanz *weist* diesen Saurier *als* gewandten Schwimmer *aus* (Vitrine 16)

Dass mit dem Nachvollziehen der in den Texten ausgesagten Schlussfolgerungen *Wissen* konstruiert werden soll, wird daran deutlich, dass im Zusammenhang mit dem Übergang von Sehen zu Wissen immer wieder Wörter zu finden sind, die explizit auf einen wissenschaftlichen Diskurs als Verstehenshintergrund hinweisen. Das können etwa *Erkenntnis* oder *beweisen* oder *annehmen* sein:

Er [der Fund] führte zu der *Erkenntnis*, dass [...] (Vitrine 12)

Die kräftigen Krallen an Hand und Fuss *beweisen*, dass dieses schlanke Reptil auch das Festland aufsuchte (Vitrine 16)

Im Magenbereich vieler Ichthyosaurier finden sich, wie auch bei diesem Skelett, zahlreiche Kieferreste und Häkchen von Fangarmen früherer Tintenfische, so dass angenommen werden muss, dass sie den Hauptbestandteil der Nahrung bildeten (Vitrine 12).

Gerade in diesen letzten Beispielen wird deutlich, dass der Spielraum des Besuchers beim Sehen und Deuten durch die Texte stark eingengt wird. Wenn das zu Sehende als ‚Beweis‘ für die präsentierte Schlussfolgerung bezeichnet wird oder wenn die Notwendigkeit der referierten Schlüsse behauptet wird (wie in: „Fortlaufende Fährten zeigen jedoch, dass es sich um die Spur eines Vierbeiners handeln *muss*“, Vitrine 20), dann wird dem Besucher nur die Möglichkeit gegeben, die referierten Schlüsse oder Kategorien unverändert zu übernehmen. Auf diese Weise werden im Museumsbesuch, wie Rumpf (1995) kritisiert, das „inoffiziell Gesehene“ und „vorbegriffliche Wahrnehmungen“ ausgeschlossen. Dies geschehe insbesondere durch die „Besichtigungssprache“ (hier in der Spielart der „Sprache der puren Information“ oder der „Sprache der Belehrung“, 1995: 39f.), in der das Objekt nur noch Beleg oder Illustration für eine bestimmte Kategorie, einen bestimmten Zusammenhang sei.

Diese Beschreibung scheint mir auf die gerade analysierten Vitrintexte zuzutreffen. Nicht das freie Entdecken interessanter oder ästhetisch ansprechender Aspekte an den Fossilien wird als die intendierte Aktivität ausgewiesen, unterstützt wird nur das Auffinden von genau denjenigen an den Exponaten sichtbaren Aspekten, die *aus der Perspektive der Paläontologie* relevant sind.

Diese Aspekte werden häufig mit Wörtern wie „kennzeichnend“ oder „typisch“ bezeichnet:

Kennzeichnend für *Tanystropheus* (Giraffenhalsosaurier) ist der überaus lange Hals [...] (Abb. 3-99),

Kennzeichnend für ihn [= *Macrocnemus bassanii*] sind ein leicht gebauter, langschnauziger Schädel mit spitzen Zähnen, [...] (Abb. 3-100).

Die Kennzeichnung als typisch gestattet es, das am *individuellen Exponat* Gesehene immer auch als die visuelle Bestätigung von Merkmalen der *gesamten Klasse*<sup>107</sup> von *Lebewesen* zu verstehen, die es repräsentiert. Das heißt aber, das individuelle Exponat wird als *Zeichen* behandelt, insofern es genutzt werden kann, Dinge zu lernen, die über das in der Vitrine Sichtbare hinausgehen (zu diesem Aspekt ausführlich: Hahn 2016). Was dieses nicht Sichtbare ist, das ergibt sich nicht aus irgendwelchen Eigenschaften des Objekts, sondern aus dem Prozess der Musealisierung, also der Platzierung des Objekts im Museumszusammenhang allgemein, besonders aber der Platzierung des Objekts im ganz konkreten Zusammenhang der Vitrine. Denn, wie Kohl (2005: 35) scharfsinnig beobachtet, die Bedeutung von Museumsobjekten und ihr auratischer Charakter wird erst durch den Prozess der Musealisierung hervorgebracht, während Tempel und Kirchen erst dadurch zu heiligen Orten werden, dass sie Gegenstände mit einer sakralen Bedeutung enthalten.

Obwohl – oder vielleicht: weil? – die Nutzung von Objekten als Zeichen konstitutiv für die Kommunikation *durch die* Ausstellung ist, kommt diese Funktion der Exponate in meinem Korpus nur ein einziges Mal zum Ausdruck. Man beachte das Wort „repräsentieren“ in „Die drei Skelette [...] repräsentieren verschiedene Altersstadien [...]“ (Abb. 3-105). Häufiger tritt die Nutzung der Objekte als Zeichen indirekt zutage, etwa wenn der Text so formuliert ist, dass Aussagen zum ausgestellten Individuum und der von ihm repräsentierten Klasse nicht mehr klar voneinander unterscheidbar sind. Dies ist die Leistung der auf den ersten Blick seltsamen Schwankung im Gebrauch der Tempora im folgenden Beispiel (Abb. 3-104): In der Beschreibung des Exponats wechseln Präsens und Präteritum einander ab. Wir lesen: „Auffallend ist [...] ansetzten [...] besitzt [...] konnten“. Hinter diesen Sprüngen zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitstempus verbirgt sich ein Verweis auf das aktuell vom Besucher zu Sehende (Präsens) bzw. auf das von der Wissenschaft Rekonstruierte (Präteritum), ein Wechsel zwischen einem ‚So ist

---

107 „Klasse“ ist hier nicht auf Einheiten der gleichnamigen Ebene der biologischen Taxonomie beschränkt („die Klasse der Säugetiere“, „die Klasse der Reptilien“ usw.).

es‘, das der Besucher anhand der Exponate überprüfen kann, und einem ‚So war es‘, der wissenschaftlichen Behauptung mit ihrem Anspruch, gültige Aussagen über die vorgeschichtliche Realität zu treffen.

In 3.6 haben wir gesehen, dass die ausgestellten Fossilien (unter anderem) *als Daten in einem wissenschaftlichen Erkenntnisprozess* präsentiert werden, also als genau die Gegenstände, anhand derer das in den Vitrintexte dargestellte Wissen erarbeitet worden ist. Dieser spezifische Zuschnitt des thematischen Zusammenhangs wird hier für die Vermittlungsfunktion relevant. Nach Maßgabe der Vitrintexte lassen die in den Vitrinen präsentierten Objekte den Besucher an der Genese wissenschaftlichen Wissens teilhaben, indem sie ihm die Möglichkeit geben, mit seinem eigenen aufmerksamen und fokussierten Sehen genau die Beobachtungen zu machen und genau die Schlüsse zu ziehen, die die Wissenschaft *aufgrund der gleichen visuellen Daten zuvor gezogen hat*. Diese spezielle Funktion innerhalb der Wissensvermittlung können die Vitrinenobjekte aber nur ausüben, wenn sie authentisch sind. Nur dann kann sich der Besucher wirklich auf seine Augen verlassen, wenn er aus dem Gesehen Wissen generieren können soll. Hierhin gehören Benennungen eines ausgestellten Objekts im Hinblick auf seinen Status als wissenschaftliches Datum wie „Fisch-Fälschung aus zwei verschiedenen Resten zusammengesetzt“ (Vitrine 43), „Probenhalter mit Originalstück“ (Vitrine 1), „Modell des Paddelsauriers *Ceresiosaurus* etwa 1/2 natürliche Größe (Vitrine 4), „Skelett-Rekonstruktion von *Askeptosaurus italicus*“ (Vitrine 16). Aber auch die Hinweise auf die Einmaligkeit des Gezeigten („Typus-Exemplar“), die Vollständigkeit („vollständig“, „ergänzt“), die Perspektive („blickt man auf die Innenseite des Panzers“, Abb. 3-84) oder den Erhaltungszustand, der ja dafür verantwortlich ist, dass etwas Substanzielles gesehen werden kann („gut erhalten“, „noch im Verband erhalten“). Wenn es beispielsweise heißt „zum Teil ergänzt“ (Vitrine 44) oder in einer untypisch ausführlichen Objektkennung „Skelett von *Placodus gigas* (*Abguss*) in Schwimmstellung montiert. Das *Original* stammt aus der Mitteltrias von Süddeutschland.“ (Vitrine 15), dann geht es um die Gültigkeit des Exponats als ‚Münze‘ im Prozess des musealen Wissenserwerbs: Auf was genau von dem, was ich als Besucher sehe, kann ich meinen Wissensaufbau stützen? Habe ich es mit einem „Original“ zu tun? Kann ich mich auf die Form verlassen, wenn schon das Material nicht stimmt („Abguss“)? Sind Teile „ergänzt“ oder gar „aus Knochen verschiedener Individuen montiert“ (Vitrine 42)?

In diesem Abschnitt habe ich ausgehend von der Analyse von Objektkennungen und längeren Vitrintexten den besonderen Typ von Wissensvermittlung rekonstruiert, der für die von mir untersuchten Museumsausstellungen charakteristisch ist. Dieser Typ von Wissensvermittlung setzt an der Sichtbarkeit der im Raum präsentierten Exponate an und nutzt sie – zusätzlich zu ihrer Funktion als Gegenstand der sinnlichen Anschauung – als Ausgangspunkt zur Konstruk-

tion fachlichen Wissens. Jene führt von der genauen Betrachtung der Exponate, deren Status als Gegenstände wissenschaftlicher Erkenntnis herausgestellt wird (s. 3.6.2), hin zur nachvollziehenden Konstruktion von Wissen zu diesen Objekten und ihren relevanten Kontexten (Ernährungsgewohnheiten, Fortpflanzung, Eigenschaften ihrer Lebensräume, chemische Prozesse der Fossilisierung usw.). Dabei kommt es aber nicht zu einer ‚Arbeitsteilung‘ der beteiligten Modi, bei der der Text Wissen vermittelt und das Exponat sinnliche Erfahrungen. Vielmehr ist die museale Wissensvermittlung essenziell multimodal: Das Wissen, das in der Ausstellung generiert werden kann, basiert auf der gezielten Zusammenführung von Texten und Exponaten.

### 3.7.3 Sprachliche Verfahren der Wissensvermittlung

Die bis hierher beschriebene Wissensvermittlung, die vom zu Sehenden zum Wissenden übergeht, ist in den von mir untersuchten Vitrinen ohne jeden Zweifel die dominante Form der Wissensvermittlung in der Paläontologischen Ausstellung. Sprachliche Verfahren der Wissensvermittlung, wie sie ausführlich von Brünner/Gülich (2002) unter dem Schlagwort „Veranschaulichungsverfahren“ beschrieben worden sind, sind dagegen auffallend selten zu finden.

Der folgende Vitrintext (Abb. 3-105) weist mehrere dieser Vermittlungsverfahren auf.

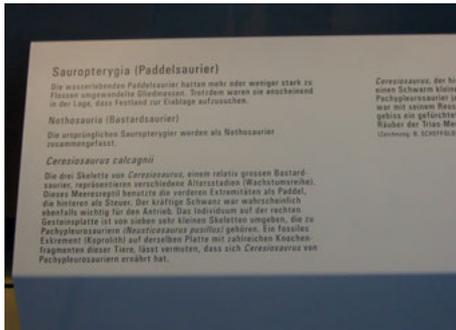


Abb. 3-105

Gleich in der ersten Überschrift kann man das häufigste sprachliche Vermittlungsverfahren beobachten: die gemeinsprachliche Reformulierung von zunächst fachsprachlich eingeführten Begriffen oder Sachverhalten: „*Sauropterygia* (Paddelsaurier)“. Dass die Reformulierung nur durch das typografische Mittel der Einklammerung markiert wird, und nicht durch einen sprachlichen Reformulierungsmarker („das heißt [...]“) oder gar einen expliziten *account* („wie

der paläontologische Fachausdruck für die Paddelsaurier lautet‘), ist typisch für die sprachliche Knappheit der Vermittlungsbemühungen in den Vitrintexten. Gegenstand der Vermittlung ist hier die fachliche Terminologie. Dass gerade diese im Fokus der Vermittlungsbemühungen steht, ist auch daran zu erkennen, dass immer wieder fachsprachliche Einheiten im Text hervorgehoben werden. Das kann durch Kursivierung terminologischer Einheiten geschehen wie „*Ceresiosaurus calcagnii*“ in einer der Überschriften oder „*Ceresiosaurus*“ und „(*Neusticosaurus pusillus*)“ im weiteren Textverlauf. Andere Mittel der Hervorhebung sind Anführungszeichen, etwa in „In der ‚mittleren‘ Kreide“ (Vitrine 38) oder „Die ‚germanische Trias‘ findet sich [...]“ (Vitrine 35). Mit diesen Anführungszeichen wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die fachsprachlichen Begriffe gelenkt (vgl. Jakobsons „metasprachliche“ Funktion, Jakobson 1972) als etwas, worüber man nachdenken kann oder was sich hier lernen lässt. Nur in einem Fall werden wissenschaftliche Begriffe auch explizit als solche bezeichnet: „den wissenschaftlichen Namen *Andrias scheuchzeri*“ (Vitrine 39, auch hier kursiv gesetzt).

Reformulierungen in Klammerausdrücken können aber auch in entgegengesetzter Richtung vorgenommen werden. Auf eine ausführliche gemeinsprachliche (oder gemeinsprachenaher) Erläuterung folgt in Klammern der präzise Fachausdruck. Auch hierfür findet sich in Abb. 3-105 ein Beispiel: „ein fossiles Exkrement (Koprolith)“ – wobei schon der reformulierte Ausdruck nicht unbedingt gemeinsprachlich zu nennen ist. Ganz offenbar reicht es hier nicht aus, auf einen Gegenstand so zu referieren, dass es der die Vitrine nutzende Laie verstehen kann, vielmehr kommt der Nennung des präzisen Terminus für das Beschriebene ein eigener Wert zu. Trotz der Umkehrung der Reformulierungsrichtung richtet sich die Vermittlungsbemühung auf den gleichen Gegenstand: die Fachterminologie.

Allerdings kann der Leser nicht sicher sein, dass in Klammern ausschließlich Übertragungen zwischen Gemeinsprache und Fachsprache vorgenommen werden. Was in Klammern steht, kann ein engerer oder weiterer Begriff sein und die Reformulierung den Charakter einer Präzisierung oder Expansion bekommen. Im Text auf Abb. 3-105 finden wir etwa „die zu den Pachypleurosauriern (*Neusticosaurus pusillus*) gehören“. Beide Begriffe sind klar fachsprachlich, der Klammerausdruck denotiert aber eine Gattung (in der zweigliedrigen zoologischen Terminologie), während der reformulierte Ausdruck allgemein die Familie benennt. Anderswo werden Begriffe gemeinsamen Oberbegriffen zugeordnet (ohne dass immer eine klare Bewegung zu mehr oder weniger fachlichem Gehalt zu erkennen wäre), etwa in „Hier herrschen Haie und Rochen (Knochenfische) sowie Delphine und Seekühe (Säugetiere) vor“ (Vitrine 44). Schließlich können in Klammern nicht nur reformulierende Ausdrücke stehen, sondern auch zusätzliche Informationen. Beispiele sind „im späten Karbon (vor ca. 295 Millionen Jahren)“ (Abb. 3-101) oder „*Paranotosaurus* [...] (Länge 4 m)“ (Abb. 3-104).

Seltener sind Reformulierungen im grammatischen Format der Apposition – in Abb. 3-105 etwa „Die drei Skelette von *Ceresiosaurus*, einem relativ grossen Bastardsaurier, [...]“ – die bei gleicher Funktion sprachlich etwas weniger verknüpft als die Klammerausdrücke daherkommen können (z.B. „Mastodon, ein Rüsseltier aus der Verwandtschaft der Elefantenvorfahren“, Vitrine 43).

In Abb. 3-105 kann man ein weiteres Mittel der Wissensvermittlung beobachten, die Wissensvermittlung durch Substitution. Sie nutzt die Verknüpfungsleistung bestimmter sprachlicher Formen (bestimmter Artikel, Demonstrativpronomen usw.), um an einen zuvor eingeführten Begriff neue Informationen anzubinden.

Die drei Skelette von *Ceresiosaurus*, einem relativ grossen Bastardsaurier, repräsentieren verschiedene Altersstadien (Wachstumsreihe). Dieses Meeresreptil benutzte die vorderen Extremitäten als Paddel, die hinteren als Steuer.

Der Demonstrativartikel gibt hier die ‚Anweisung‘, im schon Gelesenen nach einem Bezugsausdruck im Singular zu suchen, auf den man mit „Meeresreptil“ referieren kann. Wer vorher nichts über *Ceresiosaurus* weiß, lernt, dass er ein Meeresreptil ist, wenn er der Verknüpfung folgt. Weitere Beispiele mögen diese Wissensvermittlung durch Substitution illustrieren:

In der unteren Meeresmolasse sind Wirbeltiere selten. Dieser älteste Teil der Molasseablagerungen [...] (Vitrine 44) – Hier kann man lernen, dass die untere Molasse die zeitlich frühesten Funde enthält.

Die bunten Mergel und Sandsteine des Keupers stellen wiederum Ablagerungen des Festlandes dar. In diesen sandigen und tonigen Sedimenten ehemaliger Flüsse und Überschwemmungsebenen [...] (Vitrine 37)

Ähnliches gilt für die Flossen, die bereits eine deutliche Vermehrung der Fingerglieder zeigen. Diese Hyperphalangie ist jedoch noch nicht so ausgeprägt [...] (Vitrine 10)

Wie schon im Fall der Reformulierungen, kann auch hier die Substitution von gemeinsprachlich formulierten Sachverhalten hin zur Fachsprache verlaufen. Ein Beispiel dafür findet sich in dem folgenden Zitat.

Sie stammen aus kohleführenden Sand- und Tonsteinen, die im späten Karbon (vor ca. 295 Millionen Jahren) und im frühen Perm (vor ca. 280 Millionen Jahren) in Schwemmfächern, Flussrinnen und Seen innerhalb kontinentaler Bruchgräben abgelagert wurden. Diese Permokarbontröge [...]. (Abb. 3-101)

Das Resultat des im ersten Satz des Zitats beschriebenen Ablagerungsvorgangs wird mit einem einzigen Fachterminus wiederaufgegriffen, wobei der Demonstrativartikel *diese* die Verknüpfung markiert.

Äußerst selten kommen explizite Definitionen vor („Tuffite sind ursprüngliche vulkanische Aschen, die auf die Tätigkeit von Vulkanen hindeuten“, Vitrine 1), Fragen und Antworten („Wie entstand die Grenzbitumenzone? ebenfalls Vitrine 1), Beispiele („Zähne von großen Säugetieren (Mastodonten, Nashörner)“, Vitrine 44) oder ein expliziter Bezug zur Alltagswelt („Daher begegnen wir diesem Gestein häufig als Grabsteine sowie als Platten in Küchen und anderen Gebäuden des Bodenseeraums“, Vitrine 43), wie man sie in massenmedialen Popularisierungstexten findet.

Nimmt man die Beobachtungen zur Vermittlung von Fachwissen in den gerade betrachteten ausführlicheren Vitrintexten zusammen, kann man beobachten, dass die Texte zwar eindeutig auf die Vermittlung von Fachwissen ausgerichtet sind, dass die Vermittlung aber sprachlich sehr sparsam geschieht. Typografische oder sprachlich verknäppte Formen der Wissensvermittlung überwiegen bei Weitem über ausführlichere oder gar explizit die Vermittlung thematisierende Formen. Beziehungen zum Alltagsleben oder zum Alltagswissen der Besucher werden kaum einmal hergestellt.

Im Mittelpunkt der rein sprachlichen Wissensvermittlung steht die Terminologie, die Vermittlung fachsprachlicher Bezeichnungen fachlicher Sachverhalte und Gegenstände (markiert durch Anführungszeichen, Kursivierungen, Klammern, vgl. Hausendorf/Kesselheim 2008: 160f. zu „Reflexionshinweisen“). Gleichzeitig arbeitet die Sprache der Objektkennungen wie der längeren Vitrintexte – wie Bradburnes mit seinem Konzept der „user languages“ sichtbar macht (Bradburne 2000) – implizit an der Konstitution einer Beziehung von Autor und Leser. Sie entwirft ein Bild einer durch ein Wissensgefälle geprägten Beziehung, in dem einzig die Autoren der Museumstexte über das relevante Wissen verfügen (vgl. das die *Community* der Forscher bezeichnende *Wir* in „Heute wissen wir, dass [...]“, Vitrine 20), während dem Leser ausschließlich die Rolle des Schauend-Lernenden zukommt, der von der Wissenschaft vollzogene Deutungen übernimmt. Andere mögliche Kategorisierungen des Besuchers, beispielsweise als ‚Entdecker‘, der sich über die eigene Wahrnehmung eigenes Wissen erarbeitet, dessen Inhalt nicht feststeht, oder als Subjekt ästhetischer Erfahrungen usw. sind in den Vitrintexten der von mir untersuchten Museumsausstellungen nur selten zu finden. Die seltenen Ausnahmen, die sich in meinem Korpus finden lassen, beziehen sich – eine auffällige Tatsache angesichts der Dominanz des Visuellen in der Ausstellung – auf taktile Erfahrungen, und die betreffenden Objekte, befinden sich *nicht* in einer Vitrine. Ein Beispiel: „Streiche über die Zähne des Pflasterzahnsauriers...“ (Abb. 3-78). Hier wird zwar der Sinneskanal, den es am

fraglichen Exponat zu aktivieren gilt, vom Text festgelegt, aber es gibt keine Hinweise darauf, dass es ‚richtige‘ Erfahrungen geben könnte, die an dem fraglichen Exponat zu machen sind. Nach Bradburnes Klassifikation der „user languages“ handelt es sich daher am ehesten um die Besuchersprache der „observation“ (Bradburne 2000: 38–46), bei der Besucher ‚als seine eigene Autorität‘ angesprochen wird, die möglichen Beobachtungen und Bedingungen der Beobachtung aber gleichzeitig vom Text festgelegt sind.

### 3.7.4 Andere Funktionen: Ästhetik, Unterhaltung und Käuflichkeit

Während die Ausrichtung der Ausstellung auf die Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen zweifellos in der Präsentation der Exponate und der Gestaltung des Ausstellungsraums sichtbar wird (das Vorhandensein eines einheitlichen Designkonzepts, die Nutzung hochwertiger Materialien, die von viel Leerraum umgebene Platzierung der Exponate in den Vitrinen, die Sorgfalt, die auf ihre Ausleuchtung gelegt wird usw.), ist sie in den Texten der von mir untersuchten Ausstellungen nur sporadisch nachzuweisen.

Nur in wenigen Texten meines Korpus werden die Exponate als ästhetische Objekte angesprochen:

Zahlreiche schöne und für die Wissenschaft wichtigen Skelette [...] kamen [...] zum Vorschein. (Vitrine 1).

Daneben wurden aber auch schöne Funde von Krokodilen und Schildkröten gemacht (Abb. 3-79)

In der Mitte ist eine schöne Wachstumsreihe von *Neusticosaurus peyeri* zu sehen. (Vitrine 5)

[...], wodurch reiche Fossil-Lagerstätten entstanden. Das schönste Beispiel, die Grenzbitumenzone des Monte San Giorgio im Südtessin [...] (Vitrine 35)

Allerdings geht es hier nur im ersten Zitat zweifelsfrei um die Qualität der ästhetischen Erfahrung (die der Relevanz für den wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn gleichgeordnet wird). Ob das Adjektiv *schön* sich aber auf die ästhetischen Qualitäten von Krokodil- und Schildkrötenfossilien bezieht oder die Freude über ihren Fund zum Ausdruck bringt, ist nicht klar. Gleiches scheint mir für die Wachstumsreihe und die Grenzbitumenzone zu gelten.

Auch in der sprachlichen und typografischen Gestalt der Texte ist die Ästhetik (der Texte) regelhaft der Wissensvermittlung untergeordnet. Die Texte sind nicht dafür geschrieben, dass sich der Leser an ihrer sprachlichen Form erfreut

und das Lesen als Aktivität wahrnimmt, die ihren Zweck in sich selbst trägt, sondern sie sind voll und ganz auf ihren Wissensgehalt hin ausgerichtet. Das ist erkennbar beispielsweise an den zahlreichen Wortwiederholungen, die auf die Notwendigkeit zurückgeführt werden können, die Fossilien der Terminologie gemäß zu benennen. Daneben gibt es vor allem negative Anzeichen, die für die geringe Bedeutung der „Unterhaltungsfunktion“ (Hausendorf/Kesselheim 2008: 158–160) in den von mir untersuchten Ausstellungen sprechen: Die Abwesenheit von rhetorischen Figuren oder einer Rhythmisierung des Sprachklangs, das Fehlen einer auffälligen (ihren künstlerischen oder ‚designischen‘ Charakter zur Schau stellenden) typografischen Gestaltung usw. Die Texte des Paläontologischen Museums sind also sprachlich wie gestalterisch von großer Nüchternheit. Sie machen sich gleichsam ‚unsichtbar‘, damit der Leser zu den eigentlich interessierenden Exponaten einerseits und zu den wissenschaftlichen Fakten andererseits durchdringen kann, ohne dass ihn eine kunstvolle Gemachtheit der Texte ablenken könnte.<sup>108</sup>

Ein wenig anders liegt der Fall des Urweltmuseums Oberfranken. Hier ist die Ausrichtung auf die Wissenschaftlichkeit und den Aspekt der Vermittlung fachlicher Begriffe und Zusammenhänge nicht so ausschließlich wie im gerade analysierten Paläontologischen Museum.

Das wird schon bei der Annäherung an die Ausstellung aus dem städtischen Raum heraus deutlich. Anders als das Paläontologische Museum der Universität Zürich, das eine Forschungsinstitution und eine wissenschaftliche Disziplin im Namen trägt, gibt das „Urweltmuseum Oberfranken“ seine Zuordnung zum Funktionsbereich der Wissenschaft im Namen nicht explizit zu erkennen. Die großen Dinosaurier-Rekonstruktionen vor dem Museumseingang (Abb. 3-106 a) lassen die Frage offen, ob hier eher Erlebnis und Überwältigung zu erwarten sind (vgl. die Ausführung der Rekonstruktionen als mit ‚Haut‘ und ‚Fleisch‘ überzogenes Modell, das an Dinosaurierspielzeug erinnert) oder wissenschaftliche Information (vgl. die Texttafeln neben den Figuren). Für die Funktion der Unterhaltung spricht auch das Plakat auf einer der Glastüren des Durchgangs, der zum Eingang des Museums führt: Hier ist der Titel der Sonderausstellung „Mammuts in Bayreuth“ mit dem Wort *Action* verbunden („Mammutaction“, Abb. 3-106 b). Und auf die Welt der Wirtschaft verweisen sowohl „Neu!“, das mir musterhaft mit Welt der Werbung verbunden zu sein scheint, und der

---

**108** Ein Reflex davon scheint mir auch zu sein, dass viele der Texte direkt auf den Vitrinenhintergrund appliziert oder auf einen durchsichtigen Textträger aufgebracht sind. Durch diese spezielle Bearbeitung der Aufgabe der Abgrenzung wird die geringe Bedeutung der Textoberfläche und ihrer Materialität betont.

Verweis auf die „Kasse“. Anders als die beiden Zürcher Museen präsentiert sich das Urweltmuseum an seinen Außengrenzen also nicht ausschließlich als Institution der Wissenschaft. Es ‚verspricht‘ nicht nur einen Wissenszugewinn, sondern auch Unterhaltung.



Abb. 3-106 a



Abb. 3-106 b

Im Museumsinneren finden wir viel von dem wieder, was ich soeben für das Zürcher Museum beschrieben habe. Allerdings wird der eigenständige Wert, der den Exponaten als Schau-Stücken zugewiesen wird, hier stärker durch innenarchitektonische und gestalterische Mittel hervorgehoben. Die schon beschriebene durchgehende Abdunklung taucht das Museum in ein geheimnisvolles Zwielicht, in dessen Zusammenhang die Exponate als ‚Schätze‘ wirken, die es zu entdecken gilt. Hier entfalten auch Schaukästen ihre Wirkung, wie der auf Abb. 3-107 zu sehende, die dem neugierigen Blick des Besuchers zunächst abweisend begegnen, bis man die vom Schaukasten diktierte Betrachtungsposition eingenommen hat.



Abb. 3-107

Während die Innenarchitektur des Paläontologischen (und noch stärker: des Zoologischen) Museums an vielen Stellen ein freies Schweifen des Blicks erlaubt, das die räumliche und die damit symbolisierte inhaltliche Gliederung des Ausstellungsraums sofort erfassbar macht (also in den Begriffen der *Space Syntax*: eine hohe „intelligibility“ erzeugt), werden die Blicke im Inneren des Urweltmuseums bisweilen gezielt verengt oder Blickachsen zugestellt, sodass die entfernten Raumteile oder die sich dort befindenden Objekte nur halb zu sehen sind und so das ‚Versprechen‘ geben, dass es etwas zu sehen geben wird, ohne aber schon zu enthüllen, worum es sich genau handelt. Mit anderen Worten: die konkrete Gestaltung des Innenraums erzeugt Spannung. Auch die Präsentation der Exponate ist nicht nur der Sichtbarkeit und Studierbarkeit geschuldet. Sie verleiht den Exponaten eine Konnotation des Sakralen. So erinnert ihre Beleuchtung in einem warmen Gelbton an die Präsentation von Kirchenschätzen oder von Goldfunden in Tempeln. Auf das Sakrale als Anspielungsebene verweisen auch innenarchitektonische Elemente wie der Türbogen, den wir auf Abb. 3-54 (s.o. S. Seite 171) beobachten konnten. Diese wiederholten Anspielungen auf Sakralräume verleihen selbst einem einfachen Pult wie dem auf Abb. 3-69 (s.o. S. Seite 186) in der Mitte zu erkennenden die Konnotation eines Ambos.<sup>109</sup>

Im Hinblick auf die Texte des Urweltmuseums fällt das Urteil nicht so eindeutig aus. Im Wesentlichen sind diese Texte mit denen des Paläontologischen Museums der Universität Zürich vergleichbar. Für die Ästhetik oder Unterhaltung als zugrundeliegender Orientierung spricht allerdings zum einen die räumliche Anordnung der Ausstellungstexte, die sich nicht aus den Notwendigkeiten der Wissensvermittlung allein erklären lassen. Dafür ist Abb. 3-108 meines Erach-

<sup>109</sup> Diese Anspielungen ans Sakrale finden ihre Entsprechung in dem sichtbaren Verhalten der Besucher, das Bazon Brock als „Würdeformen“ beschreibt, „die sonst der Teilnahme an kirchlichen Kulturen oder anderen gesellschaftlichen Ritualen vorbehalten sind“ (Brock 2000: 460).

tens ein guter Beleg. Hier sind die Textobjekte auf eine Weise um das zentrale Exponat angeordnet, die sich nicht aus den Notwendigkeiten ihrer Lesbarkeit oder ihrer Beziehbarkeit auf das Exponat erklären lassen. Selbst wenn man nicht von der ästhetischen Qualität der räumlichen Anordnung überzeugt sein mag, so spricht zumindest die Auffälligkeit der Anordnung dafür, dass sich hinter ihr ein bestimmter Formwille verbirgt, also eine Konzentration auf die Formen der Kommunikation, die einen Rezipienten dazu auffordert, seine Aufmerksamkeit auf die materielle Oberfläche der Kommunikation zu richten und eben nicht – wie im Paläontologischen Museum der Universität Zürich oder anderen Bereichen des Urweltmuseums – direkt zu den Fakten durchzustoßen.



Abb. 3-108

Ein zweites Beispiel für die Relevanz der Unterhaltung oder der Muße, die auf die äußere Form der Ausstellung gerichtet ist, sind die Texte, die für Kinder geschrieben worden sind. Abb. 3-109 und 3-110 sind hierfür gute Beispiele: Hier wird einiger Aufwand getrieben, den Informationstext gefällig zu gestalten. Zu den comicartig gezeichneten, bunt kolorierten Sauriern in lustigen Posen (mit Schwimmreifen, Sonnenbrille oder einem ‚kühlen Drink‘) kommt auch eine spürbare Orientierung an der Unterhaltung in der Sprache zum Ausdruck: der Anrede der Kinder mit einem umgangssprachlichen „Hey“, Interjektionen („Wow“), eine eher gesprochensprachliche Wortstellung ([...] als die Saurier durch den weichen Schlamm gingen zum Trinken“), der Betonung von Emotionen („[...] mit ihrem süßen Baby“) und insgesamt der fiktiven direkten Rede der Saurier, die in einem Fall sogar als Dialog inszeniert ist: So werden die in den Vitrinen ausgestellten Fossilien zu menschlichen Akteuren.

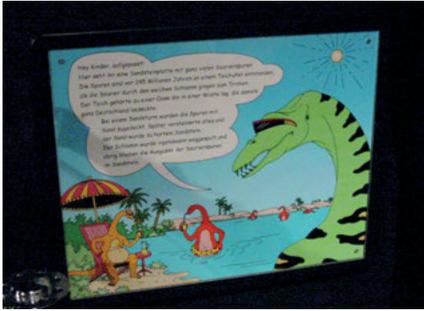


Abb. 3-109



Abb. 3-110

Man kann also festhalten, dass die Orientierung am Erlebnischarakter des Museumsbesuchs bzw. an der Ästhetik der Exponate im Urweltmuseum wesentlich deutlicher nachweisbar ist als in der Zürcher Ausstellung, wenn auch im Bayreuther Museum gilt: die Objekte werden nicht als ästhetische Objekte präsentiert, die auch dazu genutzt werden können, etwas über Paläontologie zu lernen, sondern umgekehrt, die paläontologisch relevanten Objekte sind auch noch unterhaltsam.

Dass sich Museumsausstellung und die Präsentation von Waren in Kaufhäusern und Supermärkten formal durchaus ähneln, ist von Museumswissenschaftlern und -praktikern immer wieder thematisiert worden (s. etwa die Beiträge zum Sammelband Kleindorfer-Marx/Löffler 2000 oder den Katalog zur Ausstellung „Wa(h)re Kunst“, Fliedl 1997) und in seiner historischen Entwicklung nachgezeichnet worden (Duncan 2002). Deshalb eignet sich der vergleichende Blick auf den Museumsshop besonders, um die Ausrichtung der Museumsausstellung auf die Vermittlung von Wissen sichtbar zu machen. Bei aller Ähnlichkeit mit Schaukästen in Kaufhäusern gibt es in den Vitrinen der Ausstellung keine Signale auf die Waren- und Wirtschaftswelt, etwa eine Preisangabe (Sünwoldt 2000: 39f.): Museumsobjekte zeichnen sich eben gerade dadurch aus, dass sie dem Warenkreislauf entzogen sind (Pomian 1988: 73–90). Das Fehlen der Preisschilder ist nicht so banal, wie Sünwoldt nahelegt, wenn sie fragt, ob der Unterschied von Museum und Kaufhaus lediglich darin liege, dass „die Preisangabe im Museum immer und im Kaufhaus nicht immer fehlt“ (Sünwoldt 2000: 39). So klein das Preisschild auch ist, es verweist auf einen anderen Kontext, der zum Verstehen der betreffenden Objekte herangezogen werden muss. Preisschilder weisen die Objekte des Museumsshops als Objekte einer Warenwelt aus, deren Fluchtpunkt das Gekauft-Werden ist. Zwar entsprechen die Abbildungen auf den Postkarten in Abb. 3-111 Eindrücken, die man während des Ausstellungsbesuchs gewinnen kann (das ist ihr Nutzen als Souvenir). Und doch: die Preisangabe schließt sie

aus dem Bereich der Ausstellungskommunikation aus und zeigt sie dem Besucher als Elemente einer – nicht mehr raumgebundenen – Anschlusskommunikation.



Abb. 3-111

Diese unscheinbare Beobachtung macht einen fundamentalen Aspekt der Museumsdinge sichtbar, der oft nur introspektiv oder mit Verweis auf ein gesellschaftlich geteiltes Wissen behauptet wird: Eben dass Museumsdinge sich genau dadurch auszeichnen, dass sie *nicht* zu kaufen sind, dass sie dem Warenkreislauf entzogen sind und für sie andere Bewertungsmaßstäbe herangezogen werden müssen. Dies können ästhetische Wertungen sein (s.o.), meist sind es in den hier untersuchten Museen allerdings Wertungen, die sich auf die Aussagekraft der Objekte in Bezug auf die wissenschaftliche Theoriebildung beziehen (beides vereint in dem schon zitierten: „Zahlreiche schöne und für die Wissenschaft wichtigen Skelette [...] kamen [...] zum Vorschein“, Vitrine 1). Diesen Unterschied beschreibt das folgende Zitat aus Gajek (2000: 13f.) treffend: „Im Kaufhaus geht es um Haben oder Nicht-Haben, um das Begehen eines vorgezeichneten Weges, dessen Ziel die Kasse ist.“ Dass die Ausstellungsobjekte eben nicht auf diesen Weg führen, macht ihre Unterbringung in Vitrinen deutlich, die nicht zu öffnen sind und die so das „im Kaufhaus das gewünschte An- und Ausprobieren und sogar Mitnehmen“ (ebd.: 9) unmöglich machen. Darüber hinaus weist einiges an den Objekten des Museumsshops auf die Möglichkeit einer späteren Verwendung hin. So findet man auf Abb. 3-112 und 3-113 „Achtung! Nicht geeignet für [Kinder unter 3 Jahren]“ bzw. „WARNING: CHOKING HAZARD!“, die darauf hinweisen, dass diese Objekte offenbar in die Hand genommen werden sollen. Auch ist in der Ausstellung anders als im Fall von Karl dem Käfer (Abb. 3-112) nicht das einzelne Objekt verpackt (was die Ausrichtung auf einen individuellen Transport nach dem Kauf anzeigt). Vielmehr schützt die Vitrine ein Gesamt-

arrangement von Objekten und Texten, das so jeder unabsichtlichen Veränderung entzogen ist.



Abb. 3-112



Abb. 3-113

Während also die Objekte im Museumsshop auf eine Nutzung nach der Entfernung aus dem Museumsraum ausgelegt sind, erschöpft sich der Nutzen der Ausstellungsobjekte sich in ihrem Präsentiert-Werden im Ausstellungsraum bzw. genauer: in ihrer Funktion für die Anschauung und für den Erwerb von Wissen im Rahmen der raumgebundenen Ausstellungskommunikation. Weitere Unterschiede sind das Fehlen des schützenden Glases, das im Fall der Ausstellungsobjekte ihren Wert ebenso wie die Prominenz des Augensinns sinnfällig macht, sowie die Anzahl absolut identischer Objekte im Museumsshop, die ihre industrielle Herstellung deutlich werden lässt (Gajek 2000: 13: „Hier Unikat und Indikator, dort Menge“). Dass es nicht auf das einzelne Objekt ankommt, sondern dass es völlig ausreicht, wenn immer eines aus einer identischen Reihe betrachtet werden kann, wird in der dicht gedrängten Aufstellung sichtbar, worin ein weiterer Unterschied zur Ausstellung liegt.

In all ihrer Unscheinbarkeit geben diese Hinweise doch Einblick in fundamentale Unterschiede von Museumsausstellung und Warenpräsentation im Kaufhaus. Zusammengenommen sind sie dafür verantwortlich, warum es so unwahrscheinlich ist, dass ein Besucher bei allen Gemeinsamkeiten der genutzten Präsentationsformen die Objekte des Museumsshops mit dem „Besichtigungsblick“ (Rumpf 1995: 31) betrachtet, der den Objekten der Ausstellungskommunikation vorbehalten ist, und warum es als abweichende Nutzung des Kaufhauses verstanden würde, wenn Kunden das Warenarrangement im gleichen Sinne

als Kommunikationsangebot zum Erwerb von Wissen nutzen würden, wie es im Museum geschieht.

### 3.7.5 Die Funktionen der Ausstellung: Ergebnisse

In 3.3 habe ich gezeigt, wie die Ausstellung mit aufwändigen multimodalen Mitteln die Sichtbarkeit der Exponate maximiert und deren am Detail orientierte, aufmerksame Wahrnehmung in den Vordergrund rückt. In Abschnitt 3.7 ist uns die Sichtbarkeit der Exponate unter funktionalem Gewand wieder begegnet: als zentrale Funktion der Ausstellung, die sinnliche Erfahrung der Exponate zu ermöglichen und in den Mittelpunkt der Nutzung der Ausstellung zu rücken.

Die Exponate der Ausstellung sind ganz wesentlich dazu da, angeschaut zu werden. Aber ihre kommunikative Funktion erschöpft sich nicht in der Ermöglichung einer staunenden Anschauung. Dass dies so ist, ist ganz wesentlich die Leistung sprachlicher Zeichen im Ausstellungsraum. In den Texten der von mir untersuchten Ausstellungen ließ sich eine vorherrschende Orientierung an der Funktion der Darstellung und Vermittlung von Wissen nachweisen, die die Schau-Stücke mit zusätzlichen Bedeutungen ‚aufladen‘.

Die Analysen haben gezeigt, wie die Ausstellungsobjekte in Objektkennungen und in längeren Vitrinentexten als Dinge präsentiert werden, die unter dem Aspekt des Wissens zu betrachten sind, und zwar aufbauend auf einer dominanten Orientierung an einer pragmatischen Nützlichkeit der Darstellung und einer in den Texten zum Ausdruck kommenden Orientierung an epistemischen Kategorien wie Bekanntheit und Unbekanntheit, Gewissheit und Ungewissheit, Authentizität und (Ver-)Fälschung. Das Wissen, das in den Ausstellungstexten zutage tritt, wird als *Fachwissen* präsentiert, nicht als ein alltägliches Wissen. Dies geschieht über die Einordnung der Ausstellung und ihrer Texte in den gesellschaftlichen Funktionsbereich der Wissenschaft. Durch den Rückgriff auf Fachsprache, auf die zoologische Taxonomie der Lebewesen und eine spezielle schon in 3.6 untersuchte Semantik, wird signalisiert, dass die Objekte ihre Relevanz aus dem Bezug zu einer wissenschaftlichen Disziplin erhalten.

In den Ausstellungstexten erwies sich Fachwissen nicht nur als thematisch, sondern auch als Gegenstand von *Vermittlungsbemühungen*. In diesem Zusammenhang sind die sprachlichen Formen der Vermittlung in den Objektkennungen und den längeren Texten in der Vitrine in den Blick geraten. Es zeigte sich, dass Wissensvermittlung im Museum essenziell multimodal ist. Die Anwesenheit der Dinge im Innern der Museumsvitrinen beantwortet für sich genommen – trotz ihrer unbestreitbaren Relevanz für die Ausstellungskommunikation – noch nicht die Frage, *wofür* diese Dinge im Raum arrangiert worden

sind. Der Bezug der Museumsobjekte zum gesellschaftlichen Funktionsbereich der Wissenschaft zeigt sich erst in der Sprache, und Gleiches gilt auch für die Vermittlungsorientierung in der Ausstellung, die durch Sprache erst eindeutig signalisiert werden kann. Trotz der herausgehobenen Rolle von Sprache erweisen sich die Vermittlungsverfahren im Museum als nicht mono-modal sprachlich. Im Gegenteil: rein sprachliche Verfahren der Wissensvermittlung, wie man sie aus populärwissenschaftlichen Texten, Schulbüchern usw. kennt, sind in der Ausstellung selten, und wenige der Phänomene, die unter dem Etikett der Veranschaulichungsverfahren untersucht worden sind, finden Eingang in die Vitrintexte. Gerade für die Objektkennungen gilt, dass die Orientierung an der Wissensvermittlung nur in äußerst reduzierten Sprachformen ihren Niederschlag findet. Charakteristisch für die Wissensvermittlung durch die Ausstellung ist also das multimodale Zusammenspiel von Vitrintexten und Objekten, musterhaft realisiert in den Kombinationen aus Objekt und Objektkennung, die durch ihre unmittelbare Nachbarschaft und ihre aufeinander bezogene Ausrichtung miteinander verknüpft sind.

Die Analysen dieses Abschnitts haben gezeigt, wie die Wissensvermittlung an der Sichtbarkeit der Vitrinendinge ansetzt (die eine durchgehend relevante Orientierung der Ausstellung darstellt), um die Besucher davon ausgehend dazu anzuleiten, die Objekte als ‚Wissensdinge‘ zu betrachten, also als Dinge, aus deren Betrachtung fachliches Wissen gewonnen werden kann. Dabei werden immer wieder ‚kennzeichnende‘ Merkmale in den Blick gerückt, also solche, die die Wissenschaft als typisch für die durch das jeweilige Exponat repräsentierte Klasse versteht oder die für die Einordnung in ihr taxonomisches System relevant sind. In Verbindung mit einer Semantik der ‚Fossilien als Daten in einem wissenschaftlichen Prozess‘ (s.o. 3.6.2) wird das Sehen des Besuchers zu einem Nachvollzug des wissenschaftlichen Sehens gemacht, das den Besucher zu den gleichen Schlüssen und Deutungen führt, zu denen die Wissenschaft gelangt ist. Hierin sehe ich die für die Ausstellung spezifische Vermittlungsmethode: der ‚geführte‘ Übergang vom Betrachten authentischer Objekte zum fachlichen Wissen über diese Objekte und ihre Zusammenhänge. Hierfür ist es grundlegend, Vitrintexte und -objekte *gleichzeitig* einzusetzen. „Objekt und Information“ befinden sich nicht, wie der Titel eines Beitrags des Museologen Gottfried Korff suggeriert, in der Ausstellung nicht „im Widerstreit“ (Korff 1984). Die museumstypische Form der Wissensvermittlung baut vielmehr auf der gleichzeitigen Auswertung von Exponaten (und den aus ihnen zu gewinnenden sinnlichen Eindrücken) *und* Texten auf. Diese multimodale Verschränkung macht, wie oben festgestellt wurde, die Spezifik der musealen Wissenskommunikation aus. Sie macht, dass die Kommunikation *durch die Ausstellung* nicht nur raumgebunden ist (im Sinne einer „Mesokommunikation“, Domke

2010: 104, an der nur teilnehmen kann, wer in einem bestimmten Wahrnehmungsraum anwesend ist), sondern auch objektgebunden.

### 3.8 Fazit

In Kapitel 1 wurde die Kommunikation *durch* die Ausstellung charakterisiert als eine auf multimodalen Zeichen beruhende Form der Dauerkommunikation, deren Besonderheit darin besteht, dass ihre ortsfesten Zeichen in einem dreidimensionalen Raum arrangiert sind (in den der Rezipient gleichsam ganzkörperlich ‚eintauchen‘ muss). Obwohl diese Charakterisierung zweifelsohne zentrale Bestimmungsmerkmale dieser Spielart von Kommunikation erfasst, hat man ihr Funktionieren damit noch nicht in ausreichender Tiefe und Präzision beschrieben. Diese Beschreibung zu liefern, war die Aufgabe des vorliegenden Analysekapitels.

Die genaue, systematische Beschreibung der Kommunikation *durch die* Ausstellung macht es erforderlich, eine Sichtweise zu verlassen, die versucht, die untersuchte Spielart von Kommunikation als Ganze in ihrer Charakteristik zu erfassen. An deren Stelle setzt sie eine Beschreibung, die von der Funktionsbeschreibung der einzelnen kommunikativen Bestandteile ausgeht und von da aus *bottom-up* ein empiriegesättigtes Bild des kommunikativen Ganzen und seiner funktionalen Zusammenhänge erarbeitet. Dabei wurden zwei mögliche Formen einer analytischen Engführung vermieden. Zum einen wurden hier im Unterschied zu Studien, die die untersuchten kommunikativen Erscheinungsformen auf die Trias Sprache, Objekte und Design (als den ‚musealen Codes‘) beschränken, möglichst alle wahrnehmbaren Erscheinungsformen im Raum als potenziell kommunikativ in die Analyse einbezogen.<sup>110</sup> Und zum anderen wurde hier, im Unterschied zu Arbeiten, die pauschal den Beitrag eines dieser ‚Codes‘ zu einer globalen Ausstellungsbedeutung beschreiben, nach den konkreten Bedeutungspotenzialen gefragt, die sich an einer einzelnen kommunikativen Erscheinungsform im Raum festmachen lassen. Der Standpunkt, von dem aus die Analysen dieses Kapitels vorgenommen wurden, ist die Rezeptionssituation mit all den sinnlichen Wahrnehmungen und körperlichen Erfahrungen, die diese ermöglicht. Denn zur Konstruktion der Ausstellungsbedeutung verfügen die Besucher

---

**110** Tatsächlich wissen ja auch die Besucher nicht, welche der vielen multimodalen Formen im Ausstellungsraum dort mit kommunikativer Absicht platziert worden sind, und wie wir als Analysierende können sie die Antwort auf diese Frage nur aus den Erscheinungsformen im Raum selbst gewinnen.

über nichts anderes als eben das, was sie im Moment der Rezeption wahrnehmen, lesen oder aufgrund von Vorwissen aus diesem Wahrgenommenen oder Gelesenen erschließen können. In der Rezeptionssituation muss also all das Vorliegen, was nötig ist, damit die Kommunikation *durch die Ausstellung* funktionieren kann.

Allerdings gehen die Analysen nicht von einzelnen Besuchsvorgängen aus, denn Ziel der Untersuchung ist nicht die Rekonstruktion einzelner Bedeutungskonstruktionen durch individuelle Besucher, sondern die Rekonstruktion der *Bedeutungspotenziale* im Raum, die empirische Besucher jeweils aktivieren, um ihre individuelle Ausstellungsbedeutung zu konstruieren. Die Berücksichtigung der Rezeptionssituation geschieht deshalb über die Figur des Modell-Besuchers, in der sich die Annahmen zu den möglichen Rezipienten verdichten, die sich aus den Erscheinungsformen im Ausstellungsraum, aus der Gestaltung des Raums, den Objekten und ihrer Präsentationsformen, aus den Texten usw. erschließen lassen (zu dieser Figur s. Eco 1987: 61–82, eine Übertragung auf die Analyse von Ausstellung nehmen schon Horta 1992 und Zunzunegui 1996 vor). Diese Figur ermöglicht es, die Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum ausgehend von Fotografien zu rekonstruieren, die nicht tatsächliche Besucher zeigen, sondern den Raum, wie er sich Besuchern präsentiert. Das erlaubt anstelle einer Frage wie *Was sieht Besucher X auf diesem Foto?* die Frage zu stellen: *Welche Wahrnehmungen werden an dieser Stelle des Raums als die angemessenen, erwartbaren, für die Kommunikation vielversprechendsten signalisiert?*

Um die Fotografien analytisch zu erschließen, greift die vorliegende Untersuchung auf ein in der Gesprächsanalyse bewährtes Analyseprinzip zurück, die sie auf den Fall der raumgebundenen Kommunikation *durch die Ausstellung* überträgt. Der Ausstellungsraum wird als ‚Material gewordene‘ Lösung eines kommunikativen Problems aufgefasst. Das erlaubt es, das im Ausstellungsraum sinnlich Wahrnehmbare jeweils auf seinen Beitrag zur Lösung dieses Problems zu befragen und so den kommunikativen Beitrag der einzelnen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum präzise angeben zu können. Die Identifikation des Problems und der es bearbeitenden Erscheinungsformen geschieht in dieser Untersuchungsmethode in einem zyklischen Prozess: Eine erste Problemdefinition ermöglicht es, Formen zu identifizieren, die sich auf das so definierte Problem beziehen lassen, darunter häufig auch solche, deren Beitrag zur Kommunikation *durch die Ausstellung* erst durch die ‚Brille‘ der Problemdefinition sichtbar geworden ist. Die entdeckten Formen gestatten wiederum eine präzisere Definition des Problems, wodurch neue Formen entdeckt und in ihrer kommunikativen Leistung beschrieben werden können. Da die Problemdefinition, die am Ende dieses Prozesses stand, weiter oben genauer erläutert worden ist, möchte ich sie hier lediglich unkommentiert wiederholen: *Wie kann mit Hilfe des Ausstellungsraums und des*

*in ihm Arrangierten ein Kommunikationsprozess wahrscheinlich gemacht werden, durch den anschauungsgesättigtes Wissen vermittelt wird?*

Fruchtbarer noch als die Arbeit mit dieser abstrakten Problemformulierung war allerdings die Analyse mit Hilfe einer Reihe konkreter Teil-Probleme, die ich „kommunikative Aufgaben“ genannt habe. Bei diesen Aufgaben handelt es sich um: die Organisation von Bewegung und Wahrnehmung, die Identifizierung der Grenzen der Ausstellung, die Herstellung von Verknüpfungen, die Herstellung des Ausstellungsthemas und die Identifizierung der Ausstellungsfunktion(en). Der konkrete Charakter dieser Aufgaben erleichterte nicht nur das Auffinden von Formen im Raum, die eine jener Aufgaben bearbeiten. Vor allem erlaubte er es, die kommunikative Leistung der fraglichen Form ganz präzise zu bestimmen. Die Herausarbeitung dieser Aufgaben war deshalb für die hier unternommene Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung von zentraler Bedeutung, indem sie eine große Zahl systematischer und präziser Beobachtungen kommunikativer Phänomene im Ausstellungsraum ermöglicht hat. Im Folgenden möchte ich zu jeder dieser Aufgaben einige relevante Ergebnisse der Untersuchung hervorheben und sie knapp skizzieren (s. aber auch die Zusammenfassungen in den einzelnen Analyseabschnitten).

Zur Organisation von Bewegung und Wahrnehmung. Bei dieser Aufgabe handelt es sich, nach Maßgabe der Analysen, um eine zentrale Aufgabe der Kommunikation *durch die* Ausstellung. Denn die Organisation der Besucherbewegungen stellt die grundlegenden Voraussetzungen zur Verfügung, um die weiteren Aufgaben des Ausstellungsraums überhaupt bearbeiten zu können. In der Untersuchung habe ich rekonstruiert, wie durch die multimodalen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum museumstypische Bewegungs- und Wahrnehmungsformen erzeugt werden, konkret etwa: wie der Raum in Bewegungs- und Verweilzonen untergliedert wird und wie es in der Ausstellung wahrscheinlich gemacht wird, dass das Vitrinennere mit seinen Exponaten und Texten zum visuellen Fokus der Ausstellungskommunikation wird. Auch konnte in diesem Abschnitt exemplarisch gezeigt werden, wie ausgehend von den statischen Fotos die Bewegungsimplicationen des Raums ausgewertet werden können, die sich für einen mobilen Benutzer ergeben.

Zur Identifizierung von Grenzen. Die Analysen zeigten hier, dass Grenzen weit mehr leisten, als ein Innen von einem Außen zu separieren. So erwiesen sich die Grenzen der Ausstellung als vielfach abgestuft. Durch die Abstufung wurde einerseits der Übertritt in den jeweils nächsten ‚Ring‘ in seiner Relevanz herabgestuft und damit wahrscheinlicher gemacht, und andererseits erlaubten Elemente, die in den nächstäußeren ‚Ring‘ verlagert wurden, die Ausbildung von Erwartungen zu dem jenseits der Grenze Befindlichen. Während eine vielfache Schichtung von Grenzen sich auch in anderen Spielarten von Dauerkommunikation beobach-

ten lässt (s. Kato 2020 zu den ‚Rändern des Buchs‘), ergaben die Analysen auch Formen von Grenzen und Grenz-Bereichen, die nur in raumgebundener Kommunikation vorkommen können, da sie auf den topologischen Möglichkeiten des Raums aufsetzen. Die Rede ist von der Überscheidung oder Durchdringung mehrerer Räume oder der Zugehörigkeit von räumlichen Gliederungseinheiten zu mehreren Räumen zugleich (dazu wieder Norberg-Schulz 1968). Auch zeigte sich, dass die semiotisch komplexe Grenzziehung um den Ausstellungsraum herum zur Musterhaftigkeit des Ausstellungsraums beiträgt und sogar an der Konstruktion der Kategorie der Raumnutzer als *Besucher* beteiligt ist.

Zur Aufgabe der Verknüpfung. Angesichts der hochgradigen Multimodalität im Ausstellungsraum ist die Verknüpfung der einzelnen Elemente der Kommunikation *durch die* Ausstellung eine anspruchsvolle Aufgabe (auch für die Besucher, wie etwa Allen 2007: 51 aus museumspädagogischer Sicht konstatiert). Verknüpft wird nicht nur, was vorher durch die Teilaufgabe der Gliederung separiert wurde, also durch das Ziehen interner Grenzen. Vielmehr gibt es in der Ausstellung vielfältige Element-zu-Element-Verknüpfungen, die quer zu allen Gliederungseinheiten im Raum stehen. Mit den Verknüpfungen werden auch Rezeptionsbewegungen im Raum nahegelegt. Die Aufgabe der Verknüpfung betrifft deshalb den Aspekt der Nicht-Linearität, die häufig als Besonderheit der Ausstellungsrezeption bezeichnet worden ist. In den Verknüpfungsanalysen habe ich zwei Punkte besonders herausgestellt, weil sie klare Effekte für die Musterhaftigkeit des Ausstellungsraums haben: nämlich die museumstypische Kombination von Objekt und Objektkennung (dem berühmten ‚Schildchen‘) einerseits und andererseits die durch die Besonderheiten der raumgebundenen Kommunikation ermöglichte Hybridität. Letztere habe ich gegen aktuelle Vorschläge, die in der Hybridität ein allgemeines Merkmal von Museumsausstellungen sehen, als eine spezifische Form der Verknüpfung rekonstruiert, die dadurch entsteht, dass eine intermodale Verknüpfung signalisiert wird, während zugleich das Vorhandensein einer Mediengrenze sichtbar gemacht wird.

Zur Aufgabe der Herstellung des Ausstellungsthemas. Als charakteristische Herausforderung, der sich Ausstellungsverantwortlichen im Hinblick auf die Konstruktion des Ausstellungsthemas stellt, erwies sich in den Analysen die Tatsache, dass das Ausstellungsthema von Besuchern erschlossen werden muss, die sich frei durch den Raum bewegen und dabei eine bunte Vielfalt von Zeichen unterschiedlicher Modi wahrnehmen. Die Analysen zeigten hier, wie die Themakonstruktion in einer solchen hochgradig multimodalen Umwelt analysiert werden kann. Ein wichtiges Ergebnis der Analysen war der empirische Nachweis, wie das Kommunikationsarrangement im Ausstellungsraum auf diese Rezeptionsbedingungen reagiert: nämlich indem signalisiert wird, dass es nicht eine einzige, streng zu befolgende Rezeptionsabfolge gibt, sondern dass sich das

Thema (beinahe) unabhängig von der Betrachtungsfolge erschließen lässt; oder indem signalisiert wird, dass die medialen Grenzen oder Grenzen zwischen Modi für die Herstellung des Themas als irrelevant betrachtet werden sollen (etwa wenn eine Objektkennung und ein Exponat eng aufeinander zu beziehen sind, s.o. zur Verknüpfung). Gleichzeitig konnte die detaillierte Untersuchung von Vitrinentexten aus dem Paläontologischen Museum aufzeigen, wie ein globaler, für den untersuchten Museumstyp spezifischer Themazusammenhang erzeugt wird, in dem die Objekte in den Vitrinen als Lebewesen, als paläontologischer Fund, als wissenschaftliches Datum und schließlich als Exponat erscheinen.

Zur Identifizierung der Ausstellungsfunktion. Als die zwei grundlegenden, in zahlreichen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum nachzuweisenden funktionalen Fluchtpunkte der Ausstellung erwiesen sich zum einen das Betrachten der Exponate, um eine am Detail orientierte sinnliche Erfahrung zu ermöglichen, sowie zum anderen die multimodale Vermittlung von fachlichem Wissen. Das Besondere der Kommunikation *durch die* Ausstellung liegt, wie die Untersuchung gezeigt hat, darin, dass und wie diese beiden Funktionen aufeinander zugeordnet sind. Zwar ist es durchaus auch möglich, dass sich die Betrachtung im bloßen Betrachten erschöpfen kann, also eine Betrachtung um der sinnlich-ästhetischen Erfahrung willen. Häufiger aber wird die Betrachtung für die Generierung von Wissen in Anspruch genommen. Das Musterhafte liegt also in der Verbindung dieser beiden Funktionen: Die Objekte sind mehr als nur Material, so die Botschaft, sie sind auch Zeichen, ‚Wissensdinge‘, aus deren Betrachtung fachliches Wissen zu den von ihnen repräsentierten Sachverhalten erschlossen werden kann.

Die semiotisch-textlinguistische Analyse des Ausstellungsraums entlang der kommunikativen Aufgaben hat es ermöglicht, eine Vielzahl von Phänomenen im Ausstellungsraum als Bestandteil der Ausstellungskommunikation in den Blick zu nehmen, darunter zahlreiche, die bisher nicht unter kommunikativem Gesichtspunkt betrachtet worden sind. Dabei ist es in jedem Analyseabschnitt gelungen, *musterhafte* Aspekte der Kommunikation *durch die* Ausstellung herauszuarbeiten: eine musterhafte Organisation des Ausstellungsraums in Geh- und Verweilzonen, eine musterhafte Abgrenzung des Ausstellungsraums nach Außen, die ein museumsspezifisches ‚Betretungsregime‘ erzeugt, eine Musterhaftigkeit, die in der Verknüpfung von Exponat und Objektkennung besteht, usw. Zusammengenommen ergibt sich aus der Rekonstruktion der Art und Weise, wie im Ausstellungsraum die kommunikativen Aufgaben bearbeitet werden, ein umfassendes Bild davon, welches die charakteristischen Merkmale der Kommunikation *durch die* Ausstellung sind.

Dieses Bild geht weit über die Charakterisierung der Kommunikation *durch die* Ausstellung hinaus, die in 1.2 entwickelt worden ist. In seinem Detailreich-

tum geht dieses Bild der Kommunikation *durch die* Ausstellung sicherlich über das hinaus, was für die typologische Einordnung der Kommunikation *durch die* Ausstellung notwendig wäre (vgl. Dürscheid 2005 zu Medien, Kommunikationsformen und kommunikativen Gattungen, Nöth 2016 oder, mit Hinblick auf die kommunikative Rolle des Raums, Domke 2013), aber gleichzeitig bleibt die Beschreibung an diese Versuche kommunikativer Typologien anschließbar, wenn man die hier beschriebenen Details auf ihre Verbindung zu den Rahmenbedingungen der Kommunikation *durch die* Ausstellung bezieht, also ihren Charakter als asynchrone Kommunikation, die sich an eine Vielzahl von Rezipienten zugleich richtet usw.

Über die Einsichten in den spezifischen Fall der Kommunikation *durch die* Ausstellung hinaus zeigen die Analysen einen Weg auf, *raumbasierte Kommunikation allgemein* einer systematischen linguistisch-semiotischen Analyse zugänglich zu machen, eben indem die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen im Raum als Lösungen eines kommunikativen Problems aufgefasst und ihre Leistung im Hinblick auf die Bearbeitung spezifischer kommunikativer Aufgaben beurteilt wird.

Gleichzeitig ergaben sich aus der Analyse wichtige Perspektiven für die Weiterentwicklung der linguistischen Multimodalitätsforschung.

- Die aktuelle Multimodalitätsforschung untersucht in der Regel das Zusammenspiel zweier Modi, etwa Schrift und Bild. Wenn man dagegen wie hier von kommunikativen Aufgaben ausgeht und danach fragt, von welchen Formen (aus welchen Modi auch immer) diese bearbeitet werden, lassen sich wesentlich komplexere Zusammenhänge innerhalb der multimodalen Kommunikation beobachten und analysieren. Hinzu kommt, dass für eine an den kommunikativen Aufgaben orientierte Analyse nicht analysevorgängig über die zu berücksichtigenden Modi und deren Abgrenzung entscheiden muss, eine Entscheidung, die gerade abseits der „core modes“ (Stöckl 2004: 11) kaum anders als willkürlich zu treffen ist. Die Orientierung an den kommunikativen Aufgaben ermöglicht es dagegen, die Entscheidung darüber, welche Phänomene als relevant zu betrachten sind, aus der Analyse selbst abzuleiten.
- Die Analysen dieses Kapitels haben gezeigt, dass intermodale Verknüpfungen nicht nur als globale Verbindungen zwischen unimodalen Blöcken gedacht werden dürfen. Eine Analyse, die auch ‚Punkt-zu-Punkt-Verbindungen‘ zwischen einzelnen Elementen in die Analyse einbezieht, kann das Verständnis intermodaler Verknüpfungen und der Herstellung thematischer Zusammenhänge in multimodaler Kommunikation deutlich erweitern. Wichtig ist dabei, dass die Bedeutung der verknüpften Elemente jeweils aus der konkreten Konstellation multimodaler Zeichen zu ermitteln ist – auch das eine Einsicht

aus den Analysen dieses Kapitels – , und nicht anhand eines kontextfreien Lexikons unimodaler Bedeutungen.

- Neue Erkenntnisse zum Funktionieren multimodaler Kommunikation sind schließlich auch von einer Verankerung der Analyse in der Rezeptionssituation mit ihren konkreten sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten zu erwarten. Durch diese ist es möglich, die Dynamik der Konstruktion multimodaler Bedeutungen durch ein schrittweises Erschließen intra- und intermodaler Zusammenhänge zu rekonstruieren und, speziell in der raumbasierten Kommunikation, die Rolle des Körpers des Rezipienten in die Analyse einzubeziehen.

Mit Bezug auf den Wissensaspekt scheint mir an dem vorliegenden Untersuchungsteil besonders interessant zu sein, dass er der kommunikativen Nutzung von Objekten, genauer: der Nutzung von Objekten für die Zwecke von Wissenskommunikation auf den Grund geht, indem er rekonstruiert, wie im Raum eine spezifische anschauungsbasierte Konstruktion von Wissen wahrscheinlich gemacht wird. Gezeigt wurde, wie Besuchern die Notwendigkeit eines detailmaximierenden Betrachtens der Objekte suggeriert wird und wie die Objekte als Zeichen etabliert werden, die für ‚hinter ihnen stehende‘ wissenschaftliche Zusammenhänge stehen. Gezeigt wurde aber auch, wie gleichzeitig die Relevanz der Materialität der Museumsobjekte aufrechterhalten wird. Diese gehen eben nicht vollständig in ihrem Zeichencharakter auf, sie *bleiben immer auch* materielle Objekte, deren Betrachtung leibliche Erfahrungen und die Konstruktion von Bedeutungen ermöglicht, die im Vergleich zu ihrem Zeichencharakter einen substanziellen Mehrwert ergibt. Damit legt die vorliegende Untersuchung einen Aspekt der kommunikativen Nutzung der Museumsobjekte frei, der an die museologische Beschreibung der Wirkungen des ‚authentischen Objekts‘ anschließt ebenso wie an Assmanns Konzept der ‚wilden Semiose‘ (Assmann 1988).

## 4 Kommunikation *in der Ausstellung*: Theorie

Ziel des zweiten Untersuchungsteils ist die Rekonstruktion der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs. Dazu werde ich untersuchen, wie die Besucher den Ausstellungsraum für ihren Museumsbesuch nutzen, wie sie das im Ausstellungsraum Arrangierte als Zeichen in einem Kommunikationsprozess interpretieren, wie sie dabei Zeichen aus den unterschiedlichsten Zeichenvorräten zueinander in Beziehung setzen und wie sie all das, was im Raum wahrnehmbar ist, für ihre lokale Konstruktion von geteiltem Wissen zu dem in der Ausstellung präsentierten Fachbereich nutzen. In der Zusammenschau wird sich so ein Bild der typischen Aktivitäten der Besucher ergeben, die die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ausmachen.

Wie schon in der Darstellung der theoretischen Grundlagen der Kommunikation *durch die Ausstellung* in Kapitel 2 möchte ich auch hier zunächst Forschungsansätze vorstellen, die sich direkt mit dem Museumsbesuch befassen (4.1): Konkret handelt es sich um Arbeiten aus der musealen Besucherforschung, der Museumspädagogik und der musealen Lernforschung, die die ‚Besuchserfahrung‘ empirisch zu vermessen suchen und der Frage nachgehen, wie die Besucher durch die Nutzung der Ausstellung Wissen erwerben können. Den Abschluss dieses Abschnitts bildet die Vorstellung einer Anzahl von Arbeiten, die unterschiedliche Aspekte des Museumsbesuchs aus einer gesprächsanalytischen Perspektive betrachten.

Diese schlagen die Brücke zu Abschnitt 4.2, in dem ich Forschungsansätze referiere, die sich mit der Raumbundenheit von Kommunikation, der Multimodalität und der Kommunikation von Wissen beschäftigen – den Aspekten also, deren fundamentale Bedeutung für die Ausstellungskommunikation in Kapitel 1 herausgearbeitet worden ist und nach denen die Darstellung der theoretischen Anknüpfungspunkte in Kapitel 2 gegliedert ist. Allerdings treten diese Aspekte unter veränderten Vorzeichen in Erscheinung: die Raumbundenheit nun unter dem Gesichtspunkt, wie der Raum und die im Raum arrangierten Objekte für die Interaktion relevant werden können, die Multimodalität nun mit Konzentration auf die an den Körper der Museumsbesucher gebundenen Ausdrucksressourcen und die Wissenskommunikation nun fokussiert auf die interaktiven Verfahren der lokalen Konstruktion von Wissen beim gemeinsamen Museumsbesuch. Und während in Kapitel 2 Textlinguistik und Semiotik die relevanten Bezugspunkte waren, nimmt nun die Konversationsanalyse diese Position ein.

## 4.1 Forschungen zur Kommunikation *in der* Ausstellung

Interessiert man sich für die Museumsbesucher und ihre Nutzung der Ausstellung, bieten sich die empirische Besucherforschung, die Forschung zum musealen Lernen und die Museumspädagogik als relevante Anknüpfungspunkte an.<sup>1</sup> Zwischen diesen unterschiedlichen Forschungsbereichen gibt es gewisse Unterschiede in der Schwerpunktsetzung. So sind die Besucherforschung und die museale Lernforschung konsequenter auf die empirische Fundierung ihrer Behauptungen ausgerichtet als die Museumspädagogik. Und in Museumspädagogik wie Besucherforschung ist der Optimierungsgedanke stärker als in der musealen Lernforschung, die sich vor allem als Grundlagenforschung versteht. Trotz diesen Unterschieden gibt es zahlreiche thematische, methodische sowie personelle Überschneidungen, weshalb die folgende Darstellung nicht primär nach der disziplinären Verortung der vorgestellten Arbeiten gegliedert ist, sondern entlang einer Reihe von Entwicklungen, die für die Erforschung der Kommunikation *in der* Ausstellung bedeutsam sind.

Die erste dieser Entwicklungen verläuft, wie Hooper-Greenhill (2008) beschreibt, von anekdotischen Studien zu solchen Untersuchungen, die auf das allgemeine Verstehen des Museumsbesuchs, der beim Besuch ablaufenden Prozesse und der sie bestimmenden Faktoren abzielen (2008: 362). Während viele der frühen Studien zur Besucherforschung lediglich für die auftraggebende Institution von Nutzen waren, bieten die Untersuchungen, die an den grundlegenden Bedingungen und Mechanismen des Museumsbesuchs interessiert sind, für die Erforschung der Kommunikation *in der* Ausstellung wichtige Einsichten.

Die zweite Entwicklung betrifft das Bild des Besuchers und seiner Aktivitäten im Museum. Anstelle den Besucher als bloßen Empfänger von Bedeutungen zu verstehen, sieht man ihn immer häufiger als aktiven Konstrukteur von Bedeutungen:

As long as successful communication was conceptualized as the effective transmission of a clearly defined message through an appropriate medium to a large mass of receivers, the focus on measuring the take-up of the message seemed to have the potential to lead to improved educational provision. (Hooper-Greenhill 2008: 371)

---

<sup>1</sup> Einen Einblick in den aktuellen Stand der Besucherforschung geben Wegner (2019) und Anderson (2019); praktisch orientiert: Deutscher Museumsbund (2019); zur Museumspädagogik in Deutschland und ihrer Entwicklung: Grünewald Steiger (2016). Roskam (2020) illustriert den fachdidaktischen Blick auf Naturwissenschaftsmuseen.

Nicht mehr das ‚Aufnehmen‘ der Botschaft steht seit der Jahrhundertwende im Blickpunkt, sondern die eigenständige Konstruktion von Bedeutungen in sozialen Aushandlungsprozessen. Diese neue Sicht des Besuchers lässt sich gut in die konversationsanalytisch inspirierte Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung anschließen, die ja die Konstruktionsleistungen der Interaktionsteilnehmer betont.

Eine dritte Entwicklung ist die Zunahme von Beobachtungsstudien, die sich allerdings noch nicht gegen die dominierenden Fragebogen- und Interviewstudien durchgesetzt haben (Fu et al. 2019). Diese bringen aber das generelle Problem mit sich, dass sich die Forschenden auf Selbstauskünfte der Besucher verlassen müssen. Das gilt auch für Mischformen, in denen der per Video dokumentierte Besuch nur als Input für ein „in-situ interview“ genutzt wird (Schmitt 2016). Hinzu kommt, dass diese Selbstauskünfte, gerade wenn sie erst am Ende des Besuchs erhoben werden, häufig wenig präzise sind. Fragen, die für das Verstehen der Kommunikation *in der* Ausstellung fundamental sind – etwa wie die Besucher einzelne Objekte oder einzelne Texte genutzt haben, über welche Aspekte dieser Objekte oder Texte sie mit ihren Begleitern gesprochen haben oder welche Strategien sie gemeinsam genutzt haben, um sich die Bedeutung eines Exponats zu erschließen – lassen sich so schwerlich erforschen. Museumsstudien, die mit Beobachtung arbeiten (sei sie offen oder verdeckt), sind bis auf den heutigen Tag seltener anzutreffen.<sup>2</sup> Das Spektrum dieser Studien reicht von ethnographischen Untersuchungen (klassisch: Véron/Levasseur 1991) bis hin zu Versuchsanordnungen, die die ästhetische Erfahrung beim Museumsgang zu vermessen suchen, indem sie Besucherbewegungen tracken (Pierroux/Steier 2016) oder Museumsbesucher mit einem Datenhandschuh ausrüsten, der dem Computer ständig genaue Positionsangaben des Besuchers sendet und sie mit physiologischen Daten verknüpft (Tröndle 2008, Tröndle et al. 2014). Diesen Studien ist gemeinsam, dass sie nicht die räumliche Orientierung der Besucher erfassen, sondern nur deren Position und Bewegung im Raum. Für die Untersuchung der Bedeutungskonstitution im Rahmen des Museumsbesuchs ist das nicht feinkörnig genug. Zudem arbeiten viele quantitativ arbeitende Beobachtungsstudien mit so starken Vereinfachungen und Abstraktionen, dass sie nur noch schwer auf die Museumserfahrung zu beziehen sind, die es zu beschreiben gilt, etwa wenn sie lediglich registrieren, wie lange Besucher vor einem Exponat verweilen, um dann

---

<sup>2</sup> Serrell (2020) verweist zwar darauf, dass ein großer Prozentsatz von Museen Beobachtungen zum Besucherverhalten anstellen. Ihre Überblickstudie zeigt jedoch, dass damit oft nur das Festhalten minimaler Beobachtungsdaten (im Zentrum: Verweildauer) gemeint ist.

einen Wert wie den „sweep rate index“ zu berechnen (durchschnittliche Verweilzeit geteilt durch die Ausstellungsfläche, s. Serrell 2020).<sup>3</sup>

Eine weitere Entwicklung in der Museumsforschung, die sich für die Erforschung der Kommunikation *in der* Ausstellung nutzen lässt, ist das Aufkommen einer Forschung zum musealen Lernen, die sich aus unterschiedlichen Disziplinen und Ansätzen speist (s. Schwan/Grajal/Lewalter 2014, Noschka-Roos/Lewalter 2016). Ihr verdankt sich

- zuallererst die Entdeckung des Museums als eines „Lernorts“ in den 1970er Jahren (Spickernagel/Walbe 1976, Englert/Kiupel 2012, Grünewald Steiger 2016);
- die Beschreibung des Museumsbesuchs als einer Form des „informellen Lernens“ (Schrader/Stadler/Körber 2008: 100; Hauan/Kolstø 2014, Allen/Petermann 2019) oder
- die Definition von „learning outcomes“, die mehr als nur den Erwerb deklarativen Wissens umfassen, sondern auch „[c]hange in attitudes or values“, „enjoyment, inspiration and creativity“ usw. (Hooper-Greenhill 2002: 11–17, National Research Council 2009: 27–33).

Für die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung sind besonders eine Anzahl von Arbeiten von Interesse, die Lernen über die zunehmende „konversationelle Elaborierung“ zu erfassen versuchen (s. Leinhardt/Crowley 1998, Leinhardt/Crowley/Knutson 2002 oder Leinhardt/Knutson 2004). Leinhardt/Crowley (1998) beispielsweise nehmen Gespräche von Besuchern während des Museumsbesuchs auf und vergleichen sie mit Interviews vor und nach dem Besuch. Lernen zeigt sich für die Autoren darin, dass die Besucher das im Museum behandelte Thema nach dem Besuch gründlicher oder detailreicher besprechen und einzelne Informationen besser in einen Gesamtrahmen integrieren können als zuvor. Deshalb gehen Arbeiten aus diesem Ansatz nicht nur auf den genauen Wortlaut der Besucheräußerungen ein, sondern bisweilen sogar auf paraverbale Signale (etwa den Wechsel vom ‚Lehrerton‘ zu einem informelleren Sprachduktus: Crowley/Jacobs 2002). Von der Untersuchung der Gespräche erhoffen sich die Vertreter dieses Ansatzes Einblicke in „the subtle, moment-by-moment learning that characterizes learning in museums“ (Allen 2002: 260). Doch widmet sich nur ein kleinerer Teil der Studien den hier interessierenden Mikrophänomenen, etwa dem sukzessiven Aufbau eines Verständnisses einzelner Exponate. Die Grundeinheit der Analyse ist häufig der vollständige Museums- oder Ausstellungsbesuch.

---

<sup>3</sup> Zur Kritik an dieser Art von Besucherforschung s.a. Heath/vom Lehn/Osborne (2005: 95–98).

Schließlich ist innerhalb von Museumspädagogik, Besucherforschung und musealer Lernforschung die Entwicklung zu beobachten, dass das Lernen im Museum zunehmend als soziales Handeln verstanden wird.<sup>4</sup> Lernen ist aus dieser Sicht „socially and culturally constructed through people’s actions within a specific community of practice“ (Ellenbogen/Luke/Dierking 2007: 19). Zum einen heißt das, dass zur Analyse des Lernens im Museum auch die Rolle von früheren Erfahrungen, von gemeinsamen Werten der „community of practice“ usw. berücksichtigt werden müssen. Zum anderen wird der Blick auf die Verbindungen zwischen dem Museumsbesuch einerseits und Praktiken der Identitäts- und Bedeutungskonstruktion in relevanten sozialen Gruppen geöffnet. Zwei Ansätze haben diese Entwicklung vorangetrieben. Zum einen Arbeiten, die sich auf Vygotsky beziehen und die Rolle der Interaktion für das Lernen betonen (z.B. Leinhardt/Crowley/Knutson 2002) zum anderen Arbeiten aus dem Umfeld des „Contextual Model of Learning“ (z.B. Falk/Dierking 2000, Falk/Storksdieck 2005, Harms/Krombaß 2008, Falk/Dierking 2013). Nach Falk/Storksdieck (2005) gilt es, folgenden Kontexten Rechnung zu tragen: einem ‚persönlichen Kontext‘, zu dem beispielsweise die Besuchsmotivation gehört, aber auch Vorwissen und Vorerfahrungen, einem ‚soziokulturellen Kontext‘ sowie einem ‚physical context‘. Zu Letzterem zählt nicht nur der Ausstellungsraum und das in ihm Wahrnehmbare, sondern auch „[s]ubsequent reinforcing events and experiences outside the museum“ (2005: 747).

Der programmatische Einbezug des personalen und soziokulturellen Kontexts hat zu einer beträchtlichen Steigerung der Datenvielfalt geführt. (Ellenbogen/Luke/Dierking 2007) nennt beispielsweise

video and audio recording of moment-by-moment interactions; pre-, post-, and post-post-interviewing; journaling; and talk-aloud cued visits; and [...] providing family members with cameras as a documentation and meaning-making tool [...]. (ebd.: 20f.)

Die Art und Weise, wie die an sich richtige Einsicht, dass Museumsbesuche in soziale Kontexte eingebunden sind, in der Forschung umgesetzt worden ist, scheint mir in zweifacher Hinsicht problematisch zu sein. Zum einen geht die Berücksichtigung des personalen und soziokulturellen Kontexts auf Kosten der gründlichen Analyse dessen, was die Besucher im Ausstellungsraum wahrnehmen oder lesen können. Ohne eine Bezugnahme auf das multimodale kommunikative Angebot im Ausstellungsraum kann die Analyse den Besonderheiten

---

<sup>4</sup> Parallel dazu gibt es auch Studien, die das Lernen im Museum aus kognitiv-motivationaler Perspektive in den Blick nehmen: z.B. Noschka-Roos/Lewalter (2013).

der Ausstellungskommunikation aber nicht gerecht werden. Zum anderen ist aus der Entdeckung der sozialen Natur des Museumslernens häufig die Notwendigkeit abgeleitet worden, mehr und andere Daten als die Gesprächsaufnahmen zur Grundlage der Analyse zu machen (etwa indem man die Vorerfahrungen der Besucher per Fragebogen erfasst oder ihr soziales Umfeld ethnographisch ausleuchtet, ja indem man sogar Nicht-Besucher in den Blick nimmt: Renz 2016). Dagegen wird hier die Ansicht vertreten, dass die Analyse sich auf die Gesprächsdaten allein beschränken kann, ohne fürchten zu müssen, die sozialen Kontexte, die für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs relevant sind, nicht ausreichend berücksichtigen zu können. Grundlage ist das sogenannte *display*-Prinzip der Konversationsanalyse (Mondada 2011b: 542f.). Deppermann (2008: 50) beschreibt dieses Prinzip so:

Die Konversationsanalyse geht von der zentralen methodologischen Prämisse aus, daß Gesprächsteilnehmer einander aufzeigen („display“, z.B. Schegloff 1997), welchen Sinn und welche Bedeutsamkeit sie ihren Äußerungen [und allgemein: ihren Handlungen, W.K.] wechselseitig zuschreiben. Wäre dies nicht wenigstens teilweise und immer wieder so, wären Handlungskoordination und Verständigung unmöglich.

Für die Kontexte des Museumsbesuchs heißt das: Die Besucher machen sich alle soziokulturellen Zuordnungen und Wertesysteme, die für ihre soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs relevant sind, sichtbar und hörbar. Um das Interaktionsgeschehen vollständig verstehbar zu machen, ist es also nicht nötig, auf zusätzliche Informationen ‚von außen‘ zurückzugreifen. Der Sinn des Interaktionsgeschehens kann ‚von innen heraus‘ entwickelt werden, d.h. auf der Grundlage von Gesprächsdaten, die „a naturally occurring and meaningful process and product of the museum experience“ sind (Allen 2002: 260).

Viele Studien lösen die Gesprächsaufnahmen im Lauf der Analysen in isolierte Sinneinheiten auf, die sie unterschiedlichen Codes (im sozialwissenschaftlichen, nicht semiotischen Sinn) zuordnen. Damit wird allerdings der Gesprächszusammenhang zerstört, und die Beschäftigung der Besucher mit der Ausstellung kann nicht mehr in ihrem dynamischen Verlaufs untersucht werden. In den letzten Jahren gibt es aber vermehrt Arbeiten, die den Gesprächszusammenhang erhalten, um so dem dynamischen Interaktionsgeschehen im Museum auf die Spur zu kommen. Hierzu zählen Arbeiten aus dem Kontext der *Science Education*, etwa Ash (2002 oder 2007) oder (Kelly 2007), die die Dynamik der Bedeutungskonstruktion und das wissenschaftliche Argumentieren und Schlussfolgern bei der Nutzung von Museumsausstellungen detailliert erforschen.

Auch Nettkes Studie zu Führungen im Naturkundemuseum (Nettke 2009) analysiert die Konstruktion von Wissen im Gesprächszusammenhang. Nettkes Untersuchung analysiert die Führung als Interaktion zwischen Führenden und

Geführten. Gestützt auf die Methoden der Gesprächsforschung und ausgehend von Aufzeichnungen authentischer Führungen identifiziert Nettke wiederkehrende Handlungsmuster, die zusammen die Typik der Museumsführung ausmachen. Innerhalb der großräumigen „Komponenten des Handlungsschemas“ beschreibt Nettke jeweils häufig ausgeführte „Kernaktivitäten“ und deren relevante „Arbeitsschritte“. Besonders innovativ ist, dass der Autor bei seiner Analyse der Vermittlungsaktivitäten nicht nur die inhaltliche Vermittlung von Wissen berücksichtigt (Nettke spricht von „Themaarbeit“), sondern auch die Herstellung der räumlichen Voraussetzungen der Vermittlung (die „Raumarbeit“, 2009: 376). Letztere definiert der Autor so:

Bei der Raumarbeit geht es um die Koordination der Sinneswahrnehmung auf Objekte sowie damit verbunden die Koordination der Körperposition der Akteure im Raum. Zudem werden unter Raumarbeit auch Praktiken zur Koordination der Fortbewegung der Akteure im Raum subsumiert. In der Sprache des Feldes wird insbesondere die Raumarbeit mit Aktivitäten wie ‚Zeigen‘ und ‚Führen‘ bezeichnet. (2009: 421–441)

Hier berühren sich die Forschungen aus dem Museumskontext mit der konversationsanalytisch oder ethnomethodologisch inspirierten Forschung zum Museum, die ihre Wurzeln bald in der interaktionalen Soziologie, bald in der linguistischen Gesprächsforschung hat.

Zu nennen sind hier speziell die soziologischen Arbeiten von Dirk vom Lehn, Christian Heath und ihren Londoner Kollegen am Kings' College, die in über zehnjähriger Forschung viele unterschiedliche Aspekte der Interaktion im Ausstellungsraum beleuchtet haben. Während es in der hier vorgestellten Untersuchung nur um ‚traditionelle‘ naturwissenschaftliche Museen geht, untersucht die Londoner Forschergruppe ebenso Besuche in Kunstmuseen (siehe dazu besonders Heath et al. 2002, Heath/vom Lehn 2004 oder vom Lehn/Heath 2007, vom Lehn 2013, Lehn/Heath 2016) oder in ‚interaktiven‘ Science Centres (dazu z.B. vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001, Heath/vom Lehn/Osborne 2005). Ihre zentrale Erkenntnis ist, dass der Museumsbesuch als soziale Interaktion untersucht werden muss, und nicht mit Rückgriff auf Merkmale des Raums und der Exponate oder mit Rückgriff auf Mechanismen der menschlichen Wahrnehmung und Kognition erklärt werden kann. Das folgende Zitat fasst wesentliche Aspekte dieser zentralen Erkenntnis zusammen:

An individual's experience of objects and artefacts in museums and galleries may not simply derive from the cognitive or psychological dispositions or abilities that he or she brings to bear when looking at an exhibit, nor necessarily the knowledge a person may have of particular forms of art, artefact and the like. Their investigation and experience of the exhibit may emerge, then and there, through their interaction with others, both those they are with and those who happen to be within the same space. Their knowledge and understanding

of particular forms of art and artefact, their cognitive and psychological abilities have to be deployed with regard to the contingencies at hand at any particular moment, in their interaction with others. The interaction does not so much permeate a set of pre-established dispositions or bodies of knowledge, but rather provides the material and interactional circumstances through which people come to see and understand exhibits in particular ways. The 'situated' or 'occasioned' conduct and experience of visitors are hardly reducible to cognitive abilities and dispositions of the participants; rather conduct and experience emerge in and through socially organized actions and interaction. What is noticed, seen, inspected, reviewed, discussed and experienced arises from within interaction and is contingent upon the occasioned conduct of the participants themselves. (Heath/vom Lehn 2004: 59)

Als Ergebnis der Interaktion der Museumsbesucher zu verstehen ist zum einen die Nutzung des Ausstellungsraums durch die Besucher, zum anderen auch die Bedeutung der Exponate und die Art der Erfahrungen, die mit deren Hilfe gewonnen werden können. So zeigen vom Lehn, Heath und Kollegen auf der Grundlage der detaillierten Untersuchung von Einzelfällen, wie die ‚Navigation‘ durch den Ausstellungsraum von den Besuchern interaktiv ausgehandelt wird, wie die Annäherung an ein Ausstellungsstück (vom Lehn/Heath 2007), die Möglichkeiten der Betrachtung oder Manipulation des Exponats (speziell zur Aushandlung der Beteiligung an der Nutzung ‚interaktiver‘ Exponate: Heath/vom Lehn/Osborne 2005) oder die Abwendung von dem Ausstellungsstück durch spezielle, fein aufeinander abgestimmte körperliche wie sprachliche Aktivitäten der Besucher geleistet werden.

Die Aktivitäten, mit denen die Besucher ihre gemeinsame Bewegung durch den Museumsraum hervorbringen, sind – wie vom Lehn (2013) am Prozess der Abwendung von einem Exponat zeigt – sequenziell geordnet: Auf eine ‚Einladung zur Abwendung‘ als ‚erste Handlung‘ folgt als ‚zweite Handlung‘ ein ‚Annehmen der Einladung‘ oder ein ‚Ablehnen‘, das zu einer Expansion der Abwendungssequenz führen kann, sprich: zu weiteren Aktivitäten, die auf eine gemeinsame Abwendung, ein „concerted onward movement“ (ebd.: 85) hinarbeiten. Interaktiv hergestellt wird auch – und das mag auf den ersten Blick weit weniger einleuchten – die Bedeutung der Exponate und die Erfahrungen, die an ihnen zu machen sind. Das beginnt, wie (vom Lehn/Heath 2007: 11) exemplarisch zeigen, schon damit, dass die Position und die Blicke des anderen so gelenkt werden, dass ein behauptetes Merkmal des Exponats gesehen werden kann, und es endet mit dem Hervorbringen von Phänomenen für die Wahrnehmung durch den jeweils anderen Besucher (etwa durch die Bedienung eines ‚interaktiven‘ Exponats in einem Science Centre, Heath/vom Lehn 2001). Die Merkmale der Exponate sind nicht einfach ‚da‘, sie werden durch das, was die Besucher sich sprachlich oder gestisch aufzeigen, erst hervorgebracht. Besonders deutlich wird das, wenn die Merkmale, um die es geht, kaum oder gar nicht sichtbar sind, aber durch die

Gesten eines der Besucher für den anderen sichtbar gemacht werden (Heath/vom Lehn 2004: 49–53). Die Besucher ‚konfigurieren‘ also die Ausstellungsstücke für ihre Mitbesucher, indem sie diesen Merkmale zuschreiben und mit körperlich-gestischen Mitteln dafür sorgen, dass jene die betreffenden Merkmale auch wahrnehmen können.<sup>5</sup> Im Zuge dieser ‚Konfiguration‘ der Ausstellungsstücke können die Exponate bisweilen durch die Besucher lebendig gemacht werden, indem Merkmale des Exponats durch den Körper eines der Besucher dargestellt werden. So können die anderen Besucher die relevanten Merkmale des Exponats nicht mehr nur aus der Beschreibung erschließen, sondern gleichsam direkt ‚als Zeugen‘ erfahren (Hindmarsh/Heath 2003). Zu dieser ‚Konfiguration‘ gehört häufig auch, dass die Besucher die ästhetischen Erfahrungen und emotionalen Reaktionen anzeigen, die das Exponat im anderen erwecken soll: Begeisterung, Ehrfurcht, Freude, Ablehnung, Ekel usw. Aus all diesen Beobachtungen schließen die Autoren, dass sowohl Lernen als auch ästhetische Erfahrungen durch Exponate keinesfalls allein aus Eigenschaften der Exponate oder des Ausstellungsraums ableitbar wären, sondern sich nur als Resultat der Interaktion der Besucher im Ausstellungsraum verstehen lassen:

[T]he participants' experience is inseparable from and permeated with the ways in which others have attempted to configure the object and the ways of seeing; the exhibit is discovered, enlivened, perceived, and assessed in, and through, the interaction of the participants. (Heath/vom Lehn 2001: 292)

Ganz ähnliche Themen untersucht die konversationsanalytische Forschung zur Interaktion in Ausstellungen, die ihre Wurzeln in der Linguistik hat. Die linguistische Beschäftigung mit dem Museumsbesuch erwächst zum einen aus dem Interesse, der Räumlichkeit von Interaktion auf den Grund zu gehen. Zum einen geht es um die Frage, wie die Museumsbesucher einen gemeinsamen Interaktionsraum aufbauen, wobei die Betonung bald auf der ‚Choreographie‘ der sprachlichen und körperlich-gestischen Beiträge liegt, mit denen der museumsspezifische Interaktionsraum hervorgebracht wird (Kesselheim 2012, Hausendorf 2010 mit einem Abschnitt zur Ausstellungskommunikation), bald zusätzlich auf der komplexen internen Strukturierung des Interaktionsraums und den unterschiedlichen Formen abgestufter Beteiligung an der Museumsinteraktion (Pitsch 2012). Dabei gerät nicht nur der durch die Aktivitäten der Besucher hervorgebrachte

---

<sup>5</sup> Auch zeigen sie ihren Mitbesuchern, wie jene die multimodalen Ressourcen im Ausstellungsraum miteinander verbinden sollen: „Through their accomplishments visitors interweave and intermingle exhibits and their labels“ (Heath/vom Lehn 2001: 293). Leider gehen die Autoren diesem Aspekt nicht weiter nach.

Interaktionsraum in den Blick, sondern auch der vorstrukturierte Ausstellungsraum mit seinem multimodalen Kommunikationsangebot. In diesem Zusammenhang widmen sich Kesselheim (2012) und Hausendorf/Kesselheim (2016) der Frage, wie die Besucher Elemente im Ausstellungsraum als Zeichen behandeln, die sie als Teil eines Kommunikationsangebots nutzen (sicht- und hörbar z.B. im lauten Vorlesen von Objektkennungen), und Pitsch (2012) geht Prozessen nach, durch die Objekte im Ausstellungsraum den Status von Exponaten erhalten – oder ihn auch wieder verlieren. Der interaktiven Herstellung von Wissen und körperlichen Erfahrungen widmen sich schließlich Kesselheim (2010a) und Kesselheim/Brandenberger (2021).

Trotz ihrer unterschiedlichen disziplinären Verortung sind die hier dargestellten soziologischen und linguistischen Untersuchungen zur Interaktion im Museum vollständig kompatibel und gewähren sich ergänzende Einsichten in die interaktive ‚Mechanik‘ des Museumsbesuchs.

## 4.2 Konversationsanalytische Anknüpfungspunkte

Bis hierhin sind solche Forschungsansätze und -arbeiten dargestellt worden, die sich direkt mit der Kommunikation *in der* Ausstellung auseinandergesetzt haben. Im restlichen Kapitel geht es um Forschungen aus der linguistischen Gesprächsforschung und benachbarten Disziplinen, die sich denjenigen Aspekten von Interaktion widmen, die wir weiter oben (1.2) als die grundlegenden Merkmale der Ausstellungskommunikation identifiziert haben: die Raumgebundenheit von Interaktion und ihre interaktive Hervorbringung sowie die lokale Genese von Wissen in der Interaktion.

Anders als in Kapitel 2 können diese drei Aspekte allerdings nicht in je einem Unterabschnitt vorgestellt werden. Während sich die gesprächsanalytische Beschäftigung mit der interaktiven Konstruktion von Wissen noch problemlos als eigenständiger Themenstrang isolieren lässt (s.u. 4.2.5), sind der Raum- und der Multimodalitätsaspekt in der konversationsanalytischen Forschungspraxis derart eng miteinander verflochten, dass mir eine separate Darstellung als nicht gangbar erscheint: Raum ist nämlich in der Konversationsanalyse bisher überwiegend als etwas untersucht worden, das durch multimodale Aktivitäten der Interaktionsbeteiligten hervorgebracht wird. Stattdessen werde ich zunächst das konversationsanalytische Verständnis des Raums und seiner Rolle in der Interaktion darstellen (4.2.1), dann werde ich auf die Frage eingehen, wie die Interaktionsteilnehmer mit Hilfe multimodaler, an ihre Körper gebundener Ausdrucksressourcen (also Gestik, Bewegungen durch den Raum usw.) die räumlichen Voraussetzungen für ihre Interaktion, also den „Interaktionsraum“,

schaffen (4.2.2). Abschnitt 4.2.3 und 4.2.4 referieren konversationsanalytische Arbeiten zur multimodalen Herstellung bzw. Aktivierung des Raums durch die Interaktionsbeteiligten, wobei Abschnitt 4.2.4 gesondert die Frage aufgreift, wie das in der Interaktionssituation Vorgefundene, also beispielsweise der gebaute Raum und seine Objekte in eine konversationsanalytische Analyse einbezogen werden kann. Den Abschluss dieses Theoriekapitels bildet Abschnitt 4.2.5, der sich mit dem Aspekt der Wissenskommunikation beschäftigt.

#### 4.2.1 Das Raumkonzept der Konversationsanalyse

Wie in Kapitel 1 erläutert, werde ich die Kommunikation *durch die* Ausstellung mit den Mitteln der Konversationsanalyse untersuchen (s. als Einführung ten Have 2007, Gülich/Mondada/Furchner 2008, Birkner et al. 2020). Diese hat nicht nur eine lange Erfahrung mit der Untersuchung von Interaktionsprozessen und verfügt daher über eine breite Palette erprobter Untersuchungsmethoden und -kategorien, die zur Erforschung der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs genutzt werden können. Sie hat sich auch in der letzten Zeit entschieden der Multimodalität und Räumlichkeit der Interaktion zugewandt, die für die Kommunikation *in der* Ausstellung zentral sind.

Der Rückgriff auf die Konversationsanalyse bringt eine Reihe von Grundannahmen mit sich (s. Schenkein 1978: 1 zur „analytic mentality“ der Konversationsanalyse, s.a. Gülich/Mondada/Furchner 2008: 16–19), von denen ich hier nur einige aufgreifen möchte, die für den konversationsanalytischen Umgang mit dem Raum besonders folgenreich sind:

- Die soziale Wirklichkeit wird in all ihren Aspekten als *Konstruktion* verstanden.
- Diese Konstruktion geschieht im Vollzug der Interaktion durch die Aktivitäten der Interaktionsbeteiligten: Sie ist daher *interaktiv* (oft ist im Englischen von ‚co-construction‘ die Rede, um diese spezifische Vorstellung von der Konstruktion zu betonen), und sie ist grundlegend an die *Sequenzialität* der Interaktion gebunden. Konversationsanalytische Untersuchungen interessieren sich für die Aktivitäten, mit denen die Interaktionsteilnehmer diese Hervorbringung zu Wege bringen und deren präzise sequenzielle Organisation.
- Aus dem Interesse an der Hervorbringungsleistung der Beteiligten erwächst auch die Forderung, die Perspektive der Interaktionsbeteiligten einzunehmen. Die konversationsanalytische Untersuchung fragt nicht nach einer von außen feststellbaren Logik oder Struktur der Daten. Stattdessen möchte sie

wissen, wie die Teilnehmer die Welt ordnen, welches die Alltagsmethoden sind, mit denen sie ihre Interaktion organisieren.

Diese grundsätzliche Sicht der sozialen Wirklichkeit bestimmt auch das Raumkonzept der Konversationsanalyse, das ich nun darstellen und in den Kontext ähnlicher Raumkonzepte in anderen Disziplinen einordnen möchte.

Die Konversationsanalyse bezieht Stellung gegen ein physikalisches Konzept des geometrischen Raums, nach dem Raum nichts anderes ist als eine homogene und „isotrope“ Ausdehnung (d.h. eine Ausdehnung, die sich in alle Richtungen gleich erstreckt), die man mit Hilfe von Werten in einem dreidimensionalen Koordinatensystem hinreichend beschreiben kann. Dieses geometrische Raumkonzept wird oftmals mit der so genannten „Container“-Vorstellung des Raums gleichgesetzt. Nach dieser Vorstellung ist der Raum so etwas wie ein allumfassendes Behältnis, in dem jede menschliche Handlung, jede Interaktion stattfindet. Der statische *Container*-Raum bestimmt als externer Faktor die Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten der Interaktionsteilnehmer und wird von den Handlungen und Interaktionen, die in ihm ablaufen, nicht beeinflusst. Gegen diese „Bucket‘ theory of space“ (Drew/Heritage 1992: 19) setzt die Konversationsanalyse ein Raumkonzept, das mit den konversationsanalytischen Grundannahmen zum Herstellungskarakter der Wirklichkeit kompatibel ist und das Raum als etwas vom Menschen im Verlauf der Interaktion Konstruiertes und mit Sinn Versehenes in den Blick nimmt. Diese Auffassung ist nicht auf die Konversationsanalyse beschränkt, sondern wurde unter den unterschiedlichsten Bezeichnungen in verschiedenen Disziplinen und Forschungsansätzen diskutiert, und das nicht erst seit dem „spatial turn“ (s. etwa Döring/Thielmann 2008, Dünne/Günzel 2006, speziell Dünne 2006) in den Geisteswissenschaften. Sie findet sich wieder, mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und theoretischer Begründung,

- in der breit rezipierten Unterscheidung von „space“ und „place“ (Tuan 1977), wo mit „space“ der physisch-materielle, mit Angaben geografischer Koordinaten definierbare oder mit geometrischen Mitteln beschreibbare Raum gemeint ist, während „place“ den sozial konstituierten Raum meint, dem durch menschliche Aktivitäten ein Sinn gegeben wird;
- in de Certeaus Unterscheidung von „Ort“ vs. „Raum“: Der „Ort“ ist bei ihm der geometrische Raum, der „Raum“ dagegen ist „ein Ort, mit dem man etwas macht“, d.h. der durch die Praktiken oder durch die Interpretationen seiner ‚Nutzer‘ eine Bedeutung erhält (Certeau 1988: 218);<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> De Certeaus Begriffe stehen der vorherrschenden Verwendung von „Raum“ und „Ort“ genau

- mit strukturalistischem Hintergrund in Greimas' Unterscheidung von „étendue“ (der Raum-Substanz) und „espace“ (der Raum-Form, Greimas/Courtés 1979) oder,
- auf Konstruktionsvorgänge im Individuum bezogen, in der (gestalt-)psychologischen Unterscheidung von „geographischer Umwelt“ und „Verhaltensumwelt“ oder „erlebter Umwelt“ (bei Koffka 1935).

Die Konversationsanalyse beschränkt sich nun nicht darauf, die physikalische Raumauffassung zu kritisieren. Vielmehr hat sie ein Raum-Konzept entwickelt, das mit den oben erwähnten konversationsanalytischen Grundannahmen kompatibel ist und eine genuin konversationsanalytische Raum-Analyse ermöglicht. Folgende Punkte charakterisieren den konversationsanalytischen Zugang zum Raum:

- Raum wird hergestellt.<sup>7</sup> Dies geschieht in der Interaktion, und zwar durch sequenziell geordnete Hervorbringungsaktivitäten der Interaktionsbeteiligten, die es in der konversationsanalytischen Untersuchung zu rekonstruieren gilt.
- Die Konstruktion des Raums orientiert sich an den je aktuellen Bedürfnissen und Zielen, die die Teilnehmer in ihrer Interaktion verfolgen und wird kontinuierlich an deren Veränderungen im Fortgang der Interaktion angepasst: Raum wird „accomplished, maintained and dynamically shaped in and for a particular interaction“ (Broth 2009).
- Raum wird als reflexive Figur gedacht: Raum wird von den Teilnehmern in der Interaktion hergestellt, aber gleichzeitig trägt er dazu bei, die Interaktion zu formen und ihr einen bestimmten Sinn zu verleihen (z.B. indem er ein Stehenbleiben im Raum zu einem Stehenbleiben vor einem Exponat macht, s.u. 6). Raum ist also „both action-shaping and action-shaped“ (Mondada 2009b: 3).
- Nötig ist es schließlich, Raum als Teilnehmerkategorie (vgl. ten Have 2007: 34f.) aufzufassen und zu rekonstruieren, wie Teilnehmer den Raum interpretieren und ihn in ihrer Interaktion nutzen.

---

entgegen. Bei de Certeau ist „Raum“ der anthropologische Raum (allgemein: „place“, übersetzt als „Ort“), und „Ort“ der physikalische (allgemein: „space“, dt. „Raum“).

<sup>7</sup> Mit „Herstellung“ ist nicht nur die materielle Erzeugung räumlicher Strukturen gemeint. „Hergestellt“ wird der Raum nicht nur, indem Wände eingezogen, Stelltafeln aufgestellt und Texte angebracht werden, sondern auch, wenn der Raum *als ein bestimmter Raum interpretiert* wird (also beispielsweise: als „Ausstellungsraum“) oder Bereiche des Raums *für eine bestimmte Nutzung aktiviert* werden (beispielsweise: ein Raumbereich wird als „Durchgang“ verstanden und genutzt).

#### 4.2.2 Die Herstellung des Interaktionsraums

Eine große Zahl von Arbeiten hat in den letzten Jahren belegt, dass dieses Raumverständnis für die Analyse des sogenannten „Interaktionsraums“ fruchtbar gemacht werden kann. Der Interaktionsraum ist der Raum, den die Interaktionsbeteiligten für die Durchführung ihrer gemeinsamen Aktivität herstellen. Viele der Studien zum Interaktionsraum beziehen sich auf die Forschung der sogenannten „context analysis“ (Ciolek/Kendon 1980, Kendon 1990a), die früher noch als konversationsanalytische Arbeiten die Rolle von Blicken, Gesten und speziell der Körperausrichtung der Interaktionsbeteiligten für die Herstellung des gemeinsamen Interaktionsraums beschrieben hat.

Ciolek/Kendon (1980) gehen von der Beobachtung aus, dass jeder aufgrund des menschlichen Körperbaus mit der Anlage seiner Gliedmaßen und Sinnesorgane einen kleinen, nach vorne orientierten Raum besitzt, der für die Manipulation von Gegenständen und für Wahrnehmungen besonders geeignet ist. Dieser Raum ‚gehört‘ ihm gewissermaßen, es ist sein „transactional segment“. Indem die Teilnehmer an fokussierten Interaktionen ihre Transaktionssegmente überlappen lassen, bilden sie eine sogenannte „F-formation“, deren Funktion es ist, allen Teilnehmern Zugang zur Interaktion zu gewähren (ausführlich: Kendon 1990c). Durch die F-Formation entsteht der sogenannte „o-space“ oder auch „interactional space“ (Ciolek/Kendon 1980: 243): der Raum, der von den Teilnehmern umschlossen wird, in den hinein die Stimmen projiziert werden, in den hinein gestikuliert wird, Hände geschüttelt werden usw. Der *o-space* zeigt durch die spezifische Ausprägung seiner F-Formation die Art der ablaufenden Interaktion an: Die Kontextanalyse hat hier eine Reihe unterschiedlicher F-Formationen beschrieben, die sie nach ihrer Ähnlichkeit zu lateinischen Großbuchstaben als N-, H-, V- („geschlossene“ Formationen) bzw. L-, C- oder I-Räume („offene“ Formationen) benennt.<sup>8</sup> Der *o-space* ist nicht hermetisch nach außen abgeschlossen, sondern gliedert die räumliche Umwelt in eine gestufte Folge weiterer dynamisch hergestellter Räume („domains“): etwa den „p-space“, in dem sich die Teilnehmer bewegen, den „r-space“, der sich zwar hinter den Teilnehmern befindet, ihnen aber immer noch zugehörig ist (sodass jemand, der sich durch diesen Raum hindurch bewegt, das anzeigen muss), der „c-space“, der von den Teilnehmern überwacht wird, etwa um zu sehen, wer ihre Formation ‚bedroht‘, oder schließlich der „b-space“, der öffentliche Raum, der keinem gehört.

---

<sup>8</sup> In der Konversationsanalyse sind heute Bezeichnungen verbreiteter, die die Orientierung der Interaktionsbeteiligten zueinander alltagssprachlich beschreiben, etwa „face-to-face“, „side-by-side“ usw.

Die Erkenntnisse der Kontextanalyse sind – mit Teilen ihrer Terminologie – von der konversationsanalytischen Forschung zum Interaktionsraum rezipiert worden, gleichzeitig aber auch eingebettet worden in genuin konversationsanalytische Forschungsthemen, etwa das der Emergenz der Ordnung und der Sequenzialität der Interaktion (s. etwa Mondada 2007 oder 2009a).

Mondada (2007) beispielsweise zeigt, wie Raum-Konstitutionsaktivitäten in übergeordnete gemeinsame Aktivitäten (konkret: Wegbeschreibungen) eingebettet sind. Die Autorin zeigt, wie die Interaktionsbeteiligten nach der Ankündigung der Beschreibungsaktivität die Wegerklärung genau solange aufschieben, bis sie mit ihren Körpern eine Position eingenommen haben, die für die Wegbeschreibung nützlich ist. Die Herstellung des Interaktionsraums vollzieht sich in einem Einschub, der strukturell einer Verständigung sichernden Nebensequenz gleicht (Jefferson 1972), sie ist also ‚eingebaut‘ in die Sequenzialität der übergeordneten Aktivität.

Untersucht wurde der insbesondere der Aufbau des Interaktionsraums in der Anfangsphase sozialer Interaktion (s. beispielsweise Mondada 2009, Mondada/Schmitt 2010, Mortensen/Hazel 2014), aber auch Momente der Umstruktuiierung von Interaktionsräumen beim Übergang von einer Aktivität zu einer anderen (etwa Müller/Bohle 2007 am Beispiel von Instruktionssequenzen in Tangostunden oder Stefani 2013 zu räumlichen Folgen der aktiven Beteiligung von Geführten an Stadtführungen). Dabei gerät auch die innere Struktur des Interaktionsraums in den Blick. Pitsch (2012) etwa bereichert das Konzept des Interaktionsraums durch die empirische Analyse unterschiedlicher und unterschiedlich intensiver Beteiligungsformen und deren Auswirkungen auf eine vielfältige interne Strukturierung des Interaktionsraums. Die Komplexität des Interaktionsraums nimmt zu, sobald die Anzahl der Interaktionspartner zunimmt, aber auch sobald die Interaktionsbeteiligten sich durch den Raum bewegen (s. etwa Mondada 2016; zu mobilen Interaktionsräumen s.u., 5.2.).

Eine Schärfung des Interaktionsraum-Konzepts, die für die folgende Analyse besonders relevant ist, bietet Hausendorfs Konzept der „Situierung“ als einer kommunikativen Aufgabe (Hausendorf 2010). Indem die Interaktionsbeteiligten die Aufgabe der Situierung bearbeiten, stellen sie ihre gemeinsame Anwesenheit in der Interaktionssituation (als Grundbedingung der *face-to-face*-Kommunikation) her und verankern ihre Interaktion in der räumlichen Umwelt. Diese Verankerung betrifft nun, wie Hausendorf/Schmitt (2016: 35) schreiben, „nicht nur eine ‚Sprech- und Zuhörsituation‘, sondern immer auch eine Wahrnehmungs-, Bewegungs- und Handlungssituation“. Deshalb lässt sich die Aufgabe der Situierung in drei Teilaufgaben untergliedern, durch die die Interaktionspartner je einen von drei „Sub-Räumen“ hervorbringen.

- Der „Wahrnehmungsraum“ wird durch die Teilaufgabe der „Koorientierung“ hergestellt: Die Interaktionsteilnehmer sorgen für eine gemeinsame Aufmerksamkeitsausrichtung.
- Der „Bewegungsraum“ wird durch die Teilaufgabe der „Kordinierung“ erzeugt: Die Interaktionspartner stimmen ihre Bewegungen durch den Raum so aufeinander ab, dass sie als Formation zusammenbleiben.
- Der „Handlungsraum“ ergibt sich schließlich aus der Bearbeitung der Teilaufgabe der „Kooperation“.<sup>9</sup>

Die Rekonstruktion der drei Teilaufgaben der Situierung gestattet eine feinere Einsicht in die Mechanik der Raumkonstruktion in der Interaktion. Bei meiner Analyse der Herstellung des für den Museumsbesuch spezifischen Interaktionsraums in Kapitel 5 werde ich daher auf Hausendorfs Konzeptionalisierung des Interaktionsraums zurückgreifen und ausgehend davon den musealen Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraum rekonstruieren. Anders als in der oben referierten Interaktionsraumforschung steht dabei die Frage im Mittelpunkt, wie genau die konkrete Ausgestaltung des Interaktionsraums mit der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs verbunden ist. Ich werde zeigen, dass es die musterhafte Ausprägung der drei Subräume und ihrer Überschneidungen ist, die die gemeinsame Aktivität der Interaktionsbeteiligten wiedererkennbar zu einem Fall der sozialen Praxis „gemeinsamer Museumsbesuch“ werden lässt. Mit der Rekonstruktion der Musterhaftigkeit des musealen Interaktionsraums wird somit, wie ich belegen werde, ein zentraler Aspekt dieser sozialen Praxis erfasst.

#### 4.2.3 Die Multimodalität der Raumherstellung

Die Aktivitäten der Raumkonstruktion oder „Situierung“, die in den bisher erwähnten Forschungsarbeiten beschrieben worden sind, greifen ausnahmslos auf mehr als einen Modus zurück: auf die Positionierung des Körpers im Raum, Blicke, Gesten, Sprache usw. Das bedeutet, dass bei der Raumkonstruktion nicht nur die Konstruktionsaktivitäten der einzelnen Interaktionsteilnehmer aufeinander abgestimmt werden müssen, sondern auch, wie die Konstruktionsbeiträge

---

<sup>9</sup> Hausendorf (2010) nimmt noch einen vierten Sub-Raum an, den „Spielraum“, der dann zum Tragen kommt, wenn Interaktionsbeteiligte Räume nicht nur benutzen, sondern mit Rückgriff auf Konventionen ‚lesen‘ und verstehen. Der Aspekt der Konventionalität scheint mir aber in allen Räumen eine Rolle zu spielen, wie die Analysen in Kapitel 5 zeigen werden. In späteren Arbeiten von Hausendorf ist der „Spielraum“ nicht mehr enthalten.

der einzelnen Modi in der Interaktion miteinander verzahnt werden. Dieser Frage widmen sich eine Reihe von Arbeiten aus der linguistischen Gesprächsanalyse unter dem Etikett der „Koordination“ (s. den Sammelband Schmitt 2007). „Koordination“ meint

solche Verhaltensweisen und -aspekte, die im Zusammenhang und zeitgleich mit verbalen Kooperationsbeiträgen und als deren Voraussetzung in den unterschiedlichen Modi körperlichen Ausdrucks realisiert werden, die jedoch selbst nicht als zielorientierte handlungsschematisch bezogene Beiträge angesehen werden. (Deppermann/Schmitt 2007: 23)

Grundsätzlich werden „intrapersonelle“ und „interpersonelle“ Koordination unterschieden. Mit intrapersoneller Koordination ist ein Aspekt der Selbstorganisation gemeint, mit denen Individuen den Einsatz mehrerer Modi aufeinander abstimmen, mit denen sie sich an der Interaktion beteiligen (2007: 32). Durch interpersonelle Koordination hingegen richten Interaktionsbeteiligte ihre multimodalen Beiträge auf ihre Interaktionspartner und deren Aktivitäten, Wahrnehmungsmöglichkeiten, Beteiligungspotenziale usw. aus. Krafft/Dausendschön-Gay (2007) zeigen anhand der detaillierten Analyse einer kurzen Szene, die während eines Umzugs aufgenommen worden ist, dass interpersonale Koordination zum einen „direkt“ erfolgen kann, also z.B. indem ein Blickkontakt zwischen Interaktionsbeteiligten hergestellt wird, aber auch indirekt (ebd.: 173), indem der Blick eines anderen auf bestimmte, für das gemeinsame Handeln relevante Objekte gelenkt wird (s.a. Stukenbrock 2018 zum „Gesten-Blick-Nexus“).

Mit Hinblick auf die Frage, wie die Koordination unterschiedlicher Modi zu untersuchen ist, lassen sich zwei prinzipielle Vorgehensweisen unterscheiden. In der – von (Deppermann/Schmitt 2007: 38) so genannten – „mikrophänomenologische[n] Perspektive“ werden die einzelnen Modi zunächst getrennt voneinander untersucht, um dann, quasi in einem zweiten Analysegang, nach den Mechanismen und Effekten ihrer Koordination zu fragen. Das entspricht im Wesentlichen dem Vorgehen der in Kapitel 4 referierten Text-Bild-Forschung. Obwohl das Argument sicher gültig ist, dass durch das Weglassen eines Modus ein Verfremdungseffekt eintritt, der die Analysierenden Phänomene entdecken lässt, die unter unser alltäglichen Vertrautheit mit multimodaler Interaktion ‚verschüttet‘ sind, gelten dennoch die in Kapitel 4 angebrachten kritischen Punkte: die künstliche Festlegung relevanter Modi einerseits und, für die Konversationsanalyse mindestens ebensowichtig, das Auseinanderreißen multimodaler ‚Gestalten‘ (Mondada 2014: 139). Durchgesetzt hat sich deshalb in der aktuellen Multimodalitätsforschung die Orientierung am „handlungsschematischen Zusammenhang“ (vgl. Deppermann/Schmitt 2007: 38f.), der auch das folgende Analysekapitel folgen wird.

#### 4.2.4 Das Hineingebrachte und das Vorgefundene

Die konversationsanalytische Forschung zum Interaktionsraum hat sich lange Zeit auf die Frage konzentriert, wie der Interaktionsraum mit Hilfe diverser Modi hergestellt wird, die die Interaktionsteilnehmer mit ihren Körpern in die Interaktionssituation *hineinbringen*. Die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ist jedoch nicht vollständig erfasst, wenn man außer Acht lässt, was die Besucher im Ausstellungsraum *vorfinden*: den hochgradig semiotisch aufgeladenen Ausstellungsraum mit seinen Exponaten, Texten, Elementen von Ausstellungsdesign und Museumsarchitektur.<sup>10</sup>

Wie aber können Ausdrucksmittel in der Analyse zusammengebracht werden, die sich von ihrer Materialität und Zeitlichkeit stark voneinander unterscheiden? Während Körperbewegungen, Blicke, Zeigegesten und die gesprochene Sprache flüchtig sind, sind Bestandteile des umbauten Raums wie Mauern, Türen, Sitzmöbel, Beschilderungen usw. dauerhaft. Auch wenn sie sich von den Interaktionspartnern umgestalten lassen, sind dazu aber ganz andere, aufwändige Aktivitäten notwendig: ein Einreißen von Wänden mit dem Vorschlaghammer, ein Umstellen von Möbeln (Hausendorf 2012b), ein Zukleben oder Überkleben von Schildern usw.<sup>11</sup>

Ein Pionier der Erforschung des Zusammenhangs zwischen Interaktion und ihrer materiellen Umwelt ist Charles Goodwin (Goodwins erste Untersuchungen zu diesem Thema stammen aus den 1980er Jahren; siehe z.B. Goodwin 1986). Diesen Zusammenhang illustriert er etwa mit Hilfe der detaillierten Analyse eines Streits zwischen zwei Mädchen, die Himmel-und-Hölle spielen (Goodwin 2000). Das Spiel und der Streit der Mädchen (er dreht sich um die Frage, ob eine der beiden Spielerinnen in ein falsches Feld gesprungen ist) seien nicht zu verstehen, wenn man bei der Analyse nur die körpergebundenen („embodied“) Modi berücksichtige, ohne auf die gemalten Linien am Boden Bezug zu nehmen:

---

**10** Die Forderung, das in der Wahrnehmungssituation Vorgefundene bei der Analyse zu berücksichtigen, heißt nicht, von einer Determinierung des Verhaltens durch den Raum und die Exponate auszugehen (vgl. die Ausführungen hierzu in Heath/vom Lehn 2004, besonders S. 46–49). Ein Ansatz, der eine Zwischenposition einnimmt zwischen der Vorstellung einer Raumdeterminierung und derjenigen einer voraussetzungslosen interaktiven Herstellung des Raums und seiner Objekte, wird in Kapitel 6 entwickelt.

**11** Diese Tatsache scheint mir Domke in ihrer Kommunikationstypologie mit dem Merkmal „eingeschränkt generierbar“ erfassen zu wollen (Domke 2010a: 93).

The actions that make up the game are impossible in a hypothetical «natural environment» unstructured by human practice, e.g. a field without the visible structure provided by the gridlines. (2000: 1505)

Gleiches gelte aber auch für die menschlichen Hervorbringungsaktivitäten:

[...] Simultaneously, the game is just as impossible without embodiment of the semiotic structure provided by the grid in a medium that can be actually jumped on. (2000: 1505)

Allgemein fordert er, „the social, cultural, material and sequential structure of the environment“ (2000: 1489) in die Analyse einzubeziehen. Die semiotischen Ressourcen der Umwelt sieht er in von ihm so genannte „graphic“ oder „semiotic fields“ organisiert, die mehrere Modi zugleich umfassen können. Mit den körpergebundenen Ausdrucksressourcen der Interaktionsteilnehmer sind sie über „contextual configurations“ verbunden, die Goodwin (2000: 1490) definiert als „[a] particular, locally relevant array of semiotic fields that participants demonstrably orient to.“ Welche Modi jeweils zu einer kontextuellen Konfiguration gehören, entscheidet sich von Moment zu Moment in Abhängigkeit von der jeweils vollzogenen Handlung:

Contextual fields [...] are being continuously reshaped in order to accomplish relevant action. The range of phenomena that can be seen and evaluated changes at each step in this process. (2000: 1515)

Für die hier vorgestellte Untersuchung ist die Idee der „contextual configurations“ deshalb von Bedeutung, weil sie es erlaubt, ‚Hineingebrachtes‘ und ‚Vorgefundenes‘ in einem einzigen Analysegang zu untersuchen, und zwar „as integrated components of a common process for the social production of meaning and action“ (2000: 1490).

Die Frage, wie die „material structure in the surround“ (2000: 1489) angemessen in eine konversationsanalytisch inspirierte Analyse von Interaktion einzubeziehen ist, liegt auch dem Begriffspaar „Interaktionsarchitektur“ und „Sozialtopographie“ zugrunde (s. die Arbeiten in Hausendorf/Schmitt/Kesselheim 2016, insbesondere Hausendorf/Schmitt 2016), mit dessen Hilfe untersucht werden soll, wie Interaktionsbeteiligte an Handlungspotenzialen in ihrer räumlichen Umgebung anknüpfen, wenn sie Elemente dieser Umgebung für ihre Interaktion relevantsetzen. Den Begriff „Interaktionsarchitektur“ erläutern Hausendorf/Schmitt (2016: 27) so:

Interaktionsarchitektur steht dabei für die Frage, wie die Architektur von Räumen Interaktion (wenn auch nicht determinieren und verhindern, so doch) ermöglichen und nahelegen

kann und wie man diese interaktionsarchitektonischen Implikationen empirisch rekonstruieren kann.

Mit den „interaktionsarchitektonischen Implikationen“ sind Potenziale der Raumnutzung gemeint, die sich „sehr weitgehend an der sensomotorischen Ausstattung des Menschen festmachen lassen“ (2016: 44), etwa „Sichtbarkeit, Hörbarkeit, Be-Greifbarkeit, Begehbarkeit, Betretbarkeit, Verweilbarkeit oder Be-Handelbarkeit“ (2016: 36). Diejenigen Implikationen dagegen, die „stark von den sozial-räumlichen Wissensgrundlagen Anwesender abhängig sind“ (2016: 48) fassen die Autoren mit dem Begriff der „Sozialtopografie“ und betonen den engen Zusammenhang zwischen den mit dem Begriff der Sozialtopografie erfassten Erscheinungsformen und der Verankerung von Interaktion in institutionellen Kontexten („Rahmung“, 2016: 43f.). Die vorliegende Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung knüpft hier an, nutzt für die Analyse aber das Konzept der „Benutzbarkeitshinweise“, das keine Grenzlinie zwischen basal-anthropologischen und kulturell vermittelten Raumpotenzialen zieht, und nutzt zu deren Rekonstruktion Videos, die Raumnutzung in Interaktion dokumentieren (s. ausführlich Kapitel 6).

Aus der Perspektive der Interaktionsarchitekturanalyse sind eine ganze Reihe unterschiedlicher Räume zusammen mit der dort stattfindenden Interaktion untersucht worden, die unterschiedlich stark ‚semiotisch aufgeladen‘ sind (Jucker et al. 2018): Unterrichtsraum (Putzier 2012), Hörsaal (Hausendorf 2012a, 2020), Kirche (Hausendorf 2016), Schalteraum (Hausendorf/Mondada 2013), öffentlicher Platz (in Jucker et al. 2018) oder die Sitzgruppe (Linke 2012). Untersucht wurden auch komplexe Räume, in denen die Raumkonstitution nicht nur durch die Bedingungen des menschlichen Wahrnehmungs- oder Bewegungsapparats beeinflusst ist, sondern von den Möglichkeiten und Beschränkungen der Raumwahrnehmung und -konstitution, die durch Technik und die Verwendung von Speicher- und Übertragungsmedien ins Spiel kommen. Beispiele hierfür sind Interaktionen auf Streamingplattformen (in Jucker et al. 2018) oder Mondada/Oloff (2016), die untersuchen, wie Radiomoderatoren die Architektur und die Geräte des Radiostudios für ihre institutionellen Praktiken nutzen.

Hier berührt sich dieser Forschungsstrang mit den so genannten *Workplace studies* (s. etwa Drew/Heritage 1992, Suchman 1996, Heath/Luff 1996, Whalen/Whalen/Henderson 2002, Whalen/Whalen 2004; vom Lehn 2018 für einen aktuellen Überblick), die über viele Jahrzehnte hinweg professionelles Handeln in verschiedenen, oft hochgradig strukturierten Arbeitsumgebungen erforscht haben: etwa in U-Bahn- oder Flughafenkontrollräumen, Callcentern usw. In all diesen Umgebungen, so die grundlegende Einsicht der *Workplace studies*, impliziere die Herstellung der Wirklichkeit

engagement with the material features of settings; with technologies, artifacts, the physical configuration of buildings or other social spaces, and the like. (Whalen/Whalen 2004: 208)

Die *Workplace studies* sind schließlich auch deshalb für die Untersuchung der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs interessant, weil das professionelle Handeln häufig nicht nur durch einen spezifisch interpretierten oder genutzten Raum bestimmt wird, sondern auch durch die Anwesenheit von und den Umgang mit speziellen Objekten, die hergestellt, manipuliert oder als Werkzeuge genutzt werden (s. die obigen Literaturangaben). Zu einer vollständigen Beschreibung der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs gehört nämlich zweifellos auch die Beantwortung der Frage, wie die Museumsbesucher mit den Objekten im Ausstellungsraum, den Exponaten, umgehen. Außerhalb dieses Forschungsstrangs wurde die Rolle von Objekten in der Interaktion aus einer Reihe unterschiedlicher Perspektiven untersucht.<sup>12</sup>

- So zeigen Deppermann/Schmitt (2007) wie „signifikative Objekte“ (konkret: ein Monitor im Verlauf eines Filmdrehs) eine interaktionsstrukturierende Funktion haben können, Putzier (2012) zeichnet nach, wie ein Erlenmeyerkolben in einer Chemiestunde zum Mittelpunkt eines vom Lehrer mit einigem Aufwand hervorgebrachten „Demonstrationsraums“ wird, auf den sich die Aufmerksamkeit der Schüler konzentrieren soll und Mortensen/Hazel (2014) rekonstruieren, wie Objekte zur Verankerung von Interaktion in einem institutionellen Rahmen genutzt werden können.
- Erforscht wurde auch, wie Objekte im Lauf einer Interaktion Schritt für Schritt hergestellt werden (etwa Mitschriften im Lauf eines Unterrichtsgesprächs, Pitsch 2007) oder wie Objekte innerhalb von interaktiven Designprozessen entworfen werden (Murphy 2005, Pitsch/Krafft 2010).
- Unterschiedliche Grade des Einbezugs von Objekten in die Interaktion rekonstruieren Böhlinger/Wolff (2010) am Beispiel der Nutzung des Computers in Beratungsgesprächen: Dieser Einbezug kann von einem vollständigen Ignorieren über den Status als einem ‚Mitspieler‘ in der Interaktion bis hin zur Zuweisung einer zentralen Interaktionsrolle reichen.

Die Zahl der hier erwähnten Arbeiten, die die Rolle der räumlichen Umwelt und ihrer Objekte für die Interaktion untersuchen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Einbezug der statischen, nicht an den Körper der Interaktionsteilnehmer gebundenen Modi in die Dynamik der Interaktion weiterhin ein Problem ist. Gerade wenn man sich für das ‚Vorgefundene‘ interessiert, also Eigenschaften

---

<sup>12</sup> Einen guten Einblick in diesen Forschungsstrang gibt der Sammelband Nevile et al. (2014).

des Raums oder der Objekte, die der untersuchten Interaktion vorausgehen, stellt das letzten Endes die Überzeugung vom prinzipiellen Herstellungscharakter der Wirklichkeit infrage, eine der Grundüberzeugungen der Konversationsanalyse. So schreibt die Designtheoretikerin Ackermann mit Hinblick auf die Bedeutung von Objekten:

People read into artifacts because of who they are, and because artifacts offer clues. Like archeological sites or eroded landscapes, they are marked by their history, and they embody the knowledge or collective experience that went into their being (both reflecting and transcending builders' and readers' intents and aspirations). The constructivist's nightmare may well come true! Yes, human-made artifacts can call upon certain experiences and uses, and discourage others. (Ackermann 2007: 7)

Ein Weg, das Vorgefundene in die Analyse der Kommunikation *in der* Ausstellung einbeziehen zu können, ohne die konstruktivistische Grundüberzeugung der Konversationsanalyse aufgeben zu müssen, wird in Kapitel 6 entwickelt werden, aufbauend auf den Analysen der Kommunikation *in der* Ausstellung in Kapitel 5.

#### 4.2.5 Wissenskommunikation

Die Beschäftigung mit und die Erarbeitung von neuem Wissen ist in der Interaktion der Besucher in den von mir untersuchten Museen eine zentrale Orientierungsgröße. Es ist deshalb lohnend, die Kommunikation *in der* Ausstellung als Fall von Wissenskommunikation zu untersuchen.

Die Untersuchung der Rolle, die Wissen in Interaktion spielt, ist laut Depermann (2018: 133) „in den vergangenen zehn Jahren zu einem der am intensivsten erforschten Bereiche der Interaktionsanalyse geworden.“ Wissen kann in vielerlei Gestalt im Gespräch zutage treten, etwa in Form von ausdrücklichen Formulierungen eines Wissens oder Nichtwissens (in Aussagen wie ‚Ich weiß nicht‘, Mondada 2011a), durch die Verwendung von Wörtern aus der Wortfamilie des Wissens („wissen“, „vermuten“ usw.), durch bestimmte Modalpartikeln wie *ja*, *halt* oder *doch* usw. In all diesen Fällen wird signalisiert, ob eine Aussage als Teil des geteilten Wissens verstanden werden soll, oder nicht („epistemic stance“, Heritage 2012). Darüber hinaus ist in der Konversationsanalyse intensiv untersucht worden, wie – in Worten von Heritage – der „epistemic status“ markiert wird, den ein Sprecher relativ zu seinem Interaktionspartner einnimmt, also ob er im Hinblick auf den relevanten Wissensbestand mehr weiß als jener („K+“) oder weniger („K–“). Besonders interessant ist hierbei die Frage, wie der epistemische Status mit der Zuordnung von Interaktionsbeteiligten zu sozialen Kategorien verbunden ist (z.B. mit der Identifikation als Experte) und wie der epistemische

Status und bestimmte Berechtigungen oder Verpflichtungen zusammenhängen (Stivers/Mondada/Steensing 2011). Darüber hinaus ist für die Analyse der Kommunikation in der Ausstellung auch die Orientierung der Sprecher an der Allgemeingültigkeit oder Regelmäßigkeit des Ausgesagten von Interesse, wenn man nachzeichnen möchte, wie Besucher ausgehend von ihrer Betrachtung der Exponate Wissen im Sinne von geteilten Gewissheiten über Sachverhalte konstruieren, die über den beobachteten Einzelfall hinausreichen. Und schließlich liefern auch die Bezugnahme auf fachliche Institutionen und Autoritäten oder die Nutzung fachsprachlicher Begriffe einen Hinweis darauf, dass wir es mit Wissenskommunikation zu tun haben: Das Wissen, um das es geht, wird dann als Wissen einer wissenschaftlichen Disziplin oder des gesellschaftlichen Funktionsbereichs *Wissenschaft* allgemein ausgewiesen, also als *Fachwissen*. (Dabei kommt es, wie wir sehen werden, nicht darauf an, ob dieses Wissen besonders komplex ist oder nur durch ein Studium erworben werden kann.)

„Wissen“ wird in dieser Arbeit nun nicht als individualpsychologisches Konzept untersucht. Vielmehr ist das hier vertretene Wissenskonzept ein in der Interaktion begründetes. Insbesondere stütze ich mich auf das ‚interaktiv fundierte Wissenskonzept‘, wie es in Bergmann/Quasthoff (2010) entwickelt und begründet wird. Ausgangspunkt ist die Überzeugung, dass sich Wissen, verstanden als individuelle mentale Repräsentationen, nicht direkt beobachten lässt. Dieses prinzipielle Problem der „Unbeobachtbarkeit von Wissen“ (2010: 23–27) stellt sich nicht nur der Wissenschaft, beispielsweise wenn sie Lernprozesse im Museum untersuchen möchte (s.o. 4.1), sondern auch den Teilnehmern an alltäglicher Interaktion, also z.B. den Besuchern bei ihrem gemeinsamen Museumsbesuch. Was gewusst, was gelernt wird, ist immer nur dem betreffenden Individuum zugänglich (zumindest, soweit es sich um diskursives, also der sprachlichen Formulierung zugängliches Wissen handelt). Um dieses Problem zu überwinden, haben die Interaktionsteilnehmer Alltagsmethoden entwickelt, mit denen sie Wissen „aus seiner bloß subjektiven Gegebenheitsweise [...] befreien und zu einem Objekt intersubjektiver Verständigung und geteilter Sinnggebung“ machen können (Bermann/Quasthoff 2010: 26). Diese Methoden nun führen zu (wie wir sehen werden: sprachlichem und körperlichem) Verhalten, das nicht nur für die Gesprächspartner zugänglich ist, sondern auch für die wissenschaftliche Analyse. Damit ist Wissen für die Gesprächsanalyse als *kommunikativer* Gegenstand greifbar, als eine im Gespräch gemeinsam etablierte und als geteilt signalisierte Überzeugung vom allgemeinen Zutreffen bestimmter Sachverhalte im Sinne eines „common ground“ (s. Clark 1996: 92–121, vgl. auch Dausendschön-Gay/Domke/Ohlhus 2010b).

Die konversationsanalytische Perspektive auf Wissen zeichnet sich dadurch aus, dass nach den interaktiven Praktiken gefragt wird, mit denen Zugang zu

Wissen im Verlauf der Interaktion behauptet oder bestritten, präzisiert, abgestützt und als geteilt erarbeitet wird. Mit der Konzentration auf die Methoden, mit denen die Interaktionsbeteiligten Wissen erarbeiten, geraten also der *Prozess* der Herstellung von Wissen und seine sprachlichen und nicht-sprachlichen Verfahren in den Blick: die „Aktualgenese“ von Wissen (Bergmann/Quasthoff 2010: 27). Anstatt nur auf das Produkt der Wissenskommunikation zu schauen – den Wissenszuwachs, das Gelernte – macht es das interaktive Wissenskonzept möglich zu fragen, wie genau die Interaktionsbeteiligten sich Schritt für Schritt dasjenige erarbeiten, was es für sie in der Ausstellung zu lernen gibt, und wie sie dieses neue geteilte Wissen mit ihrem Vorwissen in Beziehung setzen. Konzentriert man sich auf die Aktualgenese von Wissen, erweist sich die Wissenskonstruktion durch die Museumsbesucher als grundsätzlich interaktiv. Jedes Mitglied der Besuchergruppe kann jederzeit in diesen Prozess eingreifen, etwa indem es die Beiträge der anderen kommentiert, korrigiert oder zum Anlass für einen eigenen Beitrag nimmt. Der Prozess und das Ergebnis der Wissenskonstruktion ist daher immer dem ‚Interaktionsteam‘ als Ganzem zuzuschreiben, selbst wenn einzelne Mitglieder weniger aktiv oder weniger offensichtlich an der Konstruktion eines bestimmten Wissenslements teilgenommen haben. Und die Wissenskonstruktion erweist sich als strikt lokal. Mit anderen Worten: Sie entsteht sukzessive im Verlauf der Interaktion, und jeder Beitrag muss vor dem Hintergrund seiner vorausgehenden und im Hinblick auf seine Konsequenzen für die folgenden Beiträge gesehen werden. Um den Prozess der Wissenskonstruktion beim Museumsbesuch zu rekonstruieren, reicht es deshalb nicht, eine Liste der erarbeiteten Wissensbestände zu erstellen. Vielmehr geht es darum herauszufinden, mit welchen Schritten und unter Hinzuziehung welcher kommunikativer Verfahren ein bestimmter Sachverhalt als geteiltes, auf ein wissenschaftliches Fach bezogenes Wissen ausgehandelt wird.

Ist aber das geteilte Wissen, das in der Kommunikation gemeinsam konstruiert wird, wirklich „Wissen“? Anders gesagt: Was ist, wenn sich die von den Besuchern erarbeiteten gemeinsamen Überzeugungen von dem unterscheiden, was die Wissenschaft herausgefunden hat und als „Wissen“ bezeichnet? Der Abgleich des lokal konstruierten Wissens mit dem wissenschaftlichen Fachwissen scheint mir nur aus einer angewandten Perspektive nützlich zu sein. Dann also, wenn man wissen möchte, ob die Besucher das gelernt haben, was sich die Kuratoren von dem Arrangement in der Vitrine oder dem Ausstellungsraum erhofft haben. Mich dagegen interessiert die grundlegende ‚Mechanik‘ der Wissenskonstruktion beim gemeinsamen Museumsbesuch. Ich möchte wissen, welche kommunikativen Verfahren die Besucher anwenden, wenn sie das komplexe multimodale Arrangement im Ausstellungsraum nutzen, um sich Fachwissen zu erschließen. Dazu gehört unter Anderem,

- wie sie die Elemente der räumlichen Umwelt als ‚Wissensdinge‘ adressieren, also als bedeutungsvolle Objekte, aus deren Betrachtung sich etwas lernen lässt (vgl. Niewerth 2018: 45–48 zu Museumsobjekten als „epistemischen Dingen“);
- wie sie sich gegenseitig aufzeigen, dass ihre Beobachtungen und Behauptungen sich auf wissenschaftliche Erkenntnisse, Aktivitäten oder Akteure beziehen; oder
- wie sie spezifische Instanzen zur Stützung ihres behaupteten Wissens heranziehen (bspw. Ausstellungstexte, eigene Beobachtungen oder Verweise auf wissenschaftliche Bücher oder Sendungen).

Das interaktionale Wissenskonzept ermöglicht einen fruchtbaren Einblick in einen zentralen Bestandteil der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs. Es erlaubt, die Verfahren zu rekonstruieren, mit denen die Besucher beim gemeinsamen Gang durch das Museum den Ausstellungsraum *als „Lernort“* benutzen. Es erlaubt, das beobachtete sprachliche und körperliche Verhalten der Besucher mit den Bedeutungspotenzialen im Ausstellungsraum in Beziehung setzen, die in Kapitel 3 rekonstruiert worden sind, und zu beschreiben, wie die Wissenskonstruktion der Besucher an diesen Potenzialen anknüpft (oder sich über sie hinwegsetzt). Diese substanziellen Einsichten lassen sich gewinnen, ohne von der Annahme ausgehen zu müssen, dass sich aus den Gesprächsdaten direkt auf das Vorliegen bestimmter mentaler Repräsentationen oder Prozesse der Museumsbesucher schließen ließe.

## 5 Kommunikation *in der* Ausstellung: Analyse

Im folgenden Kapitel soll die Interaktion von Besuchern bei ihrem Gang durch das Museum analysiert und so die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs rekonstruiert werden.

Die Funktion dieses zweiten Analyseteils ist es nicht, den Beleg dafür zu liefern, dass die Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum in Kapitel 3 korrekt ermittelt worden sind. Die Frage, wie sich die Untersuchung der im Raum angelegten Bedeutungspotenziale einerseits und die Untersuchung empirischer Nutzungs- und Interpretationsvorgänge dieses Raums andererseits miteinander verbinden lassen, wird erst in Kapitel 6 beantwortet. In diesem Kapitel werde ich dagegen den im Gegenstand angelegten Relevanzen folgen und die Interaktion im Ausstellungsraum ganz eigenständig untersuchen.

Deshalb sind die Analysen im Folgenden auch nicht nach den kommunikativen Aufgaben gegliedert, die ich im vorigen Kapitel herausgearbeitet und im Detail beschrieben habe. Sie folgen vielmehr der Frage, wie die Besucher in ihrer Interaktion mit dem Raum umgehen (mehr dazu gleich). Damit sind zwei eng aufeinander bezogene Aspekte gemeint. Zum einen: wie die Besucher mit Sprache und einer Vielzahl weiterer leibgebundener Ressourcen den für die Durchführung des gemeinsamen Museumsbesuchs erforderlichen und angemessenen Interaktionsraum herstellen. Aber auch: wie die Besucher ihre räumliche Umwelt und die in ihr arrangierten Objekte auf ganz spezifische Art und Weise für ihre Interaktion im Ausstellungsraum aktivieren und wie sie dem Ausstellungsraum und seinen Objekten dabei ganz bestimmte Bedeutungen zuschreiben.

### 5.1 Methode und Korpus

Wie schon in Kapitel 1 gesagt, ist die Untersuchung der Interaktion im Ausstellungsraum in der Konversationsanalyse und ihren theoretischen Grundannahmen verankert. Diese Verankerung hat Konsequenzen für meine Fragestellung, das Verständnis meiner Daten sowie für das konkrete Vorgehen bei der Erhebung und Analyse.

Im Mittelpunkt meines Interesses steht die Frage nach den Praktiken, mit denen die Interaktionsbeteiligten ihre alltäglichen Handlungen organisieren und wie sie sie in den sich entwickelnden Interaktionskontext einbetten. Diese Praktiken gilt es durch die detaillierte Analyse der Interaktion zu rekonstruieren. Dabei gilt es, die „Teilnehmerperspektive“ einzunehmen, also das Interaktionsgeschehen in seiner Sinnhaftigkeit für die Interaktionsbeteiligten zu beschreiben, und nicht ein Modell des Interaktionsverhaltens zu konstruieren, das das Geschehen

mit Hilfe von ‚Faktoren‘ zu erklären versucht, die aus einer Theorie abgeleitet werden.

Grundlegend für die Rekonstruktion der Teilnehmerperspektive ist das Prinzip des „display“: Da sich die Interaktionsbeteiligten nicht ‚in die Köpfe schauen können‘, müssen sie sich jederzeit gegenseitig die Bedeutung ihrer Aktivitäten und ihr Verständnis der Aktivitäten ihres Gegenübers anzeigen. Deppermann (2008: 50) beschreibt dieses Prinzip so:

Die Konversationsanalyse geht von der zentralen methodologischen Prämisse aus, daß Gesprächsteilnehmer einander aufzeigen („display“, z.B. Schegloff 1997), welchen Sinn und welche Bedeutsamkeit sie ihren Äußerungen [und allgemein: ihren Handlungen, W.K.] wechselseitig zuschreiben. Wäre dies nicht wenigstens teilweise und immer wieder so, wären Handlungskoordination und Verständigung unmöglich.

Die Konversationsanalyse nutzt dieses grundlegende Funktionsprinzip nun, um auf die Interpretationen der Teilnehmer zugreifen zu können:

Wenn Gespräche sorgfältig protokolliert wurden, stehen diese Aufzeigeleistungen den Gesprächsanalysikern in der gleichen Weise wie den Gesprächsteilnehmern zur Verfügung, um Gesprächsereignisse zu interpretieren. (2008: 50)

Um das *display* der Museumsbesucher ausnutzen zu können, um Zugang zu ihrem Verständnis und ihrer Nutzung des Raums und der Ausstellung zu erhalten, nimmt meine Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung ausschließlich *gemeinsame* Museumsbesuche in den Blick. Der Vorteil dieser Konzentration auf gemeinsame Besuche ist, dass es keiner Fragebögen oder Interviews bedarf, um das Raumverständnis der Besucher zu rekonstruieren und der Art und Weise auf die Spur zu kommen, wie sie ihren Interaktionsraum für den Museumsbesuch konstruieren. Die Daten, die zu dieser Rekonstruktion nötig sind, sind gleichsam natürlicher Bestandteil der Situation, die ich untersuchen möchte. Indem ich mit Aufnahmen von Museumsbesuchen arbeite, die auch ohne meine Anwesenheit stattgefunden hätten, entspricht meine Untersuchung der grundlegenden Forderung der Konversationsanalyse, mit *natürlichen* Daten zu arbeiten: Daten, die im Idealfall ohne Einwirken des Forschers entstanden sind – wir werden weiter unten sehen, wie ich diese Forderung bei der Erhebung der Videoaufnahmen berücksichtigt habe – und die in authentischen Interaktionssituationen entstanden sind, also nicht in Experimentalsituationen, deren Komplexität auf die Beantwortung einer punktuellen Fragestellung hin reduziert worden ist.

Diese Besuche habe ich auf Video aufgenommen (zum genauen Vorgehen s.u.), um möglichst viel von dem mich interessierenden Interaktionsgeschehen dokumentieren zu können. Videoaufnahmen ermöglichen es nämlich, das Zusammen-

spiel von Sprache, anderen körpergebundenen Kommunikationsressourcen und von Elementen der räumlichen Umwelt *im Entstehungszusammenhang der Interaktion* untersuchen zu können. Die Dokumentation des Interaktionsgeschehens per Video ermöglicht nicht nur ein beliebig häufiges Abspielen des Videos, es ermöglicht zusätzlich eine Verlangsamung der Wiedergabe, die es erlaubt, Details der Interaktion systematisch in den Blick zu nehmen, die bei Originalgeschwindigkeit schnell von anderen Phänomenen überdeckt würden. So erlauben Videoaufnahmen eine hochdetaillierte Analyse der untersuchten Interaktionen. Das Arbeiten mit Videoaufnahmen hat daher in der letzten Zeit in den Sozial- und Geisteswissenschaften massive Verbreitung gefunden (s. etwa Mondada 2013, Heath/Hindmarsh/Luff 2010, Bohnsack 2009, Kissmann 2009 oder Goldman et al. 2007 für Überblicke mit je unterschiedlicher Schwerpunktsetzung; zu Vorteilen des Arbeitens mit Video im Museumszusammenhang s. vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 194–196).

Wie kann nun untersucht werden, wie die Besucher den Ausstellungsraum und seine „socially sedimented structure“ (Goodwin 2000: 1490) für ihre soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs nutzen und wie sie dabei die Vielzahl der im Raum präsenten dauerkommunikativen semiotischen Ressourcen (die in Kapitel 3 untersucht worden sind) in ihre anwesenheitsbasierte Interaktion integrieren? Wie im vorigen Kapitel dargestellt, gehe ich davon aus, dass die räumliche Umwelt nicht die Interaktion determiniert, die in ihr stattfindet, sondern dass Raum in der Interaktion hergestellt und mit Bedeutung versehen wird. Das gilt auch für den Ausstellungsraum.

Wie aber kann man beobachten, wie die Teilnehmer ihre räumliche Umgebung *als Ausstellungsraum hervorbringen* und wie sie den Raum und die in ihm präsentierten Objekte für ihre Interaktion mit Bedeutung versehen? Die Art und Weise, wie die Interaktionsbeteiligten ihre räumliche Umwelt für ihren gemeinsamen Museumsbesuch konstruieren, wird beobachtbar, weil die Besucher die Museumsausstellung nicht alleine durchschreiten, sondern als Paar oder Gruppe. Damit stellt sich ihnen die Aufgabe, für ihre Begleiter ihre Interpretation ihrer räumlichen Umwelt sicht- und hörbar werden zu lassen. Damit der Museumsbesuch als gemeinsame Aktivität gelingen kann, müssen die Besucher sich mit ihren Begleitern koordinieren (die „interpersonelle Koordination“ sensu Deppermann/Schmitt 2007). Es reicht nicht aus, dass ein Besucher stehen bleibt, um sich die Exponate in einer Vitrine anzuschauen. Er muss sein Stehenbleiben so gestalten, das es von seinem Begleiter als Aktivität im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs erkannt werden kann – also als Stehenbleiben, um sich ein Exponat näher anzuschauen (und nicht etwa als Stehenbleiben, um sich auszuruhen). Wir als Beobachter haben einen Zugang zu den Interpretationen der Akteure, weil sie sich ihre Interpretationen als Grundlage für ihre Interaktion gegenseitig aufzeigen (müssen). Anders als beim stillen Lesen eines Buchs, werden die Raum-

Interpretationen unmittelbar sichtbar, und zwar in der Art und Weise selbst, wie die Besucher den Raum nutzen. In aller Regel vollzieht sich das nicht in speziellen Handlungen, die den Interaktionspartner über die Raum-Interpretation des Handelnden informieren. Vielmehr wird die Raum-Interpretation im Vollzug des gemeinsamen Ausstellungsbesuchs sichtbar, als untrennbarer Bestandteil dieser Handlungen (das ist ihr *dokumentarischer Charakter*).

Die Analyse der Raumherstellung durch die Museumsbesucher erfolgt in drei Schritten, die sich an den von Heiko Hausendorf (2010) rekonstruierten Teilaufgaben der „Situierung“ orientieren, mit denen die Interaktionspartner die räumlichen Voraussetzungen für ihre Interaktion hervorbringen und ihre Interaktion in der räumlichen Umwelt verankern: nämlich der Herstellung des „Bewegungs-“, des „Wahrnehmungs-“ sowie des „Handlungsraums“ (s. im Detail 4.2.2). Meine Untersuchung der Raumkonstitution in der Kommunikation in der Ausstellung geht dabei immer zweischrittig vor. Im ersten Schritt untersuche ich, wie die Besucher einen gemeinsamen Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraum herstellen, indem sie ihre Bewegungen aufeinander ausrichten, ihre visuelle Aufmerksamkeit aufeinander abstimmen und ihre Handlungen so ausführen, dass diese als gemeinsame Handlungen erkennbar sind und die Interaktionsteilnehmer räumlichen Zugang zu diesen Handlungen haben. Im zweiten Schritt untersuche ich die Musterhaftigkeit dieser Teil-Räume: Was ist das Museumsspezifische ihrer Herstellung? Was macht einen gemeinsamen Bewegungsraum wiedererkennbar zu einem *musealen* Bewegungsraum? Was ist das Charakteristische des von den Besuchern interaktiv hergestellten *musealen* Wahrnehmungsraums? Und wie gestalten die Besucher musterhaft ihren gemeinsamen Handlungsraum, so dass dieser als *musealer* Handlungsraum zu erkennen ist? Hierbei geraten Fragen in den Blick wie die folgenden:

- Wie genau konstruieren die Besucher den Ausstellungsraum im Hinblick auf die Bewegungen, die dieser erlaubt oder erforderlich macht? Wo(hin) gehen sie durch den Raum? Wie gestalten sie ihre Bewegungen durch den Raum und welchen museumsspezifischen Sinn weisen sie diesen Bewegungen zu?
- Welche ihrer Wahrnehmungen bringen die Besucher in der Ausstellung zur Deckung und welche Elemente der räumlichen Umwelt befinden sich im Zentrum ihrer visuellen Aufmerksamkeit? Wie gestalten sie ihre Wahrnehmungen auf museumsspezifische Weise und welche Bedeutung haben diese Wahrnehmungen für sie?
- Wie nutzen die Besucher den Ausstellungsraum für ihre Handlungen und was sind die museumsspezifischen Handlungen, für die sie den gemeinsamen Handlungsraum konstruieren?

Die diesem zweiten Analyseschritt zugrundeliegende Idee ist, dass es die musterhafte Hervorbringung dieser drei Teil-Räume des Interaktionsraums ist, die zusammen für die Erkennbarkeit des gemeinsamen Museumsbesuchs verantwortlich ist.

Dass es möglich ist, über die Beschreibung der Musterhaftigkeit der interaktiven Raumkonstruktion etwas Substanzielles über die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs zu erfahren, hat zwei Gründe. Zum einen die prinzipielle Reflexivität der Interaktion, wie sie von Ethnomethodologie und Konversationsanalyse herausgearbeitet worden ist (s. Auer 1999): Die Interaktion ist ‚kontextsensitiv‘ und ‚Kontext generierend‘, das heißt, dass die Interaktionsbeiträge auf den jeweiligen (emergierenden) Kontext zugeschnitten sind und ihren Sinn aus ihrer Passung mit diesem Kontext beziehen, dass dieser Kontext aber gleichzeitig *durch diese Interaktionsbeiträge* hervorgebracht wird. Indem sie also ihre gemeinsamen Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsräume auf den Ausstellungsraum und seine Nutzung im Rahmen der Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs zuschneiden, bringen die Interaktionsbeteiligten ihre räumliche Umwelt *als Ausstellungsraum* hervor. Der zweite Grund liegt in der Tatsache, dass der hier untersuchte Typ von Interaktion *raumgebunden* ist. Mit anderen Worten: Die spezifische Nutzung der räumlichen Umwelt – konkret die Nutzung des Ausstellungsraums und der in ihm präsentierten Exponate als dauerkommunikatives Kommunikationsangebot – spielt für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs eine so zentrale Rolle, dass man mit der Beschreibung der musterhaften Konstruktion des Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraums für den gemeinsamen Museumsbesuch die konstitutiven Besonderheiten dieses Typs von Interaktion im Kern erfasst. Das heißt nun aber keineswegs, dass Sprache für die Rekonstruktion dieser sozialen Praxis eine untergeordnete (oder möglicherweise gar keine) Rolle spielte. Zwar gibt es durchaus längere Phasen, in denen sich die Besucher in einem „open state of talk“ (Goffman 1981: 134) befinden, aber eben nicht sprechen. Und doch werden wir sehen, dass nicht nur bei der Herstellung des musealen Handlungsraums (mit seinem Fokus auf der interaktiven Erarbeitung von geteiltem Wissen), sondern auch schon bei der Herstellung des musealen Bewegungsraums Sprache immer mitberücksichtigt werden muss – etwa wenn man fragt, wie die Besucher aushandeln, was ein legitimes Bewegungsziel im Rahmen ihres Museumsrundgangs ist. Weil Sprache und andere Ausdruckformen in der hier untersuchten Praxis aufs Engste miteinander verwoben sind, werde ich auch nicht erst das visuell Wahrnehmbare untersuchen, um dann Sprache ‚ergänzend‘ dazuzunehmen (vgl. die „mikrophänomenologische Perspektive“ in Deppermann/Schmitt 2007: 38), sondern von vornherein alle den Teilnehmern zugänglichen Sinneseindrücke – sofern sie über die Videoaufnahme zugänglich sind – zugleich analysieren.

Die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung in Kapitel 5 basiert auf einem Videokorpus, das ich im Zoologischen und Paläontologischen Museum der Universität Zürich aufgenommen habe.<sup>1</sup> Das Korpus besteht aus ca. 80 Aufnahmen von einer Gesamtlänge von über 10 Stunden. Der Großteil der Aufnahmen dokumentiert ungesteuerte Museumsbesuche von Zweiergruppen, aber auch von Gruppen bis zu ca. fünf Personen. Unter diesen Gruppierungen gibt es Mütter, Väter oder andere Bezugspersonen mit Kindern, Großmütter oder -väter mit Enkel oder Enkeln, Ehepartner, jugendliche oder erwachsene Freundesgruppen, Gruppen aus Kinderkrippen oder Hortgruppen mit ihren jeweiligen Betreuungspersonen. Damit decken die Aufnahmen meines Korpus die Vielfalt der Besucher und Besuchergruppen ab, die in den von mir ausgewählten Museen zu beobachten ist. Der Umfang des Korpus und die Variationsbreite der dokumentierten Besuchsvorgänge garantieren, dass das interessierende Phänomen der Kommunikation *in der* Ausstellung in allen relevanten Facetten abgebildet ist. Das gilt allerdings nur für den von mir untersuchten Typ von Museum – das traditionelle naturkundliche oder naturwissenschaftliche Museum – „traditionell“ als Gegenbegriff zu „interaktiven“ Museen wie den Science Centers (die Gegenstand von Kesselheim/Brandenberger/Hottiger 2021 oder Kesselheim/Brandenberger 2021 sind). Eine weitere Einschränkung bezieht sich auf die Nutzung multimedialer Angebote im Ausstellungsraum (PC-Informationsstationen, PC-Ratespiele usw.). Zwar habe ich einige Fälle der Nutzung dieser Elemente dokumentiert, aber eine Analyse, die sich gezielt mit der Rolle multimedialer Elemente im Ausstellungsraum beschäftigt, bräuchte auf diesen spezifischen Fall angepasste Dokumentationsmethoden. Wollte man aber die Benutzereingaben in Form eines Screencasts dokumentieren, müsste man entweder für jede PC-Station ein eigenes Screencastprogramm einrichten (und die Daten dann mit den Videodaten synchronisieren) oder man müsste die Auswahl- und Bewegungsfreiheit der Besucher beschränken, was gegen die Idee spricht, die soziale Praxis des Museumsbesuchs möglichst unbeeinflusst zu dokumentieren (Fu et al. 2019, Allen/Peterman 2019: 19). Wichtiger als diese technischen Probleme aber scheint mir zu sein, dass sich die Nutzung multimedialer Angebote im Ausstellungsraum massiv auf die räumlichen Konfigurationen der Museumsbesucher auswirkt (einen Eindruck aus der Perspektive der Besucherforschung gibt Drotner et al. 2019). Es bietet sich also an – gerade auch vor dem Hintergrund der intensiven Diskussion um die Digita-

---

<sup>1</sup> Ich danke Marianne Haffner, der Leiterin des Zoologischen Museums, und Heinz Furrer, dem Leiter des Paläontologischen Museums, für die Erlaubnis, in ihren Räumen filmen zu können. Den Mitarbeiterinnen des Museums danke ich für die freundliche Aufnahme und engagierte Unterstützung bei meiner Erhebung.

lisierung im Museum – die Untersuchung dieses Aspekts in eine eigene Untersuchung auszulagern.

Zur Datenerhebung. Um möglichst die gesamte Breite des Museumspublikums zu erfassen, wurden Gruppen von unterschiedlicher Größe (Paare, Familien, Freundesgruppen, Horte usw.), unterschiedlicher Zusammensetzung (Erwachsene, Erwachsene mit jüngeren oder älteren Kindern, ältere Kinder) in möglichst allen Bereichen des Museums gefilmt, wobei die Aufnahmen über die Woche und über unterschiedliche Tageszeiten gestreut wurden. Die Aufnahmen geben also einen guten Querschnitt über die in den Museen präsenten Besuchergruppen wieder. Trotz alledem: Eine Repräsentativität der aufgenommenen Besucher nach externen sozialen Faktoren wie Geschlecht, nationale oder regionale Herkunft, Bildungsgrad, Vertrautheit mit den ausgestellten Disziplinen usw. wurde nicht angestrebt. Dies ergibt sich aus der konversationsanalytischen Überzeugung, dass nur solche (und genau diejenigen) sozialen Kategorien in der Analyse zu berücksichtigen sind, deren Relevanz sich die Teilnehmer in den Daten anzeigen. Ob also ein Besucher das erste Mal mit Fossilien konfrontiert ist oder ob er auf dem Gebiet Experte ist, zeigt sich in den Daten, wenn es für die Teilnehmer selbst relevant ist. Das Gleiche gilt für Herkunftskategorien: Ob es sich bei den Besuchern um Einheimische handelt, um Touristen oder Zugezogene, hat nur dann Relevanz, wenn diese sozialen Kategorien in den Daten sichtbar oder hörbar eine Rolle spielen. Deshalb habe ich keine demographischen Daten zu den von mir Gefilmten erhoben.<sup>2</sup>

Trotz dieser Bemühungen gibt es dennoch es einen klaren *bias* im Hinblick auf die Häufigkeit, mit der Kinder an den dokumentierten Interaktionen beteiligt sind. Dies hängt damit zusammen, dass Kinder (bis hin zum präverbalen Alter) im Zoologischen und Paläontologischen Museum der Universität Zürich eine bedeutende Besuchergruppe sind. Doch liegt in der großen Zahl von Aufnahmen mit Kindern nicht nur die Gefahr einer Verzerrung, sondern auch eine Chance für die Analyse. Da Kinder häufig noch nicht vollständig in den Umgang mit Ausstellungen im Museum einsozialisiert sind, treten viele der Regeln, die sonst stillschweigend vorausgesetzt werden, in der Interaktion mit Kindern häufig zutage, bis dahin, dass sie zum Thema ausführlicher Erklärungen werden. Die Momente, in denen Kindern der angemessene Umgang mit der Ausstellung nahegebracht wird oder in denen ihr unangemessenes Verhalten korrigiert wird, können für die Analyse wertvolle Einstiegspunkte darstellen, von denen aus sich Merkmale

---

<sup>2</sup> Überdies bin ich hier an Generalisierungen vom Typ „Besucher mit Hochschulabschluss stellen mehr Fragen als Besucher aus bildungsfernen Schichten“ nicht interessiert. Für die Beantwortung dieser Fragen wären demographische Daten natürlich unerlässlich.

erschließen lassen, die für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs *allgemein* gelten, die aber durch die langjährige Routine im Umgang mit der Museumsausstellung als kommunikativem Angebot im Normalfall an der kommunikativen Oberfläche nicht oder nur schwer nachweisbar sind.

Bei den Aufnahmen meines Korpus handelt es sich um zehn- bis fünfzehnminütige Ausschnitte aus ungesteuerten Museumsbesuchen. Ich habe mich Besuchern, die schon längere Zeit die Ausstellung durchlaufen haben, als Sprachwissenschaftler vorgestellt, der daran interessiert sei, wie ein „ganz normaler Museumsbesuch“ funktioniere, und sie gefragt, ob ich sie „zehn Minuten mit meiner Kamera bei ihrem Besuch begleiten“ dürfe. Der Hinweis darauf, dass mit der Teilnahme an meiner Untersuchung keine spezielle Aufgabe, keine Beschränkung der Bewegungsfreiheit und weder ein anschließender Test noch eine Befragung verbunden sein würden, dürfte dazu beigetragen haben, dass die überwiegende Zahl der Angefragten einer Aufnahme zugestimmt haben.<sup>3</sup>

Das Aufnehmen der Kommunikation *in der* Ausstellung ist technisch anspruchsvoll:

The environment of the museum floor presents a set of challenges beyond those inherent in most laboratory or school settings. First, the acoustics of the public spaces are very poor, and there is a huge amount of ambient noise. Major sources of sound include background hubbub from distant visitors, screams from excited children, conversations by nearby visitors (easy to mistake for members of the study group), and the myriad of sounds that interactive exhibits make when in use, such as bangs, clings, music, ratcheting, splashes, music, and prerecorded speech. [...] Second, visitors move around a great deal, and the groups they arrive in keep changing and reforming on short time-scales. (Allen 2002: 264f.)

Deshalb schließt die Autorin:

We considered videotaping to get the most precise information about visitors' movements, but eventually dismissed this as unfeasible. (Allen 2002: 266)

---

**3** Die Einverständniserklärung habe ich den Teilnehmenden jeweils am Ende einer Aufnahme ausgeteilt. Für die restlichen Besucher war während der gesamten Erhebung am Informationstresen neben dem Museumseingang ein Schild angebracht, das auf die Aufnahmen hinwies (vgl. Gutwill 2002). Auf den Schildern wurde den Besuchern die Möglichkeit eingeräumt, jederzeit einer Aufnahme zu widersprechen oder die Löschung ihrer Daten zu verlangen. Wie im Fall der Studien von vom Lehn, Heath und Kollegen erkundigten sich einzelne Besucher nach den Zielen meiner Untersuchung, aber kein Besucher widersprach der Aufnahme (vgl. z.B. vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 194–196).

Mit dem heutigen Stand der Aufnahmetechnik sind Videoaufnahmen in Ausstellungen zwar weiterhin anspruchsvoll, aber – wie die wachsende Zahl von Videostudien belegt – nicht mehr unmöglich.

Bei der Erhebung der Daten habe ich versucht, die Natürlichkeit der Situation möglichst wenig zu beeinträchtigen. Deshalb habe ich mit einer kleinen Handkamera gefilmt, bei starkem Publikumsverkehr und daher großem Umgebungsschall unter Zuhilfenahme eines aufgesteckten Richtmikrofons. Bei der Bewegung der gefilmten Gruppen durch das Museum habe ich jeweils soviel Abstand eingehalten, dass die Gruppe als Ganzes zu sehen war, aber die Tonqualität befriedigend blieb. In den Daten findet man punktuelle Hinweise darauf, dass die Kamera und der Kameramann für die Gefilmten für einen Moment bedeutsam werden: ein Blick in die Kamera, gerade bei Kindern (oder seine auffällige Vermeidung bei Erwachsenen), ein Öffnen der räumlichen Formation, um ein ‚Hineinfilmen‘ zu erlauben, ein kurzer ‚Schlenker‘ auf dem Weg zum nächsten Exponat, mit dem man die Kollision mit dem Filmenden vermeidet, ein Absenken der Sprechlautstärke, mit dem man ihn aus dem Kreis der Zuhörer ausschließt usw.<sup>4</sup> In aller Regel nimmt die Zahl dieser Indizien mit fortschreitender Aufnahmedauer schnell ab. Der Museumsbesuch wird anscheinend von vielen als Interaktion im öffentlichen Raum aufgefasst, die einen geringen Grad an Privatheit aufweist. Ein Beleg dafür scheint mir auch die oben erwähnte unkomplizierte Bereitschaft zu sein, sich beim Museumsbesuch filmen zu lassen.

Insgesamt bin ich daher überzeugt, mit meinem Erhebungsdesign eine gute Balance zwischen den Polen *maximale Qualität der Daten* und *maximale Natürlichkeit der Situation* gefunden zu haben. Trotz alledem gilt es, bei der Arbeit mit meinem Videokorpus im Blick zu behalten, dass die Videodaten nicht mit dem Interaktionsgeschehen gleichgesetzt werden dürfen, das sie dokumentieren. So schreibt Erickson (2007: 153):

[V]ideotapes are better regarded as sources for data than as data in themselves. [...] From such records, data can be defined, analytically. But it seems to me that it is naive realism to think of them as data themselves.

Im Prozess des Filmens kommt es zu einigen folgenreichen Veränderungen: Das Filmen erfolgt von einem Standpunkt aus, der sich nicht aus der Einnahme einer bestimmten Rolle in der Interaktionssituation ergibt (also: Mitglied der gleichen Besuchergruppe, ‚fremder‘ Besucher, Museumsmitarbeiter usw.), sondern auf-

---

4 Zur Rolle der Kamera bei gesprächsanalytischen Untersuchungen im öffentlichen Raum: Frers (2009).

grund von technischen Beschränkungen (Brennweite, Mikrofonempfindlichkeit), die Aufnahmen reduzieren die ursprünglichen Wahrnehmungen auf den visuellen Kanal und erfolgen in 2-D. Der Bildrahmen ist enger als das menschliche Gesichtsfeld, und er suggeriert, dass alles, was in dem Rahmen zu sehen ist, in irgendeiner Form zusammengehört, ohne dass es in der Realität etwas Analoges gäbe. Die Analyse muss ihren Umgang mit den Daten also unbedingt kritisch reflektieren.

Abgesehen von diesen Unterschieden, die durch den Einsatz eines Aufnahme- und Speichermediums bedingt sind, darf eine prinzipielle Tatsache nicht vergessen gehen: nämlich dass die Aufnahme kein mechanisches Registrieren der sozialen Realität ist. Was auf den Bildern zu sehen ist, spiegelt die ‚Live‘-Interpretation des interaktiven Geschehens durch den Filmenden wieder, der bestrebt ist, das auf dem Videobild sichtbar werden zu lassen, was er als relevanten Teil der ablaufenden Interaktion versteht. So kann man immer wieder in den Daten sehen, wie sich die Kamera den Gefilmten nähert, wenn diese vor einer Vitrine zum Stillstand kommen – offenbar als Reaktion auf die Vermutung, dass sich eine stationäre Phase des Museumsbesuchs anschließen wird – oder wie sich die Kamera entfernt, wenn der Kameramann augenscheinlich zum Schluss gekommen ist, dass die stationäre Phase sich auflöst. Trotz all dieser Einschränkungen scheinen mir die Videoaufnahmen ein reiches und präzises Bild des interaktiven Geschehens zu bieten, das über das mit anderen Methoden wie Fragebögen oder Interviews Erhebbare (vgl. 4.1) weit hinausgeht, solange in der Untersuchung die Entstehung der Daten im Prozess der Analyse reflektiert wird (s. Kesselheim 2016 zu unterschiedlichen Auffassungen zum Status der Daten in der videobasierten Raumanalyse).

Wie können die Videodaten nun im Rahmen dieses gedruckten Texts präsentiert werden? Anders als im Fall der Fotografien ist hierzu ein weiterer Bearbeitungsschritt erforderlich: das Erstellen einer Transkription.<sup>5</sup> Der Transkription hilft dabei, die präzise sequenzielle Organisation der interessierenden – prinzipiell flüchtigen – Handlungen besser beobachten zu können.

The transcription provides an important vehicle for becoming familiar with the complexities of a particular fragment and for beginning to explicate the relations between actions and activities. It also provides an important resource for documenting observations and recalling insights and analytic observations. (Vom Lehn/Heath 2007b: 292)

---

<sup>5</sup> Beim Erstellen und Korrigieren der Transkripte haben mich zu unterschiedlichen Zeitpunkten meiner Erhebung unterstützt (in alphabetischer Reihenfolge): Daphni Antoniou, Tobias Funk, Sabina Gröner, Evelyn Kähler, Hiloko Kato, Nicolas Wiedmer und Barbara Zeugin.

Obwohl ich für meine Untersuchung gleich nach der Erhebung von allen Aufnahmen Rohtranskripte erstellt habe, wurden viele Analysen direkt im Videoschnittprogramm vorgenommen: durch Markieren, Ausschneiden oder Untertiteln relevanter Ausschnitte. Die Transkripte, die sich in dieser Arbeit befinden, entstanden erst in späteren Phasen der Analyse, auf dem Weg zur zunehmenden Verdichtung und Versprachlichung der Analysebeobachtungen. Sie sind deshalb erkennbar darauf zugeschnitten, die analytischen Aussagen nachvollziehbar zu machen.

Um eine möglichst einfache Lesbarkeit über disziplinäre Grenzen hinweg zu ermöglichen, folge ich nicht der in der multimodalen Gesprächsanalyse gängigen Konvention von Mondada (2016). Stattdessen wird das körperlich-räumliche Geschehen durch Standbilder zugänglich gemacht, deren Position im Interaktionsablauf über das Zeichen „#“ und eine Identifikationsnummer erschlossen werden kann.<sup>6</sup> Bei der Wiedergabe des verbalen Anteils der Interaktion orientiere ich mich an der im deutschsprachigen Raum etablierten Konvention „GAT 2“ (Selting et al. 2009). Die folgende Liste gibt die wichtigsten Transkriptionskonventionen wieder (vgl. Selting et al. 2009: 391f.):

---

#### Sequenzielle Struktur / Verlaufsstruktur

---

[ ]	Überlappungen und Simultansprechen
[ ]	
=	schneller, unmittelbarer Anschluss neuer Sprecherbeiträge oder Segmente ( <i>latching</i> )

---

#### Pausen

---

(.) (-) (--) (---)	Mikropause, Pausen von ca. 0.2 – 0.5, 0.5 – 0.8, 0.8 – 1.0 Sek. Dauer
(2.5)	Pausen über 1 Sek. Dauer

---

#### Ein- und Ausatmen

---

°h °hh °hhh / h° hh° hhh°	Ein- bzw. Ausatmen (Dauer wie bei Pausen)
---------------------------	---

---

<sup>6</sup> Zum Status der Standbilder und ihrem analytischen Wert: Hausendorf (2012: 145–147), Bohnsack (2009: 151–158).

---

**Akzentuierung**


---

akZENT	Fokusakzent
akzEnt	Nebenakzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent

---

**Tonhöhenbewegung am Ende von Intonationsphrasen**


---

?	hoch steigend
,	mittel steigend
-	gleichbleibend
;	mittel fallend
.	tief fallend

---

**Sonstiges**


---

und_äh	Verschleifungen innerhalb von Einheiten
äh öhäm	Verzögerungssignale, sog. „gefüllte Pausen“
: :: :::	Dehnung (Dauer wie oben bei Pausen)
?	Abbruch durch Glottalverschluss
((hustet))	Para- und Außersprachliches
<<hustend>>	Para- und Außersprachliches, sprachbegleitend
<<erstaunt>>	interpretierende Kommentare mit Reichweite

---

**Transkriptionsprobleme, Auslassungen**


---

( )	unverständliche Passage ohne weitere Angaben
(xxx), (xxx xxx)	ein bzw. zwei unverständliche Silben
(solche)	vermuteter Wortlaut
(solche/welche)	mögliche Alternativen
((unverständlich, ca. 3 Sek))	unverständliche Passage mit Dauer
((...))	Auslassung im Transkript

---

Um eine einfache Lesbarkeit der Transkripte zu gewährleisten, werden in GAT 2 die Gesprächsbeiträge nicht phonetisch transkribiert, sondern in einer Schreibweise, die versucht, das Gesagte mit den Mitteln einer an den Höreindruck angepassten Standardorthografie wiederzugeben. Das bringt im Fall meines Korpus besondere Probleme mit sich, denn die meisten der von mir aufgenommenen Besucher sprechen einen Schweizerdeutschen Dialekt. Das Schweizerdeutsche weicht so stark vom Standarddeutschen ab, dass eine standarddeutsche Wiedergabe der schweizerdeutschen Gesprächsbeiträge – die eher einer Übersetzung gleichkäme – keinesfalls infrage kommt (wie schon der einführende Transkriptausschnitt in Kapitel 1 gezeigt haben dürfte). Zudem gibt es keine praktikable schweizerdeutsche Schriftnorm, auf die ich mich bei der Transkription stützen könnte. Meine Wiedergabe dialektaler Sprechweise versucht, gleichzeitig die Klippe einer klischierten Überbetonung des Dialekts (wie in den Dialekt-Ausgaben von Asterix) sowie die Klippe einer Einebnung der dialektalen Besonderheiten zu umgehen, und greift dazu zugegebenermaßen häufig auf ad-hoc-Lösungen zurück.

Die Analyse der Videodaten erfolgt nach den Methoden der Konversationsanalyse. Sie fusst auf feinkörnigen Analysen von Datenausschnitten, die in ihrer jeweiligen Fallspezifik ernst genommen, und nicht als bloße Belege für aus einer Theorie abgeleitete Hypothesen verstanden werden. Da die Konversationsanalyse davon ausgeht, dass die sequenzielle Struktur der Interaktion grundlegend für die Hervorbringung sozialer Ordnung ist und die Bedeutung der einzelnen Interaktionsphänomene immer nur in ihrem sequenziellen Kontext ausgeschöpft werden kann, folge ich bei den Analysen dem sich entwickelnden Interaktionsgeschehen grundsätzlich Schritt für Schritt.

Den Einstiegspunkt für die Analyse stellten einzelne Fälle dar, in denen sich die Besucher besonders intensiv mit dem Kommunikationsangebot im Ausstellungsraum auseinandersetzen, Fälle, die in irgendeiner Hinsicht als besonders ‚sprechend‘ oder ‚typisch‘ erschienen, oder Fälle in denen die Regeln der Nutzung des Ausstellungsraums im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs explizit thematisiert wurden. Ausgehend von den Phänomenen, die in diesem ersten analytischen Zugriff auffällig geworden sind, wurden Kollektionen von Fällen erstellt, in denen die gleichen Phänomene – in gleicher oder ähnlicher Form – wieder auftraten, und diese Fälle ebenfalls analysiert. Gleichzeitig wurde das Teilkorpus der anfangs analysierten Fälle in mehrere Richtungen hin erweitert. Zum einen wurden die zunächst analysierten Ausschnitte durch Fälle ergänzt, in denen der Museumsbesuch gerade *nicht* intensiv, sondern nebenbei, etwa als Hintergrund für ein gemeinsames Gespräch vorstatten ging, sowie abweichende Fälle („deviant cases“), in denen die Interaktionsbeteiligten das Vorliegen eines Problems manifestierten, das es für die Durchführung ihres gemeinsamen Museumsbesuchs zu bearbeiten („reparieren“) galt. Durch die Analyse von derartigen Fällen

treten oftmals die den ‚unproblematischen‘ Fällen zugrundeliegenden Regelmäßigkeiten besonders deutlich hervor. Der Einbezug immer weiterer Fälle führt schließlich dazu, dass sich langsam die grundlegenden Muster herauschälen, die für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs konstitutiv sind.<sup>7</sup>

Aus Platzgründen ist es in der Präsentation meiner Analysen im folgenden Abschnitt nicht möglich, ein Phänomen durch eine gesamte Kollektion hindurch zu verfolgen und so seine allgemeine Verbreitung im Korpus zu belegen. Die Phänomene, die ich anhand der einzelnen, exemplarischen Fälle beschreibe, die in das folgende Kapitel aufgenommen worden sind, sind jedoch mit Hilfe des hier beschriebenen Verfahrens rekonstruiert worden und können insofern für die von mir erhobenen Daten als repräsentativ betrachtet werden.

## 5.2 Die Herstellung des musealen Bewegungsraums

### 5.2.1 Ausgangspunkt

Die kommunikative Nutzung des Ausstellungsraums ist auf die *Bewegung* der Museumsbesucher angewiesen. Nur wenn sich die Besucher durch den Raum bewegen, können sie die Exponate zu Gesicht bekommen, auf denen – wie wir sehen werden – die Wissensvermittlung in der Ausstellung basiert (vgl. Zebhauser 2000 zur Rede vom Museum als ‚begehbarem Medium‘). Auch hängt von ihren Bewegungsentscheidungen ab, welche Objekte sie sehen, wie viele und welche Details sie an den einzelnen Objekten erkennen können, in welcher Reihenfolge und Kombination (Gesichtsfeld) sie die präsentierten Objekte wahrnehmen usw.<sup>8</sup> Daher sind die Bewegungen der Besucher durch den Ausstellungsraum ein wichtiger Aspekt der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs. Wenn man diese soziale Praxis beschreiben will, muss man die spezifischen Formen der Bewegung durch den Ausstellungsraum rekonstruieren. Das soll in diesem Kapitel geschehen.

Wir werden sehen, wie die Besucher durch ihre Bewegungen, die sie aufeinander abstimmen („Ko-Orientierung“) einen gemeinsamen Bewegungsraum herstellen, einen der drei Teilräume, die zusammen ihren Interaktionsraum bilden.

---

7 S. etwa Hindmarsh/Heath (2003), vom Lehn/Heath/Hindmarsh (2001) oder vom Lehn/Heath (2007b).

8 Die Bedeutsamkeit der Besucherbewegung findet ihren Niederschlag in der großen Zahl von Formen, die im Ausstellungsraum die Aufgabe der Organisation von Bewegung und Wahrnehmung bearbeiten und die wir in 3.3 untersucht haben.

Und wir werden sehen, dass sie diese Bewegungen auf eine ganz spezifische, für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs musterhafte Weise realisieren. Die Bewegungen der Museumsbesucher und der aus diesen Bewegungen entstehende Bewegungsraum sind derart charakteristisch, dass sie für kompetente Beobachter *als Bewegungen beim gemeinsamen Museumsbesuch* wiedererkennbar sind. Sie wären es wahrscheinlich selbst dann noch, wenn man aus den Videoaufnahmen Ausstellungsraum und Exponate wegreträtschieren würde. In diesem Sinne kann man sagen, dass die Bewegungen der Besucher ihre räumliche Umwelt als Ausstellungsraum ausweisen oder, konversationsanalytisch gesprochen, dass sie ihn in ihrer Interaktion *als Ausstellungsraum hervorbringen*.

Bei den Bewegungen der Besucher durch den Ausstellungsraum spielt die Bezugnahme auf die räumliche Umwelt eine zentrale Rolle. Ein Gutteil der Spezifik der Bewegungen durch den Ausstellungsraum ergibt sich aus der Bezugnahme auf das, was im Ausstellungsraum lange schon vorhanden ist, wenn ihr Besuch beginnt. Die Bewegungen der Besucher tragen also nicht nur dazu bei, die räumliche Umwelt als Ausstellungsraum zu konstruieren, die Bewegungen orientieren sich auch an dem, was die Besucher im Ausstellungsraum *vorfinden* und erhalten von diesem Verstehenshintergrund ihren spezifischen Sinn: So kann eine Bewegung durch die Bezugnahme auf das in der räumlichen Umgebung Vorgefundene z.B. zu einer „Annäherung an ein Exponat“ werden.<sup>9</sup>

Was ist also das Charakteristische der Bewegungen der Besucher beim gemeinsamen Museumsbesuch und was charakterisiert den museumsspezifischen Zuschnitt des Bewegungsraums? Folgende Aspekte sollen im Folgenden datenbasiert herausgearbeitet werden:

- Wie bringen die Besucher ihre Bewegungen *als gemeinsame* hervor, wie machen sie sichtbar, dass sie nicht zufällig mit anderen im Ausstellungsraum anwesend sind, sondern dass sie mit diesen zusammen das Museum besuchen? Diesen Aspekt des Museumsbesuchs haben speziell vom Lehn, Heath und Kollegen in den Mittelpunkt ihrer Forschungen gestellt (s. etwa vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001, vom Lehn 2013), wichtige Anknüpfungspunkte gibt es aber auch zu Arbeiten, die sich speziell dem gemeinsamen Gehen (Ryave/Schenkein 1974, Schmitt 2012) oder allgemeiner mit der Organisation mobiler Interaktion beschäftigen (McIlvenny/Broth/Haddington

---

<sup>9</sup> Wenn hier immer von *Bewegungen* die Rede war, heißt es nicht, dass andere Modi – speziell der Modus *Sprache* – in der Analyse ignoriert werden könnten. Wir werden sehen, dass auch für die Rekonstruktion des musealen Bewegungsraums ein Augenmerk auf Sprache unverzichtbar ist.

2009, Haddington/Mondada/Nevile 2013 oder Stefani et al. 2019).<sup>10</sup> Dieser Aspekt wird in 5.2.2 behandelt.

- Welche Rolle spielen die Exponate für die Bewegungen der Besucher durch den Ausstellungsraum? Diese Frage, der sich Abschnitt 5.2.3 widmen wird, hat bisher vor allem die empirische Besucherforschung interessiert. Untersucht wurde, wie bestimmte Merkmale des Raums die Bewegung durch die Ausstellung allgemein und speziell die Wahl von Bewegungszielen beeinflussen (z.B. Bitgood 2006, mit Literaturüberblick), oder als Maß für die Attraktivität oder ‚holding power‘ eines Exponats (kritisch zu diesen Studien: Heath/vom Lehn 2001: 289 oder vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 197). Speziell zu Formen der Bewegung bei der Rezeption einer Kunstinstallation s. Winiger (im Druck).
- Wie erzeugen die Besucher die übergeordnete Struktur des ‚Rundgangs‘? Diese Frage soll in 5.2.4 beantwortet werden. Sie wurde bisher vor allen unter praktischen Gesichtspunkten untersucht, also unter dem Gesichtspunkt, wie die Bewegungen der Besucher gesteuert werden können (s. z.B. Dean 1994). Theoretisch fundiert untersucht vor allem die *Space Syntax* den Zusammenhang zwischen der Anlage der Ausstellungsräume und den Bewegungen der Besucher (s. Choi 1999, Peponis et al. 2004, Wineman/Peponis 2009, Kaynar Rohloff 2009), und Véron/Levasseur (1991) erforschen aus ethnographischer Perspektive unterschiedliche Muster von Besucherbewegungen durch den Ausstellungsraum. Dabei verknüpfen sie die Konstruktion des Rundgangs durch die Körper der Besucher mit der Konstruktion der Ausstellungsbedeutung:

Le vrai discours de l'exposition est celui que construit le visiteur par son parcours, en mettant en relation dans un certain ordre ce qui lui est proposé. La signification n'est pas donnée à l'entrée, elle est produite à la sortie. (Véron/Levasseur 1991: 18)

- Welche Rolle spielt schließlich der gemessene Gang für die Musterhaftigkeit der Bewegungen durch den Ausstellungsraum? Hierzu gibt es vor allem impressionistische Aussagen, die auf die geringe Geschwindigkeit (vgl. Treinen 1981: 25) und die zur Schau gestellte Würde des Gehens im Museum abheben (Klingenstein 2001, Rumpf 1995: 30, Brock 2000: 454). Für das Verständnis des Zusammenhangs zwischen einer bestimmten Art und Weise der Bewegung und der Kategorisierung als *Besucher* bietet Lee/Watson (1992–

---

**10** Entferntere Anknüpfungspunkte bieten: Certeau (1988) zum Gehen als Mittel der Raumkonstitution; Linke (2010) zu Bewegungen des Körpers als einem der Aspekte des „kommunikativen Auftritts“; Tschofen (2013) zum Gehen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive mit einigen Anmerkungen zum Gehen im Museum (2013: 71–73); Pink (2007) zum ‚Gehen mit Video‘ als anthropologischer Erhebungsmethode.

1993) einen interessanten Anknüpfungspunkt. Die Autoren zeigen nämlich, wie sichtbares Verhalten im öffentlichen Raum und soziale Kategorisierungen miteinander verbunden sind. Die Rekonstruktion der spezifischen Art der Bewegungen beim gemeinsamen Museumsbesuch ist Gegenstand von 5.2.5.

## 5.2.2 Die Ko-Orientierung der Bewegungen im Ausstellungsraum

Ich möchte die Analyse des musealen Bewegungsraums mit der Untersuchung eines längeren Einzelfalls beginnen. Der gewählte Videoausschnitt zeigt einen Vater mit seiner etwa fünfjährigen Tochter „Nina“ (NI) beim Besuch des Zoologischen Museums. Ein jüngeres Geschwisterkind schläft während des gesamten Ausschnitts im Kinderwagen. Mit Einsetzen des Transkripts ‚lockt‘ Nina ihren Vater „Patrick“ (PA) zu einem großen, freistehenden Mammutexponat, das beide längere Zeit betrachten, bevor sie dann zu einem Riesenhirsch-Exponat weitergehen.

An diesem Beispiel möchte ich auf einen Aspekt der Bewegungen durch den Ausstellungsraum hinweisen, der kaum je in den Blick der musealen Besucherforschung geraten ist: die Tatsache, dass die Bewegungen der Personen, die gemeinsam ein Museum besuchen, eng aufeinander abgestimmt sind.<sup>11</sup>

### V8816, „Riesengroßes Tier“

```
01 NI: <von Ferne> oh PApi-> (-) pApi chUmm ma go LUEge;=
02     =ich han_s rIIsesgrOsses [TIER# gsehn; (--)]
03 PA:                                     [JA, #
                                           #1

04 NI: da CHUMM ma-
05     ich han n #MAMmut gsehn.
                                           #2
```

---

<sup>11</sup> Diese Vernachlässigung ist um so erstaunlicher, als von Museumsarchitekten und Ausstellungensgestaltern viel dafür getan wird, Möglichkeiten für ein gemeinsames Betrachten der Ausstellungsstücke zu schaffen (oder ein gemeinsames Bedienen der Exponate: Heath/vom Lehn/Osborne 2005).

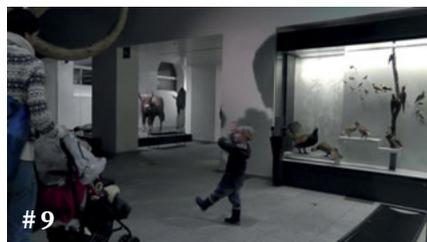


06 n MAMmut. (--)  
 07 n MAM#[mut.  
 08 PA: # [en MAMmut;  
       #3  
 09 (2.0)  
 10 NI: # ((klatscht in die Hände) # ((klatscht, 3 sek.))  
       #4 #5



11 PA: #↑`OH:: ja. (4.1) # (0.3) # (0.5) #  
       #6 #7 #8 #9





12 NI: <<p>(chammer)> sich grAd dra HEbe.#

#10



In dieser kurzen Phase des Museumsbesuchs von Nina und Patrick können wir bereits eine große Zahl von Aktivitäten beobachten, mit denen die beiden Besucher die Aufgabe der „Ko-Orientierung“ (Hausendorf 2010) bearbeiten, so dass ihr Gehen durch den Ausstellungsraum als ein *gemeinsames* Gehen, ein „Miteinander Gehen“ (Schmitt 2012) zu erkennen ist:

- Nina, die am Ende des Vitrinengangs nach rechts abgebogen ist und dort ein Mammut entdeckt hat, kehrt um und fordert ihren Vater auf, ihr zu folgen („chumm“, Z. 1).
- Patrick beginnt sofort, auf den abgestellten Kinderwagen zuzugehen. Nina rennt schnell los, bleibt aber schon nach wenigen Schritten an einer Stelle stehen, von der aus sie ihren Vater noch sehen kann. Von dort aus winkt sie ihren Vater heran (man sieht Ninas Hand, mit der sie den Vater heranwinkt, durch das Vitrinenglas, #2).
- Der Vater wendet den Kinderwagen in Ninas Richtung, während Nina ihm mit einer deiktischen Geste die Richtung anzeigt, in der er das Mammut zu suchen hat (#3).
- Nina geht erst dann weiter auf das Mammut zu, als ihr Vater begonnen hat, den Kinderwagen in die von ihr angezeigte Richtung zu schieben, womit deutlich wird, dass er seinen ursprünglichen Standort dauerhaft aufgeben wird (#5).

- Nina geht nun zum Mammutexponat und bleibt dort stehen. Dabei wählt sie eine Position, die es ihr erlaubt, Patricks Näherkommen zu überwachen (#6). Patrick schiebt den Kinderwagen auf Nina zu und bringt ihn in ihrer Nähe zum Stehen (#9).

Mit anderen Worten, die beiden Besucher tragen dafür Sorge, dass ihre Bewegungen durch den Raum ebenso wie ihr Stehenbleiben fein aufeinander abgestimmt sind: Nina geht nicht direkt zum Mammutexponat, sondern nimmt mehrere aufeinander folgende Positionen ein, die es ihr erlauben, Patricks Annäherung an das Exponat kleinschrittig zu überwachen und zu steuern, und Patrick orientiert sich mit seinen Bewegungen im Raum an dem, was Nina ihm anzeigt. Diese gegenseitige Ko-Orientierung der Bewegungen erlaubt es, Patrick und Nina als Goffman'sches *With* zu sehen, also als Personen, die in der Wahrnehmungssituation gemeinsam präsent sind und gemeinsam etwas tun. Während bei anderen Typen fokussierter Interaktion wie beispielsweise einem Tennis- oder mehr noch: einem Cricketspiel zwischen den Beteiligten ein großer Abstand vorhanden sein kann, bringen die Koorientierungsaktivitäten beim gemeinsamen Museumsbesuch eine charakteristische räumliche Nähe der Interaktionsbeteiligten hervor (vgl. Ryave/Schenkein 1974: zu „spatial proximity“), die man auf den folgenden exemplarischen Abbildungen erkennen kann.





**Abb. 5-1 – 5-6: Standbilder aus verschiedenen Videos**

Dass die Interaktionsbeteiligten ihre Bewegungen im Sinne einer Ko-Orientierung aufeinander abstimmen, ist nicht nur beim gemeinsamen Museumsbesuch der Fall. Vielmehr lassen sich derartige Aktivitäten der Ko-Orientierung in allen Formen fokussierter Interaktion nachweisen („focused gatherings“, Goffman 1963). Um zu beschreiben, was die Bewegungen im Rahmen der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs wiedererkennbar macht, müssen also weitere Charakteristika der Besucherbewegungen rekonstruiert werden.

### 5.2.3 Die Rolle der Exponate für die Bewegungen im Ausstellungsraum

Einem zentralen Aspekt der Besucherbewegung möchte ich im folgenden Abschnitt nachgehen. Es handelt sich um die Rolle, die die Exponate für die Organisation der Besucherbewegungen spielen: und zwar als Motiv und Ziel von Bewegungen durch den Ausstellungsraum sowie als Kern einer ‚Verweilzone‘, in der die Besucherbewegung zu einem längeren Stillstand kommt.

Schauen wir uns dazu erneut den Transkriptausschnitt „Riesengroßes Tier“ an, jetzt allerdings unter der Fragestellung, wie Besucher ihre Bewegungen durch den Raum als Annäherung an ein Ausstellungsstück erkennbar werden lassen. Schon in Ninas erster Äußerung – „oh Papi- (-) pApi chUmm ma go LUEge; & sich han\_s rIIsesgrOsses TIER gsehn;“ (Z. 1) – wird diese Orientierung deutlich. Mit ihrer Äußerung versucht Nina, ihre Entdeckung als neues gemeinsames Bewegungsziel im Ausstellungsraum zu etablieren. Hinweise auf diese Funktion geben

- der Imperativ, mit dem sie ihren Vater auffordert, ihr zu folgen („chumm ma go luege“),
- die Emphase, die in ihrer Wortwahl („rIIsesgrOsses“), der einleitenden Interjektion („oh“) und in den rhythmischen Betonungen zutage tritt,
- ihre dynamische Körperhaltung, der man ansieht, dass sie ‚auf dem Sprung‘ ist und gleich loslaufen wird (vgl #2), und
- das mehrfache Vorkommen von Verben des Sehens („LUEge“, „gsehn“).

Dass es sich bei dem von Nina angesteuerten Ziel um ein *Exponat* handelt, wird in Ninas Reformulierung ihrer Entdeckung deutlich: „ich han n MAMmut gsehn.“. Denn bei *Mammut* handelt es sich um eine Kategorie aus dem Kategorienset *zoologische Gattungen*, und mit genau diesem Kategorienset wird in dem hier untersuchten Museum auf die Exponate referiert (neben Sets, die höhere oder niedrigere Stufen innerhalb der zoologischen Taxonomie betreffen, s.o. 3.6). Der Vater signalisiert daraufhin, dass er das vorgeschlagene Bewegungsziel akzeptiert, indem er – wie oben beschrieben – auf den abgestellten Kinderwagen zugeht und beginnt, ihn ‚umzurangieren‘ (#2) und indem er wiederholt: „en MAMmut;“.

Die anschließende Bewegung durch den Ausstellungsraum ist damit von Vater und Tochter *als Bewegung hin zu einem Exponat*, hier: dem Mammutexponat, definiert worden. Wie zeigen sich Patrick und Nina nun ihre Ausrichtung auf das Exponat an?

- In #2 zeigt Nina den Standort ihrer Entdeckung mit ihrer Zeigegeste an. Gleichzeitig ist ihr Oberkörper nicht auf ihren Vater ausgerichtet, sondern ‚vermittelt‘ zwischen der Position des Vaters und der des Exponats.
- Während Nina auf ihren Vater wartet, richtet sie ihren Kopf auf das Exponat aus (#3). Diese Ausrichtung auf das Exponat behält sie auch dann noch bei, als sie vorwärts zu laufen beginnt (#4). Das suggeriert, dass es für sie in dieser Richtung etwas zu sehen gibt, das ihr wichtiger ist, als die Wahrnehmung etwaiger Hindernisse im Laufweg.
- Zum Zeitpunkt, den #5 dokumentiert, hat Patrick einen Standpunkt erreicht, von dem aus er das Mammut sehen kann. Er schaut in die von Ninas Haltung angezeigte Richtung und bestätigt mit „OH:: ja.“ (Z. 11) zum einen die von Nina behauptete Berechtigung ihrer Aufregung, die ich oben als Hinweis auf das Mammut als Gegenstand des Staunens gedeutet habe (Betonung, hoher Sprung zum Gipfel der Akzentsilbe und tiefer Fall der Intonationskurve am Ende), zum anderen die Richtigkeit der Identifizierung des Exponats als Mammut („ja“).
- In #6 sieht man Nina, mit dem Unterkörper auf das Mammut ausgerichtet, den Kopf aber in Patricks Richtung gewendet. So markiert sie die Stelle, der Patricks Interesse gelten soll.
- Mit Patricks Näherkommen wendet Nina ihren Blick dem Mammut zu (#7). Der Vater übernimmt Ninas Relevantsetzung des Mammutexponats: Auch er dreht den Kopf aus seiner Bewegungsachse heraus, während er sich weiter der Position seiner Tochter nähert, und richtet ihn auf das Mammut, anstatt den Raum vor seinen Füßen zu kontrollieren (#8).
- Dann bringt er den Kinderwagen zum Stehen und markiert so das Ende der großräumigen Bewegung durch den Ausstellungsraum (#9). Jetzt haben beide Besucher eine Position erreicht, von der aus sie sich dem Mammut widmen

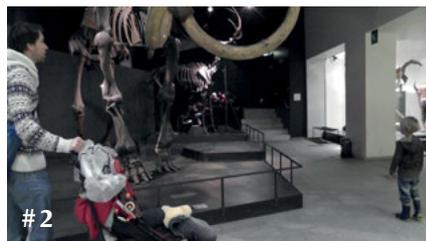
können, konkret: es im Detail betrachten (s.u. 5.3) und es zum Gegenstand ihrer interaktiven Wissenskonstruktion machen können (s.u. 5.4).

Bisher sind in der Regel nur die letzten Sekunden der Annäherung an ein Exponat untersucht worden (s. etwa Heath/vom Lehn 2001). Der Ausschnitt „Riesengroßes Tier“ zeigt nun, dass die Exponate für die Bewegungen der Museumsbesucher schon wesentlich früher relevant sind, als bisher gezeigt worden ist. Für alle Bewegungen durch den Ausstellungsraum stellen die Exponate eine wichtige Orientierungsgröße für die Besucher dar. Die Exponate treten als Motiv und Ziel der Bewegungen durch den Raum in Erscheinung: Die Besucher strukturieren den Ausstellungsraum, indem sie ihre Bewegungen *als Bewegungen zu Exponaten* definieren. Hierin scheint mir ein wichtiges Element der Musterhaftigkeit des musealen Bewegungsraums zu liegen.

Schon in diesem Ausschnitt sieht man, dass die Bewegungen der Besucher nicht einfach aus Eigenschaften der Exponate resultieren. Sie sind – wie auch vom Lehn/Heath/Hindmarsh (2001) betonten – das Ergebnis von Aushandlungsaktivitäten der Besucher. Im nächsten Ausschnitt („Läck!“) wird das meines Erachtens klarer.

### V8816, „Läck!“

01 NI: # (xxx) #LÄCK-  
#1 #2



02 (--)  
03 PA: oh LUEG emal #was da- (--)  
#3  
04 #DU. (. )  
#4



05 LUEG emal.# (---)  
#5

06 das isch n MAMmut.#  
#6



In diesem kurzen Ausschnitt stehen zwei alternative Bewegungsziele zur Debatte.

- Nina, die mit dem Kopf im Nacken die Stoßzähne des Mammut betrachtet hat (#1), senkt abrupt den Kopf und geht gleichzeitig einen Schritt nach vorne (#2). Diese Kopf- und Körperbewegung stellt eine ‚Einladung zur Abwendung‘ dar, wie sie vom Lehn (2013) untersucht hat. Mit ihrem emphatischen *Läck!* (Z. 1) signalisiert sie, dass sie etwas Überraschendes entdeckt hat. – Man kann vermuten, dass sich dieses Überraschende in ihrer Blick- und Bewegungsrichtung befindet.
- Patrick geht allerdings nicht auf diese Initiative ein. Er nähert sich vielmehr einer Stelle, an der sich ein Objekttext zum Mammutexponat befindet, und signalisiert Nina, dass er an dem aktuell betrachteten Exponat etwas Sehenswertes entdeckt hat: „oh LUEG emal was da-“ (Z. 3). Patrick lehnt also nicht nur Ninas Initiative ab, er setzt ihr eine eigene ‚Bewegungseinladung‘ entgegen.
- Nina verfolgt ihre Initiative weiter, indem sie ihr Zeigen in den Raumhintergrund fortsetzt und einen Schritt in die angezeigte Richtung geht (#3). Erst nach der direkten Anrede durch den Vater („DU.“, Z. 4) schaut sie zu diesem hin, lässt ihren immer noch zeigenden Arm sinken (#4) und beginnt, sich der Position des Vaters zu nähern, bis sie schließlich Seite an Seite neben ihm zu stehen kommt (#5).

Die Bewegungen durch den Ausstellungsraum sind hier von Patrick und Nina interaktiv ausgehandelt worden. Ninas ‚Einladung zur Abwendung‘ (als „first action“ einer Paarsequenz, s. erneut vom Lehn 2013) hat allerdings nicht Patricks Abwendung vom Mammutexponat zur Folge. Seine Schritte auf den Objekttext zu können als Ablehnung von Ninas Einladung interpretiert werden (als „second action“). Gleichzeitig dienen sie als eine Art Gegenvorschlag, der von Nina mit einer Bewegung hin zu der vom Vater markierten Stelle im Raum akzeptiert wird.

Die Ausschnitte „Riesengroßes Tier“ und „Läck!“ haben nicht nur deutlich werden lassen, dass die Bewegungen während des Museumsbesuchs interaktiv ausgehandelt werden und dass die Exponate als Ziele für die Bewegungen durch den Ausstellungsraum eine zentrale Rolle spielen. Sie geben auch einen Eindruck davon, was die Besucher in die Waagschale werfen können, um die Bewegung hin zu einem Exponat hervorzubringen oder um auszuhandeln, ob man sich von dem Exponat abwenden soll.

Bezieht man weitere Fälle aus meinem Korpus in die Analyse ein, zeigt sich, dass sich die Bewegungsrelevanz der Exponate bzw. der Vitrinen, die die Exponate enthalten, grundsätzlich aus zwei Quellen speist. Zum einen aus dem Charakter der Exponate als Gegenstand der Anschauung. So reicht es im Museumskontext bisweilen aus, das Vorhandensein von etwas Sichtbarem zu behaupten oder ein unspezifisches Sehen einzufordern („Schau mal da!“), um eine gemeinsame Bewegung hervorzubringen. Zum anderen kann sich die Bewegungsrelevanz der Exponate aus ihrem Charakter als Wissensobjekt ergeben: Die Bewegung zum Exponat verspricht die Beantwortung von thematisch einschlägigen Fragen (die häufig implizit bleiben: [Was ist das für ein Exponat?] – „das isch n MAMmut.“). Häufig kommt – wie in beiden bisher untersuchten Ausschnitten – die Darstellung einer starken emotionalen Beteiligung hinzu, die das zu Sehende oder zu Lernende als etwas Aufregendes, Spannendes, Staunendes oder auch Bewunderung und Ehrfurcht Hervorrufendes kennzeichnet. Die Abwendung von einem Exponat bzw. einer Vitrine lässt sich durch Verweis auf die gleichen Aspekte des Exponats durchsetzen, lediglich mit umgekehrtem Vorzeichen: nämlich indem man anzweifelt, dass man an dem Exponat etwas sehen („ich glaub da gseht gseht mer z WENig“, „Sybille“ in V1358) oder lernen kann („s tierquiz das is für GRÖSSere.“, „Alexandra“ in V1221).

Die Relevanz der Exponate für die Bewegung der Besucher durch den Ausstellungsraum ergibt sich aus ihrer Bedeutung für den musealen Wahrnehmungs- und Handlungsraum, die ich in 5.3 und 5.4 untersuchen werde: ihre Bedeutung als Zentrum eines gemeinsam hergestellten Raumes geteilter Aufmerksamkeit und als Kristallisationspunkte für die Wissenskommunikation im Ausstellungsraum. Das ist auch daran zu sehen, dass es streng genommen nicht die Exponate

selbst sind, die das Ziel der Bewegungen durch den Ausstellungsraum darstellen, auch wenn dies von den Besuchern so formuliert wird (z.B. „gömmmer zum FUULTier;“, „Stephanie“ in V4647). Tatsächlich ist es der Raum unmittelbar *vor* den Exponaten, der den Endpunkt der Besucherbewegungen durch den Ausstellungsraum bildet und in dem sich die stationären Phasen des Museumsbesuchs abspielen. Dieser Raumbereich, den ich in 3.3.2 „Verweilzone“ genannt habe (im Gegensatz zu den „Gehzonen“, die die Besucher in den mobilen Phasen ihres Museumsbesuchs nutzen), wird durch die Möglichkeiten und Beschränkungen strukturiert, die er für die Herstellung eines gemeinsamen Betrachtungs- und Handlungsraums bietet.

Da ich die Herstellung dieser beiden Teilräume weiter unten im Detail analysieren werde, möchte ich hier nur kurz auf zwei Beobachtungen in den obigen Ausschnitten hinweisen, die diese Strukturierung der Verweilzone illustrieren können. Auf Standbild #9 aus dem Ausschnitt „Riesengroßes Tier“ (s.o., S. 325) sehen wir Patrick und seine Tochter Nina zu einem Zeitpunkt, an dem ihre Annäherung an das Mammut zum Stillstand gekommen ist. Beide stehen in einigem Abstand zum Mammut, genauer: in einer Entfernung und mit einer Orientierung, die es beiden erlaubt, das Exponat als Ganzes zu betrachten, speziell aber die Stoßzähne, um die es in diesem Gesprächsabschnitt geht. Diese gemeinsame Orientierung ist auch dafür verantwortlich, dass man Patrick und Nina als Personen wahrnimmt, die sich *gemeinsam* im Ausstellungsraum aufhalten, selbst wenn die Entfernung zwischen ihnen im Vergleich zu anderen Daten aus meinem Korpus beträchtlich ist. Die Verweilzone am Endpunkt der Bewegung durch den Ausstellungsraum befindet sich also an einer Stelle, von der aus das angesteuerte Exponat gemeinsam als Objekt der Betrachtung und der Wissenskonstruktion genutzt werden kann.

Auf Standbild #6 aus dem Ausschnitt „Läck!“ (s.o., S. 330) stehen Patrick und Nina deutlich näher beieinander. Und sie befinden sich so nah am Exponat, wie es das kleine Geländer um das Mammutpodest gestattet. Hier lässt sich ihre Position vor dem Exponat mit Bezug auf den Objekttext verstehen, der am Boden angebracht ist und den sie nutzen, um Informationen zum Mammut zu erhalten („das isch n MAMmut.“). Die Position von Vater und Tochter ergibt sich also aus der Nutzung des Exponats als Wissensobjekt. In diesem zweiten Fall sieht man, besser noch als in „Riesengroßes Tier“, die räumliche Formation, die Besucher charakteristischerweise am Ende einer Bewegung durch den Ausstellungsraum einnehmen: Eine „I-formation“ (Ciolek/Kendon 1980: 249), in der die Besucher Seite an Seite in unmittelbarer Nähe des Bewegungsziels stehen, die Körperfronten auf dieses Ziel hin ausgerichtet und einander nur von der Seite sehend.

Die Exponate haben aber auch Implikationen für die (angemessenen) Bewegungen im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs, die sich nicht aus

ihrer Rolle für den musealen Wahrnehmungs- und Handlungsraum ergeben. So gehört zur Beschreibung der Bewegungen im Ausstellungsraum, die Teil der hier beschriebenen sozialen Praxis sind, dass die Exponate von Berührungen auszunehmen sind. Gerade bei Museumsbesuchen mit kleinen Kindern, die in meinem Korpus häufig vertreten sind, findet man häufig implizite sowie explizite Bezugnahmen auf diesen Bewegungsaspekt.

Der folgende Ausschnitt zeigt beispielhaft einen Fall, in dem das angemessene Bewegungsverhalten gegenüber Exponaten explizit behandelt wird. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Museumsbesuch von Patrick und Nina, der sich zeitlich genau zwischen den bisher untersuchten Ausschnitten befindet. Das Transkript setzt in dem Moment ein, als der Vater seine Begeisterung angesichts des Mammutexponats zum Ausdruck bringt.

### V8816, „Herumturnen“

01 PA: ↑`OH:: ja.

02 (4.9)

03 NI: <<p>(chammer)> sich grAd dra #HEbe.  
#1



04 PA: ja das dörf mä NÖD,

05 abr (-) die sind eso gross dass mer CHÖNNT;

06 GÄLL?

07 NI: <<p> JA;>

08 PA: chönnt mä richtig druf UMeturne.

09 (---)

10 NI: wemm (.) wemmer WÜRkli fescht druf Umetrampled\_dänn  
11 gönt s kaputt.

12 (--)

13 PA: jetz wär wahrschindlich so- (-)

14 (dass\_s/das) da würd kapUTT gah wemmer jetz da z  
fescht

15 dra riisst.

16 NI: m\_HM,  
 17 (---)  
 18 LU: (xxx) LÄCK-

In diesem Ausschnitt handeln die beiden Besucher aus, wie mit dem Mammut umzugehen ist.

- Nina spricht von der Möglichkeit, sich am Skelett festzuhalten, und demonstriert diese, indem sie die Arme nach oben hebt, als schwingt sie sich an den Stoßzähnen des Mammut vor und zurück (#1).
- Patrick bestätigt diese Möglichkeit („ja“), führt aber sogleich ein Verbot an, das gegen diese Möglichkeit spricht: „das dÖrf mä NÖD,“ (Z. 4). Das Indefinitpronomen *mä* (,man‘) zeigt, dass es sich nicht um eine persönliche Präferenz von Patrick handelt, sondern um eine allgemeine Regel.
- Daraufhin geht er, in leicht belustigtem Ton, auf die von Nina behauptete Möglichkeit des Sich-Anhängens ein. Doch während das Schaukeln bei Nina beinahe als konkreter Vorschlag daherkommt (vgl. den Indikativ „chammer“, Z. 3, und ihre Vorführung des Schaukelns), verleiht der Vater dem Schaukeln den Status einer bloßen Vorstellung (Konjunktiv II: „CHÖNNT“, Z. 5).
- Nina folgt der Stoßrichtung von Patricks Beitrag und führt die Zerbrechlichkeit des Exponats als Grund dafür an, das Mammut *nicht* als Klettergerüst zu nutzen. Dabei spricht nun auch sie – wie die Modalpartikel „WÜRkli“ unterstreicht – über das ‚Herumtrampeln‘ lediglich als Idee (Z. 10).
- Der Vater bekräftigt das Zutreffen ihrer Begründung und Nina bestätigt seine Aussage ihrerseits mit einem bejahenden „m\_HM,“ (Z. 16).

So haben die beiden Besucher die Nutzung des Exponats als Klettergerüst, die ja durch das niedrige Gelände nicht wirklich verunmöglicht wird, gemeinsam in das Reich der Phantasie verbannt.

In zahlreichen anderen Stellen meines Korpus tritt das Berührungsverbot weniger explizit zutage. Etwa wenn die Berührung eines Exponats, das Schlagen an oder das Klettern auf eine Vitrine körperlich unterbunden wird. Besonders subtil zeigt sich das Berührungsverbot in speziellen Formen des Zeigens während des Museumsbesuchs:

- beispielsweise wenn Besucher eine Zeigegeste äußerst nahe an ein frei stehendes Exponat heranführen, aber ohne es zu berühren, obwohl kein Glas die Berührung physisch verhindert (V2780, Abb. 5-7);
- oder wenn Besucher ihre Zeigegeste äußerst nahe an das Exponat heranführen, die Geste aber mit dem kleinen Finger ausführen, was suggeriert, dass die Bewegung keinesfalls ein Ergreifen des Exponats zum Ziel hat (V2910, Abb. 5-8).



Abb. 5-7



Abb. 5-8

Das Berührungsverbot zeigt sich nicht nur im beobachtbaren Verhalten der Besucher, es hat bisweilen auch im Raum Spuren hinterlassen. Etwa wenn man selbst dort, wo Exponate durch keinerlei physische Mittel vor einer Berührung geschützt sind, Schilder findet, die die Besucher auffordern, ein Exponat zu berühren (s.o. 3.4).

Im folgenden Abschnitt geht es um ein weiteres Charakteristikum der Bewegungen im Rahmen der sozialen Praxis des Museumsbesuchs: ihre Einordnung in einen übergeordneten ‚Rundgang‘.

#### 5.2.4 Der Rundgang

Die Bewegungen durch das Museum werden von den Besuchern auf eine ganz spezifische Art und Weise organisiert: nämlich als eine Abfolge von Etappen, die von einem Exponat immer zu einem nächsten Exponat führen. Durch diese Organisation der Bewegung entsteht nicht nur das vielfach beschriebene Bummeln durch das Museum, das sich aus dem Wechsel von mobilen Phasen (Bewegung hin zum Exponat) und stationären Phasen (Verweilen vor dem Exponat) ergibt.<sup>12</sup> Vielmehr entsteht auch eine spezielle räumlich-zeitliche Organisation des Museumsbesuchs, die – wie wir sehen werden – mit den Deiktika *weiter* und *zurück* ausgedrückt werden kann.

Im Folgenden werde ich einige Videoausschnitte daraufhin untersuchen, wie Besucher ihre Bewegungen als solch eine Reihe aufeinander folgender Betrachtungsziele organisieren.

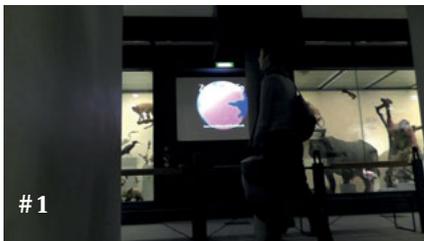
Anhand des Ausschnitts „Tiger“ (s.a. Kesselheim 2016) möchte ich zeigen, wie Besucher den Museumsbesuch als Abfolge von aufeinander folgenden Ein-

<sup>12</sup> Dieser Wechsel wurde auch bei Stadtführungen konstatiert (Stukenbrock/Birkner 2010, Kesselheim 2010b).

zelbetrachtungen gestalten können und Abweichungen von der Ausrichtung am jeweils nächsten Exponat sowie Abweichungen von der strikten Sequenzierung der Betrachtungsvorgänge korrigieren. Zu sehen ist eine Gruppe von drei Personen, bestehend aus der französischsprachigen Mutter „Natalie“ (NA) mit ihrem kleinen Sohn „Tommy“ (TO) und ihrer deutschsprachigen Schwiegermutter „Mona“ (MO). Die Gruppe hat sich zuletzt eine Meeresspinne angeschaut, nun gehen sie eine Treppe hoch.

### V0300, „Tiger“ Teil 1

01 NA: et ÇA c'est quOI tommy c'est QUOI, #  
#1



02 (-)  
03 hein ÇA,  
04 (1.9)  
05 TOMmy?  
06 MO: aHA jertz  
07 NA: er geht (xxx) GANZ woandershin# als wo man ihn  
jetzt (-)

#2

08 er lässt sich nIchts VORschreiben.#

#3



Die Treppe hat die Gruppe zu einer Reihe neuer potenzieller Bewegungsziele geführt. Natalie versucht, Tommy für eines dieser Ziele zu interessieren, indem

sie auf ein Exponat zeigt und ihren Sohn auffordert, es zu benennen (#1, Z. 1). Tommy, der schon vorgegangen ist, geht nicht auf Natalies Initiative ein, sondern verfolgt seinen eigenen Weg, woraufhin seine Mutter ihre Initiative expandiert (Z. 3–5). Als Tommy wieder nicht reagiert, schauen beide Frauen ihm zunächst hinterher (#2). Dann kennzeichnen sie seine Bewegung als abweichend („lässt sich nichts VORSchreiben“, Z. 8) und als Verstoß gegen ihre eigenen Bewegungspläne („GANZ woandershin“, Z. 7). Daraufhin wenden sie sich von Tommy ab und nähern sich dem Exponat, nach dem Natalie ursprünglich gefragt hat (s.u. „Tiger“, Teil 2, #4).

Mit anderen Worten: Tommys Weg durch den Raum, der ihn nicht zu einem nächsten Exponat führt, wird als abweichend qualifiziert und von den beiden Erwachsenen *nicht* gegangen. Die beiden Erwachsenen geben hier die Orientierung an einem räumlichen Zusammenbleiben als Gruppe auf, die für die Bewegungen im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs charakteristisch ist (s.o.), und gehen stattdessen zu dem Exponat, das als nächstes Etappenziel bestimmt worden ist. Das zeigt meines Erachtens, wie wichtig ihnen die Gestaltung des Wegs durch den Ausstellungsraum als ‚Rundgang‘ ist, d.h. als Folge von Annäherungen an das jeweils nächste Exponat. Und es macht deutlich, dass sie versuchen, Tommy diese Bewegungsweise nahezubringen (oder in ihren Worten: ‚vorzuschreiben‘).

In Teil 2 des Ausschnitts „Tiger“ tritt der Rundgang als ‚verborgene Agenda‘ noch deutlicher zutage:

### V0300, „Tiger“ Teil 2

09 NA: #eigentlich wenn man WEGschaut,  
#4



10 kommt er dann irgendwann NACH.  
11 [(xxx xxx) NACHgeht,  
12 MO: [m\_Hm, (xxx xxx).  
13 NA: viens VOIR tOmmy# VIENS, [allez Vite,  
14 TO: # [<<glucksend> ha HALlo;>  
#5



15 ((lacht))  
 16 MO: aHA, HAB ihn schon.

Hier offenbart Natalie den Plan, der hinter ihrer Hinwendung zum Exponat steht. Es handelt sich um eine Maßnahme, die Tommy zum Exponat locken soll, und damit zurück auf den ‚rechten Pfad‘ des Rundgangs: „eigentlich wenn man WEG-schaut, kommt er dann irgendwann NACH.“ Das Ziel ist es, Tommy zu einer Position zu bewegen, von der aus er das Exponat betrachten kann („viens VOIR“, Z. 13).

Tommy hat die Entfernung zu seinen Begleiterinnen für ein Fangen- und Versteckspiel genutzt. Im dritten und letzten Teil des Ausschnitts „Tiger“ sehen wir, wie ihn seine Großmutter und Mutter zurück auf den Rundgang führen und somit sein abweichendes Raumverhalten korrigieren.

### V0300, „Tiger“ Teil 3

17 NA: #BIEN\_on va allEr voir le: tIgre et le crocoDILe;  
 #6  
 18 (--)  
 19 viens VOIR, (--)  
 20 le #tigre et le? MONtre moi  
 #7



21 le TIG[re.  
 22 MO: [und was ist DA#[S?  
 23 NA: # [momEnt  
 #8

24 (äh/mais)  
 25 jetzt EINS nach dem andren.  
 26 (-) le tig (--) il est où\_AH::#[::;  
 27 TO: # [DA-  
 #9



Standbild #6 zeigt das Ende von Tommys Versteckspiel. Großmutter Mona hat ihn ‚gefangen‘ und steht neben ihm, Mutter Natalie nähert sich den beiden. Sobald sie Tommy erreicht hat, erneuert sie ihren Versuch, das Kind zurück auf die von ihr definierte Etappe des gemeinsamen Rundgangs zu steuern. Durch die 1. Person Plural („on va aller“, Z. 17) und den Auftrag, *ihr* etwas zu zeigen („MONtre moi le TIGre“, Z. 20f.) entwirft Natalie die Beschäftigung mit dem Tigerexponat als eine gemeinsame Aktivität. Noch während die Mutter das Wort an ihren Sohn richtet, geht sie an ihm vorbei, wobei sie den Kopf so dreht, dass sie den Blickkontakt mit ihm aufrecht erhalten kann (#7). So gelingt es ihr, das Kind gleichsam ‚hinter sich herzuführen‘.

Monas anschließender Beitrag bringt noch einen weiteren Aspekt des Rundgangs zum Vorschein: seine strikte sequenzielle Ordnung. Während Tommy sich mit seiner Mutter schon auf das Tigerexponat zubewegt, schlägt Mona ein alternatives Bewegungsziel vor: Sie zeigt auf ein Meerestierexponat und fordert Tommy auf, es zu identifizieren („und was ist DAS?“, Z. 22 und #8). Doch dabei wird sie von Natalie unterbrochen, die in einem *Account* die Regel explizit macht, die dem Rundgang zugrunde liegt: „EINS nach dem andren.“ (Z. 25).

Nun wird Tommys ‚Abweg‘ wieder in den unterbrochenen Rundgang integriert. Natalie signalisiert mit ihrem emphatischen „AH:::“ (Z. 26), dass sie das gesuchte Exponat gefunden hat, und auch Tommy verdeutlicht, dass er das Gesuchte identifiziert hat, indem er so nah wie möglich an das Exponat herantritt und „DA-“ ruft (Z. 27 und #9).

In den drei Teilen des Ausschnitts „Tiger“, die soeben analysiert worden sind, wird sichtbar, dass die Besucherinnen die Bewegungen durch den Ausstellungsraum als Abfolge von Bewegungen von Exponat zu Exponat organisieren. Der Weg des Kindes durch den Raum, der *nicht* auf das Erreichen des nächsten Exponats ausgerichtet ist und somit der Bewegungslogik des Rundgangs widerspricht,

wird durch die beiden Frauen als ‚Abweg‘ behandelt und wieder in den Rundgang überführt: Tommys ‚Abweg‘ endet an genau dem Punkt, an dem Tommy den Rundgang verlassen hat, dem Tigerexponat. So kann die von den Frauen hervorgebrachte systematische Abfolge von Betrachtungspositionen nahtlos fortgesetzt werden. In „Tiger“ wird auch die gleichzeitige Beschäftigung mit mehreren Exponaten als Abweichung von der sequenziellen Logik des Rundgangs gekennzeichnet (in Natalies *Account*, s.o.). Eine solche Orientierung am systematischen Voranschreiten im Raum ist in meinem Korpus relativ häufig zu beobachten.<sup>13</sup> Doch sind die Bewegungen einer Besuchergruppe auch dann noch als Teil eines *Museumsbesuchs* erkennbar, wenn die Gruppe sich nur einzelne Exponate aus dem Angebot ‚herauspickt‘ und das Angebot im Raum nicht systematisch ausschöpft. Deshalb scheint mir ein systematisches, streng serialisiertes Vorwärtsgen durch den Raum für die Musterhaftigkeit der Besucherbewegungen nicht konstitutiv zu sein.

Durch den Rundgang als Organisationsprinzip der Besucherbewegungen wird eine spezifische Deixis des *Weiter* und *Zurück* möglich gemacht, die für die beobachtete soziale Praxis grundlegend ist. Dies illustriert beispielhaft der folgende Ausschnitt („Weiter“). Wir sehen eine Gruppe von Kindern aus einem Hort („Anna“, AN; „Chrigu“, CH; „Didier“, DI; und „Emil“, EM), die gerade zusammen mit ihrer Betreuerin „Barbara“ (BA) ein Computerquiz zu Lebensräumen und Ernährungsweisen von Tieren bearbeitet haben (s.a. Kesselheim 2012).

### V3210, „Weiter“

01 BA: #GÖMmer wIter. (--)  
#1



02 AN: AH::;=

<sup>13</sup> Auch Véron/Levasseur (1991) beobachten diese Form des Rundgangs in ihrem Material. Sie nennen dieses Bewegungsmuster mit einer Metapher aus dem Tierreich die Bewegungsart der ‚Ameise‘.

03 BA: =tü\_mer mal dihei LUEge;  
 04 AN: #mir hetted DA d#rrrr #(mached),  
           #2                          #3      #4



05      (.) ([ ] )  
 06 CH:          [GÖMmer mA1 [zu de  
 07 BA:                          [gömmmer #DA,  
   #5  
 08      (.) chom DA; #  
   #6



Mit ihrer Äußerung „GÖMmer wIter.“ (Z. 1) initiiert BA die Abwendung von dem Computerquiz. Sie tritt nach hinten aus der Formation heraus, die die Gruppe für das Quiz eingenommen hat (#1). Sie dreht sich um und ‚schiebt‘ eines der Kinder von der PC-Station weg, indem sie ihm ihre Hand auf den Rücken legt und so ihre Bewegung auf das Kind überträgt (#2). Die Bewegungsfreiheit der Kinder ist durch den offenen Raum nicht eingeschränkt. Wir können deshalb die Bewegungen der Kinder also als ihre Interpretation des deiktischen *Weiter* verstehen. Wohin gehen die Kinder hier? Alle gehen (von der Kameraposition aus gesehen) nach links: in einen Raumbereich, den sie auf ihrem Rundgang noch nicht betreten haben. Allerdings meint „wIter“ mehr als das. ‚Weitergehen‘ heißt: angemessene Betrachtungsziele finden, mit denen der bisherige Rundgang fortgesetzt werden kann. Sichtbar wird das etwa dann, wenn eine Neuausrichtung der Bewegung durch den Raum auf eine Veränderung der Blickrichtung folgt (wie im Fall von Chrigu, der zunächst einen Kopf leicht nach links dreht und gleich

im Anschluss seine Laufrichtung ändert, #3 zu #4). Oder daran, dass die Kinder den Blick auf relativ weit entfernte Raumbereiche oder Dinge gerichtet haben (#6) und diesen schnell und geradlinig zustreben. Auch erschließt sich die Ausrichtung des „wIter“ auf Betrachtungsziele im Raum aus den jeweiligen Endpunkten der Bewegungen: alle Bewegungen kommen schließlich vor einer Vitrine zu einheimischen Nagern zum Stillstand, wobei die Markierung des Bewegungsziels mit den oben beschriebenen Mitteln geschieht, also durch Herausstellung des Aufregenden oder Besonderen in Verbindung mit Verben des Sehens (vgl. Chrigus emotionalen Ausruf „!Ueg mal wie dä A:knabberd\_isch) bzw. durch eine Bezugnahme auf das Zielobjekt in Begriffen der in der Ausstellung präsentierten Wissenschaft („das isch en BibEr,“). Abb. 5-9 dokumentiert diesen Endpunkt der Bewegung durch den Raum.



Abb. 5-9

In diesem Abschnitt haben wir gesehen, dass die Besucher ihre Bewegung durch den Ausstellungsraum als Rundgang, als Abfolge von Bewegungen hin zu noch nicht betrachteten Exponaten organisieren. Diese Abfolge ist derart musterhaft für den Museumsbesuch, dass auf ihr eine ganz eigene Deixis, die des Weiter (und des Zurück) aufsetzt, über die sich die Besucher bei ihren Bewegungen im Ausstellungsraum orientieren können. Die Verweisziele dieses Typs von Deixis lassen sich nicht mit Blick auf den Raum erschließen (wie im Fall von ‚im Keller‘ oder ‚zum Faultier‘) ebenso wenig wie mit Blick auf die Position des Sprechers (wie bei ‚rechts‘, ‚da hinten‘). Das Verweisziel ergibt sich aus den bisherigen Stationen des gemeinsam konstruierten Rundgangs durch den Ausstellungsraum.

Mit „Abfolge“ ist allerdings nicht gemeint, dass die Besucher jedes einzelne Ausstellungsstück in der von der Ausstellung suggerierten Reihenfolge betrachten müssen (wenn es eine solche Reihenfolge gibt). Entscheidend ist, dass unter all den prinzipiellen Möglichkeiten, den Raum zu konstruieren, eine solche gewählt wird, die durch das sukzessive Ansteuern immer eines weiteren Betrachtungsziels organisiert wird. In 5.4 werden wir sehen, dass der Rundgang die Herstellung eines übergeordneten thematischen Zusammenhangs unterstützen kann: indem er es den Besuchern erlaubt, ein Exponat als neuen Fall eines schon beobachteten Phänomens einzuordnen (z.B. „das isch AU wieder so\_nen mammutzahn.“,

Patrick in V8816). Allein durch die Suggestion eines Zusammenhangs, den die körperliche Erfahrung einer kontinuierlichen Bewegung mit sich bringt (s. beispielsweise Heath/vom Lehn 2001: 286f. oder vom Lehn/Heath/Hindmarsh 2001: 198).

### 5.2.5 Formen der Bewegung im Museum

Nicht nur die auf die Exponate hin organisierte Bewegung durch den Ausstellungsraum ist für den Museumsbesuch charakteristisch. Zur Beschreibung der Bewegungen, die zur Praxis des gemeinsamen Museumsbesuch gehören und die die Teilnahme an dieser Praxis für Beobachter wiedererkennbar machen, gehört auch eine Beschreibung ihrer Geschwindigkeit: das oben erwähnte gemessene Schreiten. Dass dieser Aspekt der musealen Bewegungen für die Besucher von Bedeutung ist, zeigt sich daran, dass er in Besuchen mit Kinderbeteiligung immer wieder Gegenstand von Korrekturen oder gar expliziten Thematisierungen wird. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel für Letzteres findet sich in dem folgenden, „Ayla“ benannten Ausschnitt. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem Gespräch, das ich mit einer Primarlehrerin („Estelle“, ES) geführt habe. Die Lehrerin hat ihre Schüler in Dreiergruppen eingeteilt, die durch das Paläontologische Museum gehen. Dabei müssen sich je drei Kinder an den Händen halten, was deren Bewegungsfreiheit merklich herabsetzt (s. Abb. 5-10).



Abb. 5-10

Vor dem Einsetzen des transkribierten Ausschnitts bin ich einer solchen Dreiergruppe mit der Kamera gefolgt und so nach einiger Zeit wieder bei der Lehrerin angelangt. Während ich weiter die Kinder filme, erläutert mir die Lehrerin, der Museumsbesuch ermögliche es ihren Schülern, „kULTUR kennen zu lernen“. Ich betone daraufhin, dass das Paläontologische Museum dafür „SEHR geeignet“ sei, weil die Kinder dort große Freiheiten besäßen. Hier setzt das Transkript ein:

#### V3400, „Ayla“ Teil 1

01 ES: es is aber auch äh:m SCHWIERig für: für die kInder-  
02 also °h wenn ich (.) ICH hab wirklich gern wenn sie

03 n bisschen die struktUren und die rEgeln [KENnen,  
 04 WO: [m:-  
 05 ES: da sehen sie ANdere kinder,  
 06 die einfach wIrklich [sO und] Überall HINGehen,  
 07 WO: [m=HM- ]  
 08 WO: m:-  
 09 ES: das is auch dann SCHWIErig äh::m- (.)  
 10 WO: ja KLA[R;  
 11 ES: [sie sO n bisschen DOCH zu halten;=  
 12 ES: =weil °h auch WENN berührt werden kAnn;  
 13 auch [wEnn alles AUSprobiert werden kAnn,  
 14 WO: [m:-  
 15 ES: °h gibts ja TROTZdem (-) gewisse dInge:- (-)  
 16 WO: m-  
 17 ES: die sind (-) [(-) muSEum.  
 18 WO: [die man eben NICHT tun sollte;  
 19 ES: [die sollte man] TROTZdem nicht tun.  
 20 WO: [ja KLAR; m:, ]  
 21 ES: heRUMrennen un:d all das [ds (-) soll  
 22 WO: [m=HM;

Von welcher Schwierigkeit Estelle spricht, wird erst im Verlauf ihres Beitrags deutlich.

- Anfangs ist lediglich klar, dass es sich bei der angesprochenen Schwierigkeit um etwas handelt, das dem Tenor meiner Äußerung widerspricht („aber“, Z. 1) bzw. einen von mir vernachlässigten Gesichtspunkt darstellt („auch“, Z. 1). Dann führt Estelle den Aspekt der Regelkenntnis ein, durch die Kontrastintonation in „ICH“ als Gegensatz markiert: „ICH hab wirklich gern wenn sie n bisschen die struktUren und die rEgeln KENnen,“ (Z. 2f.).
- Der Hinweis auf die ‚anderen Kinder‘, die „einfach wIrklich sO und Überall HINGehen,“ (Z. 6) macht deutlich, um welche Regeln es Estelle hier geht: um Regeln des Sich-im-Museumsraum-Bewegens, die gerade das „einfach [...] sO“ Gehen und das „Überall HINGehen“ verhindern. In der Folge reformuliert Estelle die Schwierigkeit in „sie sO n bisschen DOCH zu halten,“ (Z. 11). Was also schwierig ist, ist die Einhaltung der Regeln angesichts des Verhaltens der ‚anderen Kinder‘, deren Bewegungen nicht regelkonform sind.
- Aus ihrer folgenden Äußerung lässt sich Weiteres zum Inhalt der von ihr angeführten Regeln erfahren. Als ‚Dinge‘, die *möglich* sind (vgl. die Betonung auf „kAnn“, Z. 12), aber nicht getan werden *dürfen*, nennt Estelle exemplarisch das „heRUMrennen“ (Z. 21), also die Art der Fortbewegung durch den

Ausstellungsraum. Sich angemessen zu verhalten heißt also konkret, nicht durch den Ausstellungsraum zu rennen.

- Besonders interessant ist aber Estelles Formulierung „dInge:- (-) die sind (-) muSEum.“ (Z. 15–17). Denn durch diese Formulierung macht Estelle deutlich, dass das Einhalten der Berührungs- und Bewegungsregeln für sie mehr ist als nur *ein beliebiger Aspekt* des Verhaltens im Museum. Die Regeln des Raumverhaltens machen die Institution *Museum* ganz eigentlich aus, so dass Estelle sie mit der Institution *Museum* gleichsetzen kann.

Genau hier unterbricht sich die Lehrerin und ruft ein Kind zur Ordnung, das gegen diese Bewegungsregeln verstoßen hat:

### V3400, „Ayla“ Teil 2

23 ES: <<f>AH:: AYla? (--)  
 24 BITteschÖn ihr laufed\_z\_DRITte?  
 25 un du rÄnnsch NÖD. (--)  
 26 lAUfe hEIsst LAUfe.> (---)  
 27 odr?=und da gibts immer solche die dann (-)  
     AUSweichen.=  
 28 =was isch [JEAnette,  
 29 WO: [m:-  
 30 JA: <<p>(ch muess) uf s WE ce;>  
 31 ES: WEISCH wo s isch;  
 32 JA: JA,  
 33 ES: also dänn LASCH\_d\_mir die zwei DA?  
 34 und dann GAHSCH\_de gschwind.= =gÄll?  
 35 du chUnnsch wider da härre ZRUCK bitte.

In diesem zweiten Teil des Ausschnitts „Ayla“ formuliert Estelle explizit die Regeln, denen die Bewegungen der Kinder durch den Raum entsprechen sollen. Das ‚Rennen‘ wird als unangemessen verboten („du rÄnnsch NÖD.“, Z. 25) und das Verhalten der Ermahnten als ein Umgehen dieser Regeln charakterisiert („AUSweichen“, Z. 27). Dem ‚Rennen‘ stellt Estelle in ihrem Beitrag die langsamere Bewegung des ‚Laufens‘ gegenüber. Durch das Format „x heißt x“ kennzeichnet sie ihre Ermahnung, sich langsam durch den Raum zu bewegen, als Erinnerung an eine bereits besprochene Regel, an die sie jetzt erinnert. Wir haben es hier also mit einem *Account* zu tun, in dem eine Interaktionsbeteiligte die Regeln ihres Raumverhaltens zum Thema macht.

Genau in diese Erklärung der musealen Bewegungsregeln hinein bittet eines der Kinder darum, auf die Toilette gehen zu dürfen. Während Estelle bisher ener-

gisch einfordert hat, die Bewegungen beim Museumsbesuch sollten langsam erfolgen („du RÄnnsch NÖD“, Z. 27) – eine Bewegungsart, die sie durch die ‚Kopplung‘ von je drei Kindern zu einer Gruppe unterstützt („ihr laufed\_z\_DRITte“, Z. 24, Abb. 5-10), *soll* der Gang auf die Toilette, der das Kind „Jeanette“ (JA) durch den Ausstellungsraum des Zoologischen Museums führt, „gschwind“ (Z. 34) erfolgen. Für den Gang auf die Toilette, die das Kommunikationsangebot im Ausstellungsraum nicht nutzt, ist eine schnelle Bewegung, für den Rundgang, der die Ausstellung im Sinn des gemeinsamen Museumsbesuchs nutzt, ein langsames „LAUfe“ angemessen.

Bei der Beantwortung der Frage, ob eine beobachtete Bewegung durch den Ausstellungsraum Teil eines Rundgangs durch das Museum ist oder nicht, spielt aber nicht nur die Geschwindigkeit des Gehens eine Rolle. Wichtiger als diese ist der sicht- und hörbare Bezug auf die Exponate. Das möchte ich anhand von zwei ‚problematischen‘ Fällen knapp illustrieren. Der erste Fall soll zeigen, dass schnelle Bewegungen durch den Raum nicht notwendigerweise bedeuten, dass die Betreffenden den Raum *nicht* im Sinne der Ausstellungskommunikation nutzen. Der zweite Fall dagegen belegt, dass ein langsames Gehen durch den Raum nicht unbedingt bedeuten muss, dass der Ausstellungsraum im Sinne der Ausstellungskommunikation genutzt wird.

Zum ersten Fall. Ein Großvater („Victor“, VI), eine Großmutter („Anna“, AN) und ihre zwei Enkel im Primarschulalter („Melanie“, ME, und „Luca“, LU) sind dabei, ein Quizblatt mit dem Titel „Wer bin ich – Einheimische Tiere (Erdgeschoss)“ auszufüllen (V3027). Dieses Quizblatt besteht aus einer Reihe von nummerierten Detailfotos von Tierpräparaten, die im Ausstellungsraum gefunden werden sollen und deren Namen es in ein Kreuzwortgitter einzutragen gilt. Gemeinsam haben die vier Gruppenmitglieder den Luchs als nächstes zu suchendes Objekt bestimmt und schwärmen nun im Ausstellungsraum aus, wie Abb. 5-11 zeigt.



Abb. 5-11

Dabei laufen sie wesentlich schneller durch den Ausstellungsraum als die übrigen Besucher. Auch entfernen sie sich deutlich weiter voneinander, als dies sonst zu beobachten ist, bis dahin, dass Luca in einen Gang des Paläontologischen

Museums hineingeht, während die anderen in dem zum Zoologischen Museum gehörenden Gebäudeteil bleiben, und sich dabei für längere Zeit aus dem Sichtfeld der anderen Gruppenmitglieder entfernt.

Trotz alledem sind ihre Bewegungen als Teil eines gemeinsamen Museumsbesuchs zu erkennen. Dafür sorgen die Gruppenmitglieder, indem sie ihr Gehen mit ihren Körpern deutlich als ein Suchen gestalten – etwa indem sie das Quizblatt hochhalten und den Blick über dessen oberen Rand in den Raum hinaus richten (s. Luca auf Abb. 5-11 o.) – vor allem aber, indem sie auffallend häufig auf ihr gemeinsames Suchobjekt sprachlich Bezug nehmen.

- So wiederholt die Großmutter „en LUCHS-“ genau in dem Moment, in dem sie und ihre Enkel die zunächst eingeschlagene Suchrichtung aufgeben und eine andere Richtung einschlagen.
- Beim nächsten Halt, im Eingangsbereich des paläontologischen Ausstellungsteils, erinnert Victor seine Frau und seine Enkeltochter (Luca ist vorgerannt) an die weiterhin bestehende Suchaufgabe: „en LUCHS müend\_mer sueche.“, und der ‚Rückzug‘ aus diesem Ausstellungsbereich wird mit Verweis auf den Luchs kommentiert und mit dessen Fehlen rechtfertigt (Melanie: „dA häts AU chei luchs.“).
- Mit der Suche nach dem Luchs wird auch Lucas Abwesenheit rechtfertigt: Victor ruft ihm nach „HÄSCH\_en?“. So macht er dessen Abwesenheit zu einem Teil der gemeinsam definierten (Museums)Aktivität, und gerade nicht zu einem ‚Abweg‘ wie im oben analysierten Ausschnitt „Tiger“. Lucas Entfernung von der Gruppe bedeutet keinesfalls, dass er nicht mehr am gemeinsamen Museumsbesuch teilnimmt. Im Gegenteil, sie ist ein Zeichen für seine Suchanstrengungen.

Wir konnten hier also sehen, dass die Bewegungen einer Gruppe durch den Raum auch dann noch als Realisierung eines gemeinsamen Museumsbesuchs gesehen werden können, wenn sie nicht den oft beschriebenen Formen der langsamen Fortbewegung durch den Raum entsprechen. Entscheidend ist offenbar die körperlich dargestellte oder verbalisierte Ausrichtung auf ein legitimes Bewegungsziel: ein Exponat. Das Fortbestehen dieser Ausrichtung auf museale Bewegungsziele signalisieren sich die Mitglieder der Gruppe insbesondere dann, wenn diese Ausrichtung für ihre Bewegung durch den Museumsraum unmittelbare Konsequenzen hat (Richtungsänderungen, ein Stehenbleiben oder Weitergehen). Solange auf anderem Wege verdeutlicht wird, dass die gemeinsame Orientierung an der kommunikativen Nutzung des Ausstellungsraums bestehen bleibt (z.B. dass also beispielsweise die Suche nach dem Luchs fortgesetzt wird), kann sich selbst ein einzelnes Gruppenmitglied zeitweise aus dem Gesichtsfeld der Gruppe entfernen,

ohne dass dies als Abbruch des gemeinsamen Museumsbesuchs interpretiert würde.

Bei dem zweiten angekündigten Fall (aus Video V1024), handelt es sich um eine Gruppe von Studenten, deren Status als Museumsbesucher problematisch ist, obwohl sie sich im Schlendertempo durch den Ausstellungsraum bewegen (vgl. Treinens berühmte Charakterisierung des Museumsgangs als ‚kulturelles Schaufensterbummeln‘, Treinen 1981: 25). Die Gruppe hat im Raum nach dem Abguss eines Mammutbabys gesucht und befindet sich jetzt auf dem Weg zum Ausgang, wobei sie sich gegenseitig Erlebnisse mit Tieren erzählen. Die folgende Reihe von Standbildern dokumentiert ihren Weg zum Ausgang:



Abb. 5-12



Abb. 5-13



Abb. 5-14



Abb. 5-15



Abb. 5-16



Abb. 5-17



Abb. 5-18



Abb. 5-19



Abb. 5-20



Abb. 5-21



Abb. 5-22



Abb. 5-23

Was an diesen Bildern (bzw. der Videoaufnahme) ist für den Eindruck verantwortlich, dass sich die Gruppe zwar physisch im Museum befindet, dass sie den Ausstellungsraum aber nicht im Sinne der Ausstellungskommunikation nutzt?

Zwar nutzt die Gruppe einen Bereich des Ausstellungsraums zum Gehen, der durch seine langgezogene Form als ‚Vektor‘ und damit als für das Gehen geeignete Zone markiert ist (s.o. 3.3). Doch gibt es eine Reihe von Unterschieden zu dem Raumverhalten, das in der großen Mehrheit der von mir aufgenommenen gemeinsamen Museumsbesuche zu beobachten ist.

- Während sich die Blicke der Besucher bei ihrem Rundgang im Regelfall an den Angeboten des Raums orientieren, ist auf den Abbildungen 5-12 – 5-16

- zu erkennen, dass die Blicke der drei Studierenden entweder auf die jeweils anderen gerichtet sind oder, nach der Kopfhaltung zu urteilen, kurz vor den Füßen der Gehenden auf den Boden treffen (s.u. 5.3). Auch sind im Unterschied zu der üblichen Bewegungsweise Änderungen der Kopf- und Blickrichtung zeitlich nicht mit Änderungen der Laufrichtung verbunden (s. als Kontrast den schon untersuchten Ausschnitt „Weiter“ in 5.2.4).
- Die Bewegung durch den Raum endet nicht in einer Verweilzone vor einem Exponat (s.o. 5.2.3), wie es durch das multimodale Kommunikationsangebot im Ausstellungsraum nahegelegt wird (s.o. 4.3.2), und die Gruppenmitglieder bilden auch nicht die häufig dort anzutreffende I-Formation, die ihnen die gemeinsame Betrachtung eines Exponats ermöglicht. Stattdessen können wir auf den Standbildern Abb. 5-17 bis 5-19 eine geschlossene, hufeisenförmige Formation beobachten, die die Aufmerksamkeit der Gruppe im Innern der Formation konzentriert. Auch die Geste des Studenten ganz rechts im Bild ist nicht auf den Raum außerhalb der Formation gerichtet, sondern beschreibt – wie die Abbildungen 5-20 bis 5-22 belegen – einen Kreis ins Zentrum des von ihren Körpern umstandenen „o-space“ (Ciolek/Kendon 1980: 243).

Ausgehend von diesen abweichenden Beispielen lässt sich nun die bisherige Beschreibung der für den gemeinsamen Museumsbesuch charakteristischen Bewegungen durch den Ausstellungsraum erweitern. Die Bewegungen der Besucher durch den Ausstellungsraum müssen nicht nur in gemessenem Tempo erfolgen. Sie müssen auch erkennbar auf die Objekte oder Texte im Ausstellungsraum bezogen sein. Stehen diese beiden Aspekte im Widerstreit, scheint – wie weitere, ähnlich gelagerte Fälle bestätigen – die Ausrichtung der Bewegungen auf die Exponate für die Herstellung des museumsspezifischen Bewegungsraums wichtiger zu sein als der Aspekt der angemessenen Geschwindigkeit.

### 5.2.6 Fazit: der museale Bewegungsraum

Wir haben gesehen, dass die Besucher ihre Bewegungen durch den Ausstellungsraum so aufeinander abstimmen, dass sie als *gemeinsame* Bewegungen durch den Raum sichtbar werden. Dabei stellen sie eine räumliche Nähe zu ihren Mit-Besuchern her, die sie sowohl in den mobilen als auch in den stationären Phasen des Museumsbesuchs aufrechterhalten.

Die Bewegungen, die zur sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs gehören, zeichnen sich aber nicht nur durch ihre Ko-Orientierung aus: Charakteristisch für sie ist in besonderem Maße, dass die Besucher ihre Bewegungen mit Bezug auf die Exponate organisieren. In den Videoaufnahmen meines Korpus

begegnen uns die Exponate sowohl als Motiv als auch als Ziel von Bewegungen durch den Raum. Wie sich in den Analysen zeigte, ist allerdings nicht das Exponat selbst der Endpunkt der Bewegungen, sondern ein Bereich *vor* diesem. Diesen Bereich habe ich in 3.3.2 als „Verweilzone“ bezeichnet, weil sich in ihm die statischen Phasen des Museumsbesuchs abspielen. Die genaue Position und die innere Strukturierung Verweilzonen ergibt sich aus der Funktion des Exponats innerhalb beiden anderen musealen Teilräume, des Betrachtungs- und des Handlungsraums, die in den nächsten Abschnitten untersucht werden.

Die einzelnen Bewegungen im Ausstellungsraum erwiesen sich als eingebettet in eine übergeordnete Struktur: eine zyklische Abfolge von mobilen Phasen (hin zum nächsten Exponat) und stationären Phasen (vor dem Exponat). In meinen Analysen habe ich exemplarisch gezeigt, wie die Besucher diesen ‚Rundgang‘ interaktiv hervorbringen und wie sie ihn gegen ‚Abwege‘ verteidigen.

Ein Aspekt der Bewegungen durch das Museum, der in der Literatur wie auch in den Einschätzungen der Akteure des Felds eine große Rolle spielt, stellte sich in meiner Untersuchung dagegen als sekundär heraus: die Geschwindigkeit des Gehens durch den Ausstellungsraum. Hier konnte die Analyse Hinweise darauf erbringen, dass der sicht- oder hörbare Bezug auf das kommunikative Angebot im Ausstellungsraum für die Einschätzung der Bewegungen wichtiger ist als eine langsame Gangart.

## 5.3 Die Herstellung des musealen Betrachtungsraums

### 5.3.1 Ausgangspunkt

Im Museum ist vieles, wenn nicht alles, darauf ausgerichtet, dass bestimmte im Raum arrangierte Dinge (Exponate, erläuternde Texte) von Besuchern gesehen und betrachtet werden. Aus Produzentenperspektive bezeichnet der Museologe Friedrich Waidacher die Museumsausstellung deshalb als einen Fall von „präsentativer Kommunikation“: eine Kommunikation, die davon lebt, dass dem Besucher Dinge ‚vor Augen gestellt‘ werden, die dieser im Lauf des Museumsbesuchs betrachtet (Waidacher 2005). Das Sehen, und speziell das Betrachten von Exponaten im (Kunst-)Museum ist aus zahlreichen Perspektiven untersucht worden. Untersuchungen und Theorien gibt es aus der Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft, Psychologie, Sozialwissenschaft und vielen Disziplinen mehr (z. B. Bryson 2001, Bal 2008, Gombrich 1984, Emmison/Smith 2000). Unmittelbar einschlägig für das hier verfolgte Untersuchungsinteresse sind auch die Arbeiten zum Museum von Christian Heath, Dirk vom Lehn und Kollegen (vom Lehn/Heath 2007a, Hindmarsh/Heath 2003, Heath/vom Lehn 2004, Heath et al. 2002) sowie von Heiko

Hausendorf (Hausendorf 2010) zum gemeinsamen Betrachten von Exponaten in Museen und Galerien. Charles Goodwin hat sich schon in den 90er Jahren dem professionellen Sehen gewidmet und dabei untersucht, wie Merkmale der materiellen Umwelt in fachliches Handeln eingebettet werden. Ein weiterer Anknüpfungspunkt ist die konversationsanalytische Forschung zur Herstellung von „joint attention“, die die multimodale Herstellung geteilter visueller Aufmerksamkeit als Hervorbringung der Interaktionsbeteiligten untersucht (s. Kidwell/Zimmerman 2007, Mondada 2014). Dabei kommen zum Teil auch Eye-Tracking-Brillen zum Einsatz, um das Zusammenspiel von Blickbewegungen, deiktischen Gesten und Sprache untersuchen zu können (Stukenbrock 2018; im Museum: Stukenbrock 2020; Balantani/Lázaro 2021).

Weniger Untersuchungen gibt es zum Zusammenhang von Hören und Raum (s. Coyne/Parker 2009 oder Turner/McGregor/Turner 2009)<sup>14</sup> oder zur Relevanz anderer Sinneskanäle zur Herstellung unterschiedlicher Wahrnehmungsräume (s. hier etwa Hall 1976 zu Räumen, die durch die Wahrnehmung der Körperwärme oder des Atems des Gegenübers hergestellt werden). Breidenstein (2004) weist auf die Notwendigkeit hin, bei der Analyse zu berücksichtigen, dass es grundsätzlich mehrere Wahrnehmungsräume gleichzeitig geben kann, die – abhängig von den physikalischen und physiologischen Bedingungen der Wahrnehmung – unterschiedlichen Strukturprinzipien gehorchen und auf verschiedene Weise miteinander überlagert sein können.

Der folgende Abschnitt untersucht nun, wie die Interaktionsbeteiligten im Verlauf ihres Museumsbesuchs museumsspezifische „Wahrnehmungsräume“ hervorbringen (Hausendorf 2010). Dabei frage ich: Welcher Zuschnitt des Wahrnehmungsraums ist für den Ausstellungsraum musterhaft. Und welche Art des Sehens ist für die Aktivität des gemeinsamen Museumsbesuchs typisch und angemessen, so dass sie dazu beiträgt, die räumliche Umwelt um die Interaktionsbeteiligten herum *als Ausstellungsraum* zu konstruieren und deren gemeinsames Handeln *als Nutzung eines Ausstellungsraums im Rahmen eines gemeinsamen Museumsbesuchs*. Wir werden sehen, wie Besucher Schritt für Schritt – und unter Beteiligung verbaler wie nicht-verbaler Ressourcen – einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum mit einem Exponat als visuellem Aufmerksamkeitszentrum herstellen, „den musealen Betrachtungsraum“ (s.a. Winiger, im Druck). Ich werde zeigen, dass dieser Betrachtungsraum nicht nur durch die Richtung der Blicke definiert wird, sondern ebenso durch das besondere ‚Timing‘ der Blicke sowie durch eine museumsspezifische Art des Sehens.

---

<sup>14</sup> Ober-Heilig (2015: 117) stellt einen Zusammenhang her zwischen hohen Museumsräumen mit einer halligen Akustik und dem „implizite[n] Ruhegebot“ in Museumsausstellungen.

### 5.3.2 Die Herstellung des gemeinsamen Wahrnehmungsraums

Im nun folgenden Analyseabschnitt werde ich untersuchen, wie die Besucher während ihres Gangs durch die Museumsausstellung einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum herstellen und welche Aspekte dieser gemeinsamen Herstellung und des gemeinsam hergestellten Raums musterhaft für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs sind.

Die Analysen dieses Abschnitts beginnen mit einer Aufnahme, die schon in 5.2 untersucht worden ist. Sie zeigt Vater Patrick und Tochter Nina auf dem Weg zum frei stehenden Mammutexponat im Erdgeschoss des Zoologischen Museums (der Ausschnitt „Mammut“ fasst die schon oben untersuchten Ausschnitte „Riesengroßes Tier“ und „Herumturnen“ zusammen, allerdings teilweise mit anderen Standbildern).

#### V8816, „Mammut“

01 NI: <von Ferne> oh pApi-> (-) pApi chUmm ma go LUEge;=  
 02 =ich han\_s rIIsesgrOsses [TIER# gsehn; (--)  
 03 PA: [JA, #  
 #1



04 NI: da CHUMM ma-  
 05 ich han n MAMmut gsehn.  
 06 n MAMmut. (-) # (-)  
 #2  
 07 n MAM#[mut.  
 08 PA: #[en MAMmut;  
 #3



09 (2.0)

10 NI: ((klatscht in die Hände) #((klatscht, 3 sek.))  
#4

11 PA: #↑`OH:: ja. (4.9)#  
#5 #6

12 NI: <<p>(chammer)> sich #grAd dra HEbe.  
#7



13 (4.9)

14 PA: ja das dÖrf mä NÖD,

15 abr (-) die sind eso gross dass mer CHÖNNT;

16 GÄLL?

17 NI: <<p>JA;>

18 PA: chönnt mä richtig druf UMeturne.

19 (---)

20 NI: wemm (.) wemmer WÜRkli fescht druf Umetrampled\_dänn

21 gönt s kaputt.  
 22 (--)  
 23 PA: jetzt wär wahrscheinlich so- (-)  
 24 (dass\_s/das) da würd kaPUTT gah wemmer jetzt da z  
     fescht  
 25 dra riisst.  
 26 NI: m\_HM,

Im vorigen Analysabschnitt haben wir bereits festgestellt, dass dem Sehen im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs eine besondere Stellung zukommt: Indem sie ihren Begleitern signalisieren, dass es an einem Exponat etwas (Interessantes, Aufregendes, Wundersames) zu *sehen* gibt, können Museumsbesucher ihre Begleiter dazu animieren, sich durch den Ausstellungsraum zu dem fraglichen Exponat zu bewegen.

Die Koordination der Wahrnehmungen der Besucher beginnt daher nicht erst, wenn die Bewegung der Besucher in die stationäre Phase übergeht. Sie setzt ein mit der Definition des Bewegungsziels (das eben auch ein Betrachtungsziel ist). Ausschnitt „Mammut“ zeigt das gut:

- Der Aspekt des Sehens ist schon bei der Definition des Mammut als Bewegungsziel thematisch: „chUmm ma go *LUEge*;= =ich han\_s rIllesgrOsses TIER *gsehn*“; Z. 1f.). Und die Bewegungsimplication von Ninas Zeigegeste, die man in #2 und #3 sehen kann, ergibt sich gerade aus der Tatsache, dass Patrick von seinem Standpunkt aus das von Nina gezeigte Objekt *nicht* sehen kann. Ninas Geste projiziert die Richtung, in der der noch herzustellende gemeinsame Wahrnehmungsraum liegen soll. Dieser Effekt ergibt sich speziell aus der Tatsache, dass die Ausrichtung des Rumpfs von der Ausrichtung von Kopf und Arm abweicht. Mit Kopf und Arm leitet sie Patricks Blick quasi von sich ab und lenkt ihn auf das angezeigte Ziel, während sie mit ihrem restlichen Körper zwischen dem Zeigziel und der Position ihres Vaters ‚vermittelt‘.
- Nina geht nun auf das Mammut zu (#4) beziehungsweise, wie man später sieht, auf den Bereich *vor* dem Mammut, der durch die freie Fläche am Boden als Verweilzone markiert ist.
- Wenige Sekunden später hat Patrick eine Position erreicht, von der aus er das Mammut sehen kann (#5), was er mit „OH:: ja.“ (Z. 11) zu erkennen gibt (s.o.). Nun könnte er an dieser Stelle stehenbleiben, denn er sieht ja das von Nina angekündigte Mammut. Doch wenn Patrick das Mammut von dieser Position aus betrachtete, wären sein und Ninas Betrachten des Mammut nicht als *gemeinsames* Betrachten erkennbar. Auch wäre ein *gegenseitiges* Wahrnehmen des Betrachtens unmöglich: Nur Patrick könnte gleichzeitig das Mammut betrachten und sehen, dass und wie Nina das Mammut betrachtet.

- Umgekehrt wäre das nicht möglich: Nina müsste sich entscheiden, ob sie das Mammut, oder aber Patricks Betrachtung des Mammuts sehen möchte.
- Offensichtlich reicht es für die Zwecke der beiden Besucher nicht aus, dass beide alleine das Mammut sehen: Denn Patrick geht weiter auf Ninas Position zu, bis er kurz vor Nina zum Stehen kommt. Dabei zeigt sich eine Symmetrie in den Kopfbewegungen von Patrick und Nina. Während Patrick sich annähert, blickt er zu seiner Tochter, und sie wendet ihm den Kopf halb zu (#6). Mit seinem Stehenbleiben wendet Nina den Kopf nach vorne, zum Mammut, und nahezu zeitgleich schaut auch ihr Vater zu dem Exponat (#7).
  - Beide Besucher haben ihre Blicke auf das Mammut ausgerichtet – die Verweilzone ist damit zu einer Betrachtungszone geworden – und sie stehen dabei so nahe beieinander, dass ihr Betrachten des Mammuts als *gemeinsame* Aktivität gesehen werden kann. Anders als in dem Moment der Annäherung, der in #5 dokumentiert ist, können nun beide den jeweils anderen über die periphere Sicht wahrnehmen und ihn so beim Betrachten des Exponats kontrollieren.
  - In diesem Moment haben sie einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum erzeugt. Das ist nicht nur an ihrer ko-orientierten körperlichen Ausrichtung auf das Exponat zu erkennen. Erkennbar ist es auch daran, dass beide unproblematisch mit deiktischen Ausdrücken auf Elemente in diesem Wahrnehmungsraum verweisen können (Ninas „*dra* HEbe“ – ‚daran festhalten‘, Z. 12 – und Patricks „*die* sind eso gross“, Z. 15).<sup>15</sup>

Hieran kann man eine Reihe von allgemeinen Beobachtungen zur Herstellung des gemeinsamen Wahrnehmungsraums durch Museumsbesucher machen.

Die Herstellung des gemeinsamen Wahrnehmungsraums wird hier interaktiv ausgehandelt. Die Initiative für seine Herstellung geht von Nina aus, aber Patrick richtet seine Wahrnehmung (ebenso wie seine Bewegung durch den Raum, die er mit Hinblick auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten gestaltet) auf das von Nina identifizierte Ziel aus. Diese Ausrichtung wird nicht nur einmal vorgenommen, sondern dynamisch an die sich verändernden Positionen, Körperhaltungen und Zeigegesten von Nina angepasst, aber auch an die jeweiligen Möglichkeiten und Beschränkungen für die Wahrnehmung des anderen, die jeweils von konkreten Formationen im Raum ausgehen (s.o. zu #5).

---

<sup>15</sup> Kaum ist der gemeinsame Wahrnehmungsraum etabliert, nutzen ihn die beiden Besucher für ihre Beschäftigung mit dem Exponat (hier: für die Erarbeitung von Regeln des korrekten Umgangs mit dem Mammutskelett). Die Herstellung des musealen Betrachtungsraums mündet also in die Etablierung und Nutzung des Raums im Sinne eines musealen Handlungsraums. Dieser Aspekt wird in 5.4 ausgearbeitet werden.

Wenn es auch um die Hervorbringung eines *visuellen* Wahrnehmungsraums geht, nutzen die Besucher hier nicht nur sichtbare Ausdrucksressourcen (Positionierung im Raum, Ausrichtung des Körpers und speziell des Kopfs, Blicke, deiktische Gesten), sondern in gleichem Maße auch Sprache. Bezieht man die sprachlichen Äußerungen der Besucher nicht in die Analyse ein, kann man den gemeinsamen Weg durch den Ausstellungsraum nicht *als Weg hin zur gemeinsamen Betrachtung eines Exponats* verstehen. Das ist nur möglich, wenn man Ninas sprachliche Definition des Mammutexponats als Betrachtungsziel und Patricks Akzeptieren dieses Ziels („en MAMmut.“, Z. 5) mitberücksichtigt.

Das Sehen spielt nicht erst dann eine Rolle, wenn die Bewegung der Besucher in die stationäre Phase übergeht. Vielmehr ist es von Beginn der mobilen Phase an relevant. Patrick macht nämlich seine Bewegungen als Reaktion auf Ninas Projektion einer gemeinsamen Betrachtungsmöglichkeit kenntlich. Und das Sehen spielt auch am Ende der gemeinsamen Koorientierungsanstrengungen eine Rolle. Die Möglichkeit des gemeinsamen Betrachtens (und die gegenseitige Kontrolle dabei) definiert die Positionierung der Interaktionspartner im Raum. Durch diese Ausrichtung auf die gemeinsame Betrachtungsmöglichkeit erhält die durch die Bewegung durch den Ausstellungsraum definierte „Verweilzone“ (s.o. 5.2) zugleich den Charakter einer „Betrachtungszone“.

### 5.3.3 Die Exponate als Zentrum des musealen Betrachtungsraums

Für den geteilten Wahrnehmungsraum, der im Verlauf des gemeinsamen Museumsbesuchs hervorgebracht wird, ist nun spezifisch, dass er nicht primär auf die gegenseitige Wahrnehmung der Interaktionspartner ausgerichtet ist. Diese stehen in der Regel nebeneinander vor dem Exponat und nehmen sich nur am Rand ihres jeweiligen Gesichtsfelds wahr. Das dokumentiert das folgende, sehr einfach gehaltene Blicktranskript.<sup>16</sup> Es zeigt die Blickausrichtung der beiden Interaktionsteilnehmer in je einer Spur (ni, pa) synchron zur jeweiligen Sprecherzeile (NI, PA). Mit einem Minuszeichen ist die Blickausrichtung auf das Mammut notiert, ein „p“ bzw. ein „n“ identifiziert die Momente, in denen Nina oder PA zu ihrem Gegenüber blicken.

---

<sup>16</sup> Eingeklammerte Bereiche repräsentieren Momente, in denen der fragliche Sprecher nicht im Bild ist. – Die Videodaten erlauben keine genauen Blickanalysen (dazu wären Eye-Tracking-Daten nötig gewesen, wie sie Stukenbrock 2018, 2020 im Museum nutzt), sondern lediglich Annäherungen an die tatsächlichen Augenbewegungen. Deshalb wurde auch auf eine Transkription nach den von Rossano genutzten Konventionen (Rossano 2013) verzichtet.



11b PA: dra riisst.  
 pa: -----  
 ni: (            )  
 12 NI: m\_Hm,  
 ni: -----  
 pa: --nnnn

Dieses Blicktranskript macht unmittelbar augenfällig, wie stark die Blicke der beiden Interaktionspartner auf das Mammut aufgerichtet sind.

So ruht der Blick des aktuellen Hörers weit häufiger auf dem Mammut als auf dem Sprecher, was nach den Beschreibungen der frühen Blickforschung zu erwarten gewesen wäre (s. dazu Rossano 2013: 312). Und wenn der aktuelle Sprecher zum Hörer blickt, trifft sein Blick, im Gegensatz zu der von Goodwin (1980: 275 und 287) beschriebenen Norm des Blickverhaltens in Interaktion, kaum je auf den Blick des Hörers (Z. 7, 8f.). Stattdessen sieht er, wie jener das Exponat betrachtet. Das ist besonders dort auffällig, wo ein Sich-gegenseitig-Sehen für die Kommunikation eigentlich funktional schiene. So schaut Nina, die pantomimisch das Am-Exponat-Schaukeln vorführt, erst ganz am Ende ihrer ersten Äußerung zu Patrick (Z. 1), obwohl Patricks Blick eine notwendige Voraussetzung für die kommunikative Wirksamkeit ihrer Pantomime gewesen wäre. – Spekulieren lässt sich höchstens, dass Patrick Ninas ‚Pantomime‘ über seine periphere Sicht wahrnehmen kann.

Besonders auffällig ist hier, dass die Abwendung des Blicks vom Gegenüber an keiner Stelle als Hinweis auf ein Sich-Zurückziehen aus der gemeinsamen Aktivität behandelt wird (als Indiz für ein „disengagement“, Goodwin 1980) oder als Initiative zur Beendigung einer Sequenz („making a bid for closure“, Rossano 2013: Abschnitt 3.2). In Z. 3 beispielsweise wendet Patrick als der aktuelle Sprecher seinen Blick von Nina ab und lässt ihn auf dem Mammut ruhen (Z. 4). Gleichzeitig signalisiert er jedoch verbal, dass er eine Reaktion von Nina erwartet („GÄLL?“, Z. 4), und signalisiert so, dass er gerade *nicht* auf die Beendigung der Sequenz abzielt (s.a. seine Fortsetzung des Themas in Z. 6. Offensichtlich, so möchte ich argumentieren, wird im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs die Abwendung des Blicks von einem Interaktionspartner nicht als „disengagement“ oder „bid for closure“ behandelt, wenn der Blick nicht zu irgendeinem beliebigen Punkt im Raum wandert, sondern auf ein *Exponat* gerichtet wird.

Die besondere Relevanz des Exponats zeigt sich in diesem Transkriptausschnitt auch in Momenten, in denen ein Akteur nach einem Blickkontakt<sup>17</sup> seinen

---

17 In Z. 1 kommt möglicherweise kein Blickkontakt zustande, allerdings sieht Patrick höchst-

Blick vom anderen abzieht und ihn zum Mammutexponat lenkt. Tatsächlich lässt sich beobachten, dass die Blickzuwendung zum Exponat den Blick des anderen unmittelbar danach ebenfalls in Richtung Exponat ‚zieht‘. Dies geschieht beispielsweise in Z. 1: Patrick schaut zu seiner Tochter, als diese schon wieder ihren Kopf zum Mammut dreht, und Sekundenbruchteile danach wendet auch er seinen Blick dem Ausstellungsstück zu. Ähnliches geschieht in Z. 7: Patrick hat den Faden der subversiven Nutzungsmöglichkeiten weitergesponnen (Z. 6), und Nina nickt als Reaktion darauf (Z. 7). In diesem Moment treffen sich Patricks und Ninas Blicke. Aber noch während Nina ein zweites Mal nickt, dreht sie sich schon wieder dem Mammut zu, gefolgt von einer gleichläufigen Bewegung des Vaters (ebenfalls Z. 7). Offensichtlich ‚zieht‘ Ninas Hinwendung zum Mammut Patricks Blick hinter sich her (zwei Fälle des von Stukenbrock 2020 beschriebenen „speaker gaze following“). Der nächste Blickkontakt zwischen den Gesprächspartnern erfolgt erst gegen Ende von Ninas Beitrag (Z. 8a und b), und wieder wartet einer der beiden Gesprächspartner das Ende der Reaktion nicht ab, sondern blickt zum Mammut, gefolgt von den Blicken des anderen (Z. 9): Schon während seines ersten Nickens wendet sich Patrick wieder dem Mammut zu, und sein zweites Nicken führt er vollständig in Richtung Mammut aus. Er signalisiert damit Nina, die seine Reaktion beobachtet, dass das Mammut weiterhin im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Die Blickorientierung in dieser Gesprächsphase ist also ganz wesentlich auf das Exponat ausgerichtet, während der Interaktionspartner nur punktuell in den Blick genommen wird. Insbesondere scheint sich mir die Relevanz des Exponats darin zu zeigen, dass die Blickabwendung vom Interaktionspartner nicht als Anzeigen eines „disengagement“ gewertet wird, wenn der Blick auf das Exponat gerichtet wird.

Im Blicktranskript lässt sich eine gewisse Asymmetrie erkennen: Patrick schaut häufiger zu Nina als diese zu ihm. Diese Asymmetrie hat ihr Gegenstück in der Positionierung der beiden Besucher im Raum, die auf Abb. 5-24 (auf der nächsten Seite) dokumentiert ist. Schon mit seiner Fuß- und Beckenstellung ist der Vater weniger eindeutig auf die Betrachtung des Mammut ausgerichtet als die Tochter. Seine Körperfront ist nicht vollständig auf das Mammut, aber auch nicht vollständig auf die Tochter ausgerichtet. Vielmehr nimmt er eine Mittelposition zwischen Mammut und Tochter ein. Das erlaubt es ihm, an der gemeinsamen Betrachtung des Exponats teilzunehmen und gleichzeitig die Aktivitäten seiner Tochter im Blick zu behalten oder die Wirkung seiner Worte auf die Tochter zu kontrollieren, ohne dazu seinen Körper hin- und herdrehen zu müssen. Dies scheint mir ein räumlicher Ausdruck seiner Rolle als „visit manager“ (Kelly 2007: 289–292) zu sein: Er besucht nicht nur die Museumsausstellung, sondern über-

---

wahrscheinlich bei seiner Blickzuwendung auf Nina, dass diese ihn zuvor angeschaut hatte.

prüft und organisiert auch den Umgang seines Kindes mit der Ausstellung (dazu mehr in 5.4 unten).



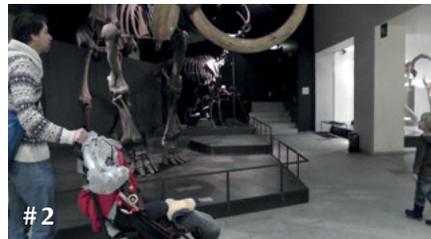
Abb. 5-24

Die Tatsache, dass sich im Zentrum des gemeinsamen Wahrnehmungsraums hier *Exponate* befinden, verleiht dem gemeinsamen Wahrnehmungsraum den besonderen Charakter, der ihn als spezifischen Wahrnehmungsraum *für die Zwecke des gemeinsamen Museumsbesuchs* ausweist: als „musealen Betrachtungsraum“.

Die zentrale Rolle, die die Exponate, begleitende Texte und Ausstellungshilfsmittel wie die Vitrine für den gemeinsamen Wahrnehmungsraum spielen, wird besonders deutlich, wenn man der Frage nachgeht, welche Aktivitäten als „first actions“ (vom Lehn 2013) zur *Auflösung* des musealen Betrachtungsraums führen können. Hier zeigt sich: Während es viele Dinge im Überschneidungsbereich von Patricks und Ninas Gesichtsfeldern gibt, von denen sich die Interaktionsbeteiligten ohne Folgen für das Interaktionsgeschehen abwenden können, stellt die Abwendung von einem *Exponat* eine Gefahr für das Fortbestehen des gemeinsamen Betrachtungsraums dar. Diese Tatsache belegen die folgenden drei Transkriptausschnitte „Läck! (kurz)“, „Fundort“ und „Enten“.

### V8816, „Läck!“ (kurz)

#1 (0.4) #2 (0.2) #3 (0.2)



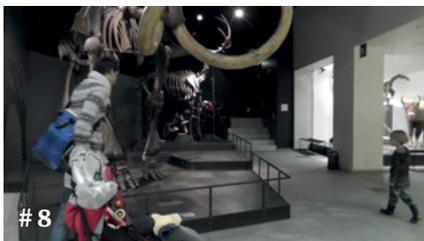
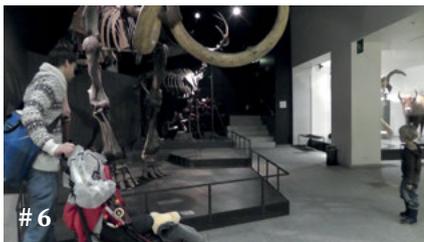


01 NI: (xxx) #LÄCK-  
#4

02 (-) # (-)  
#5



03 PA: #oh LUEG emal #was da- # (-) # (-)  
#6 #7 #8 #9



04 PA: DU. (-)  
LUEG emal.#  
#10



Im Ausschnitt „Läck!“ ist Ninas Beteiligung am gemeinsamen Betrachten so lange unproblematisch, bis sie ihren Kopf in eine Richtung dreht, von der aus sie das Mammut-Arrangement nicht mehr sehen kann.

- Obwohl sie sich schon vorher vom Vater wegbewegt (#1–3), erscheinen ihre Schritte solange als auf das Mammut-Arrangement hin orientiert, bis ihr Blick deutlich an diesem Arrangement vorbeigeht (#4–6) Dabei spielt keine Rolle, dass Blick und Bewegung durchaus auf etwas gerichtet sein könnten, das auch der Vater von seinem Standpunkt aus sehen kann. Aber dieses Etwas ist nicht mehr das Exponat oder ein erläuternder Text.
- Es ist sicher kein Zufall, dass Patricks Versuch, eine Auflösung der stationären Betrachtungsphase zu verhindern, genau dann beginnt, wenn Ninas Blick und Bewegung sich nicht mehr auf das Mammutexponat beziehen lassen. (Er weist auf etwas Sehenswertes direkt vor ihren Augen hin und beginnt, auf einen Punkt in seiner Nähe zuzugehen, wobei seine schiefe Kopfhaltung vermuten lässt, dass es sich um einen Text handelt, dessen Orientierung im Raum er mit dem Kopf übernimmt).

Ninas Zeigegeste, die auf etwas außerhalb des Mammut-Arrangements weist (#7), scheint mir einen noch stärkeren Hinweisscharakter zu besitzen als der Blick. Denn die Zeigegeste wirkt auch dann noch als klares Indiz für Ninas Abwendung vom gemeinsamen Betrachtungsraum, als sich Nina mit Blick und Körper schon wieder zu dem sie rufenden Vater wendet bzw. zu dem Objekttext, auf den jener sichtbar seine Aufmerksamkeit gerichtet hat (#8, 9).

Auch im nächsten Transkriptausschnitt („Fundort“) ist es eine Abwendung vom Exponat (und dem gemeinsam genutzten Objekttext), die die Auflösung des gemeinsamen Betrachtungsraums nach sich zieht.

### V8816, „Fundort“

01 # (-)

#1

02 NI: un DÄ# (.)# (.)#

#2 #3 #4



- 03 DÄ: da:, (--)  
 04 wo händ se DÄ da gfunde, (-)  
 05 DÄ: da:,# (-)  
 #5



- 06 pAp(i) wo händs DÄ da gfunde,

Die Auflösung des gemeinsamen Betrachtungsraums beginnt im Ausschnitt „Fundort“ mit Bewegungen, die dazu führen, dass Nina Schild und Exponat nicht mehr im Sinne der Ausstellungskommunikation nutzen kann.

- Mit einer ersten schnellen und damit auffälligen Bewegung, dem Senken ihres Kopfs, unterbricht Nina die zuvor bestehende Blickverbindung zum Mammutkopf (#2);
- die zweite Bewegung ist ein Schritt zurück, der das Kind von dem Schild wegbewegt (#3, #4) und der – könnte das Kind schon lesen – eine Lektüre des Schilds verunmöglichte. Diese Bewegung wird begleitet durch eine Zeigegeste. Dass diese Geste auf ein Ziel außerhalb des Mammut-Arrangements

- zeigt, verdeutlicht Nina durch eine schnelle Seitwärtsbewegung, die die gedachte Verlängerung des Zeigefingers am Mammutskelett vorbei führt (#4).
- Die weiteren Schritte führen Nina an dem Mammut-Skelett vorbei, aber obwohl sie das Geländer berührt (#5), kann man an der Ausrichtung ihres Unterkörpers, der Richtung ihrer Schritte, der Ausrichtung ihres Kopfs und der Zeigegeste sehen, dass Nina den gemeinsamen Betrachtungsraum verlassen hat.

Zu dem, was ich hier „Arrangement“ genannt habe, zählt nicht nur das Exponat und die erläuternde Objektkennung, wie der folgende Transkriptausschnitt exemplarisch belegt. Zum Arrangement gehört auch ein Ausstellungshilfsmittel wie die Vitrine, die ja sinnvolle Gliederungseinheiten im Ausstellungsraum suggerieren kann (s.o. 4.4.2). Deren Relevanz für die Sichtbarkeit der Beteiligung an einem gemeinsamen Betrachtungsraum kann man in dem folgenden Beispiel sehen („Enten“). Es handelt sich um zwei Mütter („Susanne“, SU, und „Pola“, PO), die mit ihren beiden kleinen Kinder „Julius“ (JU) und „Lars“ („LA“) das Zoologische Museum besuchen. Susanne und Julius haben gerade begonnen, eine Vitrine mit verschiedenen Entenvögeln anzuschauen, Pola und Lars haben die Vitrine noch nicht ganz erreicht.

### V8516, „Enten“

01 SU: #und wie MACHe\_t\_entli?  
#1



02 PO: [<<p>wemmer go LUEge.>  
03 JU: [qua QUA;  
04 PO: [HÄ? ]  
05 SU: [<<pp>QUA qua] qua qua qua?> (-)  
06 PO: #ja mir holed nacher denn s CHÜS[si.#[gäll?  
07 JU: # [a #[QUA qua.  
#2 #3



08 SU: ja #geNAU-# (-)  
#4 #5



09 PO: xxx xxx tüend mer #d ENTli alu#ege?  
#6 #7



10 (1.4)

11 WO: #<<leise lachend> °hh>  
#8



12 SU: <<ruft> JULius;>

13 PO: wie MACHet denn (d Entn?);

14 WO: ((lacht leise, 3.6 Sek.))

15 SU: HALlo.

16 gAhsch de wider zu de SCHILDkrot julius. (--)

In diesem Ausschnitt zeigt sich, dass die Vitrine ein ‚Hot Spot‘ innerhalb des musealen Betrachtungsraums ist: Julius‘ Entfernung von der Vitrine nämlich wird als Aktivität behandelt, die den gemeinsamen musealen Betrachtungsraum infragestellt.

- Zu Beginn des Transkripts versucht Susanne, ihren Sohn Julius dazu zu animieren, Entenlaute nachzuahmen. Susanne hockt zu Beginn dieses Ausschnitts vor der Vitrine und begrenzt die Bewegungsfreiheit ihres Sohns zu beiden Seiten mit ihren vorgestreckten Armen (#1). Julius führt den Laut zweimal vor. Beim zweiten Mal begleitet er den Entenlaut mit einer Zeigebewegung ins Innere der Vitrine (#3). Er und seine Mutter befinden sich also in einem gemeinsamen Betrachtungsraum. Welches Objekt *genau* sich im Zentrum der gemeinsamen Aufmerksamkeit befindet, ist nicht festzustellen. Denn in der Vitrine gibt es eine große Zahl von Entenpräparaten.
- Mit seiner Zeigebewegung beginnt Julius, sich nach rechts zu bewegen (#4). Seine Mutter lässt ihn aus der Begrenzung ihrer Arme ‚entkommen‘, bis er ans Ende der Vitrine angekommen ist (#5). Noch immer zeigen Julius‘ Körper und Kopf in Richtung Vitrine.
- An der Ecke der Vitrine angekommen, wendet er aber plötzlich den Kopf nach links (#6) und schaut deutlich an der Vitrine vorbei. Sofort wendet die Mutter ihren Kopf vom Vitrininnen ab und schaut ihrem Sohn hinterher (#7).
- Julius löst nun auch seine Hand von der Vitrine und geht einen Schritt in den Raum hinein (#8).
- Mit seiner Ablösung von der Vitrine beginnt seine Mutter zu lächeln, und es ist ein leises, lächelndes Ausatmen des Forschers (WO) zu hören: Beide Erwachsene behandeln Julius‘ Verhalten als amüsanten Planbruch. Diese Reaktionen setzen praktisch *mit* seinem Loslassen der Vitrine ein.

Solange sich Julius an der Vitrine entlang hangelt, wird sein Verhalten ganz offensichtlich nicht als problematisch aufgefasst. Das ändert sich genau in dem Moment, in dem er sich von der Vitrinenecke löst. Offenbar setzen die beiden Erwachsenen die Ablösung von der Vitrine mit einem Abbruch des gemeinsamen Schauens gleich.

Nicht nur der Vitrinen-*Inhalt* sondern auch die Vitrine selbst in ihrer Rolle als sichtbare Gliederungseinheit des dauerkommunikativen Arrangements im Ausstellungsraum, spielen also für die Bewertung eine Rolle, ob ein gemeinsamer Betrachtungsraum geteilt wird oder nicht. Dabei scheint mir in diesem konkreten Fall die Relevanz der Vitrine für den gemeinsamen Betrachtungsraum durch den Umstand gesteigert zu sein, dass sich in der Vitrine zahlreiche Entenpräparate neben-

einander befinden. Dadurch ist nicht klar, welches Exemplar genau für Susanne und Julius im Zentrum des gemeinsamen Betrachtungsraums steht. Solange man Julius' Blick als in die Vitrine gerichtet verstehen kann, solange kann man auch seine Orientierung auf *irgendeine* Ente unterstellen und so annehmen, dass er seine Aufmerksamkeit auf den gemeinsamen Betrachtungsraum konzentriert.

Zwei Ergebnisse hat die Beschäftigung mit der Auflösung des gemeinsamen Betrachtungsraums erbracht. Zum einen konnten wir sehen, dass der museale Betrachtungsraum zwar stationär ist, aber nicht statisch. Mit anderen Worten: Der Betrachtungsraum wird nicht einmal etabliert und bleibt dann ‚einfach‘ weiter bestehen. Seine Fortdauer oder Auflösung ergibt sich – wie im Fall des Bewegungsraums – aus den Aktivitäten der Interaktionsbeteiligten, die kontinuierlich und interaktiv aushandeln, wie der museale Betrachtungsraum gestaltet sein soll. Zur Auflösung des Betrachtungsraums reicht ein einfaches Sich-Abwenden eines einzelnen Interaktionsteilnehmers nicht aus. Die Abwendung muss – ähnlich wie es vom Lehn für den Bewegungsraum beschrieben hat (s.o. 5.2) – von den Interaktionspartnern als „first action“ aufgefasst und mit einer „second action“ ‚beantwortet‘ werden: durch ein Akzeptieren oder Ablehnen der Auflösung oder durch das Anbieten eines alternativen Betrachtungsziels (vgl. Patricks aufwändigen Versuch, Nina für den Objekttext zum Mammutexponat zu begeistern).

Während die interaktive Natur des gemeinsamen Wahrnehmungsraums sicher nicht auf den Fall des Museums beschränkt ist, handelt es sich bei dem zweiten hier herausgearbeiteten Aspekt um ein Spezifikum des gemeinsamen Wahrnehmungsraums, wie ihn Besucher für ihren gemeinsamen Besuch herstellen (also den musealen Betrachtungsraum): Im Zentrum des Betrachtungsraums stehen die Exponate (die auch schon als Bewegungsziele in den Blick dieser Untersuchung geraten sind, s.o.), aber auch Erklärungstexte und – sei es als museumsspezifischer Gliederungshinweis (s. 4.4.2), sei es als eine Art metonymischer Ausweitung der Exponate.

#### 5.3.4 Das genaue Sehen

Beim Herstellen des musealen Betrachtungsraums geht es nicht um die Herstellung einer einfachen Sichtbarkeit der Exponate. Vielmehr gestalten die Besucher ihren gemeinsamen Wahrnehmungsraum auf eine Weise, die ihnen ein genaues, an der maximalen Aufnahme von Details interessiertes Sehen gestattet.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Damit nutzen die Besucher den Raum auf eine Weise, die – wie wir in Kapitel 3 gesehen haben – vom Ausstellungsraum in besonderer Weise wahrscheinlich gemacht wird.

Der folgende Ausschnitt („Das ist ein Luchs“) zeigt exemplarisch, mit welchem Aufwand Besucher daran arbeiten können, dass ein gemeinsamer Betrachtungsraum hergestellt wird, der ein am Detail interessiertes Sehen der Exponate ermöglicht. Hier organisiert Vater Patrick für seine Tochter Nina die hindernisfreie Wahrnehmung eines Luchs-Exponats.

### V8816, „Das ist ein Luchs“

01 NI: mHm, (--)

02 un dÄ dett #OBbe?  
#1

03 (-)

04 PA: dett obbe dä\_sch\_n LUCHS. (-)#  
#2

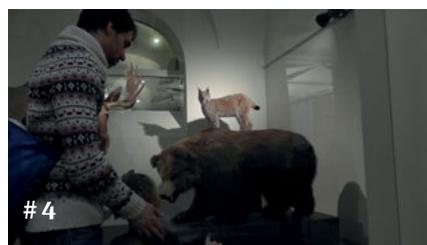


05 NI: <<p>wo händs de GFUNde,>

—|—  
klopft auf die Scheibe

06 (---)# (---)  
#3

07 PA: gsesch #Ue? (---)  
#4



08 gsehsch HINde? (---)# (-)  
#5

09 NI: NEI?

10 gseh NÖD.=#  
#6



11 =s\_SPIE#gelt.  
#7

12 PA: #Etz GSEHSCH\_es.=  
#8



13 =lUg emal was der für luschtigi OHre hät;

In diesem Ausschnitt können wir beobachten, wie der Vater dafür sorgt, dass seine Tochter eine hindernisfreie Perspektive auf das Luchs-Exponat erhält, und wie er Ninas Wahrnehmungsmöglichkeiten kontrolliert, um sicherzustellen, dass sie beide einen geteilten Betrachtungsraum hergestellt haben.

- Nina lenkt die Aufmerksamkeit des Vaters durch das deiktische „dÄ dett OBbe“ (Z. 2) und eine beidhändige Zeigegeste, die den Bär im Vitrinevordergrund wie ‚umkurvt‘, (#1) auf das Luchs-Exponat im Vitrinenhintergrund.
- Mit ihrer Frage „wo händs de GFUNde,“ (Z. 5) beginnt sie sich an der Vitrirenscheibe entlang nach links zu schieben (#2). Damit nähert sie sich der Position des Vaters, der sie empfängt, indem er seine rechte Hand auf ihren Nacken legt (#3).
- Ninas Bewegung wird von Patrick als Versuch verstanden, einen geeigneten Betrachtungsstandpunkt zu finden. Denn er fragt sie „gseh Ue? (-- gsehsch HINde?“ (Z. 7f.). Hierbei geht es nicht allgemein um Ninas Sehfähigkeit, sondern darum, ob sie eine hindernisfreie Sicht auf das Exponat hat, das Patrick mithilfe der Lokaldeiktika genau bestimmt („Ue“ ‚nach oben‘, „HINde“ ‚hinten‘).

- Patrick kontrolliert mit einem Blick herab zu seiner Tochter deren Kopfausrichtung (#4), wirft dann einen Blick auf den Luchs (#5), umfasst schließlich Ninas Kopf mit den Händen und richtet ihn auf das Luchs-Exponat aus (#6).
- Nina macht ihn darauf aufmerksam, dass ihr Standort für die Betrachtung des Luchs-Exponats ungeeignet ist: „NEI? gseh NÖD.= =s\_SPIEgelt.“ (Z. 9–11). Wieder geht es – wie häufig in meinem Korpus – nicht um die Sehfähigkeit oder das Sehen allgemein, sondern um das *gute*, das *genaue* Sehen.
- Daraufhin überprüft Patrick erneut Ninas Position, indem er zur Tochter und anschließend zum Luchs-Exponat schaut (#7, #8) und erklärt „Etz GSEHSCH\_es“ (Z. 12). Damit ist die hindernisfreie Sichtbarkeit des Exponats erreicht und die Arbeit an visuellen Details des Exponats wird aufgenommen: den „luschtigi OHre“ (Z. 13).

Der Ausschnitt „Luchs“ ist in mehrerlei Hinsicht repräsentativ für die Daten meines Korpus.

- Die Besucher arbeiten an der Herstellung einer Perspektive auf die Exponate, die über die bloße Sichtbarkeit hinausgeht. Sie gestalten den musealen Betrachtungsraum vielmehr so, dass er eine präzise Beobachtung ermöglicht, die Details an den Exponaten erkennen lässt.
- Dieser Typ von Kommentar findet sich in meinem Korpus relativ häufig. In allen Fällen geht es um ein museumsspezifisches Sehen, das durch Hindernisse unterschiedlicher Art verhindert wird: eine Person, die zwischen dem Besucher und einem interessierenden Exponat steht, ein zu hoch angebrachtes Exponat, ein Mikroskop, das nur von einer Person benutzt werden kann, während die anderen nur seitlich auf den Mikroskopträger schauen können usw.
- Alle Beteiligten sind aktiv an der Herstellung des gemeinsamen Betrachtungsraums beteiligt. Für Besuchergruppen mit Kind heißt das: Die Erarbeitung des musealen Betrachtungsraums geht nicht nur von Erwachsenen aus. Selbst ganz kleine Kinder sind schon aktiv an seiner Hervorbringung beteiligt. Auf Erwachsene beschränkt sind in meinem Korpus aber körperliche ‚Zwangsmaßnahmen‘ wie das hier beobachtete Drehen des Kopfes.
- Schließlich stellt der museale Betrachtungsraum die Voraussetzungen zur Verfügung, die nötig sind, um über die Exponate gemeinsam Wissen zu konstruieren. In diesem Sinne ist er, wie wir in 5.4 im Detail sehen werden, auf die Herstellung des musealen Handlungsraums bezogen.

Im nächsten Analyseschritt möchte ich der Frage nachgehen, wie die Bewegungen der Besucher in der „Verweilzone“ vor den Exponaten durch ihre Orientierung auf die Optimierung der Sichtbarkeit der Exponate bestimmt werden. Dieser

Aspekt wird im folgenden Ausschnitt „Lupfen“ besonders gut sichtbar, den ich aus Darstellungsgründen in drei Teile unterteilt habe.

Wir sehen einen Großvater („Otto“, OT), der mit seinem anderthalbjährigen Enkel „Samuel“ (SA) auf das große, freistehende Mammutskelett zuläuft, das wir schon aus dem Video mit Patrick und Nina kennen.

### V8158, „Lupfen“ 1. Teil

01 OT: JETZ gömmer de grOss# go <<lachend>aluege,>  
#1

02 °h das #[isch

03 SA: # [U:::i;  
#2



04 OT: das isch Ungehür;=hä?

05 (2.0)

06 SA: <<p>(m\_Hm),>

07 (1.0)

08 OT: #ch\_tüe di mal chli lUpfe dänn #°h GSEHSCH\_es  
nacher besser

#3

#4



09 OT: in e Andere pers#[pektive,

10 SA: # [(uI);

#5



Ottos Bewegungen sind hier sicht- und hörbar durch das Bestreben motiviert, seinem Enkel möglichst detailreiche Ansichten des Mammuts zu ermöglichen.

- Zu Beginn des Segments sehen wir Otto und Samuel auf dem Weg zum Mammutskelett. Schon längere Zeit hat Samuel erfolglos versucht, seinen Opa zur Annäherung an das Mammutexponat zu bewegen (vgl. Samuels Zeigegeste in #1); nun gibt Otto dem energischen Drängen des Kindes nach und akzeptiert mit dem Kommentar „JETZ gömmer de grOss go <<lachend>aluege,>“ (Z. 01) das freistehende Mammutskelett als nächstes gemeinsames Bewegungs- und Betrachtungsziel.
- Noch während sich die beiden dem Mammut nähern, etablieren sie einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum, in dessen Zentrum das Mammut steht: Otto nimmt deiktisch auf das Mammut Bezug („°h das isch das isch Ungehür;=hä?“, Z. 4) und Samuel zeigt seine Ausrichtung auf das Mammut mit seinem Blick und einer deiktischen Geste (#2). Beide treten so nahe an das Mammutexponat heran, wie es ihnen durch das Podest und das Geländer ermöglicht wird (#3). Hier könnte die Betrachtung des Mammuts beginnen, der gemeinsame Betrachtungsraum ist etabliert.
- Doch sieht der Großvater den Standpunkt des Kinds offenbar nicht als optimal an. Mit dem Kommentar „ch tÜe di mal chli lUpfe dänn °h GSEHSCH\_es nacher besser in e Andere perschpektive,“ („ich hebe dich schnell hoch...“, Z. 8f.) hebt er das Kind hoch (#4), womit er dessen Kopf auf die Höhe seines eigenen Kopfes bringt (#5). Die *einfache* Sichtbarkeit des Mammuts ist ihm also nicht genug, er schafft dem Kind durch das Hochnehmen – wie er selbst erläutert – eine Perspektive, die nicht nur eine *andere*, sondern eben eine *bessere* Sicht auf das Mammut ermöglicht.

Es zeigt sich hier: Der gemeinsame Wahrnehmungsraum soll nicht nur ein einfaches Sehen, sondern ein ‚verbessertes‘ Sehen ermöglichen. Für dessen Zustandekommen ist Otto bereit, einigen körperlichen Einsatz zu leisten: vgl. sein hörbares Einatmen beim Hochnehmen des Kindes. Die Orientierung am genauen Sehen ist auch im 2. Teil des Ausschnitts „Lupfen“ zu beobachten, der etwa 20 Sekunden nach Ende des letzten Transkripts einsetzt.

### V8158, „Lupfen“ 2. Teil

01 OT: [LUEG emal ] hier LUEG emal (-)# die BEI;

02 SA: [xxx XXX xxx] #  
#1



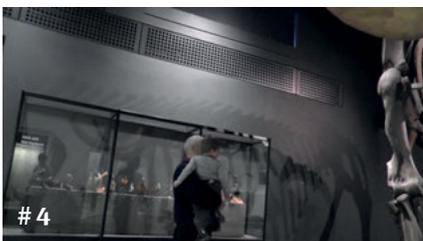
03 OT: <<p>(GÖMmer mal)- (-) (LUG emal)->

04 (4.6)

05 OT: gömmer mal vo #DEre siite,#  
#2 #3



06 <<pp> ( )# (riisigi) #die riisigi BEI;>#  
#4 #5 #6





Mit Beginn des Transkripts stehen Otto und Samuel zwischen den Stoßzähnen des Mammuts (#1).

- Otto zeigt auf einen weiter entfernten Teil des Mammutskeletts, den er verbal („die BEI“) sowie durch eine ikonische Geste als die Beine des Mammuts identifiziert (die Geste zeigt Lage und Länge der Beine an). Die Mammutbeine befinden sich im gemeinsamen Wahrnehmungsraum der beiden Besucher.
- Doch reicht Otto offensichtlich die bloße Sichtbarkeit der Beine nicht aus. Er geht um das Mammut herum, bis er direkt neben den Vorderläufen des Mammuts zum Stehen kommt (#2–#5), wobei er seinen Laufweg so nah an das Mammut verlegt, wie es das Podest, auf dem das Skelett aufgestellt ist, eben gestattet.
- An dem Punkt der größtmöglichen Annäherung an das Mammutbein zeigt Otto zum zweiten Mal auf das Bein. Jetzt schreibt er ihm eine Eigenschaft zu: seine Größe (#6).

Die Tatsache, dass Otto seinen Enkel so nah wie möglich an das Mammutbein heranbringt, bevor er seinen Enkel auf die Größe des Mammutbeins aufmerksam macht, obgleich diese Eigenschaft auch vom vorigen Standpunkt aus hätte beobachtet werden können, scheint mir ein starkes Argument dafür zu sein, dass es zu Ottos ‚verborgener Agenda‘ gehört, seinem Enkel diesen Aspekt der Betrachtung von Exponaten zu vermitteln: nämlich dass Exponate aus möglichst großer Nähe zu betrachten sind.

In den zwei Teilen des Ausschnitts „Lupfen“ konnten wir sehen, dass die Bewegungen der Besucher durch die Verweilzone des Mammut-Exponats auf das Erreichen von Standorten gerichtet sind, von denen aus eine möglichst gute Wahrnehmung der thematisierten Teile oder Bereiche des Exponats möglich ist. Nicht nur rechtfertigt Otto alle seine Positionsänderungen in der Verweilzone um das Exponat mit dem Vorhandensein neuer Möglichkeiten des Schauens (jede Bewegung wird mit dem Hinweis auf das Schauen eingeleitet). Auch die Wege um das Exponat herum gestaltet Otto so, dass der Abstand zum Exponat möglichst gering ist, was dem schauenden Samuel durchgängig den detailhaltigsten Blick auf das Exponat ermöglicht. Und Ottos Wege enden möglichst nahe an dem

thematisierten Bestandteil des Exponats, selbst wenn das für die von ihm verbal hervorgehobenen Merkmale des Exponats (etwa die Größe der Füße) nicht immer nötig gewesen wäre. Bei all diesen Bewegungen trägt er Samuel auf dem Arm. Dies bringt Samuel näher an das hoch aufragende Exponat heran, macht es Otto aber gleichzeitig leichter, den Betrachtungsprozess seines Enkels zu kontrollieren. Wieder lässt sich hier also verfolgen, wie Erwachsene sicherzustellen versuchen, dass die begleitenden Kinder bestimmte museumsspezifische Wahrnehmungen machen.

Neben so auffälligen Formen der Orientierung am genauen Sehen gibt es in meinem Material viele beiläufigere Formen, die die Relevanz des genauen Sehens sichtbar werden lassen. Etwa wenn Besucher sich den Exponaten in einer Vitrine so weit wie irgend möglich zu nähern versuchen und sich dabei an das Vitrinenglas ‚schmiegen‘ (Abb. 5-25), wenn sie sich auffällig und mühevoll vorbeugen und dabei ihre Augen beinahe an das Vitrinenglas drücken (Abb. 5-26) oder wenn Eltern ihre Kinder so hochheben, dass sie den von dem Exponat suggerierten Betrachtungsstandpunkt einnehmen können (in Abb. 5-27 ist es die Aufsicht auf das Schlangenskelett, die durch die Form der Vitrine nahegelegt wird).



Abb. 5-25



Abb. 5-26



Abb. 5-27

### 5.3.5 Fazit: der museale Betrachtungsraum

In diesem Analyseabschnitt haben wir gesehen, wie die Museumsbesucher in ihrer Interaktion einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum hervorbringen und seine Aufrechterhaltung bzw. Auflösung interaktiv aushandeln. Die Aufgabe der Ko-Orientierung wird dabei nicht nur durch körperliche Ressourcen bearbeitet (konkret: durch die Ausrichtung des Körpers und speziell des Oberkörpers und Kopfs, durch Blickrichtung oder Zeigegesten), sondern auch durch Sprache: In dem zuerst untersuchten Ausschnitt („Riesengroßes Tier“, s.o.) steht die sprachliche Definition des Betrachtungsziels gleich am Anfang der Ko-Orientierungsbemühungen der Interaktionsbeteiligten, und die Verwendung sprachlicher Deiktika zeigt den Moment an, in dem die Beteiligten wechselseitig davon ausgehen, dass sie einen gemeinsamen Wahrnehmungsraum erzeugt haben.

Der von den Besuchern hergestellte Wahrnehmungsraum weist einige charakteristische Besonderheiten auf, die seine Musterhaftigkeit als musealer Betrachtungsraum ausmachen. Diesen Besonderheiten sind wir in 5.3.3 und 5.3.4 nachgegangen.

So habe ich zeigen können, dass die Besucher bei ihrem gemeinsamen Gang durch die Ausstellung typischerweise einen visuellen Wahrnehmungsraum konstruieren, dessen Aufmerksamkeitszentrum die Exponate sind. Anstatt einen von ihren Körpern ‚umstandenen‘ „o-space“ herzustellen, in den hinein sie sprechen, gestikulieren und in dem sie ihre gemeinsame Aufmerksamkeit fokussieren (Ciolek/Kendon 1980: 258), richtet sich die visuelle Aufmerksamkeit der Museumsbesucher auf das semiotische Angebot der Ausstellung. Die Besucherkörper wie ihre Gesten sind auf diesen ‚exzentrischen‘ Betrachtungsraum hin ausgerichtet, während sich die Besucher selbst über weite Strecken nur über die periphere Sicht wahrnehmen – man kann sagen, dass der Betrachtungsraum die visuellen Wahrnehmungen der Besucher im Ausstellungsraum gleichsam monopolisiert.

Im Zentrum dieses exzentrischen Wahrnehmungsraums befinden sich, wie ich anhand einer Reihe von Ausschnitt nachgewiesen habe, relevante Elemente des multimodalen kommunikativen Angebots der Ausstellung: hauptsächlich Exponate, aber auch Texte, Vitrinen und dergleichen mehr. Die Form und Ausrichtung des speziellen, auf die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs zugeschnittenen Wahrnehmungsraums wird durch die Möglichkeiten definiert, die relevanten Elemente der Ausstellung detailorientiert zu betrachten. In dieser Orientierung am *genauen* Sehen, an der detailorientierten Betrachtung der Exponate, liegt ein weiteres Spezifikum des geteilten Wahrnehmungsraums, wie er für die Zwecke des gemeinsamen Museumsbesuchs hergestellt wird. Für jenen reicht es nicht aus, dass zwei Personen einfach dasselbe sehen. Vielmehr geht es

darum, eine gemeinsame Sicht auf die Exponate hervorzubringen, die ein intensives, am Detail interessiertes visuelles Studium der Exponate gestattet.

Damit sind die musterhaften Elemente des musealen Betrachtungsraums benannt: Es handelt sich beim musealen Betrachtungsraum um die spezifische Ausprägung eines interaktiv hergestellten gemeinsamen Wahrnehmungsraums, der nicht auf die gegenseitige Wahrnehmung der Interaktionspartner, sondern auf das intensive, möglichst kein Detail ‚verschenkende‘ Betrachten von Exponaten (und anderen Elementen des multimodalen Kommunikationsangebots der Ausstellung) ausgerichtet ist. Dieser museale Betrachtungsraum ist derart musterhaft, dass wir in den Personen, die auf den Standbildern abgebildet sind, sofort und unzweifelhaft Museumsbesucher bei der Betrachtung von Exponaten erkennen.

In den in diesem Abschnitt untersuchten Ausschnitten konnten wir sehen, wie Erwachsene mit einigem Aufwand und teilweise mit leichtem körperlichen Zwang (Hochheben, Drehen des Kopfes) versuchen, ihren Kindern oder Enkelkindern die angemessene Beteiligung am musealen Betrachtungsraum zu vermitteln, indem sie deren visuelle Orientierung auf die Exponate überprüfen und korrigieren. Die Vermittlung eines museumsadäquaten Betrachtens gehört also offensichtlich ebenso sehr zur Vermittlung der angemessenen Ausstellungsnutzung wie die Vermittlung der angemessenen Bewegungen, die wir in 5.2 beobachtet haben. Im folgenden Analyseabschnitt (5.4) werden wir sehen, dass der von den Besuchern ko-konstruierte Betrachtungsraum die Voraussetzungen schafft für die weitere Beschäftigung mit den Exponaten im Sinne einer lokalen Konstruktion von Wissen.

## 5.4 Die Herstellung des musealen Handlungsraums

### 5.4.1 Ausgangspunkt

Im vorigen Analyseabschnitt haben wir gesehen, wie die Museumsbesucher im Lauf ihres Gangs durch die Ausstellung immer wieder gemeinsame visuelle Wahrnehmungsräume herstellen, in deren Zentrum sich die Exponate der Ausstellung befinden. Die Frage, *wofür* die Besucher diese gemeinsamen Wahrnehmungsräume im Lauf ihres Gangs durch das Museum herstellen, ist allerdings noch nicht mit ausreichender Tiefe behandelt worden. Zwar ist das Betrachten der Exponate eine Aktivität, die – wie wir in Kapitel 3 gesehen haben – durch den Ausstellungsraum besonders prominent gemacht wird und die daher hochgradig erwartbar ist. Und dennoch vermuten wir aufgrund eigener Besuchserfahrungen, dass sich die Aktivitäten der Museumsbesucher nicht im

Betrachten der Exponate erschöpfen. Im folgenden Analyseabschnitt werde ich rekonstruieren, welche Aktivitäten die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ausmachen.

Bei meinen Analysen kann ich erneut auf eine Reihe von Arbeiten zurückgreifen, die im Umfeld von Christian Heath am Londoner Kings' College entstanden sind und auf die weiter oben mehrfach hingewiesen wurde (Heath/vom Lehn 2001, Heath et al. 2002, Heath/vom Lehn 2004, Heath/vom Lehn/Osborne 2005, vom Lehn/Heath 2007a, 2013, 2016). Für die Untersuchung der Aktivitäten, die die soziale Praxis des Museumsbesuchs ausmachen, sind sie von besonderem Interesse, da sie materialbasiert herausarbeiten, wie in der Interaktion Sprechen, körperliche Ressourcen und Artefakte konkret zusammenspielen. Dabei können die Autoren zeigen, wie Exponate im Lauf der Interaktion mit Bedeutungen versehen und wie sie mit Handlungen gleichsam ‚aufgeladen‘ werden können (s. besonders Hindmarsh/Heath 2003), sodass sie eine ‚Ressource‘ für die weitere Interaktion werden können. Die hier entstandenen Studien zu Museums- und Galeriebesuchen zeigen: „the experience of exhibits and exhibitions rests upon a complex social and interactional organisation“ (Heath/vom Lehn 2001). Konkret heißt das beispielsweise, dass die Besucher die Erfahrungen der anderen, die Art und Weise, wie jene ein Exponat sehen und verstehen, mitformen (Heath/vom Lehn 2004: 46).

Einen weiteren relevanten Bezugspunkt stellen Forschungen zum Lernen im Museum dar, die mit Gesprächsdaten (sowie bisweilen mit Video) arbeiten. Viele davon widmen sich der Vermittlung von naturwissenschaftlichem Wissen und naturwissenschaftlichen Methoden in Museen und Science Centres (s. etwa Allen 2007, Ash 2007 oder Callanan/Valle/Azmitia 2007, Atkins et al. 2009 oder Crowley et al. 2001). Hinzu kommen Untersuchungen aus dem Paradigma der „conversational elaboration“, die Lernen operationalisieren als eine Erweiterung der Fähigkeit, sich über Themen der Ausstellung zu äußern (Leinhardt/Crowley 1998 und s.o. 3.1). Schließlich sind für die Untersuchung des Handlungsraums Arbeiten einschlägig, die empiriebasiert zu bestimmen versuchen, welche Lerneffekte vom Museum zu erwarten sind (vgl. Hooper-Greenhill 2002: 11–17 oder National Council 2009 zu „learning outcomes“; Schrader/Stadler/Körper 2008, Noschka-Roos/Lewalter 2013 zum informellen Lernen; Allen/Peterman 2019, Serrell 2020 zur Perspektive der Ausstellungsevaluation).

Bei meinen Analysen wird ein Aspekt im Vordergrund stehen, der sich schon in Kapitel 3 als für die von mir untersuchten Ausstellungen besonders relevant erwiesen hat: der Aspekt der Vermittlung von Wissen. Anders als in Kapitel 3.7 betrachte ich die Wissenskommunikation aber nicht vom Raum und dem von ihm Suggestierten aus, sondern von der Interaktion der Besucher. Ich frage, wie die Besucher das im Raum arrangierte multimodale Kommunikationsangebot für ihre lokale Herstellung von geteiltem Wissen nutzen.

Meine Auffassung von „Wissen“ schließt, wie in Kapitel 3 ausgeführt, an konversationsanalytisch inspirierten Arbeiten zur lokalen Genese von Wissen an (Dausendschön-Gay/Domke/Ohlhus 2010, Bergmann/Quasthoff 2010, Stivers/Mondada/Steensig 2011, Deppermann 2018). Aus dieser Perspektive ist Wissen keine individualpsychologische Größe, sondern Gegenstand und Resultat einer schrittweisen, gemeinsamen Hervorbringung in der Interaktion („lokale Generierung“). Als Wissen wird das verstanden, was sich die Interaktionspartner als geteilte Gewissheit anzeigen. Diese Sichtweise lenkt die Aufmerksamkeit weg von der praktischen Frage, was ein Besucher im Lauf seines Museumsbesuchs Neues gelernt hat, hin zu der Rekonstruktion der kommunikativen Verfahren, auf die die Besucher zurückgreifen, um sich in der Ausstellung Fachwissen zu erarbeiten und wie sie sich die Geteiltheit der erarbeiteten Überzeugungen signalisieren. Das erlaubt es, die Frage zu stellen, wie es möglich ist, ein Arrangement im physischen Raum – als das wir die Ausstellung ja in Kapitel 3 beschrieben haben – zu nutzen, um sich mit ihrer Hilfe Wissen zu erarbeiten.

Im folgenden Abschnitt möchte ich zunächst der Frage nachgehen, wie sich Gespräche in der Museumsausstellung als Fälle von Wissenskommunikation ausweisen, also wie sich die Besucher gegenseitig signalisieren, dass sie dabei sind, sich Wissen zum Ausstellungsthema zu erarbeiten (5.4.2). Anhand einiger längerer Transkriptausschnitte werde ich die Charakteristika der musealen Wissenskonstruktion rekonstruieren. Besonders herausstellen werde ich den charakteristischen Raum- und Objektbezug der Wissenskonstruktion in der Museumsausstellung: Die Besucher nutzen Elemente des Raums, speziell die Exponate, als Zeichen und schließen von individuellen Merkmalen der Exponate auf allgemeine Merkmale der repräsentierten Klasse von Tieren. Dabei bringen die Besucher auch Vorwissen in die museale Wissenskonstruktion mit ein, das sie dann an dem in der Ausstellung Wahrnehmbaren verankern. In 5.4.3 werde ich untersuchen, wie die Besucher den Handlungsraum konstruieren, der ihnen die museumsspezifische Wissenskommunikation ermöglicht. Speziell geht es um die Frage, wie im Museumsbesuch Handlungs- und Betrachtungsraum miteinander zusammenhängen. Ich werde materialgestützt dafür argumentieren, dass es bei aller Relevanz, die dem *Betrachten* beim Museumsbesuch zukommt, dennoch nicht gerechtfertigt ist, Betrachtungs- und Handlungsraum in eins zu setzen. Abschließend werde ich mich in Abschnitt 5.4.4 mit der Rolle auseinandersetzen, die Spaß und Spiel für die Rekonstruktion der hier untersuchten sozialen Praxis einnehmen. Dabei werde ich zeigen, dass selbst Spiel und Spaß von den Besuchern für die Zwecke der Wissenskonstruktion genutzt werden können, dass im Spiel aber auch ein subversives Potenzial enthalten ist, das die Durchführung des gemeinsamen Museumsbesuchs bedrohen kann.

### 5.4.2 Die interaktive Konstruktion von Wissen in der Museumsausstellung

Welche gemeinsamen Aktivitäten führen die Museumsbesucher im Ausstellungsraum aus und worin liegt deren Museumsspezifität? Diese Frage möchte ich anhand eines Videos in Angriff nehmen, mit dem wir uns schon mehrfach beschäftigt haben. Das Video zeigt Vater Patrick mit seiner Tochter Nina beim Besuch des Zoologischen Museums.

In dem folgenden Ausschnitt („Bartgeier“) befinden sich Patrick und Nina vor einer Vitrine zu Tieren, die in der Schweiz ausgestorben sind. Das Transkript beginnt mit einem Beitrag Ninas, die ihren Vater auf ein Bartgeier-Exponat aufmerksam macht.

#### V8816 „Bartgeier“

01 NI: m un dÄ da OBbe?

PA: dä VOgel? (2.1) ah da stAht bim VOgel sch:t (.) ah  
dOch hier  
drübe stAht jEtz !OH! das\_sch\_n BARTgEIer. (-)  
LUEG emal-

05 NI: woran GSEHSCH [du das? ]

PA: [ <<f>HEI. (-) ]  
un WEISCH\_d wa waRUM.  
[(dä\_sch)

NI: [!Ä! dä hät es HÄSli gnO:..

10 (--)

PA: JA,  
der hät es HÄSli gFange.  
und (-) was DENKSCH warum hEIsst der bartgeier.

NI: das weiss i NÜD. (-) wil °h wil der es °h HÄSli  
nimmt;

15 PA: ja dann müsst\_er ja HÄSligeier hEIsse.

(3.0)  
m(u)sch emal LUEge UNnen am schnAbel.  
(1.0)  
GSEHSCH\_d\_es was er unnen am SCHNAbel hät.

20 NI: NEI,

(-)

PA: vo de SIIt gsehSch (wemmer mal) uf dI siite gah,  
(--)  
un vo de SIIt lueged\_dänn gsehSch dass der (.)  
UNnen am schnAbel

- hät der en BART.
- 25 (1.6)  
 und darum heisst er BARTgeier. (---) und DÄ:,  
 NI: tUet, (-) tuet\_HÄSli fange.  
 PA: der tuet\_HÄSli fange,=  
 =`JA:,
- 30 NI: und wo hänt sie DÄ gfunde?  
 PA: dä hänt mä (.) i de SCHWIIZ gfunde, (--)  
 aber nöd da in ZÜri? (-)  
 so:nde:rn (-) im WALLis.  
 (--)
- 35 NI: und s das häsli wo hänt s DAS gfun[de?  
 PA: [wo\_s\_HÄSli  
 gfunde hänt das  
 staht jetz nö:d;  
 (2.0)
- NI: (wo se s) HÄSli gfunde hänt;
- 40 (1.8)  
 dÄnn (xxx xxx) isch\_s häsli AU tot.  
 PA: s häsli isch AU tot.=ja,  
 (--)  
 das FRISST der ebbe;
- 45 der (-) der bartgeier der schnappt sich sones  
 HÄSli,  
 (1.0)
- NI: mi\_m SCHNabel-  
 PA: mit em schnabel !UND! mit\_e CHRAlle.  
 (2.4)
- 50 NI: (dä) chann so SCHNÄLL flüge;=  
 PA: =dä cha SCHNÄLL flüge.=hä,

Die Aktivität, der Patrick und Nina hier gemeinsam nachgehen, erschöpft sich nicht im genauen Ansehen des Bartgeier-Exponats. In diesem Ausschnitt geht es mindestens ebenso sehr um die Erarbeitung von geteiltem Wissen, genauer: von geteiltem Wissen zum Sachgebiet der Zoologie.

Auf welche Indizien kann sich diese Behauptung stützen? Das klarste Indiz für die Relevanz des Wissens in diesem Ausschnitt ist sicherlich die explizite Thematisierung von Wissen und Nichtwissen durch die Interaktionsbeteiligten („WEISCH\_d warUM.“, Z. 7; „das weiss i NÜD.“ (Z. 14).

Ein zweites Indiz für die Bedeutsamkeit von *Wissen* in diesem Gespräch ist die durchgehende Dominanz der kommunikativen Funktion der ‚Darstellung‘ (Hausendorf/Kesselheim 2008: 145–148) und damit die Ausrichtung des Gesprächs auf die Leitunterscheidung ‚wahr vs. falsch‘, die als typische Merkmale der Wissen(schaft)skommunikation beschrieben worden sind (s. dazu beispielsweise Steinhoff 2007: 9–13). Auffällig ist hier ein erhöhter Anspruch an das Zutreffen und die Genauigkeit der Behauptungen im Gespräch. Das zeigt sich etwa darin, dass die Aussagen eines der Gesprächspartner immer wieder vom anderen explizit ratifiziert werden („JA“, Z. 11, „~JA:“, Z. 29, s hÄsli isch AU tot.=ja“, Z. 42, „dä cha SCHNÄLL flüge.=hä“, Z. 51) oder dass hier mehrmals Aussagen vom Sprecher selbst oder seinem Gegenüber im Nachgang präziser gefasst werden (vgl. „i de SCHWIIZ [...] aber nöd da in ZÜri? (-) so:nde:rn (-) im WALLis.“, Z. 31–33; „mi\_m SCHNabel.“ – „mit em schnabel !UND! mit\_e CHRALLE.“, Z. 47f.). Hierzu passt, dass Patrick und Nina besondere Anforderungen an die konversationelle Stützung ihrer Tatsachenbehauptungen stellen, etwa wenn sich Nina nicht mit der Kategorisierung des Exponats als Bartgeier zufrieden gibt, sondern mit der Nachfrage „woran GSEHSCH du das?“ (Z. 05) einen *Beleg* für die Behauptung des Vaters einfordert.

Ein drittes Indiz dafür, dass Patrick und Nina sich in dem obigen Ausschnitt Wissen erarbeiten, ist das häufige Vorkommen argumentativer Strukturen, speziell: das häufige Herstellen kausaler Relationen. Allein im Zusammenhang mit dem ‚Hasenfang‘ findet man die folgenden:

- Patrick fordert Nina dazu auf, eine *Hypothese* zum Motiv der Namensgebung zu entwickeln („was DENKSCH warum“, Z. 13),
- Nina markiert ihre Antwort explizit als *Begründung* („wil“, Z. 14); und
- Patricks präsentiert seine Zurückweisung von Ninas Begründung als *Folgerung* („dann“, Z. 15), die sich zwangsläufig („müsst“) aus dem von Nina Gesagten ableitet, die aber im Widerspruch zur Realität steht (Konjunktiv II).

Schon in den ersten Zeilen des Transkripts wird deutlich, dass es in „Bartgeier“ um die Erarbeitung *zoologischen* Wissens geht. (Damit meine ich nicht ausschließlich komplexe fachliche Sachverhalte, die für Laien unverständlich sind, sondern jede Art von Wissen, das seine Relevanz aus seinem Bezug zur Wissenschaft der Zoologie bezieht.) Patrick interpretiert Ninas unspezifische Frage nach einem Objekt in der Vitrine („un dä da OBbe?“ , Z. 1) auf eine ganz spezifische Weise, nämlich als Aufforderung, *den Namen der zoologischen Gattung anzugeben, die durch das betreffende Exponat repräsentiert wird*. Sowohl in seiner klärenden Nachfrage („dä Vogel?“ , Z. 2) als auch in seiner anschließenden Antwort („das\_sch\_n BARTgEier.“ , Z. 3) verwendet er (alltägliche) zoologische Kategorien, um auf das fragliche Exponat zu referieren. Auch wenn diese Referenzformen

auf den ersten Blick nicht besonders auffällig sind,<sup>19</sup> zeigen sie uns doch, unter welchem Aspekt Patrick das Objekt in der Vitrine betrachtet: eben *nicht* unter einem Aspekt der Kaufbarkeit (wie beim Besuch eines Supermarkts, vgl. Stefani 2013 oder beim Durchstöbern des Museumshops), und *nicht* unter Aspekten wie seinem praktischen Nutzen, seiner Ästhetik usw., sondern unter dem Aspekt seiner Verortung innerhalb einer (mehr oder weniger präzisen) zoologischen Taxonomie.

Nicht nur in der ‚zeitlosen‘ Gesamtschau ist Wissen für das hier untersuchte Gespräch relevant. Wissen ist auch der entscheidende Motor der sequenziellen Organisation des Gesprächs. Denn dieses gewinnt seine Dynamik aus der Signalisierung von Wissensgefällen und deren sukzessiver Einebnung (vgl. Heritages Metapher der „epistemic engine“, Heritage 2012). Auch dieser Gesichtspunkt lässt sich in dem Ausschnitt „Bartgeier“ beobachten, etwa in den Zeilen 7 bis 26.

- Zunächst identifizieren Patrick und Nina ein Wissensgefälle. Patrick fragt mit „un WEISCH\_d waRUM.“ (Z. 7) nach den Gründen für den Namen des Bartgeiers, und Nina gesteht: „das weiss i NÜD.“ (Z. 14).
- Dieses Wissensgefälle wird zum Motor des weiteren Gesprächsverlaufs. Denn in der Folge arbeiten der Vater und Nina gemeinsam daran, dieses Wissensgefälle einzuebnen.
- Die Beschäftigung mit dem Namen des Geiers wird so lange fortgesetzt, bis ein geteilter Wissensstand erreicht ist; hier dadurch, dass Patrick die Lösung des ‚Namensrätsels‘ verkündet und so für die Herstellung eines geteilten Wissens sorgt: „und darum heisst er BARTgeier.“ (Z. 26, s.a. Clark 1996: 222 zum „principle of closure“)

Auch im nächsten – sehr kurzen – Gesprächsschritt ist die Herstellung von geteiltem Wissen für die Beendigung des Gesprächsschritts verantwortlich. Die Sequenz beginnt mit Ninas Behauptung, der Bartgeier fange Hasen (Z. 27). Dadurch dass Nina die von Patrick begonnene Äußerung „und DÄ:“, mit der Aussage „tUEt (-) tuet\_HÄSli fange.“ (Z. 27) interaktiv vervollständigt, erhebt sie den Anspruch zu wissen, welche Aussage ihr Vater zu dem Bartgeier machen wollte. Dieser Anspruch wird von Patrick ratifiziert. Er wiederholt Ninas Aussage und fügt ein lang gezogenes „~JA:“, hinzu (Z. 28f.). Das Hasen-Fangen erhält so

---

**19** Das ist die Leistung des semiotischen Arrangements im Ausstellungsraum, das wir in 3.6 rekonstruiert haben. Es lässt uns die zoologischen Kategorien gewissermaßen als die ‚natürliche‘ Art und Weise erscheinen, sich auf das Objekt in der Vitrine zu beziehen. Die Beobachtung, dass diese Art der Kategorisierung des Exponats belegt, dass für die Gesprächspartner zoologisches Wissen relevant ist, wird durch diesen Eindruck von ‚Natürlichkeit‘ aber nicht entwertet.

den Status eines geteilten Wissens, also den Status einer Überzeugung, auf deren Gültigkeit sich beide Gesprächspartner festgelegt haben. Und wieder folgt auf das Festhalten der Geteiltheit eines Wissenselements ein neuer thematischer Schritt im Gespräch.

Der Ausschnitt „Bartgeier“ ist für die Gespräche meines Korpus in mehrfacher Hinsicht repräsentativ. Zum einen, was den wichtigen Stellenwert des Wissens und seiner lokalen Konstruktion in der Interaktion vor der Vitrine betrifft. Zum anderen im Hinblick auf seine sequenzielle Struktur: Das Signalisieren eines Wissensgefälles – sei es zwischen den Besuchern oder zwischen Besuchern und den Museumstexten und -exponaten – erweist sich im gesamten Korpus als ein prominenter ‚Motor‘ der Interaktionsdynamik und das Herstellen von geteiltem Fachwissen als der zentrale Fluchtpunkt, auf den die Interaktion vor den Vitrinen im Ausstellungsraum hinausläuft. In diesem Sinn erscheint es mir gerechtfertigt, die Interaktionen vor der Vitrine hier vor allem als Wissenskommunikation zu verstehen und zu untersuchen (s. Kastberg 2007, Kesselheim 2010a). Wenn ich die Museumsbesuche hier als Wissenskommunikation untersuche, dann ist damit nicht gemeint, dass die gemeinsame Aktivität der Besucher *ausschließlich* im Herstellen geteilten Wissens zum ausgestellten Thema bestünde. Damit unterschläge man die große Bedeutung, die dem *Betrachten der Exponate* für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs zukommt. Das zeigt sich nicht nur in dem großen Aufwand, mit dem die Besucher dafür sorgen, dass sie das Betrachten der Exponate als gemeinsame Aktivität hervorbringen (s.o. 5.3), es zeigt sich auch in der Wissenskonstruktion selbst, die – wie ich gleich zeigen werde – immer wieder auf das Bezug nimmt, was im Ausstellungsraum *zu sehen* ist und von der Beobachtung spezifischer Merkmale an den Exponaten zur Konstruktion typischer Merkmale fortschreitet.

Schließlich ist festzuhalten, dass die Herstellung von geteiltem Wissen in den von mir dokumentierten Museumsbesuchen *interaktiv* erfolgt. Die Wissenskonstitution ist nicht einem einzelnen Interaktionspartner zuzurechnen, sondern immer die gemeinsame Leistung aller Beteiligten als ‚Interaktionsteam‘. Auf den ersten Blick scheint das auf den Ausschnitt „Bartgeier“ nicht zuzutreffen. Denn zu Beginn des Transkripts positioniert sich Patrick seiner Tochter gegenüber als jemand, der über ein Wissen verfügt, das diese sich erst im Verlauf des Gesprächs erarbeiten soll. Doch die Behauptung, die Wissenskonstruktion erfolge hier interaktiv, impliziert nicht, dass alle Beteiligten mit dem gleichen Vorwissen und den gleichen Rollen an der Konstruktion des gemeinsamen Wissens beteiligt sein müssen. Gemeint ist vielmehr, dass die Interaktionsbeteiligten mit ihren Beiträgen zur Wissenskonstruktion jeweils ‚online‘ auf die Beiträge des anderen reagieren, dass sie also ihre eigenen Beiträge zur Konstruktion geteilten Wissens an den Schritt für Schritt entstehenden Kontext

des Gesprächs anpassen. So tritt Patrick hier zwar als derjenige auf, der bei der Lösung des ‚Namensrätsels‘ den führenden Part übernimmt, nämlich indem er Nina zur Entwicklung einer Hypothese anhält, ihren ersten Lösungsversuch kommentiert, ihr Gelegenheiten verschafft, über die eigene Anschauung auf die Lösung des Rätsels zu kommen, und indem er ihr schließlich die Lösung des Rätsels präsentiert. Doch reagieren seine Gesprächsbeiträge Schritt für Schritt auf die von Nina angezeigten kognitiven Vorgänge des Erschließens, Begründens, auf ihre Einnahme einer Betrachtungsposition usw. Ninas Verhalten wird also in dem von Heath/vom Lehn (2004) beschriebenen Sinn zur ‚Ressource‘ für Patricks je nächsten Beitrag.

Die Behauptung, Wissenskonstruktion geschehe hier interaktiv, meint darüber hinaus, dass die Interaktionsbeteiligten gemeinsam bestimmen, was im weiteren Gespräch als Wissenslücke behandelt werden soll, die geschlossen werden soll (ein „learnable“ im Sinn von Reed/Szcepek-Reed 2014), was als geteiltes Wissen behandelt werden darf usw. Im Ausschnitt „Bartgeier“ erfolgt die Zuschreibung einer Wissenslücke an Nina durch beide Gesprächspartner: durch den Vater, der sich nach Ninas Wissen erkundigt („un WEISCH\_d wa waRUM“, Z. 7) und durch Nina, die erklärt „das weiss i NÜD.“ (Z. 14). Auch handeln Patrick und Nina zusammen aus, was jeweils als gemeinsames Wissen gelten soll. Der Bart am Geierschnabel als Motiv für die Namensgebung, der Hase als Beute, der Tod des Hasen, der schnelle Flug des Bartgeiers: all diese Wissens Elemente werden bald von Patrick, bald von Nina ins Gespräch gebracht. Und der jeweils Zuhörende bestätigt das ins Gespräch gebrachte Wissens Element oder lässt die im Turn-Taking-System angelegte Gelegenheit verstreichen, den Gültigkeitsanspruch des soeben Behaupteten anzuzweifeln.

#### 5.4.2.1 Vom Sehen zum Wissen

Im vorangegangenen Analyseabschnitt haben wir gesehen, dass die Besucher in ihrer Interaktion gemeinsam Wissen herstellen. Worin aber liegt nun die *Museumsspezifik* dieser gemeinsamen Wissensherstellung? Schauen wir uns dazu noch einmal den Ausschnitt „Bartgeier“ an.

#### V8816 Bartgeier“ 1. Teil

01 NI: m un dÄ da #OBbe?#  
#1 #2



02 PA: dä VOgel? (1.0)# (1.1) ah da stAht #bim VOgel  
sch:t# ah dOch

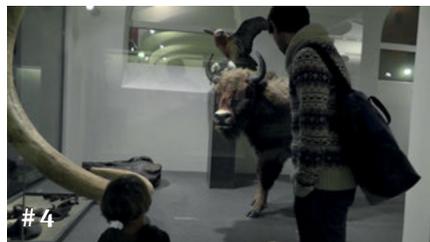
#3

#4

#5

03 hier drübe staht jetzt !OH! das\_sch\_en BART#gEIer.  
(-)

#6



04 LUEG emal-

05 NI: woran GSEHSCH [du das? ]

06 PA: [ <<f>HEI. (-) ]

07 un WEISCH\_d# wa waRUM.

#7

08 [(dä\_sch)]#

09 NI: [ <<ff>!Ä! ]# dä hät es HÄSli gnO:..#

#8

#9



10 (--)

In diesem Ausschnitt nutzen Patrick und Nina den Ausstellungsraum bzw. das in ihm arrangierte multimodale Kommunikationsangebot als Ressource für ihre lokale Wissenskonstruktion. Dieser interaktive Bezug auf das in der räumlichen Umwelt Vorgefundene ist – um das wichtigste Ergebnis dieses Analyseabschnitts vorwegzunehmen – das Spezifikum der Wissenskonstruktion beim gemeinsamen Museumsbesuch. Wie zeigen sich also die Besucher in dieser kurzen Interaktionspassage, dass sie für ihre Wissenskonstruktion etwas in ihrer räumlichen Umwelt nutzen?

Erstens geschieht das hier durch das Mittel der Deixis. Mit Hilfe des Deiktikums *das* setzt Patrick die zoologische Kategorie *Bartgeier* und den gemeinsam etablierten Betrachtungsraum in Verbindung: „*das\_sch\_en BARTgEIER.*“ (Z. 3, vgl. den auffälligen Blick ‚um das Wisent herum‘: #5). Diese Verbindung von Exponat und allgemeiner Kategorie, die in meinem Material äußerst häufig zu beobachten ist, signalisiert: Nicht die zoologische Kategorie an sich ist das Thema, sondern ihre *Anwendung* auf das in der Vitrine gemeinsam betrachtete Objekt, das Bartgeierpräparat.

Die zweite Verbindung von Wissenskonstruktion und räumlicher Umwelt geschieht über das Sichtbar- und Hörbarmachen der Lektüre von Texten im Ausstellungsraum; hier: einer Objektkennung unterhalb des Geierexponats.

- Patrick blickt auffällig in der Vitrine umher und führt Bewegungen mit dem Kopf aus, die nahe legen, dass er etwas sucht (#3, #4, #5). Durch „ah da stAht“ (Z. 2) zeigt er an, dass es sich bei dem Gesuchten um eine schriftliche Information handelt.

- Durch „hier drübe stah jetz“(Z. 3) macht er explizit, dass er diese Information aus der Lektüre des Texts in der Vitrine bezieht (also nicht aus seinem Vorwissen) und verleiht dieser Information so den Status eines von der Autorität des Museums beglaubigten zoologischen Wissens. Durch das emphatische, die syntaktische Konstruktion seiner Äußerung unterbrechende „!OH!“ (Z. 3) hebt er den Neuigkeitswert dieser schriftlichen Information zusätzlich hervor.

Schließlich wird die Nutzung der räumlichen Umwelt durch die beiden Besucher auch offenbar, wenn sie sich die Relevanz des Sehens der Museumsdinge signalisieren. Explizit geschieht dies in Ninas Nachfrage zu Beginn des Ausschnitts: „woran GSEHSCH du das?“ (Z. 5). Offensichtlich reicht Nina die Autorität des Texts nicht aus, um Patricks Behauptung zu stützen, es handle sich bei dem Exponat um einen Bartgeier; sie fordert explizit eine Begründung, die sich auf die *visuelle Evidenz* in der Vitrine stützt. Implizit zeigt sich die Bedeutsamkeit des Sehens in der Museumsausstellung hier darin, dass Ninas Suche nach einem Benennungsmotiv für den Bartgeier gleichsam als ‚Default‘ an dem ansetzt, was sie an dem Exponat *sieht*: den gefangenen Hasen in den Geierklauen („dä hät es HÄSli gnO.“, Z. 9, #9).

Die Besucher nehmen also in ihrer Interaktion auf Elemente in ihrem gemeinsamen Betrachtungsraum Bezug. Aber wie genau nutzen sie diese Elemente, um Wissen zu konstruieren? Eine grundlegende Vorgehensweise der Besucher in den von mir untersuchten Museen ist es, ausgehend von dem, was sie an dem ausgestellten *individuellen Tierpräparat* wahrnehmen, *typische Merkmale der repräsentierten Gattung von Lebewesen* abzuleiten. Ein Beispiel ist in dem folgenden kurzen Ausschnitt zu finden:

### V8816 „Bartgeier“ 2. Teil

13 PA: #und (-) was #DENKSCH warum hEIsst der bartgeier.  
#10 #11



14 NI: das weiss i NÜD.# (-) #wil °h #wil #der es °h HÄSli  
nimmt;

#12 #13 #14



Vergleicht man Ninas Formulierung in Z. 14 mit ihrem ersten Antwortversuch (s.o., „Bartgeier“, Teil 1), dann fällt der Wechsel vom Perfekt zum Präsens ins Auge, also von „dä hät es HÄSli gnO:.“ (Z. 9) zu „wil der es °h HÄSli nimmt;“ (Z. 14).

- Während das Perfekt den Hasenfang als einmaliges Ereignis in der Vergangenheit beschreibt, dessen Folge in ihrem geteilten Wahrnehmungsraum zu sehen ist („dä“ und die Zeigegeste in #8 und #9 im vorigen Transkriptausschnitt), drückt das Präsens die gleiche Aktivität nun als dauerhaftes Merkmal der Gattung Bartgeier aus. Nina spricht also nicht mehr von der Szene in der Vitrine, sondern von typischen Merkmalen der *Gattung* Bartgeier, die ja nicht im gemeinsamen Wahrnehmungsraum präsent ist. Und sie spricht sie als *lebende* Tiere an (indem sie davon spricht, dass sie Beute machen, wozu ja nur lebende Tiere in der Lage sind).
- In die gleiche Richtung geht Ninas Wechsel vom Singular („es HÄSli“, Z. 9), der auf den im Moment des Sprechens sichtbaren Hasen referiert, zum Plural der Klasse von Hasen in einem späteren Moment des „Bartgeier“-Gesprächs („[DÄ] tuet\_HÄSli fange,“ ‚der fängt die Hasen‘, Z. 27).
- Der Bezug auf die vom Exponat repräsentierte Klasse und ihre typischen Merkmale, geschieht nun nicht so, wie man in einer Erzählung oder einer Beschreibung über Abwesendes spricht. Vielmehr nimmt Nina im gleichen Moment, in dem sie der Klasse der Bartgeier typische Merkmale zuschreibt, auf etwas im gemeinsamen Betrachtungsraum Sichtbares gestisch und per Blick Bezug (#12, #14).





24 un vo de SII#te lueged\_dänn gsehsch dass der (.)#  
Unnen am

#19

#20



25 schnabel hät der en BART. (1.6)

26 darum heisst er BARTgeier.# (---) ((...))

#21



In diesem Fragment sehen wir: Es reicht Patrick nicht aus – ausgehend von den Informationen des Objekttexts beispielsweise – zu sagen: ‚Der Bartgeier heißt so, weil er einen Bart hat. Hast du das gewusst?‘. Stattdessen organisiert er in mehreren Schritten eine Perspektive für seine Tochter, von der aus sie das gesuchte Attribut des Geiers *selbst sehen* kann (s. dazu 5.3).

- Patrick fordert Nina ausdrücklich zum Schauen auf: durch „m(u)sch emal LUEge;“ (Z. 17) und „GSEHSCH\_des was er unnen am SCHNAbel hät.“ (Z. 20). Dabei stellt er auffällig eine Sichtachse zum Exponat her (#15, s. auch schon #13 im 2. Transkriptteil. So unterstreicht er, dass sich das Namensrätsel mit Hilfe der Betrachtung des Exponats lösen lässt.

- Daraufhin beschreibt Patrick aufwändig, von wo aus Nina etwas sehen könnte, was es ihr erlauben würde, das Rätsel selbst zu lösen (Z. 23 und 24), unterstützt von Gesten (#17, #18, #19), die erst das Zielobjekt, dann den Betrachtungsstandort, dann wieder das Objekt identifizieren. Die auf #19 dokumentierte Zeigegeste geht in eine ikonische Geste über, mit der Patrick an seinem Körper (s. dazu Hindmarsh/Heath 2003: 46) die Lösung des Namensrätsels präsentiert (#20). Durch diese Reihe von Gesten macht Patrick seiner Tochter gleichsam den Lösungsweg sinnfällig, der von einer Betrachtung des Exponats von einem geeigneten Standpunkt aus (s.o. 5.3.4) zum Erwerb von Wissen über die repräsentierte Klasse von Tieren verläuft.
- Wenn Patrick schließlich schlussfolgert „darum heisst er BARTgeier.“ (Z. 26), leitet er wie selbstverständlich die Berechtigung des Gattungsnamens von der Beobachtung des einzelnen Exponats in der Vitrine ab, nutzt also das Exponat im gemeinsamen Betrachtungsraum zum Gewinnen *allgemeiner*, die gesamte Gattung betreffender Merkmale.

Wir können hier also sehen, wie Patrick daran arbeitet, seiner Tochter den Schluss von dem am Exponat Sichtbaren zu dem, was man über das Exponat wissen kann, zu ermöglichen. Dass diese spezielle Art der Nutzung des Exponats für Patrick einen ganz eigenen Wert hat, wird durch die Tatsache nahegelegt, dass Patrick andere, einfachere Möglichkeiten der Wissensvermittlung ungenutzt lässt und stattdessen aufwändig mit multimodalen Mitteln seine Tochter auf Betrachterperspektiven und sichtbare Eigenschaften am Exponat aufmerksam macht. Offensichtlich geht es Patrick hier nicht nur um die Vermittlung von Wissen zum Bartgeier, sondern auch um die Vermittlung der adäquaten Nutzung der Museumsdinge.

Eine gründliche Durchsicht des Gesamtkorpus bestätigt, dass dieses Übergehen von der Einzelbeobachtung am Exponat zur Zuschreibung allgemeiner Merkmale für die Wissenskonstruktion im Ausstellungsraum charakteristisch ist. Allerdings wird dieser Übergang selten als ein Gesprächsschritt realisiert, der scharfe Grenzen aufweist und der pro Wissenselement genau einmal vollzogen wird. Im folgenden Ausschnitt („Bartgeier“, 4. Teil), der an den soeben besprochenen unmittelbar anschließt, ist der Übergang vom Wahrzunehmenden zur Konstruktion allgemeiner Wissensbestände gleich in doppelter Hinsicht problematisch. Zu beobachten ist

- wie ein Interaktionsbeteiligter – hier ist es Nina – zwischen der Nutzung der Exponate als wahrnehmbarer Dinge im gemeinsamen Betrachtungsraum und der Nutzung als Zeichenkörper, die etwas repräsentieren, das nicht im gemeinsamen Wahrnehmungsraum präsent ist (hier: eine Gattung und ihre typischen Merkmale), hin- und herspringt; und

- wie der gleiche Sachverhalt von dem *einen* Interaktionspartner als Beschreibung von etwas im geteilten Wahrnehmungsraum Beobachtbarem behandelt werden kann und von dem *anderen* als Beschreibung eines generellen Zusammenhangs, der durch die Objekte in der Vitrine als Zeichen repräsentiert wird.

#### V8816 „Bartgeier“ 4. Teil

26 PA: darum heisst er BARTgeier. (---) und DÄ:,  
 27 NI: tUet, (-) tuet\_HÄSli fange.  
 28 PA: der tuet\_HÄSli fange,=  
 29 =`JA:,  
 30 NI: und wo hänt sie DÄ gfunde?  
 31 PA: dÄ hät mä (.) i de SCHWIIZ gfunde, (--)  
 32 aber nöd da in ZÜri? (-)  
 33 so:nde:rn (-) im WALLis.  
 34 (--)  
 35 NI: und s das häsli wo hänt s DAS gfun[de]?  
 36 PA: [wo\_s\_HÄSli  
 gfunde hänt das  
 37 staht jet nö:d;  
 38 (2.0)  
 39 NI: (wo se s) HÄSli gfunde hänt;  
 40 (1.8)  
 41 dÄnn (xxx xxx) isch\_s häsli AU tot.  
 42 PA: s häsli isch AU tot.=ja,  
 43 (--)  
 44 PA: das FRISST der ebbe;  
 45 der (-) der bartgeier der schnappt sich so\_n\_es  
 HÄSli,  
 46 (1.0)

In ihrer ersten Äußerung schreibt Nina der Gattung *Bartgeier* das Fangen von Hasen als generelle Eigenschaft zu. Dafür spricht, dass sie von ‚den Häslein‘ spricht („tuet\_HÄSli fange“, Z. 27, und nicht *tuet es Häsli fange*), obwohl in den Krallen des Bartgeierpräparats nur ein einziger Hase zu sehen ist.<sup>20</sup> Dann springt sie aber zurück zum Sichtbaren: Die Frage „und wo hänt sie DÄ gfunde“ (Z. 30) kann man nur auf das individuelle Geier-Exemplar, nicht aber auf die Gattung

<sup>20</sup> Ein weiteres Indiz ist, dass Nina eine Äußerung fortsetzt, in der Patrick über ein allgemeines Merkmal der Gattung *Bartgeier* gesprochen hat (die Motivation für seine Namensgebung).

*Bartgeier* beziehen. Die gleiche Frage stellt sie mit Hinblick auf das Hasenpräparat, das sie in der Vitrine sieht („und s das HÄSli wo hänt s DAS gfunde?“, Z. 35), um dann zu folgern („dÄnn“), dass es „AU tot“ ist (Z. 41). In beiden Fällen geht es ihr also um die Zuschreibung von individuellen Merkmalen an das Hasenpräparat, das Vater und Tochter in diesem Moment gemeinsam betrachten.

Der Vater dagegen bezieht die Frage danach, ob der Hase tot ist, auf die *Gattung* der Hasen als Beute der *Gattung* Bartgeier, arbeitet also anders als seine Tochter nicht daran, ein geteiltes Wissen zu dem unmittelbar in der Vitrine wahrnehmbaren Objekt zu etablieren. In seiner Äußerung „das FRISST der ebbe; der (-) der bartgeier der schnappt sich so\_n\_es HÄSli,“ (Z. 45f.) spricht er vom Jäger-Beute-Verhältnis zweier Gattungen. An der Oberfläche macht sich dies neben dem generischen Präsens an der Referenz auf den Hasen als „so\_n\_es HÄSli“ bemerkbar (Z. 45). *So ein* referiert auf ein beliebiges Mitglied der Klasse der Hasen. Der in der Vitrine dargestellte Hasentod, wird von dem Vater als typisches Resultat der Nahrungsvorlieben ‚des‘ Bartgeiers beschrieben und mit Hilfe der Partikel „ebbe“ (Z. 44) als geteiltes Wissen ausgewiesen.

Obwohl sich beide Besucher den gleichen Wahrnehmungsraum teilen, arbeiten Vater und Tochter hier an unterschiedlichen Fragen: die Tochter verbleibt auf der Ebene des Sichtbaren, während der Vater an der Zuschreibung von Merkmalen arbeitet, die auf der Ebene der vom Sichtbaren *repräsentierten* Sachverhalte angesiedelt sind. Mit anderen Worten: die Besucher können die Exponate in ihrer Interaktion im Ausstellungsraum als Zeichen *und* als materielle Dinge betrachten und nutzen, wobei sich diese beiden Möglichkeiten nicht ausschließen müssen. Hier begegnet uns der Doppelcharakter der Museumsdinge wieder, der für die Rolle der Objekte im Museum zentral ist (Hahn 2016, Thiemeyer 2016).

#### 5.4.2.2 Einbezug von Vorwissen

Bis hierher habe ich beschrieben, wie Besucher Wissen ausgehend von dem, was in der Ausstellung zu sehen und zu lesen ist, konstruieren: ausgehend von dem Bartgeierpräparat, an dem man den Bart erkennen kann, dem Hasenpräparat, das dessen Beute illustriert, und von dem Objekttext, der Informationen zu dem Geier bereitstellt. In dem nun folgenden Analyseabschnitt möchte ich komplexere Formen der Wissenskonstruktion betrachten: solche, bei denen die Interaktionsbeteiligten *Vorwissen* in die Wissenskonstruktion einbeziehen, und solche, in denen sie *mehrere Exponate* heranziehen, um sich einen zoologischen Sachverhalt zu erschließen. Hierzu werde ich Ausschnitte aus einer Videoaufnahme untersuchen, die den Besuch einer (standarddeutsch sprechenden) Mutter („Caroline“, FA) mit ihrem Sohn im Vorschulalter („Aaron“, AA) dokumentiert. Die beiden beschäftigen sich mit einer Vitrine zu eiszeitlichen Tieren.

**V9759, „Elche“**

01 CA: #<<behaucht>!WO:W!.>

#1

02 (-)

03 AA: GÄLL mami;

04 SO #hänt früher noch °h di\_Elch usgseh[n.

05 CA: [ja RICHTig;

#2



06 geNAU; die [HIRsche ( )].]

07 AA: [und so# (.) SO] gross sind d\_mAmmut

gsi.

#3



08 CA: geNAU.

09 aber #das sind nUr noch die KNOchen vom  
mammut.=gell, #

#4

#5



10 AA: GÄLL mami (-) gäll #SO gross sind s wie d\_elefAnte;

#6

11 CA: NEIN elefanten sind kleiner.=

12 =mAmnuts sind VIEL grösser als die elefanten.

13 AA: #sind das die GRÖSCHT\_ (-) \_ti tIER uf de welt;  
#7



14 CA: die ALLer allergrössten.

15 aber die leben jetzt NICHT mehr.=gell,

16 (-)

17 AA: gits [noch gits gits (.) noch ]

18 CA: [die sind schon LANGE lange AUSgestorben.]

19 AA: !NIE! GRÖSseri °h tiere als mamnuts.

20 CA: NEI,

21 NEI,

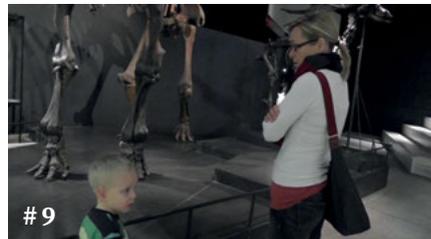
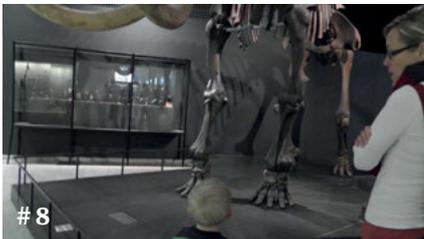
22 (wArt mal / s\_gab mal) (.) obWOHL die dinosaurier  
DIE warn

23 glaub ich noch grösser; (--)

24 aber #DIE leben auch schon gANz ganz lange nicht  
mehr;  
#8

25 (---)

26 ganz ganz #GANZ lang-  
#9



27 (--)

28 GELL, #

#10



Die Erarbeitung gemeinsamen Wissens beginnt hier, gleich nachdem Caroline durch ein behauchtes „!WOW!“ ihre Überwältigung angesichts der großformatigen Exponate demonstriert (Z. 1, #1) und so deren legitimen Status als museale Bewegungs- und Betrachtungsziele markiert hat (s.o. 5.2). Wie die beiden Besucher im letzten Beispiel behandelt der Junge Aaron die Objekte in seinem Gesichtsfeld als *Zeichen*, die auf etwas verweisen, das über das aktuell Wahrnehmbare hinaus geht. Aaron spricht von ‚Elch‘ und Mammut im Plural („*di\_Elch*“, Z. 4, und „*d\_mAmmut*“, Z. 7), obwohl doch nur ein ‚Elch‘ (in Wirklichkeit ein Riesenhirsch) und ein Mammut zu sehen sind. Auch verwendet er ein Vergangenheitstempus („*hünt [...] usgsehn*“, „*sind [...] gsi*“), obwohl die beiden Exponate aktuell im Ausstellungsraum zugegen sind. Und wie Nina und Patrick verbindet er die Aussagen zu den allgemeinen Eigenschaften der Gattung mit der aktuellen Wahrnehmungssituation. Er referiert nämlich gestisch (#2) und mit dem modaldeiktischen *so* (eine „visuelle Evidenzkonstruktion“, Stukenbrock 2015: 419–424) auf sichtbare Merkmale im gemeinsamen Betrachtungsraum: „*SO hünt früher noch °h di\_Elch usgsehn. [...] und so (.) SO gross sind d\_mAmmut gsi.*“ (Z. 4, 17).

Anders als im letzten Beispiel bringen Caroline und Aaron aber auch Vorwissen ins Gespräch ein und verbinden dieses mit dem, was sie gemeinsam sehen. In Z. 10 vergleicht Aaron die Größe des Mammut mit der der Gattung *Elefanten* („*gäll SO gross sind s wie d\_elefAnte;*“). Mit diesem Vergleich unterstellt er implizit, dass auch seine Mutter Caroline über dieses Vorwissen verfügt. Denn nur unter dieser Bedingung ist es hier sinnvoll, die Größe des Elefanten als Vergleichsmaßstab anzuführen.

Auch in den folgenden Äußerungen wird immer wieder Vorwissen zur Wissenskonstruktion herangezogen. Die beiden Besucher setzen das am Mammutexponat Beobachtete mit unterschiedlichen Elementen ihres Vorwissens in Verbindung und integrieren auf diese Weise neue Wissensbestände in ihr Vorwissen. So arbeiten Aaron und Caroline gemeinsam daran, die Größe der Mammut in Bezug zu der Größe anderer Tierarten zu setzen, und zwar

- zur Größe aller lebender Tiere („*sind das die GRÖSCHT\_ (-) \_ti tIER uf de welt;*“, Z. 13),

- zur Größe aller jemals existierenden Tiere („gits noch gits gits (.) noch !NIE! GRÖSseri °h tiere als mammut.“, Z. 17, 19)
- und zur Größe der Dinosaurier („obWOHL die dinosaurier DIE warn glaub ich noch grÖsser;“, Z. 22f.).

Dabei begrenzt Caroline Schritt für Schritt die zeitliche Gültigkeit ihrer Aussagen auf die Zeit zwischen dem Aussterben der Dinosaurier („ aber DIE leben auch schon gAnz ganz lange nicht mehr; (---) GANZ ganz ganz lang-“, Z. 24, 26) und der Jetztzeit („die leben jetzt NICHT mehr“, „die sind [...] AUsgestorben“, Z. 15, 18). So wird im Verlauf der Interaktion von dem beobachteten Merkmal eines Exponats eine allgemeine Aussage zu einer Gattung abgeleitet und diese allgemeine Aussage sowie deren zeitliche Gültigkeit über wiederholte Vergleiche in das vorhandene Vorwissen (zur Größe anderer Tiere und zu deren Auftreten und Verschwinden im Laufe der Erdgeschichte) integriert.

Gerade diese Integration des Vorwissens, die hier so unauffällig geschieht, ist von der musealen Lernforschung als relevanter Faktor für das Lernen im Museum identifiziert worden (z.B. als Bestandteil des ‚personal context‘ bei Falk/Storksdieck 2005). Hier können wir beispielhaft sehen, mit welchen konversationellen Verfahren genau die Besucher diesen Anschluss an das Vorwissen vornehmen und ihre Beobachtungen an das bereits Gewusste anschließen.

#### 5.4.2.3 Exponate als materielle Objekte und Zeichen

Schon mehrfach haben wir gesehen, dass Besucher Exponate als Zeichen behandeln, die sie etwas erfahren lassen, das in der Wahrnehmungssituation nicht gegenwärtig ist: beispielsweise eine Klasse von ausgestorbenen Tieren deren Merkmale wie ihr Beuteverhalten (vgl. etwa Korff 1995: 24; s.a. Rheinberger 2013 zu „epistemischen Dingen“). In den bisher analysierten Beispielen sind die Interaktionsbeteiligten routiniert mit diesem Doppelcharakter der Exponate umgegangen. Dieser unkomplizierte Umgang mit den Ausstellungsgegenständen verdeckt aber die Komplexität, die sich aus dem Charakter der Exponate als materieller Gegenstände ergibt.

Der Weg vom materiellen Zeichenkörper zum Bezeichneten ist längst nicht so unkompliziert, wie die bisher präsentierten Ausschnitte suggeriert haben mögen. Tatsächlich bringt das breite Spektrum des an den Objekten Wahrnehmbaren für die Besucher das Problem mit sich, dass sie entscheiden müssen, welche der zahlreichen sinnlich wahrnehmbaren Merkmale des Exponats sie als die für die Zeichenrelation relevanten verstehen wollen. Unsere Expertise in der Nutzung von Museumsausstellungen lässt uns in der Regel die Komplexität der Operatio-

nen unterschätzen, die notwendig sind, um ein Verständnis zu entwickeln, was mit einem bestimmten Exponat ‚gemeint‘ sein könnte.

Im Folgenden analysiere ich eine Interaktion, in der die semiotische Komplexität der Verbindung zwischen materiellen Objekten und ihrer Funktion als Zeichen zu einem Verständigungsproblem führt. Die ausführlichen Bemühungen, dieses Verständigungsproblem zu beseitigen, gestatten nicht nur einen guten Einblick in die Art und Weise, wie kompetente Museumsbesucher die kommunikative Funktion von Exponaten verstehen (und wie sie diese weitervermitteln). Sichtbar wird auch die Leistung von Sprache als einer hochspezialisierten Ausdrucksressource, ohne die die Vermittlung des komplexen semiotischen Funktionierens der Exponate nicht möglich wäre.

In der folgenden Interaktionsepisode zwischen dem Kleinkind Aaron und seiner Mutter Caroline werden wir sehen

- wie Aaron und seine Mutter Caroline mit der anspruchsvollen Aufgabe umgehen, mehrere Exponate aufeinander zu beziehen und sich so ausgehend von mehreren Exponaten *ein* gemeinsames Bezeichnetes erarbeiten; und
- wie Aaron und Caroline gemeinsam herausarbeiten, welche Merkmale dieser Exponate als stellvertretend für eine Klasse von Tieren verstanden werden dürfen (und welche nicht) und auf welches Bezeichnetes sie zu beziehen sind.

Am folgenden Ausschnitt („Knochen“) möchte ich dem ersten dieser beiden Punkte auf den Grund gehen. Nachdem Caroline und Aaron sich das große, freistehende Mammut angeschaut haben (s.o. „Elche“), wenden sie sich hier einer benachbarten Vitrine zu, in der sich weitere Mammutknochen befinden (auf Abb. 5-28 rechts) sowie ein Abguss eines im Permafrost erhaltenen Mammutbays (auf der Abb. links).



Abb. 5-28

### V9759 „Knochen“

46 AA: KNOche sind #das.  
#1

47 CA: ``JA,

48 vom MAMmutbaby.=gell,#  
#2



49 (---)  
50 AA: isch s mammutbaby (-) scho #GSCHTORbe;  
#3

51 CA: ja das is schon geSTORbe;=  
52 =vielleicht war s krank,=  
53 =GUCK ma #da is es.  
#4



54 (-)  
55 #SO kleINn war (das).  
#5



In diesem Gesprächsausschnitt bringen die Besucher zwei Exponate gleichsam ‚zur Deckung‘, indem sie sie als zwei unterschiedliche Präsentationsformen konstruieren, die beide zusammen (nur) ein Lebewesen repräsentieren.

- Caroline und Aaron identifizieren gemeinsam ein am Vitrinboden arrangiertes Exponat als Knochen vom Mammutbaby (Z. 46–48); vgl. die verbale und gestische Deixis von Aaron („das“, Z. 46 und #1) sowie die gemeinsame Blickorientierung von Aaron und Caroline auf #2.
- Zu dem so identifizierten Objekt fragt Aaron „isch s mammutbaby (-) scho GSCHTORbe;“ (Z. 50, vgl. die Ausrichtung seines Kopfs auf das Knochenarrangement in #3) und seine Mutter Caroline beginnt, über mögliche Gründe für den Tod des Mammutbabys zu spekulieren, wobei sie weiter auf die Knochen am Boden schaut (ebenfalls #3).
- Durch eine Zeigegeste (#4) und die Aufforderung „GUCK ma da is es“ (Z. 53) lenkt Caroline dann aber die Aufmerksamkeit ihres Sohns von den am Boden arrangierten Knochen weg und zu dem Plastikabguss des Mammutbabys weiter links in der Vitrine hin. Damit verlangt sie ihrem Sohn eine beträchtliche Interpretationsleistung ab. Denn er muss verstehen, dass das Mammutbaby *gleichzeitig* rechts in der Vitrine sein kann („vielleicht war s krank“, Z. 52) und links („da is es“, Z. 53; Zeigegeste #4).

Die Mutter behandelt die Knochen rechts und den Abguss links als *zwei* Exponate im Betrachtungsraum, die zusammen der Konstruktion von unterschiedlichen Wissens-elementen zu *einer* begrifflichen Einheit dienen: ‚dem‘ Mammutbaby. Das – und nur das – erlaubt es, die Aussage „SO kleIn war das“ mit Zeigegeste auf das linke Exponat (Z. 55, #5) als Information auch zu dem rechten Exponat zu behandeln.

Dieses Beispiel zeigt: der Übergang von der Betrachtung der Exponate zu von ihnen repräsentierten Sachverhalten ist keinesfalls trivial. Wenn man die Ausstellung im Sinn der Ausstellungskommunikation nutzen möchte, muss man eine Expertise im Erschließen solcher Verbindungen von dem an den Exponaten Wahrnehmbaren zu allgemeinen zoologischen Sachverhalten erwerben. Denn der Schritt von dem, was man wahrnehmen kann, zu den ‚dahinter stehenden‘ zoologischen Sachverhalten ist keineswegs fest in die Exponate ‚eingeschrieben‘. Wofür ein Exponat steht, muss jeweils von den Besuchern ausgehandelt werden. Diese Tatsache wird in der Regel durch unsere Routine im Umgang mit Museumsausstellungen verdeckt. Anders ist das in dem Gespräch von Caroline und Aaron, in dem die beiden Besucher nicht nur geteiltes Wissen über zoologische Themen herstellen, sondern auch ganz allgemein Wissen darüber, wie Exponate beim gemeinsamen Museumsbesuch genutzt werden können, um bestimmte, durch sie repräsen-





Ist hier von dem die Rede, was in der Vitrine wahrzunehmen ist, oder werden die Exponate der Vitrine als Zeichen behandelt?

- Beim Herantreten an die Vitrine identifiziert Aaron, wie schon gesagt, das Exponat auf dem Vitrinenboden zunächst als *Knochen*: „KNOche sind das.“ (Z. 46). Er bleibt mit seiner Beschreibung also nahe an dem, was in der Vitrine konkret zu sehen ist.
- Seine Mutter Caroline dagegen macht eine Aussage dazu, wofür das Wahrgenommene steht oder stehen kann: Indem sie die Knochen als Knochen „vom MAMmutbaby“ kategorisiert (Z. 48) spricht sie von ihnen *als Zeugen* für die Existenz eines bestimmten Tiers in einem bestimmten Lebensstadium.
- Aaron übernimmt in der Folge die Sichtweise der Mutter. In seiner anschließenden Äußerung spricht er nämlich nicht mehr von *Knochen*, sondern von *dem Mammutbaby*: „isch s mammutbaby (-) scho GSCHTORbe;“ (Z. 50). Es geht ihm um das konkrete Individuum, das in der Vitrine zu sehen ist, paraphrasiert: Sind die Knochen in der Vitrine ein Beleg für den Tod des individuellen Mammutbabys?<sup>22</sup> Zu dieser ‚individuumbezogenen‘ Lesart passt Carolines Reaktion, die ihre Vermutungen über die Todesursache mithilfe deiktischer Ausdrücke und Gesten im gemeinsamen Wahrnehmungsraum verankert („da“, „es“, „das“, Z. 53, 55; #4, #5).

Die Frage ‚Individuum‘ oder ‚Repräsentant einer Klasse?‘ wird auch im 2. Teil des Ausschnitt ‚Knochen‘ bearbeitet.

<sup>22</sup> Denn das Verb *sterben* (in „GSCHTORbe“) kontrastiert mit dem Verb *aussterben*, das sich auf eine ganze Gattung bezieht und das Caroline in einer früheren Äußerung angesichts des großen Mammutskeletts verwendet hat. – In einem anderen Gespräch vor dieser Vitrine (V3310) wird der Unterschied von *sterben* und *aussterben* ebenfalls explizit thematisiert: „jo das isch AU Usgstorbe. mhm, nach der geburt isch das geSTORbe hani das gfühl. (...) das is no nit emal richtig Ufgstande. slbe a nei da häsch\_schteht da Slbe monat isch das alt. Slbe monat d (händ sie s) im im IIS gfunde im glEtscher inne isch das wie Ilgfore wie im iisfach. DORum isches gfore.“

**V9759 „Knochen“ 2. Teil**

57 AA: is das IMmer so CHLI: gsi;

58 CA: #ja das is einfach geSTORben jetzt.=gell,  
#6

59 das is NICHT gewachsen;

60 das is KEIN grosses mammut geworden.

61 das\_s SCHON als mammutbAby gestorben;

62 AA: #waRUM,  
#7



63 CA: ich WEISS es nicht;=

64 =vielleicht war s KRANK,

65 und dann is es geSTORben;

66 (---)

67 so KLI isses gsi;=

68 =WIE en kliner elefAnt;=gell?

Aaron wendet sich in diesem 2. Teil von „Knochen“ dem Problem zu, was ausgehend von dem visuellen Eindruck in der Vitrine gelernt werden kann. Konkret: Ist die sichtbare Größe des Mammut-Abgusses als Merkmal der Gattung aufzufassen oder als Merkmal eines Tierindividuums:

- Mit „is das IMmer so CHLI: gsi;“ (Z. 57, #6) fragt Aaron danach, ob die geringe Körpergröße zeitlich unbegrenzt gilt („IMmer“) und erfragt damit indirekt, ob das sichtbare Merkmal *geringe Körpergröße* als Merkmal der Gattung aufgefasst werden soll (Gattungsmerkmale sind ja prinzipiell zeitlich unbegrenzt gültig).
- Caroline ringt hörbar um eine Antwort auf diese Frage: „ja das is einfach geSTORben jetzt.=gell, das is NICHT gewachsen; das is KEIN grosses mammut geworden. das\_s SCHON als mammutbAby gestorben;“ (Z. 59–61, Kopfausrichtung bleibt wie in #6). Zusammengenommen geht es ihr darum, die sichtbare Größe des Exponats als Resultat der individuellen Lebensgeschichte *dieses* individuellen Mammutexemplars und seines frühen Todes darzustellen (s. a. den Singular im abschließenden „so KLI isses gsi;“, Z. 67).

Wenn die Größe des Abgusses nicht auf die Gattung übertragen werden darf, wie verhält sich das dann mit der Größe des freistehenden Mammutskeletts? Ist auch diese ein individuelles Merkmal? Dieser Frage geht Aaron im nächsten Abschnitt nach. Dazu initiiert er einen Vergleich der Babymammutexponate in der Vitrine mit der freistehenden Skelettrekonstruktion eines erwachsenen Mammut, das er und seine Mutter zuvor betrachtet haben:

**V9759, „Knochen“ 3. Teil**

69 AA: #JA,  
#8

70 GÄLL s #mammut °h hät a (-) Isch aber gwACHse.  
#9



71 CA: DAS is schon n #grOsses.=  
#10

72 =vielleicht war s MAmi mammut-  
73 oder PApi mammut vielleicht.

74 AA: gäll #das is aber SCHO gwachse.  
#11



75 CA: ja jA das is en erWACHsenes mammut en grOsses.

76 AA: gäll das is GWACHse;

77 CA: m\_HM, (.) <<pp>m\_HM,>

In Carolines Antwort bleibt aber zunächst in der Schweben, ob das große Mammutskelett als Individuum oder als Stellvertreter der erwachsener Exemplare der Gattung *Mammut* betrachtet werden soll. Carolines Rede von „MAmi mammut“

und „Papi mammut“ (Z. 72, 73) ist in dieser Hinsicht uneindeutig. Sind Mutter und Vater des im Permafrost eingebetteten Mammutbabys gemeint, das sich in der Vitrine befindet, oder allgemein ein Muttertier oder Vattertier innerhalb einer Tierfamilie.

- In Carolines Antwort in den Zeilen 72 und 73 sind der Aspekt der Größe (als Merkmal eines ausgewachsenen Tiers) und der Aspekt der Rolle in einer Tierfamilie zunächst miteinander vermischt.
- Dann geht Caroline jedoch von „Mami“ und „Papi mammut“ zu „en erwACH-Senes mammut en grOssen“ über (Z. 75).
- Aarons wiederholte Nachfragen führen also im Verlauf dieses Ausschnitts dazu, dass die anfängliche Vermischung aufgelöst wird. Schließlich wird nur der Wachstumsaspekt als gemeinsames Wissen festgehalten („ja JA“, Z. 75).

Damit ist die Bearbeitung der Frage, welche Merkmale genau als repräsentativ für welche Klasse von Tieren stehen soll, beantwortet: Das Merkmal, um das es geht, ist die an der freistehenden Skelettrekonstruktion beobachtbare Größe; und diese darf als die Größe eines erwachsenen Exemplars der Gattung *Mammut* verstanden werden.

Der nächste Aspekt, den sich Aaron und Caroline an den Exponaten erarbeiten, betrifft die Frage, was die Knochen, die man in der Ausstellung zu sehen hat, mit den von ihnen repräsentierten Tieren zu tun haben.

In der Tat gibt das auf einen Metallrahmen montierte Mammutskelett ja einen Eindruck von dem Mammut, der weder dem entspricht, den irgendein Beobachter zu dessen Lebzeiten haben konnte – solange es lebte, war es ja von Fleisch, Muskeln, Haut und Fell bedeckt – noch dem, den man beim Auffinden des Mammut hatte – hier waren die Knochen nicht mehr im Verbund erhalten.

#### V9759, „Knochen“ 4. Teil

78 AA: isch das !SO DÜNN! gsi;#

#12

79 CA: ja weisste war ja noch HAUT und FELL über den  
knochen

80 und da war s schon VIEL viel viel dicker;

81 °h JETZT sieht s SEHR dünn aus weil man nur die  
knochen

82 sieht;

83 (---)

84 AA: und wenn #FELL darauf gsi is?

#13



85 CA: dann sieht s VIEL viel dicker aus;  
 86 VIEL viel dicker weißte der hat so (.) so DICKes  
 87 wÜschliges fell wie s faultier da vorne;  
 88 (-)

In diesem Ausschnitt geht es Aaron darum herauszufinden, welche der Wahrnehmungen am Exponat er nutzen kann, um etwas über das repräsentierte Lebewesen zu lernen. Konkret: *Sind* die Knochen das Mammut, oder sind sie es nicht?

- In ihrer Antwort konstruiert Caroline einen Gegensatz zwischen vergangenen Eigenschaften (Präteritum: „war“, Z. 79f.) und der gegenwärtigen Wahrnehmung („JETZT“, Wortformen von *aussehen* und *sehen* im Präsens, Z. 81f.).
- Gemeinsam verständigen sich die beiden nun darüber, dass es einen Unterschied zwischen dem am Exponat Sichtbaren und dem repräsentierten Tier gibt und dass für diesen Unterschied das Fehlen von Haut und Fell verantwortlich ist – vgl. das vom Sohn initiierte und von seiner Mutter vervollständigte Wenn-Dann-Format: „und wenn FELL darauf gsi is?“ – „dann sieht s VIEL viel dicker aus;“ (Z. 84, 85).<sup>23</sup>

Im nun folgenden Gesprächsabschnitt erarbeitet sich Aaron eine zunehmend generalisierte Regel, wie die Exponate im Zoologischen Museum in Beziehung zu den von ihnen repräsentierten Lebewesen stehen. Dazu zieht er ein Exponat heran, das beide zu Beginn ihres Besuchs betrachtet haben, die fellbedeckte Rekonstruktion eines Riesenfaultiers.

### V9759 „Knochen“ 5. Teil

89 AA: ((...)) (.)<sup>o</sup>h und wenn s FAULTier <sup>o</sup>h kei chnochen  
 90 hät?

<sup>23</sup> Schon durch Carolines „und da“ scheint mir eine kausale Relation angedeutet zu werden („war ja noch HAUT und FELL über den knochen *und da* war s schon VIEL viel viel dicker;“ Z. 80). Explizit wird sie erst in der Wenn-Dann-Formel.

91 DANN (.) ist s au (.) SO dünn wie s mammut.

92 CA: GEnau.

93 AA: aber wenn #DE kei chnoche hät;

#14



94 dann isch er AU so dünn wie [s mammut-

95 CA: [dOch KNOCHen ham sie

96 ja ALle.

Mit diesem Abschnitt kommt die Erarbeitung zunehmend allgemeiner Regelmäßigkeiten in der Interaktion von Caroline und Aaron zum Schluss:

- Aaron überträgt in einer Wenn-dann-Konstruktion die im vorigen Abschnitt gemeinsam erarbeitete Schlussregel auf das am Anfang ihres Besuchs betrachtete Faultier („wenn s FAULTier °h kei chnochen hät? DANN (.) ist s au (.) SO dünn wie s mammut.“, Z. 89–91). Auf diese Weise unterbreitet er Caroline seinen generalisierenden Schluss zur Überprüfung und Kommentierung und ‚speist ihn so ein‘ in die gemeinsame Hervorbringung geteilten Wissens.
- Nachdem Caroline zunächst – irrtümlich – die Richtigkeit von Aarons Generalisierung bestätigt hat („GEnau.“, Z. 92), wendet Aaron den gleichen Schluss auf ein weiteres Exponat an: „aber wenn DE kei chnoche hät; dann isch er AU so dünn wie s mammut.“ (Z. 93f., #14). Die Richtung, in die er blickt und zeigt, lässt vermuten, dass es sich um das Wisentpräparat handelt: also ein Exponat mit echtem Fell (siehe wieder Abb. 5-28).
- Erst jetzt reagiert Caroline darauf, dass ihr Sohn in beiden Fällen Knochen und Fell verwechselt hat. Denn nicht das Fehlen der Knochen ist ja für den ‚dünnen‘ Eindruck des Mammutskeletts verantwortlich, sondern das von Fleisch, Fell und Haut. Mit ihrem korrigierenden „dOch KNOCHen ham sie ja ALle.“ (Z. 95f.) setzt sie Aarons Schlüssen, die er ausgehend von der Beobachtung am Mammutskelett zieht, eine Grenze. Erlaubt sind nur Schlüsse, die mit ihrer abschließenden Allaussage kompatibel sind.

So gelangt die Beschäftigung der beiden Besucher mit dem Status der Exponate zu einem (vorläufigen) Ende.

Am Ende des langen Aushandlungsprozesses, den wir hier über mehrere Transkriptausschnitte hinweg verfolgt haben, stehen sehr präzise Aussagen darüber, welche Schlüsse ausgehend von der Betrachtung der Mammutexponate legitim sind und welche nicht. Damit ist hier auch verhandelt worden, was an den Exponaten gelernt werden kann – ein zentraler Aspekt der Ausstellungskommunikation. Folgende Aspekte sind dabei thematisiert worden:

- Wie sind die Exponate aufzufassen – als Individuen oder als Vertreter einer Kategorie? Um welche Kategorie handelt es sich (eine Gattung wie *Mammut*, eines bestimmten Lebensstadiums wie *Baby* usw.)?
- Welche der beobachteten Merkmale dürfen als für eine Gattung typisch begriffen werden?
- In welchem Verhältnis stehen die Exponate (Skelettrekonstruktionen, Einzelknochen, Präparate, Abgüsse usw.) zu den Objekten, die sie repräsentieren sollen. Ist der generalisierende Schluss von der beobachteten Größe auf die ‚gemeinte‘ Tiergattung erlaubt? Wie steht es mit dem Fell, der Farbe, seiner Position, dem wahrnehmbaren Kontext (vgl. den Bartgeier und ‚sein‘ Häschen!)?

Wenn diese Frage im Ausschnitt „Knochen“ auch besonders ausführlich thematisiert worden sind, stellen sie sich doch prinzipiell bei jedem Museumsbesuch. Da es zwischen den Exponaten und dem, was sie repräsentieren, keine einfache Verbindung gibt, die sich direkt aus den Exponaten ergäbe, müssen die Besucher die Bedeutung der Exponate notwendig bei ihrer Rezeption konstruieren.<sup>24</sup> Das gilt nicht nur, wenn Kinder die Ausstellung besuchen. Zwar sind Erwachsene, wenn sie erfahrene Museumsgänger sind, sicher insofern im Vorteil, als sie über ein differenzierteres Wissen dazu verfügen dürften, was ausgestopfte Tiere sind, was Skelett-Rekonstruktionen, was versteinerte Knochen usw. Doch bleibt auch für sie die Konstruktion der Exponatsbedeutung eine grundlegende Aufgabe, der die sie sich bei jedem Besuch stellen müssen.

In den vorangegangenen Analysen habe ich rekonstruiert, wie die Besucher sich ausgehend von dem, was sie im Ausstellungsraum wahrnehmen und lesen, (Fach-)Wissen erarbeiten. Wir konnten sehen, dass die Herstellung dieses Wissens interaktiv erfolgt und dass das Signalisieren von Wissensgefällen sowie

---

<sup>24</sup> Dabei können sie nicht nur auf die sinnliche Wahrnehmung der Exponate zurückgreifen, sondern, wie wir in Kapitel 3 gesehen haben, auf eine große Vielfalt multimodaler Zeichen im Ausstellungsraum, die ihnen Hinweise geben, wie die Exponate aufzufassen sind (s. auch u. Kapitel 6).

das Ausgleichen dieser Gefälle für die sequenzielle Gestalt der Gespräche vor den Vitrinen wesentlich ist. Diese spezifische, die räumliche Umwelt kommunikativ nutzende Art der Wissenskonstruktion ist eine grundlegende gemeinsame Aktivität innerhalb der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs. Aber haben wir hier wirklich *Wissen* untersucht? Die rein äußerlichen Beobachtungsdaten meines Korpus‘ erlauben schließlich keinen direkten Zugriff auf die Lernvorgänge im Innern der Museumsbesucher (s.o. 3.2.5 zur „Unbeobachtbarkeit von Wissen“). In der Tat ist *Wissen* hier konzeptualisiert worden als ein von den Interaktionsbeteiligten gemeinsam im Gespräch etablierter Status von Sachverhalten: Als *Wissen* gilt, was sich die Interaktionsbeteiligten gemeinsam als zutreffend (häufig auch: als allgemein bekannt und als allgemein gültig) signalisieren.

Was ist aber, wenn sich die im Gespräch erarbeiteten gemeinsamen Überzeugungen von dem unterscheiden, was die Wissenschaft herausgefunden hat? Wenn Caroline und Aaron beispielsweise überzeugt sind, dass sie einen Elch betrachten, während sie tatsächlich vor einem Riesenhirsch stehen? Der Abgleich des lokal konstruierten Wissens mit dem wissenschaftlichen Fachwissen scheint mir nur aus einer angewandten Perspektive nützlich zu sein. Dann also, wenn man wissen möchte, ob die Besucher das gelernt haben, was sich die Kuratoren von dem Arrangement in der Vitrine erhofft haben. Die Analysen dieses Kapitels dagegen haben die grundlegende ‚Mechanik‘ der Wissenskonstruktion beim gemeinsamen Museumsbesuch zum Gegenstand. Sie erlauben es zu rekonstruieren, welche kommunikativen Verfahren die Besucher anwenden, wenn sie das Arrangement im Ausstellungsraum nutzen, um sich Fachwissen zu erschließen. Zur Musterhaftigkeit dieser Verfahren gehört unter Anderem,

- wie sie die Elemente der räumlichen Umwelt als ‚Wissensdinge‘ adressieren, also als bedeutungsvolle Objekte, aus deren Betrachtung sich etwas lernen lässt;
- wie sie sich gegenseitig aufzeigen, dass ihre Beobachtungen und Behauptungen sich auf wissenschaftliche Erkenntnisse, Aktivitäten oder Akteure beziehen; oder
- wie sie spezifische Instanzen zur Stützung ihres behaupteten Wissens heranziehen (beispielsweise Ausstellungstexte, eigene Beobachtungen oder Verweise auf wissenschaftliche Bücher oder Sendungen).

Ich bin überzeugt, dass die vorausgegangenen Analysen den Nachweis erbracht haben, dass es methodisch sinnvoll und inhaltlich ergiebig ist, die Videoaufnahmen authentischer Museumsbesuche zu nutzen, um die Konstruktion von Wissen als *kommunikativen* Prozess zu untersuchen. Zwar stimmt es, dass wir auch nach der Analyse nicht mit Sicherheit wissen können, was Patrick und Nina

beim Nutzen der Bartgeiervitrine gelernt haben (s.o. „Bartgeier“). Und dennoch konnten wir eine Reihe substanzieller Beobachtungen machen, nämlich

- wie die Interaktionsbeteiligten einen Sachverhalt identifizieren, zu dem es ein Wissensgefälle gibt (sei es zwischen den einzelnen Mitgliedern der Besuchergruppe, sei es zwischen Besuchern und dem in der Ausstellung repräsentierten Fachwissen) und das heißt: wie sie definieren, was das „learnable“ für sie ist (Reed/Szczypek-Reed 2014),
- welche allgemeinen und museumsspezifischen Verfahren sie anwenden, um dieses Wissensgefälle einzuebneten (konkret: indem sie sich auf Wahrnehmungen an den Exponaten beziehen und Hypothesen entwickeln, welche dieser Wahrnehmungen welche zoologische Sachverhalte repräsentieren sollen; s. dazu besonders das Gespräch von Aaron und Caroline,
- wie sich die Interaktionspartner auf einen fachlichen Wissensbestand beziehen (etwa wenn Patrick die Exponate in zoologische Kategorien einordnet), oder
- wie sie gemeinsam Aussagen über die ‚Welt‘ (im Sinne einer außersprachlichen Realität) erarbeiten, die von ihnen als geteilte Gewissheiten behandelt werden.

Kurz: Wenn wir auch nicht ‚in die Besucher schauen‘ konnten um zu erfahren, was die Besucher im Einzelfall lernen, so haben die Analysen doch einen detaillierten Einblick in einen zentralen Bestandteil der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ermöglicht. Sie rekonstruieren die kommunikativen *Verfahren*, mit denen die Besucher beim gemeinsamen Gang durch das Museum den Ausstellungsraum *als „Lernort“ benutzen*. Sie erlauben es, das beobachtete Verhalten der Besucher mit den Bedeutungspotenzialen im Ausstellungsraum in Beziehung zu setzen, die in Kapitel 3 rekonstruiert worden sind, und beschreiben, wie die Wissenskonstruktion der Besucher an diesen Potenzialen anknüpft (oder sich über sie hinwegsetzt).

Die Alternative zu diesem strikt oberflächenorientierten Verständnis von *Wissen* bestünde darin, die Interaktionsdaten als ‚Fenster‘ zu den individuellen Lernprozessen zu verstehen (wie der Ansatz der „conversational elaboration“ innerhalb der musealen Lernforschung, s.o. 3.1). Dieser ‚Kurzschluss‘ von Interaktionsdaten zu mentalen Vorgängen und Repräsentationen scheint mir gerade in Anbetracht der neueren, weiteren Auffassung von „learning outcomes“ problematisch zu sein (s. Rennie/Johnston 2007, Hooper-Greenhill 2008 oder Allen/Peterman 2019), von denen viele sich sprachlich kaum oder nur schwer fassen lassen dürften.

### 5.4.3 Sind im Museum Wahrnehmungsraum und Handlungsraum deckungsgleich?

Anders als in den vorausgehenden Analyseabschnitten, in denen ich untersucht habe, wie die Besucher einen gemeinsamen Bewegungs- und Betrachtungsraum etablieren (s.o. 5.2 und 5.3), habe ich mich im gegenwärtigen Abschnitt bisher noch nicht mit der Frage beschäftigt, wie im Zuge des Museumsbesuchs ein gemeinsamer Handlungsraum hervorgebracht wird und worin die Museums-spezifisch seiner Hervorbringung liegt. Der Grund hierfür liegt in der essenziellen Rolle, die das *Betrachten* für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs spielt. Ohne das Betrachten der Exponate im gemeinsam hergestellten Wahrnehmungsraum wäre ein Gang durch die Ausstellungsräume kein Museumsbesuch. Wenn also das Betrachten für den Museumsbesuch derart grundlegend ist, sind dann nicht Wahrnehmungsraum und Handlungsraum einfach gleichzusetzen? Ist es nicht ein Charakteristikum der Kommunikation *in der* Ausstellung, dass Betrachtungs- und Handlungsraum in eins fallen?

Im Folgenden möchte ich zunächst Beobachtungen anführen, die *für eine Gleichsetzung* von Betrachtungs- und Handlungsraum sprechen, bevor ich dann Fälle untersuchen werde, die zeigen, dass es trotz der großen Bedeutung des Betrachtungsraums für die Interaktion im Ausstellungsraum sinnvoll ist, diese beiden Räume *analytisch voneinander zu trennen*.

Was also spricht *dafür*, die Etablierung des gemeinsamen Betrachtungsraums in der Vitrine gleichzeitig als Etablierung eines musealen Handlungsraums aufzufassen? Ein Argument hierfür ist, dass die Konstruktion von Wissen in der Regel genau in dem Moment beginnt, wenn die Besucher den gemeinsamen Betrachtungsraum in der Vitrine hervorgebracht haben. Auch bezieht sie sich mit wenigen Ausnahmen auf Objekte innerhalb dieses gemeinsamen Betrachtungsraums (die Exponate). Der Betrachtungsraum schafft also die Voraussetzungen für die gemeinsame, raumbasierte Wissenskonstruktion in der Ausstellung.

Das lässt sich im folgenden Ausschnitt beobachten (ein Ausschnitt aus dem schon analysierten Transkript „Elche“, s.o. 5.4.2.2, aber mit einigen Sekunden Vorlauf und zusätzlichen Standbildern). Der Ausschnitt dokumentiert, wie Caroline und Aaron ihre Beschäftigung mit ‚Elch‘ und Mammut beginnen.

#### V9759 , „Wow“

```
01 CA: # (7.8) # (1.4) #<<behaucht>!WO:W!..>
      #1      #2      #3
02      (-)
03 AA: GÄLL mami;#
      #4
```



04 SO #hänt (s) früher noch °h di\_Elch usgseh[n.  
05 CA: # [ja  
RICHTig;  
#5  
06 geNAU; die [HIRsche# ( ). ]  
07 AA: [und so # (.) SO] gross sind d\_mAmmut  
gsi.

#6



Hier möchte ich verfolgen, wie die beiden Besucher aus der Bewegung heraus zum Stillstand kommen und einen gemeinsamen Betrachtungsraum etablieren:

- Der Beschäftigung mit Riesenhirsch und Mammut im Ausschnitt „Wow“ geht eine längere Bewegungsphase durch den Ausstellungsraum voraus.

Zunächst laufen Mutter und Sohn hintereinander (#1).<sup>25</sup> Doch als sie in die Nähe des Mammutskeletts kommen, schließt Caroline zu ihrem Sohn Aaron auf (#2), sodass sie beide ihre letzten Schritte auf dem Weg zum Mammutskelett nebeneinander gehen (#3). Nun stellt die Mutter den ‚Schauwert‘ des Mammutskeletts durch ihr emphatisches „!WOW!“ heraus (Z. 1). Beide verlangsamen ihren Schritt und bleiben vor dem Exponat stehen.

- Von ihrer Kopfhaltung her zu urteilen, ist ihre gemeinsame Aufmerksamkeit auf den vor ihnen liegenden Raumbereich gerichtet, aber noch gibt es keine gemeinsame Orientierung. Zum Zeitpunkt von #3 scheint Carolines Aufmerksamkeit auf den Stoßzähnen des Mammuts zu liegen, während Aaron eher in die links befindlichen Vitrinen schaut. Bei #4 blickt Aaron zum Podest in der Bildmitte, während Caroline Aaron anschaut, wohl um seine Blickausrichtung zu überprüfen. Erst mit #5 ist ein gemeinsamer Betrachtungsraum hergestellt. Der Junge zeigt auf eines der Exponate und nimmt durch das deiktische „SO“ auf dieses Objekt im geteilten Wahrnehmungsraum Bezug (Z. 4).

Die gemeinsame Konstruktion von Wissen setzt nun genau in dem Moment ein, in dem der gemeinsame Betrachtungsraum etabliert ist. Aaron kategorisiert das Objekt im gemeinsamen Gesichtsfeld als Vertreter der zoologischen Kategorie *Elch* und schreibt dieser Kategorie ein bestimmtes Aussehen als arttypisch zu (Z. 4). Allgemeiner formuliert: Ein Element, das zunächst im gemeinsamen Wahrnehmungsraum parasprachlich und gestisch zum Zentrum der Aufmerksamkeit gemacht worden ist, wird im Anschluss zum Gegenstand der interaktiven Konstruktion von Wissen. Ganz Ähnliches ist in der in 5.4 oben analysierten „Bartgeier“-Szene zu beobachten (s.o. S. 381). Die Herstellung von Wissen in der Interaktion von Patrick und Nina beruht auf der vorgängigen Herstellung eines ganz spezifischen Betrachtungsstandpunkts. Erst nachdem dieser Betrachtungsstandpunkt hergestellt und vom Vater Patrick überprüft worden ist, werden Hypothesen zum Motiv für die Benennung des Bartgeiers entwickelt und überprüft.

In beiden Fällen ist also der Betrachtungsraum, der von den Besuchern hergestellt wird, identisch mit dem Raum, den sie zur Durchführung ihrer gemeinsamen Aktivität benötigen, der interaktiven Herstellung von gemeinsamem Wissen, das auf den Exponaten in der Vitrine (bzw. auf dem Podest) gründet.

Ist also die Herstellung des Betrachtungsraums im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs generell mit der Herstellung eines Handlungsraums gleichzusetzen? Nein, denn zum einen gibt es Fälle, in denen die für die kommunikative Nutzung der Ausstellung relevante Handlung nicht im Betrachten liegt, sondern

---

25 Das Mammut ist durch den Durchgang im Hintergrund links zu erreichen.



09 (-)  
 10 #DA sind knochen drin;  
 #4



11 dA wo s #HART is lug #mal da bi mir auch;  
 #5 #6



12 #dA wo s #HART is [<p>(da sind knochen)>.]  
 13 AA: # # [u (die/dicke) NÄ]geli?  
 #7 #8



14 CA: die NÄ#geli sind wieder n bisschen ANDers.  
 #9



- Dann aber überträgt sie ihre allgemeine Behauptung auf den Körper ihres Sohnes und vollzieht so einen Sprung von der allgemeinen zur persönlichen Ebene: „DU hast ja AUch Knochen“ (Z. 8). Sie arbeitet jetzt daran, ihre allgemeine Behauptung über die Demonstration persönlicher Eigenschaften ihres Sohns zu belegen: Sie lenkt Aarons Aufmerksamkeit weg vom gemeinsamen Betrachtungsraum in der Vitrine und hin zu seinem Körper. Sie ergreift seine linke Hand (#3) und drückt mit der Äußerung „guck ma deine FINGER.“ (Z. 8) nacheinander mehrere seiner Fingergelenke mit ihrem Daumen und Zeigefinger (#4, #5).
- Als nächstes lenkt sie Aarons Aufmerksamkeit auf ihre eigene Hand (#6 bis #8; „lug mal da bi mir auch“, Z. 11) und schreibt dieser ebenfalls die Eigenschaft zu, in ihrem Innern Knochen zu besitzen: „DA sind Knochen drin; da wo s HART is“ (Z. 10–12). Mit „da wo s HART is“ gibt sie ihrem Sohn einerseits eine genauere ‚Suchanweisung‘, die diesem das Nachvollziehen der mit dem Ergreifen des Fingers bzw. ihrer Hand vollzogenen Referenz erleichtert. Andererseits aber schreibt sie gleichzeitig Knochen eine allgemeine Eigenschaft zu: Sie sind „HART“. So nutzt Caroline ihren Körper und den ihres Sohns, um allgemeine Behauptungen über einen in der Ausstellung präsentierten Wissensaspekt (Knochen als Teile des anatomischen Aufbaus von Lebewesen) an ihren eigenen Körpern sinnlich erfahrbar zu machen.
- Aaron übernimmt die von Caroline initiierte Ausrichtung des Aufmerksamkeitsbereichs (zu sehen in #8) und schaut auf seine Hand herab, während er nach dem ‚Knochen-Status‘ der Fingernägel fragt („u (die/dicke) NÄgeli?“ , Z. 13). Der eigene Körper wird also zum Objekt, dessen Betrachtung und Berührung zur Konstruktion von Wissen über einen zoologischen Sachverhalt beiträgt.
- Caroline antwortet nun auf die Frage nach den Fingernägeln, indem sie Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Knochen beschreibt („sind n bisschen ANDERS“, „kei RICHTige Knochen“, Z. 14, 16). Dabei bleibt ihr Blick auf ihre eigene Hand gerichtet (#9, #10). Diese Ausrichtung des Blicks verändert sie aber in dem Moment, in dem sie mit der allgemeinen Aussage „aber KNOchen hat ja jEder; °h sonst fÄllt man zuSAMmen.“ (Z. 17f.) wieder auf die kurzzeitig verlassene Ebene der allgemeinen Aussagen zu Knochen zurückkehrt: Ihr Blick wandert zurück in die Vitrine (#11). Aaron hat schon während ihrer Erklärung den Blick zurück in die Vitrine gewendet (#9). Damit ist die gemeinsame Aufmerksamkeit der beiden Besucher wieder auf das Innere der Vitrine fokussiert.

Das erfolgreiche Herstellen von Beziehungen zwischen der Person des Besuchers und den Gegenständen der Ausstellung ist von der psychologischen Forschung zum Lernen im Museum als wichtiger Faktor für das Gelingen des Lernens im Museum beschrieben worden (s. dazu Hooper-Greenhill 2008 oder Harms/

Krombaß 2008). In dem soeben untersuchten Beispiel „Nägeli“ können wir im Detail sehen, wie die Verbindung von Person und Ausstellung von den Interaktionspartnern vollzogen werden kann und wie sie den Übergang von verallgemeinernden und partikularisierenden Aussagen an den Exponaten mit personalisierenden Aussagen verbinden, die sie an ihrem eigenen Körper vornehmen.

In dem hier verfolgten Argumentationsgang ist der Ausschnitt „Nägeli“ interessant, weil er zeigt, wie die beiden Besucher den gemeinsamen Wahrnehmungs- und Handlungsraum vorübergehend aus der Vitrine heraus verlagern können. Die geteilte visuelle Aufmerksamkeit liegt damit nicht mehr auf dem, was für die Besucher im Ausstellungsraum arrangiert worden ist, sondern in einem Bereich *vor* der Vitrine. Dort nutzen die Besucher ihre Körper, um an ihnen Erfahrungen zu machen, die das Ausgestellte mit der eigenen Person in Beziehung setzen und so zum Verständnis des Ausgestellten beitragen. Der museale Betrachtungsraum ist aber nicht vollends aufgehoben, sondern lediglich zeitweilig suspendiert: die Besucher erhalten mit ihren auf dem kleinen Bänkchen ruhenden Unterkörpern die Orientierung auf das Vitrinennere aufrecht, und die Reaktivierung des Betrachtungsraums bedarf keinerlei auffälliger Anstrengungen (lediglich einer kurzen Veränderung der Kopfhaltung) und keiner expliziten Aushandlung.

Der Betrachtungsraum, den Caroline und Aaron hier vor der Mammutvitrine hervorgebracht haben, und der Handlungsraum, in dem die beiden Besucher an ihren Körpern etwas über die Härte von Knochen lernen, fallen an dieser Stelle der Interaktion auseinander.

In dem zweiten Beispiel kommt es ebenfalls zu einer Abwendung vom in der Vitrine etablierten gemeinsamen Betrachtungsraum und zu einer Verlagerung des Handlungsraum in den Bereich *vor* der Vitrine. Dieses Mal allerdings geht es nicht darum, den Körper der Besucher in die Wissenskonstitution einzubeziehen. Vielmehr stellt die Verlagerung des Handlungsraums aus der Vitrine heraus einen strategischen Schritt dar, mit dem eine der Interaktionsteilnehmerinnen versucht, die Gültigkeit einer Behauptung im Gespräch durchzusetzen, die sich auf ihr Vorwissen, und gerade *nicht* auf das in der Vitrine Sichtbare stützt.

Der folgende Ausschnitt („Eichhörnchen“) dokumentiert einen Ausschnitt aus dem Museumsbesuch einer Gruppe von vier Kindern („Anna“, AN; „Chrigu“, CH; „Didier“, DI; und „Emil“, EM) und einer Hort-Betreuerin („Barbara“, BA), aus dem wir schon weiter oben einen Ausschnitt untersucht haben (Ausschnitt „Weiter“, 5.2.4).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Dieses Video ist bereits in Kesselheim (2012) untersucht worden.

**V3210, „Eichhörchen“**

01 BA: JÄ (.) [was isch dänn das] da,  
 02 AN: [chann die bisse, ]  
 03 BA: das da(.) #känned\_er jetzt; [( ) ]  
 04 CH: [EICH]hörchen-  
 #1



05 BA: das SIND eichhörndli-=hä,  
 06 (-) und die\_sch da unne isch aU es EICHhörndli aber  
 das sind  
 07 glaub afrikanischi-  
 08 (.) amerikanischi sind die [grAUe;]  
 09 EM: [( ) ]  
 10 AN: #die sind #RIsig-  
 #2 #3



11 (.) die chönnd #RIsig werde;  
 #4  
 12 BA: !NEI! (.) #nid grösser weder SO;  
 #5



13 (.) nöd vil GRÖSser;

14 (-) da z\_ZÜri häts au söttig# (.) det wo\_n\_ich  
#6

15 wohne [häts au so (eichhörnli) (so)- ]

16 AN: [ABer (.) ameri#kAnischi chönn] SO gross werde;  
#7



17 BA: # (.) Ah ja (kla:r;)#

#8 #9



18 (-) #die sind nöd SO gross;

#10



19 AN: doch die chönnd esO GROSS werde;  
 20 BA: ach\_han\_i noch nie ( ) villicht,  
 21 (.) hesch denn du e GROSSes gseh [mal] in amerika-  
 22 AN: [JA-]

Im Ausschnitt „Eichhörchen“ gelingt es dem Mädchen Anna (AN) für kurze Zeit, die geteilte Aufmerksamkeit der Gruppe aus der Vitrine hinaus zu lenken und auf den Bereich *vor* der Vitrine zu konzentrieren, wo sie eine Behauptung gestisch veranschaulicht, die sie auf ihr Vorwissen abstützt.

- Zu Beginn des Transkripts ist die Aufmerksamkeit der Gruppe in der Vitrine konzentriert. Barbara weist mit Hilfe des deiktischen „das da“ und einer gleichzeitigen Zeigegeste (#2) auf ein Eichhörchenexponat in der Vitrine hin. Das Exponat im gemeinsamen Wahrnehmungsraum der Gruppe verbindet sie mit dem Aspekt des Wissens, indem sie das Vorliegen eines bestimmten Vorwissens behauptet: „das da (.) *känned\_er* jetzt;“ (Z. 3). Barbaras Begleiter treten in diese Wissenskommunikation ein und identifizieren das Exponat in Begriffen der zoologischen (Alltags-)Terminologie: „EICHhörchen“ (Z. 4). Barbara bestätigt diese Identifizierung und nutzt sie als Ausgangspunkt, um verschiedene Arten dieser Gattung, die in der Vitrine repräsentiert sind, zueinander in Bezug zu setzen: „das SIND eichhörndli=–hä, (-) und die\_sch da unne isch aU es EICHhörndli aber das sind glaub afrikanischi- (.) amerikanschi sind die GRAUe;“ (Z. 6–8).
- Nun kommt es zu dem hier interessierenden Ereignis. Das Mädchen Anna behauptet, dass amerikanische Eichhörchen ‚riesig‘ sind bzw. werden können. Während sie das Wort *riesig* ausspricht, wendet sie sich von der Vitrine ab und blickt zu Barbara (wie man in der Spiegelung der Glasfront sehen kann, #5, #6). Diese Abwendung von der Vitrine ist, wie wir gleich sehen werden, nicht zufällig, sondern lässt sich in Zusammenhang mit Annas Argumentation sehen.
- Barbara bestreitet Annas Behauptung: „!NEI!. nid grösser wede SO;“ (Z. 12). Dabei behält sie ihren visuellen Fokus auf die Vitrine bei. Sie zeigt und blickt auf das Exponat (#7). Erneut setzt BA also bei dem in der Vitrine Sichtbaren

- an, und knüpft an dieses Sichtbare ein Element ihres persönlichen Vorwissens: „da z\_ZÜri häts au söttig (.) det wo\_n\_ich wohne häts au so (eichhörnli) (so)-“ (Z. 14f.).<sup>28</sup> Annas Blick folgt Barbaras Zeigegeste, so dass sie das durch „SO“ Behauptete visuell überprüfen kann, und die Position der anderen Kinder lässt erkennen, dass auch für sie die Eichhörnchenexponate das Zentrum des gemeinsamen Betrachtungsraums sind.
- Anna beharrt auf ihrer Behauptung („ABer (.) amerikAnischi chönnd sO gross werde;“, Z. 16). Sie breitet ihre Arme aus, um die Größe der amerikanischen Eichhörnchen anzudeuten, tritt gleichzeitig zwei Schritte zurück und dreht sich von der Vitrine weg (#8). Sie steht nun so, dass sie das ausgestopfte Eichhörnchen nicht mehr sehen kann. Und wenn sie Anna ansehen, und genau das hat Anna durch ihre Geste notwendig gemacht, dann können auch sie nicht mehr gleichzeitig in die Vitrine sehen.
  - Anna gelingt es mit dieser Aktion, den gemeinsamen Betrachtungsraum, der zuvor im Innern der Vitrine lag, aufzuheben und die Aufmerksamkeit der anderen auf ihre Person zu lenken (#9). Damit ist es ihr gelungen, einen gemeinsamen Wahrnehmung- und Handlungsraum *aufserhalb* der Vitrine zu erzeugen und den Bezug der Wissenskonstruktion auf die Vitrine zu unterbrechen. Doch schon mit ihrer nächsten Äußerung lenkt BA die Aufmerksamkeit der Gruppe wieder zurück in die Vitrine.
  - Barbara ‚überträgt‘ Annas *vor* der Vitrine ausgeführte Geste auf das Exponat, um ihr Zutreffen zu überprüfen, und zwar indem sie Annas Geste nachahmt und dann ihren Blick von ihren Armen in die Vitrine hineinlenkt (#9, #10). Auf diese Weise lenkt sie die Aufmerksamkeit der Gruppe wieder zurück *in* die Vitrine. Hier ist ihre abschließende Behauptung „die sind nÖd SO gross;“ wieder verankert (Z. 18).

Zusammenfassend kann man sagen: Anna, die Wissensbestände durchzusetzen versucht, die auf *ihrer persönlichen Erfahrung mit lebenden Eichhörnchen* beruhen, und gerade nicht auf dem in der Vitrine Sichtbaren, arbeitet sichtbar daran, die visuelle Bezugnahme auf den Innenraum der Vitrine zu blockieren und einen eigenständigen Handlungsraum *vor* der Vitrine aufzubauen, in den sie die gemeinsame Aufmerksamkeit lenkt. Barbara dagegen, die die Konstruktion von Wissen auf dem in der Vitrine Wahrnehmbaren aufbaut, versucht, die Inter-

---

<sup>28</sup> Musterhaft für die Wissenskommunikation vor der Vitrine ist wieder die Verbindung von Wahrnehmungsraum (in dem die Behauptungen mithilfe von Deiktika wie „da“ oder „so“ verankert werden) und Aussagen über situationsüberschreitende Sachverhalte, hier: über Wissen zur Verbreitung der in der Vitrine repräsentierten Gattung.

aktionspartner dazu zu bewegen, einen gemeinsamen musealen Betrachtungsraum zu konstruieren, in dessen Zentrum die Exponate in der Vitrine stehen. Das ist für Barbaras Argumentation funktional, denn für die museale Form der Wissenskonstruktion benötigt sie den Blick auf die Exponate. Zwar ‚torpediert‘ Anna hier die visuelle Bezugnahme auf die Exponate, von der – wie wir weiter oben gezeigt haben – die lokale Herstellung von Wissen im gemeinsamen Museumsbesuch charakteristischerweise ausgeht. Das heißt aber nicht, dass sich Anna hier aus der musealen Wissenskommunikation ausklinkt. Anna nutzt den Raum vor der Vitrine, der durch die Körper der Interaktionsbeteiligten gebildet wird, in einer Weise, die für den gemeinsamen Museumsbesuch durchaus typisch ist. Sie arbeitet mit an der gemeinsamen Konstruktion zoologischen Wissens, konkret: an der Bestimmung der Größe von Eichhörnchen. Wenn aber im Raum vor der Vitrine eine Handlung realisiert wird, die für den gemeinsamen Museumsbesuch relevant ist, haben wir es hier mit einem musealen Handlungsraum außerhalb der Vitrine zu tun, der sich nicht mit dem museumstypischen Betrachtungsraum deckt. Die beiden Räume fallen also im Museum, wie dieser Fall belegt, nicht automatisch zusammen.

Die Analyse der Ausschnitte „Nägeli“ und „Eichhörnchen“ hat erbracht: Wenn es auch stimmt, dass Handlungen, die für den gemeinsamen Museumsbesuch relevant sind (das Betrachten der Exponate, das Lesen der Vitrinentexte usw.), häufig im gemeinsamen Betrachtungsraum in der Vitrine ablaufen, so kann man Betrachtungsraum und Handlungsraum doch nicht einfach gleichsetzen. In den beiden soeben untersuchten Beispielen verlagern Besucher das relevante Geschehen aus der Vitrine heraus in den Bereich *vor* die Vitrine und lenken die geteilte Aufmerksamkeit auf ihre eigenen Körper. Im ersten Beispiel hat diese Verlagerung die Funktion, die Allgemeingültigkeit einer Aussage zu demonstrieren, die von Beobachtungen an den Exponaten ausgegangen ist, beziehungsweise allgemeine Behauptungen mit persönlichen (Körper-)Erfahrungen der Besucher zu verbinden. Im zweiten Beispiel ist mit der Verlagerung der Aufmerksamkeit die Funktion verbunden, die Basis der lokalen Wissenskonstruktion zu verschieben: von den Exponaten im Vitrininneren zum persönlichen Vorwissen einer Interaktionsteilnehmerin. Beide Male setzen die Besucher die exponatbasierte Wissenskonstruktion außer Kraft, die weiter oben als museumstypisch beschrieben worden ist, ohne dass es Hinweise darauf gäbe, dass sie ihre auf den Raum *vor* der Vitrine bezogenen Handlungen als eine Unterbrechung ihres Museumsbesuchs auffassten. Vielmehr setzen die Gesprächsabschnitte, in denen die Aufmerksamkeit aus der Vitrine gezogen worden ist, die Wissenskonstruktion fort, die von den Exponaten in der Vitrine ausgegangen ist.

Der museale Handlungsraum darf also nicht mit dem Betrachtungsraum in der Vitrine gleichgesetzt werden, selbst wenn – wie wir in Kapitel 3 gesehen haben – im

Raum vieles dafür getan wird, dass wir uns bei der kommunikativen Nutzung des Ausstellungsraums ganz auf die visuelle Nutzung der Vitrinen und ihrer Exponate konzentrieren. Der Handlungsraum umfasst zweifellos auch den Bereich *vor* der Vitrine, wo er im Sinne eines Kendon'schen „o-space“ (Ciolek/Kendon 1980: 258) zwischen den Körpern der miteinander interagierenden Besucher konstruiert wird. Denn sobald man den Ausstellungsraum nicht alleine, sondern zusammen mit anderen nutzt, gehört zur kommunikativen Nutzung nicht nur das Betrachten der Exponate, sondern – individuell unterschiedlich ausgeprägt, aber in meinen Daten niemals gänzlich fehlend – der sprachliche Austausch über die Exponate. Und dazu ist es nötig, einen gemeinsamen Interaktionsraum aufzubauen, in dem die Besucher sich zumindest gegenseitig hören, in aller Regel aber auch sehen können.

Dass sich die Besucher beim gemeinsamen Gang durch das Museum in der Regel nah beieinander aufhalten, hat seinen Grund also nicht nur in der Notwendigkeit, die Herstellung eines gemeinsamen Betrachtungsraums zu organisieren, wenn das auch der in den Daten bei Weitem der auffälligere Aspekt ist. Die gegenseitige Nähe ist auch erforderlich, um sich bei der gemeinsamen Wissenskonstruktion hören zu können. Hieraus ergibt sich die typische Ausprägung des Handlungsraums für den gemeinsamen Museumsbesuch. Ein Teil des Handlungsraums reicht weit in die Vitrine hinein: Hier geschieht ein Gutteil der Konstruktion fachlichen Wissens, die wir im Videokorpus beobachten konnten. In diesem Bereich kommen der museale Betrachtungsraum und der Handlungsraum zur Deckung. Es gibt aber noch einen weiteren Teil des Handlungsraums. Dieser wird zwischen den Körpern der Besucher etabliert und befindet sich somit außerhalb der Grenzen des musealen Betrachtungsraums. Wenn er auch in den Analysen der Ausschnitte „Nägeli“ und „Eichhörnchen“ klar zutage getreten ist: Die meiste Zeit ist dieser Handlungsraum vor der Vitrine vor allem ein *akustischer* Raum.

#### 5.4.4 Betrachten, Wissen konstruieren, Unterhaltung

Zweifellos kann man sich einen gemeinsamen Museumsbesuch vorstellen, bei dem die Besucher ihre gemeinsame Aktivität im Ausstellungsraum auf das gemeinsame Betrachten der Exponate beschränken, ohne interaktiv Wissen zu konstruieren. Wie wir in Kapitel 3 festgestellt haben, wird das Betrachten der Exponate durch zahlreiche unterschiedliche Erscheinungsformen im Ausstellungsraum hochgradig erwartbar gemacht. Und in der Tat haben wir in 5.3 gesehen, wie viel Aufwand die Besucher darauf verwenden, zu einer gemeinsamen, an der Maximierung der wahrgenommenen Details orientierten Betrachtung der Exponate zu gelangen (und Kindern dieses ‚richtige‘ Sehen als Teil der gemeinsamen sozialen Praxis zu vermitteln). Auch wenn also ein Museumsbesuch

durchaus denkbar wäre, der sich nur auf ein koordiniertes Betrachten beschränkte, findet sich in meinem Videokorpus kein solcher Fall. Zwar gibt es durchaus Videos, auf denen sich die Besucher über längere Zeit hinweg schweigsam den Exponaten widmen. Doch schaut man sich jeweils die gesamte Aufnahme an, findet man immer Phasen der gemeinsamen Wissenskonstitution (die typischerweise eng auf das im Ausstellungsraum Betrachtete bezogen ist).

Betrachten und Wissen konstruieren scheinen mir also die zwei ‚Grundpfeiler‘ der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs zu sein, und mit beiden Aktivitäten befinden sich die Besucher im Einklang mit den im Raum als dominant signalisierten Funktionen der Ausstellung (s.a. 5.4.2.1). Die Rekonstruktion der museumsspezifischen Herstellung von Betrachtungs- und Handlungsraum in diesem und dem vorausgehenden Analyseabschnitt erfasst damit einen Gutteil der Spezifik der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs.

Ein Aspekt ist aber bisher außer acht gelassen worden. Denn er erscheint mir in den von mir untersuchten Museen deutlich weniger relevant zu sein als das Betrachten und das raumbasierte Herstellen von fachlichem Wissen. Und dennoch scheint er immer wieder in meinen Daten auf: der gemeinsame Museumsbesuch als *unterhaltsame* Aktivität, die eine – bisweilen starke – emotionale Beteiligung auslöst. Besucher signalisieren sich während ihres Museumsbesuchs, dass ihre gemeinsame Aktivität Emotionen in ihnen auslöst, die von ehrfürchtiger Ergriffenheit oder Staunen bis hin zu Freude oder Belustigung reichen können (Allen 2002: 276f. et passim spricht hier von „affective talk“, einen Überblick zur Erforschung der Rolle von Emotionen für das museale Lernen gibt Thoma 2009: Kap. 3.2.2). Oder sie signalisieren sich, dass sie gerade eine ästhetische Erfahrung gemacht haben (vgl. vom Lehn/Heath 2007a, Heath/vom Lehn 2004). Das Bewerten, ein „außerordentlich prominenter Zugzwang“ in der Interaktion in Kunstmuseen (Hausendorf 2007: 33, Hausendorf/Müller 2016: 6–9), lässt sich in meinem Korpus dagegen nur punktuell nachweisen: in den oben zitierten Darstellungen ästhetischer Erfahrungen oder in allgemeinen Charakterisierungen der Ausstellungsstücke als „krass“, oder „megacool“ (beide Zitate: V2910). Einige Beispiele aus meinem Korpus sollen die große Spannweite der von den Besuchern dargestellten Emotionen und Bewertung der Erfahrungen illustrieren:

- *Ästhetik*: „lueg emal samuel das da isch de FUCHS, (-) e SCHÖnes fell.“ („Otto“ in V8158), „SCHÖ::N,“ („Sybille“ in V3853);
- *Überwältigung*: „so\_öppis söllt mer ma natU i de natUR usse gseh.“ („Roman“ in V3853);
- *Staunen*: „da stuunsch\_de“ – „Super“ („Urs“ und „Doris“ in V0344); „das isch UNgehür;=hä?“ („Otto“ in V8158);
- *Überraschung*: „!heieiEI!; was isch denn DAS da.“ („Otto“ in V8158);

- *Spaß*: neben häufigen Belegen für redebegleitendes Lachen: „lUg emal was der für luschtigi OHre hät;“ („Patrick“ in V8816), „lueg da häts nämlich au no öppis lässigs;“ („Susanne“ in V8516);
- *Entzücken*: „DÄNK s isch scho\_nes HERzigs vÖgeli“ („Änni“ in V2910); „JÖ:-“ („Christu“ in V3210).

Diese Darstellungen von emotionaler Beteiligung oder ästhetischen Erfahrungen sind sequenziell eng mit der Betrachtung der Exponate und der raumbasierten Herstellung von Wissen verwoben. Das dokumentiert der folgende Ausschnitt („Biber“) aus dem Museumsbesuch der Hortgruppe, der wir schon in „Weiter“ (5.2.4) und „Eichhörnchen“ (5.4.3) begegnet sind (s. dazu auch Kesselheim 2012).

### V3210, „Biber“

- 1 CH: lUeg mal wie dä A:knabberd\_isch=
- 2 BA: =und WAS (isch?) dAs,
- 3 CH: hm-
- 4 BA: (ja Aso-)
- 5 CH: äh:,
- 6 BA: das isch en BIber,
- 7 CH: BIber- (-)
- 8 ich LIEbe biber;
- 9 BA: die händ esO KOMischi schwänzli die sind Eso im  
wAsser-
- 10 ( ) die BI[ber,
- 11 XX: [( )
- 12 AN: und kOmischi FÜESS:-
- 13 BA: sind KOMischi-
- 14 ja die sind Ebe die händ fAscht fLOSse,
- 15 genau dU gsEhsch DAS;
- 16 (.) si händ FLOSse (.) [däzwüsche dinne;]
- 17 CH: [OH lu:g mal hIe,]
- 18 AN: aber DÄ nöd;
- 19 BA: DÄ nöd-
- 20 (.) das isch en BIsam-
- 21 dä\_isch e RATte;
- 22 CH: LUG mal DÄ [gseht SÜSS u:s;]
- 23 BA: [dasch e RATte ] (aso) esO gsehnd  
[die ] us-
- 24 AN: [JÖ:-]

Hier finden wir eine ganze Reihe von impliziten und expliziten Formen der Darstellung emotionaler Beteiligung sowie von Bewertungen des Betrachteten:

- Chrigus begeisterter Ausruf „lUeg mal wie dä A:knabberd\_isch“ (Z. 1),
- sein emphatisches „BibE:r (-) ich LIEbe bIber;“ (mit Überlautung des eigentlich unbetonen Schwa, Z. 7f.),
- Barbaras und Annas gemeinsame Zuschreibung einer ‚komischen‘ Qualität von Körperteilen des Bibers (Z. 9–15),
- Chrigus erneutes lautes, gedehntes Rufen, mit dem er die Aufmerksamkeit auf ein neues Exponat lenkt („OH lu:g mal hIe,“ Z. 17) und schließlich
- seine explizite Bewertung der Bisamratte als „SÜSS“ (Z. 22), bei der er von Anna sekundiert wird („JÖ:-“, Z. 24).

Interessant ist nun, dass diese Darstellungen emotionaler Beteiligung von ihrer Begleiterin Barbara mit Aspekten der Wissenskonstruktion verzahnt werden.

- Chrigus ersten emphatischen Ausruf führt Barbara über in die Frage nach der Einordnung des Exponats in die einschlägige zoologische Kategorie: Chrigu: „lUeg mal wie dä A:knabberd\_isch“, Barbara, in besonders engem zeitlichen Anschluss: „=und WAS (isch?) dAs,“ (Z. 1f.);
- an Chrigus ‚Liebesbekenntnis‘ knüpft sie eine Beschreibung eines Körperteils und eine Information zum typischen Habitat des Bibers an (Z. 9);
- in ihre Charakterisierung von Körperteilen des Bibers als ‚komisch‘ mischt sie die Beschreibung zoologischer Fakten (zum Biberschwanz, zum Wohnraum Wasser und zu den speziell geformten Füßen), mit denen sie implizit an eine zoologische Theorie der Anpassung an den bevorzugten Lebensraum anspielt (s. dazu genauer Kesselheim 2012)
- und schließlich reagiert sie auf Chrigus Charakterisierung der Bisamratte als „SÜSS“ (Z. 22), indem sie ihre Einordnung des Exponats in eine zoologische Kategorie („e RATte“, Z. 23) vornimmt<sup>29</sup> und mitteilt, dass sie jetzt etwas über die Gattung (Plural „die“) gelernt hat.

Die lokale Konstruktion von Wissen und die Darstellung von Staunen, Begeisterung und ähnlichen Emotionen mehr sind in diesem Beispiel eng miteinander verflochten. Hier – und in einer Reihe weiterer Aufnahmen, für die der Ausschnitt „Biber“ repräsentativ ist – stehen die Kundgebung von Staunen und Begeiste-

---

<sup>29</sup> Wie schon zuvor gesagt, spielt es keine Rolle, dass es sich hier nicht um die zoologisch korrekte Kategorie handelt. Wichtig ist hier, dass und wie Barbara das Exponat für den objektbasierten Wissenserwerb nutzt. Dass die Wissensvermittlung aus der Sicht von Zoologen hier scheitert, ist primär ein ausstellungspraktisches Problem.



charakterisiert, und diese Charakterisierung durch Petra löst ein erneutes Lachen von Susanne aus. Auffällig ist schließlich auch die Vermenschlichung des Schneehuhns durch das Verb *schwätzen*, die meines Erachtens hier expressive Funktion hat. Mit anderen Worten: Petra und Susanne unterstützen sich gegenseitig dabei, die gemeinsame Nutzung der Vitrinen für ihre kleinen Kinder als etwas Lustiges, Spaß Machendes darzustellen.

Im Ausschnitt „Alpenschneehuhn“ ist die Signalisierung von Spaß eindeutig auf die museale Wissensvermittlung bezogen: Es geht Susanne und Petra offensichtlich darum, ihren kleinen Kindern die Nutzung der Audiostation und das Betrachten des Schneehuhnexponats schmackhaft zu machen. Aber Spaß und spielerische Momente können immer wieder auch den Status selbstständiger Sequenzen erhalten, wofür es in meinem Korpus eine Reihe von Belegen gibt.

Die nächsten beiden Ausschnitte – beide aus dem Museumsbesuch von Caroline und Aaron (s.o.) – dokumentieren solche Fälle. Im ersten Ausschnitt („Tschüss“) wird die museumsspezifische Aktivität (das Betrachten und die exponatbasierte Konstruktion von Wissen) suspendiert und in eine alternative, spielerische Nutzung der Exponate überführt. Im zweiten Ausschnitt („Führung“) inszeniert Aaron eine spielerische Travestie einer museumsspezifischen Aktivität, einer „Führung“.

### V9759, „Tschüss“

- 127 AA: wemmer wieder mal °h wemmer wider zum FAULTier.  
 128 CA: zum FAULTier;=  
 129 =oder wir könn auch dA wo wo man die FRÖsche hörn  
       kann  
 130 mit dem MIkrofon.  
 131 (--)  
 132 WEISST noch wo die warn.  
 133 AA: NEI zum FAULTier.  
 134 CA: zum FAULTier ja dann gehmer wieder [zum FAULTier.  
 135 AA: [chumm GÖMmer  
       jetz-  
 136 CA: ((lacht leise))  
 137 WO: ((lacht leise))  
 138 AA: TSCHÜSS mammut und [TSCHÜSS  
 139 CA: [TSCHÜSS tschüss tschüss  
 140 AA: TSCHÜSS (.) elch und mammut.  
 150 CA: jau tschüss TSCHÜ:SS.  
 151 (4.0)  
 152 AA: mami ICH renne. xxx XXX [( )]

153 CA: [nein\_nein\_NEIN,  
 154 du wEIsst doch im muSEum (.) ↓LÄUFT man.  
 155 ↑DA ↓RENNT man nicht.

Aaron beendet hier die Beschäftigung mit dem Mammut, indem er vorschlägt, wieder zum Faultier zu gehen (Z. 127). Dieser Vorschlag widerspricht der in 5.2 beschriebenen charakteristischen Organisation der Bewegungen im Museum als Folge von Betrachtungen. Denn Aarons Vorschlag führt nicht zu einem *nächsten* Exponat, sondern *zurück* zu dem Exponat, das die beiden Besucher gerade vor ‚Elch‘ und Mammut betrachtet haben. Seine Mutter wiederholt etwas ungläubig „zum FAULTier;“ (Z. 128) und schlägt, mit auffällig schnellem Anschluss, Alternativen vor. Aaron beharrt weiter auf dem Faultier und Caroline akzeptiert den Vorschlag ihres Sohnes mit einem Anflug komischer Resignation in der Stimme.<sup>30</sup> Der Junge setzt sich nun in Bewegung, und die beiden Erwachsenen – Caroline und der filmende Forscher (WO) – lachen sich einander an, womit sie sich gegenseitig das Unerwartete und damit Komische in Aarons Verhalten signalisieren.

Direkt im Anschluss (und möglicherweise ausgelöst durch das Lachen der Erwachsenen, die ja sein Handeln zu etwas Komischem gemacht haben) wechselt Aaron in eine spielerische Interaktionsmodalität. Er behandelt Mammut und Riesenhirsch (‚Elch‘) nicht mehr, wie noch unmittelbar zuvor, als Zeichenkörper, aus deren Betrachtung Wissen über zoologische Sachverhalte erarbeitet werden kann. Vielmehr spricht er sie als Interaktionspartner an, die verabschiedet werden müssen, wenn man sich von ihnen entfernt. Zur Verabschiedung verwendet er das vertraute *Tschüss* (Z. 138) und gebraucht die Wörter *Elch* und *Mammut* nun nicht mehr als zoologische Kategorien, sondern als Eigennamen: „TSCHÜSS (.) elch und mammut.“ (Z. 138). Seine Mutter macht das Spiel mit (vgl. das ‚alberne‘ „jau“ in Z. 150) und verabschiedet sich ebenfalls laut rufend.

In den restlichen Zeilen des Transkripts kann man verfolgen, wie die Mutter die Spielsequenz beendet und ihren Sohn wieder zum ‚Ernst‘ des Museumsbesuchs zurückführt. Als nämlich Aaron einen weiteren spielerischen Akt vorschlägt – die subversive Nutzung des Ausstellungsraums zum Rennen (Z. 152), erinnert ihn die Mutter mit Nachdruck (und beinahe singend) an die geltenden Bewegungsregeln im Museum: „nein\_nein\_NEIN, du wEIsst doch im muSEum (.) ↓LÄUFT man. ↑DA ↓RENNT man nicht.“ (Z. 153–155; s.o. 5.2).

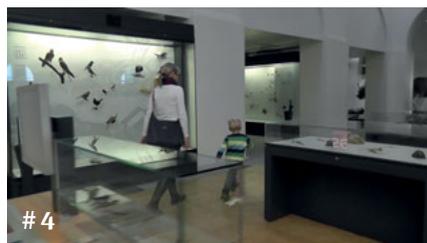
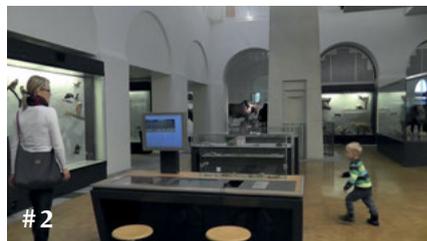
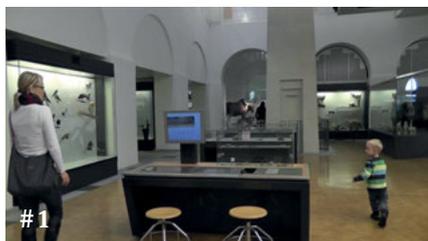
Das zweite angekündigte Beispiel zeigt einen Fall, in dem ernste und spielerische Nutzung der Ausstellung sich überlagern. Der Ausschnitt „Führung“ stammt

<sup>30</sup> Wobei mir in „wieder“ (Z. 134) eine Anspielung auf die Unangemessenheit der vorgeschlagenen Bewegungsrichtung – zurück, und nicht weiter – zu stecken scheint.

aus einer früheren Phase des gleichen Besuchs. Dem Ausschnitt geht eine kurze Aushandlungssequenz voraus, in der sich Aaron und Caroline darauf geeinigt haben, als nächstes zum Mammutexponat zu gehen. (Das Mammut ist durch den Bogen hinten links im Bild zu erreichen.)

### V9759, „Führung“

05 AA: ICH führ,  
 06 CA: <<p>DU führst (mich ja),>  
 07 (6.7)  
 08 AA: ICH lauf es bItzeli (.) schnäller (.) (als du);  
 09 (2.2)  
 # (0.6) # ((singt, 2.2 sek.)) # ((singt weiter,  
 0.6 sek)) #  
 #1 #2 #3  
 #4



Hier vermischen sich eine museumstypische Aktivität und eine Aktivität des Spiels. Aaron schlägt seiner Mutter vor, eine museumstypische Aktivität auszuführen: Er will seine Mutter führen („ICH führ,“, Z. 5) und seine Mutter akzeptiert diesen Vorschlag („<p>DU führst (mich ja),>“, Z. 6). Nun führt Aaron diese Aktivität tatsächlich aus, indem er dafür sorgt, dass er während des gesamten Gangs zum Mammut vor der Mutter bleibt.

- Er dreht seinen Kopf so, dass er seine Mutter im Blick behält (#1);
- Sobald erkennbar wird, dass Caroline ihn überholen wird, beschleunigt er seinen Schritt deutlich (#2), bis hin zu einem kleinen Sprungschritt;

- und in dem Moment, als er sich vor seine Mutter einordnet, überprüft er ihre relative Position (#3).

Mit seiner Beschleunigung des Schritts aber beginnt er, albern vor sich hin zu singen. Das Vorausgehen ist nun nicht mehr nur Teil des für den Museumsbesuch funktionalen Führens, sondern auch Teil des Spiels, schneller zu sein als die Mutter. Sobald er sich vor seiner Mutter eingeordnet hat, beginnt er, sein Gehen zu übertreiben, indem er rhythmisch auf den Boden stampft, wobei er seine angewinkelten Arme im Rhythmus des Gehens hin- und herschwingt. Aaron gestaltet sein Gehen also auf eine Weise, dass es *gleichzeitig* als Führung *und* als Spiel zu erkennen ist: Es ist eine Travestie der musealen Aktivität des Führens. Aarons Spiel findet nicht unabhängig vom Ausstellungsraum statt. Es gewinnt vielmehr seinen ‚Witz‘ dadurch, dass es im Ausstellungsraum stattfindet (und nicht in den Räumen eines Kindergartens oder auf einem Spielplatz). Nur im Museumsraum kann Aarons Aktivität als Führen wahrgenommen werden und nur dort wird sein rhythmisches, von Stampfen und Gesang begleitetes Gehen zu etwas Subversivem, die Erwartungen Brechendem.

Die Analysen dieses Abschnitts zeigen, dass das Spielen nicht den gleichen Stellenwert für die Beschreibung der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs hat wie das Betrachten der Exponate und die raum- und objektbasierte Herstellung von Wissen. Und dennoch sind in meinem Material Phasen spielerischer Interaktion sowie das Signalisieren von Spaß und positiven Emotionen immer wieder anzutreffen, und das gerade auch dort, wo sich die Interaktionspartner gegenseitig signalisieren, dass sie sich neues (Fach-)Wissen erarbeiten. Es lohnt sich m.E. deshalb, in einer späteren Untersuchung diesem Aspekt detaillierter zu betrachten.

#### 5.4.5 Fazit: der museale Handlungsraum

In diesem Analyseabschnitt habe ich rekonstruiert, welche Aktivitäten die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ausmachen und habe untersucht, wie die Besucher einen charakteristischen Handlungsraum hervorbringen, der ihnen die räumlichen Voraussetzungen für die Durchführung dieser Aktivitäten liefert. Im Vordergrund stand die Untersuchung der raum- und objektbasierten Herstellung von Wissen zum ausgestellten Thema – im Großteil der von mir aufgenommenen Museumsbesuche ist das die dominante gemeinsame Aktivität der Besucher.

Zunächst bin ich der Frage nachgegangen, wie sich die Konstruktion von Wissen in der Interaktion zeigt. Hier kamen einerseits Formen der expliziten The-

matisierung von Wissen und Nichtwissen in den Blick, andererseits die Nutzung von Kategoriensystemen der ausgestellten Wissenschaftsdisziplin. Die Relevanz von Wissen wurde zudem deutlich an dem besonderen Anspruch an die Korrektheit, Präzision und argumentativen Stützung des Geäußerten – allesamt Merkmale, die in der Fachsprachen- und -kommunikationsforschung als Merkmal fachsprachlicher, speziell wissenschaftssprachlicher Kommunikation beschrieben worden sind. Schließlich habe ich nachgewiesen, dass und wie die Darstellung eines Wissensgefälles und seine Einebnung als ‚Motoren‘ der Gesprächsdynamik für die spezifische sequenzielle Struktur der Interaktion vor der Vitrine verantwortlich gemacht werden können.

Ausgehend von diesen Beobachtungen habe ich dafür argumentiert, die Interaktion im Museum als einen speziellen Fall von Wissenskommunikation in den Blick zu nehmen. *Wissen* habe ich dabei nicht als individualpsychologische Größe, sondern als kommunikativen Gegenstand untersucht: als ein von den Interaktionsbeteiligten gemeinsam in der Interaktion etablierter Status von Sachverhalten, die von den Interaktionspartnern gemeinsam als gewiss und zutreffend (häufig auch: als allgemein bekannt und als allgemein gültig) behandelt werden. *Wissen* heißt aus dieser Perspektive: sich in der Interaktion einen ‚common ground‘ von geteilten Überzeugungen – hier: zu Sachverhalten aus der Zoologie – zu erarbeiten und diesen Status zu signalisieren.

Was aber ist nun das museumsspezifische an der interaktiven Konstruktion von Wissen, die wir in meinem Korpus beobachten konnten? Es ist die Raum- und Objektbasiertheit, die die Wissenskonstruktion in der Ausstellung auszeichnet.

Kristallisationspunkte der Wissenskonstruktion beim gemeinsamen Museumsbesuch sind die Exponate, die von den Besuchern als *Zeichen* aufgefasst und genutzt werden. Hörbar wird das beispielsweise, wenn Besucher, die ein *einzelnes* Exponat betrachten, über eine *Klasse* von Tieren sprechen, wenn Besucher, die vor einem *unbelebten* Exponat stehen, über dessen Lebensweise sprechen, als hätten sie ein *lebendes* Tier vor sich, oder wenn sie *aktuell* Merkmale an einem Exponat betrachten, aber über diese Merkmale in einer Vergangenheitsform sprechen usw.

Diese Exponate nutzen sie für ihre interaktive Generierung von fachlichem Wissen, indem sie ausgehend von individuellen Merkmalen, die sie am Exponat beobachten, allgemeine Merkmale einer vom Exponat repräsentierten Klasse ableiten. Dieser Schluss von dem, was an den Exponaten gesehen wird, zu dem, was die Exponate repräsentieren ist keinesfalls trivial. Die Verbindung zwischen dem Exponat als Zeichenkörper und dem, wofür das Exponat ‚steht‘, ist nicht einfach in das Exponat eingeschrieben. Sie muss von den Besuchern hergestellt werden – geleitet von den Signalisierungen im Ausstellungsraum.

Dass für die Herstellung einer Verbindung zwischen Exponat und dem ‚gemeinten‘ Sachverhalten einiges an Expertise erforderlich ist, zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit in Fällen, in denen einer der Besucher nicht über die dafür nötige Kompetenz verfügt. Einen solchen Fall habe ich ausführlich untersucht. Ich habe analysiert, wie die Interaktionspartner die Frage zu beantworten suchen, welche der wahrgenommenen Merkmale als *individuelle Merkmale des ausgestellten Exponats* und welche als *allgemeine Merkmale der repräsentierten Klasse* aufgefasst werden sollen; und ich habe rekonstruiert, wie die Besucher sich eine geteilte Überzeugung erarbeiten, welches die *Klasse* ist, die das Exponat konkret darstellen soll. Diese Fallanalyse hat zeigen können, wie komplex das semiotische Verhältnis zwischen dem, was in der Ausstellung wahrgenommen werden kann, und dem ‚Gemeinten‘ sein kann: So nutzen die Besucher bisweilen *mehrere* Exponate als unterschiedliche, sich ergänzende Zugänge zu *einer* auf mehrere Zeichenkörper ‚verteilten‘ Bedeutung.

Ein Teil der hier beobachteten semiotischen Komplexität liegt darin begründet, dass die Besucher die Exponate (bald alternativ, bald gleichzeitig) als Zeichen behandeln, die auf Abwesendes verweisen, *und* als materielle Objekte, die eine Vielzahl von sinnlichen Erfahrungen ermöglichen (von denen nur einige wenige für den Schluss auf das Bezeichnete notwendig sind). Der Doppelcharakter der Exponate zeigt sich an der spezifischen Art, mit der sie in der Interaktion behandelt werden. Die Besucher sprechen über die repräsentierten allgemeinen Sachverhalte (z.B. eine bestimmte Verhaltensweise der durch das Exponat vertretenen Gattung) *als in der Wahrnehmungssituation gegenwärtig* und verknüpfen mit Blicken oder deiktischen Ausdrücken die repräsentierten Sachverhalte mit dem Exponat im gemeinsamen Betrachtungsraum. Dabei können die Besucher, wie ich gezeigt habe, zwischen einer Nutzung des Exponats als Zeichen und seiner Nutzung als sinnlich wahrnehmbares, individuelles Objekt hin und herpendeln. Beide Perspektiven auf das Exponat können sich sogar überlagern, sodass das Exponat *gleichzeitig* als Individuum und als Stellvertreter einer Klasse von Tieren angesprochen wird.

Die Wissenskonstruktion in der Ausstellung nimmt also charakteristischerweise ihren Anfang im *genauen Betrachten* der Exponate, wie ich es in 5.3 beschrieben habe – aber nicht nur im Betrachten der Exponate, sondern allgemeiner: im konzentrierten Wahrnehmen des multimodalen dauerkommunikativen Angebots im Ausstellungsraum, also auch im Lesen der Texte im Ausstellungsraum, im Nutzen der Audiostreamen, Manipulieren der Mikroskope, Wahrnehmen der globalen, taxonomieorientierten Anordnung der Vitrinen im Ausstellungsraum usw. Kurz: die Wissenskonstruktion im Ausstellungsraum ist objektbasiert und, per extensionem, raumbasiert; sie setzt, um mit Goodwin zu sprechen, auf der „material structure in the surround“ auf (s.o. Kapitel 3).

Wie schon im Fall des Bewegungsraums (5.2) und des Betrachtungsraums (5.3) haben wir in der Analyse des musealen Handlungsraums beobachten können, dass und wie Erwachsene den sie begleitenden Kindern den angemessenen Umgang mit dem Ausstellungsraum vermitteln, hier: die Nutzung des Ausstellungsraums für die Konstruktion von Wissen. Dabei ging es ebenso um die Vermittlung zoologischen Faktenwissens als auch um eine grundlegende Kompetenz im Umgang mit dem kommunikativen Angebot im Museumsraum, um die Art und Weise etwa, wie man sich durch die Betrachtung der Exponate Wissen erschließen kann (s.o. „Bartgeier“) oder um die Klärung der Frage, wie das Repräsentierte und die Exponate zusammenhängen können („Knochen“).

Schließlich habe ich untersucht, ob angesichts der großen Bedeutung des *Betrachtens* für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs der Handlungsraum im Museum nicht einfach mit dem Betrachtungsraum zusammenfällt. Anhand zweier Fallanalysen habe ich gezeigt, dass der museale Handlungsraum als eigenständiger Raum verstanden werden muss: Besucher können nämlich den Handlungsraum aus der Vitrine ‚herausziehen‘ und ihn in einen „o-space“ zwischen ihren Körpern verlagern. Etwa dann, wenn sie ihren Körper als Demonstrationsobjekt nutzen, um einen in der Vitrine sichtbaren Sachverhalt am eigenen Körper zu verdeutlichen. Oder wenn sie den Blick auf die Vitrinenelemente strategisch unterbinden, um die Gültigkeit der eigenen Vorerfahrung gegen die unmittelbare visuelle Evidenz der Exponate durchsetzen zu können. Die große Bedeutung, die beim Museumsbesuch dem Betrachten zukommt, führt dazu, dass der Handlungsraum *vor* der Vitrine leicht übersehen werden kann. Doch ereignen sich dort ebenfalls besuchsrelevante Aktivitäten – nur dass diese in der Regel auf den Videos weniger auffällig sind, weil sie weniger sichtbar als vielmehr *hörbar* sind: Voraussetzung für die museale Wissenskonstruktion ist nicht nur, dass die Besucher die Exponate betrachten können, sondern eben auch, dass sie sich bei der sprachlichen Erarbeitung von deren Bedeutung gegenseitig hören können, denn nur so können sich die Besucher interaktiv einen ‚common ground‘ der geteilten Überzeugungen über die ausgestellten Themen erarbeiten. Der charakteristische Handlungsraum für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs besitzt daher zwei ‚Ausbuchtungen‘, die eine, vor allem visuelle, die auf die Exponate fokussiert ist, und eine zweite, vorrangig auditive, die den verbalen Austausch unter den Besuchern herstellt (und die sicherlich für die in 5.2 beobachtete Tatsache mitverantwortlich ist, dass die Besucher sich in aller Regel nicht weit voneinander entfernen).

Damit habe ich im Abschnitt 5.4 die zwei Grundpfeiler der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs rekonstruiert: das gemeinsame, detailorientierte Betrachten der Exponate (und insgesamt: des multimodalen Kommunikationsangebots im Ausstellungsraum) einerseits und die raum- und objektbasierte

Wissenskonstruktion andererseits. Diese beiden Aktivitäten sind eng aufeinander bezogen, aber dennoch prinzipiell unabhängig voneinander. So ist in meinem Korpus – das ist sicherlich spezifisch für den untersuchten Museumstyp – das Betrachten meist funktional für die Konstruktion von Wissen. Und dennoch: Das Betrachten erschöpft sich nicht in seiner Nützlichkeit für die Wissenskonstruktion: Die Exponate sind eben mehr als nur Zeichen, sie sind materielle Objekte, die einen Überschuss an Wahrnehmungen anbieten, von denen nur die wenigsten semiotisch genutzt werden – hierin scheint mir das zu liegen, was oft als die spezifische ‚Museumserfahrung‘ am ‚authentischen Objekt‘ (Korff) bezeichnet worden ist. Die Wissenskonstruktion ihrerseits fußt zwar, wie ich gezeigt habe, charakteristischerweise auf dem, was im Ausstellungsraum wahrgenommen und gelesen werden kann, aber gleichzeitig können die Besucher (Vor-)Wissen aus anderen Quellen in ihre Interaktion im Ausstellungsraum ‚einspeisen‘.

## 5.5 Fazit: die Kommunikation *in der Ausstellung*

In diesem Kapitel habe ich ungeführte, authentische Museumsbesuche analysiert, die ich per Video dokumentiert habe, und so mit den Methoden der Konversationsanalyse die Elemente rekonstruiert, die die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs ausmachen.

Anstatt das Interaktionsgeschehen vor der Folie der semiotisch-textlinguistischen Analysen des vorausgegangenen Kapitels zu betrachten und die Analyse auf die Frage zu beschränken, ob die Besucher die dort identifizierten Bedeutungspotenziale nutzen oder nicht, hat dieses Kapitel ganz neu angesetzt und die grundlegende Frage gestellt, wie die Besucher ihre Interaktion *als gemeinsamen Museumsbesuch hervorbringen*. Diese Entscheidung hatte zwei Konsequenzen: Zum einen konzentriert sich die Analyse ganz auf die Untersuchung körpergebundener Modi wie (gesprochener) Sprache, Gestik, Blick, Bewegung usw., die die Interaktionsbeteiligten ‚in die Situation mitbringen‘. Zum anderen ist die Untersuchung nicht den in Kapitel 3 identifizierten kommunikativen Aufgaben des Ausstellungsraums gefolgt, sondern hat sich an den interaktiven Aufgaben orientiert, die sich die Besucher selbst signalisieren, wenn sie ihre Interaktion in ihrer räumlichen Umwelt verankern („situieren“) und damit diese räumliche Umwelt zugleich *als Ausstellungsraum* konstruieren.

Die Frage, wie die Besucher den Ausstellungsraum für ihren gemeinsamen Museumsbesuch nutzen, habe ich auf drei Teilfragen heruntergebrochen, die sich an den von Hausendorf (2010) identifizierten Teilaufgaben der „Situierung“ orientieren: der interaktiven Herstellung des „Bewegungs-“, „Wahrnehmungs-“ und „Handlungsraums“. Indem die Interaktionsbeteiligten diese Aufgaben bearbei-

ten, bringen sie die räumlichen Voraussetzungen für ihre Interaktion hervor (den „Interaktionsraum“) und verankern sie in ihrer räumlichen Umwelt. Wie dieser Interaktionsraum beim Museumsbesuch hergestellt wird, habe ich mit konversationsanalytischen Methoden untersucht. Dabei bin ich von der feingliedrigen Analyse einzelner Fälle ausgegangen und habe die Musterhaftigkeit der jeweils interessierenden Phänomene über den Vergleich zu ähnlich gelagerten Fällen und die Kontrastierung zu „deviant cases“ herausgearbeitet.

Die Analysen zu jeder Teilaufgabe der Situierung erfolgte in zwei Schritten. Nachdem zunächst jeweils untersucht wurde, wie die Besucher ihre Bewegungen, Blicke und Handlungen im Ausstellungsraum als *gemeinsame* hergestellt haben, konzentrierte sich der zweite Schritt auf die Rekonstruktion der *Musterhaftigkeit der Raumherstellung für den gemeinsamen Museumsbesuch*. Wenn im ersten Schritt gefragt wurde „Wie organisieren die Besucher ihre Bewegungen, dass ihre Anwesenheit im Museum als eine *gemeinsame* zu erkennen ist?“, lautete die Frage im zweiten Schritt: „Wie gestalten die Besucher diese gemeinsamen Bewegungen so, dass sie als Bewegungen *im Rahmen eines Museumsbesuchs* erkennbar sind?“ usw. Diesem Vorgehen liegt die Idee zugrunde, dass eine *musterhafte* Realisierung der drei Teilaufgaben der Situierung dafür verantwortlich ist, dass ein Raum *als ein bestimmter Raum* hergestellt und (wieder)erkannt wird. Anders gesagt: *indem* die Besucher einen Interaktionsraum hervorbringen, der für den Museumsbesuch angemessen und funktional ist, machen sie ihre räumliche Umwelt als Ausstellungsraum sichtbar.

Die Rekonstruktion der interaktiven Prozesse der Raumkonstitution im Ausstellungsraum erbrachte folgende Ergebnisse.

Für die museumsspezifische Herstellung des Bewegungsraums spielen die Exponate eine zentrale Rolle. Exponate bilden legitime Ziele für die Bewegungen durch den Ausstellungsraum, die Identifikation von Exponaten kann dazu genutzt werden, die Bewegungen von anderen zu beeinflussen (in dem Sinn, dass sie sich dem identifizierten Exponat nähern) oder eigene Bewegungen zu motivieren. Die Untersuchung hat gezeigt, dass streng genommen nicht die Exponate den Endpunkt der Bewegungen durch den Raum darstellen, sondern eine Zone *vor* den Exponaten oder *in der Nähe* der Exponate, die ich „Verweilzone“ genannt habe, weil die Besucher in diesen Zonen lange statisch verharren. Die Lage und die Gestalt dieser Verweilzonen ergibt sich aus den Möglichkeiten der Betrachtung der Exponate, die von der Verweilzone aus jeweils ermöglicht werden (s.u. Wahrnehmungsraum). Ein wichtiger Aspekt der Museumsspezifität der Bewegungen durch den Ausstellungsraum besteht darin, dass die Bewegungen in stationäre Phasen (Verharren in der Verweilzone vor einem Exponat) und mobile Phasen (auf dem Weg zum nächsten Exponat) gegliedert sind, die zyklisch aufeinanderfolgen. Aus diesem Wechsel von stationären und mobilen Phasen ergibt

sich das Bewegungsmuster des „Rundgangs“, das – wie ich gezeigt habe – gegen Abweichungen verteidigt wird und eine spezifische Deixis des Weiter und Zurück generiert. Als sekundär für die Beschreibung der Museumsspezifität der Besucherbewegungen stellte sich dagegen das gemessene Schreiten heraus, das in der Literatur oft als charakteristisch für den Museumsbesuch erwähnt wird. Die Untersuchung zweier kontrastierender Fälle zeigte: Ein langsames Gehen, das nicht an Exponaten orientiert ist, ist schwerer als Museumsbesuch verstehbar als ein schnelles Gehen, bei dem die Interaktionsbeteiligten ihre Orientierung an den Exponaten demonstrieren.

Auch bei der Herstellung des musealen Wahrnehmungsraums spielen Exponate eine wichtige Rolle (aber auch andere semiotische ‚Hotspots‘ im Ausstellungsraum (Objektkennungen, Vitrinentexte oder die Vitrine als Gliederungseinheit). Mit diesen als Zentrum konstruieren die Interaktionspartner beim gemeinsamen Museumsbesuch ihren geteilten Wahrnehmungsraum (den ich den „musealen Betrachtungsraum“ genannt habe). Diese Konzentration auf den musealen Betrachtungsraum heißt aber auch, dass sich die Interaktionspartner überwiegend nur über ihre periphere Sicht wahrnehmen. Dabei ist auch das ‚Timing‘ ihrer Blicke und die geringe Häufigkeit des Blickkontakts eine auffällige Besonderheit der Präsenz im musealen Wahrnehmungsraum. Schließlich habe ich das genaue, am Detail orientierte Sehen als Besonderheit des musealen Betrachtungsraums herausgearbeitet. Die Besucher geben sich nicht mit einer einfachen Sichtbarkeit der Exponate zufrieden. Zum ‚Museumsblick‘ gehört, dass er auf das genaue visuelle Erfassen der Exponate abzielt. In einer Reihe von Analysen habe ich gezeigt, mit welchem Aufwand die Besucher diesen spezifischen Blick auf die Exponate herstellen, gerade auch wenn Erwachsene Kinder mit der Nutzung des Ausstellungsraums vertraut machen. Damit sind die spezifischen Elemente des musealen Betrachtungsraums benannt: Es handelt sich beim musealen Betrachtungsraum um die spezifische Ausprägung eines interaktiv hergestellten gemeinsamen Wahrnehmungsraums, der nicht auf die gegenseitige Wahrnehmung der Interaktionspartner, sondern auf das intensive, möglichst kein Detail ‚verschenkende‘ Betrachten von Exponaten (und anderen Elementen des multimodalen Kommunikationsangebots der Ausstellung) ausgerichtet ist. Dieser museale Betrachtungsraum ist derart musterhaft, dass wir in den Personen, die auf den Standbildern abgebildet sind, sofort und unzweifelhaft Museumsbesucher bei der Betrachtung von Exponaten erkennen.

Bei meiner Analyse des musealen Handlungsraums schließlich stand der Aspekt der Wissenskonstruktion im Vordergrund. Die interaktive Konstruktion von Wissen zum ausgestellten Fachgebiet und seinen Themen durchzieht die Besucherinteraktion im Museum wie ein roter Faden, weshalb ich den gemeinsamen Museumsbesuch auch als Fall von „Wissenskommunikation“ untersucht

habe. Dabei bin ich von einem Wissenskonzept ausgegangen, dass Wissen nicht individualpsychologisch versteht, sondern als eine geteilte Überzeugung vom Zutreffen bestimmter Aussagen im Gespräch. Diese Sicht von *Wissen* hat den Blick auf die interaktiven Verfahren gelenkt, mit denen die Museumsbesucher im Ausstellungsraum Wissen erarbeiten. Es stellte sich heraus, dass die lokale Generierung von Wissen in der Ausstellung charakteristischerweise vom Sehen zum Wissen verläuft. Mit anderen Worten: die Interaktionsteilnehmer nehmen *individuelle* Merkmale an *Exponaten* wahr und nutzen diese Wahrnehmungen, um auf *allgemeine* Merkmale von durch die Exponate repräsentierten *Klassen* zu schließen. Dieser Umgang mit den Exponaten, der sie als *Zeichen* nutzt, die für etwas anderes, Abwesendes, stehen, ist für das Funktionieren der Kommunikation *in der* Ausstellung grundlegend. Doch der Übergang vom Sehen zum Wissen ist, wie ich gezeigt habe, keineswegs trivial. Denn der Zusammenhang zwischen dem Exponat *als Signifiant* und seinem *Signifié* ist nicht in das Exponat eingeschrieben, sondern muss von den Besuchern aktiv konstruiert werden. Ich habe anhand von einigen Ausschnitten aus meinem Korpus dokumentiert, wie diese Konstruktion vor sich gehen kann und welche komplexen semiotischen Verhältnisse sich unter anderem daraus ergeben, dass die Exponate mehr sind als nur Zeichen, sondern gleichzeitig auch Objekte mit einer eigenen Materialität, die einen Überschuss an Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten eröffnen (man denke an Bühlers „apperzeptive Ergänzung“ oder Assmanns „wilde Semiose“). Abschließend habe ich zu bestimmen versucht, welche Aktivitäten für den gemeinsamen Museumsbesuch als konstitutiv zu gelten haben. In diesem, dem Handlungsraum gewidmeten Teilkapitel hat sich gezeigt, dass die Konstruktion von Wissen beim gemeinsamen Museumsbesuch auf dem in vorausgegangenem Teilkapitel rekonstruierten musealen Sehen aufbaut. Die genauere Bestimmung des semiotischen Verhältnisses von Exponaten und den Sachverhalten, die die Besucher von der Betrachtung der Exponate ableiten, hat indes gezeigt, dass sich die Relevanz des Betrachtens nicht in seiner dienenden Funktion für das Konstruieren von Wissen erschöpft: Wie in der Museumsliteratur immer wieder beschrieben, kommt dem Betrachten der Exponate ein ganz eigener Wert zu, der sich aus den Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten speist, die das Exponat aufgrund seiner Materialität eröffnet.

Indem ich rekonstruiert habe, wie die Besucher ihren Interaktionsraum (über seine drei Teilräume Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraum) für den gemeinsamen Museumsbesuch herstellen, habe ich gleichzeitig die wesentlichen Züge davon beschrieben, was die soziale Praxis des „gemeinsamen Museumsbesuchs“ ausmacht. Dass ist nur möglich, weil der Umgang mit der räumlichen Umwelt für die Beschreibung der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuch zentral ist. *Das* ist offensichtlich, was mit der *Raum-*

*gebundenheit* von Kommunikation, hier konkret: der Raumgebundenheit der Interaktion im Ausstellungsraum, gemeint ist.

Damit sind wir bereits bei den Einsichten in allgemeinere Zusammenhänge, die die Analysen dieses Kapitels ermöglichen, und die über den Fall *Museumsbesuch* hinausgehen.

Die Analysen ermöglichen nicht nur ein Verständnis des Begriffs *Raumgebundenheit*, sondern auch einen Einblick in den *Zusammenhang von Interaktionsräumen und der räumlichen Umwelt*. Die Analysen dieses Kapitels scheinen mir zu belegen, dass die Herstellung der räumlichen Umwelt *als Ausstellungsraum* sich aus der spezifischen, auf den Museumsbesuch abgestimmten Gestaltung des Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraums ergibt; in dem Sinne nämlich, dass der musterhaft geformte Interaktionsraum den Ausstellungsraum ‚indiziert‘ (im Sinne der Kontextualisierungsidee). Dieser Zusammenhang von Interaktionsraum und räumlicher Umwelt kann meines Erachtens die Grundlage von Analysen werden, die genauer zu bestimmen versuchen, was mit der oft schwammigen Rede von der „Herstellung von Raum“ in der Interaktion gemeint ist (wenn damit nicht einfach der Interaktionsraum gemeint ist).

Darüber hinaus haben die Analysen die analytische Fruchtbarkeit des interaktiven Wissenskonzepts belegt. Zwar kann man mit dieser Sicht des Gegenstands *Wissen* keine Aussagen über die mentalen Vorgänge des Lernens im Museum treffen. Doch kann man etwas über die Verfahren erfahren, die Menschen nutzen, wenn sie sich gemeinsam Wissen erarbeiten (hier: Wissen, dass sie in den wissenschaftlichen Kontext der Zoologie verorten). Und wir können untersuchen, wie genau sie in diesem Prozess Elemente ihrer räumlichen Umwelt als Zeichen nutzen, von denen sie allgemeine Aussagen ableiten.

Auch im Hinblick auf den Aspekt der Multimodalität lassen sich aus den Analysen dieses Kapitels Einsichten in allgemeinere Aspekte von Kommunikation gewinnen. So konnten wir sehen, wie die Interaktionsbeteiligten zur Herstellung jedes einzelnen der drei Teilräume des musealen Interaktionsraums mehrere körpergebundene Modi zugleich einsetzen: Bei der Herstellung des musealen Bewegungs- und Betrachtungsraums spielten eben nicht nur Bewegungen und Blicke eine Rolle, sondern beispielsweise auch Sprache, etwa bei der Definition von museumsspezifischen Bewegungs- und Betrachtungszielen. Schließlich konnten wir beobachten, dass die multimodalen Ressourcen, die die Museumsbesucher in ihrer Interaktion einsetzen, auf eine räumliche Umwelt treffen, die ihrerseits voll ist von multimodalen Zeichen.

Das folgende Analysekapitel (Kapitel 6) ist genau dieser „doppelten Multimodalität“ der Ausstellungskommunikation gewidmet, bei der eine Vielzahl körpergebundener Ausdrucksressourcen auf eine mindestens ebenso große Zahl unterschiedlicher raum- und objektbasierter Zeichen trifft. Die Analysen dieses

dritten und letzten Analysekapitels sollen die Frage beantworten, wie die Multimodalität des kommunikativen Angebots im Ausstellungsraum von den Besuchern eingebettet wird in ihre Interaktion im Ausstellungsraum, und damit einen Weg aufzeigen, wie die semiotisch-textlinguistische Raumanalyse und eine konversationsanalytische Untersuchung der Nutzung des Raums in der Interaktion integriert werden können.

## 6 Zum Zusammenspiel von Kommunikation *in der* und *durch die* Ausstellung

### 6.1 Ausgangspunkt: Das Hinweis-Konzept

Die Kommunikation *in der* Ausstellung setzt die Kommunikation *durch die* Ausstellung voraus: Ohne das multimodale Kommunikationsangebot im Ausstellungsraum kann es die Kommunikation *in der* Ausstellung, wie sie uns in Kapitel 5 begegnet ist, nicht geben.

Tatsächlich haben wir im letzten Kapitel gesehen, dass die Situierung der Interaktion im Museum immer wieder an dem ansetzt, was die Besucher im Ausstellungsraum vorfinden: die interaktive Herstellung des museumsspezifischen Bewegungsraums mit seiner charakteristischen Organisation in Geh- und Verweilzonen, die Herstellung des musealen Betrachtungsraums mit den Exponaten im Zentrum sowie die Herstellung des musealen Handlungsraums und seine Nutzung für eine spezifische anschauungsbasierte Wissenskonstruktion. Diese Nutzung der raumgebundenen Erscheinungsformen der Kommunikation *durch die* Ausstellung im Rahmen der Kommunikation *in der* Ausstellung soll nun systematisch untersucht werden.

Um die Verbindung zwischen dem semiotisch reichen Ausstellungsraum und der Interaktion der Besucher in diesem Raum untersuchen zu können, greife ich auf das Konzept der „Lesbarkeitshinweise“ (anfangs: „Textualitätshinweise“) zurück, das zunächst für die Analyse von Textkommunikation entwickelt worden ist (Hausendorf/Kesselheim 2008, Hausendorf et al. 2017). In jüngerer Zeit wurde verschiedentlich die Übertragbarkeit dieses Konzepts auf andere Formen von Dauerkommunikation erprobt, etwa unter dem Label „Benutzbarkeitshinweise“ (Hausendorf/Kesselheim 2016) oder – mit Bezug auf Räume in Videospiele als „orientation cues“ (Kato/Bauer 2019). Das Hinweis-Konzept erlaubt eine Refokussierung und Fortführung der Analysen der Kommunikation *durch die* Ausstellung in Kapitel 3. Ausgangspunkt der Analysen in Kapitel 3 war die Überlegung, dass sich der Ausstellungsraum als Material gewordene Lösung eines kommunikativen Problems auffassen lässt. Daraufhin wurde im Ausstellungsraum eine große Fülle multimodaler Formen identifiziert, die sich als Lösung dieses Problems bzw. genauer: als Bearbeitung der sich aus jenem ergebenden (Teil-)Aufgaben verstehen ließen.

Genau diese als Problemlösung entstandenen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum können nun – das ist die Idee, die den folgenden Analysen zugrunde liegt – von den Besuchern als Hinweise für ihre eigene Nutzung dieses Raums aufgefasst werden. Anders gesagt: In dem Maß, wie die Lösung für ein wiederkehrendes kommunikatives Problem und seine Aufgaben sich gleichsam

zu materiellen Formen im Raum verdichtet hat, haben diese Formen Appell- oder eben: *Hinweis*-Charakter für zukünftige Problemlösungen. Sie werden von Raumnutzern auf die Frage hin ausgewertet, wie *sie* den Raum aktuell nutzen sollen. So können beispielsweise genau die Formen, die als Lösung für das Problem entstanden sind, wie man Besuchern signalisieren kann, dass sie in einem bestimmten Raumbereich stehen bleiben sollen, von Raumnutzern als Hinweis ausgewertet werden, der ihnen signalisiert, dass ein Stehenbleiben an dieser Stelle ‚vorgesehen ist‘, dass es sich um einen Bereich handelt, der dem Verweilen ‚dient‘.

Die Re-Perspektivierung der Befunde aus Kapitel 3 mit Hilfe des Hinweis-Konzepts ermöglicht es, zu untersuchen, wie die kommunikativen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum, die in Kapitel 3 beschrieben worden sind, in der Kommunikation *in der* Ausstellung wirksam werden. Aus der Sicht des Hinweis-Ansatzes nämlich gewinnen die Besucher aus solchen sinnlich wahrnehmbaren Formen Hinweise, die sie als Antwort auf Fragen verstehen wie *Wo soll ich langgehen? Wo soll ich stehen bleiben? Wohin soll ich schauen?*, aber auch auf Fragen wie *Wovon ist hier im Raum die Rede? Welche kommunikative Funktion kommt dem im Raum Vorgefundenen zu? Geht es hier um Genuss oder um die Beschäftigung mit Wissenschaft?* usw. Die Besucher können diese Hinweise aus unterschiedlichen ‚Quellen‘ gewinnen (s. analog Hausendorf et al. 2017: 69–105):

- aus der *Wahrnehmung* (man denke etwa an die Nähe zwischen zwei Exponaten, die als Hinweis darauf verstanden werden kann, dass sie als zusammengehörig betrachtet werden sollen),
- aus der *Sprache* (s. etwa ein anaphorisches Pronomen, das als Hinweis verstanden werden kann, dass der gerade gelesene Satz mit einem vorausgegangenem zu verknüpfen ist) sowie
- aus einer zuvor erworbenen *Vertrautheit* mit relevanten Kontexten, in denen die betreffenden Hinweise vorkommen (wer aus seiner Vorerfahrung mit Museen weiß, dass immer eine Objektkennung und ein Exponat zusammengehören, der kann dies als Hinweis auf eine Verbindung nutzen, selbst, wenn einmal die Objektkennung zu weit von ‚ihrem‘ Exponat entfernt ist).<sup>1</sup>

Diese Quellen schließen einander nicht aus. So hat Sprache immer auch ein wahrnehmbares „Gewand“ (Stöckl 2004), eine wahrnehmbare Laut- oder Schriftform, aus der Hinweise gewonnen werden können, selbst wenn man die betref-

---

<sup>1</sup> Die unterschiedlich ausgeprägte Vertrautheit mit den relevanten Rezeptions- und Lektürekontexten ist oft dafür verantwortlich, dass unterschiedliche Personen Unterschiedliches als Hinweis interpretieren oder Hinweise auf unterschiedliche Weise interpretieren können.

fende Sprache nicht versteht (s. Hausendorf et al. 2017 zu „Materialität“ und „Skripturalität“). Umgekehrt gibt es wohl kaum Hinweise, die ausschließlich auf Perzeption beruhen, ohne dass ein kulturelles oder sprachliches Vorwissen zu ihrem vollständigen Verständnis notwendig wäre. So mag der schmale Zugang zum Kassenbereich wahrnehmungsbasiert als Hinweis verstanden werden, dass hier keine großen Menschenmengen erwartet werden. Dass es sich aber um einen exklusiven Bereich für das Museumspersonal handelt, lässt sich wohl nur vertrautheitsbasiert erschließen. Weiterhin gilt es zu beachten, dass Hinweise aus den unterschiedlichsten Materialien bestehen und über die alle Sinne wahrgenommen werden können. Als Hinweis kommt grundsätzlich alles infrage, was im Ausstellungsraum auf irgendeine Art und Weise wahrgenommen werden kann: Exponate und alle ihre mit den Sinnen erfassbaren Eigenschaften, Bilder, Schrift, Türen, Treppen, Vitrinen, Formen, Materialien, Farben usw. Entscheidend ist nur: Ein Hinweis muss, um in der Situation der Rezeption der Ausstellung wirksam werden zu können, auf irgendeine Weise wahrnehmbar sein. Das gilt selbst für die vertrautheitsbasierten Hinweise. Irgendetwas muss im Raum wahrnehmbar sein, das als Signal verstanden werden kann, dass ein bestimmtes Vorwissen zu aktivieren ist.

Hinweise können auf eine bestimmte körperliche Nutzung des Raums gerichtet sein und beispielsweise bestimmte Bewegungen, bestimmte Blickrichtungen usw. erwartbar machen. Diese „Benutzbarkeitshinweise“ (Hausendorf 2012, Hausendorf/Kesselheim 2016) spielen in der Kommunikation *in der* Ausstellung speziell dort eine Rolle, wo es um die Herstellung des Interaktionsraums geht, nämlich indem sie Möglichkeiten und Beschränkungen dafür erkennbar machen, wie der gemeinsame Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraum für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs gestaltet und genutzt werden kann. Darüber hinaus sind für die Ausstellungskommunikation aber auch die „Lesbarkeitshinweise“ relevant, die von der Textlinguistik bisher im Zusammenhang mit der Analyse v.a. schriftbasierter Kommunikation untersucht worden sind.<sup>2</sup> Diese

geben typischerweise eine Antwort auf Fragen kognitiver Natur (wie: worum geht es? was ist der Zweck, den der Text verfolgt?), jedenfalls sehr viel seltener eine Antwort auf Probleme der Sensorik und der Motorik (wie: wohin muss ich jetzt gehen?) [...] und fast nie eine Antwort auf Probleme der Ko-Orientierung von Wahrnehmungen, der Ko-Ordinierung von Bewegungen und der Ko-Operation unter Anwesenden. (Hausendorf/Kesselheim 2016: 19)

---

<sup>2</sup> Tatsächlich ist die Grenze zwischen diesen beiden Arten von Hinweisen fließend, wie die Analysen in 3.3 belegen, die die Bedeutung von Wahrnehmung und Bewegung beispielsweise für die Gliederung des kommunikativen Angebots oder die Konstruktion eines thematischen Zusammenhangs nachweisen.

Dass Lesbarkeitshinweise im Rahmen der Kommunikation *in der* Ausstellung eine Rolle spielen, ist nicht überraschend, wenn man sich vor Augen hält, dass eine Besonderheit des Ausstellungsraums ja gerade darin besteht, dass er eine Nutzung *zu kommunikativen Zwecken* hochgradig erwartbar macht – und das nicht nur in dem Sinn, dass Exponate, wie wir in 3.6 gesehen haben, als Zeichen verstanden werden: im Ausstellungsraum wird tatsächlich auch *gelesen*.

Benutzbarkeitshinweise darf man sich nun nicht als Schilder vorstellen, die eine bestimmte Nutzung des Raums verlangen oder verbieten („Kein Durchgang“). Auch schon die physische Möglichkeit oder Unmöglichkeit, einen Raum auf eine bestimmte Art und Weise zu nutzen, kann von den Besuchern als Hinweis verstanden werden: Das Absperrseil verhindert nicht nur ein Weitergehen, es kann schon von Ferne als Signal ausgewertet werden, dass es an dieser Stelle im Raum nicht weitergeht (und folglich: dass man dort nicht weitergehen *soll*); und eine breite Lücke in einem ansonsten durchgehenden Geländer ermöglicht nicht nur rein physisch ein Durchgehen, sie kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass hier ein Durchgehen möglich (und folglich: erwartbar) ist.<sup>3</sup>

Die Analyse von Benutzbarkeitshinweisen ist, wie diese Beispiele schon erkennen lassen, unmittelbar anschlussfähig zu Arbeiten, die auf den Konzepten „Interaktionsarchitektur“ und „Sozialtopographie“ beruhen (s. die Arbeiten in Hausendorf/Schmitt/Kesselheim 2016, insbesondere Hausendorf/Schmitt 2016). Während die Analyse der „Interaktionsarchitektur“ Benutzbarkeitshinweise rekonstruiert, die auf eine spezifische Nutzung des Raum, nämlich für Formen der sozialen Interaktion hinweisen, lassen sich sozialtopographische Rekonstruktionen gut als Analysen von Benutzbarkeitshinweisen auffassen, für deren Ausschöpfung ganz spezifisch der Rückgriff auf die Quelle der Vertrautheit notwendig ist.

Wie aber lässt sich die Auswertung der Hinweise durch die Besucher in meinen Videodaten beobachten? Hierfür lässt sich das in Kapitel 4 bereits beschriebene konversationsanalytische Prinzip des *display* ausnutzen: Die Interaktionsbeteiligten zeigen sich gegenseitig den Sinn ihrer Handlungen auf, und diese Aufzei-

---

<sup>3</sup> Die Auswertung solch basaler Benutzbarkeitshinweise wird allerdings nur unter dem methodischen Druck der Verfremdung als interaktive Realisierung eines Hinweises sichtbar. Empirischer ergiebiger wird die Hinweis-Analyse, wenn es sich um spezifischere Benutzbarkeitshinweise handelt (z.B. die Nutzung eines Exponats für das anschauungsbasierte Erkennen zoologischer Sachverhalte) oder wenn der Aufwand, mit dem sich die Besucher gegenseitig ihre Nutzung eines Hinweises aufzeigen, besonders auffällig wird: etwa im gegenseitigen Sich-etwas-Vorlesen oder in der aufwändigen, multimodalen Inszenierung der stillen Betrachtung eines Exponats. Hier erlaubt die Hinweis-Analyse einen neuen Blick auf einige grundlegende Besonderheiten der Kommunikation in der Ausstellung, die in Kapitel 5 rekonstruiert worden sind.

geaktivitäten hinterlassen in den Videodaten sicht- und hörbare Spuren, die für die Analyse genutzt werden können (s. wieder Deppermann 1999: 50). Für die Kommunikation *in der* Ausstellung heißt das: Wenn die Benutzbarkeits- und Lesbarkeits Hinweise im Ausstellungsraum für die Interaktion der Besucher relevant werden sollen, müssen sich die Besucher gegenseitig anzeigen, *was sie im Ausstellungsraum als Benutzbarkeits- oder Lesbarkeitshinweis auswerten*. Damit ist nun nicht gemeint, dass die Besucher jede Auswertung eines Hinweises in einem eigenen Gesprächsbeitrag thematisieren oder kommentieren müssten. Vielmehr führen sie die Bezugnahme auf die Hinweise so aus, dass sie für ihre Interaktionspartner *als eine solche Bezugnahme zu erkennen sind* – in den Analysen dieses Kapitels werden wir zahlreiche Beispiele hierfür beobachten können. Mit anderen Worten: *Indem* sie den Raum im Zuge ihrer Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs nutzen, zeigen sich die Besucher an, was im Raum sie gerade mit welcher Bedeutung als Hinweis verstehen. Die Anwendbarkeit des Hinweis-Konzepts ist nicht auf die interaktive Nutzung der Ausstellung im Rahmen *gemeinsamer* Museumsbesuche beschränkt. Sie eignet sich auch dazu, die Bedeutungspotenziale zu rekonstruieren, die die Ausstellung einem einzelnen Besucher bereitstellt (s. dazu etwa Kesselheim 2011). Aber im *gemeinsamen* Museumsbesuch hinterlässt die Auswertung der Hinweise aufgrund des *displays* der Interaktionsbeteiligten sicht- und hörbare Spuren, die es erlauben, in einem konkreten Einzelfall empirisch zu rekonstruieren, welche Hinweise im Raum durch die Besucher aktiviert und wie sie verstanden wurden.

Bisher sind vor allem zwei Versuche unternommen worden, die statischen Strukturen, die die Interaktionsbeteiligten in ihrer räumlichen Umwelt vorfinden, in die Analyse ihrer dynamischen Interaktion einzubeziehen: Charles Goodwins Ansatz der „contextual configuration“ (s.o. 4.2.4) und das wahrnehmungspsychologische Modell der „affordances“ (s.u.).

Goodwins Konzept der „contextual configuration“ (Goodwin 2000) erlaubt es, den Rückgriff der Interaktionsteilnehmer auf körpergebundene Ressourcen (wie gesprochene Sprache, Körperposition und -haltung, Blicke usw.) und auf die räumliche Umwelt (und ihre semiotischen Strukturen: Spielfelder, Schrift usw.) in einem gemeinsamen Analysegang zu berücksichtigen:

When action is investigated in terms of contextual configurations, domains of phenomena that are usually treated as so distinct that they are the subject matter of entirely separate academic disciplines, e.g., language and material structure in the environment, can be analyzed as integrated components of a common process for the social production of meaning and action. (2000: 1490)

So gestattet Goodwins Ansatz den Einbezug dauerkommunikativer Erscheinungsformen in die Analyse der Angesichtskommunikation.<sup>4</sup> Allerdings entwickelt der Autor keinen speziellen methodischen Zugang, um die nicht an die Körper der Interagierenden gebundenen semiotischen Ressourcen dieser „material structure in the environment“ zu untersuchen. Diesen Zugang kann, wie die Analysen dieses Kapitels im Folgenden zeigen werden, das Hinweis-Konzept eröffnen.

Der zweite Ansatz, der gegenwärtig häufig angeführt wird, wenn es um die Frage geht, wie die räumliche Umwelt oder Objekte in dieser Umwelt in die Analyse von Interaktion einbezogen werden soll, ist die Theorie der *affordances* des Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson (s. Gibson 1979). Nach Gibson wird unsere Wahrnehmung der Umwelt durch die ‚Angebote‘ (so die deutsche Übersetzung seines Begriffs *affordance* in Gibson 1982) bestimmt, die die Umwelt für unser Verhalten oder Handeln unterbreitet. Gibson definiert den Begriff wie folgt:

Unter den Angeboten (*affordances*) der Umwelt soll das verstanden werden, was sie dem Lebewesen anbietet (*offers*), was sie zur Verfügung stellt (*provides*) oder gewährt (*furnishes*), sei es zum Guten oder zum Bösen. (Gibson 1982: 137)

Nach Gibson durchforsten wir unsere Umgebung mit ihren Objekten gezielt nach diesen *affordances* oder ‚Angeboten‘: Wo können wir Schutz suchen, was kann überklettert, was kann als Sitzgelegenheit benutzt, gegessen werden, wovon geht eine Gefahr aus usw.

Die Substanzen haben biochemische Angebote und solche der Verarbeitung und Herstellung. Die Oberflächen bieten Stand, Fortbewegung, Zusammenstoß, Handhabung, allgemein gesprochen: Verhalten an. Spezielle Formen der Fläche[n]anordnung bieten sich als Unterkunft oder Versteck an. Feuer bieten Wärmen und Brennen an. Abgesonderte Objekte – Werkzeuge, Geräte, Waffen – machen Primaten und Menschen ganz spezielle Verhaltensangebote. (1982: 148)

---

<sup>4</sup> Goodwins Begriff der „contextual configuration“ hat zahlreiche Untersuchungen zum Zusammenspiel von körpergebundener Modi und Strukturen in der räumlichen Umwelt inspiriert (Smith 2018), deutlich erkennbar etwa in den konversationsanalytischen Forschungssträngen zu Objekten in Interaktion (z.B. Nevile et al. 2014), zu Lerninteraktionen (etwa Zemel/Koschmann 2016), oder zu Mobilität (einführend Stefani/Broth/Deppermann 2019). Dagegen ist der Einbezug dauerkommunikativer Zeichenangebote in die Angesichtskommunikation nur selten thematisiert worden.

Die Bedeutung des Raums und seiner Objekte sowie die Art und Weise, wie die Menschen den Raum und seine Objekte nutzen, ergibt sich aus diesen *affordances*, allerdings nicht im Sinn einer Determination, sondern im Sinn eines Aufforderns, ‚Rahmens‘ (Hutchby 2001: 444) oder Erwartbar-Machens.<sup>5</sup>

Möchte man nun mit dem Begriff der *affordances* die Frage beantworten, wie die Besucher bei ihrem gemeinsamen Gang durch die Ausstellung die Bedeutung des Ausstellungsraums und seiner Objekte konstruieren, lautet die Antwort: Die wahrgenommenen *affordances* legen es den Besuchern nahe, den Ausstellungsraum und die dort arrangierten Objekte auf eine bestimmte Art und Weise zu verstehen und zu nutzen. Allerdings bietet der *affordance*-Ansatz zunächst keine Antwort darauf, von welchen Merkmalen des Raums oder der Objekte aus die *affordances* erschlossen werden können.<sup>6</sup> Diese Antwort lässt sich aus dem Hinweis-Konzept gewinnen, wie die Analysen dieses Kapitels zeigen werden. Auch lässt sich über das Hinweis-Konzept genauer bestimmen, *worin die affordance* eines bestimmten Merkmals liegt, nämlich dann, wenn man die Hinweise auf die kommunikativen Teilaufgaben bezieht, die durch eine Form bearbeitet werden: etwa die Abgrenzung eines Objekts von seiner räumlichen Umwelt, die Herstellung von Bezügen zu anderen Objekten, die Herstellung eines thematischen Zusammenhangs, das Signalisieren einer kommunikativen Funktion usw. Die Hinweis-Analyse ermöglicht es so, detaillierter zu beschreiben, welche Elemente

---

5 Interessant scheint mir, dass das Auswerten der ‚Angebote‘ durch Raumnutzer häufig mit dem Interpretieren von Zeichen in einem Kommunikationsprozess verglichen wird. So etwa in Kruse/Graumann (1978: 190), die auch davon sprechen, dass Zeichen (gemeint sind wohl primär Schilder oder Aufschriften in der räumlichen Umwelt) eigene *affordances* für das Handeln im Raum haben (1978: 190). Die funktionelle Ähnlichkeit, aber auch die Unterschiede der ‚Angebote‘ von Raumstrukturen und Objekten einerseits und von Zeichen andererseits kehrt im Hinweis-Ansatz in der Unterscheidung von Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweisen wieder (s. dazu Hausendorf/Kesselheim 2016). – Eine ähnliche Gleichsetzung von Kommunikation und der Auswertung von *affordances* findet sich bei dem Technikoziologen Ian Hutchby, wenn er das Funktionieren der *affordances* mit Hilfe der Analogie zum Funktionieren von Paarsequenzen im Gespräch erklärt: So, wie eine Einladung die Interpretation der Folgeäußerungen beschränke (die als Annahme, Ablehnung oder als Ausweichen gehört würden), so stellten die *affordances* eines Objekts die Rahmenbedingungen für dessen Interpretation und den Möglichkeiten des Handelns ihm gegenüber zur Verfügung (Hutchby 2001: 446–453).

6 Hinweise darauf, in welcher Richtung ein solcher Weg zu suchen ist, gibt meines Wissens lediglich der Designtheoretiker Norman (1988), der eine Reihe von Quellen für die Erschließung der *affordances* eines (menschengemachten) Objekts anführt: und zwar den sichtbaren Aufbau des Objekts, den (wiedererkennbaren) Rückgriff auf kulturelle Standards, auf allgemeine Prinzipien der menschlichen Wahrnehmung oder auf Vorwissen über den betreffenden Gegenstand und seine Verwendung (s. besonders Norman 1988: 23ff.).

ihrer räumlichen Umwelt die Besucher als Erscheinungsformen der Kommunikation *durch die* Ausstellung für ihre Kommunikation *in der* Ausstellung nutzen.

Das Hinweis-Konzept setzt also die Versuche fort, im Rahmen der Konversationsanalyse die Nutzung der räumlichen Umwelt und der in ihr vorgefundenen Dinge zu bestimmen, geht aber über diese Versuche hinaus, indem es eine detailliertere Rekonstruktion der Art und Weise gestattet, wie die Bedeutungspotenziale der „material structure in the environment“ in die Interaktion integriert werden. Dabei bleibt die konversationsanalytische Vorstellung von der interaktiven Konstruktion des Raums (Kapitel 4) unangetastet, aber zugleich kann genauer beschrieben werden, woran genau diese interaktive Konstruktion an dem im Raum Vorgefundenen ansetzt und wie es kommt, dass viele Besucher den Ausstellungsraum auf ähnliche Weise konstruieren und nutzen: Das Hinweis-Konzept geht eben davon aus, dass die Besucher die Bedeutung des Ausstellungsraums und des in ihm Vorgefundenen im Verlauf ihrer Interaktion konstruieren, *indem sie Hinweise in ihrer räumlichen Umwelt auswerten*,<sup>7</sup> die ein bestimmtes Verständnis, eine bestimmte Nutzung des Raums und seiner Objekte erwartbar machen.

Das Hinweis-Konzept ermöglicht einen dritten analytischen ‚Schub‘, in dem nicht mehr nur die Kommunikation *durch die* Ausstellung oder die Kommunikation *in der* Ausstellung in den Blick genommen wird, sondern deren *Zusammenspiel*. Mit anderen Worten: Es ermöglicht zu untersuchen, wie die Besucher das komplexe semiotische Arrangement im Ausstellungsraum für ihre in Kapitel 5 rekonstruierte soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs nutzen. Dabei kommt es mir nicht darauf an zu beweisen, dass die Besucher tatsächlich diejenigen Hinweise (und *nur* die Hinweise) nutzen, die in Kapitel 3 rekonstruiert worden sind. In der Tat werden wir auch sehen, dass das Verhalten der Interaktionsbeteiligten an anderen als den rekonstruierten Hinweisen anknüpfen kann und welche Folgen dies für das untersuchte Interaktionsereignis haben kann. Wichtiger sind die prinzipiellen Einsichten, die sich aus der Analyse für die Frage gewinnen lassen, wie Menschen in ihrer Interaktion mit dem umgehen, was sie in ihrer räumlichen Umwelt vorfinden. Damit weisen die Analysen dieses Kapitels über den Fall der Ausstellungskommunikation hinaus.

---

7 Wichtig ist zu bemerken, dass das Hinweis-Konzept keinerlei Aussagen darüber trifft, wie sich die Auswertung der Hinweise im Innern der Besucher vollzieht: ob also die Besucher die Bedeutung einzelner Hinweise ‚addieren‘ oder ob sie in ihrer Umwelt Hinweise in einer Art holistischer Gestaltwahrnehmung entdecken, ob es nur um Wahrnehmungen geht oder auch um leibliche Erfahrungen. Das Hinweis-Konzept ist kein individualpsychologischer Ansatz, sondern versucht, Kommunikation ausgehend von den Phänomenen der kommunikativen ‚Oberfläche‘ zu verstehen.

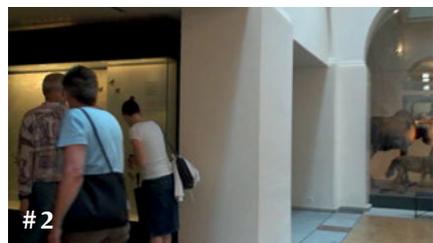
Um die Nutzung von Hinweisen im Zuge des gemeinsamen Museumsbesuchs nachzuweisen, braucht man im Prinzip keine neuen Fälle zu untersuchen. Wenn die Nutzung des Ausstellungsraums durch die Besucher wirklich auf der Auswertung von Hinweisen im Raum basiert, dann müssten sich in den Videoausschnitten, die in Kapitel 5 untersucht worden sind, immer wieder auch Momente dieser Nutzung nachweisen lassen. In der Folge werde ich deshalb auf einige Ausschnitte zurückkommen, die ich schon in Kapitel 5 untersucht habe. Hinzu kommen einige neue Ausschnitte, in denen der Rückgriff auf die Hinweise entweder besonders gut zutage tritt oder die für die Analyse nach dem Hinweis-Ansatz besondere Probleme aufwerfen.

## 6.2 Hinweis-Analyse: Ein einfacher Fall

Anhand eines längeren Videoausschnitts, den ich bereits in Kapitel 1 herangezogen habe, um in den Gegenstand *Ausstellungskommunikation* einzuführen (V2910, „Zaunkönig“), möchte ich nun der Frage nachgehen, wie das Hinweis-Konzept ein besseres Verständnis der Art und Weise ermöglicht, wie Besucher das kommunikative Angebot im Ausstellungsraum für ihre Interaktion nutzen. In dem Ausschnitt sieht man wieder „Manfred“ (MA), „Ännie“ (ÄN) und deren erwachsene Tochter „Jeanette“ (JE), die sich gemeinsam mit einer Vitrine mit einheimischen Vögeln beschäftigen. Die Analyse konzentriert sich auf die Frage, wie die drei Besucher in ihrer Interaktion vor der Vitrine auf Hinweise im Ausstellungsraum zurückgreifen und wie sie sich diesen Rückgriff gegenseitig signalisieren.

### V2910, „Zaunkönig“

1 (0.6) # (1.0) #  
#1 #2



2 JE: #DA, ZUUNchönig. #  
#3 #4



3 MA: <<p>(dä ZUUNchönig);>

4 (---)# CHUMM änni. (.)#

#5

#6b



5 ÄN: dEr ZAUNKönig. (0.5)#

#7

6 (4.5) ((Vogelzwitschern)) (2.0)#

#8



7 ÄN: das isch wAhnsinnig steRIL;

8 (-)

9 MA: jA ä? wu\_ISCH\_är do.

10 (1.5)

11 #ich SÜche SU[che.

#9

12 ÄN: [tsik tsik tsik TSIK,

13 =jetzt macht er wider DRRRRs.

14 MA: #<<p, len>de BIRkenzeisig.>

#10



15 wo ISCH är denn; <<Standard>wo !IS!ser (denn);>  
 16 ÄN: <<Standard>der BIRkenzeisig.>  
 17 # [=!DA!..  
 18 MA: # [!NÄÄ!.. =de ZUUNchönig.  
 #11  
 19 (3.0)  
 20 JE: ((gluckst))#  
 #11b



21 (3.0)  
 22 #s hent die mEga cool gMACHT;#  
 #12 #13



23 ÄN: (du/und) den überLOsisch ja fascht; (---)  
 24 JE: lUEg dä KLAPpergras  
 25 ÄN: #und des #is en (CHLIner) ( ).  
 #14 #14b



26 JE: DA. (-)  
 27 BEÜtelmeise.  
 28 ÄN: #<<p>die bEÜtelmeise> isch DÄ da.  
 #15  
 29 (---)# (3.0)# (2.1)  
 #16 #17  
 30 MA: <<liest>EINheimischer;>  
 31 (--)#  
 #18



32 <<haucht>das isch> en Iheimischä [VOGgel.  
 33 JE: [!JOHA!,  
 34 aber SO sÄlte.  
 35 ÄN: (xxx) (jetzt wider) TS\_SCH:::. (wie die) [( )  
 36 JE: [ich han  
 das  
 37 (megaCOOL) [gfunde;  
 38 MA: [<<erstaunt>häs ch du das [gWÜSST,  
 39 X: [JA,

40 JE: WAS,=#

#19

41 MA: =dass das en Iheimische VOGgel isch.>

42 JE: (xxx xxx) [(lacht)]

43 ÄN: [(xxx xxx) <<Standard>die MEise;>#

#20



hier) de VOGgel. (hier/ja)

45 MA: DAS da isch es #[NESCHT.

46 ÄN: #[DAS-

#21

47 MA: han i no NIE gsehn.

48 JE: <<erstaunt>NÖD.>

49 MA: <<behaucht>NEI.>



50 (---)

51 JE: ja wenn sie (nöd xxx xxx)

52 ÄN: MEIN ZAUNchönig.#

#22

53 #HÄ?

#23

54 MA: dÄ da han\_i gSUECHT-

55 und da macht är sElles NESCHT.#

#24



niedrigeren Gang, der durch ein Spalier von Vitrinen zum Thema einheimische Vögel gebildet wird.

Abb. 6-1 a dokumentiert den Eingangsbereich dieses Gangs und die Vitrine, mit der sich die Dreiergruppe in der Folge beschäftigt.

Abb. 6-1 b zeigt den Vitrinengang aus einer anderen Perspektive (die Zaunkönig-Vitrine wird hier durch die weiße Säule vorne rechts verdeckt). Wenn die Besucher zu Beginn des transkribierten Ausschnitts vor der Vitrine stehen bleiben (#3 bis #7), lässt sich der Ort ihres Stehenbleibens auf eine ganze Reihe von Hinweisen im Ausstellungsraum beziehen, die genau dieses Stehenbleiben wahrscheinlich und im Rahmen des gemeinsamen Museumsbesuchs sinnvoll machen.



Abb. 6-1a



Abb. 6-1b

Die Dreiergruppe bleibt *nicht* in der Mitte des Gangs stehen, von dessen langgestreckter Form der Hinweis ausgeht ‚Weitergehen!‘ (zu diesen und den folgenden analytischen Beobachtungen s.o., 3.3). Bließen die drei Besucher dort stehen, hieße das, den Fluss von (potenziellen) Besuchern zu blockieren, der durch diesen Hinweis erwartbar gemacht wird. Stattdessen halten sie in einem Bereich an, in dem mehrere Hinweise zugleich suggerieren, dass ein Stehenbleiben nicht nur möglich, sondern in vielerlei Hinsicht lohnend ist. Der Bereich unmittelbar vor der Vitrine ist deutlich von der ‚Ideallinie‘ entfernt, die ein schnelles Durchschreiten des Vitrinengangs ermöglichte; dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass der Bereich vor der Vitrine keine ‚Gehzone‘ ist. Den gleichen Hinweis gibt das kleine Bänkchen, das sich einem Durchqueren des Bereichs vor der Vitrine entgegenstellt. Gleichzeitig suggeriert es, dass es an dieser Stelle lohnend sein kann, länger zu verweilen, und zwar indem es eine Möglichkeit anbietet, sich hinzusetzen. Wenn nun die Familie in einem Bereich stehen bleibt, der durch diese Hinweise als zum Stehenbleiben einladend ausgewiesen ist, fällt es schwer, dieses Verhalten *nicht* auf die Hinweise im Raum zu

beziehen und es *nicht* als ‚Anhalten in einer Verweilzone‘ zu beschreiben. Anders formuliert: Dass die Gruppe hier ohne auffällige Abstimmungsaktivitäten genau hier stehen bleibt, kann man gut mit den rekonstruierten Benutzbarkeitshinweisen erklären, die genau dieses Verhalten hochgradig erwartbar und gleichzeitig interaktiv wirksam machen. Unabhängig davon, warum die Gruppe ‚tatsächlich‘ hier verweilt, ihr Verweilen kann als Reaktion auf einen Verweilhinweis in der Ausstellungsarchitektur verstanden werden und setzt diesen zugleich interaktiv relevant.

Damit ist die Position des Stehenbleibens allerdings noch nicht ausreichend beschrieben. Speziell Jeanettes Position im Raum erfolgt an einer Stelle, die sich sichtbar dafür eignet, die Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweise, die von der Audiostation rechts vorne an der Vitrine ausgehen, maximal auszuschöpfen (Abb. 6-2). Ihre Position muss als ‚bei der Audiostation‘ angegeben werden. So lässt sich die Länge der Kabel, die die Hörer mit der Audiostation verbinden, als Hinweis auf die Standpunkte auswerten, die als Benutzungspositionen verstehbar sind. Entsprechendes gilt für die Knöpfe und die Größe der Schrift auf dem Bedienfeld, woraus sich ein Hinweis auf potenzielle Nutzungspositionen gewinnen lässt: Positionen nämlich, von denen aus die Schrift entziffert und die Knöpfe gedrückt werden können. Wenn Jeanette nun in geringem Abstand vor der Audiostation stehen bleibt, also an einem Standpunkt, der es ihr erlaubt, Hörer und Bedienfeld der Audiostation zu manipulieren, und wenn sie sich zusätzlich nach vorne beugt, was ein Lesen erleichtert (#2, #3), dann ist es schwer, ihre Position *nicht* mit Bezug auf die Audiostation als ein ‚Anhalten vor der Audiostation‘ zu sehen.



Abb. 6-2

In der Folge signalisieren sich Jeanette und ihre Begleiter auf vielfältige Weise, dass sich ihr räumliches Verhalten auf diese von der Audiostation nahegelegten Nutzungsmöglichkeiten bezieht. So integrieren sie die im Ausstellungsraum vorgefundene Audiostation in ihre lokal hervorgebrachte Interaktion.

- Jeanette, die als erste die Audiostation erreicht hat, macht für die anderen ihre Nutzung der Bedientafel im Sinne der eben beschriebenen Hinweise kenntlich, indem sie neben der Hörstation stehen bleibt, sich vorbeugt und dabei laut „DA, ZUUNchönig.“ äußert. Am Ende der Äußerung wendet sie den Kopf zu Manfred, den sie damit als Zuhörer auswählt, aber mit dem Becken bleibt sie weiterhin auf die Audiostation orientiert (vgl. den Übergang von #3 zu #4).
- Manfred signalisiert zunächst, dass er Jeanettes Orientierung an der Audiostation übernehmen wird: Er greift nach dem Hörer, wobei er sich so stellt, dass er mit Jeanette ein ‚V‘ bildet, dessen Schenkel die Audiostation gleichsam umschließen (#5). Anstatt aber den Hörer an das Ohr zu halten, gibt er ihn an seine Frau Annie weiter.
- Wie schon Jeanette, hält sich nun auch Annie den Hörer ans Ohr (#6, #7), womit die beiden Frauen einen Benutzbarkeitshinweis auswerten, der sich aus ihrer Vertrautheit mit Geräten dieser Art speist, nämlich dass Hörer als Angebote zu verstehen sind, mit ihrer Hilfe etwas zu hören. Mit ihrer Position bilden sie wieder das zuvor beschriebene ‚V‘. Durch diese Position und ihre gesenkte Kopfhaltung machen sie sichtbar, dass ihre Aufmerksamkeit der Audiostation gilt. Diese Aufmerksamkeit hat zwei Aspekte. Einerseits gilt sie dem Lesen der Schrift und dem Bedienen der Knöpfe auf der Vorderseite der Audiostation, was Annie und Jeanette durch auffällige ‚Verbiegungen‘ des Körpers sichtbar werden lassen (Annie: #10, #14; Jeanette: #11). Andererseits ist sie auf die Nutzung der Hörer zum Abhören der Vogelstimmen gerichtet (was Annie durch ihre Nachahmung der Vogellaute, Z. 12, oder ihre deiktische Bezugnahme auf die Geräusche und ihre Erzeuger hörbar macht: „das isch wAhnsinnig steRIL“, Z. 7; „jetzt macht *er* wider DRRRRs“, Z. 13). – Dass auch das Halten der Hörer die Funktion hat, diese Nutzung der Audiostation sichtbar zu machen, wird besonders dann sichtbar, wenn Annie den Hörer in der Hand behält, auch wenn sie ihn gerade nicht zum Hören nutzt, sondern auf dem Bedienfeld die Schrift „Birkenzeisig“ sucht (Z. 10).

Die beiden Frauen zeigen also durch ihre sichtbare und hörbare Ausrichtung auf die Hinweise sich gegenseitig (aber auch ihrem Begleiter Manfred, der Annie anfangs bei ihrem Hören der Vogellaute beobachtet, #7), dass die Audiostation ein Element der räumlichen Umwelt ist, das herangezogen werden muss, wenn man ihre Interaktion verstehen will.

Besonders interessant ist in diesem Hinblick die Positionierung von Jeanette und Ännie, die gleichzeitig als ‚bei der Audiostation‘ und als ‚vor der Vitrine‘ beschrieben werden kann, weil von ihrer Position aus *sowohl* die Hinweise der Audiostation genutzt werden können *als auch* solche, die an und in der Vitrine entdeckt werden können. Insbesondere machen sie sichtbar, dass sie eine Reihe von Verknüpfungshinweisen auswerten, die die Audiostation und die Vitrinen mit ihren Exponaten miteinander verknüpfen (s.o. 3.5) und die sich an dieser Stelle gleichsam ‚aufdrängen‘. Zu diesen Hinweisen zählen

- die Nähe von Audiostation und Vitrine,
- die Ausrichtung der Vorderseiten von Vitrine und Bedientafel, die die gleichzeitige Rezeption bzw. Nutzung von ein und demselben Standpunkt aus ermöglicht, oder
- das Vorkommen der gleichen Tiernamen auf dem Bedienfeld der Audiostation und auf den Objektkennungen in der Vitrine.

Die Auswertung dieser Hinweise zeigen sich Ännie und Jeanette durch ihre Position zwischen Vitrine und Audiostation an sowie dadurch, dass sie beim Anhören einer Vogelstimme *an der Audiostation* mit den Blicken nach dem entsprechenden Exponat *in der Vitrine* suchen. Auch die Tatsache, dass sie in ihren Gesprächsbeiträgen wie selbstverständlich davon ausgehen, dass nach dem Drücken eines Knopfs diejenige Vogelart zu hören ist, deren Namen rechts neben dem Knopf aufgeführt ist (s. wieder Abb. 6-2), zeigt, dass sie die Nähe von Schrift und (unbeschriftetem) Knopf als Verknüpfungshinweis ausgewertet haben. Wieder lässt sich also das räumliche Verhalten der Interaktionspartner als ein Aktivieren von Hinweisen im Raum (und die Verdeutlichung dieser Aktivierung für ihre Interaktionspartner) verstehen.

Wenn bisher davon die Rede war, die Gruppe stehe ‚vor der Vitrine‘, dann fehlt noch ein wichtiges Element zur Beschreibung ihrer Position im Raum: die Relevanz des Vitrininnenneren. In Kapitel 3 habe ich eine Reihe von Hinweisen rekonstruiert, mit denen die Vitrinen die genaue Betrachtung der Gegenstände in ihrem Innern hochgradig wahrscheinlich machen (s.o. 3.3 und 3.6):

- Die gläserne Hülle und die autonome Innenbeleuchtung der Vitrine maximieren die Sichtbarkeit des Vitrininnenneren und signalisieren so die Bedeutsamkeit des In-die-Vitrine-Sehens. Diese Hinweise machen aus der *Verweilzone* vor der Vitrine, wie wir gesehen haben eine auf die Exponate im Vitrininnenneren gerichtete *Betrachtungszone*.
- Die breite Glasfläche gestattet es, die Dinge im Innern von einer großen Zahl unterschiedlicher Positionen aus betrachten. Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass dem einzelnen Betrachter möglichst viele alternative Perspektiven ermöglicht werden sollen, oder aber als Hinweis darauf,

dass die Vitrine von mehreren Personen gleichzeitig genutzt werden kann und soll. Allerdings gibt die Vogelvitrine den Blick nur von einer Seite aus frei, die dadurch zur Vorderseite wird (und nur hier findet man die oben erwähnte Verweil- und Betrachtungszone).

- Des Weiteren gibt es Hinweise darauf, dass der Blick nicht dem gesamten Vitrinennern gelten soll, sondern den dort arrangierten Objekten: Diese sind so platziert, dass sie der Höhe der Augen entgegen gehoben sind; das gibt den spezifischeren Hinweis, dass diese Objekte von Nahem, also mit Aufmerksamkeit auf ihre Details, betrachtet werden sollen. Dazu passt, dass die Vitrine nur eine geringe Tiefe aufweist, sodass alle Objekte trotz der trennenden Glaswand aus unmittelbarer Nähe betrachtet werden können und, so die Botschaft dieses Arrangements, sollen. Schließlich kann der große Abstand zwischen den Objekten und die unterschiedliche Höhe ihrer Anbringung als Hinweis gelesen werden, dass es hier um die Sicherstellung der optimalen Sicht auf diese Objekte geht: dieses Arrangement der Objekte verhindert, dass sie sich gegenseitig verdecken, wenn man sie von verschiedenen Punkten der Betrachtungszone aus anschaut.

Die drei Besucher zeigen sich nun gegenseitig an, dass sie die Vitrine in genau diesem von den Hinweisen suggerierten Sinn nutzen:

- Sie bleiben dort stehen, wo die Vitrine ihre Vorderseite signalisiert, richten ihre Körpervorderseite auf die Vitrine aus und schauen in ihr Inneres. So wird ihr Stehenbleiben verstehbar als ein ‚Stehenbleiben, um in der Vitrine etwas betrachten zu können‘.
- Ihre Blicke und Zeigegesten sind oft auf die Objekte ausgerichtet (klare Fälle sind beispielsweise Annie in #10, #11, #13b, #14, #14b, #15, #27, Manfred in #8, #9, #10, #14b, alle drei in #21, #23, #24).
- Dass sie die Objekte in der Vitrine als Betrachtungsgegenstände nutzen, machen sie sich durch auffällige Bewegungen deutlich: Manfred bückt sich, nähert sein Gesicht, um das Zaunkönig-Exponat besser sehen zu können, schiebt den Oberkörper weit nach vorne (#8, #15), Jeanette beugt sich deutlich nach vorne (#22 bis #24) usw.
- Den Bezug auf die Exponate verdeutlichen sie sich auch sprachlich: etwa durch die Verwendung von Demonstrativpronomina („die bEUTelmeise isch DÄ da.“, Z. 28) oder mittels Adverbien wie *da* („DA. ZUUNchönig.“, Z. 1) oder *selles* („solch ein“, in „sElles NESCHT“, Z. 55). Auch fordern sie sich explizit auf, einzelne Präparate anzuschauen: „IUEg dä KLAPpergras“ (Jeanette in Z. 25) oder kommentieren ihre Aktivität explizit als Suche nach einem Exponat, wie etwa Manfred zu Beginn des Transkriptionsausschnitts: „wu\_ISCH\_är do. (1.5) ich SUche SUche.“ (Z. 10f.).

- Und schließlich zeigt Manfred an, dass seine Position vor der Vitrine sich aus der visuellen Orientierung auf die Exponate ergibt, indem er seine Frau Ännie zur Seite schiebt, die seinen Blick auf die Vogelpräparate rechts in der Vitrine verdeckt (#16), oder indem er *hinter* ihr herum geht, was für ihn einen deutlichen Umweg bedeutet, aber ihren Blick auf die Exponate nicht verdeckt (vgl. seinen Weg von #15 zu #18).

Mit ihrer Nutzung der Objekte in der Vitrine zeigen die drei Besucher ihre Orientierung an den zahlreichen Hinweisen im Ausstellungsraum, die keinen Zweifel daran lassen, dass es sich hier nicht um einfache, in der Vitrine *aufbewahrte* Gegenstände handelt, sondern dass es sich um *ausgestellte* Objekte handelt, die im Rahmen der Ausstellungskommunikation als Zeichen fungieren. Diese Nutzung der Dinge im Innern der Vitrine als Zeichen wird offenbar, wenn die Besucher auf die Exponate in ihrem gemeinsamen Wahrnehmungsraum referieren, aber gleichzeitig Aussagen treffen über eine Klasse von Lebewesen (die Gattung oder Art, die sie als von dem Objekt repräsentiert verstehen):

- Wenn Manfred im Angesicht des Zaunkönigexponats sagt „dÄ da han i gSUECHT- und da macht är sElles NESCHT.“ (Z. 54f.), geht er höchstwahrscheinlich nicht davon aus, dass das leblose Präparat in der Vitrine dieses Nest gemacht hat, sondern ein lebender Vertreter der Gattung.
- Auch kann sich Ännies Behauptung, die Beutelmeise sei selten („SO sÄlte“, Z. 34), nicht auf das Beutelmeisenexponat beziehen, das die drei Besucher sehen können: Es gibt nicht weniger Beutelmeisenpräparate in der Vitrine als etwa Zaunkönigpräparate. Die Behauptung bezieht sich vielmehr auf die Beutelmeise als *Art* und ihr Vorkommen in der freien Wildbahn.

Dass die Besucher Elemente in ihrer räumlichen Umwelt als Bestandteile eines kommunikativen Angebots auffassen, wird besonders deutlich, wenn die Besucher etwas im Raum *lesen* – stärker noch als wenn sie, wie soeben beschrieben, Exponate als Zeichen behandeln. Da das Lesen im Prinzip keine sicht- oder hörbare Reaktion, sondern lediglich stille Interpretationsvorgänge erforderlich macht, müsste es schwer, wenn nicht unmöglich sein, Lesen im Ausstellungsraum zu beobachten. Dass man das Lesen in meinem Korpus dennoch häufig beobachten kann, liegt daran, dass sich die Besucher gegenseitig *signalisieren*, dass sie Lesbarkeitshinweise auswerten, die sie aus Texten im Ausstellungsraum gewinnen.

Stilles Lesen zeigen sie sich beispielsweise durch eine auffällige Kopfhaltung an: ein starkes Nach-vorne-Recken, ein Abknicken nach unten oder ein Schiefhalten, parallel zur Ausrichtung der Schriftzeilen auf dem betreffenden Textträger (vgl. Ännie in #10, #14, #14b, #19). Diese Haltung erlaubt zu sehen, dass sie trotz ihres manchmal ausgedehnten Schweigens bei der Lektüre immer

noch am gemeinsamen Museumsbesuch teilnehmen. Das klarste Signal, mit dem die Besucher sich anzeigen, dass sie etwas im Ausstellungsraum als Schrift verstehen und nutzen, ist aber das laute Lesen. Das laute Lesen ist eine Methode, innere Vorgänge in die Interaktion ‚einzuspeisen‘, den anderen zu vermitteln, mit welcher Textstelle genau man sich im Moment beschäftigt, welche Informationen man gerade verarbeitet. Es erlaubt aber auch, den eigenen Redebeitrag mit der Autorität der Museumsexperten zu versehen (s.o. 3.2.5). Wie wichtig es den Besuchern ist, kenntlich zu machen, dass sie mit einer Äußerung etwas an oder in der Vitrine Gelesenes wiedergeben, kann man daran ermessen, dass sie das Lesen in aller Regel mit mehreren Mitteln zugleich erfahrbar machen. Dies lässt sich auch in dem „Zaunkönig“-Ausschnitt illustrieren:

- Es wird nicht bloß laut gelesen, es wird auch per Körperhaltung (ein Vorbeugen) und Deixis angezeigt, wo sich das Gelesene im Wahrnehmungsraum befindet: „DA, ZUUNchönig“ (Jeanette in Z. 2).
- Es wird nicht bloß laut gelesen, sondern das Lesen wird mit einer speziellen, wiedererkennbaren Vorleseintonation verdeutlicht.
- Es wird nicht bloß laut gelesen, sondern das Lesen durch ein Code-Switching vom Schweizerdeutschen zum Standarddeutschen zusätzlich deutlich gemacht (Manfred: „EINheimischer;“, Z. 30; Ännie: „der BIRkenzeisig.“, Z. 16).

Unmerklich sind wir im Laufe der Analyse von Hinweisen, die sich auf die Steuerung der Raumnutzung beziehen (wohin soll ich gehen, wo stehen bleiben, wohin blicken?) zu solchen Hinweisen übergegangen, die sich nur im Rahmen von Kommunikation finden lassen. Hier treffen wir ‚alte Bekannte‘ der Textlinguistik wieder: beispielsweise Themahinweise (s. Hausendorf/Kesselheim 2008: 103–138 und 3.6) oder Hinweise auf Textfunktionen (ebd.: 139–169 und 3.7).

Wieder können wir sehen, wie die Besucher diese Hinweise im Raum für ihre Interaktion relevant setzen. So kann das Wort „Zaunkönig“ neben dem entsprechenden Play-Knopf auf dem Bedienfeld der Audiostation (s.o., Abb. 6-2, S. 459) – als Themahinweis verstanden werden: ‚Hier geht es um den Zaunkönig!‘. Indem Jeanette „Da, ZUUNchönig.“ vorliest (Z. 2) und dann vor der Audiostation stehen bleibt, zeigt sie ihren Begleitern, dass sie gerade diesen Hinweis auswertet. Damit zeigt sie den Sinn ihres Stehenbleibens an – ein Stehenbleiben, das im Zusammenhang mit dem Zaunkönig steht – und legt gleichsam den Tenor der Beschäftigung mit der Vitrine fest: „Zaunkönig“ fungiert wie eine Art Überschrift, die die Erwartung begründet, womit sich die Gruppe im Anschluss beschäftigen wird.

Mit ihrer Äußerung setzt Jeanette ein Thema fort, das die Gruppe schon vorher etabliert hat und das als eine Art *running gag* ihren Museumsbesuch durchzogen

hat: Schon in einer zuvor betrachteten Vogelvitrine und selbst in einer Reptilenvitrine hat Manfred nach dem Zaunkönig gesucht bzw. diese Suche spielerisch vorgegeben. Jeanettes „DA, ZUUNchönig.“ knüpft an diese Interaktionsgeschichte im Sinne eines Themabeibehaltungshinweises an, verbindet das Thema aber nun mit der konkreten Position im Raum (vgl. das deiktische „DA“ und ihre Körperhaltung in #2 und #3]). Mit anderen Worten: Jeanette signalisiert hier, dass es an ihrer Position im Raum etwas gibt, das geeignet ist, das in ihrer Interaktion aufgebrachte Thema *Zaunkönig* fortzuführen. Und genau so nutzen Jeanette und Annie die Audiostation (#7, #8, #9) und Manfred die Vitrine<sup>8</sup> (Z. 9, vgl. Z. 11, und 15): Sie gewinnen aus dem multimodalen Arrangement an dieser Stelle des Raums Informationen zum Thema *Zaunkönig* (zu seiner Stimme, seinem Aussehen, seinem Nestbau).

Bei der anschließenden Nutzung der Vitrine entwickelt sich die Identifikation der Exponate in Begriffen der zoologischen Taxonomie zum dominierenden thematischen Zusammenhang („DA, ZUUNchönig.“, Z. 2; „der BIRkenzeisig. !DA!“, Z. 16f.; „da BEUtelmeise. <p> die bEUtelmeise isch DÄ da.“, Z. 26–28). Unter allen möglichen Formen der Referenz auf die Objekte in der Vitrine wählen die Besucher gerade die, die zu der thematischen Orientierung passen, die durch Hinweise auf und in der Vitrine erwartbar gemacht werden, und zwar

- durch die Rekurrenz der Vogelnamen auf den Objektkennungen und dem Bedienfeld der Audiostation (in ihrer deutschen und ihrer lateinisch-griechischen Form),
- durch das Vorkommen von Wörtern aus einem gemeinsamen Wortfeld (den Oberbegriff „Vögel“ und „Vogelart“, „Revier-“, „Jugendkleid“) und schließlich
- durch die massive Präsenz von Exponaten, die als Vögel identifiziert werden können (und die dem Auge wenig mehr Informationen bieten als eben ihre Körpermerkmale, vgl. das fast völlige Fehlen von Elementen aus ihrem – nur im Vitrintext beschriebenen – Habitat „Feldgehölz und Dickicht“).

Als Themahinweis wird des Weiteren die Vitrinenüberschrift „einheimische VÖGEL Feldgehölz, Dickicht“ genutzt, hörbar im folgenden Ausschnitt („Einheimischer Vogel“):

---

<sup>8</sup> Wenn Manfred in der Vitrine nach ‚seinem‘ Zaunkönig sucht, und nicht an der Audiostation, vor der Jeanette steht, wertet er ganz offensichtlich einen Verknüpfungshinweis aus, der darin besteht, dass die Audiostation direkt neben der Vitrine steht, s.o.

**V2910, „Einheimischer Vogel“**

30 MA: &lt;&lt;liest&gt;EINheimischer;&gt;

31 (--)#

32 &lt;&lt;haucht&gt;das isch&gt; en Itheimischä [VOgel.

33 JE: [!JAHA!;

Die Überschrift „Einheimische VÖGEL“ findet sich auch auf den Vitrinen, die die Gruppe im Anschluss an die ‚Zaunkönig-Vitrine‘ betrachtet. Diese Rekurrenz wird von der Dreiergruppe im Anschluss an den hier transkribierten Ausschnitt als Hinweis auf einen überspannenden thematischen Zusammenhang interpretiert, konkret: als Hinweis darauf, dass es sich bei den Exponaten in der Vitrine um *einheimische* Vogelarten handelt.<sup>9</sup> Beide Themen, die Identifikation der Vogelpräparate nach ihren Arten und die Frage des Vorkommens in der Schweiz, sind in den Themahinweisen im Ausstellungsraum verankert.

Schließlich nutzen die Besucher die Vitrine auch im Sinn der Funktionshinweise, die eine Ausrichtung auf die lokale Konstruktion von zoologischem Fachwissen nahelegen. Ein Hinweis auf diese Funktion ist beispielsweise die Präsenz von Fachvokabular im Vitrinentext (s. Abb. 1-2, S.7), in dem Büsche und Bäume als „Vertikalstrukturen“ bezeichnet werden und ihre Funktion als „Revierzentren“ beschrieben wird. Einen weiteren Hinweis gibt das massive Vorkommen lateinisch-griechischer Begriffe, in denen man die zweigliedrige zoologische Taxonomie erkennen kann. Beide Hinweise verweisen auf den gesellschaftlichen Funktionsbereich der Wissenschaft und spezifischer: auf die Zoologie als Fachdisziplin. Dass die Besucher Funktionshinweise nutzen, die eine Orientierung des Ausgestellten an der Vermittlung von Wissen anzeigen, geben sie sich beispielsweise dadurch zu erkennen,

- dass Manfred das im Vitrinentext Gelesene *als Wissen* thematisiert: „<<erstaunt>häschtu das gWÜSST, dass das en Itheimische VOGgel isch.>“ (Z. 38, 41) oder „DAS da isch es NESCHT. han i no NIE gsehn.“ (Z. 45, 47);
- oder daran, dass Jeanette mit ihrer Äußerung „troglodytes troglodytes“ auf ein spezialisiertes Fachwissen Bezug nimmt, das in einer offiziellen wissenschaftlichen Terminologie kodiert ist (von ihrer nicht-dialektalen Aussprache des Phonems /t/ als gespanntem, teils aspiriertem Laut und der Überlautung des unbetonten /e/ geht die Botschaft aus: ‚Ich begegne in der Vitrine fachsprachlichen Sachverhalten.‘).

<sup>9</sup> Das führt vor der Vitrine „einheimische VÖGEL See“ zu einer ausführlichen Diskussion darüber, was „einheimisch“ bedeutet.

Die Besucher zeigen sich also an, dass sie Hinweise im Raum auswerten, die ihnen nahelegen, Elemente ihrer räumlichen Umwelt als Zeichen zu nutzen (Exponate, Texte) und dass sie – im Einklang mit dem im Raum Signalisierten – diese Zeichen heranziehen, um in ihrer Interaktion vor der Vitrine zoologisches Fachwissen zu konstruieren. Wie die Dreiergruppe ihr Verhalten im Raum wieder an Hinweise anschließt, die stärker auf die Benutzbarkeit des Raums bezogen sind, möchte ich nicht anhand der Zaunkönigvitrine illustrieren, sondern anhand der darauf folgenden Vogelvitrine, denn erst hier stoßen die drei Besucher wieder in die Gangmitte vor.

### V2910, „Kibitz“

Wie wird die Abwendung von der Vitrine hier im Detail vollzogen?



Abb. 6-3



Abb. 6-4



Abb. 6-5



Abb. 6-6



Abb. 6-7

- Zunächst zeigt Ännie noch ihre Beschäftigung mit einem Exponat in der Vitrine an, und zwar durch ihre stark vorgebeugte Haltung vor der Glasfront der Vitrine (Abb. 6-3), ihren zeitgleichen Kommentar „dä kibitz isch ä LUSCH-tige.“ und durch die anschließende ikonische Geste, mit der sie die Haube des Kiebitzes veranschaulicht, während sie sich von der Vitrine abwendet und sich aufrichtet (Abb. 6-4).
- Doch schon mit ihrem Kommentar zum Kiebitz beginnt Ännie, sich auf Manfred zuzubewegen. Der bewegt sich in genau der gleichen Geschwindigkeit rückwärts. So entfernt er sich von der Vitrine und bleibt gleichzeitig Ännie zugewandt, mit der er im Lauf der Rückwärtsbewegung einen Blickkontakt etabliert. Zur gleichen Zeit wendet Jeanette ihren Kopf von der Vitrine ab und blickt zu ihren Eltern hin (Abb. 6-4 und 6-5).
- Manfred läuft weiter rückwärts („hasch du chei AHnig was mer alles dahei für vÖgel händ.“ – Abb. 6-6 gibt den Zeitpunkt wieder, zu dem Manfred die erste silbe von „VÖgel“ realisiert). Die Körper und Blicke der Besuchergruppe sind im Innern ihres *o-space* konzentriert, und lokaldeiktische Ausdrücke fehlen jetzt.
- Eine schnelle Umorganisation der Positionen der Gruppenmitglieder führt zu dem Zustand, der auf Abb. 6-7 dokumentiert ist. Hier wird sichtbar, dass die Gruppenmitglieder die Hinweise nicht mehr nutzen (können), die von den Audiostationen oder den Exponaten in der Vitrine ausgehen: die Schrift, die die Identifikation der Exponate ermöglichen würde, ist von ihrem Weg in der Gangmitte aus nicht zu lesen, die Exponate sind nicht im Detail zu betrachten und die Audiostationen können aus dieser Entfernung weder in Gang gesetzt noch ihre Hörer genutzt werden. Auch sind die Becken und Füße der Besucher (soweit man auf sie von der Beinstellung aus schließen kann) nach vorne gerichtet bzw. auf den Gang, dessen Fortsetzung rechts im Bild zu erkennen ist.

Mit all dem zeigen sich Manfred, Ännie und Jeanette, dass sie die Hinweise, die ein Betrachten der Vitrine und ein Lesen ihrer Texte nahelegen, nun *nicht mehr* nutzen, selbst wenn sie sich in ihrer Nähe befinden. Gleiches leistet ihr Gespräch, das sich nun nicht mehr um konkrete Objekte im Ausstellungsraum dreht, sondern allgemein um die große Zahl unterschiedlicher Vogelarten in der Schweiz (Manfred: „ich bin jetzt (noch) überrAscht wie viu: (---) wie viu vÖgel dass mer HÄND.“). Der gemeinsame Nenner all dieser Aktivitäten, die die Abwendung von der Vitrine organisieren, liegt darin begründet, dass sich die Mitglieder der Gruppe einander signalisieren, dass ihre Raumnutzung nicht mehr auf die Hinweise bezogen werden soll, die von der Vitrine ausgehen.

Allerdings sind die Hinweise auf die ‚gewünschte‘ Besucherbewegung, die sich aus der Form des Gangs gewinnen lassen, an dieser Stelle des Ausstellungsraums widersprüchlich (s.o. Abb. 6-1 b): Die Wiederholung immer gleich gestalteter Vitrinen mit den ihnen zugeordneten Audiostationen kann in Verbindung mit der langgestreckten Form des resultierenden Gangs (als Vektor) als Signal verstanden werden, dass der Gang das An-den-Vitrinen-Vorbeibummeln fördert, aber ebenso, dass er für die Aneinanderreihung immer neuer Zyklen des gezielten Vitrinen-Anschauens ‚gemacht ist‘ (also den Rundgang: s.o. 5.2.4).

Dass hier klare Abgrenzungshinweise zwischen Geh- und Verweilzonen fehlen, bringt es mit sich, dass hier nur äußerst geringe Bewegungs- oder Richtungsänderungen notwendig sind, um bald die einen Hinweise (Weitergehen!), bald die anderen (Betrachten! Lernen!) nutzen zu können, wie die folgenden Standbilder dokumentieren:



Abb. 6-8



Abb. 6-9



Abb. 6-10



Abb. 6-11

Hier reicht ein kleiner, plötzlicher Schwenk Manfreds aus – in Sekundenbruchteilen übernommen von Jeanette, die neben ihm hergeht –, um das suchende Bummeln wieder in eine stationäre Phase der intensiven Beschäftigung mit einer Vitrine übergehen zu lassen.

- Abb. 6-8 zeigt den vorletzten Schritt von Manfred und Jeanette, der noch als Schritt im Vitrinengang verstehbar ist, in Abb. 6-9 sieht man, wie Jeanette

- ihren rechten Fuß leicht nach links eindreht. Das reicht offensichtlich als Signal, dass sowohl Jeanette als auch Manfred ihre Gehrichtung plötzlich ändern (Abb. 6-10). Die plötzliche Richtungsänderung legt nahe: Sie steuern links auf eine Vitrine zu, die „Einheimische VÖGEL See“ überschrieben ist.
- Zwei Schritte näher an die Vitrine heran, und Manfred und Jeanette stehen links bzw. direkt hinter dem Bänkchen, das (wie oben beschrieben) ein Weitergehen behindert (Abb. 6-11), und Jeanette demonstriert mit einem Vorbeugen, dass ihre Aufmerksamkeit in der Vitrine konzentriert ist. Gleichzeitig sind nun die Exponate und ihre Beschriftung so gut zu erkennen, dass Manfred mit der Identifikation eines der Exponate beginnen kann („KAMPFLäufer.“).

Zusammenfassend: Im Vogelvitriren-Gang gibt es Hinweise darauf, dass er zum An-den-Vitrinen-vorbei-Bummeln wie zum Vitrinen-Betrachten einlädt. Welche Hinweise sie jeweils gerade nutzen, zeigen sie sich durch ihr sprachliches wie nicht-sprachliches Verhalten jederzeit an: Können ihre Positionierung im Raum oder ihre Beiträge auf die Hinweise bezogen werden, die sich aus der Vitrine gewinnen lassen (und die weiter oben beschrieben worden sind), können wir ihr Verhalten im Raum als Beschäftigung mit der Vitrine verstehen, gestalten sie ihre Position im Raum dagegen so, dass sie die Hinweise der Vitrine nicht nutzen können, dann sehen wir sie als Menschen, die durch den Gang bummeln (in Ausnutzung der Bewegungshinweise, die die langgestreckte Form des Gangs gibt). Die große Nähe von Geh- und Verweilzonen macht, dass die Besucher durch minimale Bewegungen ihre Orientierung bald an den einen, bald an den anderen Hinweisen sichtbar machen können, wodurch sie beinahe nahtlos von einem schnellen An-den-Vitrinen-Vorbeibummeln zur gezielten Beschäftigung mit einer bestimmten Vitrine übergehen können (und umgekehrt).

Einige Präzisierungen zum Status der Hinweise und zu der Frage, wie die Hinweise aus der Interaktion der Besucher zu rekonstruieren sind, erscheinen mir noch notwendig zu sein. In meinem Videokorpus lässt sich häufig belegen, dass sich die Besucher in ihrem Verhalten am *Gesamt* der Hinweise in ihrer räumlichen Umgebung orientieren, während es nicht gelingt, die Orientierung an *einzelnen* Hinweisen schlüssig nachzuweisen. Hierfür ist das obige Beispiel „Zaunkönig“ ein gutes Beispiel. Dort lässt sich meines Erachtens plausibel machen, dass die drei Besucher die Vitrine als Gliederungselement im Raum interpretieren, das gleichsam eine ‚natürliche Portionierung‘ der Rezeption anbietet, indem man darauf verweist, dass die drei Besucher hier lange stationär vor der einen Vitrine verharren, dann rasch zur benachbarten Vitrine vorrücken, vor der sie wieder lange verweilen. Die zeitliche Gliederung ihrer Interaktion, in deren sukzessives Fortschreiten sie Zäsuren einbauen, deren Anfangs- und Endpunkte sie interaktiv

aushandeln, kann verstanden werden als beobachtbar anknüpfend an die durch die Vitrine signalisierte Gliederung des dauerkommunikativen Angebots im Raum, als deren Aktivierung für die Dynamik der Interaktion. Auf welche Hinweise *im Einzelnen* ihre Interpretation der Vitrine als Gliederungseinheit zurückgeht, wird in diesem kurzen Ausschnitt weder sichtbar gemacht noch verbalisiert: Basiert sie auf dem Glaskasten, der alle Exponate umgibt? der Vitrinenummer am oberen Metallrahmen? auf der Änderung der Ausrichtung der Vitrinenfront, die die erste von der zweiten Vitrine trennt? auf dem Musterwissen, dass die Form ‚der‘ Vitrine wiedererkennt und mit ihrer Gliederungsleistung im Rahmen von Ausstellungen vertraut ist? Gerade die Nutzungen des Raums, die auf der Vertrautheit mit der Musterhaftigkeit der Ausstellung basieren, dürften sich in aller Regel aus der ganzheitlichen Auswertung eines breiten Spektrums von als musterhaft (wieder) erkannten Hinweisen speisen.

Und doch gibt es Fälle, in denen die Interpretation genau eines Hinweises an die ‚Oberfläche‘ der Interaktion tritt. Einige wenige Beispiele aus meinem Korpus sollen illustrieren, dass diese Fälle nicht auf eine spezifische Art von Hinweisen beschränkt sind:

- Abgrenzungshinweis: Großmutter „Mona“ (MO) signalisiert ihrem Enkel „Tommy“ (V0300), dass die Glasscheibe der Vitrine als Abgrenzungshinweis zu verstehen ist (und zwar im Hinblick auf die gestatteten Bewegungen der Besucher). Konkret: Sie hält ihre flache Hand vor die Vitrinenscheibe und verhindert so, dass Tommy die Vitrine berührt. Zur Begründung des Berührungsverbots verweist sie auf die Zerbrechlichkeit des Glases und die Transparenz, die durch „Tapsen“ herabgesetzt wird:

MO: SIEHste? (.) nicht NICHT Anfassen.

(2.0)

JA.

das is BESSer.

(---)

weil das kann zerBREchen.

und außerdem sieht man dann immer die TAPsen.

- Verknüpfungshinweise: Großmutter „Veronika“ (VR) macht im Video V2780 ihr begleitendes Enkelkind darauf aufmerksam, dass es ein kleines Lämpchen am Fuß des Vogelexponats als Verknüpfungshinweis auswerten soll: Das Lämpchen markiert immer den Vogel, dessen Stimme gerade an der Audiostation abgespielt wird. Der Verknüpfungshinweis wird hier in Form einer allgemeinen Regel formuliert: „immer wo s LÄMPLi lüüchtet DÄ isch es.“:

VR: LUEg emal.

(-)

dA häts ja es LÄMpli==

=mer chönnt ja NUR uf s LÄMpli luege. (.)

sind mer SCHO so Oft da und (da) hammer öppis no nid  
entDECKT.

immer wo s LÄMpli lüüchtet DÄ isch es.

(3.5)

dä stah (grad) NÄbe.

- Themahinweis: Besucherin „Therese“ (TH) signalisiert ihrer Begleiterin „Heike“ (HE) im Video V4300, welche Eigenschaften zweier Exponate sie als Beitrag zur Konstruktion eines gemeinsamen Themas versteht, nämlich den Kontrast von ursprünglichem Aussehen und dem Aussehen nach der Aufbereitung durch die Ausstellungsverantwortlichen:

TH:das da UNten erzählt uns was DRIN ist?

und DAS hier is

[EIgentlich ne nEbengeschichte? ]

HE:[erzählt uns wie s AUssieht wenn s verARbeitet is.]

TH:die uns erZÄHLT,

äm:: wie s AUssieht wenn s verARbeitet ist,

In all diesen Beispielen geben die Besucher Rechenschaft über ihre Nutzung *einzelner* Hinweise im Raum.

### 6.3 Hinweis-Analyse: Problematische Fälle

Bis hierher habe ich dafür argumentiert, dass man die Nutzung des Raums durch die Interaktionsbeteiligten als *Online*-Auswertung von sinnlich wahrnehmbaren Hinweisen in der räumlichen Umwelt verstehen kann, die erst mit ihrer Beanspruchung durch die Interaktionspartner *als Hinweise* emergieren. Wird aber mit dem Hinweis-Konzept nicht gleichsam ‚durch die Hintertür‘ die Idee einer Determinierung der Interaktion durch die als gegeben gedachten Eigenschaften des Raums wieder eingeführt? Wenn das Hinweis-Konzept keine solche Umformulierung der Raumdeterminierung sein soll, dann müssten sich Fälle finden lassen, in denen die Museumsbesucher den Raum *nicht so* nutzen, wie von den Hinweisen suggeriert.

Ströker (2011: 227) beschreibt aus phänomenologischer Perspektive ein Raumverhalten, dass das vom Raum Nahegelegte „negiert“:

Ich kann [den Raum] durch meine Bewegung negieren, kann mit ihr dokumentieren, daß ich mich seinem Gehalt verschließe – wodurch der Raum nicht bleibt was er eben war, sondern augenblicklich verwandelt wird [...].

Genau so eine Raumnutzung, mit der die Teilnehmer von dem abweichen, was sie aus den Hinweisen im Raum als erwartbare Nutzung erschließen (mit der Folge, dass der Raum eine neue Bedeutung erhält), muss im Rahmen des Hinweis-Konzepts möglich sein.

Das wirft die Frage auf, woran wir in den Videodaten erkennen können, ob das Raumverhalten der Besucher ihrer Auswertung der Hinweise im Ausstellungsraum entspricht oder ob sie sich im Gegenteil anders verhalten, als es ihre Auswertung der Hinweise im Raum nahelegen würde. Die Antwort ist erneut im konversationsanalytischen Prinzip des *display* zu finden: Wenn die Interaktionsbeteiligten den Raum anders nutzen, als es die von ihnen ausgewerteten Hinweise im Raum erwartbar gemacht haben, dann steht zu erwarten, dass sie sich diese Tatsache gegenseitig signalisieren. Eine solche abweichende Nutzung könnte sich in den Daten darin zeigen, dass die Abweichung im Gespräch durch einen *account* thematisiert wird, sie könnte Gegenstand von Reparaturen werden, sei es durch den ‚subversiven‘ Raumnutzer selbst, sei es durch andere Anwesende, sie könnte durch körperliche Ausdrucksmittel angezeigt werden (im Sinne eines ‚body gloss‘, Goffman 1971: 122) usw. Umgekehrt sollte sich eine den Hinweisen im Raum folgende Nutzung des Ausstellungsraums darin zeigen, dass die Interaktionsteilnehmer den Raum in einer unauffälligen, ökonomischen Weise nutzen, die die Raumbezogenheit ihrer Interaktion vollständig unter der Aufmerksamkeitsschwelle bleiben lässt. Im Folgenden möchte ich eine Reihe von Beispielen anführen, in denen das Verhalten im Raum für manche Besucher offensichtlich problematisch wird.

Im ersten Beispiel („Labyrinth“) geht es um die Auswertung von problematischen Bewegungshinweisen im Raum, die dazu führt, dass ein Besucherpaar sich für eine Zeitlang getrennt durch den Raum bewegt, bevor sie ihren Gang durch das Museum wieder gemeinsam fortsetzen. Die Auswertung der Hinweise, die die erwartbare und erlaubte Bewegung durch den Raum betreffen, wird dabei hörbar und – in Form eines ‚body gloss‘ sichtbar. Das zweite Beispiel („Giraffe“) dokumentiert eine subversive Raumnutzung durch ein Kleinkind: Es nutzt eine Vitrine und ein freistehendes Giraffenpräparat als Trainings- und Spielgeräte. Bei der Analyse dieses Beispiels geht es mir darum, wie die Frage, ob eine Nutzung den Benutzbarkeitshinweisen im Raum entspricht oder nicht, durch Mutter und Kind

gemeinsam ausgehandelt wird. Das letzte Beispiel („Bummelstudenten“) zeigt eine Gruppe von Studierenden, die sich gegenseitig anzeigen, dass die Hinweise im Ausstellungsraum, die für deren Nutzung im Sinne der Kommunikation *in der* Ausstellung sprechen, für ihre Interaktion gerade keine Relevanz besitzen.

Das folgende Transkript dokumentiert einen Ausschnitt aus dem Rundgang zweier Besucher durch die Sonderausstellung „Galápagos“ im Zoologischen Museum. Abb. 6-12 illustriert die räumliche Situation, die sich den Besuchern präsentiert.



Abb. 6-12

### V3853, „Labyrinth“

01 SY: #aHA:, (-)  
 #1  
 02 SCHÖ:N, (--)  
 03 (s hät) BILDli; gäll, (--)  
 04 aiaiAi;  
 05 RO: so\_öppis söllt mer [ma natU i de natUR usse gseh.]  
 06 SY: [WART emal wo gahts denn hier Dure?]  
 #2  
 07 da gahts eSO# durre da. (da hinde [dure]; ]  
 08 RO: # [(ah ja)-]  
 #3





09 RO: (xxx [xxx xxx xxx xxx xxx xxx) -  
 10 SY: [wart esO:?  
 11 #JA? (. )  
 #4  
 12 DA: ?# (-)  
 #5  
 13 RO: nEI dett hinde NÖD;#  
 #6



14 SY: wo? #WEISCH dett hIndere;  
 #7  
 15 RO: ah\_JA-  
 16 SY: dett cha? #dEtt häts <<lachend>>ja #SCHTEI,#  
 #8 #9 #10





17 was ((lacht )) °h was # (XXX),  
#11

18 (XXX xxx ja), ># (-) #  
#12 #13

19 RO: naNEI das GAHT# scho da,  
#14



20 SY: !UI!;

21 (des),

22 (JA), #  
#15

23 RO: (xxx xxx xxx) #  
#16



24 SY: es la?# (.) es isch wIE\_n\_es labyRINTH;

#17

25 RO: <<p>JA,>

26 SY: #wa\_sch jetzt DAS für en VOgel hier,

#18



Hier wird die Bewegung durch die Ausstellung zum praktischen Problem.

- Zu Beginn des hier präsentierten Ausschnitts betrachten die beiden Besucher „Roman“ (RO) und „Sybille“ (SY) eine Installation mit Leguanen und einigen großformatigen Fotos (#1). Dann wenden sie sich von der Installation ab und beginnen, sich nach rechts zu bewegen (#2). Doch offenbar sieht Sybille keine Hinweise, die nahelegen, dass dies ein legitimer Weg zu den noch nicht betrachteten Exponaten wäre: „wo gahts denn hier DÜre?“ (Z. 6). Das Objekt, das für Sybille im Hinblick auf die Bewegungsmöglichkeiten problematisch ist, ist eine Art ‚Beet‘ aus Lavasteinen, die sich an die Leguan-Installation anschließt (sichtbar auf Abb. 6-12). Das Lavastein-‚Beet‘ stellt kein wirkliches physisches Hindernis für den Weg durch den Raum dar, es wäre mit zwei Schritten zu überqueren. Und doch kehrt Sybille um und wählt einen alternativen Weg: einen schmalen Durchlass zwischen einem Geländer und der Wand, der sie um die Rückseite der Leguan-Installation herumführt („hinde DÜre“, Z. 7).
- Während Sybille der Weg über die Lavasteine offenbar als versperrt erscheint, erklärt sie den Durchlass zu einem legitimen Weg durch die Ausstellung („da

- gahts“, Z. 7) und versucht, Roman ebenfalls zur Benutzung des Durchgangs zu bewegen, indem sie vorgeht und mit den zusammengerollten Papieren, die sie in der Hand hält, den weiteren Weg vorzeichnet (#3). Roman folgt ihr zunächst (#4), bleibt dann stehen und entscheidet sich offensichtlich gegen ihren Vorschlag („nEI dett hinte NÖD;“, Z. 13, #5 bis #7): Er geht auf das Lava-„Beet“ zu (#8).
- Sybille macht sich über Romans Alternative lustig: „dEtt häts <<lachend>>ja #SCHTEI,“ (Z. 16, geäußert in einem Tonfall, der den von ihm eingeschlagenen Weg als völlig abwegig erscheinen lässt, Zeigegeste auf das „Beet“: #8). Roman aber steigt mit einem Bein in das „Beet“ und gerät aus dem Gleichgewicht (#9). Das kommentiert er, indem er Sybille anschaut und die Hände vor den Mund schlägt (#10), interpretierbar als: ‚Was habe ich da (lustigerweise) Verbotenes getan!‘ Das Betreten der Steine wird also durch Romans „body gloss“ als eine Raumnutzung *entgegen* der Hinweise markiert, die legitime Bewegungsmöglichkeiten im Ausstellungsraum kennzeichnen. Allerdings handelt es sich bei Romans abweichender Nutzung des Raums nicht um einen Verstoß, der wirklich schlimm ist, denn offenbar sind hier keine weiteren Entschuldigungen oder Rechtfertigungen notwendig. Die abweichende Raumnutzung lässt sich einfach ‚weglächeln‘.
  - Dennoch bleibt der Weg über die Steine für Roman problematisch. Obwohl Sybille seinem ‚transgressiven‘ Raumverhalten gleichsam Absolution erteilt hat, indem sie seinen ‚Kletterversuch‘ nach einer wegwerfenden Geste (#10) nicht weiter beachtet (#11), demonstriert Roman aufwändig im Raum seine Suche nach Alternativen, indem er seinen Kopf hin- und herdreht (#11 bis #13). Nach dieser Suche nach Alternativen bewertet er den Weg über die Lavasteine als einen nun doch möglichen: „naNEI das GAHT scho da,“ (Z. 19). Und erst mit dieser Neubewertung steigt er über die Steine (#14). Dieses Mal kennzeichnet er diese Bewegung nicht mehr als abweichend. Aber mit Zeigegesten, die aussehen, als fahre er mit ihnen eine Reihe verwirrender Bewegungsalternativen ab (#15), und einer anschließenden konventionellen Geste der Ratlosigkeit (#16) verdeutlicht er, dass er keine Hinweise für andere Bewegungsmöglichkeiten gefunden hat, dass also der Weg über die Steine für ihn gleichsam die ‚letzte Möglichkeit‘ gewesen ist, zu den noch nicht betrachteten Exponaten zu gelangen.

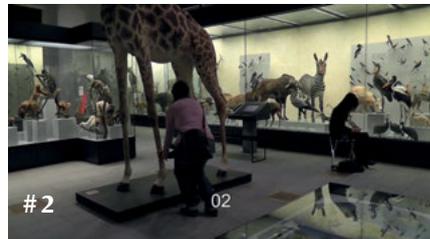
An diesem Beispiel konnten wir sehen, wie Besucher es sich aufzeigen können, dass sich ihre Nutzung des Raums nicht in Einklang mit von ihnen ausgewerteten Nutzungshinweisen befindet, hier konkret: mit Hinweisen auf die Organisation der Bewegung durch den Ausstellungsraum (s.o. 3.3). Wir sehen auf dem Video zwar, dass Roman das Lavastein-„Beet“ übersteigt. Aber mit seinem Übersteigen

verdeutlicht er seiner Begleiterin Sybille (ebenso wie möglichen Beobachtern), dass dieses Übersteigen für ihn problematisch ist.

Wenn Sybille den Ausstellungsraum abschließend als „wIE\_n\_es labyRINTH;“ bezeichnet (Z. 24), dann bringt sie damit noch einmal ihre Schwierigkeiten, die Bewegung durch den Raum zu organisieren, auf den Begriff. Interessant ist dabei, dass sich diese Schwierigkeiten nicht aus irgendwelchen handfesten Bewegungshindernissen ergeben. Außer der flachen Einfassung, die verhindert, dass sich die losen Steine durch den Ausstellungsraum verteilen, gibt es nichts, was einem Betreten des Lava-„Beets“ physisch im Wege stünde. Der Weg über die Steine ist vielmehr deswegen problematisch, weil es Hinweise gibt, die suggerieren dass das ‚Beet‘ Bestandteil der Leguan-Installation (also eines Exponats) ist: unregelmäßige, lockere Steine als ungewöhnliche, ja sogar gefährliche Materialien für einen Bodenbelag, eine schmale Umrandung, die dem ‚Beet‘ den Charakter eines niedrigen Podests gibt, die Nähe zu beschrifteten und beleuchteten Tierpräparaten usw. Gleichzeitig lassen sich aber Hinweise dafür finden, dass das ‚Beet‘ ein Durchgehen ermöglichen soll: die Unterbrechung des ansonsten durchgehenden Handlaufs sowie die Breite dieser Unterbrechung, die (im Gegensatz zu dem schmalen Durchgang, den Sybille nutzt) ein Nebeneinanderhergehen ermöglicht. Das Bewegungsproblem tritt also genau dort auf, wo eine semiotisch-textlinguistische Analyse der Kommunikation *durch die* Ausstellung das Vorliegen von undeutlichen und widersprüchlichen Hinweisen rekonstruieren würde.

Im nächsten Ausschnitt („Giraffe“) nutzt ein etwa einjähriges Kind („Marcos“, MC) den Ausstellungsraum als Spielplatz. Hieran möchte ich illustrieren, wie Besucher den Grad der ‚Subversion‘, der mit einer alternativen Raumnutzung verbunden ist, gemeinsam aushandeln können. Da hier der Anteil des Nonverbalen den des Verbalen bei Weitem überwiegt, organisiere ich das folgende Transkript entlang der Standbilder, und nicht entlang der Tonspur.

### V8742, „Giraffe“





# 3



# 4



# 5



# 6

#(1.6) MARcos, mer tüend s NED #Alange;



# 7



# 8



# 9



# 10

#((Klopfen)) (1.2) MARcos  
no te pAses.



Wie wird also in dem Ausschnitt „Giraffe“ das Verhalten des Kindes Marcos als ‚subversive‘ Nutzung des Raums konstruiert, als eine Nutzung, die den Raum und seine Hinweise gleichsam ‚gegen den Strich liest‘?

- Gleich Beginn macht Mutter Bea deutlich, dass Marcos‘ Umgang mit dem Exponat nicht angemessen ist: Als Marcos auf das Giraffenexponat zugeht (#1) und es an einem der Beine umfasst, springt Be schnell herbei und zieht seinen Arm zurück (#2). Auf seine Gegenwehr hin zieht sie ihn vom Podest herab und stellt ihn neben sich auf den Boden (#3).
- Einen kurzen Moment betrachten sie zu zweit die Giraffe (#4), nutzen sie also im Rahmen der Ausstellungskommunikation *als Exponat*. Dann aber reißt sich der Junge los, lässt sich auf das flache Podest fallen, auf dem die Giraffe steht, und streckt sich nach dem Giraffenbein (#5). Die Mutter kommentiert „MARcos, (mer tüend s) NED Alange;“ und zieht ihn zurück (#6). Zum zweiten Mal signalisiert die Mutter ihrem Kind, dass die Berührung des Giraffenexponats unangemessen ist (hier durch eine Regel, die auch für die Mutter gilt: „mer“) und unterbindet die Berührung physisch.
- Als Bea die Hände wegnimmt, nutzt Marcos das aus, um flink zwischen den Beinen der Giraffe durchzukrabbeln (#7). Auf der anderen Seite angekommen, dreht er sich um und schaut seine Mutter Bea herausfordernd an, wie um sie in ein Spiel zu verwickeln (#8). Diese hat – wie es scheint: demonstrativ – die von den Hinweisen im Ausstellungsraum ‚geforderte‘ Betrachtung des Exponats wieder aufgenommen, doch Marcos folgt diesem Verhalten nicht. Daraufhin nimmt sie Blickkontakt mit dem Jungen auf (#9), und beide schauen sich längere Zeit starr an, wie in einem stummen Kräfteressen. Schließlich krabbelt Marcos seiner Mutter grinsend entgegen und schlägt mit der Hand laut auf das Podest (#10), woraufhin sie ihn ermahnt „MARcos no te pAses.“ („Marcos, überspann den Bogen nicht!“). Mit anderen Worten: Sie bezeichnet das Verhalten ihres Sohnes als Herausforderung an sie, als ein Verhalten, das droht, die Grenze des Angemessenen zu überschreiten (span. *pasarse de la raya* wörtl. ‚über den Strich hinausgehen‘).
- Schließlich nutzt Marcos die Tatsache, dass sich seine Mutter ihrem Telefon zuwendet und schlüpft durch zwei Beine der Giraffe (#11). Dass er das Spiel

mit der Giraffe genau in dem Moment wieder aufnimmt, als Bea ihre Aufmerksamkeit von ihm abwendet, verleiht Marcos' Aktion den Charakter des Verbotenen.

Hier ist es nun nicht so, dass das Kind die Benutzungshinweise, die sich aus dem im Raum Wahrnehmbaren gewinnen lassen, vollständig ignorierte (das Podest, das darauf hinweist, dass wir es nicht mit einem normalen Objekt, sondern eben mit einem Ausstellungsstück zu tun haben, die Objektkennung, die nahelegt, dass es über das Exponat etwas zu erfahren und zu lernen gibt, die Tatsache, dass es sich bei der Giraffe um ein Tier handelt, wodurch sich die Giraffe zwanglos in den thematischen Zusammenhang des Museums einfügen lässt usw.). Vielmehr nutzt er für sein Tun *andere* Hinweise im Raum. Das flache Podest, auf dem die Giraffe steht, ist ja so hoch, dass es die Möglichkeit eines Daraufkletterns signalisiert, das Fehlen einer schützenden Glashülle lässt ja die Möglichkeit eines Berührens erkennen, und Abstand und Länge der Giraffenbeine können als Hinweis darauf gelesen werden, dass hier eine Person durchkrabbeln oder gebückt durchgehen kann. Mit anderen Worten: Auch das transgressive Verhalten im Raum schließt an Hinweise im Raum an (wenn sich die Interaktionspartner nicht die Unabhängigkeit ihrer Interaktion von dem sie umgebenden Raum signalisieren, wie im letzten Beispiel, dem Ausschnitt „Bummelstudenten“, s.u.). Dass Marcos' Verhalten hier als transgressive Raumnutzung erscheint, als Raumnutzung, die die Hinweise im Raum gleichsam ‚gegen den Strich liest‘, ist das Ergebnis einer gemeinsamen Aushandlung in der Interaktion. Sowohl der Junge als auch seine Mutter *machen* Marcos' Verhalten zur transgressiven Nutzung: der Junge durch seinen Versuch, den Blick der Mutter auf sich zu lenken, seinen herausfordernden Blick, das Fortsetzen der inkriminierten Aktivitäten nach der Ermahnung der Mutter usw.; die Mutter durch die ‚handgreifliche‘ Korrektur seiner Bewegungen im Raum, die explizite Formulierung von Verhaltensnormen und die Bezeichnung seines Verhaltens als ein Über-die-Stränge-Schlagen (*pasarse*). Durch die Aushandlung dessen, was als transgressive Raumnutzung gelten soll, legen die Besucher indirekt auch fest, welche Hinweise im Raum als die dominanten, die für die Bestimmung der legitimen Nutzungsmöglichkeiten des Raums relevanten, herangezogen werden sollen.

In Szenen wie der hier dargestellten geht es also auch darum, Kindern zu vermitteln, wie die Hinweise im Raum richtig auszuwerten sind (und wie die Hinweise richtig zu hierarchisieren sind). Hierzu gehört auch, dass Marcos die Verbindung zwischen der Nutzung der angemessenen Hinweise und der Teilnahme am gemeinsamen Museumsbesuch erfährt: Seine Nutzung der unangemessenen Hinweise zieht direkt im Anschluss an den hier wiedergegebenen Ausschnitt „Giraffe“ den Abbruch des gemeinsamen Museumsbesuchs nach sich.

In den vorausgegangenen Beispielen war der Ausstellungsraum auch dann als die räumliche Umwelt der beobachteten Interaktion wichtig, wenn der Raum *nicht* im Sinne der Ausstellungskommunikation genutzt wurde. Das abschließende Beispiel soll nun den Fall illustrieren, dass die Relevanz der Hinweise im Ausstellungsraum in einem Interaktionsereignis derart herabgestuft werden kann, dass der Eindruck entsteht, das betreffende Interaktionsereignis finde völlig losgelöst von seiner räumlichen Umwelt statt. Bei dem Beispiel „Bummelstudenten“ handelt es sich um die letzten Minuten des gemeinsamen Museumsbesuchs einer Gruppe von drei Studenten. Diese schlendern dem Ausgang zu und unterhalten sich angeregt miteinander, inspiriert durch die zuvor betrachteten Exponate von Riesenhirsch und Mammut.

### V1024, „Bummelstudenten“





Anhand dieser Standbildfolge möchte ich zeigen, wie sich die Beteiligten signalisieren, dass sie die Hinweise im Raum, die eine Nutzung des Raums im Sinne der Ausstellungskommunikation nahelegen, *nicht* berücksichtigen, dass sie also für ihre Aktivität keine Rolle spielen.

- Erkennbar ist das an den Blicken der Besucher, die nicht auf die Vitrinen oder frei stehenden Exponate im Ausstellungsraum gerichtet sind und die auch nicht – wie in 5.3 als Charakteristikum des Besucherverhaltens im Ausstellungsraum beschrieben – weit in den Raum hinein gerichtet sind und jeweils der Änderung der Bewegungsrichtung im Raum vorauslaufen (#1 bis #5). Die Blicke dieser Besuchergruppe sind vielmehr bald auf den Boden in der Nähe der Gehenden gerichtet, bald auf die anderen Mitglieder der Gruppe.
- Darüber hinaus endet die Bewegung im Ausstellungsraum hier nicht vor einem Exponat, sondern mitten auf der freien Ausstellungsfläche, also dort, wo es keine Hinweise darauf gibt, dass hier ein Gegenstand im Sinn der Ausstellungskommunikation zu nutzen wäre. Mit anderen Worten: Sie nutzen keinen der zahlreichen multimodalen Hinweise im Ausstellungsraum, die

den Raum vor Vitrinen und Exponaten als Verweil- und Betrachtungszonen definieren.

- Stattdessen bilden die Studierenden mit ihren Körpern einen geschlossenen *o-space* (Kendon 1990: 212f.), der Blicke, die Gesten und die Aufmerksamkeit der Gruppenmitglieder in seinem Innern konzentriert (#6 bis #8). So zeigen sie sich gegenseitig an, dass ihre Körper, und nur diese, für ihre gegenwärtige Interaktionsepisode relevant sind, während die spezifischen Hinweise, die eine Nutzung des Raums für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs nahelegen, für die aktuelle Phase ihrer Interaktion keine Rolle spielen soll.

Die Behauptung, dass für die Interaktion der Studierendengruppe nur ihre Körper eine Rolle spielen sollen, geht vielleicht etwas zu weit. Denn tatsächlich nutzen sie einige basale Hinweise in ihrer räumlichen Umwelt: Sie gehen dort, wo der Raum nicht von Vitrinen oder anderen Gegenständen verstellt ist, und sie bilden dort ihren geschlossenen *o-space*, wo es zumindest keine klaren Hinweise dafür gibt, dass ein Stehenbleiben unerwünscht wäre (wie es an einer Engstelle der Fall wäre). Aber die derart für ihre Bewegung genutzten Hinweise und der durch deren Auswertung hervorgebrachte Bezug auf die räumliche Umwelt sind derart allgemein, dass hiervon das Signal ausgeht: Es ist reiner Zufall, dass dieses Gespräch gerade in diesem Raum stattfindet, in dem die Ausstellung aufgebaut ist. Es hätte beinahe überall stattfinden können: in jedem Raum nämlich, der drei Personen genügend Platz bietet, um einen geschlossenen *o-space* herzustellen.

Aus diesem Beispiel lässt sich *ex negativo* etwas darüber erfahren, was *Raumgebundenheit* als Eigenschaft von Interaktion bedeutet: Raumgebunden ist Interaktion immer dann, wenn sich die Interaktionsteilnehmer signalisieren, dass ihre Interaktion auf Hinweise Bezug nimmt, die sie aus ihrer räumlichen Umwelt gewinnen und die aus ihrer räumlichen Umwelt einen *bestimmten* Raum (also beispielsweise: einen Ausstellungsraum) machen. Dadurch, dass sich die Interaktionsteilnehmer anzeigen, dass ihre Interaktion auf diesen Hinweisen aufruhrt, wird der Raum zum spezifischen Verstehenshintergrund ihrer Handlungen (ein Blicken wird zum Betrachten eines Exponats usw.). Das Beispiel zeigt auch, dass nicht jede Interaktion im Ausstellungsraum automatisch Ausstellungskommunikation sein muss. Vielmehr kann sich die Interaktion von ihrer räumlichen Umwelt frei machen, indem sie Hinweise in der räumlichen Umwelt ignoriert oder – neutraler gesagt – nicht auswertet.

## 6.4 Fazit

In diesem Kapitel wurden, wie schon in Kapitel 5, Ausschnitte aus meinem Videokorpus untersucht, die Fälle von Kommunikation *in der* Ausstellung dokumentieren. Allerdings fokussierten die Analysen dieses Kapitels darauf, wie die Besucher die statischen, raum- und objektgebundenen Erscheinungsformen der Kommunikation *durch die* Ausstellung in ihre dynamische, körpergebundene Interaktion im Ausstellungsraum integrieren. Die leitende Frage war, wie sich die Besucher gegenseitig aufzeigen, dass sie Elemente ihrer räumlichen Umwelt für ihre Interaktion aktivieren.

Diese Frage konnte mit Hilfe des Konzepts der Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweise beantwortet werden. Aus dieser Sicht aktivieren die Interaktionsbeteiligten Elemente ihrer räumlichen Umwelt, *indem sie sie als Hinweise auswerten, die eine bestimmte Art der Raumnutzung oder ein bestimmtes Raumverständnis nahelegen oder erwartbar machen*. Die exemplarischen Analysen dieses Kapitels haben illustriert, dass über das Hinweis-Konzept die Präzision *affordance*-basierter Analysen übertroffen werden kann, insbesondere dann, wenn man sich bei der Analyse der Hinweise auf die kommunikativen Teilaufgaben bezieht, die in Kapitel 3 entwickelt worden sind. Dabei wurden Strategien erprobt, um die Gefahr eines analytischen Kurzschlusses zu bannen, der jedes beobachtete Verhalten im Raum als Auswertung von Hinweisen interpretiert, die genau dieses beobachtete Verhalten nahelegen:

- die Analyse von Fällen, in denen die Interaktionsteilnehmer den Raum glatt und unauffällig nutzen, ohne dass die Raumnutzung beobachtbar die Wahrnehmungs- oder gar die Thematisierungsschwelle überschreitet; dabei ist es sinnvoll, eine Reihe ähnlich gelagerte Fälle miteinander in Beziehung zu setzen und so der Typik der Hinweis-Nutzung auf die Spur zu kommen;
- kontrastiv dazu die Analyse von Fällen, in denen der Raum problematisch oder auf unerwartete Weise genutzt wird: Fälle von *body glosses*, unterschiedliche Formen von Selbst- und Fremdreparaturen des Raumverhaltens, die explizite Formulierung von Regeln der Raumnutzung und der Rauminterpretation usw.; und schließlich
- der Vergleich mit den Hinweisen, die in Kapitel 3 im Ausstellungsraum rekonstruiert worden sind.

Das Hinweis-Konzept macht verständlich, warum manche Raumnutzungen häufiger zu beobachten sind als andere, unproblematischer in ihrer Durchführung sind, seltener Gegenstand von Thematisierungen und Korrekturen usw.: Es sind genau diejenigen Raumnutzungen, die an das anknüpfen, was durch Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweise im Raum als präferierte Nutzung nahegelegt

wird. Gleichzeitig bleibt das Hinweis-Konzept jedoch kompatibel zu den Grundüberzeugungen der Konversationsanalyse, insbesondere im Hinblick auf die anti-deterministische Vorstellung des Verhältnisses von Interaktion und Raum.

Zwar tun die Ausstellungsverantwortlichen viel dafür, dass die gewünschte Nutzung des Ausstellungsraums und seiner Objekte sichtbar wird (s.o. Kapitel 3). Und dennoch geschieht die *Auswertung* der Hinweise, wie wir gesehen haben, im Rahmen interaktiver Aushandlungsprozesse, in denen festgelegt wird, *was* als Hinweis *wofür* verstanden werden soll und welche Hinweise in einem Raum *als dominant aufgefasst* werden sollen. Besonders auffällige Aushandlungsaktivitäten konnten wir in diesem Kapitel dort beobachten, wo es für die Besucher strittig war, ob eine bestimmte Raumnutzung als transgressiv, also als Nutzung *gegen* die Hinweise aufgefasst werden sollte (s.o. die Ausschnitte „Labyrinth“ oder „Giraffe“). Das zeigt auch: Hinweise beruhen zwar auf etwas im Raum sinnlich Wahrnehmbaren, aber sie sind nicht ‚einfach da‘. Vielmehr *emergieren* sie in der Kommunikation, nämlich in dem Moment, in dem jemand das sinnlich wahrnehmbare Etwas *als Hinweis versteht* und daraus spezifische Schlüsse zieht.

Auch konnten die Analysen illustrieren, dass die Aktivierung der räumlichen Umwelt für die Interaktion auch die Auswertung von Hinweisen in der Interaktion der von der Konversationsanalyse beschriebenen grundsätzlichen Sequenzialität der Interaktion unterliegt. Bezugnahmen auf den Raum müssen initiiert werden (wie sich besonders in den Phasen zeigte, in denen sich die Besucher Hinweisen zuwenden – vergleiche den Anfang der Ausschnitte „Zaunkönig“ oder „Kibitz“), sie müssen aufrecht erhalten werden, gerade dann, wenn die Orientierung an den Hinweisen problematisch wird (vgl. den Ausschnitt „Luchs“, s.o. 5.2.5), und die Auswertung der Hinweise kann beendet werden, wie etwa im Fall der Gesprächsgruppe im Ausschnitt „Bummelstudenten“, die nach der Nutzung des Ausstellungsraums im Sinne der Ausstellungskommunikation anzeigen, dass der Raum für ihre Interaktion aktuell keine Rolle mehr spielt.

Schließlich ist die Vorstellung, dass die Aktivierung von Raumelementen für die Interaktion über die Auswertung von Hinweisen geschieht, kompatibel mit der konversationsanalytischen Denkfigur der Reflexivität von Raum und Interaktionsgeschehen. Denn insofern die Nutzung der räumlichen Umwelt für die Interaktion auf sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen beruht, die als Hinweise verstanden werden, *formt* der Raum die in ihm stattfindende Interaktion, er ist „action shaping“ (Mondada 2009b: 3). Hier erlaubt das Hinweiskonzept, besser zu verstehen, wie diese ‚Formung‘ zustande kommt: Wenn die Besucher bei ihrem gemeinsamen Gang durch das Museum den Ausstellungsraum und seine Bestandteile für die Zwecke ihrer Interaktion aktivieren, dann machen sie die Elemente der räumlichen Umwelt, die sie als Hinweise auswerten, zum Verstehenshintergrund für ihre Aktivitäten in der Interaktion. Aus einem Stehenblei-

ben irgendwo im Raum wird dann, wenn man es auf die im Raum unterbreiteten Hinweise bezieht, ein Stehenbleiben vor einer Vitrine oder in nützlicher Nähe zu einer Audiostation; ein Sich-Vorbeugen wird zum Studieren eines Exponats, ein Zeigen wird zu einer ‚symbiotischen Geste‘ im Sinne Goodwins, die leibgebundene und nicht leibgebundene semiotische Ressourcen zu einem ‚semiotischen Feld‘ verwebt (Goodwin 2003) usw. Gleichzeitig ist der Raum aber „action shaped“ (Mondada 2009b: 3). Damit ist gemeint: Indem sich die Besucher aufzeigen, welche konkreten Hinweise sie im Raum nutzen, konstruieren sie eine ganz spezifische Sicht ihrer räumlichen Umwelt. In der Ausstellungskommunikation heißt das konkret, sie machen ihre räumliche Umwelt dadurch zum *Ausstellungsraum*, dass sie (neben vielem anderen, s.o. Kapitel 5) die Hinweise auf die Relevanz der Exponate, ihrer Sichtbarkeit und ihrer Verwendung zur lokalen Konstruktion von Fachwissen nutzen und sich diese Nutzung anzeigen. Das *display* der Hinweisnutzung in der Interaktion formt also den Raum.

Das Hinweis-Konzept erlaubt es, empirisch zu untersuchen, wie Besucher das im Ausstellungsraum vorgefundene dauerkommunikative Angebot für die Kommunikation *in der* Ausstellung nutzen.

Obgleich diese Analyse von der Untersuchung der Interaktion der Museumsbesucher im Ausstellungsraum ausgeht, ermöglicht es das Hinweis-Konzept, auch die Ergebnisse der Untersuchungen in Kapitel 3 in die Analyse einzubeziehen. Auf diese Weise lässt sich eine Brücke zwischen den beiden großen Analyseteilen dieser Arbeit schlagen, also der semiotisch-textlinguistischen Analyse der Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum (Kapitel 3) und der gesprächsanalytisch inspirierten Analyse gemeinsamer Museumsbesuche (Kapitel 5). Das Hinweis-Konzept macht verständlich, wie Besucher die mit Hilfe von orts- und dingfesten, zeitbeständigen Zeichen vermittelten Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum nutzen können und wie sie diese in ihre dynamische Interaktion integrieren können. Sie tun das, indem sie jene Bedeutungspotenziale im Vollzug ihrer Interaktion als Hinweise auswerten, die ihnen suggerieren, wie der Raum für ihre aktuellen Interaktionszwecke zu nutzen ist, und indem sie sich diese Auswertung gegenseitig anzeigen und so interaktiv zugänglich machen.

Das Hinweiskonzept erlaubt es also, die Analyse der beiden Spielarten der Ausstellungskommunikation miteinander zu verzahnen und die Art und Weise, wie Besucher bei ihrem gemeinsamen Museumsbesuch das nutzen, was sie an kommunikativen Erscheinungsformen im Raum schon vorfinden, der konversationsanalytischen Untersuchung zugänglich zu machen. Durch den Einbezug der vorgängigen semiotisch-textlinguistischen Analysen des Ausstellungsraums und seiner dominanten Hinweise können die Analysen der Interaktion im Ausstellungsraum zusätzlich an Tiefe und Detail gewinnen. Denn vor der Folie der rekonstruierten Nutzungs- und Bedeutungs-*Potenziale* kann man die *tatsächliche*

Nutzung des Raums durch Besucher ‚aus Fleisch und Blut‘ besser einschätzen. Man kann zu einer tieferen Ausdeutung des Interaktionsgeschehens gelangen, insoweit die Alternativen des Handelns und die Bedeutungsimplicationen des im Raum Vorfindlichen bereits ausgelotet sind. Auch kann die vorgängige Analyse der Hinweise im Raum für das Vorhandensein ganz unscheinbarer Hinweise im Raum sensibilisieren, oder aber das Verständnis von abweichenden Interaktionsereignissen verbessern. So konnten hier beispielsweise die Probleme, ‚erlaubte‘ Wege durch die Ausstellung zu finden (s.o. „Labyrinth“) auf die widersprüchlichen Bewegungshinweise im Ausstellungsraum bezogen werden oder die subversive Nutzung des Giraffen-Exponats als Krabbel-Parcours mit den widerstreitenden Hinweisen, die ein Durchklettern ebenso ermöglichen und wahrscheinlich machen wie ein Betrachten.

Die in der Interaktion beobachteten Nutzungen lassen sich also in einer zukünftigen Untersuchung mit Gewinn auf die Struktur der im Raum signalisierten Nutzungspotenziale beziehen.

# 7 Ausstellungskommunikation: Ergebnisse und Perspektiven

## 7.1 Zur Anlage der Untersuchung

In den vorausgegangenen Kapiteln dieser Arbeit habe ich die Kommunikation im Museum aus textlinguistisch-semiotischer und gesprächsanalytischer Perspektive untersucht. Unter dem Etikett *Ausstellungskommunikation* gerieten dabei zwei unterschiedliche Arten von Kommunikation in den Blick, die aber über ihre gemeinsame Bindung an den Ausstellungsraum miteinander verbunden sind: die Kommunikation mit Hilfe des komplexen semiotischen Arrangements im Ausstellungsraum (die „Kommunikation *durch die* Ausstellung“) und die Kommunikation zwischen Besuchern beim Gang durch die Museumsausstellung (die „Kommunikation *in der* Ausstellung“).

Mit der Kommunikation *durch die* Ausstellung galt es, einen Fall von verdauerter Kommunikation zu untersuchen. Als grundlegend für diese Art der Ausstellungskommunikation erwies sich ihre spezifische Raum- und Objektgebundenheit, die ein vollständiges ‚Eintauchen‘ der Körper der Rezipienten in das im Raum arrangierte Zeichenangebot erforderlich macht. Hinzu kommt, dass das Zeichenangebot im Ausstellungsraum hochgradig multimodal ist. Das macht es unumgänglich, Bezüge zwischen Zeichen herzustellen, die den unterschiedlichsten Modi angehören, wenn man die Bedeutung(en) der Ausstellung erschließen möchte. Mit der Kommunikation *in der* Ausstellung dagegen wurde ein Fall von Angesichtskommunikation untersucht. Zwar zeichnet sich auch die Kommunikation *in der* Ausstellung durch eine grundlegende Raumgebundenheit aus. Allerdings ergibt sich diese erst durch die Aktivitäten der Situierung (sensu Hausendorf), die in der vorliegenden Arbeit untersucht worden sind und mit denen sich die Besucher anzeigen, dass ihre Angesichtskommunikation auf das ortsfeste Zeichenangebot im Ausstellungsraum Bezug nimmt. Auch die Kommunikation *in der* Ausstellung erwies sich als in hohem Maße multimodal. Im Mittelpunkt der Analyse standen hier allerdings die körpergebundenen („embodied“) Zeichen, die von den Besuchern im Verlauf der Interaktion dynamisch hervorgebracht werden. Bei beiden Arten der Ausstellungskommunikation handelte es sich um Fälle von Wissenskommunikation, wie die Analysen zeigen konnten. In der Kommunikation *durch die* Ausstellung stand dabei die *Vermittlung* von Fachwissen im Vordergrund (als kommunikative Funktion, die sich in einer Vielzahl von Elementen im Ausstellungsraum nachweisen lässt), in der Kommunikation *in der*

Ausstellung die *gemeinsame, lokale Konstruktion* von fachlichem Wissen durch die Besucher.

Die beiden Arten der Ausstellungskommunikation wurden in zwei aufeinander folgenden Analysekapiteln untersucht und beschrieben.

Der erste Analyseteil (Kapitel 3) beschäftigte sich mit der Kommunikation *durch die* Ausstellung. Dabei ging es darum, die von Museumsverantwortlichen und -forschern häufig geäußerte Behauptung, die Ausstellung sei das wichtigste ‚Kommunikationsmittel‘ der Institution *Museum*, auf eine linguistisch und kommunikationstheoretisch solide Grundlage zu stellen und die Frage, wie genau die Kommunikation mit Hilfe der im Ausstellungsraum arrangierten Dinge und Texte funktionieren kann, empiriebasiert zu beantworten. Die Materialgrundlage dieses ersten Untersuchungsschritts bildete ein umfangreiches Korpus von Fotografien aus mehreren naturwissenschaftlichen Museen, das mit Hilfe von textlinguistisch und semiotisch inspirierten Methoden untersucht wurde. So gelang es, die Bedeutungspotenziale zu rekonstruieren, die den Besuchern zur Verfügung stehen, wenn sie die untersuchten Ausstellungsräume kommunikativ nutzen, und die Musterhaftigkeit der Kommunikation *durch die* Ausstellung zu beschreiben (s. dazu 7.2 im Anschluss).

Der zweite Analyseteil (Kapitel 5) war dem Funktionieren der Kommunikation *in der* Ausstellung gewidmet. Methodisch-theoretisch basierten die Analysen auf der ‚analytischen Mentalität‘ der Konversationsanalyse. Als Datengrundlage diente ein mehrstündiges Korpus von Videoaufnahmen, die ungesteuerte, nicht für die Zwecke der Forschung arrangierte Museumsbesuche von zwei und mehr Personen dokumentieren. Auf dieser Grundlage konnte die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs in ihren wesentlichen Zügen rekonstruiert werden. Bei der Analyse stand die Frage im Vordergrund, wie die Besucher den Ausstellungsraum für ihre Interaktion im Museum nutzen, wie sie mit ihren körperlichen Ausdrucksressourcen den Interaktionsraum herstellen, der für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs notwendig ist, und worin die Musterhaftigkeit der Interaktionsraumkonstruktion besteht (s.u. 7.3).

Aufgabe des dritten Analyseteils war es, die bisher unabhängig nebeneinander entwickelten Analyseperspektiven in einen übergeordneten Analyserahmen zu integrieren (Kapitel 6). Es sollte also die Frage beantwortet werden, wie genau das auf den Videos zu beobachtende Verhalten der Besucher auf das dauerkommunikative Kommunikationsangebot und dessen Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum bezogen ist. Die Beantwortung dieser Frage gelang mithilfe des Konzepts der ‚Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweise‘, wie es ausgehend von

Hausendorf/Kesselheim (2008)<sup>1</sup> entwickelt worden, später auf die Analyse architektonischer Räume (Hausendorf/Kesselheim 2016) und hier schließlich speziell für die Analyse von *Angesichtskommunikation* fruchtbar gemacht worden ist: Mit Hilfe dieses Konzepts konnte rekonstruiert werden, wie sich die Besucher im Verlauf ihrer Interaktion gegenseitig ihre Sicht der Nutzungs- und Verstehensimplikationen des Ausstellungsraums aufzeigen (ausführlich dazu s.u. 7.4).

Im restlichen Kapitel steht zweierlei im Mittelpunkt: zum einen der in der vorliegenden Arbeit entwickelte methodische Zugriff auf raumgebundene Dauer- und Angesichtskommunikation, zum anderen die allgemeinen Einsichten, die die vorliegende Untersuchung mit Hinblick auf ihre drei großen ‚Leitmotive‘ erbracht hat: Raum, Multimodalität und Wissenskommunikation.

## 7.2 Die Kommunikation *durch die Ausstellung*: Ergebnisse und Perspektiven

### 7.2.1 Zur Methode

Im Zuge der vorliegenden Untersuchung der Kommunikation *durch die Ausstellung* ist eine Analysemethode entwickelt und erprobt worden, die meines Erachtens für die Erforschung raumgebundener Dauerkommunikation allgemein geeignet ist.

In der vorliegenden Untersuchung wurde die räumliche Umwelt der Kommunikation konsequenter, als es sonst häufig geschieht, unter kommunikativem Gesichtspunkt betrachtet. Anstatt lediglich Objekte, Texte und das Ausstellungsdesign als ‚museale Codes‘ in die Analyse einzubeziehen, ging die Untersuchung von der Überzeugung aus, dass grundsätzlich alles, was im Ausstellungsraum wahrgenommen werden kann, von den Museumsbesuchern als Teil der Ausstellungskommunikation verstanden und genutzt werden kann. Die Untersuchung der Kommunikation *durch die Ausstellung* hat gezeigt, dass es sich lohnen kann, selbst offensichtlich praktisch-funktionale Elemente des Raums, also Gänge, Türen, Bodenbeläge, Beleuchtung oder die Glasfronten von Vitrinen, auf ihre mögliche kommunikative Bedeutung hin zu befragen. Denn versteht man alle sinnlich wahrnehmbaren Formen in der räumlichen Umwelt als potenziell kommunikativ, kann man, wie die vorliegende Untersuchung illustriert, zu einer Rekonstruktion des kommunikativen Angebots im Raum gelangen, die in ihrem Detailreichtum und ihrer Präzision deutlich über sum-

---

<sup>1</sup> Dort ist noch von „Textualitätshinweisen“ die Rede.

marische Beschreibungen der Bedeutung von Gesamtgebäuden hinausgeht (s.u.).

Eine Voraussetzung für eine solche umfassende Analyse von Bedeutungspotenzialen im architektonischen Raum ist eine möglichst kohärente Dokumentation des Raums, die den Wahrnehmungen tatsächlicher Raumnutzer in ihrer Praxis der Raumnutzung möglichst nahe kommt (vgl. de Certeaus „pratiques spatialisantes“, de Certeau 1990: 172). Hier hat die vorliegende Untersuchung den Nachweis erbracht, dass eine fotografische Dokumentation des Raums eine fruchtbare Materialgrundlage für die empirische Untersuchung raumgebundener Kommunikation darstellt. Die Leistungsfähigkeit der fotografischen Dokumentation als Ausgangspunkt der Analyse trat besonders dort zutage, wo sich ausgehend von den Fotografien Phänomene im Raum beschreiben ließen, deren kommunikative Relevanz zum Zeitpunkt der Erhebung noch nicht deutlich gewesen war (etwa die Rolle von Leerräumen vor der Vitrine).

Darüber hinaus musste ein methodischer Zugriff entwickelt werden, der es erlaubt hat, die Bedeutungspotenziale der beobachteten Phänomene im Ausstellungsraum für die Analyse zu erschließen. Diesen Zugriff bietet in der hier vorgelegten Untersuchung die aus der Gesprächsanalyse entlehnte Idee, dass kommunikative Strukturen sich aus der routinisierten Lösung kommunikativer Probleme ergeben und dass ein Verstehen der beobachteten Strukturen über die Rekonstruktion der ihnen zugrundeliegenden Probleme erreicht werden kann (s. etwa Bergmann 1981: 22). Dieser Idee folgend, wurde der Ausstellungsraum und alles, was in ihm wahrgenommen und gelesen werden kann, als Material gewordene Lösung eines kommunikativen Problems aufgefasst und die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungsformen im Ausstellungsraum daraufhin befragt, was sie zur Lösung dieses Problems beitragen.

In einem zyklischen Prozess, in dem immer mehr Erscheinungsformen im Ausstellungsraum im Hinblick auf ihre kommunikative Leistungen beschrieben und auf eine immer präziser formulierte Problem-Definition abgestimmt wurden (s.o. 4.2.6), wurde das Problem, das durch die Ausstellung gelöst wird, so rekonstruiert:

*Wie kann mit Hilfe des Ausstellungsraums und des in ihm Arrangierten ein Kommunikationsprozess wahrscheinlich gemacht werden, durch den anschauungsgesättigtes Wissen vermittelt wird?*

Gleichzeitig wurden eine Reihe konkreter Teil-Aufgaben ermittelt, die je spezifische Aspekte dieses Problems bearbeiten:<sup>2</sup>

- das Organisieren von Bewegung und Wahrnehmung,
- die Identifizierung der inneren und äußeren Grenzen der Ausstellung (nach innen: „Gliederung“, nach außen: „Abgrenzung“),
- die Identifizierung von Verknüpfungen zwischen Elementen der Ausstellung,
- die Identifizierung des Ausstellungsthemas und schließlich
- die Identifizierung der Ausstellungsfunktionen.

Diese Analysemethode, die den gebauten Raum als Bearbeitung eines kommunikativen Problems und seiner kommunikativen Aufgaben versteht, hat eine vielschichtige und detailreiche Rekonstruktion der Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum und die systematische Beschreibung ihrer musterhaften Aspekte ermöglicht. Sie scheint mir aber über den untersuchten Einzelfall hinaus eine geeignete Methode zur Untersuchung von Kommunikation im und durch den gebauten Raum *allgemein* darzustellen. Ihre besondere Stärke dürfte sie dabei bei der Analyse semiotisch komplexer Räume ausspielen, also im Fall von Räumen, die nicht nur genutzt, sondern auch in irgendeiner Form ‚verstanden‘ werden wollen: Kirchenräume (vgl. Hausendorf/Schmitt 2016), Kunstinstallationen (vgl. Warnke 2003, Winiger im Druck), Räume in Videospielen (Kato/Bauer 2018) usw. Ein Indiz dafür, dass diese allgemeine Anwendung problemlos möglich sein sollte, ist meines Erachtens schon der hohe Allgemeingrad der rekonstruierten kommunikativen Aufgaben, der sich zeigt, wenn man in den oben aufgeführten Aufgabendefinitionen einmal das Wort *Ausstellung* durch Alternativen wie *raumgebundener Text* oder *raumgebundenes Kommunikat* ersetzt.

Der spezifische Nutzen, den die problem- und aufgabenbasierte Analyse raumgebundener Kommunikation mit sich bringt, ist ein doppelter: Während der Ansatz, die gebaute Umwelt als Lösung kommunikativer *Probleme* zu verstehen, für die allgemeine Analysierbarkeit der kommunikativen Potenziale in der gebauten Umwelt sorgt, ermöglicht (und fordert!) der Bezug zu den konkreten *Aufgaben* die systematische und präzise Beschreibung der kommunikativen Leistung der einzelnen raumgebundenen Erscheinungsformen.

---

<sup>2</sup> Wichtig ist, dass diese Aufgaben nicht von der oben angeführten Problemdefinition abgeleitet, sondern ausgehend von der Beobachtung der Erscheinungsformen im Ausstellungsraum entwickelt worden sind. Auch hat die Analyse der Realisierung der kommunikativen Aufgaben im Ausstellungsraum die Formulierung der Problemdefinition mitbestimmt.

### 7.2.2 Raum und Raumgebundenheit

Die in diesem Untersuchungsteil entwickelten und erprobten Analysemethoden haben eine Reihe von Einsichten in das Funktionieren raumgebundener Dauerkommunikation und die Bedingungen ihrer Erforschung erbracht.

Der Ansatz, *den gebauten Raum als Lösung eines kommunikativen Problems aufzufassen* und die Erscheinungsformen zu identifizieren, die sich in diesem Raum als Lösung des fraglichen kommunikativen Problems verstehen lassen, hat es ermöglicht, Strukturen im Raum als Fälle von Dauerkommunikation zu verstehen und ihre kommunikative Leistung empirisch zu untersuchen. Insbesondere haben die Analysen gezeigt, dass es sich lohnen kann, die Frage nach der Bedeutung des gebauten Raums nicht mit der Frage nach der Bedeutung eines Gesamtgebäudes, seines Baustils oder des von ihm realisierten Gebäudetyps gleichzusetzen. Auch Gebäudeteile (Säle, Flure etc.) sowie kleine und kleinste Elemente im gebauten Raum (Vitrinen, Türen, die Bänke vor den Vitrinen, ein Bedienknopf an einer Hörstation, ein Vitrinentext, die Katalognummer eines Exponats) können Bedeutungspotenziale aufweisen, die kommunikativ relevant werden können, egal ob sie ortsfest sind oder nur temporär in den gebauten Raum hineingebracht worden sind.

Die *Formulierung konkreter Teilaufgaben*, die je spezifische Aspekte des allgemeinen kommunikativen Problems bearbeiten, spielte in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Denn sie ermöglicht erst die präzise Charakterisierung der kommunikativen Leistung jedes identifizierten Elements. Das erlaubt es der linguistischen Forschung, konkreten Raumelementen präzise Bedeutungspotenziale zuzuschreiben, anstatt den notwendigerweise vagen, weil allgemeinen Beziehungen von Raum und Sprache nachzugehen. Hier ermöglicht die in der vorliegenden Arbeit entwickelte Methode, linguistische Untersuchungen fortzuführen, die, wie die schon erwähnten Fix (2008) oder Auer (2010), konkrete Texte in ihrem Vorkommen im Raum untersuchen.

Die *Figur des ‚Modell-Besuchers‘ bzw. des ‚idealen Besuchers‘* (in Anlehnung an Eco 1987 bzw. Iser 1972) schließlich hat es der Untersuchung gestattet, die Analyse der dauerkommunikativen Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum an den Moment der Nutzung des raumgebundenen Kommunikationsangebots durch einen sich durch den Raum bewegenden Rezipienten zu binden (vgl. die Argumentation in Hausendorf et al. 2017: 48–56 für die Textkommunikation). Die Phänomene, die hier in den Blick gekommen sind, sind etwa die Erzeugung und Wandlung von Blickachsen, der Bezug des im Raum Platzierten auf Gesichtsfelder und deren Veränderungen oder die Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten im Raum und deren Abfolgen. Die Figur des Modell-Raumnutzers erlaubt eine rezipientenorientierte Analyse raumgebundener Kommunikation, womit die hier

vorgestellte Analysemethode ein von Ravelli/Stenglin (2008: 387) formuliertes Desiderat einer fortgeschrittenen „spatial semiotics“ einlösen kann.

Die hier entwickelte Methode kann es perspektivisch ermöglichen, in der Untersuchung raumgebundener Kommunikation zwei bisher unverbundene Forschungstraditionen zusammenzuführen: zum einen Ansätze, die den gebauten Raum als Problemlösung analysieren, aber bisher nicht unter dem Aspekt der Kommunikation betrachten (s. etwa Alexander et al. 1995), zum anderen Ansätze, die verdauerte Kommunikation erforschen und die die Rolle des Raums in ihre Analysen einbeziehen (etwa in Textlinguistik, Textsemiotik oder Stilistik Hausendorf/Kesselheim 2008, Fix 2008, Sandig 2006, Kesselheim 2018) oder gar in den Mittelpunkt stellen (Schmitz/Ziegler 2016, Ravelli/McMurtrie 2016, Scarvaglieri/Luginbühl 2020).

Des Weiteren ermöglicht es die Methode, Formen raumgebundener Kommunikation in aktuelle Typologien von Kommunikationsformen zu integrieren (s. etwa Dürscheid 2005, 2010; Domke 2013; Schmitz 2016). Dabei erlaubt die Vielzahl von Detailbeobachtungen, die durch die Methode ermöglicht werden und die über das hinausgehen, was für eine typologische Einordnung notwendig ist, zu einem besseren Verständnis des Unterscheidungskriteriums *Raumgebundenheit* zu gelangen.

So konnte die vorliegende Untersuchung beispielsweise zeigen, was die konkreten Konsequenzen der Raumgebundenheit für die Kommunikation *durch die Ausstellung* sind (etwa die oben beschriebene „Immersion“ des Besuchers und deren Folgen). Und sie konnte Belege dafür liefern, dass Raumgebundenheit ein graduelles Phänomen ist, das von Raumgebundenheit als prägendem Faktor über Zwischenstufen (wie im Fall der von Schmauks 2002 untersuchten Wanderführer oder der von Wenz 1997 analysierten Reiseführer) hin zu prototypisch raumentbundenen Formen von Dauerkommunikation reicht, wie etwa der vorliegenden Arbeit, die dafür gemacht ist, *außerhalb* der analysierten Museen gelesen und verstanden zu werden (vgl. das graduelle Konzept der „presence“, wie es Blunden 2020 propagiert).

Darüber hinaus kamen bei der Analyse sowohl eine Anzahl von Ausdrucksressourcen in den Blick, die für raumgebundene Kommunikation spezifisch sind, als auch ein besonderer Typ nicht-kanonischer Bedeutungen von kommunikativen Erscheinungsformen im Raum. Bei Ersteren handelt es sich um *topologische Relationen*, also Relationen der Nähe und Ferne, der räumlichen Berührung, der Inklusion, der Überlappung usw., deren Nutzung zu kommunikativen Zwecken mir ein wichtiges Charakteristikum raumgebundener Kommunikation zu sein scheint. Bei Letzteren geht es um Bedeutungen, die sich nicht mit einer mentalen Repräsentation oder einem Bündel semantischer Merkmale gleichsetzen lassen. Die Analysen haben vielmehr gezeigt: Die Bedeutung raumbasierter kommunikativer

Erscheinungsformen umfasst oftmals eine ‚extranoematische‘ Reaktion (Aarseth 1997: 1), beispielsweise den Vollzug bestimmter Bewegungen, das Durchschreiten eines Gangs, das Stehenbleiben vor einer Vitrine, das Herabbücken zu einer kleinen Objektkennung usw.

### 7.2.3 Multimodalität im Ausstellungsraum

Die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung gibt Antworten auf eine Reihe von allgemeinen Fragen zum Funktionieren multimodaler Dauerkommunikation und zur Gegenstandsangemessenheit der angewandten Untersuchungsmethoden.

Insbesondere hat die vorliegende Untersuchung gezeigt, dass es sich lohnt, nicht vor der Analyse zu entscheiden, was im Raum als Bestandteil des multimodalen Kommunikationsangebots zu verstehen und zu analysieren ist. Als wesentlich fruchtbarer hat sich das Vorgehen herausgestellt, zunächst einmal alles, was im Raum wahrgenommen werden kann, als potenzielles Element der raumbundenen Kommunikation aufzufassen und in der Analyse nach Indizien zu suchen, die dafür oder dagegen sprechen, dass das betreffende Element das kommunikative Problem des Raums oder eine seiner kommunikativen Aufgaben bearbeitet.<sup>3</sup> So können auch solche Zeichen als kommunikative Erscheinungsformen untersucht werden, die nicht etablierten Modi angehören oder deren Bedeutung schwer in Worte zu fassen ist. Um ein beliebiges Beispiel aus der vorliegenden Untersuchung zu geben: Es wird möglich, den kommunikativen Beitrag eines Spots zu analysieren, der auf ein Exponat gerichtet ist, oder den einer Lampe, die eine Treppe in Fußhöhe beleuchtet, ohne zuerst die Frage beantworten zu müssen, ob in der Analyse Beleuchtung als ein Modus aufgefasst werden soll und ob dieser Modus für die Beschreibung der Kommunikation durch die Ausstellung prinzipiell von Bedeutung ist. Der Verzicht auf eine Vorabfestlegung der relevanten Modi befreit die Analyse multimodaler Kommunikation aus dem Korsett von willkürlichen Selektionsentscheidungen, die sich oft nur aus disziplinären Tra-

---

<sup>3</sup> Die zugrundeliegende Idee ist, dass sich die Frage, welche Formen im Wahrnehmungsraum als Elemente eines dauerkommunikativen Angebots aufzufassen sind, auch dem Rezipienten stellt und dass dieser zur Beantwortung dieser Frage genau das zur Verfügung hat, was er im Moment der Rezeption wahrnehmen, lesen oder ausgehend davon an Interpretationskontexten aktivieren kann. Die Identifizierung der Bestandteile des kommunikativen Angebots ist daher eine Aufgabe, die im Raum selbst gelöst werden muss (vgl. die Argumentation in Hausendorf et al. 2017: 45–47).

ditionen erklären lassen und die die Menge des Beobachtbaren unnötigerweise einschränken.

Zu diesen Traditionen gehört auch die verbreitete Konzentration der Multimodalitätsforschung auf je zwei Modi, etwa Bild und Text. Ziel der Analysen ist es in aller Regel, die Beziehungen und Wechselwirkungen der untersuchten zwei Modi zu beschreiben und zu typisieren (neuere Ausnahmen sind Stöckl 2016 oder Blunden 2020). Dabei werden in der Regel erst die Bedeutungen der unimodalen Teiltexthe analysiert und dann deren semantische Relation bestimmt. Aus der Sicht der hier vorgelegten Untersuchung erscheint dieses Vorgehen in mehrfacher Hinsicht als problematisch. Erstens ist dieses Vorgehen nur dann gangbar, wenn die Zuordnung von Zeichen zu Modi zuverlässig vorgenommen werden kann. Dies ist aber höchstens in den von Stöckl (2004: 11) „core modes“ genannten Modi der Fall. Zweitens ist das Vorgehen nur dann möglich, wenn die Zahl der beteiligten Modi feststeht und wenn die analysierten multimodalen Produkte in große unimodale Blöcke zerfallen. Im Licht der hier vorliegenden Untersuchung stellen diese Annahmen eine zu große Vereinfachung dar. Intermodale Beziehungen sind keineswegs nur auf Beziehungen zwischen unimodalen Blöcken beschränkt. Sie weben vielmehr ein komplexes Netz von globalen und punktförmigen Beziehungen zwischen kommunikativen Formen von höchst unterschiedlichem Umfang, ein Netz das im Übrigen auch nicht aus Zeichen von je zwei Modi, sondern von einer Vielzahl unterschiedlicher Modi bestehen kann. Schließlich ergeben sich die intermodalen Beziehungen nicht aus einer Grammatik, einer Art multimodaler Syntax, die die Realisierungen intermodaler Verknüpfungen und thematischer Zusammenhänge steuert. Dies liegt zum einen daran, dass sich die Bedeutungen vieler Zeichen, gerade der Zeichen abseits der „core modes“, nicht im Sinn einer festen ‚Vokabelliste‘ ausdrücken lassen, zum anderen auch daran, dass die intermodalen Bezüge und ihre Bedeutungen aus den je einmaligen kontextuellen Konstellationen emergieren. Welche Beziehungen zwischen Elementen aus unterschiedlichen Modi bestehen und welche Bedeutung(en) sich aus diesen Beziehungen ergeben, muss daher immer in Abhängigkeit von konkreten Fällen untersucht und von dort aus Techniken der kontextsensitiven Herstellung von intermodalen Bezügen beschrieben werden. All das spricht für die bereits mehrfach erhobene Forderung nach einem breiteren Bedeutungsbegriff in der linguistischen Multimodalitätsforschung (s. etwa Antos/Spitzmüller 2007: 36f.).

Empirisch ertragreicher als die Analyse einzelner Modi und ihrer blockweisen Beziehungen ist, wie die vorliegende Untersuchung exemplarisch belegt hat, eine Analyse, die vom Konzept der kommunikativen Aufgaben ausgeht und danach fragt, welche Erscheinungsformen im Wahrnehmungsraum des Rezipienten auf die rekonstruierten Aufgaben bezogen werden können – und das unabhängig von der Moduszugehörigkeit der an der Aufgabenbearbeitung beteiligten

Zeichen. Eine so vorgehende Analyse verzichtet nicht auf den Begriff des Modus, sie versteht ihn lediglich wie Norris (2013: 277) als „heuristic concept“, das es ermöglicht, Beobachtungen zu organisieren (etwa mit Hinblick auf vergleichbare Rezeptionsbedingungen usw.). Dieses am Museumsfall entwickelte analytische Vorgehen, das im Übrigen auch unserem alltäglichen Umgang mit multimodalen Arrangements zu entsprechen scheint, lässt sich meines Erachtens fruchtbar auf alle Arten multimodaler Dauerkommunikation anwenden.

#### 7.2.4 Wissenskommunikation

In den Analysen dieser Arbeit haben wir die Kommunikation *durch die* Ausstellung als eine spezielle Form von Wissenskommunikation kennengelernt: nämlich als eine Form der asymmetrischen Wissenskommunikation, die auf der Zurschaustellung eines ortsfesten, multimodalen Arrangements basiert.

Als wesentliches Charakteristikum der Wissenskommunikation durch die Ausstellung erwies sich die Verwendung von Objekten – den Exponaten nämlich – als Zeichen. Die Exponate werden zur Darstellung zoologischer oder paläontologischer Sachverhalte genutzt, die über das hinausgehen, was an dem einzelnen Exponat wahrgenommen werden kann: etwa indem ein einzelnes Exponat die frühere Existenz einer Gattung von Lebewesen belegt, indem es die charakteristischen Gattungsmerkmale illustriert, indem es eine Position in der zoologischen Taxonomie darstellt, indem es zusammen mit anderen Exponaten die Bewohner eines bestimmten Habitats oder einer bestimmten zoogeografischen Zone dokumentiert und vieles andere mehr.

Die vorliegende Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung als Wissenskommunikation hat das Spektrum der von der Fachsprachenforschung und der *Science of Science Communication* untersuchten Formen von Kommunikation erweitert. Sie lenkt den Blick dieses linguistischen Forschungszweigs zum einen auf die bisher nicht berücksichtigten *raumgebundenen* Formen von Wissenskommunikation, die gerade angesichts der zunehmenden Semiotisierung unserer räumlichen Umwelt (gespiegelt in verbreiteten Metaphern, die Wissensstrukturen als Raumstrukturen zu erfassen suchen, vgl. Cohens „informational landscapes“, Cohen 2006) eine große Aktualität besitzen. Zum anderen eröffnet die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung unter dem Wissensaspekt einen interessanten Weg für die Untersuchung der kommunikativen Nutzung von *Objekten*. Hier zeigt sie empirisch gut abgestützt, durch welche multimodalen Phänomene in der räumlichen Umwelt der bisher von der Semiotik vor allem theoretisch beschriebene Doppelcharakter der Objekte von Zeichen *und* materiellem Gegenstand erzeugt und für die Kommunikation genutzt wird

(vgl. dazu Thiemeyer 2016). Darüber hinaus zeigt sie eine Möglichkeit auf, beobachtungsgestützt die Frage zu beantworten, durch welche kommunikativen Mittel und Formen die Musealisierung von Objekten in der Ausstellung vollzogen wird. Damit gestattet sie eine empiriegesättigte Fortsetzung der Erforschung der Musealisierung von Objekten, die mit Essays wie Thompson (1979) oder Pomian (1988) eingesetzt hat, die aber nur selten im Detail untersucht worden ist (wie in Shanks/Tilley 1987).

In meiner Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung bin ich der Frage nachgegangen, was für eine kommunikative Funktion im Ausstellungsraum als die dominante signalisiert wird. Es zeigte sich, dass eine große Zahl von Erscheinungsformen im Ausstellungsraum auf die Funktion der Wissensvermittlung bezogen werden kann. Die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung ermöglicht daher einen besonders guten empirischen Zugang zu der Frage, wie wir unsere räumliche Umwelt und die in ihr enthaltenen Dinge zur Wissenskommunikation nutzen können.

Von besonderem Interesse scheint mir in diesem Zusammenhang die Untersuchung des Zusammenhangs von Sehen und Wissen zu sein, der durch die Ausstellung, ihre Objekte und Texte suggeriert wird, sowie damit zusammenhängend: die Untersuchung der Art und Weise, wie das Betrachten von Objekten und das Lesen von Texten aufeinander zugeordnet werden.

Hier habe ich rekonstruiert, wie speziell durch die Objekte und ihre Platzierung im Raum ein an der Maximierung wahrgenommener Details ausgerichtetes Sehen erzeugt wird, dass in ein Erkennen mündet; und das meint: ein Fokussieren auf solche Merkmale, die ihre Relevanz aus dem Bezugssystem der ausgestellten Wissenschaft gewinnen, und deren Kategorisierung in den Begriffen dieser Wissenschaft. Dabei werden die betrachteten Objekte regelmäßig als Repräsentanten abstrakter Klassen verstanden (etwa: von zoologischen Gattungen) und das am einzelnen Exponat Wahrgenommene als charakteristische Merkmale aufgefasst, die jener Klasse allgemein zukommen. So wird „partikulares Erlebniswissen“ zu einem nicht an die einmalige Situation gebundenen, zeitlosen Wissen, und die Kategorisierung des individuell Wahrgenommenen erhält den Status eines von vielen geteilten Wissens (s. dazu Scarvaglieri 2013: 70f.).

In diesem Zusammenhang sind eine Reihe von typischen Formen und Strategien beschrieben worden, die genau diesen anschauungsbasierten Wissenserwerb fördern. Dabei lag das spezielle Augenmerk auf dem Zusammenspiel von Objektbetrachtung und Textlektüre. Dieser Aspekt scheint mir einen interessanten Anknüpfungspunkt für die weitere Erforschung der objektbasierten Wissenskommunikation zu bieten, insbesondere im Hinblick auf die besondere Leistung der Exponate als Wissensobjekte. Diese sind nämlich gleichzeitig Zeichen und materielle Objekte, die Wahrnehmungen und leibliche Erfahrungen ermögli-

chen, die nicht auf ihren Zeichencharakter reduzierbar sind. Ausgehend von der Analyse der „anschauungsgesättigten“ Wissenskommunikation im Museum lässt sich dieser Doppelcharakter der Exponate empiriebasiert bestimmen, der häufig als Alleinstellungsmerkmal des Museums herausgestellt worden ist, etwa wenn Thiemeyer (2016: 21) das Museum zur „Evidenzmaschine“ erklärt und ausführt:

[D]iese Praxis des Zeigens macht die Wissensdarstellung im Museum unnachahmlich. Mit materiellen Überresten kann sie etwas sinnlich zugänglich machen, es mit Dingen belegen und so physisch beglaubigen und emotional verabreichen. [...] Darin gründet seine spezifische Epistemik, eine synästhetische Erkenntnisform, die diesen Ort auszeichnet.

## 7.3 Die Kommunikation *in der* Ausstellung: Ergebnisse und Perspektiven

### 7.3.1 Die Rekonstruktion der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs

Kapitel 5 widmete sich der Rekonstruktion der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs, ausgehend von Videoaufnahmen authentischer Interaktion im Museum und unter Rückgriff auf das Methodenrepertoire einer multimodal erweiterten Konversationsanalyse.

Die Analysen der authentischen Interaktionsvorgänge nahmen absichtsvoll nicht Bezug auf die Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum, die in den semiotisch-textlinguistischen Analysen in Kapitel 4 rekonstruiert worden sind, sondern untersuchten die Interaktion im Ausstellungsraum als eigenständiges kommunikatives Geschehen. Sie folgten entschieden der ganz eigenen Logik der beobachteten Interaktion: etwa in Hinblick auf die zentrale Rolle der Anwesenheit der Akteure, die Sequenzialität und Vergänglichkeit des Interaktionsgeschehens, die Körper der Interaktionsbeteiligten als vielfältige Ausdrucksressource usw. Nur so war es möglich, aus den Analysen des Interaktionsgeschehens im Ausstellungsraum mehr zu gewinnen als lediglich eine Verifizierung oder Falsifizierung der Ergebnisse der semiotischen Raumanalyse. Die eigenständige Analyse des Interaktionsgeschehens im Museum erwies sich als tragfähige Grundlage für die theoretisch anspruchsvolle Zusammenführung der beiden Arten von Ausstellungskommunikation in Kapitel 6.

Um die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs zu rekonstruieren, bin ich von der Analyse der interaktiven Konstruktion und Nutzung des Raums durch die Besucher ausgegangen. Die Entscheidung, den *Raum* in den Mittel-

punkt der Analysen zu stellen, war in der Annahme begründet, dass jener für die Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs eine besonders wichtige Rolle spielt und dass sich diese Praxis deshalb aus der Analyse des interaktiven Umgangs mit Raum in ihren konstitutiven Zügen erschließen lässt. Die Ergebnisse von Kapitel 5 belegen die Richtigkeit dieser Annahme.

Methodisch setzt die Rekonstruktion der Musterhaftigkeit des Interaktionsgeschehens im Ausstellungsraum am bereits mehrfach erläuterten Prinzip des *Display* an: Die Interaktionsbeteiligten zeigen sich gegenseitig an, wie sie den Raum für ihre Interaktion verstehen und nutzen, und diese situierten Aufzeigeaktivitäten, die untrennbarer Teil des Interaktionsgeschehens sind, werden „methodisch gewendet und heuristisch fruchtbar gemacht“ (Deppermann 1999: 50).

Die Dokumentation des Interaktionsgeschehens per Video hat es erlaubt, eine Vielzahl dieser Aufzeigeaktivitäten zu dokumentieren, die sich im lokalen Vollzug authentischer Interaktionen zeigten, ohne dass sie durch die Forschung elizitiert werden müssten (s. dazu schon vom Lehn et al. 2001: 194ff. oder vom Lehn/Heath 2007b: 289ff., vom Lehn/Heath 2016). Diese Aufzeigeaktivitäten beschränken sich, anders als man denken könnte, *nicht* auf *sichtbare* Körperaktivitäten im Raum. Eine wichtige Einsicht, die sich aus der Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung ergibt und deren Bedeutung mir über den Fall der Ausstellungskommunikation hinaus von Bedeutung zu sein scheint, ist, dass für ein vollständiges Verständnis der interaktiven Konstruktion und Nutzung von Raum das *Gesprochene* unbedingt mitanalysiert werden muss. Gerade in der *Verbindung* der Beobachtung des körperlichen Verhaltens im Raum und der Analyse des sprachlichen Interaktionsanteils, liegt das besondere Potenzial einer *linguistischen* Raumanalyse. So hat die vorliegende Untersuchung eine große Bandbreite sprachlicher Verweise auf Raum und Raumaspekte erbracht, die zum Teil einen sehr bedeutsamen Beitrag zur Musterhaftigkeit der hier untersuchten Raumpraktiken leisten: Ich denke etwa an die Rolle spezifischer Deiktika (*weiter* und *zurück*), spezifische Formen der Referenz auf Bewegungsziele oder Objekte im Raum, etwa auf die Exponate als Vertreter zoologischer Gattungen, spezifische sprachliche Definitionen angemessener Bewegungsarten („Laufen heißt laufen!“), sprachliche Reparaturen des Raumverhaltens usw. Die Vielfalt und Differenziertheit der Einblicke in die Musterhaftigkeit der Raumkonstruktion und -nutzung in der Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs, die sich ausgehend von dem beobachtbaren Verhalten der Besucher im Verlauf ihres gemeinsamen Museumsbesuchs gewinnen ließen, lässt den oft geäußerten Vorwurf ins Leere gehen, Studien, die an der interaktiven ‚Oberfläche‘ interessiert sind, ermöglichen kein ‚tiefer gehendes‘ Verständnis des untersuchten Gegenstands.

### 7.3.2 Raum und Interaktionsraum

Die Sicht des Raums, die sich aus der vorliegenden Untersuchung ergibt, entspricht in wesentlichen Zügen der Raum-Sicht der Konversationsanalyse. Für die Museumsinteraktion stellt sich nicht der geografische oder geometrische Raum (*space*) als relevant heraus, sondern der sozial bedeutsame (*place*), der von den Besuchern im Vollzug ihrer Interaktion kooperativ hervorgebracht und dynamisch an die von ihnen aktuell verfolgten Zwecke angepasst wird.

Wenn Raum aufgefasst wird als „accomplished, maintained and dynamically shaped in and for a particular interaction“ (Broth 2009: 1998), dann ist er auch der sequenziellen Ordnung der Interaktion unterworfen. Das macht es sinnvoll, den Ausstellungsraum – auch wenn er uns im alltäglichen Erleben als statisches Gebilde entgegentritt – nach den interaktiven Prozessen zu fragen, durch die der Ausstellungsraum Schritt für Schritt im Zuge der Interaktion beim gemeinsamen Museumsbesuch hervorgebracht wird. Dieser Fokus auf den Prozess der Raumherstellung stellt eine vielversprechende Perspektive für die weitere Erforschung des Zusammenhangs von Raum und Interaktion dar. Sie setzt an die Stelle der allgemeinen Behauptung, der Raumnutzer konstruiere den Raum aktiv, eine Vielzahl von empirischen Detailbeobachtungen, die dokumentieren, wie diese Konstruktion Schritt für Schritt im Vollzug dieses Typs von Interaktion vor sich geht, und rekonstruiert ausgehend davon die Musterhaftigkeit der Raumkonstruktion.

Für die Analyse der Herstellung des musealen Interaktionsraums hat sich Hausendorfs Unterscheidung von Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraum (Hausendorf 2010) als fruchtbar erwiesen. Sie hat es gestattet, systematisch unterschiedliche Aspekte der in der Interaktion vollzogenen Raumkonstruktion zu untersuchen und so zu einer facettenreichen Rekonstruktion der Herstellung des musealen Interaktionsraums zu gelangen, wie er für den gemeinsamen Museumsbesuch konstitutiv und musterhaft ist. Im folgenden möchte ich die wichtigsten Ergebnisse zusammenfassen.

Zum Bewegungsraum. Drei Aspekte der gemeinsamen Bewegungen der Besucher im Ausstellungsraum haben sich als besonders charakteristisch für die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs herausgestellt.

- Die Interaktionsbeteiligten konstruieren den musealen Bewegungsraum, indem sie ihre Bewegungen mit Bezug auf die Exponate organisieren, die sie als Ziele ihrer Bewegungen definieren. Während verbal die Exponate selbst als Bewegungsziele oder -motive formuliert werden, weist die Analyse der Besucherbewegungen den Raum *vor* den Exponaten, der eine Betrachtung des betreffenden Exponats oder seine Manipulation ermöglicht, als Bewegungsziel aus. Die Ausrichtung der Besucherbewegungen auf die Exponate und die Betrachtungsmöglichkeiten, die diese eröffnen, bewirkt eine Gliede-

zung des Ausstellungsraums in, wie ich sie genannt habe, „Geh- und Verweilzonen“, die für die museumsspezifische Konstruktion des Raums charakteristisch ist und die die Beschreibung von Vorgängen der ‚Navigation‘ und des ‚Sich-von-einem-Exponat-Zurückziehens‘ (wie sie etwa in vom Lehn 2013 vorgenommen wird), fortsetzt und präzisiert.<sup>4</sup>

- Die Interaktionsbeteiligten organisieren den musealen Bewegungsraum des Weiteren als steten Wechsel von mobilen und stationären Phasen, die sie auf die erwähnten Geh- und Verweilzonen abstellen. Dieser Wechsel wird von den Besuchern als gerichtete Folge von Bewegungsetappen aufgefasst, die einen „Rundgang“ mit seiner speziellen Deixis des Weiter und Zurück hervorbringt.
- Zur Herstellung des museumsspezifischen Bewegungsraums gehört auch eine bestimmte Form der Bewegungen, nämlich das häufig als museumstypisch beschriebene andächtige Schreiten. Hierfür haben sich in den Daten meines Korpus zahlreiche Belege gefunden, allerdings auch Hinweise darauf, dass dieser Aspekt für die Rekonstruktion der Musterhaftigkeit des musealen Bewegungsraums weniger relevant ist.

Zum Wahrnehmungsraum. Der museale Wahrnehmungsraum ist in den von mir untersuchten Museen vor allen Dingen ein Raum der *visuellen* Wahrnehmung (weshalb ich in dieser Arbeit häufig auch vom *Betrachtungsraum* gesprochen habe, vgl. Grasskamp 2000: 108 zum Museum als „Haus des Auges“). Zwei Aspekte haben sich als wesentlich für die Rekonstruktion der Musterhaftigkeit dieses Raums und seiner Herstellung erwiesen:

- Zum einen konnte gezeigt werden, dass die Interaktionsbeteiligten ihre Aufmerksamkeit im Wesentlichen um die Exponate herum organisieren. Dabei geht es um mehr als nur um das Erzeugen *gemeinsamer* Wahrnehmungen, es geht um die Herstellung einer gemeinsamen Wahrnehmung *der Exponate*. So kann die sichtbare Abwendung von einem Exponat das Signal zum Weitergehen geben, selbst wenn *andere* Objekte im Raum weiterhin von allen Mitgliedern der betreffenden Gruppe wahrgenommen werden können. Ein sichtbarer Ausdruck dieser musterhaften Organisation der visuellen Aufmerksamkeit ist, dass sich beim Museumsbesuch nicht der von der *Context Analysis* beschriebene „o-space“ ausbildet, der von den Interaktionsteilnehmern umstanden wird (Ciolek/Kendon 1980), sondern räumliche For-

---

<sup>4</sup> Bei ihrer Konstruktion von Geh- und Verweilzonen nehmen die Besucher auch auf Texte oder andere semiotisch reiche Elemente des Kommunikationsangebots im Ausstellungsraum Bezug, die aber oftmals Exponaten klar zu- und untergeordnet sind (s. dazu Kapitel 3).

mationen, in denen die anderen vor allem über das periphere Gesichtsfeld wahrgenommen werden. Die Relevanz des Exponats ergibt sich im Licht der Analysen nicht aus intrinsischen Merkmalen des Exponats; sondern wird von den Museumsbesuchern in ihrer Interaktion hervorgebracht.

- Zum anderen wurde in der Analyse die Bedeutsamkeit des *genauen, am Detail interessierten* Sehens herausgearbeitet. Wir konnten in den Daten sehen, dass die Interaktionsbeteiligten häufig große Mühe darauf verwenden, eine Position einzunehmen – oder andere an eine Position zu manövrieren – von der aus das Exponat in allen relevanten Details gesehen werden kann. Damit erweist sich auch der Wahrnehmungsraum als ein Raum, der nicht nur im Hinblick auf seine Ausdehnung und seine Grenzen konstruiert wird, sondern auch auf die *Art* der Aktivitäten, die in ihm stattfinden.

Zum Handlungsraum. Bei ihrem Gang durchs Museum organisieren die Besucher ihren Interaktionsraum so, dass er die kommunikative Nutzung der räumlichen Umwelt ermöglicht. Diese Art der Raumnutzung stellt wenn nicht ein Alleinstellungsmerkmal, so doch zumindest ein herausragendes Charakteristikum der Kommunikation *in der* Ausstellung dar.

- Die Interaktionsbeteiligten konstruieren ihren Handlungsraum so, dass er die raum- und objektbasierte Herstellung von fachbezogenem Wissen ermöglicht, die ich als dominante Aktivität beim gemeinsamen Museumsbesuch rekonstruiert habe. Im Fokus des Handlungsraums stehen mehrheitlich die Exponate, die *als Zeichenkörper* genutzt werden, um von ihnen aus Sachverhalte zu erschließen, die im Ausstellungsraum nicht gegenwärtig sind, aber auch Texte und andere Elemente der räumlichen Umwelt, die von den Besuchern als ortsfeste Zeichen behandelt werden.
- Wie schon beim Bewegungs- und Wahrnehmungsraum geht es auch beim Handlungsraum nicht nur darum, seine Form so zu gestalten, dass die Interaktionsbeteiligten diejenigen Elemente des Raums erreichen können, die für ihre Handlung jeweils unverzichtbar sind. Es geht auch wieder darum, *als was* die Teilnehmer diese Elemente ansehen, *als was* sie sie nutzen usw. So hat beispielsweise die Analyse der sprachlichen Bezugnahmen auf die Vitrinenobjekte belegt, dass und wie die Wahl der sprachlichen Kategorie, mit der auf ein Vitrinenobjekt referiert wird (zoologische Begriffe für Gattungen, Arten usw.), auf die Aktivitäten der gemeinsamen Konstruktion von Fachwissen abgestimmt wird. Hier hat die Untersuchung in Fortführung der Museumstudien am Londoner King's College zeigen können, wie Besucher die Bedeutung und den Sinn der Exponate interaktiv konstruieren oder sie ‚konfigurieren‘ (Heath/vom Lehn 2001), indem sie ihnen Eigenschaften zuschreiben und bestimmte ihrer Merkmale hervorheben.

- Schließlich bin ich der Frage nachgegangen, ob sich die Tatsache, dass sich die geometrische Ausdehnung des Betrachtungsraums und die des Handlungsraums in der Museumsinteraktion häufig decken, notwendig aus der Struktur der Kommunikation *in der* Ausstellung ergibt. Dass dies nicht der Fall ist, habe ich anhand von Situationen gezeigt, in denen die Besucher aktiv die gemeinsame Aufmerksamkeit aus der Vitrine herausziehen, ohne ihre Teilnahme am gemeinsamen Museumsbesuch auszusetzen. In diesen Fällen verlagern die Besucher den Handlungsraum für die Zwecke ihres Museumsbesuchs in einen Bereich *vor* die Vitrine, dessen äußere Grenzen von ihren Körpern gebildet werden. Diese Beobachtung macht sichtbar, dass die häufige Übereinstimmung der Grenzen von musealem Betrachtungs- und Handlungsraum nicht ‚automatisch‘ von der gewählten Aktivität, also dem gemeinsamen Museumsbesuch, bestimmt wird, sondern dass es sich auch hierbei um eine aktive Konstruktion der Interaktionsbeteiligten handelt.

Über die Untersuchung der Art und Weise, wie Besucher beim gemeinsamen Gang durch die Museumsausstellung ihren Interaktionsraum konstruieren, konnte ein substanzieller Einblick in die soziale Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs gewonnen werden.

Darüber hinaus hat die Untersuchung eine allgemeine Einsicht in den durch die und in der Interaktion emergierenden Zusammenhang von Interaktionsraum und räumlicher Umwelt erbracht. Die Herstellung des Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraums in der Interaktion der Museumsbesucher wurde nämlich jeweils unter zwei unterschiedlichen Perspektiven untersucht.

- Unter der ersten Perspektive ging es darum zu rekonstruieren, wie die Besucher einen *gemeinsamen* Bewegungs-, Wahrnehmungs- oder Handlungsraum hervorbringen – diese Perspektive steht in vielen Arbeiten zum Interaktionsraum im Zentrum.
- Über diese Perspektive hinausgehend wurde dann gefragt, worin die *Museumsspezifität* des gemeinsam hergestellten Bewegungs-, Wahrnehmungs- oder Handlungsraums liegt, und zwar mit Bezug auf die genutzten Herstellungsverfahren, die konkret eingesetzten multimodalen Formen sowie die Gestalt und Bedeutung des resultierenden Interaktionsraums.

Diese Zweiteilung erlaubte es, einen Zusammenhang zu erkennen zwischen dem interaktiv konstruierten Interaktionsraum einerseits und der Bedeutung der räumlichen Umwelt für die in ihr stattfindenden Interaktion andererseits, der nicht nur auf den Fall der Ausstellungskommunikation zutrifft. Gemeint ist der folgende Zusammenhang:

*Indem* die Besucher ihren Interaktionsraum auf die für den gemeinsamen Museumsbesuch spezifische Weise hervorbringen, *machen* sie ihre räumliche Umwelt *zum Ausstellungsraum*. (Und der Ausstellungsraum als räumlicher Kontext verleiht ihren gemeinsamen Aktivitäten seinerseits Sinn, indem er sie als musterhafte Aktivitäten *bei der kommunikativen Nutzung der Umwelt als Ausstellungsraum* erkennbar werden lässt.)<sup>5</sup>

Die Untersuchung lässt also einen *allgemeinen Zusammenhang zwischen Raum und Interaktion*: zutagetreten: Die Musterhaftigkeit der Interaktionsraumherstellung und die Musterhaftigkeit der räumlichen Umwelt ergeben sich aus demselben interaktiven Prozess der Raumkonstruktion. Durch die *musterhafte* Herstellung des Interaktionsraums wird die räumliche Umwelt *als ein spezifischer Raum konstruiert*, der in seiner Typik für andere wiedererkennbar ist. Und – das ist ein typischer Fall für die von der Konversationsanalyse beschriebene Reflexivität von Interaktion und Interaktionskontext – es ist der so konstruierte Raumtyp, der für derart in der räumlichen Umwelt verankerte Interaktion den relevanten Verstehenskontext bereitstellt.

Diesem reflexiven Zusammenhang von Interaktion und Raum hat sich die vorliegende Untersuchung am Beispiel eines spezifischen Falls genähert, in denen die räumliche Umwelt eine komplexe „graphic and socially sedimented structure“ (Goodwin 2000) aufweist und *Raum* mehr umfasst als nur den räumlichen Ausdruck der Körper der Interaktionsbeteiligten, sondern auch Objekte, Artefakte oder gebaute Strukturen. Ein genaueres Ausloten dieses Zusammenhangs scheint mir für die gesprächsanalytische Raumforschung ein äußerst vielversprechendes Forschungsprogramm zu eröffnen. Denn es gestattet, grundlegenden Aspekten der sozialen Ordnung als einer *raum-* und damit *sichtbarkeitsbasierten* Ordnung auf die Spur zu kommen<sup>6</sup> und das Verhältnis von in die Situation Hineingebrachtem und in der Situation Vorgefundenem präziser zu bestimmen (s. dazu auch den nächsten Abschnitt).

---

5 Durch die Rekonstruktion der Herstellung des musealen Interaktionsraums werden also gleich zwei Fragen beantwortet, die im Ausgangskapitel aufgeworfen worden sind: die Frage danach, wie die Besucher ihr Verhalten so aufeinander abstimmen, dass sie bei ihrem Museumsbesuch *einen gemeinsamen Interaktionsraum hervorbringen*, und die Frage, wie ihr Verhalten für Beobachter *als gemeinsamer Gang durch eine Ausstellung erkennbar* wird.

6 Hier gilt es auf bestehenden Vorarbeiten aufzubauen, beispielsweise auf Lee/Watson (1992–1993), für mich eine Pionierarbeit in dieser Hinsicht, insofern sie dem reflexiven Verhältnis von Raumtyp, Raumverhalten und sozialen Kategorisierungen der Raumnutzer nachgeht.

### 7.3.3 Multimodalität in der Interaktion

Auch für die Multimodalitätsforschung ergeben sich aus der Analyse der Kommunikation *in der* Ausstellung interessante Einsichten und Perspektiven.

Die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung hat den Beleg erbracht, dass zu einer vollständigen Beschreibung der Bedeutung der Multimodalität für die Interaktion nicht nur die Analyse der gut untersuchten ‚embodied modes‘ wie Gestik, Blick, Körperhaltung und -bewegungen gehört, sondern dass auch solche Modi in die gesprächsanalytische Rekonstruktion eines Interaktionsgeschehens einzubeziehen sind, deren Formen gerade *nicht* durch die Körper der Interaktionsbeteiligten erzeugt werden.

Natürlich fällt der gesprächsanalytische Blick aufgrund seiner disziplinären Traditionen zunächst auf die an die Körper der Interaktionsbeteiligten gebundenen Ausdrucksressourcen und deren lokale Hervorbringung in der Interaktion. So fokussiert denn auch die Untersuchung in Kapitel 5 zunächst auf die Akteure und die Ausdrucksressourcen, die diese in die Interaktion im Ausstellungsraum hineinbringen, also ihre Körperpositionen und Bewegungen, ihre Blicke, Zeigesten und ihre verbalen Äußerungen. Doch zeigt sich schnell, dass die Beschreibung ihrer Aktivitäten im Ausstellungsraum immer wieder auf Elemente der räumlichen Umwelt Bezug nehmen muss, da die Interaktionsbeteiligten selbst jenen Elementen eine fundamentale Rolle für die Herstellung ihres Interaktionsraums zuweisen.

So lässt sich etwa der museale Wahrnehmungsraum nur beschreiben, wenn über die Aktivitäten hinaus, mit denen die Besucher ihre gemeinsamen Wahrnehmungen koordinieren, auf die Tatsache verwiesen wird, dass die Besucher den gemeinsam hergestellten visuellen Aufmerksamkeitsbereich um die Exponate herum organisieren und die Möglichkeiten der Wahrnehmung, die diese bieten. Was für diesen Aspekt des musealen Wahrnehmungsraums gilt, gilt für eine große Zahl von Phänomenen der rekonstruierten sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs: Sie sind erst dann vollständig beschrieben, wenn man der charakteristischen ‚doppelten Multimodalität‘ der Ausstellungskommunikation Rechnung trägt, der Multimodalität der Körper der Interaktionsbeteiligten *und* der Multimodalität der zeitbeständigen Ausdrucksressourcen im Ausstellungsraum, die auch für die Besucher selbst und ihr Verständnis der gemeinsam ausgeübten sozialen Praxis zentral ist.

Mit dem Bestreben, die räumliche Umwelt in die gesprächsanalytische Rekonstruktion einer kommunikativen Praxis einzubeziehen, hat die vorliegende Arbeit eine Forschungslinie fortgesetzt, die vor einigen Jahrzehnten mit den Pionierarbeiten von Goodwin, Heath und anderen begonnen hat und die erst in den letzten Jahren im konversationsanalytischen Mainstream angekommen ist. Sie

erweitert sie um die Beschäftigung mit semiotischen Strukturen im Raum, die von den Interaktionsbeteiligten als komplexe raumgebundene Zeichenarrangements aufgefasst werden.

Aufgrund des gleichzeitigen Vorkommens körpergebundener und nicht-körpergebundener Ausdrucksressourcen stellt sich die Multimodalität der Kommunikation *in der* Ausstellung als besonders komplex dar. Die schier unüberschaubare Zahl intermodaler Verknüpfungen, die in meinem Material dokumentiert sind, macht eindrücklich sichtbar, dass Bemühungen scheitern müssen, die versuchen, intermodale Bezüge als das Resultat einer Grammatik zu verstehen, durch die je ein Modus mit einem anderen verknüpft wird. Stattdessen konnten wir beobachten, wie die intermodalen Verbindungen von den Interaktionsbeteiligten *aktiv, im Vollzug der Interaktion hervorgebracht* werden, sodass in und durch die Interaktion immer neue „contextual configurations“ (Goodwin 2000: 1410) *emergieren*. Dabei werden im Allgemeinen auch nicht Modi als Ganze miteinander verbunden. Vielmehr handelt es sich bei den in der Interaktion hergestellten Verbindungen in aller Regel um Verbindungen zwischen *einzelnen Ausdrucksformen*. In einer Interaktion koordinieren die Akteure also nicht *Blick und Gestik* miteinander, sondern *spezifische Blicke und spezifische Gesten*, wobei alle Zeichen Kontext füreinander sind und sich in ihrer Bedeutung gegenseitig ausdeuten.

Ein weiterer Befund der Untersuchung ist, dass die Herstellung von Verbindungen zwischen Zeichen unterschiedlicher Modi auf höchst unaufwändige und unauffällige Weise geschieht. Das gilt selbst dann, wenn an dieser Verbindung sowohl dynamisch erzeugte, körpergebundene Zeichen als auch statische, raumgebundene Zeichen beteiligt sind. In der Tat stellt sich das Überspringen modaler Grenzen den Teilnehmern kaum je als Problem dar, das ‚im Vordergrund der Interaktion‘ behandelt werden muss („Höre mir jetzt nicht weiter zu, sondern schau dahin, wohin ich zeige!“). Auch ist die Tatsache, dass sich die Beiträge der Interaktionsbeteiligten aus mehreren Modi speisen, in meinem Korpus meines Wissens nicht ein einziges Mal explizit thematisiert worden. All das spricht für Analyse, die nicht von einzelnen Modi ausgeht und deren Kombination in den Blick nimmt. Vielmehr gilt es, um mit den Worten von Mondada (2013: 583) zu sprechen,

to go beyond the study of single ‚modalities‘ coordinated with talk, and to take into consideration the broader embodied and environmentally situated organization of activities.

Genau dies ist in der vorliegenden Arbeit versucht worden, indem nicht die Modi im Vordergrund der Analyse standen, sondern die unterschiedlichen Aufgaben

der Situierung, also die Herstellung des Bewegungs-, Wahrnehmungs- und Handlungsraums.

Die hochgradige Multimodalität der Kommunikation *in der* Ausstellung stellt schließlich eine Herausforderung an die konversationsanalytische Theoriebildung dar. Denn sobald man nicht-körpergebundene Modi in die Analyse von Interaktion einbezieht, kommen Zeichen mit kontrastierender Zeitstruktur ins Spiel. Während die einen Zeichen dynamisch erzeugt werden und vergehen, bleiben die anderen über lange Zeiträume erhalten. So können, wie ich gezeigt habe, in einer Interaktion mehrere unabhängige Sequenzialitäten entstehen, die über längere Strecken nebeneinanderher aufrecht erhalten werden, bevor sie von den Teilnehmern wieder ‚synchronisiert‘ und in eine gemeinsame Sequenzialität überführt werden. Dies gilt besonders für Modi, die auf Sichtbarkeit fußen und die ein ‚Monitoring‘ über weite Räume hinweg ermöglichen. Die Multimodalität der Interaktion macht es also notwendig, das für die Konversationsanalyse grundlegende Konzept der Sequenzialität und seine Relevanz in multimodaler Interaktion neu zu denken und zu untersuchen. So ist von der Theorie zu klären, wie genau die in den Videodaten sichtbare Gleichzeitigkeit interaktionsrelevanter Erscheinungsformen begrifflich zu fassen ist (etwa durch Begriffe wie „juxtaposition“ oder „Simultanität“) und wie das Zusammenspiel von Simultanität und Sequenzialität gedacht werden muss.<sup>7</sup>

Schließlich sprechen die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung dafür, dass bei aller Begeisterung für die Multimodalität der *Face-to-face*-Interaktion die Analyse ihres verbalen Anteils nicht zu kurz kommen darf. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die Herstellung des Bewegungsraums nicht nur durch Bewegungen geschieht und die Herstellung des Wahrnehmungsraums nicht nur durch Ausrichtung von Blicken: Immer spielt auch Sprache eine Rolle, etwa bei der Definition des Bewegungsziels oder bei der Definition von Exponaten als Zentren der visuellen Aufmerksamkeit. Die Erforschung der Multimodalität erlaubt also auch einen neuen Blick auf die Rolle von Sprache in der Interaktion.

### 7.3.4 Die interaktive Herstellung von Wissen

Auch in der Kommunikation *in der* Ausstellung spielte der Wissensaspekt eine prominente Rolle. Besucher orientieren sich in ihrer Interaktion regelmäßig an

---

<sup>7</sup> Der Ausdruck „juxtaposition“ findet sich in Goodwin (2000: 1517f.), wird allerdings dort nicht terminologisch verwendet; zu „Simultanität“ s. Bohnsack (2009: Kap. 4.9 und 5.5), Nolda (2007: 483).

der im Raum signalisierten Relevanz der Wissensvermittlung und nutzen den Ausstellungsraum und sein multimodales Kommunikationsangebot zur lokalen Generierung von fachbezogenem Wissen.

In der Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung ist *Wissen* konsequent als kommunikativer Gegenstand definiert worden, und nicht als individualpsychologische Größe (vgl. Deppermann 2018: 112–132). Wissen wurde untersucht als in der Interaktion erzielte und signalisierte Übereinstimmung der Perspektiven im Hinblick auf das, was gerechtfertigterweise über das im Museum Dargestellte behauptet werden kann.

Ziel der Analysen war es nicht, ausgehend von dem beobachteten Interaktionsgeschehen in der Ausstellung auf innere Lernvorgänge der Museumsbesucher zu schließen. Vielmehr ging es darum zu verstehen, welche Alltagsmethoden die Besucher einsetzen, wenn sie sich gemeinsam anzeigen, dass sie mit Hilfe des Ausgestellten neues Wissen erarbeiten. Wie vom Lehn und Heath (2007b: 299) zu Recht schreiben:

In directing analytic attention toward the participants' conduct and interaction at the exhibit face, we have the opportunity to begin to identify the actual activities that may contribute to learning, and to delineate the forms of interaction in and through which they arise.

Die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung unter dem Aspekt der Wissenskommunikation erlaubt es, die Mechanismen zu verstehen, mit deren Hilfe die Interaktionsbeteiligten die Ausstellung nutzen, um geteiltes Wissen herzustellen. In diesem Zusammenhang konnte die Untersuchung Fragen beantworten, die von der musealen Lernforschung immer wieder gestellt werden: Wie können Menschen durch den Besuch eines Museums etwas lernen? Wie nutzen sie dabei das im Ausstellungsraum Präsenzierte und wie verbinden sie Vorwissen und die im Ausstellungsraum präsentierten Sachverhalte?

Damit hat die vorliegende Untersuchung eine Reihe neuerer Forschungsarbeiten fortgesetzt, die sich mit Wissen als kommunikativem und daher der Beobachtung zugänglichem Phänomen beschäftigen (inspirierend: Dausendschön-Gay et al. 2010). Und sie erweitert sie um den Aspekt der kommunikativen Nutzung der räumlichen Umwelt zu Wissenszwecken.

Die allgemeinen Fragen, die für die Erforschung von Wissenskommunikation von Interesse sind und die hier am konkreten Fall der Ausstellungskommunikation beantwortet worden sind, sind:

- Wie signalisieren sich Interaktionsbeteiligte, dass sie etwas in ihrer räumlichen Umwelt *als Zeichen* verstehen und wie gelangen sie zu der geteilten Überzeugung, worin die Bedeutung dieser Zeichen zu sehen ist?

- Welches sind die typischen kommunikativen Verfahren, mit denen Interaktionsbeteiligte mit Hilfe dieser raumbundenen Zeichen lokal neues Wissen generieren?

Zu beiden Fragenkomplexen hat die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung konkrete Antworten geben können, die sich m.E. für den untersuchten Typ von Museen generalisieren lassen.

So wurde eine große Spannweite von Formen identifiziert, mit deren Hilfe sich Interaktionsbeteiligte gegenseitig anzeigen, dass sie bestimmte Elemente des Raums als Zeichen nutzen. Einige willkürlich ausgewählte Beispiele hierfür sind: das laute Vorlesen von Vitrintexten, oft mit charakteristischer Vorleseintonation oder mit einem Codeswitch zum Standarddeutschen, die körperliche Demonstration des genauen Betrachtens von Exponaten, das Sprechen von einer Mehrzahl von Objekten (der denotierten Klasse) im Angesicht eines einzelnen Exponats oder das Reden über Lebens- und Verhaltensweisen im Angesicht ‚toter‘ (sprich: ausgestopfter) Tierexponate. Daneben wurde mit Hilfe ausführlicher sequenzieller Analysen rekonstruiert, wie die Besucher auf die Bedeutung der Exponate schließen, die sie als Zeichenkörper interpretieren. Die interaktive Herstellung der Verbindung zwischen Exponat-als-Zeichenkörper und Zeicheninhalt stellte sich als bisweilen hochgradig komplexer Vorgang heraus. Um einen analytischen Zugang zu diesem Prozess zu gewinnen, bin ich in der Analyse besonders von Interaktionen ausgegangen, an denen Kinder beteiligt waren, denen von ihren erwachsenen Begleitpersonen eine eingeschränkte Kompetenz in der kommunikativen Nutzung des Ausstellungsraums zugeschrieben wurde. In diesen Interaktionsepisoden wurde die semiotische Nutzung von Exponaten, die in der Regel im kommunikativen Hintergrund vonstatten geht, zum Gegenstand von Vermittlungsbemühungen und so für die Analyse greifbar. In den von mir untersuchten Eltern-Kind-Gesprächen erwies sich der Schluss von den Wahrnehmungen am Exponat auf das, was ein Exponat (für die Besucher) bedeutet, als Ergebnis von interaktiven Aushandlungsprozessen, die sowohl von dem ‚gespeist‘ wurden, was an dem Exponat zu sehen und zu lesen war, als auch von Vorwissen, das von den Beteiligten in die Interaktion vor dem Exponat eingebracht wurde.

Mit Hinblick auf die typischen Verfahren der Wissenskonstruktion im Museum ist die Herstellung eines Übergangs von dem *aktuell* zu *Sehenden* hin zu *allgemeinen Sachverhalten* beschrieben worden. Und zwar wird das an einem individuellen, im Raum präsenten Exemplar Wahrgenommene auf eine von dem Exemplar repräsentierte *Klasse* übertragen. In diesen Prozess werden nun nicht beliebige Merkmale einbezogen, sondern solche, die in Bezug zu dem Wissenssystem stehen, dessen Relevanz im Ausstellungsraum sichtbar gemacht wird

(s.o. 3.6 und 3.7). Mit dieser Übertragung gehen zwei Dinge einher: Die Gültigkeit des fraglichen Merkmals wird von der einzelnen Erfahrungssituation hinaus ausgedehnt bis hin zur Formulierung unbeschränkt gültiger Regelmäßigkeiten, und das fragliche Merkmal wird neu gerahmt als etwas, das sich nicht nur einer Person so präsentiert, sondern einer Vielzahl von Wissenden (vgl. Scarvaglieri 2013: 70f.).

Durch die strikt an der kommunikativen Oberfläche orientierte Analyse konnten zahlreiche Alltagsmethoden rekonstruiert werden, mit denen Besucher im Verlauf ihrer Interaktion im Ausstellungsraum gemeinsam Wissen konstruieren. Dabei hat es die angewandte Untersuchungsmethode erlaubt, mehr zu analysieren als nur die Herstellung von Wissen, das sich in Propositionen ausdrücken lässt. Die kurze Untersuchung der Rolle von Spaß und Spiel im Rahmen der musealen Wissenskommunikation hat gezeigt, dass sich mit der hier gewählten Methode auch solche „learning outcomes“ (National Learning Council 2009) erfassen lassen, die weit von dem Prototyp propositionalen Wissens entfernt sind (vgl. das Konzept der „learnables“ in Reed/Szcepek Reed 2014).

Schließlich hat die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung eine Brücke hergestellt zwischen der Fachsprachenforschung, die sich bisher zu einem guten Teil für die schriftbasierte Wissensvermittlung interessiert hat, und der Forschung zur Experten-Laien-Kommunikation, die im Wesentlichen Wissensvermittlung in der Angesichtskommunikation untersucht hat. Dies ist gelungen, indem die Untersuchung gezeigt hat, dass und wie *dauerkommunikative* Zeichen im Rahmen von *anwesenheitsbasierter* Wissenskommunikation genutzt werden können. Die Untersuchung der Kommunikation *in der* Ausstellung kann so den Anstoß geben zu einer gründlicheren Beschäftigung mit weiteren Formen der Wissenskommunikation, in denen ebenfalls körpergebundene wie nicht körpergebundene Zeichen zugleich zum Einsatz kommen.

## 7.4 Zum Zusammenspiel der beiden Spielarten von Ausstellungskommunikation

In den Kapiteln 3 und 5 sind die Kommunikation *durch die* Ausstellung und die Kommunikation *in der* Ausstellung unabhängig voneinander untersucht worden.

- Im Rahmen der Rekonstruktion der Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum (Kapitel 3) traten Besucher lediglich in der Figur des ‚Modell-Besuchers‘ in Erscheinung, auf den das raumgebundene Kommunikationsangebot perspektivisch ausgerichtet ist, nicht aber im Sinne von *empirischen Besuchern*, also Besuchern aus Fleisch und Blut, bei ihren authentischen Besuchsvorgängen.

- Umgekehrt haben uns in Kapitel 5 bei der Rekonstruktion der sozialen Praxis des gemeinsamen Museumsbesuchs nicht die Bedeutungspotenziale im Raum interessiert, sondern die *konkreten Bedeutungen*, die empirische Besucher in ihrer Interaktion herstellen. Die Typik des Ausstellungsraums und seiner Elemente, also etwa: die charakteristische Bedeutung ‚der‘ Vitrine, ‚des‘ Exponats oder ‚der‘ Geh- und Verweilzonen für den gemeinsamen Museumsbesuch, geriet zwar in dieser Analyse durchaus in den Blick, allerdings nur insofern sie sich als Resultat der musterhaften Interaktionsraumkonstruktion durch die Museumsbesucher verstehen ließ.

Obwohl durch die Analysen in den Kapiteln 3 und 5 viele Einsichten in das Funktionieren je einer Spielart der Ausstellungskommunikation gewonnen werden konnten, gingen die Untersuchung der Kommunikation *durch die* Ausstellung und diejenige der Kommunikation *in der* Ausstellung jeweils ihrer eigenen Untersuchungslogik nach und standen daher im Wesentlichen unverbunden nebeneinander. Diese Verbindung herzustellen und so die Untersuchung der Kommunikation *durch die* und *in der* Ausstellung in einen übergeordneten Analyserahmen einzupassen, war die Aufgabe von Kapitel 6.

Beantwortet wurden dabei folgende Leitfragen. Inhaltlich: Wie beziehen sich die Besucher im Rahmen ihres gemeinsamen Museumsbesuchs auf solche Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum, wie sie in Kapitel 3 rekonstruiert worden sind? Wie aktivieren sie diese statischen Elemente in ihrer räumlichen Umwelt und integrieren sie in die Dynamik ihrer Interaktion? Und methodisch: Wie lässt sich diese Bezugnahme ausgehend von den Videoaufnahmen authentischer Besuchsvorgänge rekonstruieren? Wie kann man unterscheiden, ob sich die Raumnutzer bei ihrem Verhalten an dem orientieren, was sie als Bedeutungspotenziale des Raums sehen, oder ob sie den Raum ‚gegen den Strich‘ nutzen? Um diese Fragen empiriegestützt angehen zu können, wurde in Kapitel 6 ein längerer und mehrere kürzere Interaktionsausschnitte aus dem Videokorpus analysiert. Die Ergebnisse dieser Analysen sind bereits in 6.4 resümiert worden. Hier dagegen soll es um die Frage gehen, wie in der vorliegenden Arbeit die Nutzung dauerkommunikativer Formen in der Interaktion *analytisch und konzeptionell erfasst* worden ist. Dahinter steht die Überzeugung, dass sich die hier angewandte Analysemethode eignet, um zu untersuchen, wie Interaktionspartner die gebaute Umwelt und ‚ihre‘ Objekte für ihre Interaktion aktivieren und nutzen.

Wie also gelang es in der vorliegenden Arbeit, die Verbindung zwischen dem dauerkommunikativen Zeichenangebot im Ausstellungsraum und der Interaktion der Ausstellungsbesucher herzustellen? Dazu waren drei Schritte nötig.

1. In Kapitel 3 sind der Ausstellungsraum und die in ihm arrangierten zeitbeständigen Zeichen als Erscheinungsformen begriffen worden, die dazu

beitragen, ein kommunikatives Problem zu lösen. Die materiellen Erscheinungsformen im Ausstellungsraum bieten aus dieser Perspektive Lösungen für immer wiederkehrende Probleme an (Wie können die Grenzen der Ausstellung identifiziert werden? Wo sollen die Besucher den ‚Betrachterblick anschalten‘? Welche Elemente in ihrer räumlichen Umwelt sollen sie zur Konstruktion des Ausstellungsthemas heranziehen? usw.).

2. Die empirischen Besucher werten nun diese materiellen Formen darauf hin aus, welche Nutzungsweisen oder Lesarten die Formen für sie im Moment ihrer konkreten Raumnutzung wahrscheinlich machen sollen. Sie reinterpretieren die Formen-als-Problemlösungen also als Hinweise darauf, welches Verhalten der Raum ihnen als aktuellen Raumnutzern nahelegt. Ein konkretes Beispiel: Wenn Besucher einen Freiraum vor einer Vitrine als Form verstehen, die das Problem lösen soll, dem Modell-Besucher einen geeigneten Standort für die Betrachtung der Vitrinendinge zu signalisieren, dann können sie diesen Freiraum als Hinweis reinterpretieren, der ihnen eine Leitschnur für ihr aktuelles Verhalten anbietet: Bleibe stehen, nutze den Freiraum als Betrachtungsposition und blicke auf die Exponate im Vitrineninneren!
3. Die Auswertung von Formen-als-Problemlösungen im Sinne von Hinweisen erhält ihren beobachtbaren Ausdruck in der Interaktion der Besucher: Die Besucher zeigen sich gegenseitig an, welche materiellen Erscheinungsformen im Raum sie als Hinweise nutzen und welches spezifische Raumverständnis oder -verhalten für sie durch den betreffenden Hinweis nahegelegt wird. So aktivieren die Besucher sinnlich wahrnehmbare Erscheinungsformen in ihrer räumlichen Umwelt für ihre Interaktion.

Mit den Analysen in Kapitel 6 wurde die Gangbarkeit dieses konzeptuellen Brückenschlags exemplarisch nachgewiesen.

Dazu wurden die Aktivitäten identifiziert, mit denen sich die Besucher ihre Ausnutzung von Hinweisen im Raum anzeigen können. Hier zeigte sich, dass das *display* der Hinweis-Auswertung nicht nur in speziellen Anzeigesequenzen geschieht, sondern immer auch schon als Teil des Raumverhaltens selbst vorkommt. Indem der Modell-Besucher aus dem vorigen Beispiel an einer Stelle im Ausstellungsraum stehen bleibt, an der durch einen Freiraum ein Betrachten von Vitrinenobjekten ermöglicht und nahegelegt wird, kann er seinen Begleitern anzeigen, dass er den Freiraum als Bewegungshinweis ausgewertet hat, und sein Stehenbleiben kann von Mitbesuchern (und damit auch von Analysierenden) als ein Stehenbleiben-um-eine-Vitrine-zu-Betrachten gesehen werden. Durch die körperliche Bezugnahme auf den Freiraum als Hinweis, der eine bestimmte Bewegung und die Einnahme einer bestimmten Wahrnehmungsposition sugge-

riert, erhält das Stehenbleiben des Besuchers im Raum seinen museumsspezifischen Sinn.

Wenn man aber vom *tatsächlichen* Verhalten der Besucher auf das Vorhandensein von Hinweisen schließt, die dieses Verhalten *nahelegen*, dann bringt das die Gefahr eines analytischen Kurzschlusses mit sich. Um diesem Kurzschluss zu entgehen, muss die Analyse die Möglichkeit beinhalten, auch Verhalten zu identifizieren, das die Hinweise im Raum *ignoriert* oder *gegen sie gerichtet* ist. Eine wichtige Leistung der Analysen in Kapitel 6 war es deshalb, Formen zu identifizieren, mit denen sich Teilnehmer signalisieren, dass sie eine bestimmte Raumnutzung als ‚subversiv‘ oder ‚transgressiv‘ betrachten. Zu diesen zählen beispielsweise Selbst- und Fremdreparaturen des Raumverhaltens, explizite Thematisierungen der Regeln der Raumnutzung, auffällige Formen des *body gloss*, die einen eingeschlagenen Weg oder die Berührung eines Exponats als ‚verboten‘ charakterisieren, aufwändige Aktivitäten der Interaktionsraum-Umgestaltung usw. Eine Raumnutzung ‚im Einklang mit den Benutzbarkeitshinweisen‘ konnte dagegen in einer unauffälligen, ökonomischen Raumnutzung sichtbar werden, an materiellen Spuren, die sich aus der vergleichbaren Raumnutzung vieler ergeben, dem Ausbleiben von Reparaturen in der Interaktion usw. Von großem Vorteil war dabei für die Analyse, dass sich aus der systematischen Rekonstruktion der Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum in Kapitel 3 eine Sensibilisierung für die große Bandbreite möglicher Hinweis-‚Kandidaten‘ ergab, die das Aufdecken auch subtiler Formen des Aufzeigens von Hinweisnutzungen erlaubte, speziell solcher, die stark wissens- und vertrautheitsabhängig funktionieren (s. hierzu die Ausführungen zur „Sozialtopografie“ in Hausendorf/Schmitt 2016).

Konzeptuell basiert der Brückenschlag zwischen der Analyse der Bedeutungspotenziale im Ausstellungsraum und der der Interaktion der Museumsbesucher auf dem Konzept der „Textualitätshinweise“ (Hausendorf/Kesselheim 2008), das später in „Lesbarkeits-“ und „Benutzbarkeitshinweise“ ausdifferenziert wurde (s. dazu Hausendorf/Kesselheim 2016). So wie die Lektüre eines Texts verstanden werden kann als ein Auswerten sinnlich wahrnehmbarer Formen *als Lesbarkeitshinweise*, die in der Zusammenschau den Text als „lesbares Etwas“ hervorbringen, so kann – so die Kapitel 6 zugrundeliegende Idee – die Nutzung des Ausstellungsraums durch die Besucher als ein Auswerten von Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweisen verstanden werden, die ihnen nahelegen, den Raum auf eine ganz bestimmte Art und Weise zu verstehen und zu nutzen. Dies macht verständlich, warum Räume (nicht nur Museumsräume) von so vielen Nutzern in auffallend vergleichbarer Weise genutzt werden: Sie schließen mit ihrer Raumnutzung an den dominanten Hinweisen im Raum an, die ihnen eine bestimmte Nutzung, eine bestimmte Lesart des Raums und seiner Elemente als die präferierte, erwartbare, gleichsam ‚natürliche‘ suggerieren.

Auch wenn das Hinweiskonzept einer „tabula rasa“-Vorstellung von Raum widerspricht, indem es den Blick auf interaktionsvorgängige Erscheinungsformen lenkt, wird durch das Hinweiskonzept keineswegs ein raumdeterministisches Element eingeführt. Vielmehr geht die Analyse hier einen ‚dritten Weg‘ im Sinne von Hutchby (2001). Denn die Hinweise werden nicht einfach als im Raum vorliegend gedacht. Lediglich die sinnlich wahrnehmbaren Formen sind im Raum vorhanden. Als Hinweise *emergieren* sie erst im Zuge der Auswertung durch die Raumnutzer. Welche Formen jeweils als Hinweise verstanden und genutzt werden, das hängt von den Raumnutzern ab: von ihrer gemeinsamen Situationsdefinition, von ihren sich wandelnden Handlungszielen, von ihrer Vertrautheit mit dem spezifischen Raumtyp oder der spezifischen Kommunikationsform usw. Dies macht es möglich, dass unterschiedliche Personen unterschiedliche Formen als Hinweise auswerten können oder dass nacheinander unterschiedliche Hinweise im Raum relevant gesetzt werden, wenn Akteure den Raum im Rahmen je unterschiedlicher Interaktionszwecke nutzen. So ist, wie ich in Kapitel 6 gezeigt habe, die Antwort auf die Frage, welche Hinweise im Raum als dominant verstanden werden sollen oder welches Verhalten als Verstoß gegen die Hinweise behandelt werden soll, nicht von vornherein durch die Hinweise gegeben. Vielmehr ist die Frage Gegenstand interaktiver Aushandlungsprozesse.

Aus dieser Perspektive erweist sich auch die Raumgebundenheit der Kommunikation *in der* Ausstellung als interaktive Hervorbringung, die von den Besuchern geleistet werden muss. Die Interaktion der Besucher im Ausstellungsraum ist raumgebunden genau solange, wie sich die Besucher einander anzeigen, dass ihre Interaktion auf Benutzbarkeits- und Lesbarkeitshinweise in ihrer räumlichen Umwelt Bezug nimmt. Sobald sich die Interaktionsbeteiligten aber anzeigen, dass ihre Aktivitäten einzig auf das ausgerichtet sind, was sie selbst in die Interaktionssituation ‚hineinbringen‘, die Hinweise im Raum jedoch, die eine Nutzung des Raums im Sinne der Ausstellungskommunikation nahelegen, für ihre Interaktion gerade keine Rolle spielen, heben sie die Raumgebundenheit ihrer Interaktion auf. Das heißt für die Untersuchung der Nutzung dauerkommunikativer Elemente im Rahmen von Interaktion: Am Ende einer solchen Untersuchung kann nicht einfach eine Liste von Hinweisen stehen, die von den Akteuren im Verlauf ihrer Interaktion aktiviert worden sind. Vielmehr geht es um die Beschreibung der *interaktiven Mechanismen*, mit denen die Akteure die Hinweise im Raum für ihre Interaktion aktivieren, wie sie statische Elemente der räumlichen Umwelt in ihre dynamisch voranschreitende, strikt sequenzielle Interaktion integrieren und wie sie genau dadurch ihre Interaktion *als gemeinsamen Museumsbesuch* und ihre räumliche Umgebung reflexiv *als Ausstellungsraum* konstruieren.

Die in der Arbeit entwickelte skizzierte Untersuchungsmethode ist nicht nur in der Lage, das Zusammenspiel von Kommunikation *in der* Ausstellung

und Kommunikation *durch die* Ausstellung zu erforschen und die 1 Analysen der Kapitel 3 und 5 zu einer umfassenden und systematischen Beschreibung der Ausstellungskommunikation zusammenzuführen. Sie eignet sich auch allgemein zur Untersuchung der Frage, wie genau Bedeutungspotenziale im Raum in der Interaktion ausgewertet und aktiviert werden können. In diesem Sinn eröffnet die gesprächsanalytische Nutzung des Konzepts der Lesbarkeits- und Benutzbarkeitshinweise einen vielversprechenden Weg für die weitere Erforschung der Rolle des gebauten Raums für die Interaktion und speziell: für die Erforschung der interaktiven Nutzung raumbasierter Formen von Dauerkommunikation.

# Literatur

- Aarseth, Espen J. (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ackermann, Edith (2007): Experiences of artefacts. People's appropriations, objects ,affordances'. In: Ernst von Glasersfeld (Hg.): *Key Works in Radical Constructivism*. Hrsg. v. Marie Larochelle. Rotterdam: Sense Publishers, 249–257.
- Adamzik, Kirsten (1998): Fachsprachen als Varietäten. In: Lothar Hoffmann (Hg.): *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 14.1), 181–189.
- Adamzik, Kirsten (2004): *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*. Tübingen: Max Niemeyer (Germanistische Arbeitshefte, 40).
- Al Zydjaly, Najma (2014): Geosemiotics: Discourses in place. In: Sigrid Norris und Carmen Daniela Maier (Hg.): *Interactions, Images and Texts*. Boston, Berlin: De Gruyter Mouton, 63–76.
- Alexander, Christopher/Ishikawa, Sara/Silverstein, Murray/Jacobson, Max/King, Ingrid F./ Angel, Shlomo (1995 [1977]): *Eine Muster-Sprache. Städte, Gebäude, Konstruktion*. Hrsg. v. Hermann Czech. Wien: Löcker.
- Allen, Sue (2002): Looking for learning in visitor talk. A methodological exploration. In: Gaea Leinhardt, Kevin Crowley und Karen Knutson (Hg.): *Learning Conversations in Museums*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 259–303.
- Allen, Sue (2007): Exhibit design in science museums. Dealing with a constructivist dilemma. In: John Howard Falk, Lynn Diane Dierking und Susan Foutz (Hg.): *In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions*. Lanham, MD: AltaMira Press, 43–56.
- Allen, Sue/Peterman, Karen (2019): Evaluating Informal STEM Education: Issues and Challenges in Context. In: *Evaluation 2019* (161), 17–33.
- Alsaif, Reema Ali S./Starks, Donna (2021): The sacred and the banal: linguistic landscapes inside the Grand Mosque of Mecca. In: *International journal of multilingualism* 18 (1), 153–174.
- Anderson, Susan (2019): Visitor and audience research in museums. In: Kirsten Drotner, Vince Dzienan, Ross Parry und Kim Christian Schrøder (Hg.): *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. London: Routledge, 80–95.
- Antos, Gerd/Spitzmüller, Jürgen (2007): Was bedeutet ‚Textdesign‘? Überlegungen zu einer Theorie typographischen Wissens. In: Kersten Sven Roth und Jürgen Spitzmüller (Hg.): *Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation*. Konstanz: UVK, 35–48.
- Ash, Doris (2002): Negotiations of thematic conversations about biology. In: Gaea Leinhardt, Kevin Crowley und Karen Knutson (Hg.): *Learning Conversations in Museums*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 357–400.
- Ash, Doris (2007): Using video data to capture discontinuous science meaning making in nonschool settings. In: Ricki Goldman, Roy Pea, Brigid Barron und Sharon J. Derry (Hg.): *Video Research in the Learning Sciences*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 207–226.
- Assmann, Aleida (1988): Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 237–251.

- Astor-Jack, Tamsin/Whaley, Kimberlee Kiehl/Dierking, Lynn Diane/Perry, Deborah L./Garibay, Cecilia (2007): Investigating socially mediated learning. In: John Howard Falk, Lynn Diane Dierking und Susan Foutz (Hg.): *In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions*. Lanham, MD: AltaMira Press, 217–228.
- Atkins, Leslie J./Velez, Lisanne/Goudy, David/Dunbar, Kevin N. (2009): The unintended effects of interactive objects and labels in the science museum. In: *Science Education (Informal Science Education Special Issue)* 93 (1), 161–184.
- Auer, Peter (1999): Indexikalität / Reflexivität. Harold Garfinkel. In: Peter Auer: *Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 60), 131–140.
- Auer, Peter (2010): Sprachliche Landschaften. Die Strukturierung des öffentlichen Raums durch die geschriebene Sprache. In: Arnulf Deppermann und Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin: De Gruyter (Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, 2009), 271–298.
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Backhaus, Peter (2007): *Linguistic Landscapes. A Comparative Study of Urban Multilingualism in Tokyo*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bal, Mieke (2008): Exposing the public. In: Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell (Blackwell companions in cultural studies, 12), 525–542.
- Balantani, Angeliki/Lázaro, Stefanie (2021): Joint attention and reference construction: The role of pointing and “so”. In: *Language & Communication* 79, 33–52.
- Barbérís, Jeanne-Marie/Manes Gallo, Maria Caterina/Cosnier, Jacques (2007): *Parcours dans la ville. Descriptions d’itinéraires piétons*. Paris: L’Harmattan.
- Barthes, Roland (1967): *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1970): *La grande famille des hommes*. In: Roland Barthes (Hg.): *Mythologies*. Paris: Éditions du seuil, 195–198.
- Barthes, Roland (1988a [1964]): Semantik des Objekts. In: Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 187–197.
- Barthes, Roland (1988b [1964]): Die strukturelle Erzählanalyse. Zur Apostelgeschichte 10-11. In: Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 223–250.
- Barthes, Roland (1988c [1964]): Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allen Poe. In: Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 251–297.
- Basu, Paul (2007): The labyrinthine aesthetic in contemporary museum design. In: Sharon Macdonald und Paul Basu (Hg.): *Exhibition Experiments*. Malden, MA: Blackwell, 47–70.
- Bateman, John A. (2016): Methodological and Theoretical Issues in Multimodality. In: Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl (Hg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin: De Gruyter, 36–74.
- Baumann, Klaus-Dieter (2006): Die interdisziplinäre Analyse rhetorisch-stilistischer Mittel der Fachkommunikation als ein Zugang zum Fachdenken. In: Konrad Ehlich und Dorothee Heller (Hg.): *Die Wissenschaft und ihre Sprachen*. Bern: Lang (Linguistic insights, 52), 191–226.
- Baur, Joachim (2016): Mit Räumen sichtbar machen. Inszenatorisch-szenografischer Ansatz. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 261–266.
- Bayer, Herbert (1939): Fundamentals of exhibition design. In: *PM: an Intimate Journal For Production Managers, Art Directors and Their Associates* 6 (2), 17–25.

- Becker, Annesofie (Hg., 1994): *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.
- Belcher, Michael (1991): *Exhibitions in Museums*. Leicester: Leicester University Press.
- Bellaigue, Mathilde (1991): *Du discours au secret. Le langage de l'exposition*. In: Vиноš Sofka (Hg.): *The Language of Exhibitions – Le langage de l'exposition*. ICOFOM Symposium, October 1991, Vevey, Switzerland. Stockholm: Statens historisks museum, Stockholm; Musée de l'alimentation, Vevey (ICOFOM Study Series, 19), 21–26.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Bentele, Günter/Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg., 1985): *Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nicht-sprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen*. Tübingen: Niemeyer.
- Bergmann, Jörg R. (1981): *Ethnomethodologische Konversationsanalyse*. In: Peter Schröder und Hugo Steger (Hg.): *Dialogforschung*. Düsseldorf: Cornelsen Schwann-Girardet/CVK (Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, 1980), 9–51.
- Bergmann, Jörg R. (2001): *Das Konzept der Konversationsanalyse*. In: Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven F. Sager (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 16.2), 919–927.
- Bergmann, Jörg R./Quasthoff, Uta M. (2010): *Interaktive Verfahren der Wissensgenerierung. Methodische Problemfelder*. In: Ulrich Dausendschön-Gay, Christine Domke und Sören Ohlhus (Hg.): *Wissen in (Inter-)Aktion. Verfahren der Wissensgenerierung in unterschiedlichen Praxisfeldern*. Berlin: De Gruyter (Linguistik – Impulse und Tendenzen, 39), 21–34.
- Bertron, Aurelia/Schwarz, Ulrich/Frey, Claudia (2012): *Ausstellungen entwerfen: Kompendium für Architekten, Gestalter und Museologen*. 2. Aufl. Basel: Birkhäuser.
- Bianchi, Paolo (2016): *Zeigen von Dingen als Dialog – der kuratorische Ansatz*. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 248–253.
- Biere, Bernd Ulrich/Liebert, Wolf-Andreas (1997): *Metaphern in Wissenschaft und Wissenschaftsvermittlung*. In: Bernd Ulrich Biere (Hg.): *Metaphern, Medien, Wissenschaft. Zur Vermittlung der AIDS-Forschung in Presse und Rundfunk*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 11–22.
- Birkner, Karin/Auer, Peter/Bauer, Angelika/Kotthoff, Helga. (2020): *Einführung in die Konversationsanalyse*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Birkner, Karin/Ehmer, Oliver (Hg., 2013): *Veranschaulichungsverfahren im Gespräch*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung. Online verfügbar unter <http://www.verlag-gespraechsforschung.de/2013/birkner.html> [1.5.2021].
- Bitgood, Stephen (2006): *An analysis of visitor circulation. Movement patterns and the general value principle*. In: Curator: The Museum Journal 49 (4), 463–475.
- Bitgood, Stephen (2016): *Attention and value. Keys to understanding museum visitors*. London, New York: Routledge.
- Bitgood, Stephen/Pierce, Michael/Nichols, Grant/Patterson, Donald (1987): *Formative evaluation of a cave exhibit*. In: Curator 30 (1), 31–39.
- Blommaert, Jan/Maly, Ico (2016): *Ethnographic linguistic landscape analysis and social change*. In: Karel Arnaut, Jan Blommaert, Ben Rampton und Massimiliano Spotti (Hg.): *Language and superdiversity*. New York: Routledge, 197–217.

- Blunden, Jennifer (2020): Adding 'something more' to looking. The interaction of artefact, verbiage and visitor in museum exhibitions. In: *Visual Communication* 19(1), 45–71.
- Bogner, Andrea/Kesselheim, Wolfgang (2009): ‚[...] über alle Grenzen hinweg‘: Grenzkonstruktionen und Grenzüberschreitungen in den Besucherbucheinträgen zum Kunstprojekt Glasarche. In: Heiko Hausendorf und Christiane Thim-Mabrey (Hg.): Ein Kunstobjekt als Schreibanlass. Die deutsch-tschechische Reise der ‚Glasarche‘ im Spiegel ihrer Besucherbücher. Regensburg: edition vulpes, 203–227.
- Bohle, Ulrike (2013): Approaching notation, coding, and analysis from a conversational analysis point of view. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressemer (Hg.) *Body, Language, Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 38.1), 992–1007.
- Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. 2. Aufl. Opladen: Barbara Budrich (UTB, 8407).
- Böhringer, Daniela/Wolff, Stephan (2010): Der PC als ‚Partner‘ im institutionellen Gespräch. In: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (3), 233–251.
- Bonfadelli, Heinz/Fährnrich, Birte/Lüthje, Corinna/Milde, Jutta/Rhomberg, Markus/Schäfer, Mike S. (2017): *Forschungsfeld Wissenschaftskommunikation*. Wiesbaden: Springer.
- Borun, Minda/Miller, M. (1980): To label or not to label. In: *Museum News* 59 (2), 64–67.
- Bradburne, James M. (2000): *Interaction in the museum. Observing Supporting Learning*. Norderstedt: Libri Books on Demand.
- Breidenstein, Georg (2004): KlassenRäume – eine Analyse räumlicher Bedingungen und Effekte des Schülerhandelns. In: *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung* 5 (1), 87–107.
- Brinkmann, Winand (2009): *Paläontologisches Museum der Universität Zürich. Führer durch die Ausstellung*. Zürich: Verlag des Paläontologisches Instituts und Museums der Universität Zürich.
- Brock, Bazon (2000): Ein nützlicher Anschauungsunterricht für die Kritiker der Plastination. In: Bazon Brock: *Gesammelte Schriften 1991–2002*. Hrsg. v. Anna Zika. Köln: DuMont, 454–465.
- Broth, Mathias (2009): Seeing through screens, hearing through speakers. Managing distant studio space in television control room interaction. In: *Journal of Pragmatics* 41, 1998–2016.
- Brünner, Gisela (2013): Vermittlungsstrategien in Gesundheitssendungen. Die Rolle von Metaphern, Vergleichen und anderen Verfahren der Veranschaulichung. In: Karin Birkner und Oliver Ehmer (Hg.): *Veranschaulichungsverfahren im Gespräch*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 18–43.
- Brünner, Gisela/Gülich, Elisabeth (2002): Verfahren der Veranschaulichung in der Experten-Laien-Kommunikation. In: Gisela Brünner und Elisabeth Gülich (Hg.): *Sprechen über Krankheiten*. Bielefeld: Aisthesis, 17–93.
- Bryson, Norman (2001): *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München: Fink.
- Bucher, Hans-Jürgen (2004): Online-Interaktivität – ein hybrider Begriff für eine hybride Kommunikationsform. In: Christoph Bieber (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt a.M.: Campus (Interaktiva, 1), 132–167.
- Bucher, Hans-Jürgen (2007): Textdesign und Multimodalität. Zur Semantik und Pragmatik medialer Gestaltungsformen. In: Kersten Sven Roth und Jürgen Spitzmüller (Hg.):

- Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation. Konstanz: UVK, 49–76.
- Bühler, Karl (1982): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Stuttgart, New York: Fischer.
- Büscher, Monika (2006): Vision in motion. In: *Environment and Planning A* 38, 281–299.
- Callanan, Maureen A./Valle, Araceli/Azmitia, Margarita (2007): Expanding studies of family conversations about science through video analysis. In: Ricki Goldman, Roy Pea, Brigid Barron und Sharon J. Derry (Hg.): *Video Research in the Learning Sciences*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 227–237.
- Cameron, Duncan F. (1968): The museum as a communications system and implications for museum education. In: *Curator* 11 (1), 33–40.
- Carlson, Laura A./van der Zee, E. (Hg., 2005): *Functional Features in Language and Space. Insights from Perception, Categorization, and Development*. Oxford: Oxford University Press (Oxford Linguistics, 2).
- Casey, Edward (1996): How to get from space to place in a fairly short stretch of time. Phenomenological prolegomena. In: Steven Feld und Keith H. Basso (Hg.): *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 13–52.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns. Übers. v. Ronald Voullié*. Berlin: Merve-Verlag [Urspr.: *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Union Générale d'Éditions. 1980].
- Choi, Yoon Kyung (1999): The morphology of exploration and encounter in museum layouts. In: *Environment and Planning B: Planning and Design* 26 (2), 241–250.
- Ciapuscio, Guiomar E. (2003): *Wissenschaft für den Laien. Untersuchungen zu populärwissenschaftlichen Nachrichten aus Argentinien*. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Ciapuscio, Guiomar E./Kesselheim, Wolfgang (2005): Verfahren der Erklärung und Illustration als Mittel der Identitätskonstitution in der Kommunikation zwischen Experten und (Semi) Laien. In: *Neue Romania* 32, 125–152.
- Ciolek, T. Matthew/Kendon, Adam (1980): Environment and the spatial arrangement of conversational encounters. In: *Sociological Inquiry* 50 (3–4), 237–271.
- Clark, Herbert H. (1996): *Using language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Classen, Constance (2017): *The museum of the senses. Experiencing art and collections*. London, New York: Bloomsbury Academic.
- Clifton Jr., Charles/Ferreira, Fernanda/Henderson, John M./Inhoff, Albrecht W./Liversedge, Simon P./Reichle, Erik D./Schotter, Elizabeth R. (2016): Eye movements in reading and information processing: Keith Rayner's 40 year legacy. In: *Journal of Memory and Language* 86, 1–19.
- Coelsch-Foisner, Sabine (2010): Der museale Raum – Erzählung und Erlebnis. In: Hartmut Stöckl (Hg.): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Wissenschaft und Kunst, 17), 105–116.
- Cohen, Arthur Allen/Bayer, Herbert (1984): *Herbert Bayer – The Complete Work*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cohen, Irun R. (2006): Informational landscapes in art, science, and evolution. In: *Bulletin of Mathematical Biology* 68 (5), 1213–1229.
- Commandeur, Beatrix/Kunz-Ott, Hannelore/Schad, Karin (Hg., 2016): *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung in Museen*. München: kopaed (Kulturelle Bildung, 51).
- Cook, Vivian (2013): The language of the street. In: *Applied Linguistics Review* 4 (1), 43–81.

- Coxall, Helen (1991): How language means. An alternative view of museums text. In: Gaynor Kavanagh (Hg.): *Museum Languages. Objects and Texts*. London: Leicester University Press, 83–99.
- Coxall, Helen (1994): Museum text as mediated message. In: Eileen Hooper-Greenhill (Hg.): *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, 132–139.
- Coyne, Richard/Parker, Martin (2009): Voice and space: Agency of the acousmètre in spatial design. In: Phil Turner, Susan Turner und Elisabeth Davenport (Hg.): *Exploration of Space, Technology, and Spatiality. Interdisciplinary Perspectives*. Hershey, PA: Information Science Reference, 102–112.
- Crowley, Kevin/Callanan, Maureen A./Jipson, Jennifer L./Galco, Jodi/Topping, Karen/Shrager, Jeff (2001): Shared scientific thinking in everyday parent-child activity. In: *Science Education* 85 (6), 712–732.
- Crowley, Kevin/Jacobs, Melanie (2002): Building islands of expertise in everyday family activity. In: Gaea Leinhardt, Kevin Crowley und Karen Knutson (Hg.): *Learning Conversations in Museums*. Mahwah, NJ: Erlbaum, 333–357.
- Dancygier, Barbara/Vandelanotte, Lieven (2017): Internet memes as multimodal constructions. In: *Cognitive Linguistics* 28 (3), 565–598.
- Dausendschön-Gay, Ulrich/Domke, Christine/Ohlhus, Sören (2010b): Einleitung ‚Wissen in (Inter)Aktion‘. In: Ulrich Dausendschön-Gay (Hg.): *Wissen in (Inter-)Aktion. Verfahren der Wissensgenerierung in unterschiedlichen Praxisfeldern*. Berlin: De Gruyter (Linguistik – Impulse und Tendenzen, 39), 1–19.
- Dausendschön-Gay, Ulrich/Domke, Christine/Ohlhus, Sören (Hg., 2010a): *Wissen in (Inter-)Aktion. Verfahren der Wissensgenerierung in unterschiedlichen Praxisfeldern*. Berlin: De Gruyter (Linguistik – Impulse und Tendenzen, 39).
- Dausendschön-Gay, Ulrich/Krafft, Ulrich (2009): Preparing next actions in routine activities. In: *Discourse Processes. A Multidisciplinary Journal* 46 (2-3), 247–268.
- Davallon, Jean (1996): Réflexions sur l'objet de musée. In: Denis Apothéloz, Ursula Bähler und Michael Schulz (Hg.): *Analyser le musée. Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique, Lausanne 21–22 avril 1995*. Neuchâtel: Univ. Neuchâtel, Centre de Recherches Sémiologiques, 69–89.
- Dawid, Evelyn/Schlesinger, Robert (Hg., 2002): *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*. Bielefeld: Transcript.
- Dean, David (1994): *Museum Exhibition. Theory and Practice*. London: Routledge.
- Deppermann, Arnulf (2008): *Gespräche analysieren. Eine Einführung*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Qualitative Sozialforschung, 3).
- Deppermann, Arnulf (2018): Wissen im Gespräch. In: Karin Birkner und Nina Janich (Hg.): *Handbuch Text und Gespräch*. Berlin: De Gruyter, 104–142.
- Deppermann, Arnulf (Hg., 2010): *Verstehen in professionellen Handlungsfeldern*. Tübingen: Narr. (Studien zur deutschen Sprache, 52).
- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2007): Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsfeldes. In: Reinhold Schmitt (Hg.): *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 15–54.
- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2008): Verstehensdokumentationen. In: *Deutsche Sprache* 36 (3), 220–245.
- Deutscher Museumsbund (2019): *Leitfaden Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis*. Berlin: Deutscher Museumsbund.

- Deutscher Museumsbund (Hg., 2006): Standards für Museen. Kassel, Berlin: Deutscher Museumsbund, ICOM-Deutschland.
- Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg., 2011): Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, 228).
- Divjak, Paul (2010): Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie von partizipativen Räumen. Diss. Universität Wien.
- Domke, Christine (2010a): Der Ort des Textes – Überlegungen zur Relevanz der Platzierung von Kommunikaten am Beispiel von Flughäfen. In: Hartmut Stöckl (Hg.): Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Wissenschaft und Kunst, 17), 85–104.
- Domke, Christine (2010b): Texte im öffentlichen Raum. Formen medienvermittelter Kommunikation auf Bahnhöfen. In: Hans-Jürgen Bucher (Hg.): Neue Medien – neue Formate. Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation. Frankfurt a.M.: Campus (Interaktiva, 10), 257–281.
- Domke, Christine (2013): Ortsgebundenheit als distinktives Merkmal in der Textanalyse. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 41 (1), 102–126.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg., 2008): Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: Transcript.
- Drew, Paul/Heritage, John (1992): Talk at Work. Interaction in Institutional Settings. Cambridge: Cambridge University Press (Studies in interactional sociolinguistics, 8).
- Drewer, Petra (2003): Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse. Tübingen: Narr (Forum für Fachsprachen-Forschung, 62).
- Dreyer, Claus (2003): Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft. Architektursemiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas Albert Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 13.3), 3234–3277.
- Drotner, Kirsten/Dziekan, Vince/Parry, Ross/Schröder, Kim Christian (Hg., 2019): The Routledge handbook of museums, media and communication. London: Routledge.
- Duncan, Carol (2002): Museums and department stores. Close encounters. In: Jim Collins (Hg.): High-pop. Making Culture into Popular Entertainment. Malden, MA: Blackwell, 129–154.
- Dünne, Jörg (2006): Der blinde Passagier im Containerschiff: Überlegungen zum Verhältnis von Raumtheorie und Literaturwissenschaft anlässlich aktueller Sammelbände. In: Philologie im Netz 35, 64–78.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg., 2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dürscheid, Christa (2005): Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen. In: Linguistik online 22. Online verfügbar unter <https://bop.unibe.ch/linguistik-online/article/view/752> [1.5.2021]
- Dürscheid, Christa (2010): E-Mail: eine neue Kommunikationsform?. In: Sandro Moraldo (Hg.): Internet.com. Neue Sprach- und Kommunikationsformen im World Wide Web. Rom: Aracne Editrice: 39–71.
- Dürscheid, Christa/Frick, Karina (2016): Schreiben digital. Wie das Internet unsere Alltagskommunikation verändert. Stuttgart: Kröner (Einsichten, 3).
- Eckkrammer, Eva Martha/Held, Gudrun (2006b): Textsemiotik – Plädoyer für eine erweiterte Konzeption der Textlinguistik zur Erfassung der multimodalen Textrealität. In: Eva Martha

- Eckkrammer und Gudrun Held (Hg.): Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten. Frankfurt a.M.: Lang (Sprache im Kontext, 23), 1–10.
- Eckkrammer, Eva Martha/Held, Gudrun (Hg., 2006a): Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten. Frankfurt a.M.: Lang (Sprache im Kontext, 23).
- Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. München: Fink [Urspr.: La struttura assente, Mailand: Bompiani, 1968].
- Eco, Umberto (1987): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München: Hanser.
- Eco, Umberto (1999): Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition. London: Secker and Warburg.
- Ehlich, Konrad (1993): Deutsch als fremde Wissenschaftssprache. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 19, 13–42.
- Ehlich, Konrad (1994): Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation. In: Hartmut Günther und Otto Ludwig (Hg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 10.1), 18–41.
- Ehlich, Konrad/Rehbein, Jochen (1977): Wissen, kommunikatives Handeln und die Schule. In: Goepfert-Frank, Herma (Hg.): Sprachverhalten im Unterricht. Zur Kommunikation von Lehrer und Schüler in der Unterrichtssituation. München: Fink, 36–114.
- Ehmer, Oliver (2013): Veranschaulichungsverfahren im Gespräch. In: Karin Birkner und Oliver Ehmer (Hg.): Veranschaulichungsverfahren im Gespräch. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 2–18.
- Ellenbogen, Kirsten M./Luke, Jessica J./Dierking, Lynn Diane (2007): Family learning in museums. Perspectives on a decade of research. In: John Howard Falk, Lynn Diane Dierking und Susan Foutz (Hg.): In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions. Lanham, MD: AltaMira Press, 17–30.
- Elliot, Robert et al. (1994): Towards a material history methodology. In: Susan M. Pearce (Hg.): Interpreting Objects and Collections. London: Routledge, 109–124.
- Emmison, Michael/Smith, Philip (2000): Researching the Visual. Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry. London: Sage.
- Endrödi, Julia/Krefting, Anne (1989): Das Museum Altenessen für Archäologie und Geschichte. Museumskonzept als experimentelle Ausstellung. In: Michael Fehr und Stefan Grohé (Hg.): Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Köln: Wienand, 97–102.
- Engberg, Jan (2007): Wie und warum sollte die Fachkommunikationsforschung in Richtung Wissensstrukturen erweitert werden? In: Fachsprache 29 (1–2), 2–25.
- Englert, Achim/Kiupel, Michael (2012): Der außerschulische Lernort Science Center. In: Beatrice Dernbach, Christian Kleinert und Herbert Münder (Hg.): Handbuch Wissenschaftskommunikation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 141–148.
- Erickson, Frederick (2007): Ways of seeing video. Toward a phenomenology of viewing minimally edited footage. In: Ricki Goldman, Roy Pea, Brigid Barron und Sharon J. Derry (Hg.): Video Research in the Learning Sciences. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 145–155.
- Falk, John H./Dierking, Lynn D. (2013): The museum experience revisited. Walnut Creek, CA: Left Coast.
- Falk, John Howard/Dierking, Lynn Diane (2000): Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

- Falk, John Howard/Dierking, Lynn Diane/Foutz, Susan (Hg., 2007): *In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- Falk, John/Storksdieck, Martin (2005): Using the contextual model of learning to understand visitor learning from a science center exhibition. In: *Science Education* 89 (5), 744–778.
- Fehr, Michael (1989): Müllhalde oder Museum. Endstationen in der Industriegesellschaft. In: Michael Fehr und Stefan Grohé (Hg.): *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln: Wienand, 182–196.
- Fehr, Michael/Grohé, Stefan (Hg., 1989): *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln: Wienand.
- Feinstein, Noah Weeth/Allen, Sue/Jenkins, Edgar (2013): Outside the pipeline: Reimagining science education for non-scientists. In: *Science Education (Informal Science Education Special Issue)* 340 (6130), 314–317.
- Felfe, Robert (2004): Blicke in die Vergangenheit – Naturgeschichte zu Fuß. Kinästhetische Wahrnehmung in musealen Räumen. In: Christina Lechtermann und Carsten Morsch (Hg.): *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Felfe, Robert (2006): Einleitung. In: Robert Felfe und Angelika Lozar (Hg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin: Lukas, 8–28.
- Finnegan, Ruth (2002): *Communicating. The Multiple Modes of Human Interconnection*. London: Routledge.
- Fix, Ulla (1996): Textstil und Kontextstile. Stil in der Kommunikation als umfassende Semiose von Sprachlichem, Parasprachlichem und Außersprachlichem. In: Ulla Fix und Bernhard Sowinski (Hg.): *Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstagsgewidmet*. Frankfurt a.M.: Lang (Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte, 3), 111–133.
- Fix, Ulla (2008): Nichtsprachliches als Textfaktor. Medium, Material, Ort. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 36 (3), 343–354.
- Fix, Ulla (Hg., 2002): Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage. Frankfurt a.M.: Lang (Forum Angewandte Linguistik, 40).
- Fix, Ulla/Wellmann, Hans (2000b): Sprachtexte – Bildtexte. Anmerkungen zum Symposium Bild im Text – Text und Bild vom 6.-8. April 2000 in Leipzig. In: Ulla Fix und Hans Wellmann (Hg.): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter.
- Fix, Ulla/Wellmann, Hans (Hg., 2000a): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter.
- Flacke, Monika (2016): Ausstellen als Narration. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 253–257.
- Fliedl, Gottfried (1997): Wa(h)re Kunst. Der Museumshop als Wunderkammer / theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs / Ausstellung im Offenen Kulturhaus des Landes Oberösterreich (7.12.1996 – 24.1.1997). Linz, Frankfurt a.M: Offenes Kulturhaus/Anabas Verlag (Werkbund-Archiv, 26).
- Floch, Jean-Marie (1996): Qu'est-ce que peut bien être un musée pour la photographie? Interrogations d'un sémioticien avant de visiter le musée de l'Elysée de Lausanne. In: Denis Apothéloz, Ursula Bähler und Michael Schulz (Hg.): *Analyser le musée. Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique, Lausanne 21–22 avril 1995*. Neuchâtel: Univ. Neuchâtel, Centre de Recherches Sémiologiques, 121–135.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Frerichs, Klaus (2003): Semiotische Aspekte der Archäologie. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas Albert Sebeok (Hg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 13.3), 2977–2999.
- Frers, Lars (2009): Video research in the open. Encounters involving the researcher-camera. In: Ulrike Tikvah Kissmann (Hg.): *Video interaction analysis. Methods and methodology*. Frankfurt a.M.: Lang, 155–177.
- Freydank, Wolfgang (1990): Das Tier in der Ausstellung – Original oder Illusion. In: Udo Liebelt (Hg.): *Museum der Sinne. Bedeutung und Didaktik des originalen Objekts im Museum*. Hannover: Sprengel Museum, 44–49.
- Fu, Alice C./Kannan, Archana/Shavelson, Richard J. (2019): Direct and Unobtrusive Measures of Informal STEM Education Outcomes. In: *Evaluation 2019* (161), 35–57.
- Fülscher, Bernadette (2009): *Gebaute Bilder – künstliche Welten*. Zürich: hier + jetzt.
- Gajek, Esther (2000): Museum und Kaufhaus. Ein weites Feld. In: Bärbel Kleindorfer-Marx und Klara Löffler (Hg.): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15), 9–25.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Garzone, Giuliana (2010): *Discourse, Identities and Roles in Specialized Communication*. Bern: Lang (Linguistic insights, 125).
- Gibson, James J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gibson, James J. (1982): *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München: Urban & Schwarzenberg.
- Gillmann, Ursula (2016): Die lehrreiche Ausstellung. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 257–261.
- Girnth, Heiko/Michel, Sascha (2007): Von diskursiven Sprechhandlungen bis Studiodekorationen. Polit-Talkshows als multimodale Kommunikationsräume. In: *Der Sprachdienst* 51 (3), 85–91.
- Gloning, Thomas (2018): Wissensorganisation und Kommunikation in den Wissenschaften. In: Karin Birkner und Nina Janich (Hg.): *Handbuch Text und Gespräch: De Gruyter*, 344–371.
- Gluziński, Wojciech (1991): The language of exhibitions. A few theoretical remarks. In: Vnoš Sofka (Hg.): *The Language of Exhibitions – Le langage de l'exposition*. ICOFOM Symposium, October 1991, Vevey, Switzerland. Stockholm: Statens historisks museum, Stockholm; Musée de l'alimentation, Vevey (ICOFOM Study Series, 19), 51–53.
- Goffman, Erving (1963): *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press.
- Goffman, Erving (1971): *Relations in Public. Microstudies of the Public Order*. 2. Aufl. New York: Basic Books.
- Goffman, Erving (1982): *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goldman, Ricki/Pea, Roy/Barron, Brigid/Derry, Sharon J. (Hg., 2007): *Video Research in the Learning Sciences*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Gombrich, Ernst Hans (1984): *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Goodman, Nelson (1968): *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merill.
- Goodwin, Charles (1980): Restarts, pauses, and the achievement of a state of mutual gaze at turn-beginning. In: *Sociological Inquiry* 50 (3–4), 272–302.

- Goodwin, Charles (1986): *Gesture as a Resource for the Organization of Mutual Orientation*. In: *Semiotica* 62 (1–2), 29–49.
- Goodwin, Charles (2000): *Action and embodiment within situated human interaction*. In: *Journal of Pragmatics* 32, 1489–1522.
- Göpferich, Susanne (1995): *Textsorten in Naturwissenschaften und Technik. Pragmatische Typologie – Kontrastierung – Translation*. Tübingen: Narr (Forum für Fachsprachen-Forschung, 27).
- Gorter, Durk (2006): *Introduction: The study of the linguistic landscape as a new approach to multilingualism*. In: *International Journal of Multilingualism* 3 (1), 1–6.
- Gottschling, Markus/Kramer, Olaf (2021): *Recontextualized Knowledge Introduction: A Rhetorical View on Science Communication*. In: Olaf Kramer und Markus Gottschling (Hg.): *Recontextualized Knowledge: De Gruyter*, 1–15.
- Graf, Bernhard/Noschka-Roos, Annette (2009): *Lernen im Museum. Oder: Eine Kamerafahrt mit der Besucherforschung*. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 12 (1), 7–27.
- Grasskamp, Walter (2000): *Unberührbar und unverkäuflich. Museen und Museumsshops*. In: Bärbel Kleindorfer-Marx und Klara Löffler (Hg.): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15), 107–117.
- Greimas, Algirdas Julien/Courtés, Joseph (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Gross, Sabine (1994): *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*. Darmstadt.
- Grünewald Steiger, Andreas (2016): *Information – Wissen – Bildung: Das Museum als Lernort*. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 278–282.
- Guggenheim, Michael (2013): *Unifying and decomposing building types. How to analyze the change of use of sacred buildings*. In: *Qualitative Sociology* 36, 445–464.
- Gülich, Elisabeth (1999): *„Experten“ und „Laien“: Der Umgang mit Kompetenzunterschieden am Beispiel medizinischer Kommunikation*. In: Union der deutschen Akademien der Wissenschaft – sächsische Akademie der Wissenschaft zu Leipzig (Hg.): *Werkzeug Sprache. Sprachpolitik, Sprachfähigkeit, Sprache und Macht*. Hildesheim: Olms, 165–196.
- Gülich, Elisabeth/Couper-Kuhlen, Elizabeth (2007): *Zur Entwicklung einer Differenzierung von Angstformen im Interaktionsverlauf. Verfahren der szenischen Darstellung*. In: Reinhold Schmitt (Hg.): *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 293–337.
- Gülich, Elisabeth/Mondada, Lorenza/Furchner, Ingrid (2008): *Konversationsanalyse. Eine Einführung am Beispiel des Französischen*. Tübingen: Niemeyer (Romanistische Arbeitshefte, 52).
- Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang (1974): *Überlegungen zu einer makrostrukturellen Textanalyse*. In: Elisabeth Gülich, Klaus Heger und Wolfgang Raible (Hg.): *Linguistische Textanalyse*. Hamburg: Buske, 74–126.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg., 1988): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gustafsson, Lars/Karlson, Barbara M. (2011): *Gegen Null. Eine mathematische Phantasie*. Zürich: Secession Verlag für Literatur.
- Gutwill, Josua P. (2002): *Gaining visitor consent for research: Testing the posted sign method*. In: *Curator: The Museum Journal* 45 (3), 232–238.

- Habermas, Tilmann (1996): *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Berlin: De Gruyter.
- Habscheid, Stephan (2000): ‚Medium‘ in der Pragmatik. Eine kritische Bestandsaufnahme. In: *Deutsche Sprache* 28 (2), 126–143.
- Haddington, Pentti/Keisanen, Tiina (2009): Location, mobility and the body as resources in selecting a route. In: *Journal of Pragmatics* 41 (10), 1938–1961.
- Haddington, Pentti/Mondada, Lorenza/Nevile, Maurice (Hg., 2013): *Interaction and Mobility*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Hahn, Hans Peter (2003): Dinge als Zeichen – eine unscharfe Beziehung. In: Ulrich Veit, Tobias L. Kienlin, Christoph Kümmel und Sascha Schmidt (Hg.): *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann, 29–51.
- Hahn, Hans Peter (2016): Dinge als unscharfe Zeichen. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 14–18.
- Hahn, Walther von (1983): *Fachkommunikation. Entwicklung, linguistische Konzepte, betriebliche Beispiele*. Berlin: De Gruyter (Sammlung Göschen, 2223).
- Hall, Edward T. (1976 [1966]): *Die Sprache des Raumes*. Düsseldorf: Schwann.
- Hall, Margaret (1987): *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries.
- Harms, Ute/Krombaß, Angela (2008): Lernen im Museum – das Contextual Model of Learning. In: *Unterrichtswissenschaft* 36 (2), 150–166.
- Hartung, Wolfdietrich (1997): Text und Perspektive. Elemente einer konstruktivistischen Textauffassung. In: Gerd Antos, Heike Tietz und Wolfgang Heinemann (Hg.): *Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends*. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 188), 13–25.
- Harweg, Roland (1968): *Pronomina und Textkonstitution*. München: Fink.
- Hauan, Nils Petter/Kolstø, Stein Dankert (2014): Exhibitions as learning environments. A review of empirical research on students' science learning at Natural History Museums, Science Museums and Science Centres. In: *NorDiNa* 10 (1), 90–104.
- Hausendorf, Heiko (2006): Gibt es eine Sprache der Kunstkommunikation? Linguistische Zugangsweisen zu einer interdisziplinären Thematik. In: *Paragrana* 15 (2), 65–98.
- Hausendorf, Heiko (2007): Die Sprache der Kunstkommunikation und ihre interdisziplinäre Relevanz. In: Heiko Hausendorf (Hg.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München: Fink, 17–51.
- Hausendorf, Heiko (2010): Interaktion im Raum. Interaktionstheoretische Bemerkungen zu einem vernachlässigten Aspekt von Anwesenheit. In: Arnulf Deppermann und Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin: De Gruyter (Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, 2009), 163–197.
- Hausendorf, Heiko (2012a): Der Hörsaal als Interaktionsraum. Ein exemplarischer Beitrag zur Archäologie der Vorlesung. In: Elwys de Stefani, Anne-Danièle Gazin und Anna Claudia Ticca (Hg.): *Space in social interaction*. Neuchâtel: Université de Neuchâtel (Bulletin Suisse de Linguistique Appliquée VALS/ASLA, 96), 43–68.
- Hausendorf, Heiko (2012b): Über Tische und Bänke. Zur interaktiven Aneignung mobiliarer Benutzbarkeitshinweise an der Universität. In: Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada und Reinhold Schmitt (Hg.): *Raum als interaktive Ressource*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 62), 139–185.
- Hausendorf, Heiko (2016a): Vier Stühle vor dem Altar. Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum in einem Alpha-Gottesdienst. In: Heiko Hausendorf, Reinhold

- Schmitt und Wolfgang Kesselheim (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum. Tübingen: Narr Francke Attempto (Studien zur deutschen Sprache, 72), 227–262.
- Hausendorf, Heiko (2016b): Warum der Text ein lesbares Etwas ist. Überlegungen zu Lesbarkeit als Bedingung schriftsprachlicher Kommunikation. In: Franc Wagner (Hg.): Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie. Basel: Schwabe.
- Hausendorf, Heiko (2020): Interaktion und Architektur: Was man über die Vorlesung aus dem Hörsaal lernen kann. In: Rudolf Egger und Balthasar Eugster (Hg.): Lob der Vorlesung: Vorschläge zur Verständigung über Form, Funktion und Ziele universitärer Lehre. Wiesbaden: Springer, 165–203.
- Hausendorf, Heiko/Kesselheim, Wolfgang (2008): Textlinguistik fürs Examen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Linguistik fürs Examen, 5).
- Hausendorf, Heiko/Kesselheim, Wolfgang/Kato, Hiloko/Breitholz, Martina (2017): Textkommunikation. Ein textlinguistischer Neuanatz zur Theorie und Empirie der Kommunikation mit und durch Schrift. Berlin: De Gruyter (Reihe Germanistische Linguistik).
- Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (2016): Formen und Funktionen der Sprache in der Kunstkommunikation. In: Heiko Hausendorf und Marcus Müller (Hg.): Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation: De Gruyter, 3–48.
- Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2010): Opening up Openings: Zur Struktur der Eröffnungsphase eines Gottesdienstes. In: Lorenza Mondada und Reinhold Schmitt (Hg.): Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. Tübingen: Narr (Studien zur deutschen Sprache, 47), 53–101.
- Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2016): Interaktionsarchitektur und Sozialtopographie: Basiskonzepte einer interaktionistischen Raumanalyse. In: Heiko Hausendorf, Reinhold Schmitt und Wolfgang Kesselheim (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum. Tübingen: Narr Francke Attempto (Studien zur deutschen Sprache, 72), 27–54.
- Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold/Kesselheim, Wolfgang (Hg., 2016): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum. Tübingen: Narr Francke Attempto (Studien zur deutschen Sprache, 72).
- Hauser, Stefan/Luginbühl, Martin (Hg., 2015): Hybridisierung und Ausdifferenzierung. Kontrastive Perspektiven linguistischer Medienanalyse. Bern: Lang (Sprache in Kommunikation und Medien, 7).
- Heath, Christian/Luff, Paul/Vom Lehn, Dirk/Hindmarsh, Jon/Cleverly, Jason (2002): Crafting participation. Designing ecologies, configuring experience. In: *Visual Communication* 1 (1), 9–34.
- Heath, Christian/Hindmarsh, Jon/Luff, Paul (2010): Video in Qualitative Research. Analysing Social Interaction in Everyday Life. London: Sage.
- Heath, Christian/Luff, Paul (1996): Convergent activities: Line control and passenger information on the London Underground. In: Yrjö Engeström und David Middleton (Hg.): *Cognition and Communication at Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 96–129.
- Heath, Christian/Vom Lehn, Dirk (2001): Configuring exhibits. The interactional production of experience in museums and galleries. In: Hubert Knoblauch und Helga Kotthoff (Hg.): *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Proto-aesthetics of Communication*. Tübingen: Narr, 281–297.
- Heath, Christian/Vom Lehn, Dirk (2004): Configuring reception. (Dis-)regarding the ‚spectator‘ in museums and galleries. In: *Theory, Culture and Society* 21 (6), 43–65.

- Heath, Christian/Vom Lehn, Dirk/Osborne, Jonathan (2005): Interaction and interactives. In: *Public Understanding of Science* 14 (1), 91–101.
- Heinemann, Wolfgang/Viehweiger, Dieter (1991): *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 115).
- Helbing, Dirk/Molnár, Péter/Farkas, Illés/Bolay, Kai (2012): Self-organizing Pedestrian Movement. In: Michael Betty und Paul A. Longley (Hg.): *Environment and Planning. Volume B: Planning and Design*. Thousand Oaks: Sage, 171–245.
- Hendriks, Friederike/Kienhues, Dorothe (2020): Science understanding between scientific literacy and trust. Contributions from psychological and educational research. In: Annette Leßmöllmann, Marcelo Dascal und Thomas Gloning (Hg.): *Science communication*. Boston, Berlin: De Gruyter Mouton (Handbooks of communication science, 17), 29–50.
- Heritage, John (2012): The Epistemic Engine. Sequence Organization and Territories of Knowledge. In: *Research on Language & Social Interaction* 45 (1), 30–52.
- Hillier, Bill (1996): *Space is the Machine. A Configurational Theory of Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, Bill/Tzortzi, Kali (2008): Space syntax. The language of museum space. In: Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*. 4. Nachdr. Malden, MA: Blackwell (Blackwell companions in cultural studies, 12), 282–301.
- Hindmarsh, Jon/Heath, Christian (2003): Transcending the object in embodied Interaction. In: Justine Coupland und Richard Gwyn (Hg.): *Discourse, the body, and identity*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 43–69.
- Hirschauer, Stefan (2002): Scheinlebensdige. Die Verkörperung des Letzten Willens in einer anatomischen Ausstellung. In: *Soziale Welt* 53 (1), 5–29.
- Hodder, Ian (1994): The contextual analysis of symbolic meanings. In: Susan M. Pearce (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge, 12 [Urspr. in: Hodder, Ian (Hg.): *The Archaeology of Contextual Meanings*. Cambridge: Cambridge University Press. 1987].
- Hodge, Robert/D'Souza, Wilfred (1979): The museum as a communicator. A semiotic analysis of the Western Australian Museum aboriginal gallery, Perth. In: *Museum* 31 (4), 251–266.
- Hoffmann, Lothar (1976): *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*. Berlin: Akademie-Verlag (Sammlung Akademie-Verlag Sprache, 44).
- Hoffmann, Lothar (1988): *Vom Fachwort zum Fachtext. Beiträge zur angewandten Linguistik*. Tübingen: Narr (Forum für Fachsprachen-Forschung, 5).
- Hoffmann, Lothar (Hg., 1998): *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 14.1).
- Hoffmann, Michael (2004): Zeichenklassen und Zeichenrelationen bei der Verknüpfung von Text und Bild. Ein Beitrag zur semiotischen Semantik. In: Inge Pohl und Konerding, Klaus-Peter (Hg.): *Stabilität und Flexibilität in der Semantik: Strukturelle, kognitive, pragmatische und historische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Lang, 357–386.
- Holly, Werner (2000): Was sind ‚Neue Medien‘ – Was sollen ‚Neue Medien‘ sein? In: Gerd Günter Voss, Werner Holly und Klaus Boehnke (Hg.): *Neue Medien im Alltag. Begriffsbestimmungen eines interdisziplinären Forschungsfeldes*. Opladen: Leske + Budrich, 79–106.
- Holly, Werner (2006): Mit Worten sehen. Audiovisuelle Bedeutungskonstitution und Muster transkriptiver Logik in der Fernsehberichterstattung. In: *Deutsche Sprache* (1–2), 135–150.

- Hooper-Greenhill, Eilean (1991): A new communication model for museums. In: Gaynor Kavanagh (Hg.): *Museum Languages. Objects and Texts*. London: Leicester University Press, 49–61.
- Hooper-Greenhill, Eilean (2002): Developing a Scheme for Finding Evidence of the Outcomes and Impact of Learning in Museums, Archives and Libraries. The Conceptual Framework. Online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2381/66> [1.6.2021].
- Hooper-Greenhill, Eilean (2008): Studying visitors. In: Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA: Blackwell (Blackwell companions in cultural studies, 12), 362–376.
- Hooper-Greenhill, Eilean/Moussouri, Theano (2000): Researching Learning in Museums and Galleries 1990-1999. A Bibliographic Review. Online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2381/19> [1.6.2021].
- Hornecker, Eva (2019): *Human-computer interactions in museums*. San Rafael, CA: Morgan & Claypool (Synthesis lectures on human-centered informatics, 42).
- Horta, Maria de Lourdes (1991): Museum Language and exhibitions' speech. ... a ,chicken and egg' discussion. In: Vиноš Sofka (Hg.): *The Language of Exhibitions – Le langage de l'exposition*. ICOFOM Symposium, October 1991, Vevey, Switzerland. Stockholm: Statens historisks museum, Stockholm/Musée de l'alimentation, Vevey (ICOFOM Study Series, 19), 55–60.
- Horta, Maria de Lourdes (1992): *Museum semiotics. A New Approach to Museum Communication*. Diss. Univ. Leicester.
- Hupka, Werner (1989): *Wort und Bild. Die Illustrationen in Wörterbüchern und Enzyklopädien*. Tübingen: Niemeyer.
- Hutchby, Ian (2001): Technologies, texts and affordances. In: *Sociology* 35 (2), 441–456.
- Ischreyt, Heinz (1965): *Studien zum Verhältnis von Sprache und Technik. Institutionelle Sprachlenkung in der Terminologie der Technik*. Düsseldorf: Schwann (Sprache und Gemeinschaft, 4).
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink (Uni-Taschenbücher, 163).
- Jäger, Ludwig (2002): Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ludwig Jäger und Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München: Fink, 19–41.
- Jäger, Ludwig/Stanzek, Georg (Hg., 2002): *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München: Fink.
- Jäger, Ludwig: *Transkription. Überlegungen zu einem neuen Forschungsparadigma*.
- Jakobson, Roman (1972): Linguistik und Poetik. In: Heinz Blumensath (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 118–147.
- Janich, Nina (2018): Nichtwissen und Unsicherheit. In: Karin Birkner und Nina Janich (Hg.): *Handbuch Text und Gespräch*. Berlin: De Gruyter, 555–584.
- Janich, Nina (2020): The contribution of linguistics and semiotics to the understanding of science communication. In: Annette Leßmöllmann, Marcelo Dascal und Thomas Gloning (Hg.): *Science communication*. Boston, Berlin: De Gruyter (Handbooks of communication science, 17), 143–166.
- Janich, Nina (2021): Science Revisited. The Representation of Scientific Knowledge and Ignorance in the German Kinder-Uni Books. In: Olaf Kramer und Markus Gottschling (Hg.): *Recontextualized Knowledge*. Berlin: De Gruyter Mouton, 151–167.
- Jarvella, Robert J./Klein, Wolfgang (Hg., 1982): *Speech, Place, and Action. Studies in Deixis and Related Topics*. Chichester: Wiley.

- Jaworska, Sylvia (2020): Spoken language in science and the humanities. In: Annette Leßmöllmann, Marcelo Dascal und Thomas Gloning (Hg.): *Science communication*. Boston, Berlin: De Gruyter Mouton (*Handbooks of communication science*, 17), 271–288.
- Jefferson, Gail (1972): Side sequences. In: David Sudnow (Hg.): *Studies in Social Interaction*. New York: Free Press, 294–330 und 447–451.
- Jewitt, Carey (2009): An introduction to multimodality. In: Carey Jewitt (Hg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 14–27.
- Jewitt, Carey (Hg., 2017): *The Routledge handbook of multimodal analysis*. 2. Aufl. London, New York: Routledge.
- Jones, Billie J. (1999a): Semiotics. A window to the rhetoricity of museum texts. In: Scott Simpkins, C. W. Spinks und John Deely (Hg.): *Semiotics Yearbook 1999*. New York: Lang, 56–67.
- Jones, Billie J. (1999b): The rhetoricity of museum design. An analysis of the United States Holocaust Memorial Museum as a rhetorical text. Ann Arbor: UMI.
- Jucker, Andreas H./Hausendorf, Heiko/Dürscheid, Christa/Frick, Karina/Hottiger, Christoph/Kesselheim, Wolfgang/Linke, Angelika/Meyer, Nathalie/Steger, Antonia (2018): Doing space in face-to-face interaction and on interactive multimodal platforms. In: *Journal of Pragmatics* 134, 85–101.
- Kailer, Thomas (2003): Werwölfe, Triebtäter, minderwertige Psychopathen. Bedingungen von Wissenspopularisierung: Der Fall Haarmann. In: Carsten Kretschmann (Hg.): *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*. Berlin: Akademie-Verlag (*Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel*, 4), 323–359.
- Kaiser, Brigitte (2006): Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. *Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld: Transcript.
- Kallmeyer, Werner (2006): Konversationsanalytische Beschreibung. In: Ulrich Ammon, Norbert Dittmar, Klaus J. Mattheier und Peter Trudgill (Hg.): *Soziolinguistik*. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: De Gruyter (*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, 3.2), 1212–1225.
- Kallmeyer, Werner/Schütze, Fritz (1976): Konversationsanalyse. In: *Studium Linguistik* 22, 1–28.
- Kalverkämper, Hartwig (1990): Gemeinsprache und Fachsprachen. Plädoyer für eine integrierende Sichtweise. In: Gerhard Stickel (Hg.): *Deutsche Gegenwartssprache. Tendenzen und Perspektiven*. Berlin: De Gruyter (*Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache*, 1989), 88–133.
- Kanzog, Klaus/Burghardt, Kirsten (1991): Einführung in die Filmphilologie. München: Schaudig, Bauer, Ledig (*Diskurs Film*, 4).
- Karlander, David (2019): Mobile Semiosis and Mutable Metro Spaces. Train Graffiti in Stockholm's Public Transport System. In: Amiena Peck, Christopher Stroud und Quentin Williams (Hg.): *Making sense of people and place in linguistic landscapes*. London: Bloomsbury Academic, 71–88.
- Kastberg, Peter (2007): Knowledge communication. The emergence of a third order discipline. In: Anneli Rothkegel und Claudia Villiger (Hg.): *Kommunikation in Bewegung. Multimedialer und multilingualer Wissenstransfer in der Experten-Laien-Kommunikation*. Festschrift für Anneli Rothkegel zum 65. Geburtstag. Frankfurt a.M.: Lang, 7–24.
- Kato, Hiloko (2020): An den Rändern der Texte – Untersuchung ideeller, materieller und virtueller Textgrenzen. Zürich: Universität Zürich, Philosophische Fakultät. <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/182207/>

- Kato, Hiloko/Bauer, René (2019): Hansel and Gretel. Design and Reception of Orientation Cues in Game space. In: Kocher Mela, Bauer René und Suter Beat (Hg.): Games and Rules : Game Mechanics for the Magic Circle. Bielefeld: transcript, 115–138.
- Katz, David (1944): Gestaltpsychologie. Basel: Schwabe.
- Kavanagh, Gaynor (1989): Objects as evidence, or not? In: Susan M. Pearce (Hg.): Museum Studies in Material Culture. Leicester: Leicester University Press, 119–137.
- Kaynar Rohloff, Ipek (2009): From academic research on museum galleries to practice-based research for planning shopping malls. Long paper presented at Architectural Research Centres Consortium Conference 2009, San Antonio, TX, 15.-18.4.2009.
- Kelly, Lynda Joan (2007): The Interrelationships between Adult Museum Visitors' Learning Identities and Their Museum Experiences. Diss. University of Technology, Sydney.
- Kendon, Adam (1990a): Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters. Hrsg. v. John J. Gumperz. Cambridge: Cambridge University Press (Studies in interactional sociolinguistics, 7).
- Kendon, Adam (1990b): Some context for context analysis. A view of the origins of structural studies of face-to-face interaction. In: Adam Kendon: Conducting interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters. Hrsg. v. John J. Gumperz. Cambridge: Cambridge University Press (Studies in interactional sociolinguistics, 7), 15–49.
- Kendon, Adam (1990c): Spatial organization in social encounters. The F-formation system. In: Adam Kendon: Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters. Hrsg. v. John J. Gumperz. Cambridge: Cambridge University Press (Studies in interactional sociolinguistics, 7), 209–237.
- Kendon, Adam (2005): Gesture. Visible Action as Utterance. Reprint with corr. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kesselheim, Wolfgang (2009): Die Analyse von Kommunikation in der Museumsausstellung. eine Herausforderung für die Linguistik. In: Oliver Stenschke (Hg.): Wissenstransfer und Diskurs. Frankfurt a.M.: Lang (Transferwissenschaften, 6), 245–266.
- Kesselheim, Wolfgang (2010a): Wechselspiele von ‚Text‘ und ‚Kontext‘ in multimodaler Kommunikation. In: Peter Klotz, Paul R. Portmann-Tselikas und Georg Weidacher (Hg.): Kontexte und Texte. Soziokulturelle Konstellationen literalen Handelns. Tübingen: Narr (Europäische Studien zu Textlinguistik, 8), 327–343.
- Kesselheim, Wolfgang (2010b): ‚Zeigen, erzählen und dazu gehen‘: Die Stadtführung als raumbasierte kommunikative Gattung. In: Marcella Costa und Bernd Müller-Jacquier (Hg.): Deutschland als fremde Kultur. Vermittlungsverfahren in Touristenführungen. München: ludicum, 244–271.
- Kesselheim, Wolfgang (2010c): Wissenskommunikation multimodal. Wie Museumsbesucher sich über den Inhalt einer Museumsvitrine verständigen. In: Fachsprache: Internationale Zeitschrift für Fachsprachenforschung, -didaktik und Terminologie 32 (34), 122–144.
- Kesselheim, Wolfgang (2010a): Sprachliche Oberflächen: Musterhinweise. In: Stephan Habscheid (Hg.): Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation. Berlin: De Gruyter, 337–366.
- Kesselheim, Wolfgang (2011b): Wie kann man Ausstellungskommunikation analysieren? Ein Vorschlag aus der Sprachwissenschaft. In: Standbein-Spielbein (89), 51–55.
- Kesselheim, Wolfgang (2012): Gemeinsam im Museum: Materielle Umwelt und interaktive Ordnung. In: Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada und Reinhold Schmitt (Hg.): Raum als interaktive Ressource. Tübingen: Narr, 187–231.

- Kesselheim, Wolfgang (2012): Gemeinsam im Museum: Materielle Umwelt und interaktive Ordnung. In: Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada und Reinhold Schmitt (Hg.): Raum als interaktive Ressource. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache 62), 187–231.
- Kesselheim, Wolfgang (2016): Schauraum / Spielraum: Eine standbildbasierte Fallstudie zur Rolle des gebauten Raums in der Interaktion. In: Heiko Hausendorf, Reinhold Schmitt und Wolfgang Kesselheim (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum. Tübingen: Narr Francke Attempto (Studien zur deutschen Sprache, 72), 335–360.
- Kesselheim, Wolfgang (2016): Videobasierte Raumerforschung als interdisziplinäres Forschungsfeld. Ein exemplarischer Einblick in unterschiedliche methodische Zugänge. In: Heiko Hausendorf, Reinhold Schmitt und Wolfgang Kesselheim (Hg.): Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum. Tübingen: Narr Francke Attempto (Studien zur deutschen Sprache, 72), 89–110.
- Kesselheim, Wolfgang (2017): Die Museumsausstellung – ein Text? In: Germanistik in der Schweiz – Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik 14, 1–29.
- Kesselheim, Wolfgang (2018): Annoncen an Schwarzen Brettern. Zur Bedeutung des Lektüremoments für die Text(sorten)linguistik. In: Steffen Pappert und Sascha Michel (Hg.): Multimodale Kommunikation in öffentlichen Räumen. Texte und Textsorten zwischen Tradition und Innovation. Stuttgart: ibidem (Perspektiven Germanistischer Linguistik, 14), 15–42.
- Kesselheim, Wolfgang/Brandenberger, Christina (2021): The social construction of embodied experiences. Two types of discoveries in the science centre. In: Linguistics Vanguard (special issue on embodied knowledge).
- Kesselheim, Wolfgang/Brandenberger, Christina/Hottiger, Christoph (2021): How to Notice a Tsunami in a Watertank: Joint Discoveries in a Science Center. In: Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion (22), 87–113. Online verfügbar unter <http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2021/ga-kesselheim.pdf> [31.7.2021].
- Kesselheim, Wolfgang/Hausendorf, Heiko (2007): Die Multimodalität der Ausstellungskommunikation. In: Reinhold Schmitt (Hg.): Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 339–375.
- Kesselheim, Wolfgang/Thörle, Britta (2005): La construcción de identidades colectivas en la empresa. In: Neue Romania 32, 207–230.
- Kessler, Sabrina Heike/Fährlich, Birte/Schäfer, Mike S. (2020): Science communication research in the German-speaking countries: A content analysis of conference abstracts. In: Studies in Communication Science 19 (2), 243–251.
- Kidwell, Mardi/Zimmerman, Don H. (2007): Joint attention as action. In: A body of resources – CA studies of social conduct 39 (3), 592–611.
- Kissmann, Ulrike Tikvah (Hg., 2009): Video Interaction Analysis. Methods and Methodology. Frankfurt a.M.: Lang.
- Klaus J. Mattheier und Peter Trudgill (Hg.): Soziolinguistik. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 3.2), 1212–1225.
- Klein, Hans-Joachim (2000): Inszenierungen in Ausstellungen und Museen. Die Abschätzung ihrer Wirkung auf Besucher. In: Bärbel Kleindorfer-Marx und Klara Löffler (Hg.): Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15).

- Kleindorfer-Marx, Bärbel/Löffler, Klara (Hg., 2000): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15).
- Klingenstein, Susanne (2001): *Kasse machen oder in sich gehen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.02.2001, 52.
- Klingler, Felicitas Iris (2019): *Lernort Museum. Eine empirische Untersuchung der Gestaltung museumspädagogischer Angebote für Schulklassen*. Dissertation. Universität Göttingen, Göttingen.
- Klug, Nina-Maria/Stöckl, Hartmut (Hg., 2016): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton (Handbücher Sprachwissen, 7).
- Knilli, Friedrich/Reiss, Erwin/Reiss, Karin/Kraker, Maria (1971): *Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer*. Steinbach b. Giessen: Anabas.
- Koffka, Kurt (1935): *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt.
- Koffka, Kurt (2008): *Zu den Grundlagen der Gestaltpsychologie. Ein Auswahlband*. Hrsg. v. Michael Stadler. Wien: Krammer.
- Kohl, Karl-Heinz (2003): *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: Beck.
- Kohl, Karl-Heinz (2005): *Sakrale Objekte im Museum*. In: Udo Liebelt (Hg.): *Vom Geist der Dinge. Das Museum als Forum für Ethik und Religion*. Bielefeld: Transcript, 29–38.
- Korff, Gottfried (1984): *Objekt und Information im Widerstreit*. In: *Museumskunde* 49, 83–93.
- Korff, Gottfried (1995a): *Die Eigenart der Museums-Dinge. Zur Materialität und Medialität des Museums*. In: Kirsten Fast (Hg.): *Handbuch der museumspädagogischen Ansätze*. Opladen: Leske + Budrich (Berliner Schriften zur Museumskunde, 9), 17–28.
- Korff, Gottfried (1995b): *Fragen an Jürgen Steen*. In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler und Herbert Posch (Hg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. Wien: Turia und Kant (Museum zum Quadrat, 5), 63–68.
- Korff, Gottfried (2002): *Merkwelt Wissenschaft / Staging Science. Vortrag, gehalten auf dem Workshop „Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung“*, 26./27.4.2002, Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität Berlin.
- Kotthoff, Helga (2009): *Erklärende Aktivitätstypen in Alltags- und Unterrichtskontexten*. In: Janet Spreckels (Hg.): *Erklären im Kontext. Neue Perspektiven aus der Gesprächs- und Unterrichtsforschung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren: 120–146.
- Kováč, M. A. (1979): *Das Museum als semiotisches System*. In: Institut für Museumswesen (Hg.): *Museologische Forschung in der ČSSR*. Berlin: o.V. (Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen, 17), o.S.
- Krafft, Ulrich (1978): *Comics lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Krafft, Ulrich/Dausendschön-Gay, Ulrich (2007): *Prozesse interpersonaler Koordination*. In: Reinhold Schmitt (Hg.): *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 167–194.
- Kramer, Olaf/Gottschling, Markus (Hg., 2021): *Recontextualized Knowledge: De Gruyter*.
- Krämer, Sybille (1998): *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: Sybille Krämer: *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1379), 73–94.
- Kress, Gunther (2009): *What is mode?* In: Carey Jewitt (Hg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 54–67.
- Kress, Gunther (2010): *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge.

- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (1996): *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Kretschmann, Carsten (Hg., 2003): *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*. Berlin: Akademie-Verlag (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel, 4).
- Kristensen, Jens Erik (1994): *Der kuriose, der klassifizierende und der biologische Blick. Die Ordnung der Natur und das moderne naturhistorische Museum*. In: Annesofie Becker (Hg.): *Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 127–135.
- Krukar, Jakub (2014): *Walk, Look, Remember: The Influence of the Gallery's Spatial Layout on Human Memory for an Art Exhibition*. In: *Behavioral sciences* 4 (3), 181–201.
- Kruse, Lenelis/Graumann, Carl Friedrich (1978): *Sozialpsychologie des Raumes und der Bewegung*. In: Kurt Hammerich und Michael Klein (Hg.): *Materialien zur Soziologie des Alltags*. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20. Opladen: Westdeutscher Verlag, 177–219.
- Lachmeyer, Herbert (2002): *Knowledge Design – Zur Ausstellbarkeit von Kunst oder Wissenschaft als Vermittlungs- und Forschungsstrategie*. Vortrag, gehalten auf dem Workshop ‚Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung‘, 26./27.4.2002, Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität Berlin.
- Laskurain-Ibarluzea, Patxi (2020): *The Linguistic Landscape of Chicago's La Villita*. In: Beatrix Busse, Ingo H. Warnke und Jennifer Smith (Hg.): *Place-making in the declarative city*. Berlin: De Gruyter (Diskursmuster, 22), 93–118.
- Lee, John R.E./Watson, Rodney (1992-1993): *Regards et habitudes des passants. Les arrangements de visibilité de la locomotion*. In: *Les Annales de la recherche urbaine* 57-58, 100–109.
- Leimgruber, Walter/Andris, Silke/Bischoff, Christine (2013): *Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren*. Berlin: Reimer.
- Leinhardt, Gaea/Crowley, Kevin (1998): *Museum Learning as Conversational Elaboration. A Proposal to Capture, Code and Analyze Talk in Museums*. Pittsburgh: Learning Research & Development Center, Univ. Pittsburgh (Technical Report, 1).
- Leinhardt, Gaea/Crowley, Kevin/Knutson, Karen (Hg., 2002): *Learning Conversations in Museums*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Leinhardt, Gaea/Knutson, Karen (2004): *Listening in on Museum Conversations*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Lenk, Carsten (2000): *Museum, Kaufhaus, Freizeitpark. Die gesellschaftliche Konstruktion von Erlebnisräumen*. In: Bärbel Kleindorfer-Marx und Klara Löffler (Hg.): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15), 49–66.
- Lepenes, Annette (2003): *Wissen vermitteln im Museum*. Köln: Böhlau (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden, 1).
- Leßmöllmann, Annette/Dascal, Marcelo/Gloning, Thomas (Hg., 2020): *Science communication*. Boston, Berlin: De Gruyter Mouton (Handbooks of communication science, 17).
- Liebelt, Udo (Hg., 1981): *Museumsarchitektur für den Besucher*. Hannover: Postskriptum.
- Liebert, Wolf-Andreas (1996): *Die transdiskursive Vorstellungswelt zum AIDS-Virus. Textsorten im Übergang von Fachlichkeit und Nichtfachlichkeit*. In: Hartwig Kalverkämper und

- Klaus-Dieter Baumann (Hg.): Fachliche Textsorten. Komponenten – Relationen – Strategien. Tübingen: Narr (Forum für Fachsprachen-Forschung, 25).
- Liebert, Wolf-Andreas (2020): Communicative strategies of popularization of science (including science exhibitions, museums, magazines). In: Annette Leßmöllmann, Marcelo Dascal und Thomas Gloning (Hg.): Science communication. Boston, Berlin: De Gruyter Mouton (Handbooks of communication science, 17), 399–416.
- Liebert, Wolf-Andreas (Hg., 2006): Kontroversen als Schlüssel zur Wissenschaft? Wissenskulturen in sprachlicher Interaktion. Bielefeld: Transcript.
- Linke, Angelika (2010): Historische Semiotik des Leibes in der Kommunikation: Zur Dynamisierung von Körper und Sprache im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert. In: Arnulf Deppermann und Angelika Linke (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin: De Gruyter (Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache, 2009), 129–162.
- Linke, Angelika (2012): Körperkonfigurationen: Die Sitzgruppe. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Gespräch, Körper und Raum vom 18. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. In: Peter Ernst (Hg.): Historische Pragmatik. Berlin: De Gruyter, 185–214.
- Locher, Hubert (2004): Das Museum als ‚magischer Kanal‘: Einführende Anmerkungen zum Tagungsthema. Vortrag, gehalten auf dem Workshop ‚Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung‘, 26./27.4.2002, Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität Berlin. In: Hubert Locher, Beat Wyss, Bärbel Küster und Angela Zieger (Hg.): Museum als Medium – Medien im Museum: Perspektiven der Museologie. München: Müller-Straten, 6–15.
- Lord, Barry/Lord, Gail Dexter (Hg., 2002): The Manual of Museum Exhibitions. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Lord, Barry/Piacente, Maria (Hg., 2014): Manual of museum exhibitions. 2. Aufl. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Luginbühl, Martin (2007): Textdesign in Fernsehnachrichten. Multimodale Bedeutungskonstitution durch Sprache, Bild und Geräusch. In: Kersten Sven Roth und Jürgen Spitzmüller (Hg.): Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation. Konstanz: UVK, 203–224.
- Luginbühl, Martin (2011): Vom kommentierten Realfilm zum multimodalen Komplex. Sprache-Bild-Beziehungen in Fernsehnachrichten im diachronen und internationalen Vergleich. In: Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm und Hartmut Stöckl (Hg.): Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele. Berlin: Erich Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 228).
- MacGregor, Arthur (1994): Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘. In: Andreas Grote (Hg.): Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Opladen: Leske + Budrich, 61–106.
- Machin, David (2007): Introduction to Multimodal Analysis. London: Hodder Arnold.
- Malraux, André (1987): Das imaginäre Museum. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag (Reihe Campus, 1017).
- Maranda, Lynn (1991): [Ohne Titel]. In: Vиноš Sofka (Hg.): The Language of Exhibitions – Le langage de l’exposition. ICOFOM Symposium, October 1991, Vevey, Switzerland. Stockholm: Statens historiska museum, Stockholm; Musée de l’alimentation, Vevey (ICOFOM Study Series, 19), 69–72.
- Mattl, Siegfried (1992): Ausstellungen als Lektüre. In: Gottfried Liedl (Hg.): Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. Wien:

- Eigenverlag, Verein Arbeitsgruppe für theoretische und angewandte Museologie, Klosterneuburg, 41–54.
- Mattl, Siegfried (1995): Texte sehen. Bilder lesen. In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler und Herbert Posch (Hg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. Wien: Turia und Kant (Museum zum Quadrat, 5), 13–26.
- Maximea, Heather (2002): Projecting display space requirements. In: Barry Lord und Gail Dexter Lord (Hg.): *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 76–86.
- McIlvenny, Paul/Broth, Mathias/Haddington, Pentti (2009): Communicating place, space and mobility. In: *Journal of Pragmatics* (41), 1879–1886.
- McNeill, David (1992): *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Claire/Ezrati, Jean-Jacques (2005): *L'exposition, théorie et pratique: L'Harmattan*.
- Metz, Christian (1973): *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft, 24).
- Metzger, Wolfgang (1975): *Gesetze des Sehens*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Kramer (Senckenberg-Buch, 53).
- Metzler, O'Doherty, Brian/Kemp, Wolfgang (1996): *In der weissen Zelle*. Berlin: Merve (Internationaler Merve Diskurs, 190).
- Miller, Steven (1990): Labels. In: *Curator* 33, 85–88.
- Möhn, Dieter/Pelka, Roland (1984): *Fachsprachen. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer (Germanistische Arbeitshefte, 30).
- Moles, Abraham Antoine (1972): *Théorie des objets*. Paris: Éditions universitaires.
- Mollerup, Per (2005): *Wayshowing. A Guide to Environmental Signage. Principles and Practices*. Baden: Lars Müller.
- Mondada, Lorenza (2003): Working with video. How surgeons produce video records or their actions. In: *Visual Studies* 18 (1), 58–72.
- Mondada, Lorenza (2007): Interaktionsraum und Koordinierung. In: Reinhold Schmitt (Hg.): *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 55–93.
- Mondada, Lorenza (2009a): Emergent focused interactions in public places: A systematic analysis of the multimodal achievement of a common interactional space. In: *Journal of Pragmatics* 41 (10), 1977–1997.
- Mondada, Lorenza (2009b): *Interactional Space and the Study of Embodied Talk-in-interaction*. Position paper, prepared for the workshop 'Language and Interactional Space', FRIAS, Freiburg, 16-18.11.2009.
- Mondada, Lorenza (2011a): The management of knowledge discrepancies and of epistemic changes in institutional interactions. In: Tanja Stivers, Lorenza Mondada und Jakob Steensig (Hg.): *The Morality of Knowledge in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 27–57.
- Mondada, Lorenza (2011b): Understanding as an embodied, situated and sequential achievement in interaction. In: *Journal of Pragmatics* 43 (2), 542–552.
- Mondada, Lorenza (2013): Multimodal interaction. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressemer (Hg.): *Body, Language, Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin: De Gruyter Mouton (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 38.1), 577–589.

- Mondada, Lorenza (2014): The local constitution of multimodal resources for social interaction. In: *Journal of Pragmatics* 65, 137–156.
- Mondada, Lorenza/Oloff, Florence (2016): Im Radiostudio arbeiten. Vielgestaltige Handlungen in einem flexibel architekturelierten Raum. In: Heiko Hausendorf, Reinhold Schmitt und Wolfgang Kesselheim (Hg.): *Interaktionsarchitektur, Sozialtopographie und Interaktionsraum*. Tübingen: Narr Francke Attempto (Studien zur deutschen Sprache, 72), 361–404.
- Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg., 2010): *Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur deutschen Sprache, 47).
- Mooney, Chris (2010): *Do Scientists Understand the Public?* American Academy of Arts and Sciences. Cambridge, MA. Online verfügbar unter <http://www.amacad.org/pdfs/scientistsUnderstand.pdf> [1.6.2021].
- Mortensen, Kristian/Hazel, Spencer (2014): Moving into interaction—Social practices for initiating encounters at a help desk. In: *Journal of Pragmatics* 62, 46–67.
- Müller, Cornelia/Cienki, Alan/Fricke, Ellen/Ladewig, Silva H./McNeill, David/Bressem, Jana (Hg., 2013): *Body, Language, Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction*. Berlin: De Gruyter Mouton (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 38.1).
- Müller, Cornelia/Bohle, Ulrike (2007): Das Fundament fokussierter Interaktion. Zur Vorbereitung und Herstellung von Interaktionsräumen durch körperliche Koordination. In: Reinhold Schmitt (Hg.): *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 129–165.
- Müller-Scheessel, Nils (2003): Von der Zeichenhaftigkeit archäologischer Ausstellungen und Museen. In: Ulrich Veit, Tobias L. Kienlin, Christoph Kümmel und Sascha Schmidt (Hg.): *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann, 107–125.
- Murphy, Keith M. (2005): Collaborative imagining: The interactive use of gestures, talk, and graphic representation in architectural practice. In: *Semiotica* 156 (Dezember), 113–145.
- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Naredi-Rainer, Paul (2000): Konsum im Musentempel – Museen im Konsumtempel. Zu Hans Holleins Museums- und Kaufhausarchitektur. In: Bärbel Kleindorfer-Marx und Klara Löffler (Hg.): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15), 119–146.
- Naredi-Rainer, Paul (2004): *Entwurfsatlas Museumsbau*. Basel: Birkhäuser.
- National Research Council (2009): *Learning Science in Informal Environments. People, Places, and Pursuits*. Hg. v. Philip Bell, Bruce Lewenstein, Andrew W. Shouse und Michael A. Feder. Washington, DC: The National Academies Press.
- Nettke, Tobias (2009): *Handlungsmuster museumspädagogischer Führungen. Eine interaktionsanalytisch-erziehungswissenschaftliche Untersuchung in Naturkundemuseen*. Diss. Universität Frankfurt a.M.
- Nevile, Maurice/Haddington, Pentti/Heinemann, Trine/Rauniomaa, Mirka (Hg., 2014): *Interacting with objects. Language, materiality, and social activity*. Amsterdam: Benjamins.
- Newhouse, Victoria (2005): *Art and the Power of Placement*. New York: Monacelli Press.
- Niederhauser, Jürg (1999): *Wissenschaftssprache und Umgangssprache im Kontakt*. Frankfurt a.M.: Lang (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte, 38).
- Niewerth, Dennis (Hg., 2018): *Dinge – Nutzer – Netze: Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen*. Bielefeld: transcript.

- Nolda, Sigrid (2007): Videobasierte Kursforschung. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 10 (4), 478–492.
- Norberg-Schulz, Christian (1968): *Logik der Baukunst*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Norman, Donald A. (1988): *The Psychology of Everyday Things*. New York: Basic Books.
- Norris, Sigrid (2004): *Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework*. London: Routledge.
- Norris, Sigrid (2013): Multimodal (inter)action analysis. An integrative methodology. In: Cornelia Müller, Alan Cienki, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig, David McNeill und Jana Bressemer (Hg.): *Body, language, communication. An international handbook on multimodality in human interaction*. Berlin: De Gruyter Mouton (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 38.1), 275–286.
- Noschka-Roos, Annette (2001): Bausteine eines besucherorientierten Informationskonzepts. In: Ulrich Schwarz und Philipp Teufel (Hg.): *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: AVEdition, 88–113.
- Noschka-Roos, Annette (Hg., 2003): *Besucherforschung im Museum. Instrumentarien zur Verbesserung der Ausstellungskommunikation*. München: Deutsches Museum.
- Noschka-Roos, Annette/Lewalter, Doris (2016): Lehren und Lernen im Museum. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 282–286.
- Nöth, Winfried (1985a): *Architektur*. In: Winfried Nöth (Hg.): *Semiotik*. Stuttgart: Metzler, 400–408.
- Nöth, Winfried (1985b): *Bild*. In: Winfried Nöth (Hg.): *Semiotik*. Stuttgart: Metzler, 409–419.
- Nöth, Winfried (2000a): *Der Zusammenhang von Text und Bild*. In: Winfried Nöth (Hg.): *Handbuch der Semiotik*. 2. rev. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 489–496.
- Nöth, Winfried (2000b): *Gegenstände und Artefakte*. In: Winfried Nöth (Hg.): *Handbuch der Semiotik*. 2. rev. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 526–528.
- Nöth, Winfried (2004): Zur Komplementarität von Sprache und Bild aus semiotischer Sicht. In: *Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes* 51 (1), 8–22.
- Nöth, Winfried (2016): *Verbal-visuelle Semiotik*. In: Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl (Hg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext: De Gruyter*, 190–216.
- Nöth, Winfried (Hg., 2000c): *Handbuch der Semiotik*. 2. rev. und erw. Aufl. Stuttgart.
- O'Halloran, Kay L. (Hg., 2004): *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-functional Perspectives*. London: Continuum.
- O'Toole, Lawrence Michael (1994): *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press.
- O'Toole, Michael (2004): *Opera ludentes: the Sydney Opera House at work and play*. In: Kay L. O'Halloran (Hg.): *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-functional Perspectives*. London: Continuum, 11–27.
- Ober-Heilig, Nadine. (2015): *Das gebaute Museumserlebnis. Erlebniswirksame Architektur als strategische Schnittstelle für Museumsmarken*. Wiesbaden: Springer Gabler
- Olwig, Kenneth R. (2008): *Performing on the landscape versus doing landscape. Perambulatory practice, sight and the sense of belonging*. In: Tim Ingold (Hg.): *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*. Aldershot: Ashgate.
- Pang Kah Meng, Alfred (2004): *Making history in From Colony to Nation: a multimodal analysis of a museum exhibition in Singapore*. In: Kay L. O'Halloran (Hg.): *Multimodal Discourse Analysis: Systemic-functional Perspectives*. London: Continuum, 28–54.

- Parmentier, Michael (2004): Literaturbesprechung von A. Noschka-Roos (Hg., 2003): Besucherforschung im Museum. München: Deutsches Museum. Online verfügbar unter [http://60320ffm.de/orbis/wp-content/uploads/2008/09/Noschka-Roos%20\(Rez.\).pdf](http://60320ffm.de/orbis/wp-content/uploads/2008/09/Noschka-Roos%20(Rez.).pdf) [10.8.2021]
- Parmentier, Michael (2007): Was die Hülle erzählt und was der Bau vorschreibt. Der Bildungssinn der Museumsarchitektur. In: Kristin Westphal (Hg.): Orte des Lernens. Beiträge zu einer Pädagogik des Raumes. Weinheim: Juventa.
- Paul, Stefan (2005): Kommunizierende Räume. Das Museum. In: Alexander C.T. Geppert (Hg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld: Transcript, 341–357.
- Pearce, Susan M. (1989): Objects in Structures. In: Susan M. Pearce (Hg.): Museum Studies in Material Culture. Leicester: Leicester University Press, 47–59.
- Pearce, Susan M. (1992): Museums, Objects, and Collections. A Cultural Study. Leicester: Leicester University Press.
- Pearce, Susan M. (Hg., 1994): Interpreting Objects and Collections. London: Routledge.
- Peck, Amiena/Stroud, Christopher/Williams, Quentin (Hg., 2019): Making sense of people and place in linguistic landscapes. London: Bloomsbury Academic.
- Peponis, John/Zimring, Craig/Choi, Yoon Kyung (1990): Finding the building in wayfinding. In: Environment and Behavior 22 (5), 555–590.
- Pink, Sarah (2007): Walking with video. In: Visual Studies 22 (3), 240–252.
- Pitsch, Karola (2007): Koordinierung von parallelen Aktivitäten. Zum Anfertigen von Mitschriften im Unterricht. In: Reinhold Schmitt (Hg.): Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38), 411–446.
- Pitsch, Karola (2012): Exponat – Alltagsgegenstand – Turngerät: Zur interaktiven Konstitution von Objekten in einer Museumsausstellung. In: Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada und Reinhold Schmitt (Hg.): Raum als interaktive Ressource. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache 62), 233–273.
- Pitsch, Karola/Krafft, Ulrich (2010): Von der emergenten Erfindung zu konventionalisiert darstellbarem Wissen. Zur Herstellung visueller Vorstellungen bei Museumsdesignern. In: Ulrich Dausendschön-Gay, Christine Domke und Sören Ohlhus (Hg.): Wissen in (Inter-) Aktion. Verfahren der Wissensgenerierung in unterschiedlichen Praxisfeldern. Berlin: De Gruyter (Linguistik – Impulse und Tendenzen, 39).
- Pomian, Krzysztof (1988): Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach.
- Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas Albert (Hg., 1997-2004): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. 4 Teilbände. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 13).
- Preziosi, Donald (1979a): Architecture, Language, and Meaning. The Origins of the Built World and its Semiotic Organization. Den Haag: Mouton (Approaches to semiotics, 49).
- Preziosi, Donald (1979b): The Semiotics of the Built Environment. An Introduction to Architectonic Analysis. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Purser, Emily (2000): Telling stories: text analysis in a museum. In: Eija Ventola (Hg.): Discourse and Community: Doing Functional Linguistics. Tübingen: Narr, 169–198.
- Püschel, Ulrich (1997): Puzzle-Texte – Bemerkungen zum Textbegriff. In: Gerd Antos, Heike Tietz und Wolfgang Heinemann (Hg.): Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 188), 27–41.
- Putzier, Eva-Maria (2012): Der Demonstrationsraum als Form der Wahrnehmungsstrukturierung im Chemieunterricht. In: Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada und Reinhold Schmitt (Hg.):

- Raum als interaktive Ressource. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache 62), 275–315.
- Ravelli, Louise J. (2006): *Museum Texts. Communication Frameworks*. London: Routledge.
- Ravelli, Louise J./Stenglin, Maree (2008): Feeling space: Interpersonal communication and spatial semiotics. In: Gerd Antos und Eija Ventola (Hg.): *Handbook of Interpersonal Communication*. Berlin: De Gruyter Mouton, 355–396.
- Reed, Darren/Szczepek Reed, Beatrice (2014): The emergence of learnables in music master-classes. In: *Social Semiotics* 24 (4), 446–467.
- Relieu, Marc (1999): Parler en marchant. In: *Langage & société* 89 (September), 37–67.
- Rennie, Léonie J./Johnston, David J. (2007): Research on learning from museums. In: John Howard Falk, Lynn Diane Dierking und Susan Foutz (Hg.): *In Principle, in Practice. Museums as Learning Institutions*. Lanham, MD: AltaMira Press, 57–73.
- Renz, Thomas (2016): *Nicht-Besucherforschung : Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*. Bielefeld: transcript.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2013): Epistemische Dinge. In: Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen*. Stuttgart: Metzler, 193–197.
- Roelcke, Thorsten (2010): *Fachsprachen*. 3. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- Roskam, Annika. (2020): *Kognitive Verarbeitungsprozesse in der Interaktion mit Strömungsexperimenten in einer Ausstellung. Eine empirische Untersuchung mit Besuchenden an außerschulischen Lernorten im Küstenraum*. Wiesbaden: Springer Spektrum.
- Rossano, Federico (2013): Gaze in conversation. In: Jack Sidnell und Tanya Stivers (Hg.): *The handbook of conversation analysis*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Roth, Kersten Sven/Spitzmüller, Jürgen (Hg., 2007): *Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation*. Konstanz: UVK.
- Rumpf, Horst (1995): Die Gebärde der Besichtigung. In: Kirsten Fast (Hg.): *Handbuch der museumspädagogischen Ansätze*. Opladen: Leske + Budrich (Berliner Schriften zur Museumskunde, 9), 29–45.
- Ryave, Lincoln A./Schenkein, James N. (1974): Notes on the art of walking. In: Roy Turner (Hg.): *Ethnomethodology. Selected Readings*. Harmondsworth: Penguin, 265–274.
- Sandig, Barbara (2000): Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte. In: Ulla Fix und Hans Wellmann (Hg.): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 3–30.
- Sandig, Barbara (2006): *Textstilistik des Deutschen*. 2., völlig neu bearb. und erw. Aufl. Berlin: De Gruyter.
- Sandig, Barbara (2007): Stilistische Selbstdarstellung als Experte im Experten-Laien-Diskurs. In: Anneli Rothkegel und Claudia Villiger (Hg.): *Kommunikation in Bewegung. Multimedialer und multilingualer Wissenstransfer in der Experten-Laien-Kommunikation*. Festschrift für Anneli Rothkegel zum 65. Geburtstag. Frankfurt a.M.: Lang, 25–36.
- Scalvini, Maria Luisa (1980): Structural linguistics versus the semiotics of literature. Alternative models for architectural criticism. In: Geoffrey Broadbent, Richard Bunt und Charles Jencks (Hg.): *Signs, Symbols and Architecture*. Chichester: Wiley, 411–420.
- Scarvaglieri, Claudio (2013): Sprachliches Veranschaulichen und Kuratives Verstehen in der Psychotherapie. In: Karin Birkner und Oliver Ehmer (Hg.): *Veranschaulichungsverfahren im Gespräch*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 66–92.
- Scarvaglieri, Claudio/Luginbühl, Martin (2020): Linguistic Landscape and Beyond – The Swiss People’s Party’s (SVP) Campaign Posters in Urban Areas, in the Media, and as Temporary Public Places of Urban Communication. In: Beatrix Busse, Ingo H. Warnke und Jennifer

- Smith (Hg.): Place-making in the declarative city. Berlin: De Gruyter (Diskursmuster, 22), 143–166.
- Schäfer, Hermann (1989): Das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zeitgeschichtliches Museum im Aufbau. In: Michael Fehr und Stefan Grohé (Hg.): Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Köln: Wienand, 38–46.
- Schärer, Martin R. (1991): The role of the object. Theoretical approach and an practical example. In: Vиноš Sofka (Hg.): The Language of Exhibitions – Le langage de l'exposition. ICOFOM Symposium, October 1991, Vevey, Switzerland. Stockholm: Statens historisks museum, Stockholm; Musée de l'alimentation, Vevey (ICOFOM Study Series, 19), 99–108.
- Schegloff, Emanuel A. (1997): Whose text? Whose context? In: *Discourse and Society* 8 (2), 165–187.
- Schenkein, James N. (1978): Sketch of an analytic mentality for the study of conversational interaction. In: Jim Schenkein (Hg.): *Studies in the Organization of Conversational Interaction*. New York: Academic Press, 1–6.
- Schiele, Bernard (Hg., 1989): *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au present*. Québec: Musée de la civilisation.
- Schmauks, Dagmar (2002): *Orientierung im Raum. Zeichen für die Fortbewegung*. Tübingen: Stauffenburg (Probleme der Semiotik, 20).
- Schmitt, Reinhold (2012): Gehen als situierte Praktik: ‚Gemeinsam gehen‘ und ‚hinter jemandem herlaufen‘. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (13), 1–44. Online verfügbar unter <http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2012/ga-schmitt.pdf> [5.7.2021].
- Schmitt, Reinhold (Hg., 2007): *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr (Studien zur Deutschen Sprache, 38).
- Schmitz, Ulrich (2004): *Sprache in modernen Medien. Einführung in Tatsachen und Theorien, Themen und Thesen*. Berlin: Schmidt (Grundlagen der Germanistik, 41).
- Schmitz, Ulrich (2007): *Sehlesen. Text-Bild-Gestalten in massenmedialer Kommunikation*. In: Kersten Sven Roth und Jürgen Spitzmüller (Hg.): *Textdesign und Textwirkung in der massenmedialen Kommunikation*. Konstanz: UVK, 93–108.
- Schmitz, Ulrich (2008): Bildakte? How to do things with pictures. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 35, 419–433.
- Schmitz, Ulrich (2018): *Visualisierung in Text und Gespräch*. In: Karin Birkner und Nina Janich (Hg.): *Handbuch Text und Gespräch: De Gruyter*, 249–276.
- Schmitz, Ulrich/Ziegler, Evelyn (2016): *Sichtbare Dialoge im öffentlichen Raum*. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 44 (3), 469–502.
- Schmolke, Michael (2002): *Ausstellungen und die Kommunikation der Gesellschaft: Eine Skizze. Vortrag, gehalten auf dem Workshop ‚Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung‘, 26./27.4.2002, Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität Berlin*. Online verfügbar unter <https://interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/content/workshop-ausstellungen-als-instrument-der-wissensvermittlung> [8.5.2021].
- Schneider, Jan Georg (2017): *Medien als Verfahren der Zeichenprozessierung. Grundsätzliche Überlegungen zum Medienbegriff und ihre Relevanz für die Gesprächsforschung*. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (18), 34–55. Online verfügbar unter <http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2017/ga-schneider.pdf> [9.4.2021].
- Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: Transcript; Gost.

- Schrader, Josef/Stadler, Matthias/Körber, Klaus (2008): Die Bedeutung informeller Lernumgebungen für die naturwissenschaftliche Grundbildung Erwachsener. In: *Unterrichtswissenschaft* 36 (2), 98–116.
- Schubert, Christoph (2009): Raumkonstitution durch Sprache. Blickführung, Bildschemata und Kohäsion in Deskriptionssequenzen englischer Texte. Tübingen: Niemeyer (Buchreihe der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie, 40).
- Schumacher, Peter (2009): Rezeption als Interaktion. Wahrnehmung und Nutzung multimodaler Darstellungsformen im Online-Journalismus. Baden-Baden: Nomos (Internet research, 36).
- Schwan, Stephan/Grajal, Alejandro/Lewalter, Doris (2014): Understanding and Engagement in Places of Science Experience: Science Museums, Science Centers, Zoos, and Aquariums. In: *Educational Psychologist* 49 (2), 70–85.
- Scollon, Ron/Scollon, Suzie Wong (2003): *Discourses in place: Language in the material world*. London: Routledge.
- Scrive, Martine (2001): Zur Konzeption wissenschaftlicher Ausstellungen. In: Ulrich Schwarz und Philipp Teufel (Hg.): *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: AVEdition, 146–165.
- Seamon, David (2007): A Lived Hermetic of People and Place. *Phenomenology and Space Syntax*. [Urspr.: Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium, A. S. Kubat, O. Ertekin, Y. Guney und E. Eyuboglu (Hg.), Istanbul: Istanbul Technical University Faculty of Architecture, 2007, Bd. I, iii-1–iii-16].
- Seargeant, Philip/Giaxoglou, Korina (2020): Discourse and the Linguistic Landscape. In: Anna de Fina und Alexandra Georgakopoulou (Hg.): *The Cambridge Handbook of Discourse Studies*, 11: Cambridge: Cambridge University Press, 306–326.
- Selting, Margret/Auer, Peter/Barth-Weingarten, Dagmar/Bergmann, Jörg R. (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10, 353–402. Online verfügbar unter <http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2009/px-gat2.pdf> [4.7.2020].
- Serrell, Beverly (2015): *Exhibit labels. An interpretive approach*. 2. Aufl. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Serrell, Beverly (2020): The Aggregation of Tracking-and-Timing Visitor-Use Data of Museum Exhibitions for Benchmarks of „Thorough Use“. In: *Visitor Studies* 23 (1), 1–17.
- Shanks, Michael/Tilley, Christopher (1987): *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shannon, Claude E./Weaver, Warren (1949): *The Mathematical Theory of Communication*. 5. Aufl. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Shohamy, Elana/Gorter, Durk (Hg., 2009): *Linguistic Landscape. Expanding the Scenery*. London: Routledge.
- Siever, Christina Margrit (2015): *Multimodale Kommunikation im Social Web. Forschungsansätze und Analysen von Text-Bild-Relationen*. Bern: Lang (Sprache – Medien – Innovationen, 8).
- Siever, Torsten (2011): *Texte i. d. Enge. Sprachökonomische Reduktion in stark raumbegrenzten Textsorten*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Smith, Mick Sean (2018): Mapping Talk, Body, and the World with Charles Goodwin. In: Donald Favareau (Hg.): *Co-operative Engagements in Intertwined Semiosis: Essays in Honour of Charles Goodwin*. Tartu: University of Tartu Press, 380–386.
- Smyreck, Ralph (2019): Wenn das Produkt zum Flirt wird. Multimodale Textualität am Beispiel von In-App-Werbung bei Tinder. In: *Lebende Sprachen* 64 (2), 435–462.

- Sofka, Vnoš (Hg., 1991): *The Language of Exhibitions – Le langage de l'exposition*. ICOFOM Symposium, October 1991, Vevey, Switzerland. Stockholm: Statens historisks museum, Stockholm; Musée de l'alimentation, Vevey (ICOFOM Study Series, 19).
- Spencer, Hugh A. D. (2002): *Interpretative Planning*. In: Barry Lord und Gail Dexter Lord (Hg.): *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 373–392.
- Spickernagel, Ellen/Walbe, Brigitte (Hg., 1976): *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Giessen: Anabas.
- Spillner, Bernd (1982): *Stilanalyse semiotisch komplexer Texte*. In: Kodikas/Code – Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics 4/5 (1), 91–106.
- Spillner, Bernd (1994): *Fachkommunikation. Kongressbeiträge zur 24. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik*. Frankfurt a.M.: Lang (Forum Angewandte Linguistik, 27).
- Spitzmüller, Jürgen (2006): *Typographie*. In: Christa Dürscheid (Hg.): *Einführung in die Schriftlinguistik*. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 207–238.
- Spitzmüller, Jürgen (2016): *Typographie – Sprache als Schriftbild*. In: Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl (Hg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin: De Gruyter, 99–120.
- Spreckels, Janet (Hg., 2009): *Erklären im Kontext. Neue Perspektiven aus der Gesprächs- und Unterrichtsforschung*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- Staniszewski, Mary Anne (1998): *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Steen, Jürgen (1995): *Ausstellung und Text*. In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler und Herbert Posch (Hg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. Wien: Turia und Kant (Museum zum Quadrat, 5), 46–62.
- Stefani, Elwis de (2013): *The collaborative organisation of next actions in a semiotically rich environment: Shopping as a couple*. In: Pentti Haddington, Lorenza Mondada und Maurice Nevile (Hg.): *Interaction and Mobility*. Berlin, Boston: De Gruyter, 123–151.
- Stefani, Elwys de/Broth, Mathias/Deppermann, Arnulf (2019): *On the road: Communicating traffic*. In: *Language & Communication* 65, 1–6.
- Stegu, Martin (2000): *Text oder Kontext. zur Rolle von Fotos in Tageszeitungen*. In: Ulla Fix und Hans Wellmann (Hg.): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 307–323.
- Steinhoff, Torsten (2007): *Wissenschaftliche Textkompetenz. Sprachgebrauch und Schreibentwicklung in wissenschaftlichen Texten von Studenten und Experten*. Tübingen: Niemeyer (Reihe Germanistische Linguistik, 280).
- Stenglin, Maree (2009a): *Space and communication in exhibits*. In: Carey Jewitt (Hg.): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge, 272–283.
- Stenglin, Maree (2009b): *Space odyssey. Towards a social semiotic model of three-dimensional space*. In: *Visual Communication* 8 (1), 35–64.
- Stenglin, Maree (2011): *Spaced out: An evolving cartography of a visceral semiotic*. In: Shoshana Dreyfus, Susan Hood und Maree Stenglin (Hg.): *Semiotic Margins. Meaning in Multimodalities*. London: Continuum, 73–100.
- Stifterverband für die deutsche Wissenschaft (Hg., 1999): *Symposium ‚Public Understanding of Science and Humanities – International and German Perspectives‘*. Wissenschaftszentrum Bonn.
- Stivers, Tanya/Mondada, Lorenza/Steensig, Jakob (2011): *Knowledge, morality and affiliation in social interaction*. In: Tanja Stivers, Lorenza Mondada und Jakob Steensig (Hg.): *The Morality of Knowledge in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press, 3–24.

- Stivers, Tanya/Mondada, Lorenza/Steensig, Jakob (Hg., 2011): *The Morality of Knowledge in Conversation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stöckl, Hartmut (2004a): *Die Sprache im Bild? Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: De Gruyter.
- Stöckl, Hartmut (2004b): *In between modes: Language and image in printed media*. In: Eija Ventola, Charles Cassily und Martin Kaltenbacher (Hg.): *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: Benjamins, 9–30.
- Stöckl, Hartmut (2004c): *Typographie: Gewand und Körper des Textes – Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung*. In: *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 41, 5–48.
- Stöckl, Hartmut (2006): *Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse*. In: Eva Martha Eckkrammer und Gudrun Held (Hg.): *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten*. Frankfurt a.M.: Lang (Sprache im Kontext, 23), 11–36.
- Stöckl, Hartmut (2016): *Multimodalität – Semiotische und textlinguistische Grundlagen*. In: Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl (Hg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin: De Gruyter, 3–35.
- Stottrop, Ulrike (2016): *Naturmuseen*. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 117–123.
- Straßner, Erich (1985): *Das Zusammenspiel von Bild und Sprache im Film*. In: Günter Bentele und Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.): *Zeichengebrauch in Massenmedien. Zum Verhältnis von sprachlicher und nicht-sprachlicher Information in Hörfunk, Film und Fernsehen*. Tübingen: Niemeyer, 277–289.
- Straßner, Erich (2002): *Text-Bild-Kommunikation, Bild-Text-Kommunikation*. Tübingen: Niemeyer (Grundlagen der Medienkommunikation, 13).
- Streeck, Jürgen/Kallmeyer, Werner (2001): *Interaction by inscription*. In: *Journal of Pragmatics* 33, 465–490.
- Stukenbrock, Anja (2015): *Deixis in der face-to-face-Interaktion*. Berlin: De Gruyter (Linguae & litterae, 47).
- Stukenbrock, Anja (2018): *Blickpraktiken von SprecherInnen und AdressatInnen bei der Lokaldeixis. Mobile Eye Tracking-Analysen zur Herstellung von joint attention*. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 19. Online verfügbar unter <http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2018/ga-stukenbrock.pdf> [3.6.2021].
- Stukenbrock, Anja (2020): *Deixis, Meta-Perceptive Gaze Practices, and the Interactional Achievement of Joint Attention*. In: *Frontiers in Psychology* 11, Art. 1779.
- Stukenbrock, Anja/Birkner, Karin (2010): *Multimodale Ressourcen für Stadtführungen*. In: Marcella Costa und Bernd Müller-Jacquier (Hg.): *Deutschland als fremde Kultur. Vermittlungsverfahren in Touristenführungen*. München: Ludicium, 214–243.
- Suchman, Lucy (1996): *Constituting shared workspaces*. In: Yrjö Engeström und David Middleton (Hg.): *Cognition and Communication at Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 35–60.
- Sünwoldt, Sabine (2000): *Museum und Kaufhaus. Position des Museums*. In: Bärbel Kleindorfer-Marx und Klara Löffler (Hg.): *Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich*. Regensburg: Roderer (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 15), 35–44.
- Šurdič, Borislav (1990): *Die museale Ausstellung als Mitteilung. Eine Betrachtung aus semiotischer Sicht*. In: *Neue Museumskunde* 33, 15–19.

- Taborsky, Edwina (1983): The ‚syntax‘ and the museum. In: *Recherches sémiotiques* 3 (4), 363–375.
- Taborsky, Edwina (1990): The discursive object. In: Susan M. Pearce (Hg.): *Objects of Knowledge*. London: Athlone (New research in museum studies, 1), 50–70.
- Tan, Sabine/O’Halloran, Kay/Wignell, Peter (2020): Multimodality. In: Anna de Fina und Alexandra Georgakopoulou (Hg.): *The Cambridge Handbook of Discourse Studies*, 11. Cambridge: Cambridge University Press, 263–281.
- Tare, Medha/French, Jason/Frazier, Brandy N./Diamond, Judy/Evans, E. M. (2011): Explanatory parent-child conversation predominates at an evolution exhibit. In: *Science Education*, 95 (4), 720–744.
- ten Have, Paul (2007): *Doing conversation analysis*. Los Angeles: Sage Publications (Introducing qualitative methods).
- Tenbrink, Thora/Bergmann, Evelyn/Konieczny, Lars (2011): Wayfinding and description strategies in an unfamiliar complex building. In: Laura A. Carlson, Christoph Hölscher und Thomas F. Shipley (Hg.): *Proceedings of the 33rd Annual Conference of the Cognitive Science Society*. Austin, TX: Cognitive Science Society, 1262–1267.
- Teufel, Philipp (2001): Museografie, Ausstellungsgestaltung und Szenografie. Vom Begriffswirrwarr zur Vielsprachigkeit der Disziplinen. In: Ulrich Schwarz und Philipp Teufel (Hg.): *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: AVEdition, 10–15.
- Thiemeyer, Thomas (2016): Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum. In: Markus Walz (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 18–22.
- Thoma, Gun-Brit (2009): Was lernen Besucherinnen und Besucher im Museum? Eine Untersuchung von Lerngelegenheiten einer Museumsausstellung und ihrer Nutzung. Diss. Christian-Albrechts-Universität Kiel. Online verfügbar unter [http://macau.uni-kiel.de/receive/dissertation\\_diss\\_00004329](http://macau.uni-kiel.de/receive/dissertation_diss_00004329) [9.6.2021].
- Thompson, Michael (1979): Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Übers. v. Klaus Schomburg. Stuttgart: Clett-Kotta.
- Tilley, Christopher (1991): *Material Culture and Text. The Art of Ambiguity*. London: Routledge.
- Treinen, Heiner (1981): Das Museum als Massenmedium. Besucherstrukturen, Besucherinteresse und Museumsgestaltung. In: Udo Liebelt (Hg.): *Museumsarchitektur für den Besucher*. Hannover: Postskriptum, 13–32.
- Trifonas, Peter Pericles (Hg., 2015): *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer.
- Tripps, M. (1987): Too much to read – to little to see: Exhibitions techniques and the 2-D syndrome. In: *Museological News* 10, 203–210.
- Tröndle, Martin (2008): Innovative Museums- und Besucherforschung. In: *KM – Das Monatsmagazin von Kulturmanagement Network* 26 (Dezember), 33–36.
- Tröndle, Martin/Greenwood, Steven/Bitterli, Konrad/van den Berg, Karen (2014): The effects of curatorial arrangements. In: *Museum Management and Curatorship* 29 (2), 140–173.
- Tschofen, Bernhard (2013): Vom Gehen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf eine elementare Raumpraxis. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 109 (1), 58–79.
- Tuan, Yi-Fu (1977): *Space and place. The perspective of experience*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Turner, Alasdair/Doxa, Maria/O’Sullivan, David/Penn, Alan (2012): From Isovists to Visibility Graphs: A Methodology for the Analysis of Architectural Space. In: Michael Betty und Paul A. Longley (Hg.): *Environment and Planning. Volume B: Planning and Design*, 133–156.

- Turner, Susan/McGregor, Iain/Turner, Phil (2009): Listening, corporeality, place and presence. In: Phil Turner, Susan Turner und Elisabeth Davenport (Hg.): *Exploration of Space, Technology, and Spatiality. Interdisciplinary Perspectives*. Hershey, PA: Information Science Reference, 113–127.
- Ullmer-Ehrich, Veronika (1979): Wohnraumbeschreibungen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 33, 58–83.
- van Dijk, Teun Adrianus (1980): *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen: Niemeyer.
- van Leeuwen, Theo (2005): *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Veit, Ulrich/Kienlin, Tobias L./Kümmel, Christoph/Schmidt, Sascha (Hg., 2003): *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur*. Münster: Waxmann.
- Ventola, Eija/Hofinger, Andrea (2004): Multimodality in operation: language and picture in a museum. In: Eija Ventola, Charles Cassily und Martin Kaltenbacher (Hg.): *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: Benjamins, 193–209.
- Véron, Éliséo/Levasseur, Martine (1991): *Ethnographie de l'exposition*. Paris: Bibliothèque publique d'information du Centre Georges Pompidou.
- vom Lehn, Dirk (2013): Withdrawing from exhibits: The interactional organisation of museum visits. In: Pentti Haddington, Lorenza Mondada und Maurice Nevile (Hg.): *Interaction and Mobility*. Berlin, Boston: De Gruyter, 65–90.
- vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (2007a): Perspektiven der Kunst – Kunst der Perspektiven. In: Heiko Hausendorf (Hg.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München: Fink, 147–170.
- vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (2007b): Social interaction in museums and galleries: A note on video-based field studies. In: Ricki Goldman, Roy Pea, Brigid Barron und Sharon J. Derry (Hg.): *Video Research in the Learning Sciences*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 287–301.
- vom Lehn, Dirk/Heath, Christian (2016): Action at the exhibit face: video and the analysis of social interaction in museums and galleries. In: *Journal of Marketing Management* 32 (15-16), 1441–1457.
- vom Lehn, Dirk/Heath, Christian/Hindmarsh, Jon (2001): Exhibiting interaction: Conduct and collaboration in museums and galleries. In: *Symbolic Interaction* 24 (2), 189–216.
- Wagner, Franc (2006): Zur Intermedialität in den neuen Medien. In: *Kodikas/ Code – Ars Semeiotica* 29 (1-3), 47–58.
- Wagner, Franc (2011): Sprachliche Charakteristika von Wirtschaftstexten in neuen Medien. In: Sascha Demarmels und Wolfgang Kesselheim (Hg.): *Textsorten in der Wirtschaft. Zwischen textlinguistischem Wissen und wirtschaftlichem Handeln*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 80–97.
- Waidacher, Friedrich (1999): *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. 3., unveränderte Aufl. Wien: Böhlau.
- Waidacher, Friedrich (2000): *Ausstellungen besprechen*. In: *Museologie Online* 2, 21–34. Online verfügbar unter [https://www.z-a-dire.ch/\\_pdf/waidacher.pdf](https://www.z-a-dire.ch/_pdf/waidacher.pdf) [30.6.2021].
- Waidacher, Friedrich (2005): *Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler*. Wien: Böhlau.
- Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler.
- Warnke, Ingo (2003): Von der Kunst, die Menschenrechte zu schreiben – Die Berliner U-Bahnstation Westhafen als Text. In: *Deutsche Sprache* (4), 364–378.
- Wegner, Nora (2019): *Besucherforschung und Evaluation : Ein Leitfaden für den Kulturbereich*. Weimar: KM Kulturmanagement Network.

- Wehde, Susanne (2000): *Typographische Kultur*. Tübingen: Niemeyer (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 69).
- Weilenmann, Alexandra/Normark, Daniel/Laurier, Eric (2014): *Managing walking together. The challenge of the revolving doors*. In: *Space and Culture* 17 (2), 122–136.
- Weitze, Marc-Denis (2006): *Kontroversen im Museum: Ideen und Probleme der Wissenschaftskommunikation*. In: Wolf-Andreas Liebert (Hg.): *Kontroversen als Schlüssel zur Wissenschaft? Wissenskulturen in sprachlicher Interaktion*. Bielefeld: transcript, 149–164.
- Wenz, Karin (1997): *Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*. Tübingen: Narr (Kodikas/Code. Supplement, 22).
- Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang (1992): *Handbuch Museumspädagogik: Orientierungen und Methoden für die Praxis*. Düsseldorf: Schwann (3. aktualisierte und erweiterte Neuauflage).
- Whalen, Jack/Whalen, Marilyn/Henderson, Kathryn (2002): *Improvisational choreography in teleservice work*. In: *British Journal of Sociology* 53 (2), 239–258.
- Whalen, Marilyn/Whalen, Jack (2004): *Studying workscapes*. In: Ron Scollon und Philip LeVine (Hg.): *Discourse and Technology: Multimodal Discourse Analysis*. Washington, D. C.: Georgetown University Press, 208–229.
- White, Paul (2014): *Multimodality and space exploration: communicative space in action*. In: Sigrid Norris und Carmen Daniela Maier (Hg.): *Interactions, Images and Texts: De Gruyter Mouton*, 335–346.
- Whitley, Richard (1985): *Knowledge producers and knowledge acquirers. Popularisation as a relation between scientific fields and their publics*. In: Terry Shinn und Richard Whitley (Hg.): *Expository Science. Forms and Functions of Popularisation*. Dordrecht: Reidel (*Sociology of the sciences*, 9), 3–28.
- Wichter, Sigurd/Antos, Gerd (2001): *Wissenstransfer zwischen Experten und Laien. Umriss einer Transferwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Lang (Transferwissenschaften, 1).
- Wienen, Markus (2011): *Lesart und Rezipienten-Text. Zur materialen Unsicherheit multimodaler und semiotisch komplexer Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Lang (Wissen – Kompetenz – Text, 2).
- Wineman, Jean D./Peponis, John (2009): *Constructing spatial meaning. Spatial affordances in museum design*. In: *Environment and Behavior* 42 (1), 86–109.
- Wolf, L. F./Smith, J. K. (1993): *What makes museum labels legible*. In: *Curator* 36 (2), 95–110.
- Worth, Sol (1981): *Pictures can't say ain't*. In: Sol Worth und L. Gross (Hg.): *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 162–184.
- Zebhauser, Helmuth (2000): *Buchstaben im Museum. Sprache, Textsorten, Textform für begehbare Medien: Deutscher Alpenverein*.
- Zemel, Alan/Koschmann, Timothy (2014): *'Put your fingers right in here'. Learnability and instructed experience*. In: *Discourse Studies* 16 (2), 163–183.
- Zifonun, Gisela (1997): *Grammatik der deutschen Sprache. 3 Bände*. Berlin: De Gruyter (Schriften des Instituts für Deutsche Sprache, 7).
- Zimmerman, Heather Toomey/Reeve, Suzanne/Bell, Philip (2009): *Family sense-making practices in science center conversations*. In: *Science Education* 94, 478–505.
- Zunzunegui, Santos (1996): *Le labyrinthe du regard: le musée comme espace du sens*. In: Denis Apothéloz, Ursula Bähler und Michael Schulz (Hg.): *Analyser le musée. Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique*, Lausanne 21–22 avril 1995. Neuchâtel: Univ. Neuchâtel, Centre de Recherches Sémiologiques, 91–119.



# Register

- Abgrenzung 140–157, 187–191, 469–471  
Abwendung 330f., 361, 363–371  
Affordances 61, 93, 105, 113, 121, 448–451  
Angesichtskommunikation 296, 490, 501  
Anschauung 22, 40, 95f., 253f., 254–261, 331, 386–398, 441, 500f., 512f.  
Architektur 51–54, 102f., 142  
Ausstellungsdesign 51–54  
Ausstellungskommunikation 27–29, 34–38, 490
- Bedeutung 85–87  
Bedeutungspotenziale 80f., 86, 89–91, 275, 412, 493, 513f.  
Begehbarkeit 11f., 107–115, 301  
Benutzbarkeitshinweise 301, 444, 446, 450, 516f.  
Beobachtung 284f.  
Berührung 333–335, 471  
Besucher, aktive Rolle 82–85, 116, 283f.  
Besucherforschung 283–290, 322  
Betrachtung 351, 378. Siehe auch *Sehen*  
Betrachtungsraum 351–378, 357–369, 413–425  
Betrachtungsstandpunkt 129–131, 206–207, 370, 459  
Betrachtungsziel 111f., 341f., 355  
Bewegung 100–139, 320f., 322, 469–471, 477–479  
Bewegungsraum 297, 320–351, 503f.  
Bewegungsziel 327–329, 347, 355  
Blick 105f., 339, 349, 351, 357–360, 363, 419, 484  
Body gloss 478
- Code 36–37, 51f., 93, 190, 275  
Contextual configurations 300, 448f.  
Contextual Model 286f.
- Dauerkommunikation 6–8, 102f., 490  
Deixis 206, 243, 340–343, 342, 388, 398, 402  
Demonstration 418f.  
Display-Prinzip 287, 308, 313, 447, 473
- Dreidimensionalität 11, 103f., 159, 183f., 188f., 215f.
- Emergenz 472, 487, 517  
Emotionen 22, 328, 330, 331f., 398, 427f., 430f.  
Epistemic stance 303  
Epistemic status 303f.  
Erkennen 257–259  
Exemplifizierung 42  
Exponat 38–39 120, 125, 236, 244, 250–254, 327–335, 357–369, 361, 388, 435f.  
Exponat als Zeichen 389, 393, 398, 399–410, 436, 499, 512
- Fachlichkeit 12–13  
Fachsprache 70–71, 251, 262–264, 499  
Figur und Grund 106f., 116–122  
Fokussierte Interaktion 20f., 295, 327  
Führung 287f., 431, 433f.  
Fund 230, 240–242  
Funktion 68f., 247–274, 466
- Gehen 114–116, 321f., 325, 349f.  
Geh- und Verweilzonen 110–114, 327, 332, 349, 350, 458  
Geosemiotik 66f.  
Gliederung 159–189, 196  
Grammatik der Ausstellung 37, 43, 91f., 498
- Handlungsraum 297, 378–380, 413–426, 505  
Hervorbringung 82–85  
Hinweise 116, 444–489, 515–518  
Hören 352, 426, 437, 460f.  
Hybridität 213–219
- Idealer Besucher. Siehe *Modell-Besucher*  
Inszenierung 44, 122f., 168–171  
Interaktionsarchitektur 104, 300–301, 447  
Interaktionsraum 295–297, 502–506  
Intermodale Beziehungen 61–63, 192–220, 281
- Joint attention 352

- Kaufen 192–220, 384  
 Kinder 313f., 333–340, 343–347, 360f., 378, 400–411, 430f.  
 Kommunikationsangebot 89f.  
 Kommunikationsmodell 36f.  
 Kommunikative Aufgaben 96–99, 277–280, 493f., 495  
 Kommunikatives Problem 93–99, 276, 444, 493f., 515  
 Konversationsanalyse 94, 287, 288f., 291–294, 307f., 319, 501  
 Koordination 298, 309  
 Koorientierung 320, 323–327, 377  
 Körper 28, 88, 103, 114, 174, 297–299, 343, 416–420, 490, 506  
  
 Learning outcomes 379, 412, 513  
 Lebensbild 239  
 Lernen 248, 283–290, 379f., 399, 412, 419, 430, 511  
 Lernort 47f., 247, 285, 306, 412  
 Lesbarkeitshinweise 446f., 450f., 464, 516  
 Lesefläche 64  
 Lesen 389, 460, 463–465  
 Linguistic landscapes 67  
 Lokalität 65  
  
 Materialität 59, 399f., 441, 446  
 Medialität 59  
 Mobilität. Siehe *Bewegung*  
 Mode. Siehe *Modus*  
 Modell-Besucher 84f., 276, 495  
 Modus 54–57, 60–63, 221, 497–500  
 Multimodalität 7–10, 25–27, 30f., 48f., 54–63, 193, 224f., 280f., 291, 297f., 442, 490, 497–499, 508–510  
 Musealisierung 41f., 259, 499  
 Museumsobjekt. Siehe *Exponat*  
 Museumspädagogik 248, 283–290  
 Museumstexte 47–50  
 Musterhaftigkeit 310f., 329, 340, 342, 377f., 411f., 439, 442, 506f.  
  
 Natürliche Daten 308, 315  
 Non-Linearität 11f., 59, 198, 232f.  
  
 Objekte als Zeichen 38–47, 463, 511f.  
  
 Objekte in Interaktion 302  
 Objektkennungen 210–213, 236f., 242, 250–254  
 O-space 295, 468, 485  
  
 Popularisierung 71f.  
 Pratiques spatialisantes 493  
  
 Raum 290f., 292–294, 309f., 494–496, 501f.  
 Raumgebundenheit 10–12, 24–26, 29f., 48, 63–70, 311, 411, 413, 441, 483–485, 490, 494–496, 517  
 Reflexivität 311, 487, 507  
 Repräsentativität 313  
 Rezeptionssituation 46f., 50, 58, 70, 82, 87f.  
 Rundgang 322, 335–342, 432  
  
 Schrift 120, 225  
 Sehen 352, 354, 368–376, 389, 392  
 Semiophoren 41  
 Semiotik 37–40  
 Sequenzialität 319, 487  
 Sichtbarkeit 120, 125–128, 301  
 Situierung 296f., 310, 438f.  
 Sozialtopographie 300f., 447  
 Space syntax 105, 110–111, 322f.  
 Space vs. Place 293f.  
 Spiel 432–434, 481–483, 513  
 Sprache, Rolle der 74f., 191, 225f., 311, 357, 400, 502  
 Stehenbleiben 414, 458, 462  
 Syntax. Siehe *Grammatik der Ausstellung*  
 Systemfunktionalismus 53–57, 85, 142f.  
  
 Teilnehmerperspektive 307  
 Textlinguistik 58–60, 81–82, 143, 249, 495  
 Textualitätshinweise. Siehe *Lesbarkeits-hinweise*  
 Text und Bild 60f., 194, 224, 497  
 Thema 222–246, 464–466, 472  
 Transgressivität 337–340, 345f., 474–483, 516  
 Transkription 316–319  
  
 Unterhaltung 265–269, 426–434  
 User languages 49f., 252, 264f.

- Veranschaulichungsverfahren 261f.  
Verknüpfung 186, 192–220, 461f., 471  
Video 308f., 314f., 411, 502  
Vitrine 112, 115, 120, 124–131, 180–186,  
196–203, 226–234, 271, 365, 367f.,  
461f.  
Vitrinentexte 203–212, 234  
Vorgefundenes und Hineingebrachtes  
299–303, 321f., 388, 451, 507  
Vorwissen 75, 88f., 177, 230, 233, 395–399,  
420, 423–425, 446
- Wahrnehmung 100–139, 116–122  
Wahrnehmungsraum 297, 352–356, 395,  
504f.  
Wilde Semiose 40  
Wissen 21–23, 31f., 95f., 254–265, 281,  
304–306, 380–398, 411, 413–416, 426,  
437, 505, 510–513  
Wissenschaft 383f., 411, 466  
Wissenschaftssprache 70f., 250f.  
Wissenskommunikation 70–74, 251,  
303–306, 385, 440, 490, 499–501  
Wissenobjekte 250–254, 331f., 411  
Wissensvermittlung 12–13, 48, 72–74, 243,  
247–248, 252–254, 393, 500  
Workplace studies 301f.
- Zeichenverdacht 96  
Zeigen 334, 355, 363f., 367, 393

