



Fatma Kargin

ROLLENBILDUNG

Zu responsiv-performativen Dimensionen
der Erfahrung künstlerischer Installationen

[transcript] Image

Fatma Kargin (Dr. phil.) verwaltet seit Oktober 2025 die Professur Kunst und ihre Didaktik an der Leuphana Universität Lüneburg.

Fatma Kargin

Rollenbildung

Zu responsiv-performativen Dimensionen der Erfahrung künstlerischer Installationen

[transcript]

Gießener Dissertation im Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften.

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds NiedersachsenOPEN, gefördert aus [zukunft.niedersachsen](https://www.niedersachsen.de/kultur), unterstützt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Fatma Kargin

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

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber*innen untersagt.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839464342>

Print-ISBN: 978-3-8376-8074-4 | PDF-ISBN: 978-3-8394-6434-2

Buchreihen-ISSN: 2365-1806 | Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Prolog	7
I. Einführung	9
II. Spontaneität	25
Beginnend mit der Responsivität	25
<i>Aufforderung und Response</i>	34
An den Ordnungen und Schwellen der Erfahrung	48
<i>Ordnung(en)</i>	49
<i>Schwelle, In-between</i>	54
<i>Erfahrungsräume</i>	62
Verfremdungsfiguren der Erfahrung	74
<i>Abweichung, Verformung und Überschuss</i>	76
Von der Responsivität zu den Verfremdungsfiguren	78
III. Simultanität	81
Selbstgespräch: ›eine Kooperation im weiten Sinne‹	81
Zeigen	92
<i>leiblich</i>	99
<i>filmisch oder pointing in plan-séquence</i>	110
Simultanität im Selbstgespräch und <i>pointing in plan-séquence</i>	117

IV. Rollenbildung	129
Constructing the research	130
House	134
Erste Annäherung an die Prozesse	142
Prozess 33	146
Die Rekonstruktion von Prozess 33 anhand der dokumentarischen Methode: formulierende und reflektierende Interpretation	154
Spontane Aufführung	161
Rollenbildung als ästhetischer, responsiv-performativer Zugang	172
Rollenbildung statt Typenbildung	181
Prozess 48	188
Rekonstruktion von Prozess 48 anhand der dokumentarischen Methode: formulierende und reflektierende Interpretation	197
Dialogisches Narrativ	204
Prozess 15	214
Rekonstruktion von Prozess 15 anhand der dokumentarischen Methode: formulierende und reflektierende Interpretation	221
Aufführung des Einordnens als Umordnen	229
Performer, Narrator, Doubter	236
 V. Rollen-Bildung	 241
Subjekt, Subjektwerdung	241
Die Modalitäten der Subjektwerdung	248
Bildung in/als Subjektwerdung	258
Rollen-Bildung	267
 Epilog	 283
 Literatur	 287
(Print-)Veröffentlichungen	287
Internetquellen	299
 Dank	 301

Prolog

Wie erfahren wir künstlerische Installationen?

So lautet das auf eine Frage verdichtete Interesse der vorliegenden Arbeit. Auf den ersten Blick scheint diese Frage unauffällig, ja zugänglich und leicht zu beantworten zu sein. Sobald aber der Versuch unternommen wird, sich dieser Frage und ihren einzelnen Elementen zu nähern, so zeigen sich Hindernisse. Die Frage verschließt sich, wird unzugänglich bzw. wirft sie weitere unbeantwortete Fragen auf: Wie lassen sich künstlerische Installationen begreifen und definieren? Was verbirgt sich ›hinter‹ dem Begriff der Erfahrung? Und welche Konzeption von Betrachter:innen bestimmt das »wir« in der gestellten Frage?

Eine Annäherung an die anfangs formulierte Frage setzt also einerseits voraus, dass der Begriff der Installation, der den vorliegenden Überlegungen zugrunde liegt, zunächst eine fungierende Definition erhält, die sich allerdings, wie noch zu zeigen wird, nur in ihrer Unbestimmtheit bestimmen lässt. Es ist nicht neu, dass Installationen diverse, komplexe und nicht zuletzt intermediale Formen und Modalitäten haben. Und es ist auch nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, einen allgemeingültigen Begriff der Installation zu entwerfen, der in jedem Kontext Anwendung finden könnte. Die erste Herausforderung bei der Beantwortung der leitenden Frage, Wie erfahren wir künstlerische Installationen?, besteht aber trotzdem darin, eine Definition zu formulieren, die die Diversität und Komplexität von Installationen nicht ausraubt, die nicht versucht, sie in bestimmten, beispielsweise kunstwissenschaftlichen Typisierungen einzuordnen. Es erfordert also für das dargestellte Interesse einen Begriff der Installation zu denken, der sie in ihrer Diversität, Komplexität, Intermedialität und nicht zuletzt in ihrer Ordnungskontingenz hervorhebt.

Andererseits zeigt sich eine genaue Bestimmung der Erfahrung als notwendig, indem nicht nur nach dem Begriff der Erfahrung, sondern vielmehr auch nach ihrer leiblichen, zeit-räumlichen Konstitution sowie nach ihren Strukturen gefragt wird. Was heißt also *erfahren*, wie erfahren wir und *wodurch* artikuliert sich überhaupt eine Erfahrung? Es stellen sich weiterhin Fragen nach den Modalitäten sowie den Erscheinungsformen der Erfahrung. Der Begriff der Erfahrung, von dem die vorliegenden Überlegungen ausgehen, fasst empirische Erfahrung als einen vielgestaltigen Prozess, der wie die Installationen ordnungskontingent in den Blick genommen wird. Wenn also in dieser Arbeit

sowohl *Installationen* als auch *Erfahrungen* in einer gewissen Unbestimmtheit betrachtet und als ordnungskontingente Phänomene untersucht werden sollen, wie und wodurch könnte ein theoretischer Zugang zum dargestellten Interesse ermöglicht werden?

Nicht zuletzt ergeben sich Fragen nach den *Betrachter:innen* von Installationen. Bereits im Jahr 1995 argumentierte der Künstler Ilya Kabakow: »die wichtigste handelnde Person in der [...] Installation, das Zentrum, dem alles zugewandt, auf das alles ausgerichtet ist, ist ihr Betrachter – ein ganz besonderer Betrachter.«¹ Wie lassen sich aber die Betrachter:innen von Installationen in einem Prozess der Erfahrung in den Blick nehmen, indem nicht nur angenommen werden soll, dass sie als ein integraler Teil der installativen Arbeiten verstanden werden, dass also ihre Ko-Präsenz zugleich als die Voraussetzung des Vollzugs der Installationen gilt? Wie könnte darüber hinaus die Modalität einer solchen grundsätzlichen Relationalität thematisiert werden, wenn den Installationen von vornherein eine Ordnungskontingenz zugeschrieben wird?

Von meinem dargestellten anfänglichen Interesse heraus ergeben sich also weitere Fragen, die zugleich Hindernisse und Potenziale mit sich bringen und dabei ein gewisses begrifflich-theoretisches Umdenken, Umordnen und Umgestalten notwendig machen. Die folgenden Überlegungen können also als ein Versuch betrachtet werden, der sich dem dargestellten Interesse der vorliegenden Arbeit in einem empirischen Setting nähert, indem Installationen, Erfahrungen sowie die Betrachter:innen in deren Konstruiertheit und in Relation zueinander ausgehandelt werden.

1 Kabakov, Ilya: Über die totale Installation, 1995, S. 45

I. Einführung

Die Frage nach der *Erfahrung von Installationen* setzt voraus, dass zunächst ein Begriff der Installation definiert wird, dass zumindest eine fungierende Definition zur Verfügung steht, von der heraus ihre Erfahrung zur Sprache gebracht werden kann: Wie lassen sich Installationen begrifflich fassen und welche Eigenschaften lassen sich ihnen zuschreiben? Ausgehend von einer kurzen geschichtlichen Perspektivierung sowie entlang verschiedener theoretischer Positionen soll im Folgenden zunächst versucht werden, sich dem Verständnis installativer Arbeiten zu nähern, indem zugleich das bereits im Prolog dargestellte Interesse der vorliegenden Arbeit weiter theoretisch begründet wird.

Obwohl der Begriff der Installation bzw. der installativen Kunst im kunstwissenschaftlichen Diskurs umstritten ist, weisen die theoretischen Positionen auch Gemeinsamkeiten auf. So werden beispielsweise seit den 1960er Jahren Installationen als dreidimensionale künstlerische Arbeiten beschrieben, die »creation of an event, site-specificity, the focus on the theatrical, on process, spectatorship and temporality« als gemeinsame Eigenschaften haben.¹ Bezüglich des kunsthistorischen Beginns installativer Arbeiten und ihren Vorläufern herrscht Uneinigkeit. In ihrer grundlegenden Arbeit argumentiert die Kunsthistorikerin Julie H. Reiss, dass Installationen ihren Anfang in Form von *Environments* bereits in den Jahren 1954 bis 1955 nehmen, wobei die europäischen Vorarbeiten, zu denen *Merzbau* von Kurt Schwitters und *Proun Room* von El Lissitzky zählen, bereits 1919 und 1923 ausgestellt wurden.² Die Kunsthistorikerinnen Christine Vial Kayser und Sylvie Coëllier argumentieren in ihrem Sammelband *Installation art as experience of self, in space and time*, dass installative Arbeiten ein relativ neues Phänomen beschreiben, das im Laufe der Zeit entweder als eine Weiterführung der Skulptur³ oder als eigenständige intermediale, künstlerische Modalität konzipiert wurde, die als solche mehr als eine reine Betrachtung voraussetze.⁴ Unabhängig von diesem Streit bezüglich ihres Beginns besitzt die installative Kunst mittlerweile eine lange und ausdifferenzierte Geschichte,

1 Van Saaze, Vivian: *Installation Art and the Museum. Presentation and Conversation of Changing Artworks*, 2013, S. 17

2 Vgl. Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001, S. xix-xxiii

3 Vgl. Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field*, 1979

4 Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia: Editor's Introduction, in: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (eds.): *Installation art as experience of self, in space and time*, 2021, S. xv

und lässt sich, wie die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Vivian van Seeze argumentiert, in verschiedenen Kunstrichtungen wie Dada, Fluxus, Performance oder Konzeptkunst verorten.⁵ In einer ähnlichen Geste argumentiert auch die Kunsthistorikerin Monica E. McTighe, dass installative Arbeiten in ihrem Ereignischarakter und in ihrer Prozessorientierung als *ephemere künstlerische Praktiken* verstanden werden können.⁶ Als solche, so McTighe, haben installative Arbeiten bestimmte Atmosphären, mittels derer sie die Betrachter:innen vielmehr »through more of the senses than vision« ansprechen.⁷

Die Kunsthistorikerin Claire Bishop hielt bereits 2005 für installative Arbeiten fest, dass sie von Betrachter:innen betreten werden können und daher häufig als »*theatrical, immersive or experiential*« beschrieben wurden.⁸ In ihrer Geschichte der Installationen argumentiert die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Faye Ran auch, dass installative Arbeiten nicht nur einen bzw. ihren Ort identifizieren, sondern vielmehr ihre Orte als solche allererst kreieren, aktivieren und auch in sie intervenieren können.⁹ Rans These weist zugleich darauf hin, dass die Bedeutung der Orte erst ausgehend von den Installationen entfaltet wird, dass also die Installationen ihre Orte als solche allererst performativ hervorbringen. In Bezug auf die Räumlichkeit bzw. räumliche Dimensionen argumentiert auch der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann, dass Installationen grundsätzlich als »Einrichtungen« begriffen werden können, »die dazu bestimmt sind, Ausstellungsbesucher durch Einladung oder Anlockung in einen geplanten Erfahrungsprozeß einzubeziehen und zu Reflexionen über die Erfahrung anzustoßen.«¹⁰ Indem Installationen in dieser Perspektive als *Einrichtungen* betrachtet werden, zeigt sich Bätschmann zufolge deren Funktion darin, dass sich die »Ausstellungsbesucher« in einer solchen *Einrichtung* vom Publikum isolieren und »als Teilnehmer, *performer* oder Proband einem Experiment [...] unterziehen.«¹¹ Obwohl mit dieser These bereits eine performative und womöglich transformatorische Dimension der Betrachter:innen von Installationen angedeutet wird, bleiben Bätschmanns Überlegungen darauf fokussiert, dass Installationen »eine direkte Auseinandersetzung der aktivierten Teilnehmer mit der Einrichtung« ermöglichen,¹² indem die *Erfahrungsgestaltung* als ein wesentliches Merkmal der

5 Van Saaze, Vivian: *Installation Art and the Museum. Presentation and Conversation of Changing Artworks*, 2013, S. 17; Vgl. Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001, S. xiii; Vgl. Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, S. 13

6 McTighe, Monica, E.: *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, 2012, S. 7

7 Ebd., S. 7

8 Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, 2005, S. 6

9 Faye, Ran: *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*, 2009, S. 140; vgl. auch Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, S. 10

10 Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskunst: Installationen und ästhetische Erfahrungen*, in: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): *Im Rausch der Sinne: Kunst zwischen Animation und Askese*, 1999, S. 122

11 Ebd., S. 124

12 Ebd., S. 136

installativen Arbeiten in den Blick genommen wird.¹³ In seiner umfangreichen *Geschichte der Installation* argumentiert auch der Kunsthistoriker Sotirios Bahtsetzis, dass Installationen »kontextreflexiv« sind, da sie den Raum, indem sie ausgestellt werden, thematisieren und damit einhergehend »den traditionellen Status des Kunstwerks selbst [...] in Frage stellen und dadurch neue Rezeptionsbedingungen« ermöglichen.¹⁴ Der Raum der Installation wird hier im Sinne eines Betrachter:innenraums in den Blick genommen, ähnlich zu Bättschmanns Verständnis der Installation als *Einrichtung*. Installative Arbeiten operieren in dieser Perspektive mit dem Anspruch, so Bahtsetzis, »die reale körperliche Tätigkeit des Rezipienten voranzustellen und damit situative Erfahrungen für den Betrachter zu ermöglichen.«¹⁵

Über eine solche räumliche Situierung bzw. Perspektivierung hinaus argumentiert Bishop in ihrer *Critical History*, dass installative Arbeiten eine »*Situation*« erschaffen (durchaus im Gegensatz zum klassisch-traditionellen Werkverständnis), in die die Betrachter:innen eintreten können. Mit dieser Konzeption wird gleichsam vorausgesetzt, dass die Betrachter:innen als integraler, konstitutiver Teil der installativen Arbeiten gelten¹⁶, dass also installative Arbeiten erst mit ihren Betrachter:innen vollständig und auch erst dann als Situationen zu verstehen sind. Indem sich installative Arbeiten von traditionellen künstlerischen Medien wie Malerei, Skulptur, Fotografie oder Video unterscheiden, setzen sie in ihrer intermedialen Struktur ko-präsente verkörperte Betrachter:innen (*embodied viewer*) für ihren Vollzug voraus.¹⁷ In einem solchen performativen Prozess, so lässt sich in Anlehnung an McTighe argumentieren, haben die Betrachter:innen nicht nur die Möglichkeit, die jeweiligen Situationen, sondern vielmehr auch sich selbst in/mit der Situation zu erfahren.¹⁸

Das zuvor skizzierte Verständnis von Installationen als *Situationen* beruht auf Michael Frieds These der Theatralität, die von ihm in Bezug auf die *Minimal Art* formuliert wurde. Fried argumentierte bereits im Jahr 1967, dass die *Minimal Art* im Vergleich zur Skulptur von ihren Betrachter:innen abhängig sei, dass sie ohne die Ko-Präsenz der Betrachter:innen als unvollständig gilt: »sobald die Betrachter:innen im Raum sind, verweigert die Arbeit sie in Ruhe zu lassen, sie weigert sich also aufzuhören, sie zu konfrontieren, zu distanzieren und zu isolieren.«¹⁹ Aufgrund dieses Verhältnisses, also aufgrund ihrer Relationalität und Subjektbezogenheit wird die *Minimal Art* von ihm als theatralisch (*thea-*

13 Bättschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, 1997, S. 232

14 Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, S. 12

15 Ebd., S. 12

16 Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, 2005, S. 6

17 Ebd., S. 6

18 McTighe, Monica, E.: *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, 2012, S. 8

19 Fried, Michael: *Art & Objecthood*, 1967, Online, Artforum: <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708> [09.09.2024]. (eigene Übersetzung)

trical) bestimmt, wobei Theatralität von ihm, anders als bei Bishop, Rebentisch²⁰ oder Reiss in Bezug auf installative Arbeiten, als eine Beurteilung formuliert wird.²¹ In Frieds relationaler Perspektive stehen Installationen modernen Kunstwerken gegenüber, für die Betrachter:innen eher in einer passiven und nicht partizipierenden (*non-participant*) Rolle verstanden wurden.²² Wie Bahtsetzis argumentiert, richtet sich Frieds Kritik vielmehr auf die »in dieser Kunst manifestierte Auflösung der ästhetischen Grenze zwischen Objekt und Betrachter, der nicht mehr passiv oder kontemplativ vor einem Werk zu stehen hat, sondern aktiv physisch in dieses einbezogen wird.«²³ In einer solchen Auflösung, so lässt sich in Anlehnung an Reis argumentieren, verlangen Installationen für ihre Bedeutungsproduktion die Mitarbeit der Betrachter:innen. Bedeutung wird in einem Wechselspiel zwischen der jeweiligen Installation und den Betrachter:innen konstituiert und ist nicht vorgegeben oder wird nicht von den Betrachter:innen vorgefunden.²⁴ Die Theatralität, die Fried noch als Beurteilung formulierte, zeigt sich nun vielmehr als eine künstlerische Qualität bzw. als eine grundlegende Eigenschaft von installativen Arbeiten, die wiederum auf eine (responsiv-)performative Dimension der Erfahrung von Installationen hinweist.

In ihrer Publikation *Strategien performativer Installationen* hält auch die Kunsthistorikerin Judith Plodeck zurecht fest, dass Installationen nicht als ein Zeichen gelesen werden können, die mit einer spezifischen »Bedeutung besetzt sind oder hinter denen etwas anerkannt werden kann.«²⁵ In diesem Sinne verweisen Installationen »nicht auf einen weiteren Sinn,« der als solcher verborgen liegt²⁶ und auf seine Enthüllung wartet. Inwiefern allerdings Plodecks Zuschreibung spezifisch für Installationen verstanden werden kann, bleibt erstmal offen für Interpretationen. Indem installative Arbeiten zugleich als eine »Kunstpraxis performativer Bedeutungsproduktion« und somit als ein »Transformationsmedium« betrachtet werden,²⁷ argumentiert die Kunsthistorikerin Birgit Hop-

-
- 20 Rebentisch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen, in: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.), *Performativität und Praxis*, 2003, S. 115
 - 21 Fried, Michael: *Art & Objecthood*, 1967 Online, Artforum: <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708> [09.09.2024]. Siehe dazu auch: Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001, S. xiii-xiv
 - 22 Jacucci, Giulio; Spagnolli, Anna; Chalambalakis, Alessandro; Morrison, Ann; Liikkanen, Lassi; Roverda, Stefano; Bertocini, Massimo: *Bodily Explorations in Space: Social Experience of a Multimodal Installation*, in: Gross, Tom; Gulliksen, Jan; Kotzé, Paula; Oestreicher, Lars; Palanque, Philippe; Prates, Raquel Oliveira; Winckler, Marco (Eds.): *Human-Computer Interaction – INTERACT 2009*, 2009, S. 62. Dieses Argument der passiven und non-participant Betrachter:innen ist jedoch irreführend generalisierend, hier wäre es eventuell hilfreich, dass die Passivität und Partizipation doch separat gedacht werden, indem auch die Grade und die Formen der Passivität diskutiert wären.
 - 23 Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, S. 21
 - 24 Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001, S. xiii
 - 25 Plodeck, Judith: *Bruce Nauman und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen*, 2010, S. 13
 - 26 Ebd., S. 13
 - 27 Hopfener, Birgit: *Installationskunst in China: Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen*, 2013, S. 19

fenner bereits im Jahr 2013, dass eine Bedeutung (in) der Installation sich erst »durch ständiges In-Bezug-Setzen« ergibt.²⁸ In diesem Sinne zeigt sich eine Bedeutung *nicht* als »vorgängig und gegeben«, sie wird vielmehr in kontinuierlichen »Prozessen der Transformation bzw. Translation zwischen Installation, Betrachtersubjekt und umgebenden Raum« produziert.²⁹ Hopfener argumentiert zudem an einer weiteren Stelle überzeugend, dass die »Beziehungen in der Installation sub-jektiviert« sind, und als solche stets »in performativen Prozessen der Verhandlung neu produziert« werden.³⁰ Wie im Fall von Plodecks These zuvor stellt sich auch hier die Frage, inwiefern die performative Bedeutungsproduktion spezifisch für Installationen verstanden werden kann. Inwiefern unterscheidet sich beispielsweise die performative Bedeutungsproduktion einer Installation von der einer Theater-Aufführung, die sich ebenso an der Schnittstelle von Aufführung des Theaterstücks, Betrachter:innen und dem Raum entfaltet? In der gleichen Skepsis, argumentiert auch Bahtsetzis, dass eine solche performative Ebene, in der sich die Kunstwerke mitsamt ihrer Bedeutung im Prozess ihrer ästhetischen Erfahrung allererst konstituieren, vielmehr das Hauptmerkmal der Kunst darstelle und weniger einer bestimmten, spezifischen Form oder Kunstgattung zuzuschreiben sei.³¹

In ihrer *Critical History* argumentiert Bishop darüber hinaus, dass u.a. die Architektur, Skulptur, Performance, Theater, Bühnendesign sowie die Praxis der Kuration selbst die installativen Arbeiten über die Jahre beeinflusst haben, und dass dieser Einfluss sich sowohl in der Diversität als auch in den Erfahrungsmöglichkeiten der zeitgenössischen Formen installativer Arbeiten artikuliere.³² In einer ähnlichen Geste argumentiert auch die Philosophin Juliane Rebentisch, dass die installative Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung sowohl mit Literatur und Film als auch mit der Musik zu tun hatte.³³ – Gilt dies allerdings nicht für jede Kunstgattung bzw. Kunstform, dass sie sich von anderen, bestehenden Kunstgattungen und Medien beeinflussen lassen? – Installationen haben in diesem Sinne keine festen Formen, die im strengen Sinne wiederkehren und wiederholt werden müssen, sie lassen sich vielmehr als hybride, diverse und komplexe künstlerische Formen und Modalitäten verstehen.³⁴

Aufgrund dieser Diversität und Komplexität liegen bereits mehrere theoretische Annäherungen an installative Kunst vor, die je einen anderen Ausgangspunkt haben bzw. eine je spezifische Perspektivierung von Installationen mit sich bringen. In ihrer in der philosophischen Ästhetik verorteten Auseinandersetzung nähert sich beispielsweise Juliane Rebentisch installativen Arbeiten anhand von drei Eigenschaften, die sie als *Theatralität*, *Intermedialität* und *Ortspezifität* definiert, und argumentiert, dass genau aufgrund der

28 Ebd., S. 21

29 Ebd., S. 21

30 Ebd., S. 22

31 Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, S. 22

32 Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, 2005, S. 8; vgl. auch Faye, Ran: *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*, 2009, S. 209. Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, 2005, S. 6

33 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 2021, S. 151

34 Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia: *Editor's Introduction*, 2021, S. xv

Diversität, aufgrund der »phänomenalen Vielfalt der installativen Praktiken« eine Typisierung sich nicht nur schwierig sondern zugleich sinnlos zeige.³⁵ In der gleichen Geste wie Rebentisch und vor dem Hintergrund der skizzierten Geschichte der künstlerischen Installationen lässt sich also nochmals die entscheidende Frage wiederholen: Inwiefern können installative Arbeiten definitorisch festgeschrieben werden, wenn sie sich doch permanent in Bewegung befinden und wandeln,³⁶ und sich so einer allgemeingültigen Definition und Typisierung entziehen?

Im Folgenden soll also ein Umweg genommen werden, um sich installativen Arbeiten in ihrer Ordnungskontingenz zu nähern, ohne dabei den Anspruch zu verfolgen, eine vollständige Geschichte der Installationen zu rekonstruieren.³⁷ Dabei soll auch beachtet werden, Installationen nicht in bestimmten Typisierungen und Kategorisierungen einzuordnen.

Wenn die installativen Arbeiten, so Rebentisch, sich einem traditionellen, objektivistischen Werkbegriff entziehen, indem sie sich als »Entgrenzung der Künste in immer neue[n] intermedial-hybride[n] Bereiche[n]« zeigen,³⁸ wie könnte der Gegenstand meiner Forschungsfrage trotzdem beschreibend erfasst werden, bzw. woran und wie könnte sich ein Umweg der theoretischen Beschreibung von Installationen zeigen. Vielleicht bietet es sich an, anfänglich an Rebentischs These des Widerstands anzusetzen, die besagt, dass sich Installationen bestimmten Gattungsdefinitionen *widersetzen*.³⁹ Diesen Widerstand leisten installative Arbeiten einerseits mit der »Entgrenzung des traditionellen [...] Kunstwerks in den sie umgebenden Raum und/oder auf ihre institutionellen, [...] kulturellen oder sozialen Kontexte hin.«⁴⁰ Andererseits, so Rebentisch, liegt ihr Widerstand darin, dass die installativen Arbeiten den Betrachter:innen »eine neuartige aktive Rolle« zuweisen.⁴¹ Über eine Interaktion hinaus werde den Betrachter:innen eine konstitutive und performative Rolle zugeschrieben, die für die Hervorbringung von installativen Arbeiten als Voraussetzung verstanden wird.⁴² In dieser Perspektive argumentiert Rebentisch weiter, dass Installationen nicht nur der Gegenstand der Betrachtung seien, vielmehr werde in ihnen »zugleich die ästhetische Praxis der Betrachtung« selbst reflektiert.⁴³ Durch diese »Betrachtereinbeziehung«, also durch die bereits erwähnte *dependence* bei Fried verweise die Installation, so Rebentisch, auf das zentrale Problem »der Subjekt-Objekt-Ontologie«⁴⁴, die stets einer Begegnung oder Er-

35 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 2021, S. 7

36 Ebd., S. 7

37 Für eine umfangreiche Geschichte der Installationen als eine Entwicklung von Environments, hin zu Situationen, Spaces und Installationen vgl. Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001

38 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 2021, S. 15

39 Ebd., S. 15

40 Ebd., S. 16

41 Ebd., S. 16

42 Ebd., S. 16; Vgl. Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001, S. xiii

43 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 2021, S. 16

44 Ebd., S. 16. Durch diesen Charakter des Einbezugs stelle die Installation nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein ethisches Problem dar. (Ebd., S. 16)

fahrung vorgängige Subjekte und Objekte impliziert. Demgegenüber lassen sich sowohl die Betrachter:innensubjekte als auch die Installationen (im Sinne von Objekten) nur streng relational bzw. in Relation zueinander begreifen, insofern die Hervorbringung oder Erscheinung der jeweiligen Installationen von deren Betrachter:innen und ihren Erfahrungsprozessen abhängt.⁴⁵ Und wiederum lassen sich die Betrachter:innensubjekte nicht abgegrenzt von ihrem Wahrnehmungs- und Erfahrungsobjekt sondern nur in Relation zu diesem, also zur Installation verstehen. Ausgehend von diesem Grundgedanken einer relationalen Ontologie werden im Folgenden Installationen in Bezug auf ihre Betrachter:innen bzw. entlang ihrer Subjektbezogenheit thematisiert und mit drei weiteren exemplarischen Annäherungen bzw. Positionen diskutiert.

Während Bishop ausgehend von den diversen Erfahrungsmöglichkeiten der Installationen versucht, sie in ihrer *Critical History* in gewisser Weise zu kategorisieren, argumentiert sie abschließend in Bezug auf das Subjekt und die installativen Arbeiten, dass die Installationen zugleich eine Erfahrung *of centring and decentering* ermöglichen:

»work that insists on our centred presence in order then to subject us to an experience of decentering. In other words, installation art does not just articulate an intellectual notion of dispersed subjectivity (reflected in a world without a centre or organizing principle); it also constructs a set in which the viewing subject may experience this fragmentation first-hand.«⁴⁶

Die installative Praxis spiele in diesem Sinne, so Bishop, mit der Ambiguität zweier Formen des Subjekts: einerseits den konkreten Betrachter:innen, die im physikalischen Sinne die Arbeiten betreten und andererseits das abstrakte philosophische Modell des Subjekts, das in der Begegnung mit der Installation vorausgesetzt wird.⁴⁷ In diesem Sinne fordert eine installative Arbeit die Ko-Präsenz des Subjekts, das in der Begegnung einem Prozess der Fragmentierung unterworfen wird, indem es sich als dezentriert erfährt.⁴⁸ Wenn dies gelingt, wobei die Bedingungen für ein solches Gelingen von Bishop nicht thematisiert werden, beinhaltet dieser Prozess die Überschneidung des impliziten abstrakt-philosophischen Modells des Subjekts mit der Verwirklichung dieses Modells im konkreten individuellen Subjekt, das die installative Arbeit durch die Ko-Präsenz erfährt.⁴⁹ So zeigt sich das Ziel installativer Arbeiten für Bishop nicht nur in der Problematisierung des Subjekts als dezentriertes, sondern auch in der Hervorbringungen desselben.⁵⁰

Die ko-präsenten Betrachter:innen werden bei Bishop, anders als bei Reiss, Rebentisch oder Bättschmann, für die Erfahrung von Installationen vorausgesetzt, damit sie

45 Für ein ähnliches Argument bzw. für die Erscheinung des ästhetischen Gegenstands siehe auch: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 2021, S. 12 sowie Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, 2019, S. 44–47

46 Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, 2005, S. 130

47 Ebd., S. 130

48 Ebd., S. 131 (eigene Übersetzung)

49 Ebd., S. 131–132

50 Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, 2005, S. 132

dem Erfahrungsprozess unterworfen werden, indem sie sich als dezentriert erfahren.⁵¹ diese Erfahrung der Dezentrierung wird dabei als ordnungskontingent in den Blick genommen. In dieser Dezentrierung, so Bishop, strukturieren die Installationen ihre Betrachter:innen »a priori as centred.«⁵² Die Leistung der Installationen zeigt sich in dieser Perspektive somit darin, dass sich das philosophische Model des Subjekts mit der tatsächlichen Erfahrung des konkreten individuellen Subjekts überschneidet, wodurch es sich in der Begegnung mit einer Installation u.a. verwirrt, desorientiert und destabilisiert erfährt.⁵³ In dieser poststrukturalistischen Argumentationslinie konkludiert Bishop ihre These, dass die Voraussetzung der Ko-Präsenz der Betrachter:innen als ein Schub verstanden werden soll, indem einerseits »sich die wahre Natur der Subjektivität als fragmentiert und dezentriert offenbart,« und andererseits »unsere Stabilität in und die Beherrschung der Welt in Frage gestellt wird.«⁵⁴ Obwohl dies in Bishops *Critical History* nicht weiter thematisiert bzw. verfolgt wird, liefert sie mit dem erwähnten Subjektmodell – wenn auch nicht wenig problematisch – ein Verständnis des Subjekts, das sich in/mit der Installation de/zentriert und dadurch stets im *Werden* erfährt. Auf dieser Weise wird den Installationen eine Funktion zugeschrieben, die sich, beispielsweise anders als bei Bätschmann, an die Konstitution der Subjekte richtet.

In der Annahme, dass installative Arbeiten in Bezug auf ihre Komplexität und potenzielle Interaktion mit allen Modalitäten der Kunst und der Wahrnehmung ihrer Betrachter:innen weitere Annäherungen erfordern, setzen sich die Kunsthistorikerinnen Vial Kayser und Coëllier nicht nur mit kritischen Analysen von Installationen auseinander, vielmehr versuchen sie deren »*phenomenal presence*« mit einem Fokus auf die Betrachter:innensubjekte aufzuspüren.⁵⁵ Als phänomenale Präsenz beschreiben die Kunsthistorikerinnen dabei die »*spatial, corporeal, cultural and social*« Erfahrung der Künstler:innen oder Betrachter:innen, in der sowohl die Subjekte als auch die Installationen in ihren zeit-räumlichen Ordnungen verändert, modifiziert werden.⁵⁶ Wenngleich diese Aufzählung der Erfahrungsdimensionen viele Fragen mit sich bringt, gehen Vial Kayser und Coëllier in ihrer dezidiert phänomenologischen Perspektive davon aus, dass in der Begegnung mit den jeweiligen installativen Arbeiten das Dasein der Subjekte, also deren (situative) Selbstwahrnehmung aufgrund der immersiven, kinästhetischen Dimensionen der Installationen betroffen ist.⁵⁷ Dafür wird eine gewisse Mitarbeit der Betrachter:innen vorausgesetzt, in der Art, dass sie für das Neue, Unbedachte, Unbewusste und für die eigene Erinnerungen offen sein müssen.⁵⁸ Über die Erfüllungsbedingungen einer solchen »Kooperation« zwischen Installationen und ihren Betrachter:innen schreiben sie allerdings nichts konkretes, beispielsweise woran sich eine solche Offenheit der Betrachter:innen festmachen bzw. wodurch sie sich überhaupt voraussetzen lässt.

51 Ebd., S. 133

52 Ebd., S. 133

53 Ebd., S. 133 (eigene Übersetzung)

54 Ebd., S. 133 (eigene Übersetzung)

55 Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia: Editor's Introduction, 2021, S. xv, xvi

56 Ebd., S. xv, xvi

57 Ebd., S. xvi

58 Ebd., S. xvi

Wenn eine solche immersive Erfahrung von installativen Arbeiten, so die Autorinnen weiter, harmonisch genug sei, kann sie eine holistische Subjekt-Welt-Beziehung rekonstruieren; manchmal kann sich diese Immersion allerdings auch in den Brüchen zwischen den Subjekt-Welt-Beziehungen oder sogar im Intrasubjektiven offenbaren.⁵⁹ Wie sich solch ein immersiver Prozess genau vollziehen kann oder welche Erfüllungsbedingungen eine solche Modifikation, wie in Bishops These des *centring and decentring* beschrieben, benötigt, wird dabei nicht beantwortet. Sie verstehen das Subjekt, in Anlehnung an Heidegger, als etwas, das sich in der Erfahrung der Anderen und der Umwelt bildet.⁶⁰ Der ausgewählte phänomenologische Zugang zu installativen Arbeiten bzw. zur Erfahrung von Installationen wird darin begründet, dass dadurch ein Blick u.a. auf die Rolle der Aufmerksamkeit geworfen und danach gefragt wird, wie die Aufmerksamkeit abgelenkt, überfordert oder überrascht wird.⁶¹ Dadurch versprechen sie sich eine *neue Methodologie*, in der die *Erfahrung als ein zeit-räumlicher Prozess* gilt.⁶² – Inwiefern dies tatsächlich eine *neue Methodologie* beschreibt, bleibt erstmal offen.

Nichtdestotrotz liefert die zusammengefasste Position einige phänomenologische Annäherungen an installativen Arbeiten, die sich spezifisch auf deren Erfahrung fokussieren.⁶³ Vial Kayser wendet sich beispielsweise in ihrem Aufsatz an Neuro-Phänomenologie und Neuro-Ästhetik, indem die Kunsthistorikerin affektive und *bodily*⁶⁴ Folgen von imaginären Prozessen, die die Begegnungen der Betrachter:innen mit installativen Arbeiten ausrichten, untersucht.⁶⁵ In ihrer Forschung, in der sie in einer doppelten Funktion als Theoretikerin und Betrachterin der jeweiligen Installationen auftaucht, verwendet sie die sprachliche Reflexion als Methode der Selbstanalyse: in der nachträglichen, sprachlichen Rekonstruktion der eigenen Erfahrung der Installationen beschreibt sie die »*internal images*«, die sie aufgrund der fokussierten Aufmerksamkeit erreiche.⁶⁶ Sie konkludiert ihre Arbeit mit der These, dass die ausgewählten Installationen sich als immersive Orte zeigen, indem sie dem *body* ein bestimmten Rhythmus aufdrängen und dadurch auch die entsprechende Erfahrung, hier die Erfahrung des Überlebens, hervorbringen.⁶⁷ Auf diese Weise beschäftigt sich die Kunsthistorikerin vielmehr mit den *bodily* Folgen

59 Ebd., S. xvi

60 Ebd., S. xvii

61 Ebd., S. xx

62 Ebd., S. xxi

63 Orientiert in erster Linie an Heidegger, Merleau-Ponty.

64 An diesen Stellen verwende ich spezifisch den Begriff »Body«, der von den Autor:innen benutzt wird und verzichte auf eine Übersetzung in »Körper« bzw. »körperlich« und in »Leib« bzw. »leiblich«. Das ist darin begründet, dass der Begriff der corporeal experience, also »leibliche Erfahrung«, vor allem in phänomenologischen Diskursen im englischsprachigen Raum verwendet wird, benutzen die Autor:innen spezifisch die bodily experience, die auch als somatische oder körperliche oder ggf. als leibliche Erfahrung übersetzt werden kann.

65 Vial Kayser, Christine: With a beating heart: A neuro-phenomenological approach to the experience of some installations, in: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (eds.): Installation art as experience of self, in space and time, 2021, S. 23 – Siehe dazu auch das fünfte Kapitel, die Figur des Phantasierens bei Iris Laner.

66 Ebd., S. 43

67 Ebd., S. 52

der Begegnung mit installativen Arbeiten – in ihrer Nachträglichkeit – wobei hier sowohl die Subjekte der (Installationen) als auch die Installationen selbst als bestehende, gegebene Entitäten bzw. Instanzen angenommen werden. Wenngleich sie von vornherein annimmt, dass sowohl die Subjekte als auch die Installationen in ihren zeit-räumlichen Ordnungen verändert, also modifiziert werden können,⁶⁸ reichen Vial Kayser's Thesen nicht darüber hinaus, dass diese situativen Änderungen in der Selbstwahrnehmung über diese spezifische Situativität also über diese spezifische Zeitlichkeit und *bodily* Erfahrungen hinaus Folgen haben.

Über die bisher skizzierten Annäherungen und Positionen hinaus, die in der philosophischen Ästhetik, in der poststrukturalistischen sowie in der phänomenologischen Theorie verortet sind, lassen sich noch zwei weitere, in der empirischen Ästhetik situierte Annäherungen in den Blick nehmen, die den *body*/den Körper der Betrachter:innen als den Ausgangspunkt der Erfahrung von Installationen setzen. In der Annahme, dass bisherige Forschungen im Kontext der Installationen sich nicht mit der *subjective experience of the body* der Betrachter:innen beschäftigt haben, fragen die Kognitionswissenschaftler:innen Corinna Kühnapfel, Jörg Fingerhut und Matthew Pelowski in deren Forschung nach der Rolle und dem Einsatz des *body*.⁶⁹ Um die bereits erwähnten Positionen zur *bodily presence* bzw. zur Ko-Präsenz der Betrachter:innen und deren konkrete Rolle in der Erfahrung überprüfen zu können, bewerten die Autor:innen in ihrer empirischen Studie die Erfahrungsberichte der Betrachter:innen, die sie nachträglich anhand eines online-Fragebogens sammeln.⁷⁰ Interessanterweise finden die Autor:innen ihre Teilnehmer:innen dadurch, indem sie die Betrachter:innen spontan, direkt nach der Interaktion mit einer Installation vor Ort fragen,⁷¹ ob sie an der genannten Studie teilnehmen würden. Die Methode, so die Autor:innen, hätte ihnen erlaubt, die Erfahrungen der Betrachter:innen *spontan* zu bewerten, weil sie vorher nicht über eine solche Studie informiert waren.⁷² Hier lässt sich allerdings die Frage stellen, ob die gesammelten Daten tatsächlich den Erfahrungen der Betrachter:innen entsprechen oder ob es sich nicht vielmehr um die nachträglichen Rekonstruktionen ihrer Erfahrungen handelt, die als sprachliche Wiederholungen bzw. Reflexionen von den Erfahrungen in/mit den installativen Arbeiten abweichen.

In einer ähnlichen Vorgehensweise untersuchen die Kognitionswissenschaftler Pelowski et al. im Jahr 2018 die »eclectic, the embodied, and often the emotionally-charged viewing experience« von Betrachter:innen installativer Arbeiten, in dem die Forscher:innen vor und nach der Interaktion mit ausgewählten Installationen Interviews durchführen und diese komplementär mit den Ergebnissen der Eye-tracking-Methode verglei-

68 Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia: Editor's Introduction, 2021, S. xv, xvi

69 Kühnapfel Corinna, Fingerhut Jörg and Pelowski Matthew: The role of the body in the experience of installation art: a case study of visitors' bodily, emotional, and transformative experiences in Tomás Saraceno's »in orbit«, 2023, S. 2–6

70 Ebd., S. 3

71 In K20/K21 in Düsseldorf

72 Kühnapfel Corinna, Fingerhut Jörg and Pelowski Matthew: The role of the body in the experience of installation art: a case study of visitors' bodily, emotional, and transformative experiences in Tomás Saraceno's »in orbit«, 2023, S. 9

chen.⁷³ Die Eye-tracking-Methode, so Pelowski et al., wurde dafür eingesetzt, um die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen hinsichtlich der Installation und ihres Umfeldes zu untersuchen.⁷⁴ – Inwiefern sich aber Emotionen anhand der Analyse von Blickrichtungen feststellen lassen, inwiefern also Blickrichtungen mit bestimmten Emotionen sowie der Erfahrung des Gesehenen korrelieren, bleibt fraglich und offen für Interpretationen.⁷⁵

Trotzt der grundlegenden Differenzen der skizzierten exemplarischen Ansätze, die sich innerhalb vier unterschiedlicher Diskurse bewegen, wird einerseits u.a. bei Reben-tisch und Bishop deutlich, dass installative Arbeiten für ihren Vollzug die Betrachter:innen voraussetzen, wodurch den Betrachter:innen eine konstitutive, performative Rolle zugeschrieben wird. Während bei Reben-tisch die Konstitution der Installationen sowie der Subjekte relational verstanden wird, lässt sich mit Bishop festhalten, dass die installativen Arbeiten ihr Ziel sowohl in der Problematisierung des Subjekts als dezentriertes als auch in der Hervorbringung desselben haben.⁷⁶ Offen bleibt jedoch die interessante Frage danach, wie genau sich eine solche Problematisierung sowie die Hervorbringung eines deszentrierten Subjekts in/mit der jeweiligen Installation vollziehen. Andererseits wird bei Vial Kayser und Pelowski et al. deutlich, dass sich Installationen auf die (situative) Selbstwahrnehmung ihrer Betrachter:innen auswirken, dass sie also für ihre Betrachter:innen in der Begegnung körperlich-affektive (*bodily*) Folgen haben. Während Vial Kayser in ihrer (neuro)phänomenologischen Annäherung feststellt, dass imaginative Prozesse, die die Begegnungen der Betrachter:innen und der installativen Arbeiten ausrichten, affektive und *bodily* Folgen haben, untersuchte Pelowski et al. die subjektive Wahrnehmung sowie die Erfahrung des *body* in der Interaktion mit den installativen Arbeiten. Während also diese neuro-phänomenologischen, neuro-ästhetischen bzw. in der empirischen Ästhetik verorteten Annäherungen über die veränderte und/oder erhöhte situative Selbstwahrnehmung des *body*, des Körpers Erkenntnisse generieren, – wobei hier schon die Nachträglichkeit der Datenerhebung in der Frage nach der *situativen Selbstwahrnehmung* viele Fragen aufwirft – versagen sie m.E. einerseits darin, diese Selbstwahrnehmungen über die körperlichen (*bodily*) Erfahrungen hinaus als *corporeal*, also als leibliche Erfahrungen zu betrachten, und heben so mit der Unterscheidung von affektiven und körperlichen Erfahrungen einen veralteten Dualismus hervor. Sie versagen andererseits darin, sowohl die Installationen als auch die Subjekte in deren ordnungskon-tingenten, performativen Konstitution anzuerkennen. Wie könnte aber ein Zugang zur Erfahrung von Installationen ermöglicht werden, der weder in einem solchen Dualismus

73 Pelowski M, Leder H, Mitschke V, Specker E, Gerger G, Tinio PPL, Vaporova E, Bieg T and Husslein-Arco A: Capturing Aesthetic Experiences With Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson's »Baroque, Baroque!«, 2018, S. 1–7

74 Ebd., S. 1–7

75 In einer ähnlichen Geste untersucht die Kunstpädagogin Nikola Dicke in ihrer im Jahr 2021 erschienenen, in der empirischen Ästhetik verorteten Publikation die Aufmerksamkeit bzw. die Erfahrung von Live-Licht-Performances bzw. Lichtzeichnungen anhand von Eyetracking- und Videointeraktionsanalysen. Vgl. Dicke, Nikola: Thank you for watching! Ästhetische Reflexivität im Wechselspiel von künstlerischer Produktion und Rezeption, 2021

76 Bishop, Claire: Installation Art. A Critical History, 2005, S. 132

operiert noch den Installationen und ihren Betrachter:innen deren ordnungskontingente und performative Konstitution aberkennt?

In seinem Beitrag zu Intersubjektivität, Alterität und künstlerischen Installationen stellt sich der Philosoph und Kognitionswissenschaftler Fabrice Métails mit Lévinas Theorie der Alterität gegen die generelle Annahme, dass Installationen ihren Betrachter:innen eine bestimmte Erfahrung bzw. eine bestimmte Bedeutung vorschreiben.⁷⁷ Und er beschließt seine Argumentation mit einer thesenhaften Neufassung der Installation, in der er sie als eine Verknüpfung des Subjekts mit der Fremdheit des Anderen versteht.⁷⁸ Diese These bestimmt Installationen grundsätzlich in ihrer Unbestimmtheit bzw. hebt sie in ihrer Subjektbezogenheit und damit in ihrer Vieldeutigkeit hervor. Obwohl Métails These eine neue produktive Perspektive auf die Erfahrung von Installationen anbietet, verschenkt sie zugleich die Chance, die Installationen vielmehr als eine situative *Anknüpfung* des Subjekts mit der eigenen Fremdheit und der Fremdheit der/des Anderen zu sehen, die eine grundlegende Ordnungskontingenz einschließt. – Wie im Abschnitt *Aufforderung und Response* noch ausführlich dargestellt wird, beschreibt eine Anknüpfung im Vergleich zur Verknüpfung eine offenere Form des Aufgreifens und Fortführens, die keine unmittelbare Linearität und Kontinuität impliziert. – Für eine fungierende Definition der Installation, die zugleich ihre Diversität, Komplexität sowie ihre Ordnungskontingenz hervorhebt, die die Installationen nicht in bestimmten Typisierungen einordnet, bietet sich diese situative Anknüpfungslogik für die vorliegenden Überlegungen als eine Möglichkeit an, die auch als solche das Subjekt sowie die Subjektbezogenheit der Installationen hervorhebt.

Wenn nun Installationen, wie von mir vorgeschlagen, in ihrer Ordnungskontingenz und Subjektbezogenheit *als eine situative Anknüpfung des Subjekts mit der eigenen Fremdheit und der Fremdheit der Anderen* begriffen werden, wenn sie sich also erst in einer solchen *Anknüpfung* mitsamt ihrer Betrachter:innen hervorbringen, zeigen sich die bisher skizzierten Annäherungen für die Frage nach der Erfahrung von Installationen als unzureichend. Die Ordnungskontingenz und Subjektbezogenheit von Installationen setzen vielmehr eine responsiv-performative Logik voraus, in der einerseits die Erfahrung als eine responsive Leiberfahrung begriffen wird. Das Motiv der Responsivität, das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, bezeichnet nach Bernhard Waldenfels einen »Grundzug des menschlichen Verhaltens und Erlebens.«⁷⁹ Sie prägt alles, »was in unserem Reden und Tun [und im] Verhalten vor sich geht.«⁸⁰ In diesem responsiven Verhältnis zur Welt, dem eine anfängliche Passivität, ein fremder Anspruch zugrunde liegt, wird der Leib als konstitutiv und mitbeteiligt in allen Bereichen der Wahrnehmung und Hand-

77 Métails, Fabrice: Experiencing the other: intersubjectivity, alterity and artistic installations, in: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (eds.) *Installation art as experience of self, in space and time*, 2021, S. 59. Dies lässt sich bereits als ein Gegenargument zu Bishop lesen, indem Bishop versucht über bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten die Installationen zu kategorisieren.

78 Ebd., S. 75

79 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 327

80 Ebd., S. 320

lung verstanden.⁸¹ Über die Intentionalität und Kommunikativität des Wahrnehmens und Handelns hinaus ermöglicht das Motiv der Responsivität ein Verständnis der Leiberfahrung, die ausgehend von fremden Ansprüchen und Aufforderungen für das Neue, Unerwartete offen ist, und als solche für Wahrnehmung sowie Handlung des Subjekts einen »Raum für Erfindungen« ermöglicht.⁸² Die responsive Leiberfahrung lässt sich als ein zeit-räumlicher Prozess verstehen, indem die jeweiligen Ordnungen der Erfahrung und somit die Ordnungen der Subjekte als solche gestiftet werden. Dieses Verständnis ermöglicht andererseits sowohl die Hervorbringung also die Konstitution der jeweiligen Installationen als auch die der Subjekte als ordnungskontingente, responsiv-performative Ereignisse zu betrachten, die ihren Anfang stets im Anderen haben. Es setzt also voraus, dass sowohl die Installationen als auch die Subjekte bzw. Betrachter:innen als solche nicht gegeben sind, sondern vielmehr in einem responsiv-performativen Verhältnis situativ und allererst hervorgebracht werden.

In der skizzierten responsiv-performativen Logik nähert sich die vorliegende Arbeit ihrem Interesse und der leitenden Fragestellung, *Wie erfahren wir Installationen?*, in einem empirischen Setting, das versucht einen Zugang zu den Erfahrungen der Betrachter:innen *in und als Prozesse* zu ermöglichen. Dieser Versuch, wie noch gezeigt wird, wendet sich spezifisch an die *Spontaneität* und *Simultanität* der Erfahrung von Installationen, die auch die Datenerhebungsmethode sowie die Modalität der erhobenen sprachlich-filmischen Daten beschreiben. In Differenz zu bestehenden theoretischen und empirischen Auseinandersetzungen mit der Erfahrung von Installationen, die bisher entweder aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik⁸³ oder in den produktionsästhetischen

-
- 81 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, 2019, S. 123–124
- 82 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*, 2019, S. 258
- 83 Siehe dazu u.a. Bishop, Rebentisch, Pelowski; Neben den bereits erwähnten und diskutierten Positionen lässt sich hier Julie H. Reiss grundlegende Arbeit als ein weiteres Beispiel ergänzen. Obwohl die Betrachter:innen als das Wesen der Installationen begriffen werden, also als deren integraler Bestandteil, werden die Installationen vielmehr mit einem Fokus auf die Relationen zu Künstler:innen, Kritiker:innen und Kurator:innen thematisiert, vgl. Reiss, Julie H.: *From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art*, 2001, S. xiv.; Für die phänomenologisch orientierte Auseinandersetzung mit der Rezeptionsästhetik im Kontext der dreidimensionalen, skulpturalen Arbeiten siehe: Peters, Maria: *Blick – Wort – Berührung*, 1996; als eine weitere Auseinandersetzung lässt sich die bereits erwähnte Publikation von Judith Plodeck anführen, in der die Autorin sich zunächst mit den Strategien performativer Installationen an der Schnittstelle von Künstler:in, Medium und Betrachter:in auseinandersetzt sowie das »rezeptionsästhetische Moment der Erfahrung der Kunst« seitens der Betrachter:innen in den Blick nimmt, vgl. Plodeck, Judith: *Bruce Nauman und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen*, 2010; In einem rezeptionsästhetisch orientierten Ansatz untersucht auch Bahtsetzis Installationen aus der »Perspektive der Bildästhetik« und »der psychisch-physischen Erfahrungssteuerung« und somit in einem kinematischen Paradigma, indem der Autor annimmt, dass die Wahrnehmung von Installationen der »von Filmen« nahe kommt, »also an unsere Fähigkeit, eine narrative Handlungslinie zu verfolgen und den filmischen Raum von Einstellung zu Einstellung erfassen zu können.«, vgl. Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, S. 16

Annäherungen formuliert wurden,⁸⁴ nähert sich die vorliegende Arbeit zur Erfahrung der Installationen im Sinne der *transformatorischen Ästhetik*, die die »überlieferte Dreiteilung in Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik« aufhebt und sich vielmehr mit der transformatorischen Kraft des Performativen beschäftigt.⁸⁵ Diese Perspektive eröffnet zudem einen Reflexions- und Möglichkeitsraum, indem die jeweilige Hervorbringung der Installation und ihrer Betrachter:innen in deren ordnungskontingenten, responsiv-performativen und ästhetischen Dimensionen in den Blick genommen werden können. In einem experimentellen Forschungssetting konzipiert für die Installation *House*⁸⁶ versucht die vorliegende Arbeit also einerseits der Frage nachzugehen, wie sich die jeweilige Erfahrung der Installation konstituiert und wie diese für eine empirische Forschung zugänglich gemacht werden kann. Andererseits versucht sie aber auch zu zeigen, wie sich

84 In ihrem Text geht Petra Kathke der Frage nach, ob die materiellen Arrangements und Inszenierungen im kunstpädagogischen Setting Möglichkeitsräume eröffnen. Dementsprechend untersucht sie am Beispiel von künstlerischen Installationen, die von Schüler:innen im Unterricht angefertigt wurden, »Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsräume« und diverse Handlungsmöglichkeiten. Dabei, so Kathke, stehe der selbstgesteuerte Prozess »handelnder Auseinandersetzung« im Mittelpunkt, wodurch die Kinder lernen, »sich neugierig und phantasievoll auf ein Wahrnehmungsangebot einzulassen, das sie performativ sich selbst und ihr Potenzial an eigener Bedeutungszuschreibung erfahren«. Während die Autorin installative Arbeiten auf diese Weise aus einer produktionsästhetischen Perspektive im Unterricht integriert, und dadurch Thesen zu den Potenzialen ihrer Vorgehensweise formuliert, fehlt aber eine argumentative Grundlage für ihre These, wie das Wahrnehmungsangebot die Kinder sich selbst performativ erfahren lässt, vgl. Kathke, Petra: Spielräume materieller Inszenierung im Handlungsfeld künstlerischer Lehre, *Zeitschrift für Ästhetische Bildung*, 2009, S. 3–8. Als ein weiteres Beispiel lässt sich Katja Noltzes Forschung erwähnen, in der die Autorin sowohl einige Installationen als auch studentische-Installationsprojekte mit einem Fokus auf Subjektorientierung, Wahrnehmung, Kommunikationsfähigkeit, Bewusstseinserweiterung, Einübung demokratischer Prozesse etc. untersucht, wobei sie ihren Forschungsgegenstand als »de[n] architektonische[n] Innenraum als Material installativer Kunst« definiert (S. 15). Indem Installationen als Handlungsformen, Kommunikations- und Denkräume kontextualisiert werden, argumentiert die Autorin, dass anhand installativer Kunsträume ein Betrachter »auf unterschiedliche Weise die Möglichkeit« erhalte, »eigene Konstruktionen des Werkes zu entwickeln und handlungsbezogene Körper-Raum-Erfahrungen zu machen.« (S. 142). Es stellt sich hier aber die Frage, inwiefern dies eine spezifische Qualität bzw. Eigenschaft von Installationen darstellt. Ausgehend von den studentischen Inszenierungen, die als Reaktionen auf einen industriellen Raum konzipiert wurden, argumentiert Noltze, dass der »Raumnutzer«, also die Betrachter:innen »synthetisierende Leistungen erbringen, [...], Ansichten sukzessiv erfassen [müssen], so dass allein durch ihn und seine Standortwahl Zusammenhänge herzustellen sind, die sich nach dessen eigener Erkenntnismöglichkeit richten [...]« (S. 168). Indem das didaktische Potenzial von installativen Arbeiten untersucht wird, bleibt allerdings Noltzes Verständnis der Subjektorientierung darauf begrenzt, Subjekte als Betrachter:innen vor Ort zu denken, die die installativen Arbeiten in ihrer Ko-Präsenz und Bewegung im Raum erfahren, vgl. Noltze, Katja: *Dialog Kunst – Raum: Situative Innenrauminstallation als Wahrnehmungsangebot und Lernort*, 2005; für eine diskursive Anwendung von Installationen im Kontext von kunstdidaktischen Rahmungen, vgl. Böhme, Katja: *Kunstdidaktische Installationen – Erfahrungsräume zwischen Kunst und Didaktik*, in: Engel, Birgit; Böhme, Katja (Hg.) *Kunst und Didaktik in Bewegung. Kunstdidaktische Installationen als Professionalisierungsimpuls*, 2014.

85 Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen, in: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*, 2003, S. 97

86 House, Doug Aitken, 2020, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dänemark.

gleichsam die *Betrachter:innen* in/mit der Erfahrung der Installation situativ hervorbringen bzw. hervorgebracht werden. Darüber hinaus fragt sie abschließend danach, welche Implikationen dies für eine Theorie ästhetischer Bildungsprozesse mit sich bringt. Die vorliegende empirische Arbeit, konzipiert mit der Methodologie der Constructivist Grounded Theory nach Kathy Charmaz⁸⁷, lässt sich auf diese Weise als eine Grundlagenforschung verstehen, die sich zugleich zwischen phänomenologischen, theater-, kultur- und sozialwissenschaftlichen sowie zeitgenössischen bildungstheoretischen Diskursen, Konzepten und Fragestellungen bewegt.

Ausgehend von der Installation *House* bietet die vorliegende Arbeit somit eine neue Perspektive zur Erfahrung von installativen Arbeiten, die einerseits den Prozess der Betrachtung bzw. den Prozess der Erfahrung sowie die *Betrachter:innen* selbst in deren situativen Hervorbringung, *in und als Prozesse* in den Blick nimmt. Dadurch werden die *Betrachter:innen* von installativen Arbeit, die als *das Wesen der Installationen* gelten,⁸⁸ in ihrer responsiv-performativen Konstitution in den Fokus gerückt, was in den bisherigen theoretischen und empirischen Auseinandersetzungen nicht (genügend) berücksichtigt wurde.⁸⁹ Vor dem Hintergrund des zugeschriebenen Status der *Betrachter:innen* seit den 1960er Jahren u.a. *als das Wesen der Installationen, als die Voraussetzung, als embodied viewer sowie als ein integraler Teil der installativen Arbeiten* geht die vorliegende Arbeit also einen notwendigen Schritt weiter, indem sie die *Betrachter:innen* nicht als selbstverständlich gegeben annimmt, sondern vielmehr versucht, die Frage nach der ordnungskontingenten Hervorbringung der *Betrachter:innen* bzw. der Subjekte der Installationen zu beantworten. Andererseits stellt die vorliegende Arbeit damit eine theoretische Revision zur Erfahrung von Installationen dar, die sich jenseits der Rezeptions- oder Produktionsästhetik in einer transformatorischen Ästhetik begründet und so die Erfahrung installativer Arbeiten in ihrer responsiv-performativen Struktur, also spezifisch in ihren äs-

87 Charmaz, Kathy: Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis, 2006

88 Reiss, Julie H.: From Margin to the Center. The Spaces of Installation Art, 2001, S. xiii

89 Hier lässt sich eine weitere empirische Studie erwähnen, in der die Interaktion mit der jeweiligen interaktiven, multimodalen Installation sowie die Interaktion zwischen den *Betrachter:innen* untersucht wurde. Jacucci et al. identifizieren in ihrer Studie drei Phasen der Interaktion als *circumspection* (Umsicht), *testing* (Testen), *play* (Spiel), wobei die Erfahrung der *Betrachter:innen* als ludic, spielerisch festgehalten wurde. Indem die soziale Dimension der Interaktion untersucht wurde, argumentieren die Autor:innen, dass sobald die *Betrachter:innen* gelernt haben, was das Environment von ihnen fordert, sie sich nicht mehr darum kümmern müssten, ob sie die Installation richtig oder falsch interpretieren, ob sie also das Ziel der Installation verstehen. Die Handlungsmöglichkeiten der *Betrachter:innen*, die die Autor:innen als den Kern der Erfahrung beschreiben, werden in dem sozialen und performativen Setting der Forschung entfaltet. Die Studie fokussiert sich allerdings auf die (gemeinsamen) Handlungen der *Betrachter:innen* in dem sozialen Gefüge, wobei die interessante Frage nach der Hervorbringung der *Betrachter:innen* als solche nicht berücksichtigt wird. Dabei gehen sie zudem von einem bestimmten Ziel bzw. einer bestimmten Absicht der Installation aus.: Jacucci, Giulio; Spagnollie, Anna; Chalambalakis, Alessandro; Morrison, Ann; Liikkanen, Lassi; Roverda, Stefano; Bertoincini, Massimo: Bodily Explorations in Space: Social Experience of a Multimodal Installation, in: Gross, Tom; Gulliksen, Jan; Kotzé, Paula; Oestreicher, Lars; Palanque, Philippe; Prates, Raquel Oliveira; Winckler, Marco (Eds.): Human-Computer Interaction – INTERACT 2009, 2009

thetischen, selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden Dimensionen in den Blick nimmt.

Angefangen mit dem Leib bzw. der responsiven Leiblichkeit bietet das zweite Kapitel, **Spontaneität**, daher einen theoretischen Zugang zum Diskurs der Responsivität sowie der responsiven Erfahrung nach Bernhard Waldenfels, in der die Spontaneität im Sinne der *spontanen Aufforderung* als die Datenerhebungsmethode herausarbeitet wird. Vor der Frage nach der Erfahrung der Installationen wird also auf diese Weise zunächst diskutiert, wie *Erfahrung* und ihre Strukturen, Modalitäten und Konstitution zu verstehen sind. Wie wird also etwas erfahren und wie artikuliert sich diese Erfahrung? Indem spezifisch nach den Strukturen, Ordnung(en) und Schwellen der Erfahrung sowie nach den Erfahrungsräumen gefragt wird, legt das Kapitel die grundsätzliche responsiv-performative Logik dar, von der heraus die gesamte Arbeit entfaltet wird.

Das dritte Kapitel, **Simultanität**, operiert bereits in dieser responsiv-performativen Logik, in der zunächst das Selbstgespräch sowie das leibliche und filmische Zeigen als sprachlich-filmischen Daten theoretisiert und anschließend in Bezug auf deren Simultanität und Performativität diskutiert werden. Die Simultanität des Selbstgesprächs sowie des Zeigens weist in diesem Kontext sowohl auf die Vorgehensweise der Datenerhebung als auch auf die Eigenschaften der erhobenen Daten hin, die als solche in Bezug auf die Performativität der Erfahrung weitere Fragen mit sich bringt. Indem also sowohl die Vorgehensweise der Datenerhebung als auch die Eigenschaften der erhobenen Daten diskutiert werden, versucht das Kapitel das Forschungssetting theoretisch zu begründen, auf dessen Grundlage wiederum der Zugang zum empirischen Material erfolgen wird.

Nach der Vorstellung des Forschungsdesigns sowie des Gegenstands der Arbeit, die Installation *House*, wird im dritten Kapitel, **Rollenbildung**, zunächst der ausgewählte Prozess 33 in einer rekonstruktiven Geste ausgelegt und anschließend anhand der bereits entwickelten Konzepte – des Selbstgesprächs und Zeigens – in einer responsiv-performativen Logik kontextualisiert. Es wird also danach gefragt, wie und wodurch sich die jeweilige Erfahrung konstituiert und artikuliert. Zugleich wird danach gefragt, wie die Betrachter:innen mitsamt deren Erfahrung zu denken sind. In Bezug auf das dargestellte Interesse der vorliegenden Arbeit wird ausgehend von diesen Annäherungen und in kritischer Auseinandersetzung zur bestehenden Literatur zunächst eine Theorie konstruiert, die auf der methodisch-methodologischen Ebene Implikationen mit sich bringt und dadurch die Forschungsfrage im Laufe der vorliegenden Arbeit ändert bzw. erweitert. Ausgehend von der erweiterten Forschungsfrage werden weitere Prozesse miteinbezogen, die die Sättigung der anfänglichen Theorie ermöglichen.

Das abschließende, fünfte Kapitel, **Rollen-Bildung**, lässt sich als eine phänomenologisch orientierte, bildungstheoretische Auseinandersetzung verstehen, in der die bereits entwickelte Theorie vor dem Hintergrund von Positionen der Subjektivierungs- und Bildungstheorie in Bezug auf deren Potenziale und Implikationen weiter diskutiert werden.

II. Spontaneität

Wenn Installationen von vornherein in ihrer Ordnungskontingenz und Subjektbezogenheit *als eine situative Anknüpfung des Subjekts mit der eigenen Fremdheit und der Fremdheit der Anderen* begriffen werden, wenn sie sich also erst in einer solchen *Anknüpfung* mitsamt ihrer Betrachter:innen hervorbringen, setzen sie sowohl für diese Definition als auch für deren Erfahrung eine responsiv-performative Logik voraus, die diese Konstruietheit, Ordnungskontingenz und Subjektbezogenheit in den Blick nimmt. Im Folgenden soll also zunächst diese *responsiv-performative Logik* dargestellt werden, indem nicht nur nach dem Begriff der Erfahrung, sondern vielmehr nach deren leiblichen, zeit-räumlichen Konstitutionen sowie Strukturen gefragt wird: Was heißt *erfahren*, wie *erfahren* wir und wodurch artikuliert sich diese *Erfahrung*? Daraus ergeben sich weitere Anschlussfragen nach den Modalitäten sowie den Erscheinungsformen der Erfahrung. Indem im vorliegenden Kapitel spezifisch nach Strukturen, Ordnungen und Schwellen der Erfahrung, sowie nach Erfahrungsräumen gefragt wird, bietet das Kapitel einen theorieorientierten Zugang zum Diskurs der Responsivität der Phänomenologie nach Bernhard Waldenfels. Mithilfe der darin elaborierten responsiv-performativen Logik sollen im vierten Kapitel die spezifischen Erfahrungen der Installation *House* beleuchtet werden.

Beginnend mit der Responsivität

Ein Zugang zur Logik der Responsivität, die als der »Grundzug des menschlichen Verhaltens und Erlebens«¹ gilt und die als solche den vorliegenden Überlegungen zugrunde liegt, setzt zunächst ein Verständnis vom Leib sowie der Leiblichkeit voraus, wie es in den Überlegungen des Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty und anschließend bei Bernhard Waldenfels zu finden ist. Ausgehend vom Leib und der responsiven Leiblichkeit soll im Folgenden zunächst die grundlegende Logik sowie das Motiv der Responsivität in ihren Grundzügen skizziert werden, indem die Erfahrung als eine responsive Leiberfahrung begriffen wird. Vor der Frage nach der Erfahrung von Installationen gilt also

1 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 327

zunächst zu klären, wie die Erfahrung sowie deren Konstitution und Strukturen nachvollzogen werden können.

Wie Merleau-Ponty bereits in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* argumentierte, stellte sich der Leib als »der Gesichtspunkt für die Welt« dar,² also als »das Vehikel des Zur-Welt-seins.«³ Der Leib ist auf diese Weise stets gegenwärtig zu verstehen,⁴ und weist in seiner Gegenwärtigkeit darauf hin, dass er nicht nur wahrnehmen kann, sondern auch, wie der Philosoph Emmanuel Alloa argumentiert, wahrgenommen wird.⁵ Einen Leib haben, der zugleich wahrnimmt und wahrgenommen wird, hieße in diesem Zusammenhang, so Merleau-Ponty, »sich in einem bestimmten Milieu zu gesellen, sich mit bestimmten Vorhaben [zu] identifizieren und darin beständig sich [zu] engagieren.«⁶ Der Leib als das Vehikel des Zur-Welt-seins wiese allerdings Merleau-Ponty zufolge auf ein Paradox hin, das sich in der Zweideutigkeit des Wissens offenbart, dass also der Leib in sich zwei Schichten trägt.⁷ Angesprochen werden damit die Schichten des habituellen und des aktuellen Leibes, die Merleau-Ponty in den Untersuchungen zum Phänomen des Phantomgliedes äußert:

»Wie kann ich die Dinge als Gegenstände der Hantierung wahrnehmen, da ich doch nicht mehr mit ihnen hantieren kann? Das Hantierbare kann nicht mehr das sein, womit ich wirklich hantiere, sondern muß zu etwas geworden sein, womit *man* hantieren kann; es ist nicht mehr *hantierbar für mich*, es ist nunmehr *hantierbar an sich*.«⁸

Damit einhergehend wird es also in Frage gestellt, inwiefern der habituelle Leib den aktuellen Leib in seiner Gegenwärtigkeit gewährleisten kann. Wie und worin unterscheiden sich die Habitualität und Aktualität des Leibes?⁹ Merleau-Ponty hält zunächst fest, dass der »Leib nicht nur in seiner je augenblicklichen, einzigartigen und erfüllten Erfahrung [...]« zu erfassen sei,¹⁰ dass also der Leib das bereits Erlebte, die Erfahrungen innehalt. In Anlehnung an Edmund Husserl argumentiert auch Waldenfels in diesem Zusammenhang, dass »der aktuelle Leib [...] der fungierende Leib [ist], der im Sehen, im Hantieren, im Hören usw. tätig« sei, »während der habituelle Leib bestimmte Dispositionen enthält, die je nach Situationen aktiviert werden.«¹¹ Eine Erfahrung, die in der Gegenwart, die in einer solchen Aktivierung und Aktualisierung stattfindet, konstituiert sich nur auf der Grundlage der Habitualität, bzw. auf der Grundlage des habituellen Leibes. Diese Unterscheidung, so Waldenfels, entspräche zudem strukturell Merleau-

2 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 95

3 Ebd., S. 106

4 Ebd., S. 117

5 Alloa, Emmanuel: Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, 2019, S. 40

6 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 106

7 Ebd., S. 107

8 Ebd., S. 107

9 Der habituelle Leib sowie die Habitualität wird im Teilabschnitt Erfahrungsräume erneut aufgegriffen und ausführlich diskutiert.

10 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 107

11 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 188

Pontys Unterscheidung zwischen einem natürlichen und kulturellen Leib,¹² indem argumentiert wird, dass der Leib immer in der Natur verwurzelt bleibe, und zugleich sich aber durch die Kultur stets verwandele.¹³

In seinen Auseinandersetzungen mit der Leiblichkeit hebt Waldenfels zudem die Doppelheit des Leibes als Selbstverdopplung hervor, die sich im Sinne eines fungierenden Leibes und eines Körperdings anhand der »personalistischen und natürlichen Einstellungen«¹⁴ verstehen lässt. Diese Verdopplung, so Medienphilosoph Jörg Sternagel, zeigt sich bei Waldenfels als »der Leib als Gesamtheit des Selbst und der Körper als [die] Materialität des Leibes«.¹⁵ Der fungierende Leib zeige sich dementsprechend auch als Medium, »z.B. in der Bewegung als Sichbewegender, er fungiert als Wahrnehmungsorgan, als das Hier, von dem aus ich wahrnehme [...]«.¹⁶ In den naturalistischen Einstellungen zeige sich aber auch der Leib als Körperding, also »als etwas, das in der Welt vorkommt wie ein Ding.«¹⁷ Waldenfels betrachtet den Leib, so lässt sich in Anlehnung an die Phänomenologin Anja Kapust argumentieren, als »ein Spaltungsprodukt, und nicht als eine Einheit, die in einer Außenbetrachtung zugänglich wäre.«¹⁸ Auch in Anlehnung an Merleau-Ponty lässt sich hier festhalten, dass der Leib kein »Gegenstand unter anderen äußeren Gegenständen ist,«¹⁹ weil der Leib genau das beschreibe, »wodurch es Gegenstände überhaupt erst gibt, vermag er selbst nie Gegenstand, niemals »völlig konstruiert« [zu] sein,« das heißt zugleich, dass er in diesem Sinne nie gesehen oder berührt werden kann.²⁰ Der Leib ist jedoch in Anlehnung an Merleau-Ponty an den Doppellempfindungen zu erkennen:²¹

»Berühre ich meine rechte Hand mit der linken, so hat der Gegenstand *rechte Hand* die Eigentümlichkeit, auch seinerseits die Berührung zu empfinden. [...] Drücke ich die beiden Hände zusammen, so erfahre ich nicht etwa zweierlei Empfindungen in eins, so wie ich zwei nebeneinanderliegende Gegenstände wahrnehme, sondern eine zwei-

12 Ebd., S. 188

13 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, S. 234. Alloa argumentiert in *Fleisch und Differenz*, dass während der Unterschied zwischen dem Leib und Körper bei Husserl in der »Eigenheit« liegt, zeigt sie sich bei Merleau-Ponty in einer Verschiebung, in der »die Struktur der (Eigen-)Leiblichkeit auf die sinnliche Welt als solche ausdehnt« wird.: Alloa, Emmanuel: Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, 2019, S. 39–40

14 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 248

15 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, 2019, S. 118

16 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 249

17 Ebd., S. 249

18 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge. In: Busch, Katrin; Därmann, Iris; Kapust, Anja (Hg.): Philosophie der Responsivität, 2007, S. 25

19 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, S. 117

20 Ebd., S. 117

21 Ebd., S. 117

deutige Organisation, in der beide Hände in der Funktion der »berührten« oder »berührenden« alternieren vermögen.«²²

Diese doppelte Empfindung weist auf den Übergang von einer Funktion zur anderen hin,²³ in der »die jetzt berührte Hand sich als dieselbe gibt, die gleich darauf die berührende sein kann.«²⁴ In der Möglichkeit eines solchen Übergangs, so Merleau-Ponty, »überrascht der Leib von außen her sich selbst im Begriff, eine Erkenntnisfunktion zu vollziehen [und] versucht, sich selbst als berührenden zu berühren, [dabei die Rolle zu wechseln] und zeichnet [dadurch] »eine Art Reflexion« auf sich selbst vor.«²⁵ Diese Möglichkeit der Doppelempfindung bzw. des Übergangs zwischen verschiedenen Modalitäten der Empfindung ist Merleau-Ponty zufolge genau das, was den Leib von anderen Gegenständen unterscheidet.²⁶ Anhand der Schmerzempfindungen des Leibes, die über den Schmerz selbst seinen Ort zeigend einen Schmerzraum konstituieren,²⁷ konkludiert Merleau-Ponty zudem, dass der »Leib nicht in der Weise von Gegenständen des äußeren Sinnes »begegnet«, sondern diese sich zunächst auf dem affektiven Untergrunde [des Leibes abzeichnen].«²⁸ Zur Kenntnis des Leibes, so Merleau-Ponty, führe auf diese Weise »kein anderer Weg als der, ihn zu er-leben.«²⁹ Das Verständnis des Leibes, der sich erst im Empfinden nachvollziehen lässt, deutet auf diese Weise darauf hin, dass der Leib von dem Sinnlichen her verfasst wird. In Bezug auf Merleau-Pontys These schreibt Alloa in seinem Aufsatz *Aktiv – Passiv – Medial. Spielarten des Vollzugs* dem Leib eine Medialität zu, die sich jedoch weniger darauf bezieht, dass der »Leib als ein Ding unter anderen erfahren wird«, sondern vielmehr darauf, dass »durch ihn Dinge [erst] erfahren werden – eben dadurch wird er [der Leib] zum Ur-Ding.«³⁰ Als ein Medium, so Alloa, operiere der Leib jedoch unauffällig;

»und tritt bestenfalls adjektivisch in Erscheinung, als die *leibliche* Komponente meiner Erfahrungen, welche sich nie ganz in den Blick nehmen lässt. Umgekehrt wäre gegen ein rein passivisches Bild vom Leib, der bestenfalls reaktiv antwortet, einzuwenden, dass hierbei sämtliche leibliche Dispositionen und Verfasstheiten unterschlagen werden. Doch genau hierin sedimentieren sich Routinen, Übungen, Erfahrungen, welche immer auch einen Einfluss darauf nehmen, wie Abläufe vonstatten gehen.«³¹

Während also der Leib bei Merleau-Ponty zwischen Natur und Kultur, zwischen Aktualität und Habitualität und in den (Doppel)Empfindungen thematisiert wird, hebt ihn Al-

22 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1969, S. 118, Hervorhebung der Autorin.

23 Ebd., S. 118

24 Ebd., S. 118

25 Ebd., S. 118

26 Ebd., S. 118

27 Ebd., S. 119

28 Ebd., S. 119

29 Ebd., S. 234

30 Alloa, Emmanuel: *Aktiv – Passiv – Medial. Spielarten des Vollzugs*, in: Goppelsröder, Fabian & Sternagel, Jörg (Hg.): *Techniken des Leibes*, 2016, S. 147

31 Alloa, Emmanuel: *Aktiv – Passiv – Medial. Spielarten des Vollzugs*, 2016, S. 147–148

loa in Anlehnung an diese Empfindungsthese in seiner Medialität hervor. In Anlehnung an Merleau-Ponty schreibt auch Waldenfels dem Leib eine Habitualität und Aktualität zu, indem der Leib zwischen dem fungierenden Leib und einem Körperding als die Materialität des Leibes unterschieden wird. Wie bei Merleau-Ponty, stellt das Phänomen des Leibes für Waldenfels ein Grundphänomen dar, das in Anlehnung an Merleau-Ponty und anschließend an den Philosophen Emmanuel Lévinas weiterentwickelt bzw. differenziert wird,³² und welches dem Motiv der Responsivität zugrunde liegt. Um das Phänomen des Leibes sowie der Leiblichkeit in der Erfahrung nachvollziehen zu können, sollen im Folgenden Waldenfels' Überlegungen zur Zwischenleiblichkeit sowie zur Alterität thematisiert werden, die im Laufe seiner Argumentation mit dem Begriff des Fremden erweitert werden.³³

Im Konzept der Zwischenleiblichkeit, bei dem sich Waldenfels zunächst auf Merleau-Ponty bezieht, wird der Leib bzw. die Leiblichkeit in Bezug auf das Eigene und Fremde herausarbeitet und weiterentwickelt. Die Zwischenleiblichkeit, die sich als eine Zwischensphäre, als eine Sphäre der relativen Differenzierung verstehen lässt,³⁴ ermöglicht eine Auseinandersetzung des Leibes zwischen dem Eigenen und Fremden.³⁵ Diese Zwischensphäre, die bei Merleau-Ponty mit der Figur des Chiasmus umschrieben wird, bedeute im Hinblick auf den Eigenleib und Fremdleib, dass »beide Resultate einer immer nur relativen Differenzierung sind.«³⁶ Der Eigenleib und Fremdleib seien auf diese Weise eigene Sphären, »die jeweils durch einen Selbstbezug [...] und durch einen Fremdbezug [charakterisiert sind], der in beiden Richtungen verläuft.«³⁷ Das Zwischen in der Zwischensphäre zeigt sich bei Waldenfels, weiterhin in Anlehnung an Merleau-Ponty, als eine Mittätigkeit, die sich »im Empfinden, Handeln, [der] Hantierung und in den Räumlichkeiten sowie in der Sprache« wiederfinden lässt.³⁸ Dieses Verständnis hebt hervor, dass das Eigene und das Fremde immer ineinandergreifen im Sinne von »Mitempfindungen, Synergien im Handeln und in der Teilnahme am Leben Anderer.«³⁹ Diese Gedanken zum Eigen- bzw. Fremdleib werden mit Lévinas Überlegungen zum *Anderen* verflochten, indem Waldenfels in seinem Konzept des Leibes auf den Anderen bzw. auf einen Anspruch des Anderen hinweist, der mit einer Fremdheit zusammengedacht wird.⁴⁰ In der Analyse des Begehrens in *Die Spur des Anderen* stellt Lévinas fest, dass »die Erscheinung des Anderen in derselben Weise [geschieht], in der alle Bedeutung hervortritt. Der Andere ist gegenwärtig in einem kulturellen Ganzen und erhält sein Licht von diesem Ganzen.«⁴¹ Der oder das Andere verweist in diesem Sinne auf eine

32 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 118

33 Ebd., S. 118

34 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 286

35 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 120

36 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 287

37 Ebd., S. 287

38 Ebd., S. 288–291

39 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 288–289

40 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 120

41 Lévinas, Emmanuel: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. 2017, S. 220

Andersheit, die aber kein fernes Phänomen darstellt, das sich lediglich unter besonderen Umständen zeigen würde. Diese Andersheit wird in der Figur der Alterität behandelt;

»Andersheit in der Bedeutung von *Alterität*, was einerseits jegliches von woanders Herkommende meint, insbesondere auch alles, was nicht Ich ist, was mir gegenüber tritt oder der eigenen Subjektivität entgegensteht, sowie andererseits dasjenige, was meine Begrifflichkeit, mein Verstehen oder Bezeichnen übersteigt. Die Bedeutung des Ausdrucks »Alterität« beschränkt sich darum nicht nur auf die Beziehung zu einem »Du«, [...] sondern zielt auf *Anderes, Fremdes schlechthin*: den Nächsten, Dinge, Tiere, eine fremde Kultur, Jenen, der achtlos vorübergeht und mich ignoriert usw. Beschrieben wird so eine *Erfahrungsweise*.«⁴²

Die Andersheit bzw. die Alterität beschreibt also, wie der Medienphilosoph Dieter Mersch argumentiert, eine Erfahrungsweise, in der das/der Andere »bereits auf der Ebene der Wahrnehmung auftritt,«⁴³ und also solche nicht additiv zusammengesetzt wird. Dem Konzept des Eigen- und Fremdleibes liegen also diese Alteritätsgedanken sowie die Überlegungen zum Anderen zugrunde, indem sowohl das Eigene als auch das Fremde stets in einem relativen Differenzierungsverhältnis in den Blick genommen und vor dem Hintergrund eines Anspruchs des Anderen konzipiert werden. Mit der Figur des Anspruchs des Anderen wird also der Leib, der sich stets zwischen dem Eigen- und Fremdleib konstituiert, als antwortend thematisiert. Indem nicht beschrieben wird, was der Leib sei, sondern vielmehr danach gefragt wird, wie der Leib sich verhält bzw. wie er sich konstituiert wird eine andere Perspektive eingenommen. Für den Leib stellt Waldenfels des weiteren fest, dass er »nicht eindeutig auf die Frage [antwortet], was er ist, und auch nicht auf die Frage, wer er ist, obwohl er sowohl an der leiblichen Gegenwart der Dinge wie an der leiblichen Existenz von Personen und Lebewesen beteiligt ist.«⁴⁴ Auf diese Weise wird dem Leib zudem eine Unfasslichkeit zugeschrieben, die sich auf mehreren Ebenen zeigt: Eine Unfasslichkeit also in seiner Phänomenalisierung, in der Thematisierung sowie in der Problematisierung.⁴⁵ Unfasslich sei der Leib zunächst, weil er »auf gewisse Weise alles ist und sich damit einer deutlichen Abgrenzung widersetzt.«⁴⁶ Unfasslich sei er aber auch, »weil wir immer schon zu spät kommen, um sein Wirken in flagranti zu ertappen.«⁴⁷ Die Unfasslichkeit des Leibes offenbart sich Waldenfels zufolge letztendlich in seiner Problematisierung, denn der Leib;

»kommt weder [...] in einem Bereich der Natur noch in einem Bereich des Geistes [...] zur Ruhe, auch in sich selbst findet er keinen Halt. Infolge einer potenzierten Form der *Selbstverdooplung* entschlüpft er sich selbst, sobald er sich selbst zu fassen versucht.«⁴⁸

42 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, In: Dalfert, Ingolf U.; Stoellger, Philipp (Hg.): *Hermeneutik der Religion*. 2007, S. 35

43 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 299

44 Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 465

45 Ebd., S. 464

46 Ebd., S. 464

47 Ebd., S. 465

48 Ebd., S. 465

Die bereits erwähnte Selbstverdopplung sowie diese Unfasslichkeit des Leibes wird von Waldenfels konsequent mit den Überlegungen zum Anderen, zur Fremdheit des Anderen verzahnt.⁴⁹ Auf diese Weise, wie in der These der Zwischenleiblichkeit und Zwischen-sphäre, wird verdeutlicht »dass der eigene Leib nicht ohne den des Anderen zu denken ist«. ⁵⁰ Ausgehend von diesem Grundgedanken entwickelt Waldenfels seine Theorie der Responsivität des Leibes, dem ein Anspruch des Anderen bzw. ein fremder Anspruch zugrunde liegt.⁵¹ Das Motiv der Responsivität, so Kapust, zielt damit grundsätzlich »auf die beiden zentralen Kategorien von Phänomenologie und Hermeneutik.«⁵² Beide erhalten sowohl hinsichtlich der »Intentionalität als auch [des] Sinn[s] eine Revision.«⁵³ Entlehnt aus den medizinischen Studien von Goldstein sowie aus der Romantheorie von Michael Bachtin,⁵⁴ wird der Begriff der Responsivität zunächst aus dem Sprachlichen entwickelt,⁵⁵ »geht [aber] über das sprachliche Antwortverhalten hinaus.«⁵⁶ In diesem Sinne prägt die Responsivität grundsätzlich alles, »was in unserem Reden und Tun [und im] Verhalten vor sich geht.«⁵⁷ Dieter Mersch bestätigt diese grundlegende Bedeutung der Responsivität, wenn er argumentiert, dass die Responsivität »einem Zusammenhang von An-spruch und Ant-wort« gehorcht.⁵⁸

»Dabei beschreibt das Responsive keine Beziehung, die auf ein Anderes gerichtet wäre, nicht einmal eine, die auf ihn zugehen würde, die dem Anderen seine Andersheit gleichsam willentlich zu lassen trachtete, sondern eine Bewegung, die beim Anderen anfängt, es oder ihn aufnimmt, empfängt, um auf diese Weise seine »Gabe«, seine spezifische und unverwechselbare Weise zu Geben, entgegennimmt – die folglich im Gegenteil den bzw. das Andere *vorhergehen* und *sich*, d.h. das Selbst, die eigene Identität oder Souveränität *ent-wenden* lässt.«⁵⁹

Die Responsivität ist also vielmehr, so Mersch, als eine Bewegung zu denken, die beim Anderen beginnt.⁶⁰ Als responsiv gälte also das, »was *jenseits* von Sinn und Regel ist und

49 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 121

50 Ebd. S. 121–122

51 Busch, Katrin; Därmann, Iris: Vorwort, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): Philosophie der Responsivität, 2007, S. 7

52 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): Philosophie der Responsivität, 2007, S. 26

53 Ebd., S. 26

54 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 57; vgl. auch: Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, 2019, S. 122

55 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): Philosophie der Responsivität, 2007, S. 26

56 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 319

57 Ebd., S. 320

58 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, in: Dalfert, Ingolf U.; Stoellger, Philipp (Hg.): Hermeneutik der Religion, 2007, S. 54

59 Ebd., 54

60 Ebd., S. 54

worauf geantwortet wird.«⁶¹ Das Responsive ist somit das, was »über eine Regel hinausgeht, was [...] nicht der Norm unterliegt und was [...] nicht vollständig in einem Sinn aufgeht.«⁶² Die Responsivität verlangt Waldenfels zufolge zudem nach einer besonderen Art von *Antwortlogik*,⁶³ die sich nicht »nur auf die sprachliche beschränkt, sondern als ein ›leibliches Responsorium‹ unser gesamtes Verhalten zur Welt, zu uns selbst und zu den Anderen prägt.«⁶⁴ In dieser Prägung schließt dies mit ein, dass sie »das Gewicht unserer Worte und Taten«⁶⁵ grundsätzlich verändert. Die Responsivität, die nach der Intentionalität und Kommunikativität als das dritte – jedoch zentrale – Moment des menschlichen Verhaltens von Waldenfels eingeführt wird, verbindet sich »mit einem fremden Anspruch, wobei Anspruch sowohl ein Ansprechen, einen Appell wie auch einen Anspruch im Sinne eines Ansprucherhebens,« bedeuten kann.⁶⁶ Im Folgenden sollen zunächst skizzenhaft die Konzepte der Intentionalität und Kommunikativität vorgestellt werden, die, wie noch zu zeigen ist, dem Motiv der Responsivität zugrunde liegen.

Die Responsivität, die mit der Hinterfragung des Konzepts der Intentionalität beginnt,⁶⁷ unterscheidet sich Waldenfels zufolge sowohl von der Intentionalität als auch von der Kommunikativität,⁶⁸ denn, wie Waldenfels argumentiert, ordnen der intentionale Sinn oder die kollektive Regel grundsätzlich das, »was uns in der Erfahrung als fremder Anspruch begegnet, in eine vorgegebene Ordnung«⁶⁹ ein und lassen somit keinen Raum für »Momente der Überraschungen, des Zuvorkommens, des Sichereignens, der Konfrontation mit Unbekannten, [...] und der Thematisierung einer Fremderfahrung im Kontrast zur Selbsterfahrung.«⁷⁰ Die Intentionalität lässt sich in Anlehnung an Husserl grundsätzlich als Gerichtet-sein verstehen, wenn er schreibt;

»In der Wahrnehmung wird etwas wahrgenommen, in der Bildvorstellung etwas bildlich vorgestellt, in der Aussage etwas ausgesagt, [...] im Begehren etwas begehrt usw. Das Gemeinsame, das an solchen Beispielen [...] ist, [...] wenn er [Brentano] sagt: ›Jedes psychische Phänomen ist durch das charakterisiert, was die Scholastiker des Mittelalters die intentionale (auch wohl mentale) Inexistenz eines Gegenstandes genannt ha-

-
- 61 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): Philosophie der Responsivität, 2007, S. 26
 - 62 Ebd., S. 26
 - 63 Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, in: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik, 1988, S. 45
 - 64 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 255. Diese besondere Art der Antwortlogik wird im folgenden Teilabschnitt detaillierter vorgestellt.
 - 65 Ebd., S. 255–256; Waldenfels, Bernhard: Metamorphoses of experience in the picture, in: Erika Fischer-Lichte & Benjamin Wihstutz (Eds.): Transformative Aesthetics, 2018, S. 71
 - 66 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 368. Diese Anspruchsmodalitäten werden im folgenden Teilabschnitt, unter Aufforderung und Response detaillierter diskutiert.
 - 67 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 117
 - 68 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 320
 - 69 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 369
 - 70 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 117

ben, und was wir [...] die Beziehung auf einen Inhalt, die Richtung auf ein Objekt [...] oder die immanente Gegenständlichkeit nennen würden.«⁷¹

Intentionalität bezieht sich also auf die Art und Weise, wie etwas wahrgenommen, begehrt, erfahren oder gemacht wird, *wie* und *woraufhin* wir unsere Wahrnehmung, unser Begehren und unsere Handlungen ausrichten. Dabei gibt das Subjekt den intentionalen Rahmen der Wahrnehmung und Handlungen, also das Gerichtet-sein auf ein Objekt vor.⁷² In diesem Sinne ist die Intentionalität als »eine Grundbeschaffenheit, [...] [zu verstehen,] die das Handeln und Verhalten als solches betrifft.«⁷³ Während die Intentionalität von Husserl als das ›Woraufhin‹ des subjektiven Verhaltens gekennzeichnet wird, markiert Waldenfels sein Konzept der Responsivität mit einem ›Worauf‹ und stellt fest; »Das, worauf ich antworte, ist kein Woraufhin einer Eigenbewegung, das als Ichfremdes lediglich Materialien, eine Hyle, voraussetzt, woraus der intentionale Sinn ›aufgebaut‹ wird.«⁷⁴ Die Intentionalität sei also aufgrund ihres spezifischen Gerichtet-seins »nicht in der Lage, dem Fremden als Fremden Raum zu gewähren.«⁷⁵ Im Vergleich zur Intentionalität beschreibt zudem die Regularität⁷⁶ bzw. Kommunikativität das zweite wichtige Moment des menschlichen Verhaltens. Im Gegensatz zur Intentionalität nehme die Kommunikativität »nicht mehr ein Ich, das sich zu einem Wir hin ausweitet, sondern eine *Kommunität* aus individuellen Subjekten [in den Blick], deren Überzeugungen und Handlungen *durch Regeln koordiniert* werden.«⁷⁷ Sie bezeichnet Waldenfels zufolge das, »wonach ich mich richte, wenn ich etwas sage oder tue.«⁷⁸ Es sei dadurch zu unterscheiden »zwischen dem, *was* ich tue oder erlebe, und dem, *wonach* ich mich richte, wenn ich es tue oder erlebe.«⁷⁹ Wie Waldenfels bereits in *Antwortregister* argumentiert, trete die Responsivität in diesem Sinne »in Konkurrenz zu intentionalen und kommunikativen Ansätzen, indem sie dazu tendiert, auf der einen Seite das Woraufhin einer Sinnesintention, auf der anderen Seite das Wonach einer Regelinstitution aus seiner beherrschenden Stelle zu verdrängen.«⁸⁰ Die Responsivität bzw. das responsive Verständnis im Wahrnehmen und Handeln ermöglicht auf diese Weise »die Momente des Worauf, Momente

71 Husserl, Edmund: Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften, 2003, S. 40–41 [366–367]

72 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 117

73 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 367

74 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 328–330

75 Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, in: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik, 1988, S. 40; siehe auch: Waldenfels, Bernhard: Einführung: Ethik vom Anderen her. In: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik. 1998, S. 7

76 In einem anderen Text werden drei Kennzeichnungen des Verhaltens beschrieben: Intentionalität, Regularität, Responsivität, vgl. Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, in: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik, 1988, S. 39–43

77 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 331

78 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 368

79 Ebd., S. 368

80 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 331–332

der Überraschung, des Sichereignens, [...] und der Beanspruchung, [...]«⁸¹ zu denken, die weder innerhalb der Intentionalität noch der Kommunikativität in den Blick genommen werden können. Der Leib bzw. der responsive Leib, der sich ausgehend von fremden Ansprüchen zwischen Eigen- und Fremdleib konstituiert, wird hierbei als konstitutiv und mitbeteiligt in allen Bereichen verstanden, und ist als solcher verbunden zu einem leiblichen Responsorium, das aus unterschiedlichen responsiven Registern besteht,⁸² und sich nicht auf die sprachliche Form des Antwortens beschränkt.

Im Vergleich zur Intentionalität und Kommunikativität gelingt es Waldenfels also mit dieser *responsiven Differenz* eine Zwischensphäre in Wahrnehmung und Handlung zurückzugewinnen, »die weder in subjektiven Intentionen noch in transsubjektiven Koordinaten zu ihrem Recht kommt.«⁸³ Diese Differenz, so Waldenfels, ermöglicht in Wahrnehmung und Handlung eines Subjekts einen Raum »für Erfindungen«⁸⁴ zu denken, der mehr sei »als eine Ausgeburt eigener, schon vorhandener Wünsche und Vorstellungen.«⁸⁵ Sie lässt zudem nicht zu, dass man das, »worauf die Antwort geht, ablöst von dem, was geantwortet wird.«⁸⁶ Das nun hier zunächst in seinen Grundzügen rekonstruierte Konzept der Responsivität, das sich bei Waldenfels als eine Transformation der Intentionalität sowie der Kommunikativität zeigt,⁸⁷ lässt sich in diesem Sinne als der Grundzug des menschlichen Wahrnehmens und Handelns begreifen. Die responsive Leiberfahrung, der ein fremder Anspruch zugrunde liegt; die als solche nicht mit einer Eigeninitiative beginnt und somit nicht an sich geschieht;⁸⁸ die weder von einem Gerichtet-sein ausgeht noch einer Regelmäßigkeit unterliegt, beschreibt das Erfahrungsverständnis der vorliegenden Arbeit.

Aufforderung und Response

Nach dieser skizzenhaften Ausführung der Responsivität ergeben sich jedoch weitere Fragen, die sich zunächst auf die Begriffe der (fremden) Ansprüche sowie der *Antworten/Responses* richten. Wenn sich die Erfahrung bzw. die responsive Leiberfahrung zwischen einem Anspruch und einer Antwort vollzieht, bedürfen die beiden Begriffe einer näheren Erläuterung bzw. Differenzierung. Im Folgenden sollen also diese zugrundeliegenden Begriffe der Erfahrung vorgestellt und in Relation zueinander diskutiert werden, indem zugleich die bereits erwähnte Antwortlogik und dadurch die Struktur der Erfahrung verdeutlicht werden. In dieser Struktur wird zudem sowohl die fungierende Definition der Installation begründet als auch ein erster Zugang zur Logik des Forschungssettings ermöglicht, indem sich die Datenerhebungsmethode im empirischen Setting als *spontane Aufforderung* begründen lässt.

81 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 123

82 Ebd., S. 123–124

83 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 332

84 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 258

85 Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, 2019, S. 44

86 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 244

87 Ebd., S. 332

88 Ebd., S. 324

Wie Bernhard Waldenfels argumentiert Dieter Mersch in seinem Aufsatz *Die Frage der Alterität*, dass die Responsivität einem Zusammenhang von Anspruch und Antwort gehorche.⁸⁹ Wie lassen sich aber diese Begriffe bzw. Konzepte begreifen, wenn hinsichtlich der Responsivität auch darauf hingewiesen wird, dass sie über die Sprache hinausgeht, dass also damit mehr gemeint wird als ein sprachliches Anspruch- und Antwortverhalten? Im Folgenden soll gefragt werden, was Antworten und Ansprüche an sich bedeuten und inwiefern diese über die Sprache hinaus kontextualisiert werden können.

In *Antwortregister* argumentiert Waldenfels, dass das Antworten im engeren Sinne zunächst auf die »sprachliche Beantwortung einer sprachlich geäußerten Frage« hinweist.⁹⁰ Dieses intuitive, sprachbasierte und alltägliche Verständnis lässt sich allerdings ausdehnen bzw. weiter ausdifferenzieren. Die erste Differenzierung, die Waldenfels daraus ableitet, bezieht sich auf den Unterschied zwischen »der Beantwortung einer Frage [...] und dem Antworten auf ein Fragen als einen Antwort- oder Erwidierungsakt.«⁹¹ Während das im engeren Sinne verstandene Antworten im Sinne von *answer* den in der Frage erwarteten Antwortgehalt vermittele,⁹² beschreibe das Antworten im Sinne von *response* zunächst einen Antwortakt, »der auch anders ausgeführt werden kann als durch das Erteilen der gewünschten Antwort, z.B. nämlich durch eine Gegenfrage.«⁹³ Antworten bedeute in diesem Fall das »sprachliche Eingehen auf den Frageanspruch, der sich in der Frage als einer Aufforderung kundtut.«⁹⁴ Die zweite Ausweitung, so Waldenfels, gehe jedoch über den expliziten Wechsel von Frage und Antwort hinaus,⁹⁵ und weise dadurch darauf hin, »daß jedes sprachliche Eingehen auf einen Anspruch, der sich in einer sprachlichen Äußerung kundtut, eine Art von Antworten bedeutet.«⁹⁶ In diesem Sinne kann auch selbst das Fragen eine experimentelle Form des Antwortens bedeuten.⁹⁷ Umgekehrt, so Waldenfels, kann auch jede Äußerung als eine Form der Frage verstanden werden:

»Daß jede Äußerung implizite Züge von Frage und Antwort aufweist, bedeutet, daß es kein erstes Wort gibt, das keinerlei Fragecharakter mehr hätte, es sei denn, man beschränkt sich auf den Rahmen eines streng geregelten Dialogs, dessen Eingangs- und Ausgangsbedingungen künstlich festgelegt und somit der Frage entzogen [seien].«⁹⁸

Die dritte Differenzierung geht Waldenfels zufolge über die Sprache hinaus, indem sie diese überschreitet,⁹⁹ das Antworten bedeute in diesem Zusammenhang ein »Eingehen auf einen Anspruch, der sich in einer sprachlichen Äußerung kundtut.«¹⁰⁰ Diese Ausweitung

89 Mersch, Dieter: *Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs*, 2007, S. 35

90 Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 320

91 Ebd., S. 320–321

92 Ebd., S. 320

93 Ebd., S. 321

94 Ebd., S. 321

95 Ebd., S. 321

96 Ebd., S. 321

97 Ebd., S. 321

98 Ebd., S. 321

99 Ebd., S. 321

100 Ebd., S. 321

zeigt sich, indem das Sprechen und Handeln ineinander gehen, und sich in den »wortlosen Antworthandlungen und Fragehandlungen« zeigen.¹⁰¹ Das Antworten bedeute darüber hinaus in der letzten Ausweitung bzw. Differenzierung ein »Eingehen auf einen Anspruch, der sich in einer sprachlichen Äußerung oder aber im vor- oder außersprachlichen Ausdrucksverhalten kundtut.«¹⁰² Dies gelte beispielsweise, so Waldenfels, für den wortlosen Austausch zwischen einer Frage und einer Antwort im Falle eines Blickkontakts.¹⁰³ Das Antwortgeschehen selbst, das im Sinne von Response verstanden wird, bedeute daher »keinen individuellen Akt«, ¹⁰⁴ es ist also nie als solches zu sehen, »was für sich geschieht oder vollzogen oder getan wird.«¹⁰⁵ Wie auch die Phänomenologin Käte Meyer-Drawe darauf hinweist, beginnt das Antworten nicht mit Eigeninitiative.¹⁰⁶ Das Antworten als Response beschreibt damit den »generellen Grundzug sprachlicher bzw. außersprachlicher Akte und Handlungen [...], eben als Responsivität,« der ein fremder Anspruch zugrunde liegt.¹⁰⁷ Das Antworten als Response vollzieht sich in Form eines »leibliche[n] Responsoriums«¹⁰⁸ und ist immer angeknüpft an einen Anspruch, Appell, einer Aufforderung und Herausforderung, die von den Anderen/bzw. woanders – im Sinne eines Aufforderungscharakters – herkommt.¹⁰⁹

Dem Verständnis der Responsivität liegt also zugrunde, dass das, worauf die Antwort zielt, nicht von dem abgelöst werden kann, was geantwortet wird.¹¹⁰ Wenn also das Antworten stets in einem responsiven Verständnis in den Blick genommen wird, wie können nun der sogenannte Anspruch bzw. die Aufforderung und ihre Modalitäten thematisiert werden? Eine Aufforderung, so lässt sich zunächst mit Waldenfels argumentieren, weist darauf hin, »daß etwas für jemanden zu tun ist, [und] so zeigen sich bedeutsame Unterschiede in der Art der Aufforderung.«¹¹¹ Indem von einer solchen Pluralität der Aufforderung und von ihrer gewissen Unbestimmtheit ausgegangen wird, liegt es nahe, dass den Aufforderungen grundsätzlich keine »fixe[n] Instanzen wie Objekt und Subjekt«¹¹² zuzuschreiben sind. In dieser Unbestimmtheit bzw. in deren Ordnungskontingenz zeigen sich die Aufforderungen in Sinne der »Anspruchsmodalitäten als Anreiz, Anregung, Herausforderung, [...] Anruf und Appell.«¹¹³ In diesen Anspruchsmodalitäten, so Waldenfels,

101 Ebd., S. 321

102 Ebd., S. 322

103 Ebd., S. 321–322

104 Ebd., S. 323

105 Ebd., S. 324

106 Meyer-Drawe, Käte: Zur Erfahrung des Lernens. Eine Phänomenologische Skizze, Santalca, Filosofia, 2010 18(3), S. 8–9; vgl. Lernen als Erfahrung: Meyer-Drawe, Käte: Lernen als Erfahrung. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 6. Jahrgang., Heft 4/2003, S. 505

107 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 324

108 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 255

109 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 368

110 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 244

111 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, 2002, S. 105

112 Ebd., S. 103

113 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 243–244

verkörpere »sich das Movens unseres Verhaltens, das in variablen Formen der Ansprechbarkeit, Achtsamkeit, Empfindlichkeit oder Empfindsamkeit seine leibliche Ausprägung findet.«¹¹⁴

Während beispielsweise ein *Anreiz* oder eine *Anregung* sich als Stimulus bemerkbar mache,¹¹⁵ können sich Aufforderungen weiterhin als *Herausforderungen* und *Anforderungen* zeigen; indem sie über bloße Anreize hinaus gehen.¹¹⁶ Als eine direktere Form der Aufforderung zeigen sich, Waldenfels zufolge, der *Anruf* und *Appell*, indem sie »insofern eine integrative Rolle [spielen], als jeder Anruf, Anreize und Aufforderungen einschließt, [...]«¹¹⁷ Darüber hinaus wird dem Anruf eine besondere Rolle zugeschrieben, da er »einen fremden Anspruch geltend macht, [...]«¹¹⁸ In seiner Differenzierung der Aufforderung unterscheidet Waldenfels darüber hinaus zwischen Affekt und Appell; während also der Affekt das beschreibe, worin wir uns von etwas getroffen fühlen, bezeichne der Appell das, worin wir uns von jemanden angeblickt und angesprochen fühlen und dadurch affiziert sind.¹¹⁹ In diesem Sinne wird weiterhin zwischen den adressierten sowie unadressierten Aufforderungen unterschieden. Wovon wir uns getroffen fühlen und worauf wir antworten lässt sich Waldenfels zufolge nur darin fassen, indem die Aufforderung selbst in Betracht gezogen wird; »die Aufforderung, die aus dem erwächst, was uns widerfährt, jenen Ap-pel, der aus dem bloßen Effekt eine Af-fektion macht [...]«¹²⁰ Hierfür deutet Waldenfels von vornherein auf eine Transformation bzw. auf eine Art der Änderung im Antwortgeschehen hin, die sich, wie bereits ausgeführt, auf das *Worauf* bezieht.

Dieses *Worauf* der Response beuge uns also »als Aufforderung, Provokation, Stimulus, als Anspruch im doppelten Sinne dessen, was uns anspricht und im Anspruch einen Anspruch erhebt.«¹²¹ Der Anspruch gehöre in diesem Sinne nicht »einer Ordnung an, in die das Antworten eingefügt oder der es unterworfen ist,«¹²² und folge somit keinen Regeln. Darin gleiche er allem, »was [beispielsweise] Beunruhigung, Staunen oder Erschrecken auslöst.«¹²³ Der Anspruch erhalte also seine Funktion als ein Anspruch al-

-
- 114 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 256
 - 115 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik, 2002, S. 105
 - 116 Vgl. ebd. S. 105–107; vgl. auch Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 243
 - 117 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik, 2002, S. 107
 - 118 Ebd., S. 108
 - 119 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 107
 - 120 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 98
 - 121 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, 2020, S. 51
 - 122 Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, in: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik, 1988, S. 49
 - 123 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, 2020, S. 119

lererst in der Antwort, »die er hervorruft und der er uneinholbar vorausgeht.«¹²⁴ Der Anspruch ist also daher stets in seiner Ordnungskontingenz und in Relation zur Antwort in den Blick zu nehmen. Das Antworten auf den Anspruch, so Waldenfels, beginne bereits mit dem aufmerksamen Hinsehen und Hinhören;¹²⁵ dieses Hinsehen und Hinhören kann dementsprechend als »ein ›antwortendes Hinsehen und Hinhören‹« verstanden werden; »alles Reden und Handeln wäre [dementsprechend als] eine Art ›antwortendes‹ Verhalten,«¹²⁶ in den Blick zu nehmen, also grundsätzlich als eine Response, »indem etwas zur *Sprache* kommt, daß etwas *Beachtung* findet, daß etwas *uns anspricht*.«¹²⁷ Ferner lassen sich mit Waldenfels auch die Störungen¹²⁸ als Aufforderungen oder auch als Ereignisse¹²⁹ begreifen, »die uns wider Erwartungen und wider Willen zustoßen. Darin unterscheiden sie sich von *Akten*, die wir aus eigenem Antrieb vollziehen.«¹³⁰ Solche Ereignisse bezeichnet Waldenfels in diesem Zusammenhang als *Widerfahrnis* oder [...] als *Pathos*.«¹³¹ – Diese Differenzierungen der Aufforderungen bzw. die Anspruchsmodalitäten sowie die Formen der Responses, die sie infolgedessen hervorgerufen, liegen also dem Verständnis der Responsivität zugrunde, indem sie die Strukturen der Erfahrung in deren Ordnungskontingenz und im Sinne eines leiblichen Responsoriums verdeutlichen.¹³² – Während in *Antwortregister* der Fokus eher darauf gerichtet wird, »worauf wir antworten«, umkreise »das Pathos dasjenige, wovon wir getroffen sind, wenn wir antworten und das uns bereits vorausgegangen ist, wenn wir antworten.«¹³³ Besonders in seinen Ausführungen in *Bruchlinien der Erfahrung* legt Waldenfels den Fokus seiner Überlegungen auf das Verhältnis von »Pathos und Response in der Figur der *Diastase* als eine[r] Form der zeitlichen Verschiebung [...]«.«¹³⁴ Neben Pathos und Response beschreibt also die Figur der Diastase das Zwischen in der Erfahrung, das auf die Zeitlichkeit des

124 Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, in: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik, 1988, S. 49

125 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 118

126 Ebd., S. 108–109

127 Ebd., S. 119

128 »Störungen sind Ereignisse, die wir nicht bewußt herbeiführen; es sind Ereignisse, die unsere Erwartungen und Pläne durchkreuzen, die vom gewohnten Gang der Dinge abweichen und unsere Lebensführung beeinträchtigen. Sie lassen sich nicht regelrecht einordnen; sie nehmen katastrophale Ausmaße an und rufen ›Katastrophenreaktionen‹ hervor, wenn die bestehende Ordnung nachhaltig erschüttert wird; sie tangieren unser Verhältnis zur Wirklichkeit.« Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 113–114

129 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 49

130 Ebd., S. 50

131 Ebd., S. 50

132 Wie im fünften Kapitel gezeigt wird, sind diese Formen bzw. die Ordnungskontingenz der Aufforderungen nicht nur im Verständnis der responsiven Leiberfahrung, sondern auch in bildungstheoretischen Annäherungen relevant.

133 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): Philosophie der Responsivität, 2007, S. 29

134 Ebd., S. 29

Antwortens und auf die Zeitlichkeit der Erfahrung hinweist. Für dieses Zwischengeschehen, das sich zwischen Pathos und Response ereignet, wählt Waldenfels den Begriff der Diastase¹³⁵, der sich in Anlehnung an Lévinas als ein »Differenzierungsprozess [beschreiben lässt], in dem das, was unterschieden wird, erst entsteht.«¹³⁶ Als eine zeiträumliche Verschiebung gleiche sie einem »Riß ohne etwas, das zerreißt, Spalt ohne etwas, das sich aufspaltet, als Pause ohne etwas, das aufhört und wieder beginnt, als Abweichung, ohne etwas, das abweicht.«¹³⁷ Aus dieser Differenzierung heraus, so lässt sich in Anlehnung an Sternagel argumentieren, gehen das Ich und das Andere, das Eigene und das Fremde als solche allererst hervor.¹³⁸ Die Figur der Diastase lässt sich daher zwischen dem Pathos und Response als eine Schlüsselfigur in der Struktur der Erfahrung verorten, indem die Response als solche erst hervorgebracht wird. Die Diastase weist zudem auf eine Vorgängigkeit eines Pathos sowie auf die eine Nachträglichkeit einer Response hin. In Anlehnung an die Philosophinnen Kathrin Busch und Iris Därmann lässt sich zudem der Begriff des Pathos, der anstelle eines Anspruchs in *Bruchlinien der Erfahrung* hervorgehoben wird, in die Nähe von Widerfahrnissen bringen, also als all das beschreiben, was auf einen Menschen zukommt, ihm unerwartet zustoßen kann:

»und bezeichnet [somit] all das, »was einem Seienden zukommt bzw. zustoßt«, er benennt »jede Form des Erleidens im Gegensatz zum Tun« und schließt den gesamten Bereich der Leidenschaften und Affekte mit ein. Er bezeichnet sowohl die mit allen Ereignissen und Widerfahrnissen verbundene Passivität als auch eine Sphäre der Affektivität und des (Er-)Leidens.«¹³⁹

Das Pathos oder mit anderen Worten, das Spektrum menschlicher Affekte, Affektionen, Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften, so Busch und Därmann weiter, verweisen somit »auf ein An-Tun und An-gehen, auf ein Widerfahrnis, das jemandem zustoßt und ihn in Mitleidenschaft zieht [...]«.«¹⁴⁰ Das Pathos oder die Affekte haben in dieser Perspektive eine Nähe zum Fremden, denn sie kommen von dem Anderen bzw. anderswoher.¹⁴¹ In Anlehnung an Waldenfels lässt sich die Fremdheit des Pathos wie folgt festhalten,

»[es] bedeutet nicht, daß es *etwas* gibt, das auf uns einwirkt, es bedeutet aber ebenso wenig, daß etwas *als etwas* verstanden wird und gedeutet wird. Es bedeutet zugleich weniger und mehr als das, es entzieht sich der Alternative von Kausalität und Intentionalität in all ihrem traditionellen Formen. [...] Pathos bedeutet, daß wir von etwas getroffen sind, und zwar derart, daß dieses Wovon weder in einem vorgängigen Was fundiert, noch in einem nachträglich erzielten Wozu aufgehoben ist.«¹⁴²

135 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 174

136 Kapust, Anja: *Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge*, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): *Philosophie der Responsivität*, 2007, S. 30–31

137 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 174

138 Sternagel, Jörg: *Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes*, 2019, S. 126

139 Busch, Katrin; Därmann, Iris: *Einleitung*, in: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): »pathos« Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, 2007, S. 7

140 Ebd., S. 13

141 Ebd., S. 13

142 Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, 2018, S. 43

Das Pathos steht auf diese Weise für alles, »was uns widerfährt, wovon wir getroffen, affiziert, erschüttert, erhoben oder verletzt sind.«¹⁴³ Die pathische Seite des Widerfahrnisses wird hier verstanden als das *Getroffen sein*,¹⁴⁴ das »ähnlich zu verstehen sei wie das Ergriffensein.«¹⁴⁵ Das Antworten, das bei Waldenfels seit seinen Überlegungen in *Bruchlinien der Erfahrung* vom Getroffensein her konzipiert wird,¹⁴⁶ bedeutet dementsprechend, dass erst »im Antworten auf das, wovon wir getroffen sind, [...] das, was uns trifft, als solches zutage [tritt].«¹⁴⁷ Dieses Getroffensein, so Kapust,

»kommt zwar vorzüglich im Charakter der Passivität zum Ausdruck, jedoch in einer Form, die sich den klassischen Modellen von Kausalität entzieht und die auch hier den Charakter einer paradoxen Verschiebung trägt. Die Getroffenheit durch das Pathos ist nämlich nicht die bloße Umkehrfigur der früheren Intentionalität, sondern ihr Paradox, und zwar in Form der *Vorgängigkeit* einer Wirkung, die ihrer Ursache vorausgeht.«¹⁴⁸

Ein solches Antworten bzw. eine solche Response ist somit zu denken »in der *Nachträglichkeit* eines Tuns, das nicht bei sich selbst, sondern beim anderen beginnt.«¹⁴⁹ Die bisher beschriebene, leicht veränderte Konstellation aus Pathos, Response und Diastase bildet Waldenfels zufolge eine Antwortlogik,¹⁵⁰ die die anfängliche Passivität eines Getroffenseins bzw. die Vorgängigkeit eines Pathos sowie die Nachträglichkeit einer Response in der Figur der Diastase deutlich macht. Dies beschreibt zugleich die Struktur einer Antwortlogik bei Waldenfels, die zudem mit vier spezifischen Momenten charakterisiert werden kann.¹⁵¹ In dieser Antwortlogik, auf die bereits im Abschnitt *Beginnend mit der Responsivität* Bezug genommen wurde, tritt der fremde Anspruch erstens mit einer *Singularität* auf; dabei handelt es sich um »eine Singularität von Ereignissen, die als solche auftreten, indem sie von den gewohnten Ereignissen abweichen und [dadurch] ein neues Sehen, Denken, und Handeln ermöglichen.«¹⁵² Der fremde Anspruch, der zugleich als eine Aufforderung oder Herausforderung formuliert werden kann, tritt zweitens mit einer *Unausweichlichkeit* auf.¹⁵³ Diese Unausweichlichkeit, so Waldenfels, führt dazu, »daß ich auf einen vernommenen Anspruch nicht nicht antworten kann.«¹⁵⁴

»Tritt ein fremder Anspruch an uns heran, so ist es möglich, nicht zu antworten. Selbst das Nichtantworten wäre eine Antwort, so wie das Wegsehen und Weghören als sinnliche Verdrängung ein anfängliches Sehen und Hören einschließt. Diese Unausweichlichkeit läßt sich bis in die Untergründe des Sinnlichen hinein verfolgen und

143 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 258

144 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 56

145 Ebd., S. 59

146 Ebd., S. 59

147 Ebd., S. 59

148 Kapust, Anja: *Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge*, 2007, S. 29

149 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 59

150 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 260

151 Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, 2018, S. 62

152 Ebd., S. 63

153 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 260–261

154 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 121

nimmt hier Formen einer affektiven Resonanz an, die sich der bewußten Steuerung entzieht.«¹⁵⁵

Mersch formuliert zudem zugespitzt diese Unausweichlichkeit des Antwortens, diese Bezogenheit als einen menschlichen Wesenszug und als etwas, welches jenseits von Intentionalität und Wille stehe,

»Denn weil der oder das Andere unter Zugzwang steht, sind wir unausweichlich in die Responsivität gestellt. Wir antworten nicht, weil wir antworten wollen, sondern wir antworten, weil wir, um es pointiert auszudrücken, als Menschen genuin antwortende Wesen sind. Das bedeutet auch: Allem, was wir sagen oder zu verstehen geben, auch aller Absicht oder unbestreitbaren *intentio* des Ausdrucks muß etwas vorhergegangen sein, eine *Be-zogenheit*, die ihren Anfang bei dem nimmt, was nicht Wille oder Intention sein kann.«¹⁵⁶

Singuläre Ereignisse, im Sinne von Widerfahrungen, treten Waldenfels zufolge drittens mit einer »uneinholbaren *Nachträglichkeit*« auf,¹⁵⁷ die wie Kapust argumentierte, auf die Vorgängigkeit einer Wirkung hinweist, die »ihrer Ursache vorausgeht.«¹⁵⁸ Die bereits erwähnte zeiträumliche Verschiebung zwischen einem Anspruch und einer Antwort geht viertens mit einer »unaufhebbaren *Asymmetrie*« einher, die darauf beruht, »daß Anspruch und Antwort nicht auf ein Gemeinsames hin konvergieren.«¹⁵⁹ Dass also die Antwort nicht in dem aufgeht, worauf geantwortet wird. Diese spezifische Antwortlogik und dadurch die Struktur der responsiven Leiberfahrung lässt sich daher in ihrer *Singularität*, *Unausweichlichkeit*, *uneinholbaren Nachträglichkeit* sowie in ihrer *unaufhebbaren Asymmetrie* verstehen, der ein fremder Anspruch zugrunde liegt; die also ihren Anfang stets im Anderen hat.

Vor dem Hintergrund der dargestellten Struktur der Erfahrung lässt sich nun die bereits erwähnte Fremdheit, die sowohl in der fungierenden Definition der Installation bereits erwähnt als auch hinsichtlich der Leiblichkeit sowie des Anspruchs thematisiert wurde, erneut aufgreifen und weiter erläutern. Mit der Fremdheit wurde zunächst in Anlehnung an Lévinas und Mersch auf die Andersheit hingewiesen, die als solche kein seltenes Phänomen der menschlichen Erfahrung darstellt, welches sich nur in bestimmten oder besonderen Umständen offenbart. Die Andersheit bzw. das Fremde tritt also ganz im Gegenteil bereits »auf der Ebene der Wahrnehmung [auf].«¹⁶⁰ Der fremde Anspruch, argumentiert mit Waldenfels, ist aber schwer zugänglich und zeigt sich nur in dem, »worauf ich antworte, wenn ich etwas Bestimmtes sage oder tue.«¹⁶¹ Das Fremde,

155 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt, 2019, S. 260–261

156 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, 2007, S. 56

157 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 65

158 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge, S. 29

159 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 122

160 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 299

161 Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, 1988, S. 44

das sich grundsätzlich als ein *Hyperphänomen* zeigt,¹⁶² lässt sich dementsprechend erst in seinen nachträglichen Wirkungen fassbar machen.¹⁶³ Das weist zugleich darauf hin, dass sich das Fremde nie direkt aussagen oder beschreiben lässt.¹⁶⁴ Es erfordert also, wie im Falle der Aufforderung selbst, einen Umweg, indem das Fremde in seiner Ordnungskontingenz in den Blick genommen werden kann.

Das Fremde beschreibt Waldenfels zufolge zunächst als etwas »Alltägliches, Altvertrautes«.¹⁶⁵ Es lässt sich in drei Formen bzw. Aspekten annäherungsweise erläutern: in der ersten Form sei das Fremde das, was außerhalb des Eigenen liegt; in einer weiteren Form weise das Fremde auch darauf hin, was dem anderen gehört; und in der dritten und letzten Form bedeute das Fremde etwas, was fremdartig scheint.¹⁶⁶ Das Fremde sei darüber hinaus »nicht ein Synonym für das Andere, das durch *Abgrenzung* vom Selben entsteht.«¹⁶⁷ Das Fremde stelle auch keinen »zu behebenden Mangel«¹⁶⁸ bzw. kein »[...] Defizit dar wie all das, was wir zwar *noch nicht* kennen, was aber auf seine Erkenntnis wartet, und an sich erkennbar ist.«¹⁶⁹ In einer näheren Differenzierung hebt Waldenfels hervor, dass es nur relativ Fremdes gibt, das auf bestimmte Standorte bezogen sei; und noch ein »radikal Fremdes, das das Sein als solches und im ganzen unterhöhlt [...]«¹⁷⁰ In diesem Sinne äußert sich die radikale Fremdheit »in Form *immer wieder erneut* wirksamer Herausforderungen, die uns nicht nur nötigen, Antwort zu geben, sondern eigene Antworten auf fremde Ansprüche zu erfinden.«¹⁷¹ Die radikale Fremdheit bzw. das Fremde im radikalen Sinne lässt sich Waldenfels zufolge »nur fassen in Anlehnung an eine Erfahrung, die uns entgleitet; es äußert sich im *Fremdwerden der Erfahrung selbst*.«¹⁷² Die Erfahrung des Fremden bzw. die Fremderfahrung weist Waldenfels zufolge auf eine Ambivalenz hin. Sie kann bedrohlich sein, »da das Fremde dem Eigenen Konkurrenz macht, es zu überwältigen droht; [oder aber verlockend ist], da das Fremde Möglichkeiten wachruft, die durch die Ordnungen des eigenen Lebens mehr oder weniger ausgeschlossen sind.«¹⁷³ Die Fremderfahrung bedeutet darüber hinaus »mehr als die Tatsache, daß etwas oder jemand da ist oder nicht da ist. Ungerufen und unwiderruflich setzt Fremd-

162 Ebd., S. 39

163 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 51

164 Ebd., S. 121–122

165 Ebd., S. 16

166 Ebd., S. 20

167 Ebd., S. 20–21

168 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 47

169 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 26

170 Ebd., S. 16

171 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 74. In diesem Sinne zeigt sich die Fremdheit also in der responsiven Differenz. In Anlehnung an Waldenfels ist sie zudem zu fassen als ein »Überschuss, als Exzeß, der einen bestehenden Sinnhorizont überschreitet.« (Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, S. 37). Die radikale Fremdheit existiere zudem auch als »originärer Selbstentzug im eigenen Haus, am eigenen Leib, in der eigenen Sprache, beim eigenen Begehren« (Waldenfels: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, S. 48)

172 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 90, die Fremdwerdung der Erfahrung wird im letzten Teilabschnitt dieses Kapitels erneut aufgegriffen, indem sie entlang von Verfremdungsfiguren diskutiert wird.

173 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 44

erfahrung dort ein, *wo etwas oder jemand da ist, indem etwas oder jemand nicht da ist.*¹⁷⁴ Die Anwesenheit des Fremden wird also in seiner Abwesenheit und Ferne beschrieben¹⁷⁵ bzw. dadurch, dass sich das Fremde dem Zugriff und der unmittelbaren Deutung sowie einer Typisierung letztlich entzieht.¹⁷⁶

Die Fremdheit lässt sich laut Waldenfels nur situativ bestimmen, sie bezieht sich auf das »jeweilige Hier und Jetzt, von dem aus jemand spricht, handelt und denkt.«¹⁷⁷ Dies weist zugleich darauf hin, dass diverse relative Fremdheiten und »Fremdheitsstile« existieren und nicht nur eine einzige Form des Fremden.¹⁷⁸ In ihrer Ordnungskontingenz ist die Fremdheit zudem als »selbstbezüglich und ansteckend«¹⁷⁹ zu denken. Obwohl diese Eigenschaften das Fremde gewissermaßen mystifizieren, lässt sich festhalten, dass das Fremdartige uns grundsätzlich nur als etwas begegnen kann, »das innerhalb unserer Ordnung nicht gesagt und getan werden kann, wohl aber in einer anderen.«¹⁸⁰ Es ist also nur in einer bestimmten Hinsicht fremd, weil es nicht zu meiner Ordnung, zu meinem Sinnhorizont gehört. Das Fremde tauche also »in einer Form von indirekter Erfassungs- und Redeweise,«¹⁸¹ auf; es zeige sich, indem es sich entzieht.¹⁸² Es zeige sich als anwesend, indem es abwesend ist. Wie bereits in Bezug auf die Struktur der Erfahrung argumentiert wurde, tritt der fremde Anspruch zunächst mit einer *Singularität* auf. Dies weist auch darauf hin, dass die Fremdheit des Fremden sich dadurch zeigt, dass sie vom Gewohnten abweicht, also innerhalb meiner Ordnung und meines Sinnhorizonts als fremdartig vorkommt und dadurch eine Antwort, eine Response erfordert, die so oder so gegeben wird. Dieser fremde Anspruch, der stets situativ zu fassen ist und somit als ordnungskontingent gilt, liegt also dem Verständnis der responsiven Leib-erfahrung zugrunde. Wenn in der fungierenden Definition der Installation hervorgehoben wurde, dass sich eine Installation in der situativen Anknüpfung der *eigenen Fremdheit und der Fremdheit der Anderen* bzw. *in der Anknüpfung an einen fremden Anspruch* hervorbringt,

174 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden, 2015, S. 110

175 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 29; Vgl. Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt, 2019, S. 47

176 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 89. Das Fremde wird hier und jetzt erfahren; es beschreibe somit kein anderswo oder anderswann, sondern bilde es »selbst [als] eine originäre Form des Anderswo, somit schließt es keine Wirklichkeiten aus, die anderwärtig [und somit für den Anderen] zugänglich wären.« (Vgl. Waldenfels: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 110). Auch bedeute es keine »Unmöglichkeit, die die eigenen Möglichkeiten schlicht ausschließen würden.« (Ebd. S. 110). Schließlich bedeute Fremderfahrung keinen Akt, »den wir uns zuschreiben können, sie besteht aus singulären Ereignissen, die unseren Intentionen zuvorkommen, sie durchkreuzen, von ihnen abweichen, sie übersteigen, [...]« (Waldenfels: Topographie des Fremden, 2020, S. 51).

177 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 23

178 Ebd. S. 23. Die Fremdheit, so Waldenfels, beginne »im eigenen Haus als Fremdheit meiner selbst oder als Fremdheit unserer selbst.« (Waldenfels: Topographie des Fremden, 2020, S. 27) Das weist zugleich darauf hin, dass sie uns auch im Eigenen begegnet, und dadurch sich in Form von intrasubjektiven und intrakulturellen Fremdheiten äußert (Waldenfels: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie, 1988, S. 38)

179 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 8

180 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 169

181 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 51

182 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 89

so lässt sich diese Fremdheit stets ordnungskontingent in den Blick nehmen. Auch für die Frage der vorliegenden Arbeit nach der Erfahrung von Installationen bedeutet dies, dass diese Erfahrung als eine responsive Leiberfahrung stets in dieser Struktur in den Blick genommen werden muss, in der sie also in ihrer *Singularität, Unausweichlichkeit, uneinholbaren Nachträglichkeit* sowie in ihrer *unaufhebbaren Asymmetrie* zu verstehen ist, der ein ordnungskontingenter fremder Anspruch zugrunde liegt. Während bisher die Ansprüche bzw. die Aufforderungen sowie die Fremdheit in ihren Eigenschaften, also in ihren Situativität, Unbestimmtheit, und dadurch in ihrer Ordnungskontingenz in den Blick genommen wurden, so lässt sich abschließend erneut nach der Response fragen. Es soll daher im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welche Eigenschaften sich hinsichtlich des Antwortens bzw. der Response beschreiben lassen. Dabei wird zugleich versucht, die fungierende Definition der Installation ausgehend von dieser Fremdheit und innerhalb dieser Anknüpfungslogik zu begründen.

In der *Erfahrung, die zur Sprache drängt* argumentierte Waldenfels, dass beispielsweise die Störungen als Aufforderungen und somit als Ereignisse fungieren, die, »unsere Erwartung und Pläne durchkreuzen, die vom Gewohnten Gang der Dinge abweichen.«¹⁸³ Auf diese Weise sind sie nicht nur als ordnungskontingent sondern vielmehr als ereignishaft in den Blick zu nehmen. Ausgehend von dieser Eigenschaft stellt sich die Frage, ob das Antworten bzw. eine Response, die grundsätzlich »keine[n] Akte[n] entspricht, die aus eigenem Antrieb vollzogen werden,«¹⁸⁴ auch in einem solchen Ereignischarakter zu fassen wäre. Wenn ja, wie lässt sich dieser Ereignischarakter überhaupt nachvollziehen? In der Publikation *Sinne und Künste im Wechselspiel* argumentiert Waldenfels, dass sich die Erfahrung »als ein Doppelereignis aus Pathos und Response« manifestiert.¹⁸⁵ Ausgehend von dieser These soll im Folgenden gefragt werden, inwiefern sich ein Antworten, eine Response in einem Ereignischarakter betrachten lassen. Das setzt allerdings voraus, dass zunächst ein fungierender Begriff des *Ereignisses* zur Verfügung steht.

Im Rahmen der Aufmerksamkeit bzw. der Doppelbewegung des Aufmerkens und Auffallens argumentiert Waldenfels, dass sich die Ereignisse »nicht einfach in die Welt verlegen [lassen], wie beobachtbare Vorkommnisse, da sie selbst zur Weltbildung beitragen, die wir aber ebensowenig uns selbst als Akte und Handlungen zurechnen können, da sie unseren eigenen Bemühungen vorausseilen.«¹⁸⁶ Die in diesem Sinne verstandenen Ereignisse lassen also aufmerken,¹⁸⁷ indem sie vom dem Gewohnten abweichen, die Erwartungen und Pläne durchkreuzen, indem sie also über die eigenen Sinnhorizonte hinaus gehen.¹⁸⁸ Auf diese Weise unterscheiden sie sich »von *Akten*, die wir aus eigenem Antrieb,«¹⁸⁹ die wir also aus Eigeninitiativen und eigenwillig vollziehen. Das Ereignis ist auf diese Weise auf sich selbst bezogen zu verstehen, wie Waldenfels dies anhand der

183 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 113–114

184 Ebd., S. 50

185 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 22

186 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 32

187 Ebd., S. 34

188 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 113–114

189 Ebd., S. 50

reflexiven Verben wie Sichfreuen oder Sichbewegen in der Formel des »es ereignet sich« argumentiert.¹⁹⁰ Ereignisse haben zudem eine zeit- und raumbildende Kraft:

»Was *hier und jetzt* geschieht, bildet dann den bloßen Übergang zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht. Doch daß sich etwas ereignet, aus der Reihe tritt, mir oder dir zustößt und zwischen uns geschieht, ohne daß es bereits keimhaft angelegt ist, kann nur besagen, daß das Ereignis von sich selbst abweicht, sich verschiebt, sich faltet, sich schlängelt. Es kann nur besagen, daß es anderes ist als das, was es ist, daß es anderswo ist als dort, wo es ist, daß es jemandem zustößt, der oder die andere sind als die, die sie sind.«¹⁹¹

In dieser Selbstreferenzialität sind die Ereignisse, die auch als solche performativ verstanden werden können, ebenso als ordnungskontingent zu fassen, da sie in diesem Sinne einen Übergang zwischen den Nicht-mehr und Noch-nicht markieren, bzw. ihn als solchen allererst hervorbringen. Mit dem Philosophen Alva Noë lassen sich Ereignisse auch wie folgt beschreiben,

»Events are creatures of time. They are temporally extended in nature. They are never whole. At the beginning, they have not yet achieved a conclusion. At the end, their beginning is done with. [...] past and the future are not present [in events], but they are implicated by them.«¹⁹²

Wenn nun ausgehend von den beiden Thesen argumentiert wird, so lässt sich wieder in Anlehnung an Waldenfels festhalten, dass dem Ereignis eine zeit-räumliche Diastase innewohnt.¹⁹³ Die Figur des Ereignisses lässt sich allerdings erst nachvollziehen, wenn sie auch im Rahmen der Zwischenereignisse in den Blick genommen werden. Zwischenereignisse, so Waldenfels, deuten darauf hin »daß etwas zwischen uns geschieht, was weder auf die Summierung individueller Eigenleistungen [...], noch auf die Einheitsinstanzen, die Gemeinsamkeit garantiert, [zurückgeführt werden kann].«¹⁹⁴ In der Konstitution solcher Zwischenereignisse wird zudem zwischen den Figuren der *Verknüpfung* sowie einer offenen Form der *Anknüpfung* unterschieden, wobei die Anknüpfung ein Aufgreifen und Fortführen meint.¹⁹⁵ Die Anknüpfung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass jemand, dem etwas widerfährt, »auf anderes antwortet, ohne daß diese Antwort in dem, was ist, und in dem, was sein soll, ihren zureichenden Grund findet.«¹⁹⁶ Offene Anknüpfungen besagen in diesem Sinne, dass man »auf Anforderungen und Ansprüchen antwortet, indem man [beispielsweise] an das Gesagte anknüpft.«¹⁹⁷ Die Zwischenereignisse,

190 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 40

191 Ebd., S. 47

192 Noë, Alva: *Varieties of Presence*, 2012, S. 77–78, hierfür ist zu merken, dass das Ereignis bei Noë im Sinne von Events auf der formalen Ebene gesetzt wird.

193 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 45

194 Ebd., S. 43

195 Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 233

196 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 43

197 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 236

so Waldenfels, »die immer schon anderswoher herkommen und immerzu woanders hinführen, schließen die Annahme eines ersten oder eines letzten Ereignisses aus.«¹⁹⁸ Zwischenereignisse zeigen sich als die ständige Bewegung der Anknüpfungen, wobei diese Bewegung weder Linearität noch unmittelbare (inhaltliche oder strukturelle) Kontinuität meint.¹⁹⁹ Ausgehend davon lässt sich nun argumentieren, dass sich die Ereignisse als solche erst in einer solchen Anknüpfung hervorbringen. Vor diesem Hintergrund des Ereignisses betrachtet Waldenfels das Pathos also als ein Ereignis »besonderer Art, das jemandem zustößt,«²⁰⁰ wie im Falle einer Störung oder einer Überraschung. Er weist zugleich darauf hin, dass »dem Erfahrenden etwas [widerfährt], worauf er zu antworten genötigt ist.«²⁰¹ Während das Pathos bei Waldenfels auf diese Weise als ein Ereignis, das jemandem zustößt, begriffen wird, lässt sich die Frage entlang des vorgestellten Verständnisses vom Ereignis nach einem Antworten bzw. nach einer Response stellen.

Im *Antwortregister* argumentierte Waldenfels, dass das Sagen ein Ereignis ist, »dass etwas zur Sprache bringt, indem es selbst mit zur Sprache kommt [...], indem es selbst mit hervortritt.«²⁰² Dadurch wird angenommen, dass beispielsweise das »Sprechen als Tun und schließlich als ein Ereignis« über sich selbst hinausweist.²⁰³ In einer ähnlichen Geste argumentierte Mersch in seinem Aufsatz *Die Frage der Alterität*, dass das Antworten als Antwort einen Anfang setzt und »die Kette unterbricht und [dadurch] ein Ereignis statuiert.«²⁰⁴ Wenn nun an diesen Gedanken angeknüpft wird, so lässt sich festhalten, dass das Antworten selbst als ein Ereignis betrachtet wird, das nicht jemandem zustößt, sondern vielmehr von einem solchen Getroffensein ausgeht. Über das Antworten hinaus, also über einen solchen Akt und ein solches Tun hinaus lässt sich zudem argumentieren, dass eine Response selbst als ein Ereignis zu betrachten ist, das als solches zugleich ereignisreich und ereignishaft auftritt.

Eine Response, die sich als eine offene Form der Anknüpfung zeigt,²⁰⁵ wäre zunächst als ereignisreich zu betrachten, denn sie tritt mit einer zeit- und raumbildenden Kraft auf. Sie ist in diesem Sinne weltbildend, insofern jeder Form der Response und dadurch jeder Form der Anknüpfung (des Wahrnehmens, Fühlens, Sprechens, Zeigens und Handelns etc.) die aktuelle Welt für das erfahrende, antwortende Subjekt in der Response mitentwirft und auf diese Weise wirklichkeitskonstituierend gilt. Wenn nun für eine fungierende Definition der Installation angenommen wird, dass sie sich erst in einer situativen Anknüpfung hervorbringt, so lässt sich daraus schließen, dass alle Installationen erst durch ihre Betrachter:innen in einer solchen Anknüpfung hervorgebracht werden; dass Installationen sich erst in der Erfahrung ihrer Betrachter:innen als solche konstituieren. In Anlehnung an Mersch lässt sich zudem die Performativität des Antwortens

198 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 44

199 Die hier zunächst zusammenfassend erwähnte Zwischenereignisse werden im folgenden Abschnitt erneut aufgegriffen, um über die Ordnungen sprechen zu können.

200 Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, 2018, S. 44

201 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 22

202 Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 201

203 Ebd., S. 195

204 Mersch, Dieter: *Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs*, 2007, S. 57

205 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 239

darin begründen, dass sie »ihren Ausgang im Anderen findet, die jeweils Handelnden situativ konstituiert.«²⁰⁶ Wenn für Installationen argumentiert wurde, dass sie sich erst in einer *situativen Anknüpfung* mitsamt ihrer Betrachter:innen hervorbringen, so lässt sich diese These mit Mersch darin begründen, dass eine Response bzw. Anknüpfung nicht nur ihre Zeitlichkeit und Räumlichkeit, sondern auch ihre *Handelnden* bzw. in diesem Kontext die Betrachter:innen einer Installation als solche allererst hervorbringen. Der ereignisreiche Charakter einer Response liegt somit darin, dass sie sowohl die Installationen als auch die Betrachter:innen in der Response hervorbringen. Eine Response wäre in diesem Sinne performativ in den Blick zu nehmen. Ihre Performativität beruht darauf, dass sie sowohl wirklichkeitskonstituierend als auch selbstreferentiell ist. Eine Response, die aus dem Getroffensein entspringt, bringt sich selbst responsiv-performativ hervor, indem sie im Sinne eines Ereignisses von sich selbst abweicht, sich verformt und verschiebt.

Eine Response, die sich nicht wie ein Akt verstehen lässt, den jemand eigenwillig vollzieht, wäre darüber hinaus als ereignishaft zu denken. Wenn hier die vier Momente der Antwortlogik, die sich bei Waldenfels als Singularität, Unausweichlichkeit, Nachträglichkeit und als Asymmetrie zeigten, in den Blick genommen werden, so zeigt dies den ereignishaften Charakter der Response. Der fremde Anspruch bzw. die Aufforderung träte zunächst mit einer Singularität von Ereignissen auf; indem sie ein neues Sehen, Denken und Handeln ermöglicht.²⁰⁷ Der ereignishaft Charakter einer Response wäre darin zu verorten, indem sie an die Möglichkeit eines neuen Sehens, Denkens und Handelns *anknüpft*. Die Aufforderung träte auch mit einer Unausweichlichkeit auf, die selbst das Nichtantworten auch als eine Form des Antwortens miteinschließt.²⁰⁸ Ereignishaft wäre hier eine Response, da sie jenseits der Kausalität und Intentionalität in Form eines leiblichen Responsoriums gegeben wird. Die Aufforderung träte auch mit einer Nachträglichkeit auf;²⁰⁹ der ereignishaft Charakter einer Response wäre in diesem Fall in der zu konstruierende Zeitlichkeit sowie Räumlichkeit zu verorten; die Response, die immer in der Nachträglichkeit eines Tuns ist, verbindet das Nicht-mehr und das Noch-nicht, bzw. bringt einen solchen Übergang allererst hervor. Eine Response ist dahingehend performativ zu denken, da sie ihre eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit allererst hervorbringt. In Bezug auf die *Asymmetrie*, in der der »Anspruch und Antwort nicht auf ein Gemeinsames hin konvergieren,«²¹⁰ wäre die Ereignishaftigkeit im transformatorischen Charakter des Antwortgeschehens selbst zu verorten. Wenn angenommen wird, dass die Antwort nicht in dem aufgeht, worauf geantwortet wird, wenn also jemand »auf anderes antwortet, ohne daß diese Antwort in dem, was ist, und in dem, was sein soll, ihren zureichenden Grund findet,«²¹¹ weist dies darauf hin, dass eine Response ihren Anspruch erst in der Response als ein Ereignis hervorbringt. Eine Response wäre in diesem

206 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, 2007, S. 57

207 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 63

208 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt, 2019, S. 260–261

209 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 65

210 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 122

211 Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, 2019, S. 43

Sinne als ein performatives Ereignis zu betrachten, das zugleich ereignisreich und ereignishaft zu denken ist. In diesem Sinne soll eine Antwort bzw. Response in der vorliegenden Arbeit nicht nur in ihrer Responsivität, sondern zugleich in ihrer Performativität, also in ihrer Ereignishaftigkeit in den Blick genommen werden. Damit wird eine erste Annahme der vorliegenden Arbeit formuliert, die in der Frage nach der Erfahrung von Installationen im vierten Kapitel überprüft werden soll.

Die bisherigen skizzenhaften Rekonstruktionen sowie ihre Diskussion zeigen sich grundsätzlich in zweierlei Hinsicht als relevant. Indem die zentralen Begriffe der Responsivität sowie ihr Verhältnis zueinander diskutiert wurden, ermöglicht sie einerseits ein Zugang zur Struktur der responsiven Leiberfahrung, in der sie in ihrer *Singularität*, *Unausweichlichkeit*, *uneinholbaren Nachträglichkeit* sowie in ihrer *unaufhebbaren Asymmetrie* begriffen wird, der ein ordnungskontingenter, fremder Anspruch zugrunde liegt. Indem die Aufforderungen, das Antworten sowie die Antwort bzw. Response in deren Eigenschaften und in Relation zueinander diskutiert wurden, wurde nicht nur auf die responsiven, sondern vielmehr auf die performativen Dimensionen dieser Instanzen hingewiesen. Diese Überlegungen fungieren als eine Grundlage bzw. als ein Grundverständnis, von dem heraus die Frage nach der Erfahrung von Installationen diskutiert wird. Andererseits bietet die vorliegende Auseinandersetzung einen ersten Zugang zur Logik des Forschungssettings, indem sich die Spontaneität bzw. die *spontane Aufforderung* in der dargestellten Struktur der Antwortlogik und spezifisch in der *Unausweichlichkeit des Antwortens* als Datenerhebungsmethode begründen lässt. Indem die Betrachter:innen in ihrer Interaktion mit der Installation *House* zum simultanen Selbstgespräch und Filmen aufgefordert wurden, zeigt sich die *spontane Aufforderung* in ihrer Unausweichlichkeit und im Sinne eines ordnungskontingenten Ereignisses, das als solches je eine Response hervorbringt.

An den Ordnungen und Schwellen der Erfahrung

Für eine Frage nach der Erfahrung von Installationen zeigt sich jedoch das dargestellte Anspruch- und Antwortverhalten, das als die wesentliche Struktur der responsiven Leiberfahrung begriffen wird, als unzureichend. Es stellen sich weitere Fragen hinsichtlich der Ordnungen und Modalitäten sowie der Verankerung der Erfahrung selbst. Vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Theorie der Responsivität soll daher im Folgenden zunächst nach den Ordnungen und Schwellen der Erfahrung gefragt werden, die in der Frage nach dem *Wie* der Erfahrung einen besonderen Zugang ermöglichen. Dadurch wird der Fokus auf die Konstitution sowie auf die Verankerung der Erfahrung gerückt, die zugleich eine Auseinandersetzung mit den Erfahrungsräumen notwendig machen, in der die Habitualität sowie Aktualität des Leibes erneut aufgegriffen werden. Wenn ausgehend von der *spontanen Aufforderung* und anhand des Selbstgesprächs und Zeigens im vierten Kapitel nach der Erfahrung der Installation gefragt wird, soll im Folgenden zunächst diskutiert werden, wie die Konstitution der Erfahrung sowie ihre Verankerung über die bereits dargestellte Struktur hinaus in den Blick genommen werden können.

Ordnung(en)

Eine Ordnung beschreibt zunächst in einer abstrakten Annäherung, so Waldenfels, »einen geregelten (d.h. nicht-beliebigen) Zusammenhang von diesem und jenem,«²¹² und als solche beschränkt sie sich nicht »auf die Bedeutung von Verhaltens- oder Handlungsvorschriften bzw. Verhaltens- oder Handlungsmuster[n].«²¹³ Eine Ordnung, so Foucault, kann zugleich »notwendig und natürlich [...] (im Verhältnis zum Denken) und willkürlich (in Beziehung zu den Dingen) sein.«²¹⁴ Ordnungen, so lässt sich mit Waldenfels argumentieren, »bestimmen, was etwas ist, warum und wozu es ist, wie es ist, und damit schreiben sie zugleich vor, was möglich ist und was nicht.«²¹⁵ Ordnungen beziehen sich also nicht nur auf menschliche Verhaltensmuster, sie schließen vielmehr u.a. die physischen, institutionellen, traditionell-kulturellen, die sprachlichen Ordnungen ebenso wie die medialen Ordnungen mit ein. Vor dem Hintergrund der skizzierten Theorie der Responsivität und dem Interesse der vorliegenden Arbeit soll im Folgenden jedoch in erster Linie nach solchen Ordnungen gefragt werden, in denen sie zugleich als Prozess²¹⁶ sowie als *Ordnungen der Erfahrung* gelten. Über die bereits dargestellte Struktur der Erfahrung hinaus wird somit im Folgenden nach der Konstitution der Erfahrung gefragt.

Ordnungen lassen sich, wie bereits ausgeführt wurde, zunächst in Anlehnung an Zwischenereignisse in den Blick nehmen, die bereits unter *Aufforderung und Response* vorgestellt wurden. Zwischenereignisse lassen sich als diejenigen denken, in denen »etwas auftritt, indem es an anderes anknüpft, ohne vorweg mit ihm verknüpft zu sein.«²¹⁷ Unter *Aufforderung und Response* wurden die Zwischenereignisse in Anlehnung an Waldenfels bereits als die ständige Bewegung der Anknüpfungen zusammengefasst, wobei mit dieser *Bewegung* weder Linearität noch unmittelbare Kontinuität gemeint ist. Die offene Anknüpfung, die sich hier als eine Schlüsselfigur zeigt, lässt sich als ein Aufgreifen und Fortführen verstehen.²¹⁸ Offene Anknüpfungen, wie bereits argumentiert, besagen, dass man »auf Anforderungen und Ansprüche antwortet, indem man [z.B.] an das Gesagte anknüpft.«²¹⁹ Sie bedeuten auch, dass jemand, »dem etwas widerfährt, auf anderes antwortet, ohne daß diese Antwort in dem, was ist, und in dem, was sein soll, ihren zureichenden Grund findet.«²²⁰ Wenn diese These erneut in Bezug auf die Unausweichlichkeit des Antwortens in den Blick genommen wird, so lässt sich in Anlehnung an Waldenfels festhalten, dass eine Antwort »so oder so« ausfallen wird.²²¹ Die Ordnung, von der hier ausgegangen wird, wird erst in einem solchen Antwortgeschehen als die Ordnung der Erfahrung hervorgebracht. Während diese Formulierung im *Singular* gesetzt wurde, so

212 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 171

213 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 191

214 Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, 2020, S. 87

215 Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 80

216 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, 2019, S. 22

217 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 174

218 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 233

219 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 236

220 Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, 2019, S. 43

221 Ebd., S. 43

sei in Anlehnung an Waldenfels darauf hingewiesen, dass es sich um Ordnung(en) im *Plural* handelt;

»Daß etwas als etwas erscheint, besagt zugleich, daß etwas *so und nicht anders* erscheint, daß also bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten ausgesondert, andere ausgeschlossen sind. Die gleichzeitige Selektion und Exklusion führt dazu, daß es bestimmte Ordnungen gibt, aber nicht eine einzige Ordnung.«²²²

Die Ordnung der Erfahrung lässt sich vielmehr als ein Prozess verstehen, bzw. als eine prozessuale Ordnung.²²³ Die Ordnung(en) der Erfahrung entstehen erst in Prozessen »der Wiederholung, der Stilisierung, der Sedimentation und der Verkörperung,«²²⁴ und bestimmen auf diese Weise die jeweiligen Erfahrungsmöglichkeiten, die zugleich ermöglicht und verunmöglicht, also ausgeschlossen werden.²²⁵ Ordnung(en) bringen sich auf diese Weise an der Schnittstelle der Habitualität und Aktualität hervor. Ordnung(en) gehen, wie bereits argumentiert, als »die responsive Rationalität aus der Antworterfahrung hervor, [und entspringen somit] einer »Transformation«, die als Antwort kreativ und als Kreation responsiv ist.«²²⁶ Diese Transformation, die aus der Response hervorgeht, weist zugleich auf den ereignis- und prozesshaften Charakter der Ordnungen hin, innerhalb derer, so Waldenfels, nicht nur die »Spielräume des Möglichen auf tun, sondern daß die Ordnung selbst die Form eines Potentials annimmt.«²²⁷ Ordnung(en) sind auf diese Weise stets in Bezug auf die Einordnung, Umordnung und Umgestaltung zu denken.²²⁸ Eine Ordnung, so Waldenfels,

»die auch anders sein könnte, läßt es im Handeln und im menschlichen Verhalten nicht nur zu, daß wir Situationen *einordnen*, d.h. eine Situation nach einer bestimmten Regel oder einem Schema interpretieren, sondern darüber hinaus gibt es die Möglichkeit einer *Umordnung* oder einer *Umgestaltung*, durch welche die Situationen selber in ein anderes Arrangement verwandelt wird.«²²⁹

Eine entstehende Ordnung, die als Umordnung aus der gegebenen Situation responsiv entspringt, habe Waldenfels zufolge »Momente des Chaotischen, [der] Formung und Regelung, die sich nicht auf gegebene Formeln und Regeln stützen, [sie] haben einen tasenden, improvisatorischen Charakter.«²³⁰ Die Ordnung(en) bzw. das Ordnungsgeschehen lässt sich in diesem Zusammenhang in Bezug auf sein produktives und reproduktives Verhalten in den Blick nehmen. In seinen Auseinandersetzungen geht Waldenfels zunächst von einem produktiven Verhalten der Ordnungen aus, wenn dies;

222 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 19–20

223 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 22

224 Ebd., S. 22–23

225 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 19–20

226 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 259

227 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 85

228 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 201

229 Ebd., S. 201

230 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 23

»im Bereich der Erfahrung, des Handelns [...], immer dann, wenn zugleich mit einem neuen Produkt auch ein neuartiges Ordnungsgefüge, eine neue Regelung und ein neues Maß entsteht, [und von einem reproduktiven Verhalten, wenn] das neue Produkt im Rahmen eines hergebrachten Ordnungsgefüges verbleibt, einer bestehenden Regel folgt und einem vorhandenen Maßstab unterworfen bleibt.«²³¹

Die Reproduktion von Ordnung(en) bzw. das reproduktive Verhalten lässt sich auf diese Weise als ein Grenzfall verstehen, und als solcher wie im Falle der ritualisierten Rede oder als Handlungsakt darstellen.²³² Während die Produktion und Reproduktion innerhalb des Ordnungsgeschehens lediglich graduell unterschieden wird,²³³ lässt sich unter Produktion in Anlehnung an Waldenfels »die Neudefinition einer Situation, die Umstrukturierung eines etablierten Feldes, die Einführung in neue Erfahrungs- und Handlungsmuster« etc. verstehen.²³⁴ Innerhalb dieser graduellen Unterscheidung weist Waldenfels darauf hin, dass es dabei weniger darum geht, dass ein »produktives Tun, [...] einem bestimmten Produzenten oder Reproduzenten« zugeordnet wird.²³⁵ Mit diesem produktiven Verhalten wird vielmehr darauf hingewiesen, dass es sich um »ein *Geschehen* [handelt], in dem sich Ordnung produziert und reproduziert.«²³⁶ Dieses Geschehen bzw. dieses Ereignis wird als ein Schlüsselereignis markiert, welches sich nicht in den bestehenden Ordnungen einordnen ließe.²³⁷ Die Produktion einer Ordnung, und damit ein solches Ereignis lässt sich weiterhin in Anlehnung an Waldenfels als eine Neuproduktion oder Innovation verstehen, die als »eine neue Ordnung an die Stelle der alten [tritt].«²³⁸ Das produktive Ordnungsgeschehen vollzieht sich anhand Verformungen, Deformationen und Abweichungen von bestehenden Ordnungen (des Wahrnehmens, Denkens, Handelns),²³⁹ die sich als Verfremdungsfiguren der Erfahrung zeigen.²⁴⁰

Dass Ordnung(en) auf diese Weise ohne die Abweichungen und Verformungen nicht zu denken sind²⁴¹, durch sie in ständige Bewegung versetzt und immer wieder umgeordnet werden, weist darauf hin, dass sie vielmehr im Sinne eines Werdens verstanden werden können. Die Ordnung, die stets im Werden in den Blick genommen wird, bezeichnet Waldenfels als eine »*fungierende Ordnung*«,²⁴² die »über die bloß statische Betrachtung der Strukturen hinausgeht.«²⁴³ Die fungierende Ordnung gilt als »*in flagranti*«²⁴⁴ und tritt auf

231 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 137

232 Ebd., S. 137

233 Ebd., S. 137

234 Ebd., S. 138

235 Ebd., S. 142

236 Ebd., S. 142–143

237 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 142

238 Ebd., S. 145

239 Ebd., S. 146–147; Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 172

240 Die Verfremdungsfiguren werden im letzten Abschnitt des vorliegenden Kapitels ausführlich erläutert.

241 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 172

242 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 234–235

243 Ebd., S. 235

244 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 235

»Zwischen dem Ereignis und seiner jeweiligen Ordnung.«²⁴⁵ Die fungierende Ordnung beschreibt also auf diese Weise die aktuelle Ordnung der Erfahrung in der Gegenwart, von der aus wahrgenommen und gehandelt wird. Die hier erwähnte Figur des Zwischen, die von Waldenfels als die Bewegung des Überschreitens konzipiert wird, deutet auf ein Hinausführen der jeweiligen Grenzen hin,²⁴⁶ also auf eine Bewegung, die mit der Stiftung bzw. der Produktion einer Ordnung immer einhergeht. Die Überschreitung gilt in diesem Zusammenhang zunächst als eine besondere »Spielart der Bewegung«²⁴⁷ und variiert sich in bestimmten Grenzen [und Schwellen].²⁴⁸ Als eine Bewegungsart bedeutet sie allerdings mehr als ein bloßes Überschreiten, denn, wie Waldenfels argumentiert, werden »in der Überschreitung [...] nicht nur die Ordnungsgrenzen überquert, vielmehr treten diese erst in der Überschreitung als solche auf.«²⁴⁹

»Das Überschreiten der Ordnungsgrenzen ist bereits geschehen, wenn wir uns fragen, wie es möglich sei. Überschritten werden die Grenzen in eben jener Erfahrung, die wir Fremderfahrung nennen. Diese kann sich in einem unbestimmten Gefühl der Unheimlichkeit, des Schreckens oder Erstaunens äußern oder sich in Worten und Taten manifestieren als neugierige Annäherung oder vorsichtige Abwehr. Die Grenzen werden überschritten, sofern jemand in der Art und Weise, wie er sich verhält, *sich nach außen abgrenzt*, sich also nicht nur zu dem verhält, was ihm innerhalb seiner Ordnung zugänglich ist, sondern zugleich zu dem, was ihm innerhalb seiner Ordnung entgeht.«²⁵⁰

Diese Art der Überschreitung geschieht dementsprechend nicht nur mit der »Stiftung, aber auch mit der Aufrechterhaltung einer Ordnung der Erfahrung«²⁵¹, die, wie bereits argumentiert, aus der responsiven Rationalität hervorgeht. Sowohl die Überschreitung als auch die Stiftung einer Ordnung sind in diesem Sinne als Ereignisse zu begreifen,²⁵² die, wie bereits im Abschnitt *Aufforderung und Response* argumentiert wurde, selbstbezüglich sind und zugleich mit einer zeit- und raumbildenden Kraft bzw. Dimension auftreten. Die Ordnungsstiftung tritt also dahingehend als ein Ereignis auf, indem sie vom Gewohnten abweicht, es verformt und überschreitet, indem sie somit eine neue Ordnung der Erfahrung ermöglicht. Ausgehend von fremden Ansprüchen tritt also jede Ordnung auf diese Weise mit einer Kontingenz auf; diese Kontingenz weist somit auf »ein Andersseinkönnen« hin.²⁵³ In Bezug auf die Ordnung(en) der Erfahrung bedeutet das, dass nicht nur etwas innerhalb einer Ordnung, sondern auch die Ordnung selbst anders sein kann.²⁵⁴ Waldenfels zufolge bezieht sich diese Kontingenz der Ordnung(en) zunächst auf die *Ordnungsgrenzen*, die *Ordnungskonflikte*, und schließlich auf die *Ordnungsgenese*.²⁵⁵

245 Ebd., S. 234

246 Ebd., S. 234

247 Ebd., S. 240

248 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 19–20

249 Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung*, 2002, S. 240

250 Ebd., S. 240–241

251 Ebd., S. 259

252 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 176

253 Ebd., S. 173

254 Ebd., S. 174

255 Ebd., S. 175–176

Das Andersseinkönnen einer jeden Ordnung widerspreche dem Verständnis einer »Gesamtordnung« innerhalb der Erfahrung.²⁵⁶ Indem die Ordnung(en) im Plural betrachtet werden und somit von einer ständigen Ordnungstiftung ausgegangen wird, weist Waldenfels in Bezug auf die Erfahrungsmöglichkeiten darauf hin, dass »jeweils *mehr möglich als wirklich*« ist.²⁵⁷ Dass also die Möglichkeiten der Wahrnehmung und Handlung über die eigene Ordnung hinausgehen. Schließlich gehe die Ordnung mit einer Selbsteinschränkung einher, die sich sowohl in der Unumgänglichkeit, als auch in Nachträglichkeit und Unausweichlichkeit äußert.²⁵⁸ Während sich die Unumgänglichkeit auf »den Ausgangspunkt der eigenen Ordnung, wie im Falle der Muttersprache, [...] oder der Eigenkultur« bezieht,²⁵⁹ weist die Nachträglichkeit auf eine zeitliche Verschiebung hin. Jede Ordnungstiftung, so Waldenfels, erweise sich als verfrüht; wenn es bedeutet, »daß etwas oder jemand erst entsteht, indem es sich als solches wiederholt und wir immer wieder darauf zurück greifen können.«²⁶⁰ Schließlich äußere sich die Selbsteinschränkung des Ordnungsgeschehens in der Unausweichlichkeit, die »besagt, daß wir einer Wirkung ausgesetzt sind, die jeder Wahl vorausgeht; diese provoziert eine Antwort, die sich dann in der Tat mehr oder weniger sinnvoll oder geglückt herausstellt.«²⁶¹ Aus dieser provozierten Antwort heraus tritt die Ordnung als solche, als die Ordnung der Erfahrung auf.

In dem die Ordnung(en) in Prozessen »der Wiederholung, [...] der Sedimentation und der Verkörperung« entstehen bzw. gestiftet werden,²⁶² bewegen sie sich stets zwischen dem »Finden und Erfinden«. ²⁶³ Mit der Ordnung träte auch zugleich ein Außerordentliches auf, das sich als das Außen oder Andere einer bestehenden Ordnung zeigt.²⁶⁴ Dieses Außerordentliche lässt sich in Anlehnung an Kapust als etwas festhalten, »das nicht nur *negativ* als bloße *Abweichung* von einem bereits bestehenden *Maß* auftaucht, sondern das als ausgesparte Möglichkeit ein Überschuss *jenseits* jeder festgestellten Ordnung darstellt.«²⁶⁵ Das Außerordentliche zeigt sich also nicht weiteres als die *anderswo mögliche Ordnung*,²⁶⁶ als das *Außen einer bestehenden Ordnung*,²⁶⁷ die sich nicht ohne die eigene Ordnung denken lässt. Das Außerordentliche in der Erfahrung tritt also auf, wenn »eine bestehende Ordnung ihre Grenzen« zeigt.²⁶⁸ Das Fremde oder das Fremdartige, auf das bereits Bezug genommen wurde, begegnet uns in einem solchen Außerordentlichen daher als etwas, »das innerhalb unserer Ordnung nicht gesagt oder getan werden kann,

256 Ebd., S. 175

257 Ebd., S. 175

258 Ebd., S. 178–180

259 Ebd., S. 178

260 Ebd., S. 179

261 Ebd., S. 180

262 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, 2019, S. 22–23

263 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 158

264 Ebd., S. 169

265 Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge, 2007, S. 19

266 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 170

267 Ebd., S. 169

268 Ebd., S. 171

wohl aber in einer anderen.«²⁶⁹ Es ist also außerordentlich nur in einer bestimmten Hinsicht, es ist insofern außerordentlich, weil es innerhalb meiner Ordnung und meines Sinnhorizonts als solches erscheint.

Ordnung(en) der Erfahrung, so lässt sich festhalten, ermöglichen und verunmöglichen zugleich,²⁷⁰ sie entstehen als Umordnungen und Umgestaltungen in einem produktiven Verhalten. In einem responsiven Verhältnis werden sie situativ und spontan gestiftet, eingeordnet und umgeordnet. Ordnung(en) sind zu begreifen als Prozesse und sie entstehen selbst in Prozessen der Wiederholung, der Sedimentation und der Verkörperung.²⁷¹ Sie sind auf diese Weise nicht ohne Abweichung oder Verformung zu denken, durch die sie in ständige Bewegung gesetzt und immer wieder umgeordnet werden. Ordnungen treten also responsiv auf; als ein responsives Geschehen, »in dem die Ordnung sich selbst produziert.«²⁷² Das Auftreten einer Ordnung bzw. die Ordnungsstiftung ist selbst als ein Ereignis zu betrachten, das zugleich auf sich selbst bezogen ist und mit einer zeit-raumbildenden Kraft auftritt. Ordnung(en) der Erfahrung bringen sich auf diese Weise performativ hervor. Sie entspringen erst aus der Response, aus dem Antwortgeschehen als die Ordnung der Erfahrung. Die Ordnungsstiftung lässt sich zudem als ein liminales Ereignis nachvollziehen, das, wie im Falle der Ereignisse, sich nicht »in die Welt verlegen lässt, wie beobachtbare Vorkommnisse.«²⁷³ Außerhalb von Grenzfällen, wie in *ritualisierte Rede oder Handlungsakten*,²⁷⁴ ist in Bezug auf die Erfahrung stets von einem produktiven Verhalten der Ordnungen auszugehen, die sowohl in der Ordnungsstiftung als auch in deren Aufrechterhaltung immer mit Überschreitung einhergehen. Eine Erfahrung zeigt sich auf diese Weise als die jeweilige Ordnungsstiftung. Die Ordnung(en) der Erfahrung, die im Werden begriffen sind, die sich als solche stets zwischen einem *Finden und Erfinden* bewegen, bestimmen also die Erfahrungsmöglichkeiten, die jeweils anderes ermöglicht und ausgeschlossen werden.

Schwelle, In-between

Die Ordnung(en) der Erfahrung, die als solche jeweilige Erfahrungs- und Handlungsmöglichkeiten bestimmen, lassen sich erst nachvollziehen, wenn sie innerhalb der bereits erwähnten Überschreitungen in den Blick genommen werden. Eine produktive Ordnungsstiftung, wie bereits argumentiert, vollzieht sich anhand der Verformungen, Deformationen und Abweichungen von bestehenden Situationen und Ordnungen (des Wahrnehmens, Denkens, Handelns).²⁷⁵ In *Ordnungen im Zwielicht* argumentiert Waldenfels zudem, dass jede Überschreitung und damit jede einhergehende Ordnungsstiftung und jeder Ordnungswechsel sich über *Schwellenerfahrungen* vollziehen, die mit einer Schwellensymbolik verbunden sind.²⁷⁶ Entlang dieser These sollen also im Folgenden

269 Ebd., S. 168–169

270 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 85

271 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, 2019, S. 22–23

272 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 142–143

273 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 32

274 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 168

275 Ebd., S. 146–147; vgl. auch Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 172

276 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 11

zunächst die Schwellen sowie die Schwellenerfahrungen diskutiert werden, die die Figur des Überschreitens verdeutlichen und dadurch einen Zugang zur Ordnungsstiftung und zur responsiv-performativen Konstitution der Erfahrung ermöglichen.

»Die Schwelle ist eine Grenze besonderer Art. Wer eine Schwelle überschreitet, gelangt nicht nur anderswohin, sondern wird ein anderer. Dies gilt in erster Linie für den Übertritt in einen neuen Erfahrungsbereich, in einen neuen Familienkreis, ein neues Berufsfeld oder in einen neuen Lebensabschnitt, der traditionellerweise von Übergangsriten begleitet wird, und zwar deswegen, weil man einen unsicheren Boden betritt, auf dem man noch nicht heimisch ist.«²⁷⁷

In *Vielstimmigkeit der Rede* argumentiert Waldenfels zunächst, dass sich eine Schwelle als ein alltägliches Phänomen verstehen lässt, das »zwei oder mehrere Bereiche voneinander trennt und diese zugleich verbindet wie im Falle der Haus- oder Tempelschwelle, die wir überqueren, wenn wir den fremden Raum betreten oder verlassen.«²⁷⁸ Die Schwelle bedeute darüber hinaus keine Grenzlinie, sondern eine *Scheidezone*²⁷⁹ »von bestimmter ›Breite‹, die man zögernd betreten und auf der man wartend verweilen kann.«²⁸⁰ Während beispielsweise Walter Benjamin die Schwelle und die Grenze strikt voneinander unterscheidet, und die erste als eine Zone des Übergangs beschreibt,²⁸¹ betrachtet Waldenfels eine Schwelle als »eine Grenze besonderer Art,«²⁸² und dementsprechend »zugehörig zum begrifflichen Feld der Grenze.«²⁸³ Sie lässt sich in diesem Verständnis nicht »in eine gemeinsame Ordnung einbeziehen.«²⁸⁴ Sie sei in diesem Sinne ein »Einzugsbereich,«²⁸⁵ und zugleich eine Zwischenzone, »die zwei heterogene Bereiche voneinander scheidet, von denen der eine als der eigene und vertraute, der andere als der fremde, fremdartige und dubiose markiert ist.«²⁸⁶

Über dieses alltägliche Verständnis und über die begriffliche Deutung hinaus sei eine Schwelle zugleich als »ereignishaft, chronotopisch zu denken, [und] nicht substantiell im Sinne eines schlichten Raumdinges.«²⁸⁷ In dieser Ereignishaftigkeit lässt sich die Schwelle als prozessual in den Blick nehmen, die sich in dieser Weise erneut von einer klaren *Grenze* trennt, die vorgegeben oder vorgefunden ist. Wenn eine Schwelle, wie mit Waldenfels bereits argumentiert, als *ereignishaft, chronotopisch und prozessual* verstanden wird, stellt sich jedoch die Frage, wie eine Schwelle fungiert und noch grundlegender,

277 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 203–204

278 Ebd., S. 203

279 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielficht*, 2013, S. 34

280 Ebd., S. 34

281 Benjamin, Walter: *Passagen-Werk*, in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. V. 1+2, 1982, Bd. 1, I 1a, 4, S. 283. Zitiert über: Wihstutz, Benjamin: *Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen*, in: Schaffaff, Jörn; Wihstutz (Hg.): *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, 2015, S. 158

282 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 203–204

283 Ebd., S. 203

284 Ebd., S. 204

285 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielficht*, 2013, S. 35

286 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 211

287 Ebd., S. 218–219

wie sie als eine solche konstituiert wird. In *Sozialität und Alterität* beantwortet Waldenfels diese Frage mit der These, dass das, was »die Schwelle erst zur Schwelle macht, sich im Prozeß des Übergangs unter ganz verschiedenen Aspekten [manifestiert].«²⁸⁸ In diesem Verständnis wird also eine Schwelle erst konstituiert, indem sie überschritten wird, und unterscheidet sich somit von den Schwellen, die vorgegeben und vorgefunden sind. In diesem Sinne bilde die Schwelle »einen Zwischenort, eine Zwischenzeit und einen Zwischenzustand; sie gehört weder auf diese noch auf jene Seite.«²⁸⁹ Während Waldenfels die Figur der Schwelle auf diese Weise vom Zwischen aus denkt, wird sie zugleich als ein Niemandsort beschrieben,²⁹⁰ um zu verdeutlichen, dass es sich dabei um eine Verankerung der Erfahrung, bzw. um einen »Anhaltspunkt« der Erfahrung handelt.²⁹¹ Als solche lässt sich die Schwelle nicht in eine gemeinsame und allgemeingültige Ordnung einbeziehen, die sich aus unterschiedlichen und diversen Kontexten bestätigen ließe.²⁹² Das heißt zugleich, dass die Schwellen stets als ordnungskontingent in den Blick genommen werden.

Wenn die Schwellen über die Vorgegebene und Vorgefundene hinaus gehen und auf diese Weise zugleich ereignishaft und chronotopisch verstanden werden, gehen sie stets mit den Überschreitungen einher, die sich in der begrifflichen Fassung der Schwellenerfahrung finden. Das Hinübergehen über eine Schwelle, die spezifische Art der Überschreitung, bedeutet zunächst »eine Bewegung, die nicht von der Willensentscheidung, sondern vielmehr von den Schwellenaffekten angetrieben wird.«²⁹³ Schwellenerfahrungen verbinden sich vielmehr

»[...] mit Übergangserlebnissen wie Einschlafen und Erwachen, Erkranken und Gehen, Heranwachsen und Altern, Fortgehen und Hingehen, Eintreten und Austreten oder Abschied und Begrüßung. Sie alle vollziehen sich in der Dämmerung eines gewissen Wartezeitstandes, der sich zwischen einem Nicht-mehr und einem Noch-nicht ausbreitet.«²⁹⁴

Eine Schwellenerfahrung, die sich zwischen dem Nicht-mehr und Noch-nicht vollzieht, existiert auf diese Weise in vielfältigen Formen, die »mehr oder weniger markiert und ritualisiert dort [auftreten], wo ein Lebens- oder Erfahrungsbereich in einen anderen übergeht [...]«. ²⁹⁵ Dadurch wird der Schwellenerfahrung eine Rätselhaftigkeit zugeschrieben, die sich darin begründet, dass die Schwelle als ein »Übergangsort [und als eine] Übergangszeit« fungiert.²⁹⁶ Diese Rätselhaftigkeit liegt also darin, dass eine Schwelle zugleich die »Doppelbewegung des Kommens und Gehens« innehat.²⁹⁷ An-

288 Ebd., S. 219

289 Ebd., S. 219

290 Ebd., S. 204

291 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 219

292 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 204

293 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 216–217

294 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 34

295 Ebd., S. 34

296 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 218

297 Ebd., S. 218

hand des Beispiels des *Zögerns* argumentiert Waldenfels, das dieses beim Betreten der neuen Orte nicht den Ausdruck der Ungeschicklichkeit beschreibt, sondern das Zögern vielmehr darauf hinweist, dass es der Ausdruck eines Schwebezustandes ist, der von Schwellenaffekten hervorgebracht wird.²⁹⁸ Das Zögern auf der Schwelle lässt sich so im Sinne eines »Zögern[s] vor dem *Sprung*« beschreiben.²⁹⁹ Zu den Schwellenerfahrungen gehöre eine »gewisse *Asymmetrie*, [da] das Diesseits und Jenseits der Schwelle keine reversible Standortbereiche [darstellt],«³⁰⁰ wie im Sinne architektonischer bzw. räumlicher Schwellen.

Das Phänomen der Schwelle sowie des Überschreitens, das stets mit den Ordnungstiftungen einhergeht, wird auch über den phänomenologischen Diskurs hinaus diskutiert. Im Kontext der Theaterwissenschaften und Performance Studies argumentieren die Theater- und Kulturwissenschaftler:innen Erika Fischer-Lichte et al., dass dem Begriff der Schwelle zunächst zwei Deutungen zuzuschreiben sind. Der Schwellenbegriff bezieht sich auf die »Prozesse der Grenzüberschreitung und auf Zustände des ›Zwischen‹, wie sie im Rahmen kultureller oder ästhetischer Ereignisse auftreten können.«³⁰¹ Diese Zuschreibung, die sich in der Logik des Zwischen begründet, nähert sich dem Verständnis der Schwelle, wie es im phänomenologischen Diskurs herausgearbeitet wird. In Bezug auf die Grenzüberschreitung und den Zustand des Zwischen argumentierten Fischer-Lichte et al., dass sich das Subjekt während einer Schwellenphase in einem Stadium befinde;

»das weder Merkmale des vergangenen noch des künftigen Zustands aufweist. Diese Unbestimmtheit ist es, die die verstörende Erfahrung des Weder-Noch und der Emergenz ermöglicht: Alte Bindungen sind aufgelöst, neue jedoch noch nicht geschaffen, sondern erst im Werden bzw. im Erscheinen begriffen.«³⁰²

Dieser Zustand des Zwischen, der von den Autor:innen als die Unbestimmtheit, als die Erfahrung des Weder-Noch beschrieben wird, gleicht sich dem Verständnis der Schwelle, die als ein Niemandsort³⁰³ und zugleich als einen »Anhaltspunkt«³⁰⁴ der Erfahrung betrachtet wird, an. Die Unbestimmtheit, die die Erfahrung des Weder-Noch ermöglicht, weist also bereits darauf hin, dass eine Schwelle wie in der phänomenologischen Deutung ereignishaft,³⁰⁵ prozessual und somit stets im Werden in den Blick genommen

298 Vgl. ebd., S. 216–217

299 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielficht*, 2013, S. 35

300 Ebd., S. 35

301 Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias: Einleitung, in: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, 2006, S. 8

302 Ebd., S. 8

303 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 204

304 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 219

305 Andererseits beschreiben sie den Schwellenbegriff auch als »das Changieren ästhetischer Erfahrung zwischen verschiedenen Wahrnehmungsebenen und emotionalen Qualitäten (Fischer-Lichte, et al.: Einleitung. In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. 2006, S. 9) und heben sie somit über die Schwelle den »in sich transformativen Charakter ästhetischer Erfahrung« hervor. (Ebd., S. 9)

wird. In Bezug auf den Ort der Schwelle argumentiert der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz, dass dieser »nicht nur mit dem Unbekannten und Fremden, sondern auch mit einer Potenzialität des Unberechenbaren und Irrationalen verbunden«³⁰⁶ ist. Eine Schwelle bedeutet dann in diesem Sinne weniger eine räumliche Markierung, sondern vielmehr immer ein Erfahrungsraum bzw. ein Möglichkeitsfeld, da sie das Unberechenbare, Unvorhersehbare, das verwickelte Reale sowie Fiktive innehat.³⁰⁷ Schwellen seien in diesem Sinne ambivalent.³⁰⁸ Eine Schwellenerfahrung weist Theaterwissenschaftler Matthias Warstat zufolge »nur in speziellen Fällen [auf] Rauschzustände, [...] und großartige Veränderungen« hin.³⁰⁹ Vielmehr sei unter dem Begriff der Schwellenerfahrung, wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, »eher [...] an Erfahrungen und Gefühle zu denken, die uns unseren vertrauten Bezügen entfremden und uns unsicher, allein und orientierungslos zurücklassen.«³¹⁰ Abgeleitet vom Phänomen der Schwelle stammt der Begriff der Schwellenerfahrung, wie er im Rahmen der Theater- und Kulturwissenschaften herausarbeitet wird, aus der Ritualforschung des Anthropologen Victor Turner und weist auf einen spezifischen Modus der Erfahrung hin, der »zu einer Transformation desjenigen führen kann, der die Erfahrung durchlebt.«³¹¹ In der Studie *les rites de passage*, in der Rituale mit symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrungen verknüpft sind,³¹² arbeitet Turner drei Übergangsriten heraus, die in diesem Kontext dem Begriff der Schwellenerfahrung zugrunde liegen. Diese Übergangsriten lassen sich wie folgt definieren:

- »1. [*rites de séparation*] die Trennungsphase, in der der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. [*rites de marge*] die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand *zwischen* allen möglichen Bereichen versetzt, der ihm/ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. [*rites d'agrégation*] die Inkorporationsphase, in der die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.«³¹³

306 Wihstutz, Benjamin: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen, in: Schaffaff, Jörn; Wihstutz (Hg.): Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst, 2015, S. 158

307 Ebd., S. 158

308 Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 229

309 Warstat, Matthias: Einleitung. Ästhetische Erfahrung als Emotion, in: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, 2006, S. 103

310 Ebd., S. 103

311 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, 2016, S. 139 – Dieser Begriff stammt aus Ritualforschung von Victor Turner, der in Anlehnung an Arnold van Genneps, insbesondere *les rites de passage* (1909) als die Quelle benutzt.

312 Ebd., S. 139

313 Ebd., S. 139

Die zweite Phase, die sich als die Erfahrung des Weder-Noch, als den Ort der Emergenz verstehen lässt, weist auf den Zustand der »Liminalität [hin]«, der eine »labile Zwischenexistenz« beschreibt.³¹⁴ Liminal bezieht sich in diesem Sinne auf die Zustände »der Trennung, der Loslösung und des Weder-Noch.«³¹⁵ In Anlehnung an Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick lässt sich diese Liminalität wie folgt beschreiben;

»Liminality is thus a disorienting borderline state ›betwixt-and-between‹ that is connected to the complex ordering of individual or social situations [...]. This liminal condition, which is often enacted quite literally by crossing a threshold or moving to a new place, is characterized by the temporary suspension of familiar everyday rules and the renegotiation of social norms, roles and symbols.«³¹⁶

Eine Schwellenerfahrung lässt sich also in Anlehnung an Bachmann-Medick als liminal in den Blick nehmen. Die Veränderungen, die aus dieser liminalen Phase hervorgehen, beziehen sich in dieser Studie schließlich auf den jeweiligen gesellschaftlichen Status der Individuen und in deren Folge auf die gesamte Gesellschaft selbst.³¹⁷ In ihrem Aufsatz *Die performative Wende: Leben – Ritual – Theater*, in dem der Begriff der Schwellenerfahrung im Kontext von Theateraufführungen diskutiert wird, argumentieren jedoch die Theaterwissenschaftler:innen Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping, dass die Schwellenphase nicht nur zur Transformation bezüglich des gesellschaftlichen Status der Individuen, sondern zu einer »Transformation [ihrer Wirklichkeitswahrnehmung] in jeder möglichen Hinsicht« führen kann.³¹⁸ Wenn diese These sowohl in Anlehnung an Waldenfelds als auch in Anlehnung an Bachmann-Medick in den Blick genommen wird, so lässt sich argumentieren, dass sich eine Schwellenerfahrung nicht auf den gesellschaftlichen Status der Individuen beschränkt, sondern vielmehr den sogenannten Status der Individuen bzw. der individuellen Subjekte allererst hervorbringt und aushandelt.

Anknüpfend an dieses erweiterte Verständnis von Rao und Köpping wird der Begriff der Schwellenerfahrung im Kontext der Theaterwissenschaften weiterentwickelt. Hinsichtlich der Theateraufführungen bzw. der Zuschauer:innen der Aufführungen stellt Fischer-Lichte die These auf, dass sich die ästhetische Erfahrung der Zuschauer:innen grundsätzlich als eine Schwellenerfahrung betrachten lässt.³¹⁹ Dabei geht sie davon aus, dass die Schwellenerfahrung als ästhetische Erfahrung und rituelle Erfahrung zur Transformationen derjenigen führen kann, die die Erfahrung durchlaufen. Anders als Turner

314 Ebd., S. 139

315 Warstat, Matthias: Einleitung. Ästhetische Erfahrung als Emotion, in: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, 2006, S. 102–103

316 Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, 2016, S. 82

317 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, 2016, S. 140

318 Rao, Ursula; Köpping, Klaus-Peter: »Die performative Wende: Leben – Ritual – Theater« Einleitung, in: Rao, Ursula; Köpping, Klaus-Peter (Hg.): *Im Rausch des Rituals – Gestaltung und Transformationen der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, 2000, S. 10

319 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, 2016, S. 140

oder Rao und Köpping weist Fischer-Lichte jedoch auf die Kontingenz der Schwellenerfahrung hin, eben dass diese Erfahrung zu einer Veränderung führen *kann*, jedoch nicht muss.³²⁰

»Der Zuschauer kann von der Aufführung in einen Zustand versetzt werden, der ihn seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr gültigen Normen und Regeln, entfremdet, ohne ihm immer im Wege zu sein, wie er zu einer Neuorientierung zu gelangen vermöchte. Dieser Zustand, der ebenso als quälend wie auch lustvoll empfunden werden kann, geht mit entsprechenden starken körperlichen Reaktionen wie physiologischen, affektiven, energetischen und motorischen Reaktionen einher. Während es sich bei den Veränderungen des körperlichen Zustands in der Regel um vorübergehende Veränderungen handelt, wird sich nur im jeweiligen Einzelfall entscheiden lassen, ob die Erfahrung der Destabilisierung, des Verlusts von gültigen Normen und Regeln, tatsächlich zu einer Neuorientierung des betreffenden Subjektes, seiner Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung führt und in diesem Sinne zu einer andauernden Transformation.«³²¹

Diese Kontinenz der Schwellenerfahrung wird also in der Frage situiert, ob die situativen Veränderungen eines Subjekts über die Aufführung hinaus weitere Folgen haben und dadurch in einer Neuorientierung des Subjekts resultieren können. Während sich eine Schwellenerfahrung in Anlehnung an Waldenfels in vielfältigen Formen in den Blick nehmen lässt, die »mehr oder weniger markiert und ritualisiert dort [auftritt], wo ein Lebens- oder Erfahrungsbereich in einen anderen übergeht [...],«³²² wird sie zunächst im Kontext von Theateraufführungen und der semiotischen Ästhetik »als die Destabilisierung und Umstrukturierung des Bedeutungssystems des rezipierenden Subjekts« verstanden, die stets mit einer Kontingenz einhergeht. In *Ästhetischer Erfahrung als Schwellenerfahrung* wird sie jedoch im Kontext der Ästhetik des Performativen zugespitzt und als »die Destabilisierung von Selbst- und Weltwahrnehmung des rezipierenden Subjektes sowie als damit einhergehende Veränderungen seines körperlichen Zustands« formuliert.³²³

Obwohl diese Zuschreibung zunächst für die Aufführungen und ihre Zuschauer:innen spezifisch erscheint, so lässt sie sich in Anlehnung an Waldenfels auf jede Form der Schwellenerfahrung beziehen, die als ein Übergangsort und eine Übergangszeit da auftritt,³²⁴ wo ein »Erfahrungsbereich in einen anderen übergeht.«³²⁵ Diese Destabilisierung von Selbst- und Weltwahrnehmung lässt sich zudem in Waldenfels' Schwellenthe-se begründen, in der argumentiert wurde, wer eine Schwelle überschreite, wird ein anderer.³²⁶ In diesem Sinne wäre die Kontingenz anders als in den Theaterwissenschaften

320 Ebd., S. 141

321 Ebd., S. 149–150

322 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 34

323 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, 2016, S. 150

324 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 218

325 Ebd., S. 34

326 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 203–204

bzw. in theaterwissenschaftlicher Kontextualisierung in den Blick zu nehmen, und dementsprechend nach der Modalität einer solchen, situativen Neuorientierung zu fragen.

Anknüpfend an diese Überlegungen lassen sich Schwellenerfahrungen nun in zweifacher Weise deuten. Eine Schwellenerfahrung, so wurde in Anlehnung an Waldenfels bereits argumentiert, zeigt sich als der Ort des Überschreitens, indem die jeweiligen Ordnungen der Erfahrung gestiftet und somit die jeweiligen Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten bestimmt werden. Anknüpfend daran und zugleich darüber hinaus zeigen sich die Schwellenerfahrungen als die Destabilisierung von Selbst- und Weltwahrnehmung, als ein spezifischer Modus der Erfahrung, die sich als solche stets zwischen dem Nicht-mehr und Noch-Nicht bewegen. Die Kontingenz der Schwellenerfahrungen beschäftigt sich somit weniger mit der in einer unbestimmten Zukunft ausgedehnten Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung, sondern vielmehr mit der situativen Neuorientierung der Subjekte und somit mit deren situativen Wirklichkeits-, Selbst- und Weltwahrnehmungen. Ausgehend von *Situation Rooms* argumentiert Wihstutz in seinem Aufsatz *Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen*, dass eine Schwellenerfahrung von »einer Ambivalenz und einem schleichenden Kontrollverlust« zeugt.³²⁷ Obwohl dieses Argument auf ein spezifisches Beispiel der Performance Bezug nimmt,³²⁸ so lässt sich die These festhalten, dass die Schwellenerfahrungen immer mit Momenten der Ambivalenz, der Unberechenbarkeit, der Kontingenz sowie der Fiktion einhergehen. Schwellenerfahrungen lassen sich als »eine Erfahrung intensiver Transformation und Kontingenz« beschreiben,³²⁹ in denen das Subjekt, wie Fischer-Lichte et al. argumentieren, »vorübergehend ohne feste Position, ohne verlässliche Beziehungen, ohne klare Regeln und ohne eindeutig definierte Aufgaben auskommen« muss.³³⁰

Schwellenerfahrungen als die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung, so lässt sich sowohl in Anlehnung an Fischer-Lichte als auch in Anlehnung an Waldenfels argumentieren, erweisen sich »nicht nur als vorprädikativ, sondern auch als vorbe-grifflich,«³³¹ denn in dieser Erfahrung wird etwas, so Waldenfels, in Gang gesetzt, »bevor es seinen Sinn empfängt, sich bestimmtem Regeln unterwirft und sich dingfest machen lässt.«³³² Schwellenerfahrungen bzw. liminale Erfahrungen, wie Fischer-Lichte sie in *Transformative Aesthetics* im Jahr 2018 reformuliert,³³³ zeigen sich als eine Erfahrung intensiver Transformation und Kontingenz,³³⁴ als der Ort des Überschreitens der jewei-

327 Wihstutz, Benjamin: *Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen*, In: Schaffaff, Jörn; Wihstutz (Hg.), *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*, 2015, S. 158

328 *Situation Rooms*, Rimini Protokoll, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/situation-rooms>

329 Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias: Einleitung, in: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, 2006, S. 9

330 Ebd., S. 8

331 Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 217

332 Ebd., S. 217

333 Fischer-Lichte, Erika: Introduction: Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art, in: Erika Fischer-Lichte & Benjamin Wihstutz (Hg.): *Transformative Aesthetics*, 2018, S. 2

334 Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias: Einleitung, 2006, S. 9

ligen Ordnungen der Erfahrung. In dieser Doppeldeutung lassen sich Schwellenerfahrungen als ein responsiv-performativer und transformatorischer Prozess begreifen, der sich in einer Neuorientierung, Neusituierung oder in der Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes artikulieren kann.³³⁵ In der Frage nach dem *Wie* der Erfahrung bietet das skizzierte Verständnis der Ordnungen, Schwellen und Schwellenerfahrungen einen ersten und zugleich spezifischen Zugang zur Konstitution und Modalität der Erfahrung.

Erfahrungsräume

»Die Erfahrung spielt sich innerhalb einer bestimmten Welt ab, die sich zugleich als eine Mitwelt darstellt, an der andere partizipieren. Innerhalb dieser Welt erscheint etwas *als dieses*, allgemein *als solches*, also in bestimmter Gestalt, mit bestimmter Bedeutung, zugehörig einem bestimmten Ort und einer bestimmten Zeit. Gleichzeitig erscheint der oder die andere *als jemanden* in verschiedenartigen Rollen, in wechselnder Nähe und Ferne. [...] Alles, was uns begegnet, findet sich normalerweise eingebettet in bestimmte Erfahrungshorizonte, die uns bei aller partiellen Offenheit Bestimmtes erwarten lassen.«³³⁶

Wenn ausgehend von den Ordnungen der Erfahrung, Schwellen sowie den Schwellenerfahrungen die Konstitution bzw. die Modalität der Erfahrungen in den Blick genommen werden konnte, so bleibt weiterhin die Frage nach der Verankerung der Erfahrung offen. Wenn die Schwellenerfahrungen als der Ort des Überschreitens und als die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung angenommen werden, so stellt sich die unmittelbare Frage nach der Situierung bzw. nach der Verankerung dieser Destabilisierungen. Von wo aus lassen sich also solche Überschreitungen sowie die Destabilisierungen in den Blick nehmen? Wenn eine Erfahrung, wie Waldenfels argumentiert, sich innerhalb einer bestimmten Welt abspielt,³³⁷ dass sie sich also innerhalb bestimmter Ordnungen vollzieht, so lässt sich im Folgenden ausgehend von der Habitualität und Aktualität des Leibes nach der Verankerung dieser Ordnungen bzw. Erfahrungen fragen. Für die Frage nach der *Erfahrung von Installationen* bietet diese Auseinandersetzung eine Grundlage, die einen Zugang zum Selbstgespräch und zur Art des filmischen Zeigens im dritten Kapitel ermöglichen wird.

In *Sinne und Künste im Wechselspiel* argumentiert Waldenfels zunächst, dass alles, was uns begegnet, grundsätzlich in bestimmten Erfahrungshorizonten eingebettet ist, die uns als solche Bestimmtes erwarten lässt.³³⁸ Diese Erfahrungshorizonte bestimmen sich nach den Zugehörigkeiten, Milieus und Lebensumständen, auf diese Weise stellt sich das »dasselbe« je nach Orientierungs- und Bezugsrahmen anders vor und erhält somit einen anderen Sinn.³³⁹ Der Leib im Sinne einer aktuellen, habituellen und responsiven Leiblichkeit spielt in der Stiftung sowie in der Verschiebung der jeweiligen Erfahrungshori-

335 Diese Ausarbeitung der Schwellenerfahrung wird sowohl im empirischen als auch im bildungstheoretischen Kapitel erneut diskutiert.

336 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, 2019, S. 281

337 Ebd., S. 281

338 Ebd., S. 281

339 Vgl. ebd., S. 281

zonte eine zentrale Rolle. In Anlehnung an Merleau-Ponty wurde bereits argumentiert, dass sich der Leib als der Gesichtspunkt für die Welt darstellt,³⁴⁰ als das Vehikel des Zur-Welt-seins,³⁴¹ der sich in seiner ständigen Gegenwärtigkeit mit seinem jeweiligen Milieu verbindet.³⁴² Der Leib, wie bereits im Abschnitt *Beginnend mit der Responsivität* argumentiert wurde, weist jedoch auf ein Paradox hin, das sich im Wissen zeigt, dass der Leib in sich zwei Schichten trägt.³⁴³ Diese Schichten, die bereits als die Aktualität und Habitualität des Leibes in den Blick genommen wurden, bieten sich in der Frage nach der Verankerung der Erfahrung bzw. nach den Erfahrungsräumen als ein erster Ausgangspunkt an.

Während der aktuelle Leib, der als der fungierende Leib in den Blick genommen wurde, im Sehen, im Hören und Handeln, also im Hier und Jetzt tätig ist, enthalte der habituelle Leib bestimmte Dispositionen, die je nach Situationen aktiviert werden.³⁴⁴ Der Leib bedeutete für Husserl zunächst »ein System von Kinästhesen, der Leib ist Erfahrung des Leibes, aber Erfahrung des Leibes, die von dem anderen Leib selbst, der erfahren wird, erfahren wird.«³⁴⁵ In anderen Worten: der Leib kann nicht nur wahrnehmen, sondern vielmehr wird er auch, wie Alloa argumentiert, als solcher wahrgenommen.³⁴⁶ Der Leib zeigt sich zudem immer natürlich wie kulturell, »sofern alles, was natürlich vorgegeben ist, eine bestimmte kulturelle Deutung, Organisation und Schematisierung erfährt.«³⁴⁷ In Bezug auf diese kulturellen Deutungen, Organisationen und Schematisierungen soll zunächst der habituelle Leib, der Träger bestimmter Dispositionen ist, näher betrachtet werden.

In Überlegungen zum aktuellen und habituellen Leib, so lässt sich in Anlehnung an Waldenfels argumentieren, greifen Zeitlichkeit und Räumlichkeit ineinander. Das *aktuelle* Hier des aktuellen Leibes verdichte »sich zum *habituellen* Hier des habituellen Leibes«, indem verdeutlicht wird, dass die »leibliche Orientierung und leibliche Bewegungen [...] in der leiblichen Gewöhnung verankert [sind], die uns in der Welt wohnhaft werden lässt.«³⁴⁸ Diese Verankerung bzw. die leibliche Gewöhnung gilt Waldenfels zufolge in allen Fällen, in denen wir uns spontan orientieren.³⁴⁹ Auch das dingliche Umfeld, so Waldenfels, partizipiert »an der zeit-räumlichen Verleiblichung der Vergangenheit«, da wir uns stets in einem leiblichen Umfeld bewegen und dieses zugleich in der Bewegung mitgestalten.³⁵⁰ Wie lässt sich nun diese leibliche Verankerung bzw. Habitualität begrifflich nachvollziehen?

340 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 95

341 Ebd., S. 106

342 Ebd., S. 106

343 Vgl. ebd., S. 107

344 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 188

345 Lévinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 2017, S. 152

346 Alloa, Emmanuel: *Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz*, 2019, S. 40

347 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 188

348 Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhafter Erfahrung*, 2016, S. 98

349 Ebd., S. 98

350 Ebd., S. 102

Während der Begriff der *Sedimentierung* die Bedeutung der Dinge bezeichnet, lässt sich in Husserls Schriften, so Waldenfels, auch der Begriff der *Habitualisierung* finden, der sich auf die Bedeutung der Tätigkeiten bezieht.³⁵¹ Während also »Sedimentierung« die »abgelagerten Bedeutungen« von Dingen beschreibt und darauf hinweist, dass das »Erlernte [...] in die Welt [eingeht und sich ablagert],«³⁵² also sedimentiert, beschreibe »Habitualisierung« die subjektive Seite menschlicher Handlungen und Tätigkeiten sowie daraus resultierender Gewohnheiten.³⁵³

»Auf der subjektiven Seite des menschlichen Tuns gebraucht Husserl den alten Begriff der Habitualität: ich erwerbe einen bestimmten Habitus durch wiederholtes Tun. ›Habitualität‹ verweist zurück auf Aristoteles, [...] was wörtlich ›Haben‹ bedeutet. Im *habitus* steckt ebenfalls *habere*, und so spricht Husserl von manchen Stellen [...] von ›Erwerb‹ oder von ›Habe‹. Ich *habe* eine Gewohnheit, das ist nicht das, was ich *jetzt* tue, sondern es geht darüber hinaus. Es ist das, was mir zur Verfügung steht.«³⁵⁴

Die Habitualisierung bedeutet auf diese Weise eine *Verkörperung* von Ordnungen,³⁵⁵ und zugleich eine »unter wechselnden Bedingungen erfolgende ›Einverleibung von Strukturen‹« im Sinne des Soziologen Pierre Bourdieu.³⁵⁶ Die Habitualisierung nimmt also an der Selektion sowie Exklusion der Ordnungsbildung bzw. der Ordnungsstiftung teil,³⁵⁷ indem sie die jeweiligen Erfahrungsmöglichkeiten mitbestimmt. Die Prozesse der Eingewöhnung und Einverleibung weisen in diesem Zusammenhang auf »ein Mitwirken mit der Zeit [und dem Raum hin]; etwas prägt sich ein, indem wir es immer wieder tun, hören oder sagen.«³⁵⁸ In der Eingewöhnung und Einverleibung wird das Selbst, das entlang einer *dosierten leiblichen Mitwirkung* gedacht wird,³⁵⁹ als antwortend gefasst.³⁶⁰ Der Begriff der Habitualität weist im Sinne der Einverleibung zudem, so lässt sich in Anlehnung an Waldenfels argumentieren, auf einen Habitus hin, der nicht angeboren ist, sondern vielmehr durch das wiederholte Tun erworben wird.³⁶¹ Die wiederholten Handlungen und Äußerungen formen sich Waldenfels zufolge »zu einer Haltung, einem Habitus.«³⁶² Die Formen des Habitus, so lässt sich in Anlehnung an Bourdieu im sozialwissenschaftlichen Diskurs argumentieren, stellen die »Systeme dauerhafter Dispositionen [dar], strukturierte Strukturen, die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprinzip von Pra-

351 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 183

352 Ebd., S. 183

353 Ebd., S. 183

354 Ebd., S. 183

355 Waldenfels: Ordnungen im Zwielficht, 2013, S. 79

356 Ebd., S. 79

357 Ebd., S. 80

358 Waldenfels, Bernhard: Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung, 2016, S. 101

359 Waldenfels: Ordnungen im Zwielficht, 2013, S. 125

360 Ebd., S. 127

361 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 183

362 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielficht, 2013, S. 79

xisformen und Repräsentationen.«³⁶³ Ausgehend von diesem Grundgedanken lässt sich der Habitus als ein »Dispositionssystem [begreifen], das die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata der sozialen Akteure strukturiert.«³⁶⁴ Dem Erziehungswissenschaftler Florian von Rosenberg zufolge wird der Habitus sozial produziert und lässt sich dementsprechend »gesellschaftlich, kulturell und historisch bedingt« in den Blick nehmen.³⁶⁵

»Der Habitus entsteht in der Auseinandersetzung mit der sozialen und materiellen Umwelt als Instanz der Individualisierung und Vergesellschaftlichung, wobei er ein Produkt von individuellen und kollektiven Erfahrungen ist. Als Produkt inkorporierter gesellschaftlicher Strukturen wird der Habitus [...] als eine Vermittlungsinstanz zwischen Subjekt und Gesellschaft konzipiert.«³⁶⁶

Das Funktionieren des Habitus, der sich zwischen einem Subjekt und seiner Gesellschaft vollzieht, wird dabei weniger als »intentional und rational, sondern vielmehr implizit und weitestgehend routinisiert konzeptualisiert.«³⁶⁷ Bourdieu zufolge vollzieht sich dementsprechend habitualisierte Praxis meistens »mit der automatischen Sicherheit eines Instinktes«,³⁶⁸ und ermöglicht auf diese Weise die Bewältigung des Alltags, indem die Subjekte »die routinisierten Strategien verfolgen, die sie nicht reflektieren müssen.«³⁶⁹

»Die Handlungstheorie, die ich (mit dem Begriff des Habitus) vorschlage, besagt letzten Endes, dass die meisten Handlungen der Menschen etwas ganz anderes als die Intention zum Prinzip haben, nämlich erworbene Dispositionen, die dafür verantwortlich sind, dass man das Handeln als zweckgerichtet interpretieren kann und muss, ohne deshalb von einer bewussten Zweckgerichtetheit als dem Prinzip dieses Handelns ausgehen zu können.«³⁷⁰

Im Konzept des Habitus setzt Bourdieu somit das Prinzip des praktischen Sinnes sowie die praktische Vernunft voraus.³⁷¹ Wenn in der Konstitution des Habitus auf das wiederholte Tun und dadurch auf die Verdichtung der Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung hingewiesen wird, so ist dabei mitzudenken, dass sich der Habitus weniger als ein feststehendes Schema, sondern vielmehr als »ein sich in der Zeit vollziehender

363 Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis, 1979, S. 165

364 Von Rosenberg, Florian: Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen, 2011, S. 70

365 Ebd., S. 70

366 Ebd., S. 70–71

367 Ebd., S. 71

368 Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, 1993, S. 191

369 Von Rosenberg, Florian: Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen, 2011, S. 71

370 Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, 1998, S. 166

371 Von Rosenberg, Florian: Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen, 2011, S. 72

dynamischer Prozess« verstehen lässt.³⁷² In Anlehnung an die Erziehungswissenschaftlerin Kathrin Audehm lässt sich der Habitus als die Gesamtheit »der selbstverständlichen, routinierten und zur Gewohnheit gewordenen Dispositionen der Wahrnehmung, des Handelns und Denkens« festhalten.³⁷³ In Bezug auf Bourdieu argumentiert Audehm zudem, dass das Gebundensein in sozialen Kontexten, Milieus sowie die Praktiken, die in solchen Milieus ausgeführt werden,

»zur Ausbildung eines *praktischen Wissens* [führen], das sich in Geschmacksurteilen manifestiert, in [...] Verhaltensstilen äußert und in körperlichen Dispositionen begründet ist, die dem sozialen Handeln und subjektiven Begreifen Orientierung und Kohärenz verleihen, es lenken und strukturieren. Menschliche Handlungsfähigkeit basiert daher auf sozialer Erfahrung und der Ausbildung eines *praktischen Sinns*, der wie eine Intuition oder ein sozialer Instinkt funktioniert.«³⁷⁴

Dieser These folgend argumentiert Audehm darüber hinaus, dass die Individuen die Bedeutung sowie den Sinn sozialer Handlungen »über die Teilnahme an sozialen Spielen und die Ausübung gemeinsamer Tätigkeiten« lernen.³⁷⁵ In solchen *sozialen Spielen*, so argumentiert Audehm in Anlehnung an John Dewey weiter, »bilden sich allmählich sowohl ein typisches und wiedererkennbares Verhalten (*habit*) als auch geistige Grundhaltungen (*dispositions*) aus, die wiederum das weitere Handeln lenken und strukturieren.«³⁷⁶ Die geistigen Grundhaltungen, also die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung eines Subjekts, seien erfahrbar und drücken sich in der Modalität des jeweiligen Wahrnehmens und Handelns aus.³⁷⁷

Diese Dispositionen, also das in der Alltagspraxis eingelassene vorreflexive, handlungsleitende und orientierende Wissen, wird von dem Soziologen Karl Mannheim in Sinne von *atheoretischem Wissen* in den Blick genommen, das im Kontrast zum theoretischen Wissen im Sinne von Alltagstheorien und Common Sense-Theorien stehe.³⁷⁸ Mannheim erläutert die Struktur des atheoretischen Wissens anhand der Herstellung eines Knotens; dass sich »diese Handlungspraxis intuitiv und vorreflexiv vollzieht,«³⁷⁹ da sie sich nicht in einzelnen Schritten beschreiben oder benennen lässt. In Anlehnung an Bourdieu argumentiert auch der Soziologe Ralf Bohnsack, dass der Unterschied zwischen dem theoretischen und atheoretischen Wissen grundsätzlich »zwischen einer *theoretischen* und einer *praktischen* Beziehung zur Welt« liegt.³⁸⁰ Das atheoretische Wissen bezeichnet dementsprechend nicht »ein Wissen *über* etwas, sondern ein Wissen *um* und *innerhalb* von etwas.«³⁸¹ Letzteres wird in der selbst erlebten Praxis

372 Ebd., S. 73

373 Audehm, Kathrin: Habitus, in: Anja Kraus; Jürgen Budde; Maud Hietzge; Christoph Wulf (Hg.): Handbuch Schweigendes Wissen, 2017, S. 167

374 Ebd., S. 167

375 Ebd., S. 167

376 Ebd., S. 168

377 Ebd., S. 168

378 Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation, 2011, S. 15

379 Ebd., S. 15

380 Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation, 2011, S. 16

381 Ebd., S. 17

erworben; und »sofern den Akteuren dieses Erlebnis gemeinsam ist, sie somit über ›Gemeinsamkeiten der Erlebnisschichtung‹ verfügen, verstehen sie einander unmittelbar, [...] bilden einen Erfahrungsraum *konjunktiver Erfahrung*, und zeichnen sich aus durch Übereinstimmungen ihres Habitus.«³⁸² Anhand des Beispiels eines Dorfes erläutert Bohnsack die Struktur des atheoretischen Wissens und seine Verdichtung zum konjunktiven Erfahrungsraum darin, dass »die gemeinsame Existenz in derartigen [...] Beziehungen [...] einen ›konjunktiven Erfahrungsraum‹ der beteiligten Subjekte auf der Grundlage gemeinsamer Praxis« konstituiert.³⁸³ Diese gemeinsame Praxis und die Ko-Präsenz der Beteiligten lassen sich somit jenseits »des theoretischen Erkennens und der kommunikativen Absichten« verstehen.³⁸⁴

Konjunktive Erfahrungsräume, wie auch die eingangs in phänomenologischer Perspektive beschriebenen Erfahrungshorizonte, bilden sich entsprechend den Zugehörigkeiten, Milieus und Lebenszuständen. Sie lassen sich jedoch nicht vollständig erklären.³⁸⁵ In seinem Aufsatz *Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen* argumentiert der Sozialwissenschaftler Stefan Hirschauer, dass sich konjunktive Erfahrungsräume durch diverse nicht artikulierbare, von Subjekten/Akteuren geteilte Erfahrungen bilden.³⁸⁶ – In der Überlegung zu *konjunktiven* und *kommunikativen* Erfahrungsräumen lässt sich die strukturelle Ähnlichkeit zum aktuellen und habituellen Leib festhalten; während der habituelle Leib hier dem *konjunktiven* Erfahrungsraum entsprechen würde, der bestimmte Dispositionen innehat, entspricht der aktuelle Leib dem *kommunikativen* Erfahrungsraum, der im Jetzt tätig ist, dessen Anhalts- und Ausgangspunkt aber im konjunktiven verankert bleibt. – Das handlungsleitende implizite Wissen, so lässt sich mit von Rosenberg argumentieren, ergibt »sich aus einer Überlagerung von unterschiedlichen konjunktiven Erfahrungsräumen.«³⁸⁷ Die konjunktiven Erfahrungsräume sind demnach plural und mehrdimensional zu denken. Das atheoretische Wissen in Mannheims Überlegungen lässt sich Bohnsack zufolge zudem in mancher Hinsicht mit der Theorie des impliziten Wissens in Beziehung bringen.³⁸⁸ Implizites oder schweigendes Wissen ist der Erziehungswissenschaftlerin Anja Kraus zufolge »unseren Urteilen und Entscheidungen, Verhaltensweisen und Handlungen implizit. Es wirkt im Hinblick auf explizit, bedacht Vollzogenes oder Herbeigeführtes als Hintergrundwissen.«³⁸⁹ Die Struktur des impliziten Wissens basiert auf der Annahme, dass »im Akt der Mitteilung selbst [...] sich ein Wissen [offenbart], das wir nicht

382 Ebd., S. 17

383 Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, 2014, S. 63

384 Ebd., S. 63

385 Kraus, Anja: Einführung ›Schweigendes Wissen‹, in: Anja Kraus; Jürgen Budde; Maud Hietze; Christoph Wulf (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen*, 2017, S. 22

386 Hirschauer, Stefan: *Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung*, 2001, S. 439–440

387 Von Rosenberg, Florian: *Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen*, 2011, S. 77

388 Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, 2011, S. 15

389 Kraus, Anja: Einführung ›Schweigendes Wissen‹, 2017, S. 18

mitzuteilen wissen.«³⁹⁰ Der Naturwissenschaftler Michael Polanyi, der das Konzept des impliziten Wissens entwickelt hat, erläutert seine Grundstruktur wie folgt:

»Es sind immer zwei Dinge oder zwei Arten von Dingen im Spiel. Wir können sie als die beiden Glieder des impliziten Wissens bezeichnen. Die Schocksilben und Schockassoziationen bildeten in den Experimenten das erste Glied, der darauf folgende Stromstoß das zweite. Nachdem die Testperson gelernt hatte, die beiden Glieder zu verknüpfen, rief der Anblick der Schocksilben die Erwartung eines Schlages hervor, und die Äußerung der Schockassoziationen wurde zur Vermeidung des Schlages unterdrückt. [...] Sie registrierte die schockauslösenden Bedingungen nur insoweit, als diese mit dem Schlag in Zusammenhang standen. Sie lernte es [...], sich auf ihr Gewährwerden jener Einzelheiten zu verlassen, um den elektrischen Schlag erwarten zu können.«³⁹¹

Polanyi zufolge zeigt das Experiment zwei Glieder des impliziten Wissens und illustriert zugleich die funktionale Beziehung zwischen diesen. Er führt weiter aus: »Wir kennen den ersten Term nur, insofern wir uns auf unser Gewährwerden dieses ersten Terms verlassen, um den zweiten zu erwarten.«³⁹² Das implizite Wissen operiert gleichzeitig auf zwei strukturellen Ebenen – funktionale und phänomenale Struktur –, die sich in der Formel *von...auf*, und *von...zu* zeigen und gewisserweise zusammenhängen.³⁹³ Polanyi zufolge werden bei der Ausübung einer *Geschicklichkeit* oder *Kunstfertigkeit* »die verschiedenen Muskelbewegungen als Aufführung jenes Könnens [registriert], auf das unsere Aufmerksamkeit gerichtet« ist.³⁹⁴ Dass dabei die »Aufmerksamkeit *von* diesen elementaren Bewegungen *auf* die Durchführung ihres vereinten Zwecks« übergeht und dadurch ausgeschlossen wird, die einzelnen, verschiedenen Muskelbewegungen zu benennen, bilde die funktionale Struktur des impliziten Wissens.³⁹⁵ Die phänomenale Struktur desselben zeigt sich beispielsweise darin, dass »wir den proximalen Term [das erste Glied] eines Aktes impliziten Wissens im Lichte seines distalen Terms [das zweite Glied] registrieren; wir wenden uns *von* etwas her etwas anderem *zu* und werden seiner im Lichte dieses anderen gewahr.«³⁹⁶ In der Annahme, dass die Einfühlung »die Grundlage aller Beobachtung« ist,³⁹⁷ verwickelt Polanyi sein Konzept des impliziten Wissens in einem weiteren Schritt mit Konzepten der Einfühlung, Verinnerlichung sowie der Einverleibung:

»Wir haben implizites Wissen zunächst als den Modus betrachtet, in welchem wir mehr wissen, als wir aussprechen können. Wir haben die beiden Glieder des impliziten Wissens, den proximalen und distalen, identifiziert und die Weise erkannt, in der wir uns *von* dem ersten *auf* den zweiten Term richten. Damit gelangt uns eine Integration von Einzelmerkmalen zu einer kohärenten Entität, der unsere Aufmerksamkeit gilt. Solange wir nicht auf die einzelnen Merkmale als solche achteten, vermochten wir sie

390 Polanyi, Michael: Implizites Wissen, 2016, S. 14

391 Ebd., S. 18

392 Ebd., S. 18

393 Ebd., S. 19–20

394 Ebd., S. 20

395 Ebd., S. 19

396 Ebd., S. 21

397 Ebd., S. 24

nicht zu identifizieren. Wenn wir aber jetzt diese Integration von Einzelheiten als Verinnerlichung betrachten, gewinnt sie einen positiveren Charakter. Sie wird nun mehr zu einem Mittel, bestimmte Dinge als proximale Glieder eines impliziten Wissens fungieren zu lassen, so daß wir diese Dinge nicht mehr als solche beobachten, sondern ihrer im Zusammenhang der aus ihnen gebildeten komplexeren Entität gewahr werden. Daraus ersehen wir, daß wir die Bedeutung solcher umfassenderen Entitäten nicht durch den bloßen Blick auf die Dinge, sondern durch Einfühlung verstehen.«³⁹⁸

Diese Integration von den Einzelheiten beschreibt Polanyi als Verinnerlichung und Verleiblichung, die – wie im Abschnitt *Ordnung(en)* bereits erläutert wurde – zum Prozess der Ordnungsstiftung gehören. Ordnungen, wie bereits argumentiert, entstehen in Prozessen »der Wiederholung, der Stilisierung, der Sedimentation und der Verkörperung«³⁹⁹ und bestimmen auf diese Weise die Erfahrungsmöglichkeiten.⁴⁰⁰ Polanyis These, dass die Dinge nicht durch den bloßen Blick, sondern durch Einfühlung verstanden werden, setzt den habituellen Leib voraus, der den aktuellen Leib im Hier und Jetzt, *im Blick*, gewährleistet. Die Sozialwissenschaftler:innen Kristina Brümmer und Thomas Alkemeyer argumentieren in ihrem Aufsatz *Bausteine zu einer Geschichte ›schweigenden Wissens‹*, dass während Polanyi das implizite Wissen »an einen individuellen Körper bindet, versteht Mannheim konjunktives Erkennen als einen grundsätzlich kollektiven Akt; er vollzieht sich in Gemeinschaften und beruht auf geteilten Erfahrungen.«⁴⁰¹ Während also einerseits das implizite, handlungsleitende Wissen von einem Individuum und andererseits konjunktive Erfahrungsräume von der Kollektivität bzw. von kollektiven Akten ausgehen, lässt sich der Habitus mit Florian von Rosenberg an der Schnittstelle verorten, indem der Habitus zugleich als »ein Produkt von individuellen und kollektiven Erfahrungen«⁴⁰² verstanden wird. Die vorgestellten theoretischen Konzepte – »Habitus« nach Bourdieu, »konjunktive Erfahrungsräume« nach Mannheim und »implizites Wissen« nach Polanyi – gelten im sozial- sowie erziehungswissenschaftlichen Diskurs als die Grundlage jeder Erfahrung, Wahrnehmung und Handlung. Wie lässt sich aber eine solche Grundlage für die menschliche Erfahrung, Wahrnehmung und Handlung konzipieren, wenn sie hinsichtlich ihrer Responsivität und Performativität perspektiviert wird?

Ausgehend von dieser Frage und entlang der dargestellten Strukturen, Ordnungen und Schwellen der Erfahrung schlage ich für die vorliegende Arbeit zunächst skizzenhaft die These der *responsiven Erfahrungsräume* vor, die anders als die zuvor skizzierten Positionen versucht, der Erfahrung, Wahrnehmung und Handlung in ihren responsiv-performativen Dimensionen gerecht zu werden. Die *responsiven Erfahrungsräume* lassen sich als die gestifteten Ordnungen und gleichsam als der Ort der Schwellenerfahrung verstehen, von der heraus die Überschreitungen der jeweiligen Ordnungen sowie die Desta-

398 Ebd., S. 25

399 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel, 2019, S. 22–23

400 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 19–20

401 Brümmer, Kristina; Alkemeyer, Thomas: Bausteine zu einer Geschichte ›schweigenden Wissens‹ in: Anja Kraus; Jürgen Budde; Maud Hietzge; Christoph Wulf (Hg.): Handbuch Schweigendes Wissen, 2017, S. 36

402 Ebd., S. 70–71

bilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung in den Blick genommen werden können. Im Folgenden wird die These der *responsiven Erfahrungsräume* begründet, indem einige der bereits thematisierten Aspekte des Habitus und der konjunktiven Erfahrungsräumen vergleichend diskutiert werden.

Den Ausgangspunkt für die *responsiven Erfahrungsräume* bilden sowohl das Habituskonzept als auch die konjunktiven Erfahrungsräume, die beide die Dispositionen der Wahrnehmung, des Denkens und des Handelns beschreiben. Der Habitus galt zunächst als eine Verdichtung der Dispositionen, die auf der Einverleibung der sozialen Erfahrungen basiert,⁴⁰³ und setzte einen »handelnde[n], von Erfahrung geprägte[n], erkenntnisfähige[n] Körper« voraus.⁴⁰⁴ Die Funktion des Habitus bestand in der Befähigung »zur Generierung angemessener Praktiken«, der zugleich als ein »generierendes Prinzip sozialer Praktiken« verstanden wird.⁴⁰⁵ Während Habitus Audehm zufolge einen von Erfahrung geprägten, handlungs- und erkenntnisfähigen Körper voraussetzte, gehe ich zunächst im Rahmen der *responsiven Erfahrungsräume* von einem responsiven Leib aus, der »die existentielle Aufnahme eines Gegenübers in das Bewusstsein«⁴⁰⁶ in Frage stellt. In der bisher dargestellten responsiv-performativen Logik kann eine solche Aufnahme lediglich als etwas betrachtet werden, indem der/das Andere allererst als solcher/s hervorgebracht wird. In Anlehnung an Mersch wurde zudem argumentiert, dass die Performativität des Antwortens auch die jeweils Handelnden situativ konstituiert.⁴⁰⁷ Das Antworten/die Response als ein performatives Ereignis bringt somit, wie bereits im Abschnitt *Aufforderung und Response* argumentiert, nicht nur seine Zeitlichkeit und Räumlichkeit sondern auch die handelnden Subjekte als solche allererst hervor. Eine solche Aufnahme wäre also weniger als eine bloße einseitige Registrierung dessen zu denken, was da, was vorgefunden oder vorgegeben ist, sondern muss vielmehr im Sinne eines responsiv-performativen Geschehens verstanden werden, das sowohl der/das aufzunehmende Andere als auch das aufnehmende Subjekt selbst hervorbringt. Auf dieser Grundlage soll nun zunächst thesenhaft argumentiert werden, dass der Habitus nicht in der Lage ist, in einer responsiv-performativen Logik zu fungieren.

Worin unterscheiden sich Habitus und *responsive Erfahrungsräume* in dieser Logik spezifisch? Die Funktion des Habitus wurde in der Befähigung zur Generierung angemessener Praktiken sozialen Handelns begründet; der Habitus sei in seine Funktion weniger intentional, aber weitestgehend routinisiert zu verstehen.⁴⁰⁸ Rosenberg zufolge ermögliche dies die Bewältigung des Alltags, indem die Subjekte »die routinisierten Strategien verfolgen, die sie nicht reflektieren müssen.«⁴⁰⁹ Die responsiven Erfah-

403 Audehm, Kathrin: Habitus, 2017, S. 172

404 Ebd., S. 172

405 Ebd., S. 173

406 In Anlehnung an Mannheim – Audehm, Kathrin: Habitus, 2017, S. 169

407 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, 2007, S. 57

408 Von Rosenberg, Florian: Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen, 2011, S. 71

409 Ebd., S. 71

rungräume lassen sich zunächst wie der Habitus⁴¹⁰ weniger intentional, aber nicht weitestgehend routinisiert denken. Sie lassen sich also vielmehr als responsiv und performativ, zwischen Finden und Erfinden, als eine fungierende und gestiftete Ordnung in den Blick nehmen, die durch die Abweichungen in ständige Bewegung gesetzt und immer wieder umgeordnet werden. Angelehnt an die responsive Differenz bei Waldenfelds lässt sich die Funktion der responsiven Erfahrungsräume darin begründen, dass sie als ein generierendes Prinzip der Wahrnehmung und (sozialen) Handlung fungieren. Während also im Habitus von der Verfolgung der routinisierten Strategien ausgegangen wird, die auf diese Weise eine Wiederholungslogik in Wahrnehmung und Handlung eines Subjekts voraussetzen, lassen sich die responsiven Erfahrungsräume zwischen dem Finden und Erfinden in einem erweiterten Verständnis der Wiederholung in den Blick nehmen.

Andererseits zeigte sich die Logik der konjunktiven Erfahrungsräumen in der geteilten Praxis sowie in der Kontagionserfahrung, die – mittels Ansteckung und Übertragung – als »lebendige und unmittelbare Weltbezogenheit bzw. Seinsgebundenheit des Denkens [...] elementare, qualitativ einmalige Erkenntnisse« ermöglicht.⁴¹¹ Diese Kontagionserfahrung als Ansteckung oder Übertragung, die die physische Ko-präsenz der Anderen voraussetzt, fungiere als der »Hintergrund für alles neu Hinzukommende, die Grundstimmung, in der alles Menschenwissen gastiert.«⁴¹² In Differenz zur Kontagionserfahrung im Rahmen der konjunktiven Erfahrungsräume, die die Ko-präsenz einer personellen Anderen voraussetzt, gehe ich im Kontext der responsiven Erfahrungsräume von der Ko-präsenz der und des Anderen, im Sinne von *dem* Anderen, aus.⁴¹³ Indem also die Ko-Präsenz des Anderen in ihrer Ordnungskontingenz hervorgehoben wird, lässt sich für die responsiven Erfahrungsräume festhalten, dass sich jeweilige Ordnungstiftungen und Ordnungswechsel auch anhand von und ausgelöst durch Situationen, Materialien und Dinge vollziehen können. In diesem erweiterten Verständnis lassen sich die responsiven Erfahrungsräume als der Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als die Grundstimmung in den Blick nehmen, in der all das Wissen und die Erfahrungen situiert bzw. verankert ist.

Bezugnehmend auf das Argument von Brümmer und Alkemeyer bzgl. des impliziten Wissens entlang der Kontagionserfahrung, die konjunktiven Erfahrungsräume zugeschrieben wird, lässt sich eine weitere Differenz zu den responsiven Erfahrungsräumen markieren. Brümmer und Alkemeyer betonten, dass Polanyi das implizite Wissen mit einem individuellen Körper verbinde, während das konjunktive Verständnis nach Mann-

410 Rancière zufolge unterschätzt das Habituskonzept »die Reflexionsfähigkeit der Individuen« und trägt somit zu »deren Entmündigung« bei. Bourdieu fessele mit seinem Konzept die Individuen/gesellschaftlichen Akteure »gleichsam an ihrem Habitus.«: Rieger-Ladich, Markus: Bildungstheorien. Zur Einführung, 2019, S. 120

411 Audehm, Kathrin: Habitus, 2017, S. 169

412 Corsten, Michael: Karl Mannheims Kulturosoziologie. Eine Einführung, 2010, S. 45–62; vgl. auch: Mannheim, Karl: Strukturen des Denkens, 1980, S. 215

413 Eine ähnliche Auslegung der Kontagionserfahrung lässt sich in Arnd Michael-Nohls bildungstheoretischen Überlegungen finden. Siehe dazu: Nohl, Arnd-Michael: Bildung und konjunktive Transaktionsräume, in: von Rosenberg, Florian; Geimer, Alexander (Hg.) Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität, 2014

heim eine Gemeinschaft bzw. einen kollektiven Akt der geteilten Erfahrungen voraussetze.⁴¹⁴ Innerhalb responsiver Erfahrungsräume lassen sich Fragen nach Individualität und Kollektivität in einer anderen Perspektive in den Blick nehmen, in der die geteilten Erfahrungen, das Eigene und Fremde in einer relativen Differenzierung betrachtet werden können. Der individuelle Körper, der gewissermaßen zur Kritik gestellt wird, wäre im Sinne von Waldenfels als eine Instanz zu verstehen, die zunächst aus den Zwischenereignissen, zwischen dem Eigenen und Fremden konstituiert wird. Der Eigenleib, wie Waldenfels dies argumentiert, ist nicht zu denken ohne den Anderen.⁴¹⁵ Die responsiven Erfahrungsräume, so lässt sich daran anschließend argumentieren, bilden sich ähnlich wie der Habitus aus individuellen und kollektiven Erfahrungen, gehen aber zugleich über einen Habitus und konjunktive Erfahrungsräume hinaus, indem sie einen Raum für die Responsivität und Performativität der Wahrnehmung und Handlungen ermöglichen. In Differenz zu konjunktiven Erfahrungsräumen, die auf der Grundlage der gemeinsamen sozialen Praxis entstehen und sich nicht vollständig erklären lassen,⁴¹⁶ lässt sich die responsiv-performative Dimension der Wahrnehmung und der Handlung erneut reflektieren. Wahrnehmungen sowie Handlungen lassen sich in Anlehnung an Waldenfels zunächst als leibliche Inszenierungen denken, in denen »der Handelnde, der die Handlungen und sich selber in Szene setzt,[...] dies im Rahmen einer Szenerie [tut], in die er aufgrund seiner leiblichen Situierung eingelassen ist.«⁴¹⁷ Eine solche Handlung, die immer leiblich inszeniert und verkörpert wird, bedeutet zugleich eine responsiv-performative Handlung, in der die Handlung sowie ihre Handelnden erst im Geschehen konstituiert werden.

Audehm zufolge seien die Dispositionen erfahrbar, da sie sich in der Modalität des jeweiligen Handelns ausdrücken.⁴¹⁸ Dieser Annahme folgend, bildeten sich die Dispositionen »über die Teilnahme an sozialen Spielen,«⁴¹⁹ und anhand von Wiederholungen, also letztlich durch Habitualisierung. Innerhalb der konjunktiven Erfahrungsräume wird in einer ähnlichen Weise argumentiert, dass sie sich nach den Zugehörigkeiten und auf der Grundlage der geteilten gemeinsamen Praxis bilden.⁴²⁰ Offen bleibt jedoch die interessante Frage nach der Modalität der Dispositionen bzw. nach der Modalität der Konstitution solcher Dispositionen. Wenn beide Konzepte vor dem Hintergrund des dargestellten Verständnisses der Ordnungen in den Blick genommen werden, so lässt sich diese These dahingehend erweitern, dass sich die Bildung bzw. die Konstitution der Dispositionen – im Sinne von Habitualisierung und Verkörperung – performativ vollziehen.

Vor dem Hintergrund der These der *Haltungen* und der bereits äußerten Kritik der Wiederholung lassen sich die responsiven Erfahrungsräume weiter ausdifferenzieren. In dem die Dispositionen im Sinne der *Haltungen* in den Blick genommen werden, argumentiert der Kunstpädagoge Ansgar Schnurr, dass die Grundorientierungen bzw.

414 Brümmer, Kristina; Alkemeyer, Thomas: Bausteine zu einer Geschichte ›schweigenden Wissens‹, 2017, S. 36

415 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, 2019, S. 121–122

416 Kraus, Anja: Einführung ›Schweigendes Wissen‹, 2017, S. 22

417 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielficht, 2013, S. 125

418 Audehm, Kathrin: Habitus, 2017, S. 168

419 Ebd., S. 168

420 Bohnsack, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden, 2014, S. 63

Dispositionen »als allgemeine Wertedispositionen und Lebensstilmuster [verstanden werden können], die kognitive, affektive und verhaltensleitende Elemente enthalten.«⁴²¹ Sie unterscheiden sich von *Einstellungen*, die vom Subjekt weitgehend kontrollierbar und modellierfähig seien.⁴²² Die habitualisierten Wahrnehmungs- und Handlungsdispositionen lassen sich somit im Kontext der transkulturellen Kunstpädagogik sowie der Demokratiebildung unter dem Begriff der *Haltung* zusammenfassen;

»Haltungen sind grundlegende, normative und sich lebensgeschichtlich herausbildende Orientierungen, die das Selbst- und Weltverhältnis von Menschen, deren Denken und Handeln sowie deren Präferenzen prägen. [...] Sie werden in einem interaktiven Prozess hergestellt, reproduziert, verfestigt und transformiert.«⁴²³

Das Potenzial bzw. die Funktion der Haltungen liege darin, »dass Haltungen gerade in konfliktiven und herausfordernden Situationen entlasten und die Komplexität soweit reduzieren können, dass man handlungsfähig wird.«⁴²⁴ Haltungen müssen Schnurr zufolge »robust sein, um gerade [in] krisenhaften Situationen abrufbar und stabil zu sein.«⁴²⁵ Hier wird davon ausgegangen, dass in krisenhaften Situationen oder angesichts eines unerwarteten, überraschenden Geschehens die *Haltungen* gewissermaßen die Kontrolle sowie die »Navigation übernehmen«⁴²⁶ und dadurch die *Situationen entlasten*. Schnurrs Verständnis von Haltung lässt sich hier mit Audehms These zum Habitus lesen, dass sich die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in der Modalität der jeweiligen Handlungen ausdrücken,⁴²⁷ dass also die individuellen Dispositionen eines Menschen oder hier seine Haltungen in solchen Situationen gewissermaßen *sichtbar* bzw. für den Anderen erfahrbar werden. Sowohl Audehm als auch Schnurr setzen auf diese Weise eine gewisse Wiederholungslogik in deren Verständnis voraus. Im Rahmen der responsiven Erfahrungsräume gehe ich jedoch weniger davon aus, dass die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in oben erwähnten oder ähnlichen Situationen *sichtbar* und/oder für andere *erfahrbar werden*. Vielmehr lässt sich für die responsiven Erfahrungsräume argumentieren, dass die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen situativ und responsiv *aufgeführt* werden. Die responsive Erfahrungsräume setzen also weniger eine Inszenierungs- sondern vielmehr eine Aufführungslogik voraus. Eine solche Aufführung ist als die Anknüpfung des Nicht-mehr und Noch-nicht strikt performativ in den Blick zu nehmen.

421 Schnurr, Ansgar: Die bildende Seite der Ambiguität: Zum ästhetischen und demokratischen Bildungspotenzial mehrdeutiger Kunsterfahrung. in: Schnurr, Ansgar; Dengel, Sabine; Hagenberg, Julia; Kelch, Linda (Hg.): Mehrdeutigkeit gestalten. Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltung in Kunst und Pädagogik, 2022, S. 40

422 Ebd., S. 40

423 Ebd., S. 41

424 Ebd., S. 41–42

425 Ebd., S. 42

426 Ebd., S. 40

427 Ebd., S. 168

Die responsiven Erfahrungsräume, die ausgehend vom Konzept der konjunktiven Erfahrungsräumen und dem Konzept des Habitus sowie entlang der Responsivität entwickelt wurden, lassen sich als der Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als die Grundstimmung verstehen, in der all das Wissen eines Subjekts und all seine Erfahrung situiert bzw. verankert wird. Als solche ermöglichen sie eine Perspektive, in der responsiven und performativen Dimensionen der Wahrnehmung und Handlung ein Raum gegeben wird, der, so argumentiert Waldenfels, mehr ist »als eine Ausgeburt eigener, schon vorhandener Wünsche und Vorstellungen.«⁴²⁸ Mit den responsiven Erfahrungsräumen wird zudem darauf hingewiesen, dass sich die Bildung bzw. die Konstitution der Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung selbst als ein dynamischer Prozess beziehungsweise als ein *performatives* Geschehen verstehen lässt. Wie bereits argumentiert, setzen die responsiven Erfahrungsräume eine Aufführungslogik voraus, indem die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen situativ und responsiv *aufgeführt* werden. Die responsiven Erfahrungsräume lassen sich somit als der Ort bzw. als die Verankerung der Erfahrungen und Schwellenerfahrungen in den Blick nehmen, von denen aus die jeweiligen Überschreitungen der Ordnungen sowie die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung gedacht werden können. Die responsiven Erfahrungsräume bieten sich für die vorliegende Arbeit als eine Grundlage bzw. als ein Grundverständnis der Erfahrung, Wahrnehmung und Handlungen, von der heraus über das Selbstgespräch und das filmische Zeigen im dritten Kapitel nachgedacht werden soll.

Verfremdungsfiguren der Erfahrung

Über das Anspruch- und Antwortverhalten hinaus, das als solches als wesentliche Struktur der responsiven Leiberfahrung gilt, zeigt sich die Frage nach den Ordnungen und Schwellen der Erfahrung als notwendig, wodurch nach dem *Wie*, nach der Modalität der Erfahrung gefragt werden könnte. Anhand der Ordnungen und Schwellenerfahrungen, die zugleich als der Ort des Überschreitens und als die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung gelten, wurde die These der *responsiven Erfahrungsräume* entwickelt, die sich als die Verankerung der Schwellenerfahrung bzw. als die Verankerung der Erfahrung verstehen lassen. Innerhalb der responsiven Erfahrungsräume wurde zudem argumentiert, dass sich die verdichtenden Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung responsiv bilden und dass zugleich die Konstitution solcher Dispositionen als performativ in den Blick zu nehmen sind. Im Folgenden sollen skizzenhaft die Verfremdungsfiguren der Erfahrung vorgestellt werden, die die responsiv-performative Konstitution der Wahrnehmung und Handlungen verdeutlichen. Diese Figuren ermöglichen zudem einen produktiven Zugang zum empirischen Material, indem das Selbstgespräch und das filmische Zeigen vor dem Hintergrund der responsiven Erfahrungsräume auf deren spezifische Konstitution hin befragt werden sollen.

Wie bereits im Abschnitt *Ordnung(en)* argumentiert, vollzieht sich das produktive Ordnungsgeschehen bzw. die Ordnungsstiftung und der Ordnungswechsel anhand von

428 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 44

Verformungen, Deformationen und Abweichungen von bestehenden Ordnungen (des Wahrnehmens, Denkens, Handelns),⁴²⁹ die sich als die Verfremdungsfiguren der Erfahrung zeigen. Diese Verfremdungsfiguren, die die Erfahrung *allererst* ermöglichen, indem sie sie abweichend, verformend und überschreitend konstituieren, bilden jeweils die Modalitäten der Konstitution der Erfahrung. Vor dem Hintergrund des Konzepts des Fremden sollen im Folgenden diese Figuren in deren wesentlicher Struktur dargestellt werden.

Im Abschnitt *Aufforderung und Response* wurde bereits in Anlehnung an Waldenfels erläutert, dass sich das Fremde nicht darauf reduzieren lässt, »was sich als Noch-nicht-Bekanntes« zeigt und auf diese Weise »auf dessen Erkenntnis wartet.«⁴³⁰ Das Fremde lässt sich zudem nur situativ bestimmen und in seiner Ordnungskontingenz in den Blick nehmen. Für eine Annäherung an das Fremde sollen die Steigerungsformen der Fremdheit erneut thematisiert werden, die sich Waldenfels zufolge in drei Stufen kategorisieren lassen. Die Fremdheit lässt sich zunächst als etwas »alltägliches und [als] normale Fremdheit [in den Blick nehmen], die innerhalb der jeweiligen Ordnungen verbleibt [...].«⁴³¹ Die nächste Stufe zeigt sich als die strukturelle Fremdheit, die aus »der Scheidung der Heimwelt und Fremdwelt resultiert« und somit alles betrifft, »was außerhalb einer bestimmten Ordnung anzutreffen ist, so etwa der fremde Festkalender, [oder] die fremde Sprache [...].«⁴³² Die dritte Steigerungsform besteht in der radikalen Fremdheit, die alles betrifft, »was außerhalb jeder Ordnung bleibt und uns mit Ereignissen konfrontiert, die nicht nur eine bestimmte Interpretation, sondern die bloße ›Interpretationsmöglichkeit‹ in Frage stellt.«⁴³³ Diese radikale Fremdheit⁴³⁴ beginnt Waldenfels zufolge in uns selbst,⁴³⁵ und lässt sich fassen »als Überschuss, als Exzess, der einen bestehenden Sinnhorizont überschreitet.«⁴³⁶ Als radikal Fremdes gilt in diesem Sinne das, »was durch keine subjektiven Erwartungen und keine transsubjektiven Möglichkeitsbedingungen vor-

429 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielicht, 2013, S. 146–147; Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 172

430 »Es ist mehr als das. Laut Husserl besteht der Charakter des Fremden in der paradoxen Form einer Zugänglichkeit des original Unzugänglichen. Die Unzugänglichkeit des Fremden lässt sich, unter Anknüpfung an sprachliche Indizien, auf dreierlei Weise bestimmen.« Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 141–142

431 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 35

432 Ebd., S. 36

433 Ebd., S. 36–37

434 »Radikale Fremdheit, wie wir sie im Auge haben, besagt, daß die Fremdheit der Anderen nicht von außen kommt, als wären wir ursprünglich allein bei uns selbst, daß sie aber ebensowenig von innen her aufsteigt, als wäre sie das Produkt eigener Projektionen und Introjektionen. Daß der Mensch nicht Herr im eigenen Hause ist, rührt daher, daß der Andere mich im eigenen Hause heimsucht. Fremdheit, die als eine Art intimer Fremdheit zwischen uns auskommt, unterläuft den Gegensatz von Außenwelt und Innenwelt; sie verweist auf eine Zwischenwelt, der wir als zwischenleibliche Wesen angehören, ohne daß dieses Zwischen sich in einem höheren oder umfassenden Dritten aufheben läßt und ohne daß es zu einem diffusen Ganzen verschmilzt.« Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt, 2019, S. 82

435 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 215

436 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 36–37

wegenommen werden kann.«⁴³⁷ Das radikal Fremde, wie im Abschnitt *Aufforderung und Response* erläutert, zeigt sich in der responsiven Differenz und lässt sich nur fassen »in Anlehnung an eine Erfahrung, die uns entgleitet; [die] sich im *Fremdwerden der Erfahrung* selbst [äußert].«⁴³⁸ Diese radikale Fremdheit lässt sich in Anlehnung an Waldenfels in Verfremdungsfiguren nachvollziehen, die sich als Abweichungen, Verformungen, Überschüsse, und als Außen in der Erfahrung manifestieren.⁴³⁹ Im Folgenden sollen diese Figuren in ihren wesentlichen Eigenschaften dargestellt werden, indem auch verdeutlicht wird, inwiefern sie in Bezug auf die jeweilige Erfahrung der Installationen einen Zugang ermöglichen.

Abweichung, Verformung und Überschuss

Als erste Form der Verfremdungsfiguren lässt sich die *Abweichung* festhalten, mit der ein abweichendes Verhalten, Befinden, ein abweichender Ausdruck und eine abweichende Überzeugung beschrieben wird.⁴⁴⁰ Die Abweichung gehört in diesem Sinne »zu den generellen Figuren unseres Erfahrungslebens.«⁴⁴¹ In *Hyperphänomene* argumentiert Waldenfels, dass diese Abweichungen sich nicht dadurch auszeichnen, dass etwas lediglich abweicht. Die Abweichung weise vielmehr darauf hin, dass in ihr selbst Neues entstehe, was zuvor nicht da oder nicht möglich war.⁴⁴² Abweichendes entstehe in diesem Sinne »aus der Selbstabweichung von Blick oder Rede, die sich selbst entgleiten.«⁴⁴³ In der *Abweichung von Erwartetem* und im Rahmen von Überraschungen und Störungen argumentiert Waldenfels, dass die

»Abweichung, [...] sich nicht innerhalb einer Ordnung abspielt als eine bloße Spielart neben anderen, sondern vielmehr [werden] die Grenzen der jeweiligen Ordnungen [in der Abweichung überschritten]. Hier gibt es nicht *etwas, das abweicht* (wie im Falle der Ersetzung einer Farbe durch die anderen) hier *entsteht etwas allererst, indem es abweicht*.«⁴⁴⁴

Dies gilt Waldenfels zufolge für jede Ordnungsstiftung bzw. für jeden Ordnungswechsel.⁴⁴⁵ Was abweicht, zeige sich lediglich in der Abweichung selbst.⁴⁴⁶ In *Topographie des Fremden* argumentiert Waldenfels, dass einmal »[...] das Verhalten des Anderen, [und] das andere Mal unser eigenes Verhalten als Anomalie, als Abweichung vom Normalen« erscheinen kann.⁴⁴⁷ Diese Abweichungen lassen sich, so Waldenfels, beispielsweise erst in

437 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 30

438 Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 90

439 Vgl. ebd., S. 90–91

440 Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 90–91

441 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel, 2019, S. 281

442 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 90

443 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018, S. 29

444 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel, 2019, S. 283

445 Vgl. ebd., S. 283

446 Vgl. ebd., S. 283

447 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 43

Wiederholungsfällen als Fehlleistungen oder aber in der Erweiterung des eigenen Erfahrungsrepertoires sichtbar machen.⁴⁴⁸ Letztlich lassen sich Abweichungen als eine Form von Verfremdungsfiguren der Erfahrung aber nur in ihrer performativ-konstitutiven Dimension verstehen, indem sie etwas, dass abweicht zuallererst in der Abweichung hervorbringen⁴⁴⁹ und somit das Potential in sich tragen, etwas Neues oder eine Erweiterung in die Erfahrung einzutragen.

Als die zweite Figur führt Waldenfels die *Verformung* ein, durch die »das Bekannte verfremdet« werden kann.⁴⁵⁰ Mit der *Verformung* wird auf diese Weise eine Umgestaltung und Umordnung der bestehenden Formationen und Ordnungen beschrieben. Diese Art von Neuformung schließt Waldenfels zufolge eine erste sowie eine letzte Rede und Tat aus.⁴⁵¹ In dieser Struktur wird das Neue, das durch die Verformung entsteht, stets in einem relativen Verständnis in den Blick genommen. Das durch die Verformung entstehende Neue ist also nur in bestimmter Hinsicht als neu zu betrachten und somit niemals vollständig neu.⁴⁵² In *Hyperphänomene* argumentiert Waldenfels zudem, dass ein Mehr erst dadurch entsteht, dass in der Verformung neue Kontexte geschaffen werden, und dass diese sich nicht nur in den bestehenden und gegebenen Erfahrungszusammenhängen einfügen.⁴⁵³ Die Verformungen gehen zudem mit den Momenten von Steigerungen einher; in denen »sich die Erfahrung intensiviert,«⁴⁵⁴ die sich »bis hin ins Extrem führen kann.«⁴⁵⁵ Die Verformungen, die sich steigern und dadurch intensivieren können, lassen sich also als die Umgestaltungen und Umordnungen von bestehenden Situationen bzw. Ordnungen zusammenfassen.

Die dritte Verfremdungsfigur ist nach Waldenfels als *Überschuss*⁴⁵⁶ zu betrachten, wodurch ein Mehr, *excess, surplus* beschrieben wird. Überschuss weist in diesem Kontext darauf hin, »daß etwas mehr und anders ist als das, was es ist, daß also etwas über sich selbst hinauswächst, [und] sich selbst überschreitet.«⁴⁵⁷ Das Fremde bzw. das Fremdwerden der Erfahrung manifestiert sich in diesem Zusammenhang »in Form eines *Überschusses*, der über unsere normalen Erwartungen hinausschießt. Wir erfahren anderes und mehr, als wir tendieren.«⁴⁵⁸ Unter Überschussphänomenen lassen sich geläufige Phänomene verstehen, »insofern sie in Form von Überschritten und Überschüssen über sich selbst hinausgehen.«⁴⁵⁹ An diesen Phänomenen zeigt sich »daß und wie etwas *mehr* oder *anders* ist, als es ist, ohne deswegen *alles* werden zu können [...]«⁴⁶⁰ Den Kern der

448 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 90

449 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, 2019, S. 283

450 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, 2019, S. 284

451 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, 2018, S. 31

452 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 90

453 Vgl. ebd., S. 91

454 Ebd., S. 12

455 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, 2019, S. 284

456 »So versteht Levinas den Anspruch des Anderen, der meiner Fassungskraft übersteigt und den bestehenden Erfahrungskontext zerreißt, immer wieder als Störung und Überschuß.« Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 91

457 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 91

458 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt*, 2019, S. 77–78

459 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 11

460 Ebd., S. 11

Überschuss- und Überschreitungsphänomene bildet ein Mehr, »ein Plus gemessen an dem, was normalerweise zu erwarten oder zu fordern ist.«⁴⁶¹ Dieses Mehr lässt sich darüber hinaus

»qualitativ oder quantitativ [fassen], es kann sich auf das Aussehen oder auf die Kraft beziehen, es kann Dingen, Elementen, Ideen, Lebewesen oder Personen zugesprochen werden. Es kann sich deutlich bemerkbar machen oder eine unauffällige Wirkung entfalten.«⁴⁶²

Der Überschuss lässt sich auf diese Weise erst in Bezug auf die Ordnung nachvollziehen, von der aus dieser eingeschätzt wird und von der in der Wahrnehmung und Handlung ausgegangen wird.⁴⁶³ Jede Ordnung, so Waldenfels, setzt somit »spezifische Überschüsse und Fremdartiges frei, und zwar deshalb, weil jede Ordnung mit ihrem kontingenten So-und-nicht-anders eine selektive Kraft ausübt.«⁴⁶⁴ Überschüsse sind daher, wie auch Abweichungen und Verformungen, als ordnungskontingente Phänomene in den Blick zu nehmen.

Bei den dargestellten Verfremdungsfiguren handelt es sich grundsätzlich um »genuine Verschiebungen und Sprünge« innerhalb der Erfahrung.⁴⁶⁵ In diesen Figuren, so lässt sich in Anlehnung an Waldenfels argumentieren, artikuliert sich das Fremdwerden der Erfahrung,⁴⁶⁶ das sich jeweils anhand dieser Figuren sichtbar macht. Aber diese Figuren ermöglichen die Erfahrung allererst, indem sie sie, wie bereits eingangs erwähnt, abweichend, verformend und überschreitend konstituieren. Auf diese Weise nehmen sie an der jeweiligen Ordnungsstiftung oder dem Ordnungswechsel teil. Diese genuine Verschiebungen ermöglichen einen differenzierten Blick auf die Konstitution der Erfahrung und darüber hinaus lässt sich mit ihnen das empirische Material der vorliegenden Arbeit auf seine ästhetischen und performativen Dimensionen, also auf seinen *Excess* hin, untersuchen.

Von der Responsivität zu den Verfremdungsfiguren

Eine Annäherung an die Frage nach der Erfahrung von Installationen setzte zunächst ein Verständnis der Erfahrung voraus, indem nach ihren leiblichen, zeit-räumlichen Strukturen, Modalitäten und Konstitutionen gefragt wurde. Beginnend mit der Responsivität bis hin zu den Verfremdungsfiguren der Erfahrung wurden die zentralen Fragen thematisiert und bearbeitet, wie eine Erfahrung zu verstehen ist, wie sie sich konstituiert und als solche artikuliert. Indem die Ordnungen sowie die Schwellen der Erfahrung in phänomenologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick genommen

461 Ebd., S. 43–44

462 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene*, 2012, S. 44

463 Ebd., S. 45

464 Ebd., S. 50

465 Ebd., S. 90

466 Ebd., S. 91

wurden, wurde eine spezifische *responsiv-performative Logik* dargestellt, in der die jeweiligen, individuellen Erfahrungen in ihren responsiv-performativen Dimensionen, Ordnungskontingenz und Situativität betrachtet werden. Während mit dieser dargestellten *responsiv-performativen Logik* das Grundverständnis sowie die Struktur der Erfahrung skizziert wurde, wurde mit den in dieser Logik situierten bzw. entwickelten *responsiven Erfahrungsräumen* die Verankerung der jeweiligen Erfahrung und Handlungen beschrieben, auf deren Grundlage ein Verständnis des Selbstgesprächs und filmischen Zeigens entwickelt wird.

III. Simultanität

Unter *Spontaneität* wurde bereits die grundlegende responsiv-performative Logik der vorliegenden Arbeit dargestellt, indem zugleich ein erster Zugang zur Logik des Forschungssettings aufgezeigt wurde. Die dabei entwickelte *spontane Aufforderung* lässt sich als Datenerhebungsmethode verstehen, die in der dargestellten Struktur der Antwortlogik und spezifisch in der *Unausweichlichkeit des Antwortens* begründet wurde. In der Interaktion mit der Installation *House* bezieht sich die *spontane Aufforderung* auf die Aufforderung zum simultanen Selbstgespräch und filmischen Zeigen, die ich spontan an die Betrachter:innen in einem Ausstellungsraum in Dänemark richtete. Während das Selbstgespräch und das filmische Zeigen auf diese Weise zur Methode der Datenerhebung gehören, lässt sich darüber hinaus mit deren Simultanität sowohl auf die Anlage des Forschungssettings als auch auf die Eigenschaften der erhobenen Daten hinweisen, die als solche in Bezug auf die Performativität (der Erfahrung) weitere Fragen mit sich bringt. Wie lassen sich das Selbstgespräch und das filmische Zeigen nachvollziehen und inwiefern können sie in der dargestellten Frage nach der Erfahrung von Installationen einen Zugang ermöglichen? Das vorliegende Kapitel geht diesen Fragen nach: Indem ausgehend von den *responsiven Erfahrungsräumen* sowohl für das Selbstgespräch als auch für das filmische Zeigen je ein eigener Begriff entworfen und sie hinsichtlich ihrer Simultanität diskutiert werden, stellt das Kapitel eine weitere theoretische Begründung für das Forschungssetting dar.

Selbstgespräch: ›eine Kooperation im weiten Sinne‹

Wie lässt sich ein Selbstgespräch in Relation auf und in Differenz zu einem Gespräch nachvollziehen und inwiefern kann dies in der Frage nach der *Erfahrung von Installationen* einen Zugang ermöglichen? In *Das leibliche Selbst* argumentiert Waldenfels zunächst, dass in einem Selbstgespräch zugleich mehrere verschiedene Rollen übernommen werden.¹ In Differenz zu einem Gespräch ist das sprechende Subjekt in dieser Logik zugleich

1 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 285

als der Besprochene, der Sprechende und der Angesprochene in ein- und derselben Person in den Blick zu nehmen.²

»Mit sich selber sprechen heißt nicht, einfach einer sein, sondern verschiedene Rollen übernehmen; ich antworte mir selber, falle mir selber ins Wort. Das sogenannte Selbstgespräch bedeutet nicht, dass die Fremdheit der Anderen wegfällt, sondern im Selbstgespräch sprechen die Anderen in mir selber mit. Im Selbstgespräch mache nicht nur ich selber mir Einwände, sondern jedes Gespräch ist immer schon durchtönt von fremden Stimmen, die nicht erst nachträglich in mein Leben eindringen.«³

Im Monolog, wie Waldenfels dies bereits anhand der Phänomenologie des Fremden argumentiert, »liegt immer ein Dialog vor, im Selbstgespräch liegt immer ein Fremdgespräch vor.«⁴ Fehlt der Bezug auf einen konkreten Anderen, ein Gegenüber wie in einem Dialog oder einem Gespräch, so fehlt er doch nie völlig, »denn im Selbstgespräch zerteile ich mich selbst, indem ich mit mir selbst spreche.«⁵ Wie lassen sich aber das Eigene und das Fremde, sowie ein Fremdgespräch innerhalb eines Selbstgesprächs genau nachvollziehen? Ausgehend von dieser Frage soll im Folgenden das Selbstgespräch, wie es in den phänomenologischen sowie kulturwissenschaftlichen Diskursen konzipiert wird,⁶ dargestellt und auf seine Konstitution hin befragt werden. Ein Zugang zum Selbstgespräch setzt allerdings ein Verständnis der Logik des Sprechens voraus, in dem auch das Denken im Ausdruck sowie der leibliche Ausdruck in seiner Zeit- und Räumlichkeit in den Blick genommen wird. Beginnend mit dem Denken im Ausdruck, der Logik des Sprechens sowie der Struktur eines Gesprächs soll im Folgenden ein Verständnis des Selbstgesprächs dargestellt werden, das als solche für das sprachlich-(filmische) Material im vierten Kapitel, das entlang des *Lautes-Denken-Protokolls* konzipiert wird, einen ersten Zugang ermöglicht.

In Bezug auf das Denken im Ausdruck argumentiert Merleau-Ponty in *Phänomenologie der Wahrnehmung* zunächst, dass das Denken eines sprechenden Subjektes kein Vorstellen bedeutet, es bedeutet also »kein ausdrückliches Setzen von Gegenständen und keine Beziehungen.«⁷ Der Redner, so Merleau-Ponty, denke nicht, er spreche, sein Sprechen bilde selbst sein Denken.⁸ So wenig wie »der Sprechende den Sinn dessen, was er sagt, denkt, so wenig stellt er sich auch die Worte vor, die er gebraucht.«⁹ Merleau-Ponty thematisiert in diesem Zusammenhang *die nächste Gegenwart der Worte*, die in der vorliegenden Auseinandersetzung mit dem Selbstgespräch einen ersten Ausgangspunkt bietet. Die nächste Gegenwart der Worte lässt sich mit Merleau-Ponty wie folgt formulieren:

2 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 402

3 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 285

4 Ebd., S. 285

5 Ebd., S. 285

6 Dabei beziehe ich mich lediglich auf die Aspekte, die sich in der vorliegenden Arbeit, bzw. in der Untersuchung des empirischen Materials als relevant erweisen.

7 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 213

8 Ebd., S. 213

9 Ebd., S. 214

»[...] ich habe sie »hinter« mir wie Gegenstände hinter meinen Rücken oder wie den mein Haus umgebenden Horizont meiner Stadt, ich rechne mit ihnen und rechne auf sie, doch »Wortbilder« habe ich nicht. Haben die Worte in mir Bestand, so eher in der Weise der Freud'schen Imago, die weit weniger Vorstellung [...] als vielmehr ein so bestimmtes wie allgemeines emotionales Gebilde ist, [...]. In gleicher Weise bedarf ich auch keiner besonderen Vorstellung von einem Wort, um es wissen und aussprechen zu können. Es genügt, daß ich sein Artikulations- und Klangwesen inne habe als eine mögliche Modulation, [...]. Ich greife zu einem Wort, wie meine Hand an eine plötzlich schmerzende Stelle meines Körpers fährt; das Wort hat seine bestimmte Stelle in meiner sprachlichen Welt, ist ein Teil meiner verfügbaren Ausrüstung, es mir vorzustellen, habe ich keinen anderen Weg, als es auszusprechen [...].«¹⁰

In Bezug auf die Modalität und Qualität der Präsenz, besonders der visuellen Präsenz, argumentiert Alva Noë in Anlehnung an Merleau-Ponty in der gleichen Logik über die Weisen der Präsenz im Sinne von *presence in absence* und *extended perception*.¹¹ Präsenz ist Noë zufolge graduell zu verstehen; die Dinge seien mehr oder weniger präsent.¹² Die skizzierte *Quasi-Gegenwart* in Merleau-Pontys Überlegungen lässt sich mit Noës *Theory of access* als *Verfügbarkeit* verstehen.¹³ Noës Theorie folgend und wieder in Anlehnung an Merleau-Ponty argumentiert, wäre z.B. die Quasi-Gegenwart einer eingebildeten Person als »die Modalität meines Zur-Welt-Seins, so [zu verstehen], wie das Wortbild nur eine Modalität meiner phonetischen Gestik« ist.¹⁴ Die nächste Gegenwart, also die Quasi-Gegenwart der Worte, lässt sich in diesem Sinne nicht als Repräsentationen der Worte verstehen, die mir zuvor innerlich vorhanden wären, vielmehr beschreibt sie deren Verfügbarkeit in meinem/einem *quasi-perceptual-field*.¹⁵

Die nächste Gegenwart bzw. die Verfügbarkeit der Worte lässt sich in Bezug auf den Ausdruck und den Sinn noch deutlicher formulieren. In seiner Ausdruckslehre argumentiert Merleau-Ponty: das »Ausgedrückte *realisiert* sich im Ausdruck selbst, es inkarniert sich, es ist ein verkörperter Sinn und keine äußere Kundgabe.«¹⁶ In Anlehnung an Merleau-Ponty argumentiert auch Waldenfels in *Das leibliche Selbst*, dass ein Ausdruck nicht ein Nachaußentreten dessen bedeute, was man innerlich habe. Der Ausdruck selbst zeigt sich als »die Realisierung des Sinnes; er bedeutet nicht das äußerliche Sichtbarwerden eines Sinnes, der innerlich vorhanden wäre.«¹⁷ Ein Ausdruck ist auf diese Weise nicht als die Übersetzung eines innerlichen Sinns zu begreifen, sondern vielmehr als die »Realisierung und Verwirklichung der Bedeutung selbst.«¹⁸ Die Realisierung von Sinn weist in diesem Zusammenhang auch über die Sprache hinaus darauf hin, dass der Sinn »[erst] im Verhalten selber verwirklicht« wird und als solcher weder vorgegeben noch

10 Ebd., S. 214

11 Noë, Alva: *Varieties of Presence*, 2012, S. 18–25

12 Ebd., S. 34

13 Ebd., S. 34

14 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 214

15 Noë, Alva: *Varieties of Presence*, 2012, S. 27

16 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 224

17 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 222

18 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 217

vorgefunden ist.¹⁹ Ein Gedanke und sein Ausdruck konstituieren sich in der dargestellten Logik zeitgleich; der Ausdruck ist die performative Hervorbringung des Gedankens. Anknüpfend an diese Form des Denkens im Ausdruck lässt sich in Anlehnung an Merleau-Ponty das Sprechen bzw. die sprachliche Geste anführen, die die Konstitution eines Gesprächs verdeutlicht und somit einen ersten Zugang zum Selbstgespräch ermöglichen kann. In *Phänomenologie der Wahrnehmung* argumentiert Merleau-Ponty, dass das Wort die Gebärde sei; »es trägt seinen Sinn in sich wie die Geste den ihren.«²⁰ Diese Feststellung beschreibt zugleich die Möglichkeit eines Gesprächs, einer Kommunikation:²¹

»In order for me to understand the other person's words, I must »already know« his vocabulary and his syntax. But that does not mean that the words act by arousing »representations« in me, which could be associated with them and which, when taken together, could eventually reproduce in me the speaker's original »representation.« I do not primarily communicate with »representations« or with a thought, but rather with a speaking subject, with a certain style of being, and with the »world« that he aims at.«²²

Um die Worte eines Anderen verstehen zu können, so Merleau-Ponty, müssen sein Vokabular und die Syntax mir bereits bekannt sein; dies deutet aber nicht darauf hin, dass die Worte in mir Vorstellungen erwecken.²³ Es wird in diesem Sinne nicht mit Vorstellungen oder Gedanken kommuniziert, sondern vielmehr mit einem sprechenden Subjekt, mit *a certain style of being* und mit der Welt, die er im Blick habe.²⁴ Die Sprache selbst ist in diesem Sinne eine Geste, und »ihre Bedeutung ist eine Welt.«²⁵ Kommunikation als das Verstehen von Gesten gründe sich Merleau-Ponty zufolge auf die wechselseitige Entsprechung der eigenen Intentionen sowie der Gebärden des Anderen:²⁶

»Die Gebärde tritt mir entgegen gleichwie eine Frage, mich verweisend auf bestimmte sinnliche Punkte der Welt und mich auffordernd, ihr dahin nachzugehen. Die Kommunikation kommt zustande, wenn mein Verhalten in der also angezeigten Richtung seinen eigenen Weg findet. So bestätige in eins ich den Anderen und bestätigt der Andere mich.«²⁷

Die sprachliche Geste bringt wie alle anderen Gesten ihren eigenen Sinn hervor.²⁸ Der Sinn wohnt dem Worte selbst inne, und dies deutet zugleich darauf hin, dass die Sprache nicht mehr in einem Charakter »einer äußerlichen Begleiterscheinung intellektueller Vorgänge« gedacht werden kann.²⁹ In Anlehnung an Merleau-Ponty lässt sich zudem ar-

19 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 229

20 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 217

21 Ebd., S. 217

22 Ebd., S. 189

23 Ebd., S. 218

24 Ebd., S. 218

25 Ebd., S. 218

26 Ebd., S. 219

27 Ebd., S. 219

28 Ebd., S. 220

29 Ebd., S. 228

gumentieren, dass der Sprache eine »gestische und existentielle Bedeutung« zuerkannt werden muss.³⁰ Die sprachliche Geste, die ihren Sinn hervorbringt, bringt zugleich ihre Zeitlichkeit und Räumlichkeit hervor. In Anlehnung an den Sprachtheoretiker Karl Bühler argumentiert Waldenfels in *Topografie des Fremden*, dass das ausgedrückte bzw. das ausgesprochene *Hier* jeweils auf den Ort des Sprechers hinweist, der Ort an dem sich der Sprecher befinde, von dem aus er spreche,³¹

»Das Hiersein, ohne das auch eine Sprachtheorie nicht auskommt, verweist also auf ein leibliches Hier, auf den Ort des Sprechers. Bei den sogenannten Zeigewörtern und bei dem Zeigfeld kommt es zu einer [...] Verbindung zwischen Wahrnehmen und Sprechen. Das Wort ›dies-da‹, [...], enthält immer eine Zeigegebärde.«³²

Um wissen zu können, wo das *Hier* ist, muss an der entsprechenden Situation selbst partizipiert werden.³³ Das *Hier* zeigt sich auf diese Weise, wie im Falle der Schwellen, als ordnungskontingent. In dieser Ordnungskontingenz bedeute das *Hier* keine andere Raumstelle unter anderen, vielmehr weist es genau auf den Ort hin, von dem aus »der Raum sich erschließt.«³⁴ Das *Hier* lässt sich auf diese Weise als die leiblich-räumliche Situierung bzw. Verankerung im Raum verstehen, von der ausgegangen, gesprochen und erfahren wird. Wenn angenommen wird, dass die sprachliche Geste ihre Zeitlichkeit und Räumlichkeit in der Geste hervorbringt, so lässt sich auch in Anlehnung an Waldenfels argumentieren, dass diese Räumlichkeit im Sprechen »wie eine Bedingung [fungiert], die das Sprechen *mitträgt* und nicht bloß als ein Gegenstand in der Rede vorkommt.«³⁵ Der Raum bzw. die Räumlichkeit des Sprechens wird also nicht additiv zusammengesetzt, sondern ergibt sich aus dem Sprechen selbst. Wie das *Hier* auf die leiblich-räumliche Situierung, auf die Verankerung im Raum hinweist, setzen die (Raum)Präpositionen wie ›unter‹, ›auf‹, ›neben‹, ›in‹ etc. im Sprechen bzw. in der Sprache »leibliche Differenzen« voraus³⁶ und weisen zugleich auf eine »gelebte Räumlichkeit« hin.³⁷ Diese Präpositionen verweisen also auf die Relationen zwischen den Dingen, und »doch indirekt empfangen auch sie ihren Richtungssinn vom leiblichen Hier.«³⁸ Das Sprechen bzw. das (sprachliche) Zeigen konstituiert seine Räumlichkeit, und wie bereits argumentiert, auch seine Zeitlichkeit.³⁹ In *Das leibliche Selbst* argumentiert Waldenfels, dass wie das *Hier* den Ausgangspunkt, also den »Nullpunkt« markiert, markiere das *Jetzt* einen Zeitpunkt.⁴⁰ Wie im Sprechen bzw. in einer Rede der Ort der Rede konstituiert

30 Ebd., S. 228

31 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 192

32 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 119

33 Ebd., S. 119

34 Ebd., S. 123

35 Ebd., S. 120

36 Ebd., S. 117

37 Ebd., S. 118

38 Ebd., S. 119

39 Ebd., S. 232

40 Ebd., S. 124

wird, so wird in der Rede auch ihre Zeit also solche hervorgebracht.⁴¹ In *Vielstimmigkeit der Rede* argumentiert Waldenfels zudem in Anlehnung an Husserl, dass die »Wahrnehmung der Zeit eine Zeitlichkeit der Wahrnehmung« einschließt.⁴² Wie kann diese Zeitlichkeit in ihrer Doppeldeutung verstanden werden? Wenn sie in der gleichen Struktur wie die Räumlichkeit in den Blick genommen wird, so lässt sich argumentieren, dass die Zeitlichkeit erst »im Gang der Erzählung«,⁴³ also im Gang des Sprechens hervorgebracht wird. Eine solche Zeitlichkeit, die während des Erzählens, während des Sprechens hervorgebracht wird, entspricht einer fungierenden Zeitlichkeit,⁴⁴ die performativ hervorgebracht wird und sich im Sinne einer fungierenden Ordnung⁴⁵ denken lässt. In der gleichen Weise lässt sich die Räumlichkeit als eine fungierende Räumlichkeit in den Blick nehmen, wenn sie erst im Sprechen bzw. im sprachlichen Zeigen als solche hervorgebracht wird.⁴⁶

Die sprachliche Geste bzw. das Sprechen bringt also seine Zeitlichkeit und Räumlichkeit performativ hervor, geht allerdings selbst als ein Tun und als ein Ereignis über das *Gesprochene* hinaus. Die Weisen des Sprechens, also »die Aufführung der Rede«,⁴⁷ geht, wie Waldenfels argumentiert, über den Gehalt der Rede hinaus, indem sie sich als die Performance des Sprechens darstellt.⁴⁸ Die Aufführung der Rede, in der »etwas zur Sprache kommt, [...] und [zugleich] zum Schweigen gebracht« wird,⁴⁹ verweist auf diese Weise auf die »selektive[n] Redeordnungen« hin.⁵⁰ In jeder Rede, so Waldenfels, »kommt etwas auf bestimmte Weise zur Sprache, [und] anders nicht.«⁵¹ In Bezug auf die *Ordnung(en)*⁵² lassen sich diese Weisen des zur-Sprache- und zum-Schweigen-bringens erneut reflektieren. Ordnungen ermöglichen und verunmöglichen zugleich, sie entstehen in Prozessen der Sedimentation, der Wiederholung und der Verkörperung. Jede Ordnung geht aus dem Antwortgeschehen als die Ordnung der Erfahrung hervor. Die jeweilige Aufführung der Rede bzw. die Weisen des zur-Sprache-bringens stiften die eigene Ordnung des Sprechens, in der etwas »so und nicht anders«⁵³ vorkommt, zum Ausdruck kommt. Diese Ordnungskontingenz bzw. die selektiven Redeordnungen lassen sich zunächst in den Figuren der *sprechenden und gesprochenen Sprache* verdeutlichen. In keiner weiteren Kulturschöpfung wie in der Schöpfung der Sprache, so Merleau-Ponty, offenbare sich so klar und deutlich das Wissen, dass das sprechende Subjekt besitze.⁵⁴ Wie

41 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 192

42 Waldenfels, Bernhard, *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 54

43 Ebd., S. 54

44 Ebd., S. 54

45 Vgl. *Fungierende Ordnung unter Ordnung(en)* in Kapitel II.

46 Das hier zunächst zusammengefasste (sprachliche) Zeigen in Bezug auf die Zeitlichkeit und Räumlichkeit wird im nächsten Teilabschnitt erneut aufgenommen und im Sinne eines leiblichen Zeigens ausführlich thematisiert.

47 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 233

48 Ebd., S. 233

49 Waldenfels, Bernhard, *Vielstimmigkeit der Rede*, 2015, S. 147

50 Ebd., S. 160

51 Ebd., S. 160

52 *Ordnung(en)* im Kapitel II.

53 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden*, 2020, S. 19–20

54 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 232

lässt sich allerdings dieses Wissen, das sich in der Sprache des sprechenden Subjekts offenbart, nachvollziehen? – Die Sprachen sind Merleau-Ponty zufolge:

»als bereits konstituierte syntaktische und Vokabular-Systeme und als empirisch vorhandene »Ausdrucksmittel«, [als] Niederschlag und Sedimentation des *Sprechens* [zu verstehen], in dem der noch unformulierte Sinn nicht nur ein Mittel äußerer Bekundung findet, sondern überhaupt erst ein Dasein für sich selbst gewinnt, als Sinn erst eigentlich geschaffen wird. Oder man könnte zwischen *sprechender Sprache* oder *gesprochener Sprache* unterscheiden. In der *sprechenden Sprache* begegnet uns die Bedeutungsintention *in statu nascendi*. [...] Insofern aber der vollbrachte Ausdruck eine Sprachwelt und eine Kulturwelt schafft, lässt er ins Sein zurückfallen, was über das Sein hinausreichen wollte. So entspringt die *gesprochene Sprache*, die im Genusse des erworbenen Besitzes verfügbarer Bedeutungen steht.«⁵⁵

Die *gesprochene Sprache* als die Sedimentation des *Sprechens* lässt sich auf diese Weise als die *Verfügbarkeit*, als die *Quasi-Gegenwart* der Worte und des *Sprechens* verstehen. Wenn das angenommen wird, so stellt sich allerdings die Frage, wie diese Konstitution der *Verfügbarkeit* bzw. *Quasi-Gegenwart* der Worte in den Blick genommen werden können. In Anlehnung an Merleau-Ponty und in den Überlegungen zur *Zwischenleiblichkeit als Verschränkung von eigenem und fremdem Leib* hinterfragt Waldenfels den Zusammenhang von Eigenem und Fremden im Rahmen des Gesprächs und denkt darüber nach, inwiefern bei der »Verfertigung«⁵⁶ von Gedanken in der Rede Äußerungen eindeutig als *eigene* und als *fremde* Äußerungen« markiert werden können.⁵⁷ Als Ausgangspunkt dieser Frage sollen Merleau-Pontys Überlegungen zur Erfahrung des Dialogs in *Die Anderen und die menschliche Welt* zitiert werden:

»In der Erfahrung des Dialogs konstituiert sich zwischen mir und dem Anderen ein gemeinsamer Boden, mein Denken und seines bilden ein einziges Geflecht, meine Worte wie die meines Gesprächspartners sind hervorgerufen je durch den Stand der Diskussion und zeichnen sich in ein gemeinsames Tun ein, dessen Schöpfer keiner von uns beiden ist.«⁵⁸

Die Erfahrung des Dialogs sei Waldenfels zufolge kein Konstrukt zweier Sprecher:innen, sondern weise vielmehr auf *eine Gesprächserfahrung* hin.⁵⁹ In dieser Erfahrung bilde das eigene Denken und das der Anderen ein einziges Gewebe,⁶⁰ eine *Verflechtung*, in der das

55 Ebd., S. 232

56 Kleist unterscheidet in seinem Text *Zur Verfertigung der Gedanken in der Rede* zwischen zwei Formen: die erste, in der die Gedanken verfertigt werden, und die zweite, in der die Gedanken wiedergegeben werden. In der ersten Form entstehen Kleist zufolge die Gedanken, die den Denkenden überraschen. – Dies entspricht wiederum dem kreativen Antworten bei Waldenfels. – Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 302; vgl. siehe auch: Henrich von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, 1999

57 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 299

58 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 406

59 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 300

60 Ebd., S. 300

Sprechen und das Gesprochene von den sprechenden Subjekten ineinander greifen und einander auffordern.⁶¹ Dieses Ineinandergreifen lässt sich in Anlehnung an Husserl mit der *passiven Synthesis* deutlicher erläutern. *Passiv* sei die Synthesis, die keine Thesis bedeute, die also nicht etwas zusammensetzt, sondern in der etwas zusammenkommt.⁶² Während in der aktiven Synthesis bestimmte Aspekte und Dimensionen unterschieden und diese dann wiederum den Einzelnen zugeschrieben werden können, weist die passive Synthesis auf einen impliziten Übergang hin.⁶³ Die Figur der passiven Synthesis als eine Übergangsfigur verdeutlicht die Verflechtungsidee bei Waldenfels, in der argumentiert wird, dass »im Sprechen, im Antworten, im Hören selber etwas entsteht, das nicht dem Einzelnen zugerechnet werden kann.«⁶⁴

Das Gespräch sowie der Dialog werden sowohl bei Merleau-Ponty als auch bei Waldenfels im Sinne einer *wirklichen Kooperation* verstanden, denn jede Äußerung »ist bereits durchtönt, und bestimmt durch die Anderen.«⁶⁵ Jede Äußerung, die in einer Rede bzw. in einem Gespräch etwas entstehen lässt, erweist sich, so Waldenfels, als mitgeprägt durch die Beteiligung der Anderen.⁶⁶ In *Das leibliche Selbst* formuliert Waldenfels dies noch pointierter: »Spreche ich, so sprechen immer schon Andere mit.«⁶⁷ In Anlehnung an den Literaturtheoretiker Michael Bachtin stellt Waldenfels eine weitere Figur für seine Gesprächstheorie vor, die auf eine »unvermeidliche Vielstimmigkeit« der Rede hinweist, den *Polylog*. In Einklang mit Waldenfels Theoriefigur der Verflechtung bedeutet der Polylog das »Anklingen des Fremden im Eigenen,«⁶⁸ und zugleich eine *Hybridisierung*, also »eine Vermischung verschiedener Sprachen in einer einzigen Äußerung, die syntaktisch zu einem einzigen Sprecher gehört, aber doch so, daß sich darin eine fremde Rede »versteckt.«⁶⁹ Die Rede als Polylog nimmt also hybride und responsive Formen an, die sich »in der Verflechtung und Überdeckung von eigener und fremder Rede« zeigen.⁷⁰ Während die Husserl'sche Figur der *passiven Synthesis* das Gespräch im Übergang, in einer wechselseitigen Bewegung und gewisser Ansteckung versteht, verdeutlicht die Figur des *Polylog* das Gespräch vor dem Hintergrund einer Phänomenologie des Fremden in seiner Vielstimmigkeit.

Aus dem kulturwissenschaftlichen Diskurs lässt sich hier eine weitere theoretische Figur ergänzen, die der *Verflechtung* bei Waldenfels, der *passiven Synthesis* bei Husserl, einer *wirklichen Kooperation* bei Merleau-Ponty und dem *Polylog* bei Bachtin in gewisser Weise Nahe steht. Im Kontext der Gedächtnis- und Erinnerungsformen führt der Soziologe Harald Welzer die Theorie des *kommunikativen Gedächtnisses* weiter, die er gezielt auf der Grundlage des Individuums untersucht.⁷¹ Die Theorie des kommunikativen Ge-

61 Ebd., S. 300

62 Ebd., S. 295

63 Ebd., S. 295

64 Ebd., S. 300

65 Ebd., S. 302

66 Ebd., S. 301

67 Ebd., S. 302

68 Ebd., S. 303

69 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 163

70 Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 225

71 Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung, 2017, S. 21

dächtnisses findet ihren Ausgangspunkt bei dem Kulturwissenschaftler und Ägyptologen Jan Assmann⁷² und ist gekennzeichnet »durch ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematischer Unfestgelegtheit und Unorganisiertheit.«⁷³ Das kommunikative Gedächtnis ist Welzer zufolge im Vergleich zum »kulturellen Gedächtnis wie das Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft« in den Blick zu nehmen;

»es ist an die Existenz der lebendigen Träger und Kommunikatoren von Erfahrung gebunden und umfaßt etwa 80 Jahre, also drei bis vier Generationen. [...] Während das »kommunikative Gedächtnis« durch Alltagsnähe gekennzeichnet ist, zeichnet sich das »kulturelle Gedächtnis« durch Alltagsferne aus.«⁷⁴

Das kommunikative Gedächtnis bezeichnet auf diese Weise »die eigensinnige Verständigung der Gruppenmitglieder darüber, was sie für ihre eigene Vergangenheit im Wechselspiel mit der Großerzählung der Wir-Gruppe halten und welche Bedeutung sie dieser beilegen.«⁷⁵ In seiner Untersuchung zur Funktion und Entstehungsweise des kommunikativen Gedächtnisses hält Welzer fest, dass ein großer Teil dieses Gedächtnisses die Vergangenheit sowie die Geschichten »von den Sprechern unbemerkt, beiläufig, [und] absichtslos« transportiert.⁷⁶ Das kommunikative Gedächtnis bzw. die Weisen seiner Entstehung lassen sich Welzer zufolge nur unzureichend und unvollständig erklären.⁷⁷ Wie auch die konjunktiven Erfahrungsräume nach Mannheim, die bereits unter *Erfahrungsräume* erläutert wurden, funktioniert das kommunikative Gedächtnis anhand der geteilten Erfahrungen, basierend auf dem unmittelbar Erzählten, Gehörten, Gesehenen, Gesprochenen und Wiederholten. An dieser Stelle lässt sich erneut in Bezug auf die Kontagionserfahrung, wie sie unter *Erfahrungsräume* vorgestellt wurde, über die Modalität der Entstehung des kommunikativen Gedächtnisses nachdenken.

Wie im Falle der konjunktiven Erfahrungsräume lässt sich behaupten, dass das kommunikative Gedächtnis im Sinne einer Kontagionserfahrung mittels Ansteckung und Übertragung funktioniert, in der sich die Beteiligten, bzw. die Sprecher:innen unbemerkt und absichtslos beeinflussen, gewissermaßen *anstecken*, ihre Gedanken sowie die Weisen des Ausdrucks und der Gestik gegenseitig lenken und färben, und so im Grunde alle Arten und Weisen der Wahrnehmung und Handlung verändern können. Wie bereits im zweiten Kapitel unter *responsive Erfahrungsräume* argumentiert, lässt sich eine solche Kontagionserfahrung in der Ko-Präsenz *des Anderen*, im Sinne von *der oder das Andere*, verstehen und weniger als die unmittelbare *Ko-Präsenz von personellen Anderen*, wie diese innerhalb der konjunktiven Erfahrungsräume vorausgesetzt wird. Die Kontagionserfahrung ist daher als ein responsives Ereignis zu verstehen. Die Theoriefigur des *kommunikativen Gedächtnisses* bietet in dieser Perspektive einen Zugang zur Konstitution eines Gesprächs, das grundsätzlich *vom Fremden her* konzipiert wird.

72 Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 2018

73 Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung, 2017, S. 18

74 Ebd., S. 18–19

75 Ebd., S. 20–21

76 Ebd., S. 22

77 Ebd., S. 22

Während diese Figuren – *Verflechtung, passive Synthesis, eine wirkliche Kooperation, Polylog*, und nun *kommunikatives Gedächtnis* – in den phänomenologischen, literatur- sowie kulturwissenschaftlichen Diskursen die Konstitution eines Gesprächs, eines Dialogs erläutern können, stellt sich die Frage, wie nun das *Selbstgespräch* vor dem Hintergrund der rekonstruieren theoretischen Figuren in den Blick genommen werden kann. Wie lässt sich das Verhältnis zwischen Eigenem und Fremden denken, wenn das Gespräch ein Selbstgespräch ist? Inwiefern könnte das Selbstgespräch im Kontext der Kontagionserfahrung gedacht werden, wenn dies die Ko-Präsenz des Anderen voraussetzt? – Wie bereits in Anlehnung an Waldenfels formuliert, weist das Selbstgespräch nicht darauf hin, dass die »Fremdheit der Anderen wegfällt«. ⁷⁸ Im Selbstgespräch wäre das sprechende Subjekt auf diese Weise zugleich als der Besprochene, Sprechende und Angesprochene in den Blick zu nehmen. Ein Monolog bzw. ein Selbstgespräch lässt sich Waldenfels zufolge erst nachvollziehen, indem ein Selbstgespräch vor dem Hintergrund der geteilten Rollen gedacht wird. ⁷⁹ Zurückgreifend auf die Idee der Verflechtung lässt sich argumentieren, dass diese bereits dort in der eigenen und fremden Rede beginnt, »wo etwas zur Sprache kommt.« ⁸⁰ Und dieses *etwas* und *wo-etwas-zur-Sprache-kommt* lässt sich nicht ohne die Vielstimmigkeit denken, die bereits mit der Figur der Polylog angedeutet wurde. Die *Vielstimmigkeit, Mehrstimmigkeit*, die dem Gespräch zugrunde liegt, stellt Waldenfels zufolge keinen speziellen, sondern vielmehr »einen Regelfall dar;« ⁸¹

»Vielstimmigkeit besagt nicht eo ipso Gleichklang und Zusammenklang. Auch vielstimmige Textaufzeichnungen und Zitatmontagen werden inszeniert nach Bühnenanweisungen, die nicht beliebig zur Disposition stehen. [...] Ferner müssen wir uns hüten, die Pluralität der Stimmen, Diskurse und Textarten von außen zu konstatieren, sie gar abzuzählen. Vielmehr handelt es sich um eine niemals abzuschließende *Pluralisierung von Stimmen*, die mit der Scheidung zwischen eigener und fremder Stimme einsetzt.« ⁸²

Die eigene Stimme zeige sich auf diese Weise nicht als »bloße Stimme unter anderen« sondern vielmehr als »eine Art von Resonanzboden für fremde Stimmen.« ⁸³ Die Vielstimmigkeit gewinnt in diesem Sinne erst ihre Bedeutung, wenn sie als eine »innere *Vielstimmigkeit* verstanden wird, die jede Stimmigkeit und Einförmigkeit der eigenen Stimme unterhöhlt.« ⁸⁴ In Anlehnung an Merleau-Ponty lässt sich dies mit der *vertikalen Intersubjektivität* beschreiben, also als eine »Fremdheit, die mich prägt, bevor die Vermittlungsmechanismen des Fremdverstehens, [...] einsetzen.« ⁸⁵ Die in diesem Sinne verstandene Vielstimmigkeit lässt sich dementsprechend nicht erst in einem Dialog, sondern vielmehr bereits in einem Monolog, also in einem Selbstgespräch verorten. Wie

78 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 285

79 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 145

80 Ebd., S. 63

81 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, 2019, S. 166

82 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 146

83 Ebd., S. 146

84 Ebd., S. 147–148

85 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 148

Waldenfels es bereits formulierte, »spreche ich, so sprechen immer schon Andere mit.«⁸⁶ Die Vielstimmigkeit des Selbstgesprächs bezieht sich so weniger auf die Rollenwechsel⁸⁷ im Sinne von Besprochener, Sprechender und Angesprochener in ein- und derselben Person, vielmehr weist sie darauf hin, dass das eigene Sprechen bereits mit fremden Stimmen durchtönt ist. In Anlehnung an Bachtins Figur lässt sich argumentieren, dass auch das Selbstgespräch einen *Polylog* darstellt, wenn es auf eine Hybridisierung und Vermischung von »verschiedene[n] Sprachen in einer einzigen Äußerung«⁸⁸ hinweist. Vor dem Hintergrund einer solchen Hybridisierung und Vermischung lässt sich wieder auf die Figur der *passiven Synthesis* Bezug nehmen. Das Selbstgespräch zeigt sich als eine passive Synthesis, denn es weist auf einen impliziten Übergang zwischen Eigenem und Fremden hin.

Auch Merleau-Pontys These einer *wirklichen Kooperation* für das Gespräch bzw. für den Dialog lässt sich abschließend auf den Monolog bzw. das Selbstgespräch beziehen. Das Selbstgespräch erweist sich als eine Kooperation im weiten Sinne, denn im Selbstgespräch »zerteile ich mich selbst, indem ich mit mir selbst spreche.«⁸⁹ Das Selbstgespräch als eine Kooperation im weiten Sinne lässt sich aber nur von einer responsiv-performativen Logik her begreifen, die mit der Figur des Fremden verzahnt wird. Es ist also insofern eine Kooperation, da der Besprochene, Sprechende und Angesprochene in einer Person miteinander in dem Sinne kooperieren, dass sie sich abweichend, fragend und antwortend zueinander verhalten. In einem Selbstgespräch, wie mit Waldenfels bereits argumentiert, fällt auch die Fremdheit der Anderen nicht weg.⁹⁰ Ein fremder Anspruch zeigt sich in der Response selbst, indem etwas zur-Sprache oder zum-Schweigen gebracht wird:

»Die Frage, die vom Anderen ausgeht, die uns in Anspruch nimmt, die uns etwas zumutet, die etwas prä-tendiert, unterliegt einer genuinen Vorgängigkeit, während umgekehrt die Antwort, die Response mit einer genuinen Nachträglichkeit auftritt. Eine Rede, die antwortet, beginnt nicht bei sich selbst, sondern bei Anderen, sie beginnt anderswo und anderswann. Indem das Antworten anderswo beginnt, gibt der Antwortende, was er nicht vorweg schon hat und nur weitergibt, er gibt vielmehr, was er im Antworten findet und in diesem Sinne dem fremden Anspruch verdankt.«⁹¹

Nicht nur das Gespräch im Sinne eines Dialogs, sondern auch das Selbstgespräch ist grundsätzlich vom Fremden her zu denken. Wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert und im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses behauptet wurde, liegt die Kontagionserfahrung dem kommunikativen Gedächtnis bzw. dem Selbstgespräch

86 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 302

87 Die Rollenwechsel zwischen dem Besprochenen, Sprechenden und Angesprochenen in einer Person bzw. in einem sprechenden Subjekt lassen sich mit der Abweichung – wie sie unter Verfremdungsfiguren erläutert wurde – denken. Eine Abweichung würde dadurch sichtbar werden, dass diese Rollen im Selbstgespräch erst entstehen bzw. ineinander über gehen.

88 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 163

89 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 285

90 Ebd., S. 285

91 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 64

zugrunde. Das Selbstgespräch lässt sich auch vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* wie das Zitieren im weitesten Sinne denken. Dies würde nicht bedeuten, dass das sprechende Subjekt, dasjenige wiedergibt, was es unmittelbar gehört oder gelesen hat, und deren Verankerungen bzw. Quellen ihm bewusst wären. Ich gehe vielmehr von einer Vermischung und Hybridisierung der eigenen und fremden Rede aus, die sowohl in der Figur des Polylog als auch in der des kommunikativen Gedächtnisses dargestellt sind. Jedes Zitieren, explizit oder implizit würde mit Waldenfels gesprochen auf eine *Veränderung* hinweisen,⁹² also auf eine *Inszenierung* der fremden Rede,⁹³ und letztendlich auf ein »Reden von einer anderen Rede her.«⁹⁴ Dieses *Reden von einer anderen Rede her* spiegelt sowohl die Grundidee des kommunikativen Gedächtnisses wider als auch die des Selbstgesprächs, wenn das Selbstgespräch als *eine Kooperation im weiten Sinne* verstanden wird.

Das Selbstgespräch als *eine Kooperation im weiten Sinne* konstituiert sich vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräumen*. Sie zeigten sich als eine gestiftete und fungierende Ordnung, die durch die Verfremdungsfiguren in ständige Bewegung versetzt und immer wieder umgeordnet werden. Sie sind der Ort bzw. die Verankerung der Erfahrung, von dem/der aus die jeweiligen Überschreitungen der Ordnungen sowie die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung in den Blick genommen werden können. Darüber hinaus zeigten sie sich als der Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als die Grundstimmung, in der all das Wissen und die Erfahrungen situiert bzw. verankert werden. Angelehnt an die responsive Differenz zeigte sich die Funktion der *responsiven Erfahrungsräume* darin, dass sie als ein generierendes Prinzip der (sozialen) Handlungen und Wahrnehmungen im weiteren Sinne fungieren. Demensprechend findet auch das Selbstgespräch seine Verankerung in den *responsiven Erfahrungsräumen*, in denen die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an die konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen situativ und responsiv *aufgeführt* werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auch abschließend argumentieren, dass ein *Selbstgespräch* grundsätzlich auf eine *sprachliche Aufführung des Eigenen und Fremden* hinweist,⁹⁵ die ausgehend von *responsiven Erfahrungsräumen* entworfen wird. Dieses Verständnis des Selbstgesprächs bietet sich in der Frage nach der Erfahrung der Installationen als eine Grundlage an, die als solche einen ersten Zugang zum sprachlich-filmischen Material im vierten Kapitel ermöglichen wird.

Zeigen

Wenn das *Selbstgespräch* in der vorliegenden Arbeit, wie bereits argumentiert, als eine *sprachliche Aufführung des Eigenen und Fremden* begriffen wird, stellt sich die Frage, wie das filmische Zeigen, das zugleich zur Methode der Datenerhebungen gehört, in den Blick genommen werden kann. Ein Zugang zum filmischen Zeigen setzt allerdings ein Verständnis des Zeigens als eine grundlegende menschliche Geste voraus. Im Folgenden

92 Ebd., S. 161

93 Ebd., S. 164

94 Ebd., S. 161

95 Über diese performative Dimension des Selbstgesprächs wird im Teilabschnitt 3 diskutiert.

soll daher zunächst das Zeigen in seinen Grundzügen dargestellt werden, die zugleich das *leibliche* und anschließend das *filmische* Zeigen nachvollziehen lassen.

In *Sehen lassen. Die Praktiken des Zeigens* argumentiert der Phänomenologe Lambert Wiesing, dass das Zeigen eine Handlung ist, die als solche eine Aufmerksamkeit erregt.⁹⁶ In Anlehnung an den Sprachtheoretiker Karl Bühler argumentiert Wiesing in seinem Konzept des Zeigens, dass ein ausgestreckter Finger »den Blick auf die Sache [lenkt]; [wie das] hochgehaltene Buch [...] die Blicke der Umstehenden« anzieht.⁹⁷ Über die Zeigewörter, die im Folgenden unter dem Abschnitt *leiblich* erläutert werden, argumentiert Bühler, dass das Zeigen bzw. Zeigewörter sich als Rezeptionssignale erweisen, indem sie wie im Falle eines »der oder ich« [...] eine bestimmte Blickwendung [...] und in ihrem Gefolge eine Rezeption« auslösen.⁹⁸ Obwohl die Interessen sowie die Methoden innerhalb der verschiedenen Disziplinen der »Zeige-Forschung« divers sind, lassen sich Wiesing zufolge zwei grundlegende Ansätze zum Zeigen feststellen:⁹⁹ *evolutionäre* und *phänomenologische* Theorien des Zeigens, die sich in der Frage unterscheiden, »warum das Zeigen für eine Beschreibung des Menschen und seine Kultur eine Bedeutung besitzt.«¹⁰⁰ Das Prinzip des evolutionären Ansatzes leitet sich von der These »Es beginnt mit dem Zeigefinger« des Philosophen und Soziologen Jürgen Habermas ab,¹⁰¹ die in dieser Form das Zeigens als »etwas Ursprüngliches, Natürliches, Elementares und Einfaches« fasst.¹⁰² Das Zeigen gilt als die erste Kommunikationsform des Menschen, weswegen auch Wiesing in seinem Text mit der Annahme operiert, dass dieses Zeigen als der erste »Schritt des Menschen auf seinem evolutionären Weg zur Entwicklung der Sprache« betrachtet wird.¹⁰³ In ähnlicher Weise argumentiert der Anthropologe und Verhaltensforscher Michael Tomasello in seinem Buch *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, auf den Wiesing sich in seinen Argumentationen bezieht. Es müsse zunächst verstanden werden, wie Menschen »durch den Gebrauch natürlicher Gesten miteinander kommunizieren«, bevor nachvollzogen werden kann, »wie Menschen durch den Gebrauch einer Sprache miteinander kommunizieren und wie diese Fertigkeit im Laufe der Evolution entstanden sein könnte.«¹⁰⁴ Die Hypothese, die Tomasello für den evolutionären Ansatz des Zeigens aufstellt, deutet darauf hin, dass »die ersten, nur beim Menschen vorkommenden Formen der Kommunikation im Zeigen und Gebärdenspiel bestanden« haben.¹⁰⁵

»Die sozio-kognitive und sozio-motivationale Infrastruktur, die diese neuen Formen der Kommunikation ermöglichte, wirkte dann als eine Art psychologische Plattform, auf der die verschiedenen Systeme konventioneller sprachlicher Kommunikation [...] aufgebaut werden konnten. Zeigen und Gebärden waren somit die entscheidenden

96 Vgl. Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, 2013, S. 7–9

97 Ebd., S. 9

98 Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 1965, S. 107

99 Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, 2013, S. 9

100 Ebd., S. 9

101 Habermas, Jürgen: *Es beginnt mit dem Zeigefinger*, in: *Die Zeit* 51, 2009, S. 45

102 Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, 2013, S. 10

103 Ebd., S. 10

104 Tomasello, Michael: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, 2011, S. 13

105 Ebd., S. 13

Übergangspunkte in der Evolution menschlicher Kommunikation und beinhalteten schon die meisten der nur beim Menschen vorkommenden Formen sozialer Kognition und Motivation, die für spätere Schaffung konventioneller Sprachen erforderlich waren.«¹⁰⁶

Für Tomasello gilt das Zeigen dementsprechend als »die ursprüngliche Form der nur beim Menschen vorkommenden Kommunikation.«¹⁰⁷ Dabei unterscheidet er zwischen den *deiktischen* und *ikonischen* Gesten. Menschen gestikulieren,

»um (1) die Aufmerksamkeit eines Empfängers räumlich auf etwas in der unmittelbaren Wahrnehmungsumgebung zu lenken (deiktisch); (2) die Einbildungskraft eines Empfängers auf etwas zu lenken, das sich normalerweise nicht in der unmittelbaren Wahrnehmungsumgebung befindet, indem eine Handlung, eine Beziehung oder ein Gegenstand durch ein bestimmtes Verhalten simuliert wird (ikonisch).«¹⁰⁸

Während das deiktische Zeigen hier als die grundlegende Form der menschlichen Kommunikation in den Blick genommen wird,¹⁰⁹ das eine kognitive Leistung voraussetzt, um die soziale Intention der Geste erschließen zu können,¹¹⁰ gelten ikonische Gesten als kulturell universal.¹¹¹ In ikonischen Gesten, so Tomasello, werden die Handlungen mit den Händen oder dem Körper vollzogen; ikonische Gesten oder Pantomime beinhalten »eine bestimmte Art der Imitation, Simulation oder Symbolisierung.«¹¹² Ikonische Gesten, wie im Abschnitt *leiblich* in Anlehnung an Merleau-Ponty über die abstrakte Bewegungen argumentiert wird, zielen »auf Abwesendes« und »funktionieren [als] etwas anderes als Zeigegesten.«¹¹³ Wie Merleau-Ponty in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* zum Verständnis von Gesten argumentiert, dass dieses sich »auf die wechselseitige Entsprechung der eigenen Intentionen und der Gebärden des Anderen« gründet,¹¹⁴ argumentiert auch Tomasello bezüglich der ikonischen Geste, dass das »Verstehen ikonischer Geste[n] grundlegend von einem Verstehen der kommunikativen Intentionen der Geste abhängt.«¹¹⁵ Die Möglichkeit, miteinander in diesem Sinne kommunizieren zu können, liegt für Tomasello darin, dass Menschen miteinander auf eine bestimmte Weise »kooperieren, die wir von keiner anderen Spezies kennen, wobei diese Kooperation Prozesse geteilter Intentionalität beinhaltet.«¹¹⁶ Obwohl in einem »richtigen« Kontext eine »Zeigegeste so reich kommunizieren« kann wie die Sprache,¹¹⁷ gilt im evolutionären Ansatz

106 Ebd., S. 13

107 Ebd., S. 13

108 Ebd., S. 72

109 Ebd., S. 73

110 Ebd., S. 74

111 Ebd., S. 77

112 Ebd., S. 78

113 Ebd., S. 80

114 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 218

115 Tomasello, Michel: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, 2011, S. 80

116 Ebd., S. 83

117 Ebd., S. 119

weiterhin die Annahme, so Tomasello, dass das Zeigen den Anfang der konventionellen Sprache darstelle und somit der Sprache untergeordnet sei.

In Anlehnung an den Kunsthistoriker Gottfried Boehm lässt sich allerdings argumentieren, dass das Zeigen nicht lediglich »als ein Ingrediens des Sagens« bestimmt werden kann.¹¹⁸ Dies würde, worauf Wiesing bereits hinweist, die Gefahr bergen, das Zeigen wie ein »Vorläuferphänomen« zum Sprechen zu behandeln.¹¹⁹ Der evolutionäre Ansatz, wie Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht in »Zeigen« als philosophische Irritation argumentiert, bedarf einer »dezidiert phänomenologischen Ergänzung«, ¹²⁰ weil das Zeigen nicht dem Sprechen untergeordnet wird, sondern sich vielmehr als »ein dem Sprechen gleichwertiges Phänomen darstellt.«¹²¹

»Vielleicht wird man ja der philosophischen Herausforderung, die von den Phänomenen des Zeigens ausgeht, erst gerecht, sobald man den Versuch aufgibt, sie innerhalb von Beschreibungen der Sprache ein- und unterzuordnen und stattdessen beginnt, sie als Teil einer Dimension des Menschseins aufzufassen, welche neben Sprache und anderen Bewusstseinsleistungen steht und funktioniert, oft in Spannung mit ihnen, aber ebenso konstitutiv wie sie für unsere Existenz.«¹²²

Im Vergleich zum evolutionären Ansatz besteht die leitende Idee des phänomenologischen Ansatzes somit darin, »der Eigenständigkeit dieser menschlichen Tätigkeit dadurch gerecht zu werden, dass das Zeigen in den jeweiligen Beschreibungen weder nur als ein Vorläufer noch als eine bloße Spielart des Sprechens verstanden« wird.¹²³ Es bedeutet dementsprechend, dass das Zeigen und das sprachliche Zeigen weder gleich sind noch das Zeigen dem sprachlichen Zeigen untergeordnet werden kann. Es bedeutet aber ebenso wenig, dass zwischen dem Zeigen und Sagen als sprachlichem Zeigen keine Gemeinsamkeiten existieren.¹²⁴ Die Philosophin Sybille Krämer vertritt an dieser Stelle eine radikalere Position, indem sie in ihrem Aufsatz *Sagen und Zeigen* argumentiert, dass das Zeigen immer ungesättigt und bedürftig nach Worten ist, um eindeutig und verständlich sein zu können.¹²⁵ Das Zeigen und Sagen als sprachliches Zeigen sind Wiesing zufolge beides menschliche Praktiken, die die Handlungen von Menschen beinhalten.¹²⁶ Das Zeigen geht in diesem Verständnis vom Menschen aus. Ein Pfeil oder ein Bild, wie Wiesing argumentiert, »zeigen nicht von selbst, sondern es sind Menschen, die mit diesen Instrumenten jemandem etwas zeigen.«¹²⁷ Ein Pfeil oder ein Bild nimmt

118 Boehm, Gottfried: Das Zeigen der Bilder, in: Boehm, Gottfried; Egenhofer, Sebastian; Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, 2010, S. 20–21

119 Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, 2013, S. 11

120 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Zeigen« als philosophische Irritation, in: van den Berg, Karen; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens, 2010, S. 201

121 Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, 2013, S. 11

122 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Zeigen« als philosophische Irritation, S. 201

123 Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, 2013, S. 12

124 Ebd., S. 13

125 Krämer, Sybille: Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren, in: Zeitschrift für Germanistik, neue Folge 3, 2003, S. 510–511

126 Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, 2013, S. 13

127 Ebd., S. 13

hier Wiesing zufolge die Funktion eines Werkzeugs ein, wodurch etwas gezeigt wird.¹²⁸ Gezeigt wird, so Wiesing, »etwas nur dann, wenn erstens dieses Etwas wirklich gesehen wird und wenn zweitens das Gesehene darüber hinaus auch noch etwas ist, von dem der Zeigende wollte, dass es gesehen wird.«¹²⁹ Beim Akt des Zeigens wird stets mehr gesehen als beabsichtigt, denn was gesehen werden soll, »muss sich zwangsläufig vor einem Hintergrund oder in einem Umfeld befinden, der bzw. das selbst auch sichtbar ist.«¹³⁰ In seinem Text *Weisen des Zeigens* argumentiert Wiesing, dass derjenige, der etwas zeigen möchte, »die Aufmerksamkeit von jemand anderem beabsichtigt auf etwas lenken [muss], und ausschließlich das, was aufgrund der gelenkten Aufmerksamkeit gesehen wird, ist von jemandem gezeigt worden.«¹³¹ Darauf aufbauend leitet Wiesing seine Definition des Zeigens ab, indem das Zeigen als »das Sehen-lassen von etwas Intendiertem« in den Blick genommen wird.¹³² In diesem *Sehen-lassen* unterscheidet Wiesing darüber hinaus zwischen zwei Weisen, die im Folgenden unter *leiblichem* und *filmischem* Zeigen erneut aufgegriffen werden;

»Um zu bewirken, dass etwas von jemandem in den Blick genommen wird, kann erstens dieses Etwas in den Blick gestellt oder aber zweitens der Blick auf dieses Etwas gelenkt werden – und genau diese zwei unterschiedlichen Handlungen lassen sich als die zwei Grundarten des Zeigens verstehen: das Zeigen durch Konfrontation mit der Sache und das Zeigen durch Hinweise auf die Sache.«¹³³

Während die deutsche Beschreibung für die beiden Weisen des Zeigens immer mit *Zeigen* formuliert werden, unterscheiden sie sich im Englischen im Sinne von *showing* und *pointing*. Während das *showing* der Weise des Zeigens mittels Konfrontation und Präsentation entspricht, beschreibt das *pointing* die Weise des Zeigens durch ein Hinweisen auf das Gezeigte.¹³⁴ Das *showing* beschreibt Wiesing zufolge die einfachste und verbreitetste Form des Zeigens, indem das Gezeigte »bewegt, platziert, inszeniert und vorgeführt« wird, sodass das Gezeigte »jemandem unweigerlich in seinen vorhandenen Blick fällt – ja fallen muss.«¹³⁵ Dieses Zeigen tritt mit einer Unausweichlichkeit und Aufdringlichkeit auf. Im Falle des *pointing* wird demgegenüber durch »Richtungshinweise – etwa mittels eines Zeigefingers oder auch mittels eines Pfeils [gezeigt].«¹³⁶ In dieser Weise des Zeigens wird das, was gezeigt wird, selbst nicht in Bewegung gesetzt,

»herangeholt, vorgeführt und in den Blick gestellt, sondern das zu zeigende Objekt bleibt einfach da, wo es ist, und durch den Akt des Zeigens versucht der Zeigende, den

128 Ebd., S. 14

129 Ebd., S. 20

130 Ebd., S. 20

131 Ebd., S. 20

132 Ebd., S. 21

133 Ebd., S. 21

134 Ebd., S. 21

135 Ebd., S. 22

136 Ebd., S. 23

Blick des anderen so zu lenken und auszurichten, dass das intendierte und interessante Objekt gesehen wird – ganz im Sinne der wörtlichen Bedeutung des englischen Begriffs *advertisement*.¹³⁷

Der Unterschied zwischen diesen beiden Weisen des Zeigens besteht also darin, dass das Gezeigte im Fall des *showing* in einer Art und Weise bewegt und dadurch in den Blick gestellt wird, während im Fall des *pointing* im Sinne eines Hinweises oder Hinzeigens der Blick desjenigen auf dasjenige gelenkt wird, was gezeigt werden soll.¹³⁸ Das *pointing* stellt sich somit als eine indirekte Weise des Zeigens dar.¹³⁹ Während Wiesing in seinem Konzept des Zeigens von einer menschengebundenen Handlung ausgeht, in der die Menschen es sind, die anhand der Werkzeuge (wie etwa mit einem Bild oder einem Pfeil) etwas zeigen, lässt sich hier ein weiterer Ansatz im Rahmen des phänomenologischen Zeigens ergänzen, der von Bernhard Waldenfels im Kontext der responsiven Leibphänomenologie vertreten wird. Der Einbezug dieses Ansatzes ermöglicht es, jeweils die responsiven, konstitutiv-performativen und die medialen Dimensionen des Zeigens hervorzuheben, die in den bisher vorgestellten Ansätzen nicht thematisiert werden. Das implizite oder explizite Ausklammern dieser Aspekte des Zeigens führt aber zu einem unvollständigen Verständnis des Zeigens, indem der konstitutiven Kraft des Zeigens kein Raum gegeben wird. Gumbrechts These, dass der evolutionäre Ansatz des Zeigens dezidiert mit dem Phänomenologischen ergänzt werden soll,¹⁴⁰ bedarf also an dieser Stelle einer Revision und Erweiterung. Der phänomenologische Ansatz, der von Wiesing vertreten wird, muss mit einem dezidiert responsiv-performativen Ansatz ergänzt werden, sodass das Zeigen in seiner konstitutiven Kraft in den Blick genommen werden kann.

Das Zeigen, wie Waldenfels bereits im *Antwortregister* argumentiert, ist zunächst als ein Ereignis zu begreifen,

»das weder in dem Zusammenspiel von Bezeichnetem und Bezeichnendem [aufgeht], noch auf einen Akt der Zeichengebung [zurückgeht.] Das Zeigen und Bilden, das in der Sprache und über sie hinaus geschieht, kann sich nur zeigen, wenn auch das Sichzeigen und Sichbilden durch ein Zugleich von Selbigkeit und Verschiedenheit, von einer Rückbezüglichkeit und einer Verdopplung in Gezeigtes und Zeigen, Gebildetes und Bilden bestimmt wäre, wenn also Zeichen- und Bildsphäre über sich selbst hinausweise.«¹⁴¹

Wie unter *Aufforderung und Response* in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, geht das *Antworten* nicht in der Antwort bzw. der Response auf. Und analog dazu, wie bereits im Abschnitt *Selbstgespräch* argumentiert, geht das Sprechen bzw. das Sagen als ein Ereignis nicht in dem auf, was gesagt wird. In der gleichen Logik lässt sich nun argumentieren, dass das Zeigen nicht in dem aufgeht, was gezeigt wird. Das Zeigen und das Gezeigte, in Anlehnung an Waldenfels, konvergieren nicht in eins. Das Zeigen meint zugleich ein

137 Ebd., S. 23

138 Vgl. ebd., S. 23

139 Vgl. ebd., S. 24

140 Gumbrecht, Hans Ulrich: ›Zeigen‹ als philosophische Irritation, 2010, S. 201

141 Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 222

Zeigen und ein Sich-Zeigen, als eine Zeigegeste, die sich zeigt,¹⁴² und ein Zeigen »von einem Ort aus«. Das Zeigen in diesem Sinne setzt eine Verankerung voraus,¹⁴³ die im Zeigen impliziert ist, in der das Zeigen sich selbst zeigt und von der aus das Zeigen »von hier nach dort« oder »von dort nach hier« geht und dadurch eine Bewegung vollzieht.

Das Zeigen als eine leibgebundene Handlung¹⁴⁴ ist responsiv in den Blick zu nehmen, denn sie beginnt nicht beim Handelnden bzw. Zeigenden. Unter *Beginnend mit der Responsivität* wurde in Anlehnung an Dieter Mersch das Responsive im Sinne einer *Bewegung* gefasst, die »beim Anderen anfängt, es oder ihm aufnimmt, empfängt, [...]«¹⁴⁵ Das Zeigen selbst lässt sich ebenso als eine solche Response begreifen, die sich mit einer Unausweichlichkeit und in der Nachträglichkeit eines Tuns zeigt¹⁴⁶ und es eben keinen Akt darstellt, den jemand völlig eigenständig vollzieht.¹⁴⁷ Als eine responsive Geste ist es zugleich als Handlung in den Blick zu nehmen. Handlungen, wie im Abschnitt *Erfahrungsräume* argumentiert, werden leiblich inszeniert, »der Handelnde, der die Handlungen und sich selber in Szene setzt, tut dies im Rahmen einer Szenerie [...], in die er aufgrund seiner leiblichen Situierung eingelassen ist.«¹⁴⁸ Eine so verstandene leibliche Handlung, wie bereits argumentiert, ist responsive und zugleich performative, da sie selbst sowie die Handelnden erst in ihrem Vollzug konstituiert werden. Übertragen auf das Zeigen bedeutet dies, dass erst im Zeigen der Zeigende und sein Zeigen als solche konstituiert werden.

Das Zeigen ist also als responsiv und performativ in den Blick zu nehmen. Die Grundannahme ist, dass das Zeigen »eine Räumlichkeit ähnlich wie der Blick [konstituiert], der von hier aus in die Ferne schweift oder einen Blickwinkel bildet.«¹⁴⁹ Im (sprachlichen) Zeigen, wie Merleau-Ponty und Waldenfels dies bereits argumentieren, wird die Räumlichkeit erst im Gang des Sprechens bzw. Zeigens hervorgebracht.¹⁵⁰ Auf diese Weise ist auch das Zeigen als performativ zu verstehen, weil im Vollzug des Zeigens die Ordnung(en) des Zeigens mitsamt der Geste konstituiert werden. Über die noch zu erläuternden abstrakten Bewegungen nach Merleau-Ponty und die Deixis am Phantasma nach Bühler wird deutlich, dass sich das Zeigen als eine performative Geste verstehen lässt und sich eher nach einem Möglichkeitssinn richtet als nach einem Wirklichkeitssinn. Das Zeigen ist als vollzogene Zeigegeste zudem performativ zu denken, in der nicht nur das gezeigte oder ausgesprochene *Hier* oder *Ich/Du* die leibliche Verankerungen im Raum markieren. Unter *Aufforderung und Response* wurde in Anlehnung an Mersch argumentiert, dass die Performativität der Response darin liegt, dass sie

142 Johns, Stefanie: Vom Zwischen Aus. Weisen bildreflexiver Annäherungen an Bilderfahrung in Wissenschaft, Kunst und Vermittlung, 2021, S. 118

143 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 231–232

144 Krämer, Sybille: Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren, 2003, S. 510

145 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, In: Dalfert, Ingolf U.; Stoellger, Philipp (Hg.): Hermeneutik der Religion, 2007, S. 54

146 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 59

147 Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 323

148 Waldenfels, Bernhard: Ordnungen im Zwielficht, 2013, S. 125

149 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 231–232

150 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 54

»ihren Ausgang im Anderen findet, die jeweils Handelnden situativ konstituiert.«¹⁵¹ Das Zeigen ist in diesem Sinne wie ein performatives Ereignis zu verstehen, dass nicht nur seine Zeitlichkeit und Räumlichkeit, sondern auch seine *Zeigenden* als solche allererst hervorbringt. Das Zeigen geht zudem mit (s)einer jeweiligen Medialität einher. In den Weisen des Zeigens, die durch ihre jeweilige Medialität mithervorgebracht werden, werden der/die Zeigende und sein/ihr Zeigen ordnungskontingent konstituiert. Im Falle des *showing* und *pointing* nach Wiesing sowie im Fall der *deiktischen* und *ikonischen* Geste nach Tomasello bedeutet das, dass in der Geste je unterschiedliche Weisen der Medialität im Spiel sind, die dann als solche die konstitutiven Bedingungen des Zeigens mithervorbringen. Die konstitutive Bedeutung der Medialität des Zeigens wird in der vorliegenden Arbeit in der Differenzierung zwischen dem *leiblichen* und *filmischen* Zeigen dargestellt.

leiblich

Das Zeigen, wie Krämer argumentiert, ist als eine leibgebundene Handlung zu begreifen, als eine Gebärde.¹⁵² Bevor das filmische Zeigen in den Blick genommen werden kann, wird im Folgenden zunächst nach dem leiblichen Zeigen gefragt, das als solches sowohl das Sprachliche als auch das Nicht-Sprachliche miteinbezieht. Ausgehend von der konstruierten Zeitlichkeit und Räumlichkeit, wie sie bereits im Abschnitt *Selbstgespräch* und in der Einleitung zum Zeigen thematisiert wurden, soll in diesem Abschnitt anhand unterschiedlicher Figuren des Zeigens erläutert werden, wie sich die konstitutive bzw. responsiv-performative Logik des Zeigens genau vollzieht. Diese Figuren des Zeigens, wie noch gezeigt wird, fungieren dabei als die Grundlage, auf der anschließend ein Verständnis des filmischen Zeigens skizziert wird.

Das Zeigen, wie bereits argumentiert, setzt eine Verankerung voraus,¹⁵³ die im Zeigen impliziert ist, in der das Zeigen sich selbst zeigt und von der aus das Zeigen »von hier nach dort« oder »von dort nach hier« geht und dadurch eine Bewegung vollzieht. Das Verständnis des leiblichen Zeigens setzt also zugleich ein Verständnis der Räumlichkeit des Leibes voraus, das mit der Figur der Bewegung verzahnt wird.¹⁵⁴ In *Phänomenologie der Wahrnehmung* unterscheidet Merleau-Ponty zunächst zwischen zwei Formen der Räumlichkeit, die sich als Positionsräumlichkeit und Situationsräumlichkeit beschreiben lassen, und argumentiert, dass die Räumlichkeit des Leibes grundsätzlich einer Situationsräumlichkeit entspreche.¹⁵⁵ In der Auseinandersetzung zum leiblichen Zeigen bietet sich die Frage nach der Räumlichkeit des Leibes bzw. nach der räumlichen Verankerung des Leibes als ein Ausgangspunkt an, der die Ordnungskontingenz des leiblichen Zeigens verdeutlichen wird. Die Räumlichkeit des Leibes bzw. die leibliche Verankerung im Raum beschreibt Merleau-Ponty zunächst wie folgt:

151 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, 2007, S. 57

152 Krämer, Sybille: Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren, 2003, S. 510

153 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 231–232

154 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, S. 128

155 Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception, 2013, S. 102–103

»Auf meinen Leib angewandt, bezeichnet das Wort ›hier‹ nicht eine im Verhältnis zu anderen Positionen oder zu äußeren Koordinaten bestimmte Ortslage, sondern vielmehr die Festlegung der ersten Koordinaten überhaupt, die Verankerung des aktiven Leibes in einem Gegenstand, die Situation des Körpers seinen Aufgaben gegenüber. [...] Das Körperschema sei *dynamisch*. Wird dieser Begriff präzisiert, so besagt es, daß mein Leib mir als Bereitstellung für diese oder jene wirkliche oder mögliche Aufgabe erscheint. Und in der Tat ist seine Räumlichkeit nicht, wie die der äußeren Gegenstände oder auch die der ›Raumempfindungen‹, eine *Positionsraumlichkeit*, sondern vielmehr eine *Situationsraumlichkeit*.«¹⁵⁶

Die Situationsraumlichkeit weist auf die leibliche Verankerung in einem situativen ›Hier‹ hin. Dieses ›Hier‹ lässt sich als eine »Erfahrungskettung«¹⁵⁷ bestimmen, als etwas, was sich lediglich in einer performativen Logik nachvollziehen lässt. Während die Positionsraumlichkeit auf bestimmte Positionen und lokalisierbare Stellen im Raum verweist, lässt sich die Situationsraumlichkeit des menschlichen Leibes nur ausgehend von einer Situation denken.¹⁵⁸ Eine *Situation*, wie Waldenfels argumentiert, bestimmt sich angesichts bestimmter Aufgaben¹⁵⁹ und eröffnet somit ein bestimmtes Raumfeld, »in dem dieses oder jenes naheliegt, anderer ferner liegt, wieder anderes durch Hindernisse verstellt oder von den Grenzen des Raumfeldes ausgeschlossen ist.«¹⁶⁰ Die Räumlichkeit des Leibes vollziehe sich Merleau-Ponty zufolge im Handeln und lässt sich entsprechend in seinen Eigenbewegungen nachvollziehen.¹⁶¹ Die Bewegungen des Leibes wie das Sprechen bzw. das (sprachliche) Zeigen bringen in diesem Sinne ihren Raum und ihre Zeit hervor.¹⁶²

»Bei der Betrachtung des Leibes in Bewegung wird deutlicher sichtbar, welchergestalt er dem Raum (und übrigens auch der Zeit) einwohnt, weil die Bewegung Raum und Zeit nicht einfach über sich ergehen lässt, sondern sie aktiv übernimmt und in ihrer ursprünglichen Bedeutung faßt, [...]«¹⁶³

Um diese Verankerung sowie die Räumlichkeit des Leibes zu verdeutlichen, differenziert Merleau-Ponty vor dem Hintergrund der Leib-Raum-Relationen zunächst zwischen der *abstrakten* und *konkreten Bewegung*, die in Anlehnung an psychologische Studien von Gelb und Goldstein diskutiert wird.¹⁶⁴ Diesen Studien folgend sei *der Kranke* nicht imstande, »abstrakte Bewegungen auszuführen, solche nämlich, die keiner tatsächlichen Situation

156 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 125–126

157 Ebd., S. 127

158 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 115

159 Ebd., S. 115

160 Ebd., S. 115

161 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 128

162 Ebd., S. 128

163 Ebd., S. 128

164 Vgl. Gelb, A.; Goldstein, K.: Über den Einfluß des vollständigen Verlustes des optischen Vorstellungsvermögens auf das taktile Erkennen, in *Psychologische Analysen hirnpathologische Fälle*, 1920; Goldstein, K.: *Über Zeigen und Greifen*, 1931

entsprechen, etwa wie auf Befehl Arme und Beine zu bewegen, [oder] einen Finger auszustrecken, [...].«¹⁶⁵ Dagegen sei die Ausführung konkreter, »zum alltäglichen Leben notwendige Bewegungen« mit großer Schnelligkeit und Sicherheit möglich.¹⁶⁶ Diese und weitere konkrete, habitualisierte Bewegungen, wie das Handwerk *des Kranken*, konnte dieser ohne vorbereitende Bewegungen und Hilfestellungen ausführen.¹⁶⁷ Basierend auf dieser Differenzierung stellt Merleau-Ponty zunächst die These auf, dass konkrete und »Greif-Bewegungen« für die Subjekte in einer Art und Weise bevorzugt sind.¹⁶⁸ In der weitergehenden Analyse stellt er fest, dass *der Kranke* hinsichtlich der Aufforderung einen Körperteil mit dem Finger zu zeigen nur dann erfolgreich ist, wenn er das Körperteil zuerst greifen darf.¹⁶⁹ Daraus schlussfolgert Merleau-Ponty, dass das »Fassen« und »Berühren« anders funktionieren als das Zeigen.¹⁷⁰ Er begründet seine Annahme darin, dass im Akt des Zeigens die Gegenstände nicht vom Leib erfasst werden, sondern auf Abstand gehalten und in Szene gesetzt werden.¹⁷¹ In Bezug auf das Beispiel *des Kranken* bedeutet dies, dass er nur in der Lage ist, eine abstrakte Bewegung auszuführen, wenn er sich zuvor, wie Merleau-Ponty es formuliert, »in die wirkliche Situation« versetzen kann.¹⁷²

»Beim Normalen [...] erregt jede leibliche Reizung statt einer aktuellen Bewegung eine Art »virtuelle Bewegung«, die betroffene Körperstelle tritt aus ihrer Anonymität heraus, zeigt sich durch eine gewisse Spannung und gleich einem Handlungsvermögen im Rahmen der anatomischen Anlage an. Beim normalen Subjekt ist der Leib in Bewegung zu setzen nicht nur durch wirkliche Situationen, die gleichsam ihn an sich ziehen, er kann von der Welt sich abwenden und aktiv den Reizen sich zuwenden, die seine sensorischen Oberflächen berühren, auf Experimente sich einlassen und überhaupt sich im Virtuellen situieren.«¹⁷³

Während »die physisch gegebene Welt« als der Hintergrund für die konkrete Bewegung gilt, zeigt sich der Hintergrund einer abstrakten Bewegung, folgt man Merleau-Pontys These, als ein konstruierter:¹⁷⁴

»In die volle Welt, in der die konkrete Bewegung sich abspielt, gräbt die abstrakte Bewegung eine hohle Zone der Reflexion und Subjektivität, sie überschiebt dem physischen Raum einen virtuellen oder menschlichen Raum. Die konkrete Bewegung ist zentripetal, die abstrakte Bewegung ist zentrifugal, die erste hat statt in der Wirklichkeit oder im Sein, die zweite im Möglichen oder im Nicht-sein, die erste heftet an einen gegebenen Hintergrund sich an, die zweite entfaltet ihren Hintergrund selbst. Die normale Funktion, die eine abstrakte Bewegung ermöglicht, ist eine »Projektions-

165 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, S. 128

166 Ebd., S. 128

167 Ebd., S. 128

168 Ebd., S. 129

169 Ebd., S. 129

170 Ebd., S. 129

171 Ebd., S. 147–148

172 Ebd., S. 130

173 Ebd., S. 134

174 Ebd., S. 136

Funktion, durch die das Bewegungssubjekt vor sich einen freien Raum sich schafft, in dem, was in natürlichem Sinne nicht existiert, einen Anschein von Dasein gewinnen kann.«¹⁷⁵

Der Unterschied dieser beiden Bewegungen gehe Merleau-Ponty zufolge auf den Unterschied zwischen Greifen und Zeigen zurück; er ist auf die Unterscheidung »von Taktilen und Visuellem zurückzuführen, die [...] soeben [entwickelte] Projektions- oder Beschwörungsfunktion auf die visuelle Wahrnehmung und Vorstellung.«¹⁷⁶ Beim *Normalen*, so Merleau-Ponty, wird der Leib nicht nur durch die wirklichen Situationen in Bewegung gesetzt,¹⁷⁷ der Normale ist auf diese Weise in der Lage, sich »im Virtuellen« zu situieren und sich auf Experimente einzulassen.¹⁷⁸ Der *Normale* ist darüber hinaus in der Lage, mit dem Möglichen zu rechnen, wohingegen *der Kranke* in einem Wirklichkeitsfeld begrenzt ist, das auf der wirklichen Berührung und Begegnungen beschränkt bleibt.¹⁷⁹ Diese Unterscheidung zeigt sich Merleau-Ponty zufolge letztendlich »in der Dimension des Verhaltens.«¹⁸⁰ Bei der abstrakten Bewegung geht es dementsprechend um eine *Als-ob-Situation*, in die sich das Subjekt versetzen kann. Sie richtet sich vielmehr nach einem Möglichkeitssinn als einem Wirklichkeitssinn. In der abstrakten Bewegung sowie in der Geste des Zeigens bekunde sich das gleiche Projektionsvermögen, das auch im Akt des visuellen Vorstellens vorausgesetzt wird.¹⁸¹ Greifen und Zeigen beschreiben Merleau-Ponty zufolge »zwei Weisen der Bezugnahme auf einen Gegenstand und zwei Typen des Zur-Welt-seins.«¹⁸² Während das Greifen »im Realbereich« bleibe, sei im Zeigen der »Intellekt und das Bewußtsein« beteiligt.¹⁸³ Ausgehend von Merleau-Pontys Thesen lassen sich sowohl abstrakte Bewegungen als auch Zeigegesten als responsiv-performative Handlungen bzw. als performative Ereignisse verstehen, die im Zeigen das Gezeigte allererst hervorbringen.

Merleau-Pontys Verständnis der abstrakten und konkreten Bewegung lässt sich zudem in vielerlei Hinsicht mit Tomasellos Unterscheidung zwischen dem *deiktischen* und *ikonischen Zeigen*, wie sie bereits in der Einführung zum Zeigen dargestellt wurden, in Beziehung setzen. Das ikonische Zeigen ist bei Tomasello als eine bestimmte »Art der Imitation, Simulation oder Symbolisierung« zu verstehen.¹⁸⁴ In der ikonischen Geste bzw. im ikonischen Zeigen wird eine Handlung, »eine Beziehung oder ein Gegenstand durch ein bestimmtes Verhalten simuliert [...]«¹⁸⁵ Ikonische Gesten, wie die abstrakten Bewegungen, zielen auf Abwesendes und funktionieren somit, wie Tomasello argumentiert,

175 Ebd., S. 137

176 Ebd., S. 140

177 Ebd., S. 134

178 Ebd., S. 134

179 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 135

180 Ebd., S. 151

181 Ebd., S. 146

182 Ebd., S. 150

183 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 132

184 Tomasello, Michael: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, 2011, S. 78

185 Ebd., S. 72

»etwas anders als Zeigegesten.«¹⁸⁶ Sie unterscheiden sich somit von der deiktischen Geste, in der die »Aufmerksamkeit eines Empfängers räumlich auf etwas in der unmittelbaren Wahrnehmungsumgebung« gelenkt wird.¹⁸⁷ Das Verstehen des ikonischen Zeigens bzw. der ikonischen Geste hängt Tomasello zufolge »von einem Verstehen der kommunikativen Intentionen der Geste« ab.¹⁸⁸ Die abstrakte Bewegung sowie die ikonische Geste funktionieren somit *etwas anders als Zeigegesten*, denn sie lassen sich, wie bereits argumentiert, als responsiv-performative Handlungen bzw. performative Ereignisse begreifen, die im Zeigen das Gezeigte als solches allererst hervorbringen. In Bezug auf diese *etwas anderen Zeigegesten* bzw. *indirekten Weisen des Zeigens* lassen sich Wiesings Figuren erneut diskutieren. In seiner Differenzierung argumentiert Wiesing, dass das *showing* und *pointing* jeweils anders fungieren; indem das *showing* das Zeigen durch Konfrontation meint, beschreibt das *pointing* das Zeigen durch ein Hinweisen und ein Hinzeigen.¹⁸⁹ Während das *showing* somit die einfachste und üblichste Form des Zeigens darstellt,¹⁹⁰ stellt sich das *pointing* als eine indirekte Weise des Zeigens dar.¹⁹¹ Das *pointing* ist indirekt, denn das, »womit jemand bei diesem Akt konfrontiert wird, ist im besten Fall [als] das zeigende Werkzeug, [...], aber nicht [als] der zu zeigende Gegenstand selbst« zu verstehen.¹⁹²

»Das distanzierte Zeigen durch Hinweisen auf etwas ist daher weniger aufdringlich als das Zeigen durch Konfrontation. Beim Hinzeigen muss es überhaupt nicht zwanghaft dazu kommen, dass das Gezeigte beim Betrachter in Erscheinung tritt, also gesehen wird. Ein Betrachter kann sich dem Zeigen durch Hinweisen entziehen, denn er kann zwar sehen, dass der Zeigende mit seinem Zeigefinger seine eigene Blickrichtung zeigt – vielleicht wird er sogar dazu gezwungen dies zu sehen, weil er mit dem Zeigefinger konfrontiert wird. Aber er wird deshalb keineswegs gezwungen, sich dann auch noch dem interessanten Objekt in der Blickrichtung zuwenden zu müssen.«¹⁹³

Diese Indirektheit, also die Kontingenz des Zeigens, anders als in der abstrakten Bewegung oder ikonischen Geste, liegt Wiesing zufolge in der Entscheidung, ob der, dem etwas gezeigt werden soll, sich in die Richtung wendet, in der sich das Objekt des Zeigens befindet. Im sprachlichen Zeigen lässt sich diese These Wiesing zufolge verdeutlichen. Wenn ein »*Schau hier*« dem Zeigen durch die Konfrontation entspreche, würde Wiesing zufolge ein »*Schau mal dort*« dem Zeigen durch das Hinweisen und Hinzeigen entsprechen, indem das Gezeigte sich anderswo und nicht an dem Ort des Sprechers bzw. des Zeigenden befinde.¹⁹⁴ Obwohl Wiesings Differenzierung die zwei Grundarten des Zeigens darstellt, klammert er in seinen Beschreibungen grundlegende Aspekte des Zeigens aus,

186 Ebd., S. 80

187 Ebd., S. 72

188 Ebd., S. 80

189 Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, 2013, S. 23

190 Ebd., S. 22

191 Ebd., S. 24

192 Ebd., S. 24

193 Ebd., S. 24

194 Ebd., S. 24

was letztendlich einer verschenkten Chance gleicht, da das Potenzial dieser Weisen nicht ausgeschöpft werden kann. Wie bereits in der Einführung argumentiert, bedarf die bisherige phänomenologische Deutung des Zeigens á la Wiesing einer Revision, die sich in der responsiv-performativen Logik begründet. Einerseits ermöglicht diese responsiv-performative Anwendung sowohl das *showing* als auch das *pointing* in einer grundsätzlichen Responsivität zu betrachten, die die Handlungen und Gesten im Sinne einer Response in den Blick nimmt. Dies würde darauf hinweisen, dass das Zeigen *nicht* beim Zeigenden beginnt bzw. von ihm ausgeht. Wie in der Einführung zum Zeigen bereits argumentiert, ist das Zeigen – *showing* und *pointing* – grundsätzlich als responsiv zu denken, denn es ist als Geste bzw. als leibliche Handlung zu begreifen, wie in der Relation zwischen einer Aufforderung und Response, die erst aus einer offenen Anknüpfung an der konfrontierten Aufforderung/Situation hervorgeht und als solche nicht bei sich selbst beginnt.

Andererseits ermöglicht diese Perspektive einen Raum, indem die konstituierenden und performativen Dimensionen des Zeigens sowohl beim *showing* als auch beim *pointing* in den Blick genommen werden können. Das Zeigen ist, wie in der Einführung argumentiert wurde, grundsätzlich als performativ zu denken, da die Ordnung des Zeigens erst in der jeweiligen Zeigegeste als solche konstituiert wird. In dieser Geste wird sowohl der Zeigende als auch sein Zeigen erst hervorgebracht. In Bezug auf Wiesings Beispiel des »Schau hier« oder »Schau mal dort« lässt sich diese konstituierende und performative Dimension erneut reflektieren. Ein »Schau hier« würde nicht nur darauf hinweisen, dass dies eine einfache Zeigegeste ist, in der etwas bloß in den Blick geführt wird. Wenn diese These erneut in Anlehnung an Merleau-Ponty in den Blick genommen wird, so lässt sich argumentieren, dass ein »Schau hier« zugleich die Verankerung bzw. die leibliche Situierung im Raum markiert, von der aus etwas gezeigt wird und in der der Zeigende sich befindet. Das Zeigen als eine vollzogene Zeigegeste – im Sinne von *konkreter* und *abstrakter Bewegung*, *deiktischer* und *ikonischer Geste*, *showing* und *pointing* – ist als performative Handlung zu begreifen, in der allerdings nicht nur die leibliche Verankerung des Zeigenden markiert wird. Vielmehr würde dies darauf hinweisen, dass das *Hier* und *Dort* im »Schau hier« und »Schau mal dort« erst im Zeigen responsiv-performativ hervorgebracht wird und als solches, wenn dies in Anlehnung an *Situationsräumlichkeit* in den Blick genommen wird, weder vorgegeben noch vorgefunden ist.

Wie bereits in der Einführung zum Zeigen und im Abschnitt *Aufforderung und Response* argumentiert wurde, würde die Performativität der Response Mersch zufolge darin bestehen, dass sie »ihren Ausgang im Anderen findet [und damit] die jeweils Handelnden situativ konstituiert.«¹⁹⁵ In Anlehnung an Mersch lässt sich also argumentieren, dass nicht nur das jeweilige *Hier und Dort*, sondern vielmehr der Zeigende erst in diesem Zeigen als solcher hervorgebracht wird. Das *showing* und *pointing* unterscheiden sich also als zwei unterschiedlichen Weisen des leiblichen Zeigens, die zugleich responsiv-performativ gelten, die allerdings im Grad der Performativität variieren. Dem *pointing*, wie auch im Falle der *abstrakten Bewegung* und der *ikonischen Geste*, lässt sich ein hohes Maß an Performativität zuschreiben, da das *pointing* als eine indirekte Weise des Zeigens auf

195 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, 2007, S. 57

etwas Abwesendes zeigen kann. Während Wiesing das *pointing* mehr in einem direkten Sinne wie ein *advertisement* in den Blick nimmt, lässt sich diese Figur in der dargestellten responsiv-performativen Logik in dem Sinne erweitern, dass das *pointing* als eine Symbolisierung, Imitation, Inszenierung oder eine Aufführung fungieren kann. Das *pointing* richtet sich demnach an einen Möglichkeitssinn. Während bis jetzt die Figuren des Zeigens im Sinne von *konkreter* und *abstrakter Bewegung*, *deiktischer* und *ikonischer Geste*, *showing* und *pointing* in Relation zur ihren responsiv-performativen Dimensionen in den Blick genommen wurden, soll im Folgenden eine vierte Figur des Zeigens dargestellt werden, die zunächst eine Auseinandersetzung zwischen dem Zeigen und Sagen als sprachlichem Zeigen voraussetzt.

In ihrem Aufsatz *Sagen und Zeigen* argumentiert Krämer wie auch Merleau-Ponty, dass »das Zeigen eine leibgebundene Handlung [ist], es ist eine Gebärde.«¹⁹⁶ Das Zeigen sei des Weiteren »mehrdeutig, also ungesättigt: [es] bedarf der Ergänzung durch Worte ebenso wie der Einbettung in gewohnheitsmäßige Praktiken, um eindeutig zu werden.«¹⁹⁷ Hier stellt sich allerdings die Frage, wie das Zeigen und Sagen sich zueinander verhalten, und ob Krämers These sich in jedem Fall als gültig erweist. Wie in der Einführung erwähnt, argumentiert Gumbrecht in seinem Aufsatz »Zeigen« als philosophische Irritation, dass das Zeigen »als [...] Teil einer Dimension des Menschseins aufzufassen [ist], welche neben Sprache und anderen Bewusstseinsleistungen steht und funktioniert, oft in Spannung mit ihnen, aber ebenso konstitutiv [...]«.¹⁹⁸ Das Zeigen stellt sich also als ein »dem Sprechen gleichwertiges Phänomen dar.«¹⁹⁹ Das weist zugleich darauf hin, dass das Zeigen und das sprachliche Zeigen weder gleich sind, noch das Zeigen dem sprachlichen Zeigen untergeordnet wird. Wie bereits argumentiert, bedeutet das aber ebenso wenig, dass zwischen dem Zeigen und Sagen als sprachlichem Zeigen keine Beziehung bzw. Gemeinsamkeiten existieren.

Im Kontext des Zeigens und Sagens und zugleich im Rahmen der *Ausdrucks-sphäre*, die nicht nur beim Sprachlichen beschränkt bleibt, sondern vielmehr, wie Waldenfels argumentiert, alle Bereiche des Verhaltens und Erlebens ebenso miteinbezieht,²⁰⁰ werden zunächst vier Formen der Körperlichkeit – intralinguistische, semilinguistische, paralinguistische sowie extralinguistische Körperlichkeit –,²⁰¹ unterschieden, die sich an den Schnittstellen des Zeigens und Sagens bewegen und sich somit für die vorliegende Fragestellung als relevant erweisen. In seinem Text *Das leibliche Selbst* argumentiert Waldenfels, dass die intralinguistische Körperlichkeit sich auf die »Mitwirkung des Körpers beim Sprechen mittels der Stimme, beim Schreiben mittels der Hand« bezieht.²⁰² In die-

196 Krämer, Sybille: *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren*, 2003, S. 510

197 Ebd., S. 510–511

198 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Zeigen« als philosophische Irritation, 2010, S. 201

199 Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, 2013, S. 11

200 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 230

201 Die vierte Stufe, die ich in diesem Text ausspare, ist die extralinguistische Körperlichkeit, die sich als das »Gegenextrem« zur ersten Stufe, zum Sprachkörper zeigt. Diese Stufe deutet darauf hin, dass der Körper nicht nur im Sprechen beteiligt sei, vielmehr bildet er selbst eine Sprache aus, und weist sich als genuine Körpersprache aus.

202 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 230–231

ser ersten Stufe, so Waldenfels, wird die Körperlichkeit des Leibes darauf reduziert, dass »die Sprache selbst eine Körperlichkeit hat.«²⁰³ Die zweite Stufe, die sich als die semilinguistische Körperlichkeit zeigt, verbinde sich mit der sprachlichen Symbolik, die sich selbst in der Zeigegeste bekunde.²⁰⁴ In der semilinguistischen Körperlichkeit werden im Zeigen nicht nur Laute produziert, »sondern [es] vollzieht [sich] eine Geste [im Zeigen], indem [der Zeigende] »seinen Körper verspürt und zeigend einsetzt.«²⁰⁵ Das Zeigen zeige sich in der semilinguistischen Körperlichkeit als besonders interessant;

»weil hier das Sprechen eine Verbindung mit dem Sehen und mit dem Hören eingeht. Die Zeigegeste setzt voraus, daß der Andere meine Geste sieht. So ist die Sprache eng an die Situation verknüpft und in ihr verankert. Das Zeigen ist auch deshalb interessant, weil das Sprechen dadurch einen eigentümlichen Ort bekommt. Das betrifft auch die soziale Konstruktion von Räumen. Das »Hier«, das ich ausspreche und das im Zeigen immer impliziert ist, verweist nicht in der gleichen Weise auf eine Stelle im Raum, wie ein Ding im Raum ist, sondern es verweist auf den Ort, von dem aus ich spreche.«²⁰⁶

Als dritte Stufe betrifft die paralinguistische Körperlichkeit grundsätzlich alles, was »zur Sprachproduktion bzw. zur Sprachrezeption gehört, was aber nicht in den syntaktischen und semantischen Sprachgehalt miteingeht.«²⁰⁷ Während die syntaktische Ebene »bestimmte Verbindungen von Zeichen, etwa die Satzstruktur« betrifft, bedeutet die semantische Ebene, dass »das Sprechen [...] eine bestimmte Bedeutung [hat], eine Referenz, [die auf etwas verweist].«²⁰⁸ Die paralinguistische Körperlichkeit eröffne, so Waldenfels, jene Dimensionen der Leiblichkeit, »derzufolge zum Sprechen mehr gehört als eine bestimmte Sprachform und ein bestimmter Sprachgehalt: nämlich der Tonfall, das Sprachtempo, der Rhythmus und all das, was die Sprache der Musik naherückt.«²⁰⁹ Wohingegen sich die intralinguistische und semilinguistische Körperlichkeit darin zeigen, dass »der Körper [hier] nur im Medium von Lauten und Schriftzeichen beteiligt« ist.²¹⁰ Die semilinguistische Körperlichkeit zeigt sich Waldenfels zufolge und in Anlehnung an den Philosophen Wilhelm Wundt als eine »Sprachgebärde«.²¹¹ – Die Rede, wie sie im Abschnitt *Selbstgespräch* erläutert wurde, zeigt sich als die (sprachliche) *Geste* bzw. *Gebärde* bei Merleau-Ponty, der argumentiert, dass die sprachliche Geste wie alle anderen Gesten ihren eigenen Sinn hervorbringt, und dass dementsprechend der Sprache eine gestische und existentielle Bedeutung zuerkannt werden muss.²¹² – Aus diesen vier Formen erweist sich die semilinguistische Körperlichkeit als *Sprachgebärde* besonders relevant,

203 Ebd., S. 230–231

204 Ebd., S. 231–232

205 Ebd., S. 231–232

206 Ebd., S. 231–232

207 Ebd., S. 232

208 Ebd., S. 232

209 Ebd., S. 232

210 Ebd., S. 232

211 Ebd., S. 233

212 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, S. 220–228

denn darin zeige sich der Körper »als lebendiger Wegweiser« im Sinne eines ausgestreckten Arms oder Fingerzeigs.²¹³ In Bezug auf die Metapher des *lebendigen Wegweisers*, die Waldenfels aus Böhlers Schriften leiht, lässt sich hier das Zeigen nach Bühler bezüglich der Zeigegeste und das Zeigfeld der Sprache erneut aufgreifen und erläutern.²¹⁴ In der *Sprachtheorie* aus dem Jahr 1934 theoretisiert Karl Bühler das Zeigfeld der Sprache sowie die Zeigewörter. Ausgehend vom Beispiel eines Pfeils, der einen Ortsnamen trägt, dadurch den Ort *zeigt*, und so in seinem *Zeigfeld* steht, hinterfragt Bühler, ob es unter lautsprachlichen Zeichen auch solche *Wegweiser* gibt,²¹⁵ und konkludiert seine These, dass das ›hier‹ und ›dort‹ sowie das ›ich‹ und ›du‹ grundsätzlich im Sprechen bzw. in der Sprache als Zeigewörter fungieren:²¹⁶

»[...] daß alles sprachlich Deiktische deshalb zusammengehört, weil es nicht im Symbolfeld, sondern im *Zeigfeld* der Sprache die Bedeutungserfüllung und Bedeutungspräzision von Fall zu Fall erfährt; und *nur* in ihm *erfahren kann*. Was ›hier‹ und ›dort‹ ist, wechselt mit der Position des Sprechers genau so, wie das ›ich‹ und ›du‹ mit dem Umschlag der Sender- und Empfängerrolle von einem auf den anderen Sprechpartner überspringt. Der Begriff Zeigfeld ist berufen, diesen uns ebenso vertrauten wie merkwürdigen Tatbestand zum Ausgang der Betrachtung zu machen.«²¹⁷

In dem von ihm entworfenen sprachbezogenen Koordinatensystem argumentiert Bühler, dass die drei Zeigewörter *hier*, *jetzt*, *ich* immer von dem Wechsel der Positionen und den Rollen des Sprechers/Hörers abhängig sind,²¹⁸ – dies lässt sich über die *Situationsräumlichkeit des Leibes* bei Merleau-Ponty nachvollziehen – und sie in ihrer Funktion jeweils als Ortsmarke, Zeitmarke oder als Individualmarke fungieren:²¹⁹

»Der Vorwurf einer unheilbaren Subjektivität, den man immer wieder gegen Wörter wie *ich* und *du* machen hört und konsequent von ihnen auf alle Zeigewörter ausdehnen darf, beruht auf einem mißverstandenen Anspruch, den man von den Nennwörtern her auch an die Zeigewörter stellt. Sie sind subjektiv in demselben Sinne, wie jeder Wegweiser eine ›subjektive‹ d.h. nur von seinem Standort aus gültige und fehlerfreie vollziehbare Angabe macht. Die Wegweiser rund um eine Stadt zeigen alle eine objektiv (geographisch) verschiedene Richtung an unter Verwendung eines und desselben Zeichens, nämlich eines ausgestreckten Armes. Und wenn sie *hier* sagen könnten, gäbe dies eine Wort wieder ebensovielen verschiedenen Positionen an wie das *hier* aus Menschenmunde. Mit dem *ich* ist es genau so.«²²⁰

213 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 231–232

214 Siehe Selbstgespräch

215 Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 1965, S. 79

216 Ebd., S. 79

217 Ebd., S. 80

218 Ebd., S. 102

219 Ebd., S. 107

220 Ebd., S. 106

Zeigewörter erweisen sich in dieser Logik also als *Signale*, bzw. als *Rezeptionssignale*,²²¹ »ein *der* oder *ich* löst eine bestimmte Blickwendung [...] und in ihrem Gefolge eine Rezeption aus.«²²² Die Zeigewörter bedürfen Bühler zufolge »nicht des Symbolfeldes der Sprache, um ihre volle und präzise Leistung zu erfüllen; sie bedürfen aber des Zeigfeldes und der Determination von Fall zu Fall aus dem Zeigfeld, [...].«²²³ In Anlehnung an Bühler argumentiert auch Krämer in ihrem Aufsatz *Sagen und Zeigen*, dass die Bedeutung der Ausdrücke wie »ich«, »hier«, »jetzt« und »dieses« sich anhand der Situation, in der sie ausgesprochen werden, radikal ändern.²²⁴ Denn, wie auch Krämer argumentiert, vertreten »diese Zeigewörter (Indikatoren) [...] eine auf Gegenstände hinweisende Geste.«²²⁵ Die Modi des Zeigens bzw. die Modi dieser Geste sind Bühler zufolge zu differenzieren; »ich kann *ad oculus* demonstrieren und in der situationsfernen Rede dieselben Zeigewörter *anaphorisch* gebrauchen. Es gib doch einen dritten Modus, den wir als *Deixis am Phantasma* charakterisieren werden.«²²⁶ In der ersten Variante beziehe sich das Zeigfeld auf das situative, und »mithin außersprachliche Umfeld einer Rede, das durch die körperliche Position des Sprechers jeweils strukturiert wird.«²²⁷ Dies entspricht dem Ich-hier-Jetzt-System. In der zweiten Version geht es grundsätzlich um ein Zeigen »auf die Sprache hin: Das ist die Textdeixis.«²²⁸ Es gibt, wie Bühler argumentiert;

»auch ein Zeigen auf Plätze der Rede, und die indogermanischen Sprachen benützen für dieses Zeigen zum guten Teil dieselben Wörter wie für die demonstratio ad oculus. Einfach (wie wir es nannten) ist, wenn nicht mehr, so zum mindesten die Beschreibung des Tatbestandes: eine Ordnung dort im Raume und Stelle darin – eine Ordnung hier im Abfluß der Rede und Plätze darin, oder Redeteile, auf die verwiesen wird, um das Gemeinte zu treffen; und der Verweis erfolgt im großen und ganzen mit Hilfe desselben Apparates von Zeigewörtern.«²²⁹

Hinsichtlich einer Möglichkeit der Verwendung von zum Teil gleichen Zeigewörtern argumentiert Krämer, dass dies ein Hinweis darauf ist, »wie sehr die materiale Exteriorität der Sprache zum Bezugspunkt eines Zeigens wird, das [Zeigen] die »Körperlichkeit« der Sprache nicht einfach nur in Anspruch nimmt, vielmehr in gewisser Hinsicht erst hervorgebracht [...] wird.«²³⁰ In dieser Deixis, so Krämer, zeige »sich die Sprache als eine verkörperte Sprache,«²³¹ wie im Falle der semilinguistischen Körperlichkeit. Über die

221 Ebd., S. 107

222 Ebd., S. 107

223 Ebd., S. 119

224 Krämer, Sybille: *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren*, 2003, S. 512

225 Ebd., S. 512

226 Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 1965, S. 80

227 Krämer, Sybille: *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren*, 2003, S. 512

228 Ebd., S. 513

229 Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 1965, S. 121

230 Krämer, Sybille: *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren*, 2003, S. 513

231 Ebd., S. 513

räumlichen Präpositionen am Beispiel des Ausdrucks »die Kirche neben dem Pfarrhaus« erläutert Bühler darüber hinaus, dass dieses *neben* die Position »des eines Dinges vom anderen aus« bestimmt und »verwendet dazu ein waschechtes Begriffswort, die Präposition *neben*.«²³² Obwohl Präpositionen grundsätzlich keine Zeigwörter sind, gehen sie Bühler zufolge »eine Wortehe mit Zeigwörtern« ein.²³³ So entstehen beispielsweise die Fügungen wie »danach, daneben, hierbei, von jetzt an, auf mich zu«; in diesen vollzieht sich Bühler zufolge eine Deixis am Phantasma.²³⁴ In anderen Wörtern geht es in der Deixis am Phantasma, oder im Zeigen am Phantasma wie Waldenfels dies in *Das leibliche Selbst* später formuliert,²³⁵ um die von dem sprechenden bzw. zeigenden Subjekt hergestellten Raumorientierungen und Raumkoordinaten. In dieser Deixis am Phantasma wird also »nicht bloß auf real begegnende Dinge [gezeigt], sondern auch auf vorgestellte Dinge, auf das, was hier Phantasma genannt wird.«²³⁶

Die Deixis am Phantasma benutzt, wenn »nennend Versetzungen mobilisiert sind, dasselbe Zeigfeld und dieselben Zeigwörter wie die demonstratio ad oculus.«²³⁷ Dieses Zeigen am Phantasma, also das Zeigen auf die eingebildeten bzw. vorgestellten Dinge oder Situationen mit situationsabhängigen, also ordnungskontingenten und dennoch fungierenden Raumorientierungen, lässt sich mit Merleau-Pontys Figur der konkreten und abstrakten Bewegung in Beziehung setzen. Eine abstrakte Bewegung wäre hier als eine Deixis bzw. als ein Zeigen am Phantasma in den Blick zu nehmen, insofern sie sich vor dem Hintergrund einer konstruierten Welt nach einem Möglichkeitssinn statt einem Wirklichkeitssinn richtet. In der gleichen Weise lässt sich für die *ikonische Geste* sowie für das *pointing* argumentieren. Diese beiden Weisen des Zeigens nähern sich dem Zeigen am Phantasma, insofern sie indirekte Weisen des Zeigens darstellen und indem sie als Symbolisierung, Imitation, Inszenierung oder Aufführung in den von den Zeigenden entworfenen Raumorientierungen fungieren.

Wie bereits anhand der Figuren der abstrakten Bewegung, der ikonischen Geste, des *pointing* sowie der Deixis am Phantasma gezeigt werden konnte, lässt sich das Zeigen als leibliche Handlung und als eine Gebärde stets responsiv-performativ in den Blick nehmen. Dieses Zeigen konstituiert seine Räumlichkeit und Zeitlichkeit, die allererst im »Gang des Sprechens«,²³⁸ im Gang des Zeigens hervorgebracht werden. Sowohl die Zeitlichkeit als auch die Räumlichkeit sind grundsätzlich als eine fungierende Zeitlichkeit und Räumlichkeit zu denken, wenn sie im Gang des Sprechens bzw. Zeigens hervorgebracht werden.²³⁹ Auf diese Weise sind sie als gestiftete und fungierende Ordnungen des Zeigens in den Blick zu nehmen, die sich in einer responsiv-performativen Logik nachvollziehen lassen. Wie bereits argumentiert, bestimmen die Ordnungen »was etwas ist, warum und wozu es ist, und damit schreiben sie zugleich vor, was möglich ist und was

232 Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 1965, S. 107

233 Ebd., S. 107

234 Ebd., S. 107

235 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 231–232

236 Ebd., S. 231–232

237 Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 1965, S. 149

238 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 54

239 Ebd., S. 54

nicht.«²⁴⁰ Ordnungen sind nicht zu denken ohne die Abweichungen,²⁴¹ durch die sie in ständige Bewegung gesetzt und immer wieder umgeordnet werden. In dieser Hinsicht bedeutete dies auch, dass sie mehr im Sinne eines Werdens verstanden werden können. Eine Ordnung im *Werden* galt als »in *flagranti*«²⁴² und tritt auf »im Zwischen dem Ereignis und seiner jeweiligen Ordnung.«²⁴³ Die Ordnung tritt auch mit einer Kontingenz auf, die auf ein Andersseinkönnen hinweist,²⁴⁴ und weist somit darauf hin, dass nicht nur etwas innerhalb einer Ordnung, sondern die Ordnung selbst auch anders sein kann.²⁴⁵ Ordnungen entstehen, wie Waldenfels argumentiert, *so und nicht anders*.²⁴⁶ In Bezug auf das Zeigen bedeutet dies, dass etwas jeweils *so und nicht anders gezeigt* also ordnungskontingent gezeigt wird. Die Ordnungskontingenz des Zeigens nähert sich der Logik der selektiven Redeordnungen, in denen etwas jeweils zur-Sprache und zum-Schweigen gebracht wird.²⁴⁷ Wie die Weisen des Sprechens bzw. die Aufführung der Rede die Ordnung der jeweiligen Rede stiftet, von der aus der/die Redner:in als solche/r hervorgeht, stiften zugleich auch das die verschiedenen Weisen des Zeigens ihre jeweilige Ordnungen, in denen etwas auf selektive Weise zum-Zeigen und zum-Verbergen gebracht wird. Über das Zeigen und Verbergen hinaus bestimmen die Ordnungen des Zeigens zudem die Weisen des Zeigens, Verbergens sowie des Gezeigten. Das Zeigen konstituiert auf diese Weise nicht nur das Gezeigte, seine Zeit- und Räumlichkeit, sondern es bringt das zeigende Subjekt als solches erst im Zeigen hervor.

filmisch oder pointing in plan-séquence

Wenn das Zeigen im Sinne eines *leiblichen* und *filmischen* Zeigens differenziert werden soll, so lässt sich dies zunächst in der Differenzierung zwischen dem Greifen und Zeigen begründen. Während Merleau-Ponty das Greifen und Zeigen als die »zwei Weisen der Bezugnahme auf einen Gegenstand und zwei Typen des Zur-Welt-seins,« definiert,²⁴⁸ lässt sich hier die gleiche Analogie in Bezug auf das *leibliche* und *filmische* Zeigen ziehen. Das *leibliche* und *filmische* Zeigen würde zunächst auf die zwei Weisen der Bezugnahme auf einen Gegenstand und auf die zwei Typen des Zur-Welt-seins hinweisen. Aufbauend auf dem *leiblichen* Zeigen und anhand der dargestellten Figuren des Zeigens soll im Folgenden ein Verständnis des *filmischen* Zeigens in seinen medialen Ordnungen dargestellt werden, das zum (sprachlich-)filmischen Material im Forschungssetting, das mit einer GoPro/Actioncam aufgenommenen wird, einen Zugang ermöglicht.

Eine abstrakte Bewegung nach Merleau-Ponty zeigte sich im Vergleich zur konkreten Bewegung als diejenige, der keine *wirkliche* Situation entspricht und die für diese

240 Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene, 2012, S. 80

241 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 172

242 Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung, 2002, S. 235

243 Ebd., S. 234

244 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 173

245 Ebd., S. 174

246 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, 2020, S. 19–20

247 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 160

248 Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, S. 150

Bewegung ihren eigenen Hintergrund in der Bewegung selbst entwirft.²⁴⁹ Eine abstrakte Bewegung, wie bereits argumentiert, richtet sich somit nach einem Möglichkeitssinn statt einem Wirklichkeitssinn. Sie ist als eine *Als-ob-Situation* in den Blick zu nehmen, in die sich das Subjekt versetzen kann. Sowohl die abstrakte Bewegung als auch die Geste des Zeigens lassen sich als responsiv-performative Handlungen bzw. als responsiv-performative Ereignisse verstehen, die die Zeigenden im Zeigen allererst hervorbringen. In der gleichen Logik wurde in Bezug auf das Zeigen am Phantasma argumentiert, dass es sich als ein Zeigen verstehen lässt, das sich an den von dem Zeigenden hergestellten situativen Raumorientierungen und Raumkoordinaten orientiert.²⁵⁰ Dadurch wird, wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, »nicht bloß auf real begegnende Dinge, sondern auch auf vorgestellte Dinge« gezeigt.²⁵¹ Im Abschnitt *leiblich* wurde bereits argumentiert, dass die *ikonische Geste* nach Tomasello sowie das *pointing* nach Wiesing sich der abstrakten Bewegung bzw. der *Deixis am Phantasma* nähern, insofern sie als eine indirekte Weise des Zeigens im Sinne einer Imitation, Symbolisierung, Inszenierung oder Aufführung auf etwas *Abwesendes* oder *Vorgestelltes* zeigen können, indem sie ihren Hintergrund im Zeigen dafür selbst entwerfen. Ausgehend von Wiesings Differenzierung zum *showing* und *pointing* wurde zudem argumentiert, dass diese grundsätzlich auf die zwei Weisen des leiblichen Zeigens hinweisen, die zugleich responsiv-performativ sind, die allerdings im Grad der Performativität variieren.

Im Falle des *pointing* wie im Sinne *abstrakter Bewegung, der Deixis am Phantasma* und der *ikonischen Geste* lässt sich erneut argumentieren, dass dem *pointing* ein hohes Maß an Performativität zugeschrieben werden kann, da es als eine indirekte Weise des Zeigens auch auf *etwas Abwesendes* oder auf *Vorgestelltes und Eingebildetes* zeigen kann. Während Wiesing die Figur des *pointing* in Sinne eines *advertisement* oder ein bloßes Zeigen auf Etwas versteht, welches sich nicht an dem Ort des Zeigenden befindet, lässt sich diese Figur in der dargestellten responsiv-performativen Logik in dem Sinne erweitern, dass das *pointing* als eine Symbolisierung, Imitation, Inszenierung oder eine Aufführung fungieren kann. In diesem erweiterten Sinne bietet die Figur des *pointing* für das *filmische Zeigen* mit einer GoPro/Actioncam im Forschungssetting einen Ausgangspunkt, der im Folgenden begründet werden soll.

Während das *pointing* im Sinne Wiesings ein unmittelbares Zeigen durch Hände bzw. Körper/teile bezeichnet, lässt sich das *pointing* mit einer GoPro/Actioncam als eine gewisse Erweiterung des Leibes bzw. als eine Erweiterung des leiblichen Zeigens in den Blick nehmen, die aufgrund der Eigenschaften der Actioncam wie Größe, Gewicht sowie Tragemöglichkeiten gegeben sind. Die besonderen Aufnahmemöglichkeiten der im Forschungssetting verwendete GoPro-Kamera zeichnen sich, wie der Filmwissenschaftler Florian Krautkrämer argumentiert, durch ihre geringe Größe und Leichtigkeit aus. Sie lässt sich sowohl in der Hand halten bzw. am Körper befestigen als auch an anderen

249 Ebd., S. 134

250 Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, 1965, S. 149–151

251 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 231–232

(beweglichen) Gegenständen wie an einem Helm oder am Fahrrad tragen.²⁵² Darüber hinaus argumentiert Krautkrämer, dass sich die GoPro dadurch auszeichnet, dass man ihren »speziellen Aufnahmewinkel sowie die Spuren des Apparates« in ihren Aufnahmen schnell erkennen kann.²⁵³ In seinem Aufsatz *Go-Pro-Vision und involvierter Blick* begründet Krautkrämer seine These damit, dass die Aufnahmen mit einem Camcorder oder einer Actioncam grundsätzlich »die Personen hinter der Kamera durch Bewegung oder Ihre Stimme miteinbeziehen, und gleichzeitig den Aufnahmeapparat deutlich betonen.«²⁵⁴ Diese Aufnahmen sind Krautkrämer zufolge einerseits anthropomorph, da »Menschen die Kameras halten« und andererseits technomorph in den Blick zu nehmen, »weil sie Bilder zeigen, die gleichzeitig so nicht von Menschen gesehen werden können, und weil sich das Aufnahmegerät deutlich als Spur in das Bild miteinschreibt.«²⁵⁵ In Anlehnung an die Film- und Medienwissenschaftlerin Stella Bruzzi bzw. ihrer Schrift *New documentary* beschreibt Krautkrämer die GoPro als eine *performative Kamera*,²⁵⁶ die als solche auf ihre selbstreflexive Dimension bzw. ihre Art des Aufnehmens hinweise.

Die Kamera, die einen Film aufnimmt bzw. aufgenommen hat und dadurch eine Welt zeigt bzw. eine Welt erst erschließt,²⁵⁷ wird, wie die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch argumentiert, in der Regel nicht im Bild mitgesehen. Dies deute darauf hin, wie Koch in Anlehnung an Cavell argumentiert, dass die Kamera grundsätzlich außerhalb ihres Gegenstandes (also außerhalb des Films selbst) stehe.²⁵⁸ Bei der *performativen Kamera* ist eine solche Annahme nicht haltbar, denn bei ihr »handelt es sich nicht nur um die Wiedergabe ihres ›Blicks‹, sondern auch ihrer Positionierung im Bild selbst, in der Hand der Filmenden.«²⁵⁹ Die Bezeichnung der *performativen Kamera* lässt sich auch auf die GoPro bzw. vergleichbare Aufnahmesysteme übertragen, insofern sie die Kamera selbst, das Gefilmte sowie den Filmenden gleichzeitig betont.²⁶⁰ Die Besonderheit der *performativen Kamera* liegt auf diese Weise in der »Betonung des Blicks, die deutliche Spur des Apparates im Bild sowie die gleichzeitige Hervorhebung von Technik und Mensch [...]«. ²⁶¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich für die vorliegende Arbeit argumentieren, dass das *pointing* durch die *performative Kamera* bzw. durch die *involvierte Kamera*, wie Krautkrämer in *GoPro Culture: On the Relationship between Apparatus, Manufacturer, and Aesthetics* reformu-

252 Vgl. Krautkrämer, Florian: Go-Pro-Vision und involvierter Blick: Neue Bilder der Kriegsberichterstattung, in: Adam, Marie-Hélène; Gellai, Szilvia; Knifka, Julia (Hg.): Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik, 2016, S. 217

253 Ebd., S. 217

254 Ebd., S. 216

255 Ebd., S. 216

256 Ebd., S. 216

257 Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen, in: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, 2016, S. 162

258 Ebd., S. 170

259 Krautkrämer, Florian: Go-Pro-Vision und involvierter Blick: Neue Bilder der Kriegsberichterstattung, 2016, S. 216

260 Ebd., S. 217

261 Ebd., S. 218

liert,²⁶² vollzogen wird. Das *pointing* mit einer GoPro differenziert sich erneut von Wiesings Beschreibungen, in denen argumentiert wird, dass das *pointing* als eine indirekte Weise des Zeigens genau das zeigende Werkzeug zeigt, und nicht den zu zeigenden Gegenstand selbst.²⁶³ Mit dem *pointing* einer GoPro geht es auf diese Weise vielmehr um ein Zeigen *durch* das zeigende Werkzeug und das Gezeigte bzw. Gefilmte, das sich in Anlehnung an Koch als die erstellte bzw. aufgestellte und gezeigte Welt verstehen lässt,²⁶⁴ sowie den Zeigenden selbst, der erst im Zeigen als solcher hervorgebracht wird.

Das *pointing* als Erweiterung des leiblichen Zeigens konstituiert in der Geste seine Ordnung, in der etwas selektiverweise gefilmt, gerahmt und dabei anderes ausgeschlossen wird. Das *pointing* verhält sich wie eine *abstrakte Bewegung*, wie eine *ikonische Geste* oder die *Deixis am Phantasma*, indem es sich nach einem filmischen Möglichkeitssinn richtet und dafür den Hintergrund selbst entwirft. Das *pointing* als *filmisches Zeigen* operiert basierend auf den von dem Zeigenden hergestellten Raumorientierungen und Koordination bzw. in den von dem Zeigenden entworfenen filmischen Räumen, die dem vorgegebenen oder vorgefundenen architektonischen Raum nicht entsprechen müssen. In ihrem Aufsatz *Filmische Welten* geht Koch von einer ähnlichen Annahme aus, indem sie argumentiert, dass die Filme »in ihrer projizierten ästhetischen Illusion aber je eigene Welten [vorstellen], die zwar in einer mimetischen Beziehung zur vorfilmischen Welt stehen, aber in keinem Abbildungsansinnen.«²⁶⁵ In Bezug auf die Räumlichkeit bzw. die räumlichen Dimensionen lässt sich dies noch zuspitzen, insofern das *pointing* nicht in vorgegebenen und vorgefundenen architektonischen Räumen sondern vielmehr in *performative spaces* vollzogen wird, die erst im *pointing* als solche hervorgebracht und in der Hervorbringung dargestellt werden.

Im Vergleich zum *leiblichen Zeigen*, das beispielsweise mit einem Zeigefinger oder beim Sagen vollzogen wird, entwirft das *pointing* als *filmisches Zeigen* eine spezifische Ordnung, die sich vor dem Hintergrund des eingesetzten Mediums und dessen Medialität sowie der von ihnen aus konstituierten Schwellen als *medial* verstehen lässt. Unter *Ordnung(en)* wurde in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, dass die Ordnungen responsiv auftreten, also als ein responsiv-performatives Geschehen, »in dem die Ordnung sich selbst produziert.«²⁶⁶ Die Ordnungsstiftung zeigte sich selbst auch als ein Ereignis, das zugleich auf sich selbst bezogen ist und mit einer zeit-raumbildenden Dimension auftritt. In Anlehnung an diese These lässt sich argumentieren, dass das *pointing* als *filmisches Zeigen* mit einer zeit-raumbildenden Dimension auftritt. Die Ordnungsstiftung wurde zudem vor dem Hintergrund der Situativität und Verkörperung als ein liminales Ereignis beschrieben, das sich nicht »in die Welt verlegen lässt, wie beobachtbare Vorkommnisse.«²⁶⁷ Wenn nun an diesem Gedanken angeknüpft und in Bezug auf die Ordnungen sowie die Schwellen argumentiert wird, so lässt sich festhalten, dass das

262 Krautkrämer, Florian: GoPro Culture: On the Relationship between Apparatus, Manufacturer, and Aesthetics, in: Winfried, Gerlin; Krautkrämer, Florian (Hg.): *Versatile Camcorders. Looking at the GoPro Movement*, 2021, S. 85

263 Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, 2013, S. 24

264 Koch, Gertrud: *Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen*, 2016, S. 162

265 Ebd., S. 170

266 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 142–143

267 Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, 2019, S. 32

pointing seine Ordnung im Sinne einer Ordnungstiftung bzw. eines Ordnungswechsels über die Schwellenerfahrungen entwirft. Das *pointing* konstituiert also im Vollzug eine mediale Schwelle, die von vornherein mit einer *Bewegung* verzahnt ist. Diese Schwelle lässt sich als ein Zwischenzustand bzw. grundsätzlich als ein Zwischen verstehen,²⁶⁸ das das Noch-Nicht und das Nicht-Mehr verbindet. Aus diesem liminalen Zustand gehen das *pointing* als eine Zeigegeste sowie der Zeigende und das Gezeigte als solche allererst hervor. Schwellenerfahrungen, wie bereits argumentiert, gehen immer mit gewisser Unberechenbarkeit, Kontingenz sowie Fiktion einher und werden als solche von Schwellenaffekten getrieben. Das weist zugleich darauf hin, dass das Hinübergehen einer Schwelle keine Willensentscheidung ist.²⁶⁹ Übertragen auf das *pointing* würde das darauf hinweisen, dass die Konstitution einer medialen Schwelle vom *pointing* aus als ein responsiv-performatives Geschehen im *pointing* hervorgeht, indem die Schwelle sich selbst produziert.

Das *pointing* sowie die im Vollzug konstituierte mediale Schwelle setzen einerseits, wie oben angedeutet, eine Bewegung voraus, in der das Zeigen vollzogen wird. Andererseits bezieht sich die Bewegung im *pointing* mit einer GoPro auf ein spezifisches, filmisches Geschehen, das *temporally extended* ist und das anders als in einem üblichen Filmgeschehen in einer *plan-séquence* vollzogen wird. Das *pointing in plan-séquence* stellt somit das Verständnis des filmischen Zeigens für die vorliegende Arbeit dar, das aus einer kontinuierlichen und nicht geschnittenen Bewegung hervorgeht und auf diese Weise keine Montage beinhaltet. Die *Plansequenz* oder *Sequenz-Einstellung* ist dem Filmwissenschaftler Peter Wuss zufolge ein »Spezialfall von Szenenaufgliederung.«²⁷⁰ Der Begriff bezieht sich zunächst auf die »Kameradarstellung eines meist längeren Handlungssegments, das unter Verzicht auf innere Schnitte organisiert ist.«²⁷¹ Die Plansequenz bzw. *plan-séquence* nähert sich Wuss zufolge daher einer Theaterbühne, insofern eine Theaterbühne auch mit »kontinuierlich inszenierten Vorgängen« zu tun hat.²⁷² Im Text *Mise en Images und innere Montagen* argumentiert der Filmwissenschaftler Martin Jehle, dass die Montage in der *plan-séquence* im Inneren stattfindet, und nicht dem Montieren einer Szene aus unterschiedlichen Einstellungen entspricht.²⁷³ Die Montage entspreche in diesem Sinne »nicht mehr ein[em] Trennen und Zusammenfügen unterschiedlicher Einstellungen durch einen Schnitt,«²⁷⁴ sondern einem Verfahren, das »zur Verbindung unterschiedlicher Elemente innerhalb einer Einstellung oder eines filmischen Bildes [dient]. Das Etablieren dieser Verknüpfung ohne Bildschnitt wird als innere Montage bezeichnet.«²⁷⁵

268 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede, 2015, S. 204

269 Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 216–217

270 Wuss, Peter: Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht. Zum Wirkungspotenzial des Spielfilms, 2020, S. 547

271 Ebd., S. 547

272 Ebd., S. 547

273 Jehle, Martin: Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino, 2021, S. 33

274 Pudowkin, Wsewolod: Über die Montage, in: Witte, Karsten; Laage, Wolfgang (Hg.): Theorie des Kinos, 1982, S. 125

275 Jehle, Martin: Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino, 2021, S. 33

Der Begriff der inneren Montage wird entwickelt aus der Formulierung »*découpage en profondeur*«, den der Filmkritiker André Bazin von Jean Renoir übernimmt.²⁷⁶ Wuss zufolge gewinnt das Verfahren der *plan-séquence*

»seine besondere ästhetische Wirkungskraft maßgeblich daraus, dass es die gegenläufigen Tendenzen der Lebenswelt in ihrer originären raumzeitlichen Dichte, d.h. in ihrer Koinzidenz oder zeitlichen Nähe dokumentiert, was auch heißt, sie innerhalb des gleichen raumzeitlichen Kontinuums einer Einstellung zu fixieren und in Echtzeit wahrnehmbar zu machen.«²⁷⁷

Mit dieser besonderen Qualität des Verfahrens von *plan-séquence* gewinnt das gleichzeitig Gezeigte sowie das Verborgene eine höhere Relevanz. Unter *leiblich* wurde entlang der Logik des Sagens und des Gesagten argumentiert, dass das Zeigen immer auf die selektiven Weisen des zum-Zeigen und zum-Verbergen-bringens hinweist. Für das *filmische* Zeigen bzw. für das *pointing in plan-séquence* lässt sich das Argument in dem Sinne übertragen, dass durch das Filmen bestimmte Teile des Sichtfeldes eingerahmt und dadurch andere ausgeschlossen werden. Das Gezeigte, Gefilmte als On-Screen lässt sich also nicht davon abheben, was nicht gezeigt wird und dadurch im Off²⁷⁸ bleibt bzw. ins Off verschoben wird. Das On, als das Gezeigte bzw. Gefilmte oder als die konstruierte Welt lässt sich dann nur interpretieren, wenn dies vor dem Hintergrund des Offs in den Blick genommen wird.

Das Off (*hors-champ* bzw. *Off-screen space*) entspricht somit dem imaginären Raum eines Filmes, »der außerhalb des Bildfeldes potenziell existiert.«²⁷⁹ Das Off bzw. das *hors-champ* wurde in der Filmtheorie benannt, um die Möglichkeiten des Filmes, insbesondere das Außerhalb des Sichtbaren, thematisieren zu können.²⁸⁰ Bazin machte zunächst in seiner Schrift *Jean Renoir* auf die grundsätzliche Ambivalenz des Filmbildes aufmerksam, dass durch eine Einrahmung ein Teil des Sichtfeldes hervorgehoben wird und ein anderer Teil dadurch ausgeschlossen bleibe.²⁸¹ Das Off als der imaginäre Raum/Umraum des Filmes entfaltet sich innerhalb des filmischen Narrativs und ergänzt somit das Bildfeld.²⁸² Das Off, so argumentiert der Filmwissenschaftler Kayo Adachi-Rabe, muss »von [der] Regie beziehungsweise Kamera als ästhetisches Kriterium in der *mise-en-scène* unvermeidlich mitkonzipiert werden.«²⁸³ Der Filmtheoretiker Noël Burch definiert in sei-

276 Ebd., S. 33

277 Wuss, Peter: Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht. Zum Wirkungspotenzial des Spielfilms, 2020, S. 549

278 Bazin, André: Jean Renoir, 1977, S. 63

279 Adachi-Rabe, Kayo: Zur Expansion des Off. Jean-Luc Godard LE MÉPRIS und Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE im Vergleich, in: Zeitschrift für Filmforschung, Rabbiteye, 2011, S. 93

280 Zahn, Manuel: Off, Textur des Filmbildes, Filmerfahrung. Zum Verhältnis von Sichtbarem, Nicht-Sichtbarem und Unsichtbarem der Filmbilder, 2015, nicht publizierter Vortragsmanuskript, in Salzburg

281 Bazin, André: Jean Renoir, 1977, S. 63

282 Zahn, Manuel: Off, Textur des Filmbildes, Filmerfahrung. Zum Verhältnis von Sichtbarem, Nicht-Sichtbarem und Unsichtbarem der Filmbilder, 2015

283 Adachi-Rabe, Kayo: Zur Expansion des Off. Jean-Luc Godard LE MÉPRIS und Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE im Vergleich, 2011, S. 93

ner Schrift *The Theory of Film Practice* sechs Off-Bereiche; die beiden Seitenteile als erster und zweiter Bereiche, den Ober- und Unterteil der Einstellung als die dritten und vierten Bereiche, sowie hinter der Kulisse als die fünfte und letztlich hinter der Kamera als den sechsten Bereich. Er unterscheidet darüber hinaus zwischen konkretem und imaginärem Off.²⁸⁴ In *Das Bewegungs-Bild* unterscheidet auch Gilles Deleuze zwischen einem relativen und einem absoluten Off; während das relative Off auf die imaginär-räumliche Fortsetzung des filmischen Narrativs hinweist, erzeuge das absolute Off eine metaphysische Erweiterung der filmischen Welt.²⁸⁵ In Anlehnung an Deleuzes Differenzierung wird im Forschungssetting von einem relativen Off ausgegangen, das sich als eine imaginär-räumliche Fortsetzung des filmischen Narrativs bzw. als andere Möglichkeit des filmischen Narrativs darstellt. Das sechste Off, das sich als der Vorraum des Bildfeldes darstellt, bildet Adachi-Rabe zufolge ein potenzielles Zentrum des filmischen Raums, da dies »nicht nur die imaginäre Fortsetzung des filmischen Raums darstellt, sondern auch die Kamera- und Zuschauerposition einschließt.«²⁸⁶ Die Kategorisierung der sechs Off-Bereiche sowie die Modifizierung des Off im Sinne eines relativen und absoluten Offs stellen sich grundsätzlich geeignet für die Filmanalyse, aber deutlich weniger für die »Definition der Qualität des Offs« dar, denn wie Adachi-Rabe argumentiert, die Off-Bereiche werden verzahnt und in einer Mischform entworfen.²⁸⁷ Im Vergleich zu Spielfilmen lassen sich Krautkrämer zufolge in Dokumentarfilmen die Bereiche des Off »*hors-champ*« (diegetisches Off) [, des] »*hors-cadre*« (extradiegetisches Off) und des »*champ*«, des Bildes deutlich weniger trennen.²⁸⁸ Das Off im Filmischen stellt sich somit als ein schwer definierbarer Bereich dar, »indem verschiedene Qualitäten der räumlichen Dimensionen vermischt sind.«²⁸⁹

»[...] Dabei ist das Bildfeld nur ein kleiner Querschnitt, der seinerseits die voluminöse, imaginäre Ganzheit der filmischen Welt in sich kondensiert. Das Off verbindet sich mit dem Bildfeld keineswegs durch geradlinige räumliche Kontinuität, sondern durch seine eigene Mehrdimensionalität.«²⁹⁰

Das Off, wie der Filmwissenschaftler Pascal Bonitzer argumentiert, bleibt immer imaginär und fiktiv.²⁹¹ Dahingegen lässt sich auch argumentieren, dass grundsätzlich das On immer imaginär und fiktiv ist, wenn dies vor dem Hintergrund des *pointing in plan-séquence* in den Blick genommen wird, indem das Gezeigte bzw. Gefilmte in einer responsiv-performativen Logik erst im Zeigen/Filmen hervorgebracht wird. Die Relation zwi-

284 Burch, Noël: *The Theory of Film Practice*, 1981, S. 17–18

285 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*, 1991, S. 31–32

286 Adachi-Rabe, Kayo: Zur Expansion des Off. Jean-Luc Godard LE MÉPRIS und Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE im Vergleich, 2011, S. 98

287 Ebd., S. 100

288 Krautkrämer, Florian: Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 11: Dokument und Dokumentarisches, Jg. 6, Nr. 2, 2014, S. 126

289 Adachi-Rabe, Kayo: Zur Expansion des Off. Jean-Luc Godard LE MÉPRIS und Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE im Vergleich, 2011, S. 100

290 Ebd., S. 100

291 Bonitzer, Pascal: *Le regard et la voix*, 1976, S. 17

schen dem Gezeigten und Verborgenen bzw. zwischen dem On und Off erweist sich hier als besonders relevant, denn dies wird, anders als in einem üblichen Filmgeschehen, mit dem Verfahren der Montage beim *pointing in plan-séquence* spontan gestaltet. Das *pointing in plan-séquence* stellt im *pointing* »eine räumliche Ko-Präsenz und eine Simultanität der Ereignisse« her.²⁹² Das Ästhetische bzw. die ästhetische Qualität des *pointing in plan-séquence* liegt einerseits in der Herstellung der simultanen Ereignisse, und andererseits genau in der Relation zwischen dem On und Off, die vor dem Hintergrund der inneren Montagen entworfen wird. Innere Montagen erweisen sich, wie bereits argumentiert, als spontan und prozessual, und als das Etablieren der visuellen Verknüpfungen und Anknüpfungen, die aus dem entspringen, was vom Zeigenden/Filmenden in das Off verschoben wird.

Ausgehend von diesem skizzierten Konzept lässt sich nun abschließend fragen, wie die Weisen des *pointing in plan-séquence* in den Blick genommen werden können. Wenn das *pointing in plan-séquence* aus den inneren Montagen entworfen wird, also mit dem spontanen Etablieren der visuellen Anknüpfungen bzw. spontanen Etablieren der filmischen Narration fungiert, lässt sich nun fragen, von wo aus sich diese filmischen Gesten denken lassen. Unter »inneren Montagen« lässt sich zunächst ein vorreflexives, responsiv-performatives Geschehen verstehen, das in den *responsiven Erfahrungsräumen* zu verorten ist. Die Verankerung der filmischen Gesten bzw. die Weisen des *pointing* lassen sich ebenso in den *responsiven Erfahrungsräumen* situieren, die als gestiftete und fungierende Ordnung als der Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als die Grundstimmung, in der all das Wissen und Erfahrung situiert bzw. verankert wird, fungiert. Die filmische Geste bzw. die (situativen) Weisen des *pointing in plan-séquence* lassen sich vor diesem Hintergrund, wie im Falle des *Selbstgesprächs*, als die *situativ-responsive* bzw. *filmische Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung begreifen, die sich erst *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen bilden.

Simultanität im *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence*

In Bezug auf das *Selbstgespräch* wurde abschließend argumentiert, dass das es grundsätzlich auf eine *sprachliche Aufführung des eigenen und fremden* hinweist, die als solche aus den *responsiven Erfahrungsräumen* entworfen wird. In der gleichen responsiv-performativen Logik wurde auch für das *pointing in plan-séquence* vor dem Hintergrund der inneren Montage argumentiert, dass dies als die *situativ-responsive* bzw. *filmische Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlungen begriffen werden kann, die erst *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen entstehen. Wenn nun ausgehend von der spontanen Aufforderung zum simultanen *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence* die Erfahrung von Installation thematisiert werden soll, wird im Folgenden zunächst die sogenannte *Simultanität* in den Blick genommen, in der sich sowohl das *Selbstgespräch* als auch das *pointing in plan-séquence* als *Aufführungen* vollziehen. Diese *Simultanität* weist somit sowohl auf die Vorgehensweise der Datenerhebung als auch

292 Jehle, Martin: Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino, 2021, S. 76

auf die Eigenschaft der erhobenen Daten hin, die als solche in Bezug auf die Performativität dieser Aufführungen und somit auch bezüglich der Performativität der Erfahrung weitere Fragen mit sich bringt.

Bevor die *Simultanität des Selbstgesprächs* und *pointing in plan-séquence* für das Forschungssetting in den Blick genommen werden kann, soll aber zunächst die Begriffsbestimmung der *Aufführung*, die bis jetzt lediglich vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräumen* als solche bestimmt wurde, erneut begründet werden. Im Vergleich zu einer *Inszenierung* lässt sich unter dem Begriff der *Aufführung* zunächst das verstehen, was nicht planbar ist und als solches keine vorauszusehenden Handlungsabläufe beinhaltet. Inszenierungen lassen sich im Diskurs der Performance und der Theaterwissenschaften als jene Strategien begreifen, »die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen.«²⁹³ Sie folgen auf diese Weise bestimmten Regeln, Protokollen oder bereits geprobter Handlungsabläufe.²⁹⁴ Unter dem Begriff der *Aufführung* fällt hingegen grundsätzlich alles, »was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt.«²⁹⁵ Und das, was im Laufe einer *Aufführung* in Erscheinung tritt, ist zu Beginn der *Aufführung* als solches nicht vorhersehbar.²⁹⁶ Die *Aufführung*, so lässt sich in Anlehnung an Fischer-Lichte argumentieren, vollzieht sich als eine »Wechselwirkung körperlicher Handlungen aller im Raum Anwesenden«, bzw. geht aus den »Wechselwirkungen der Handlungen und Verhaltensweisen aller in ihr Beteiligten hervor.«²⁹⁷ Eine *Aufführung* eröffne für ihre Beteiligten die Möglichkeit »sich in ihrem Verlauf als ein Subjekt zu erfahren,«²⁹⁸

»welches das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen vermag und dessen eigenes Handeln und Verhalten ebenso von anderen mitbestimmt wird; als ein Subjekt, das weder autonom noch fremd-bestimmt ist, das als Subjekt spezifische Handlungen vollzieht, die andere als Objekte intendieren, und umgekehrt den Handlungen anderer ausgesetzt ist.«²⁹⁹

Aufführungen sind in diesem Sinne stets als responsiv-performativ zu denken und sie tun das, »worauf sie verweisen, und konstituieren [auf diese Weise] eine spezifische soziale, und im Falle Theateraufführungen zugleich ästhetische, Wirklichkeit.«³⁰⁰ Wie Fischer-Lichte argumentiert, gelten die Aufführungen immer als performativ, aber nicht jeder Akt bzw. jede Handlung gilt als performativ.³⁰¹ Die Aufführungen, die stets aus der »Begegnung und Konfrontation aller Beteiligten« hervorgehen, sind wirklichkeitskonstituierend und selbstreferenziell in den Blick zu nehmen.³⁰² Aufführungen bringen sich

293 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, 2013, S. 55–56

294 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 2021, S. 66

295 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, 2013, S. 55–56

296 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 2021, S. 67

297 Ebd., S. 67

298 Ebd., S. 67

299 Ebd., S. 67

300 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, 2013, S. 45

301 Ebd., S. 53

302 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 2021, S. 65

selbst in ihrem Vollzug hervor und sind als flüchtig gekennzeichnet; diese Flüchtigkeit beruht darauf, dass sie, wie Fischer-Lichte argumentiert, leibgebunden sind.³⁰³ In dieser Leibgebundenheit »entstehen und vergehen« sie.³⁰⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auf die oben formulierten Argumentationen bzw. Thesen näher eingehen. Das *Selbstgespräch*, das immer vom *Fremden* her zu denken ist, und grundsätzlich als eine Kooperation im weiten Sinne verstanden wird, wurde beschrieben als die *sprachliche Aufführung des eigenen und fremden*, die aus den *responsiven Erfahrungsräumen* hervorgeht. Wie bereits ausgehend von den Ordnungen argumentiert wurde, ist das *Selbstgespräch* stets responsiv-performativ, also als wirklichkeitskonstituierend und selbstreferenziell zu denken. Bezogen auf die spontane Aufforderung bzw. die Spontaneität im Forschungssetting lässt sich zunächst argumentieren, dass das, was im Laufe eines *Selbstgesprächs in Erscheinung tritt*, zu Beginn des *Selbstgesprächs* nicht vorhersehbar ist. Das *Selbstgespräch* als Aufführung geht vor dem Hintergrund einer responsiven Leibphänomenologie, wie bereits im Abschnitt *Selbstgespräch* argumentiert wurde, aus einem Rollenwechsel hervor, indem der Besprochene, Sprechende und Angesprochene in einer Person miteinander in dem Sinne kooperieren, dass sie sich abweichend, fragend und antwortend zueinander verhalten.

In der gleichen Logik wurde auch die filmische Geste bzw. das *pointing in plan-séquence* abschließend als die *situativ-responsive bzw. filmische Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlungen beschrieben, die erst *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen entspringen. Das *pointing in plan-séquence* stellt im *pointing* »eine räumliche Ko-Präsenz und eine Simultaneität der Ereignisse« her.³⁰⁵ Das *pointing in plan-séquence* selbst ist in diesem Sinne als ein Ereignis zu verstehen, das, wie im Falle der Aufführungen, »einmalig und unwiederholbar« ist.³⁰⁶ Diese Merkmale lassen sich zugleich dem *Selbstgespräch* zuschreiben, da auch das *Selbstgespräch* vor dem gleichen Hintergrund als eine *sprachliche Aufführung des eigenen und fremden* als einmalig und unwiederholbar zu verstehen ist, und das es sich im Laufe der Aufführung erst hervorbringt. Wie im Folgenden erläutert wird, setzen die Aufführungen grundsätzlich *Zeugen* bzw. die *Ko-Präsenz der Anderen* voraus, mit denen die Aufführungen überhaupt erst stattfinden können, und sie dadurch die »mediale[n] Bedingungen von Aufführungen« bestimmen.³⁰⁷ Bezogen auf das Forschungssetting lässt sich die GoPro bzw. die *performative Kamera* als Zeuge der jeweiligen Aufführungen verstehen, durch welche die jeweiligen medialen Bedingungen der Aufführung entworfen und bestimmt werden. Auf diese Weise bewirkt das Verständnis der Aufführung im Rahmen des *Selbstgesprächs* und *pointing in plan-séquence* eine Verschiebung ihrer Erfüllungsbedingungen, da die *performative Kamera*, die zugleich den Filmenden, das Gefilmte sowie den Apparat selbst in seiner Spur hervorhebt,³⁰⁸ als ein Akteur bzw. Zeuge im/des Aufführungsgeschehen/s verstanden wird. Die ästhetische Dimension des *Selbstgesprächs* und *pointing in plan-séquence* mit

303 Ebd., S. 68–69

304 Ebd., S. 69

305 Jehle, Martin: Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino, 2021, S. 76

306 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 80

307 Ebd., S. 84

308 Krautkrämer, Florian: Go-Pro-Vision und involvierter Blick: Neue Bilder der Kriegsberichterstattung, 2016, S. 218

der GoPro liegt darin, dass sie als responsiv-performative Ereignisse begriffen und somit in deren Flüchtigkeit, Leibgebundenheit, Einmaligkeit sowie in deren Unwiederholbarkeit in den Blick genommen werden. Vor diesem Hintergrund lassen sich das *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence* im empirischen Material als spontan-simultane *Aufführungen* begreifen, die in ihrer Simultanität miteinander in dem Sinne korrespondieren, dass sie sich gegenseitig ändern, ergänzen und überschreiten. Eine genauere Diskussion der Spontanität und Simultanität dieser *Aufführungen* setzt allerdings ein Verständnis der Performativität voraus, das im Folgenden beginnend mit der Performativität der Sprache und der Handlungen in seinen Grundzügen dargestellt werden sollen. Dazu werden zunächst die Verschiebungen bzw. Schwerpunktverlagerungen innerhalb der Theorien zur Performativität diskutiert und damit letztlich ein Zugang zur Ästhetik des Performativen ermöglicht, die den weiteren Überlegungen zugrunde liegt.

Abgeleitet vom Verb *to perform* bzw. vom *vollziehen* entwickelt der Sprachphilosoph John L. Austin im Jahr 1955 den Begriff *performativ*.³⁰⁹ Austins Entdeckung für die Sprachphilosophie, wie Fischer-Lichte argumentiert, liegt im Verständnis, dass die »sprachlichen Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern dass mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden, dass es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt.«³¹⁰ Dem Sprechen wird somit eine »weltändernde«, konstitutive Kraft zugeschrieben, die nach Fischer-Lichte, Transformationen bewirken kann.³¹¹ Austin erläutert sein Verständnis performativer Äußerungen am Beispiel der Eheschließung bzw. im Ja-Wort. Er argumentiert, dass dieses Ja-Wort im Prozess der Eheschließung in der sprachlichen Äußerung keinen bestehenden Sachverhalt beschreibt, sondern vielmehr durch eine solche Äußerung ein neuer Sachverhalt erst geschaffen wird.³¹² Aus diesen Äußerungen geht also eine Änderung hervor, denn sie »vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen.«³¹³ Die Sprache ist hier, wie Krämer argumentiert, nicht nur als ein »Instrument und Medium der Mitteilung über die Welt« zu denken; »sondern kann – und zwar im Akt des Sprechens selbst – die Welt zugleich verändern. Wir handeln also nicht nur, *dadurch dass* wir sprechen, sondern wir handeln auch, *indem* wir sprechen.«³¹⁴ Die zunächst festgelegte Unterscheidung zwischen den konstativen und performativen Dimensionen wird von Austin wieder verworfen, weil »sich kein Kriterium angeben lasse, welches performative und konstative Äußerungen eindeutig voneinander abzugrenzen erlaube.«³¹⁵ Statt dieser Unterscheidung schlägt Austin für performative Äußerungen eine dreiteilige Definition – *lokutionäre*, *illokutionäre* und *perlokutionäre* – vor.³¹⁶

309 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 43

310 Ebd., S. 43–44

311 Ebd., S. 44

312 Ebd., S. 44

313 Ebd., S. 44

314 Krämer, Sybille: Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie, in: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): Performativität und Praxis, 2003, S. 19

315 Ebd., S. 19

316 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 47

Der lokutionäre Akt lässt sich zunächst als »den Weltbezug der Äußerung« verstehen, der illokutionäre Akt als »die Wirklichkeit, die durch ihren Vollzug geschaffen wird« und der perlokutionäre Akt bezieht sich »auf ihre später eintretende Wirkung«. ³¹⁷ Die illokutionäre Kraft besteht Krämer zufolge in dem »intersubjektiven Bindungspotential zwischen Sprecher und Hörer«; diese sei jedem »Sprechen implizit [...]«. ³¹⁸ Hinsichtlich des Scheiterns von Austins anfänglicher Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen argumentiert Fischer-Lichte, in Anlehnung an Krämer und Marco Stahlhut, dass es als ein Beispiel für »die Anfälligkeit aller Kriterien und das Ausgesetztsein aller definitiven Begriffe für die Unentscheidbarkeiten, die Unwägbarkeiten und Vieldeutigkeiten [verstanden werden kann], die mit dem wirklichen Leben verbunden sind«. ³¹⁹ Trotz dieses Scheiterns gilt weiterhin die ursprüngliche Definition der Performativa; mit ihnen werden grundsätzlich die »Sprechhandlungen bezeichnet [...], die selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend sind [...]«. ³²⁰ Die performativen Äußerungen sind, wie Fischer-Lichte argumentiert; »selbstreferenziell, das heißt [sie] beziehen sich auf sich selbst, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind [zudem] wirklichkeitskonstituierend, indem sie soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.« ³²¹

Wie bereits zuvor im Kontext der Erfüllungsbedingungen von Aufführungen erwähnt, werden auch in Austins Theorie für das Gelingen performativer Äußerungen »eine Reihe nicht sprachlicher Bedingungen« vorausgesetzt, die sich auf soziale und institutionelle Bedingungen und Rahmungen beziehen. ³²² Diese Bedingungen hängen Austin zufolge von den Gemeinschaften ab, in denen die performativen Äußerungen vollzogen werden. ³²³ Insofern gelten performative Äußerungen zunächst als Aufführungen eines sozialen Aktes, ³²⁴ die ihrer Zeugen bzw. ihres Publikums bedürfen. Sie werden aber zugleich von jenen Äußerungen differenziert, die beispielsweise in einer Theateraufführung bzw. auf einer Bühne vollzogen werden. ³²⁵

»In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn sie jemand zu sich selber sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben.« ³²⁶

317 Ebd., S. 47

318 Krämer, Sybille: Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie, 2003, S. 23

319 Krämer, Sybille; Stahlhut, Marco: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theorien des Performativen, Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 10. Heft 1., 2001, S. 45

320 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 47

321 Ebd., S. 44

322 Ebd., S. 44–45

323 Ebd., S. 45

324 Ebd., S. 45

325 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 45

326 Austin, John L.: How To Do Things With Words. Zur Theorie der Sprechakte, 1979, S. 43–44

Wenn also die performativen Sprechakte als fremde Rede zitiert bzw. wiederholt oder als Selbstgespräche durchgeführt werden, verlieren sie Austin zufolge ihre kommunikative Funktion, »ihre *illocutionary force*, [...].³²⁷ Durch einen solchen Szenenwechsel erfahren die Sprechakte, so Austin, »eine regelrechte illokutionäre Entkräftung.«³²⁸ Während Austin sich mit seiner Theorie des Performativen grundsätzlich auf die Sprechakte bezieht, wird der Begriff des Performativen von der Kulturphilosophin Judith Butler erweitert und auf körperliche Handlungen bezogen.³²⁹ Ohne Berufung auf Austin verwende Butler den Begriff und hebe dabei die transformative Kraft des Performativen hervor, die wie Fischer-Lichte argumentiert, »imstande ist, soziale Wirklichkeit zu konstituieren.«³³⁰ Butler bezieht sich auf den Begriff der Performativität, um zu verdeutlichen, dass »social agents constitute social reality through language, gesture and all manner of symbolic social design.«³³¹ Ein prominentes Beispiel für die sozial konstituierte Wirklichkeit ist für Butler die Geschlechtsidentität, da diese weder ontologisch noch biologisch, sondern vielmehr als Ergebnis kultureller Praktiken und Konstitutionsleistungen verstanden werden müsse.³³² Performative Akte als körperliche Handlungen sind in Butlers Theorie als nicht-referentiell (*non-referential*) zu begreifen, weil sie sich »nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken wollen.«³³³ Die performativen körperlichen Handlungen bringen in diesem Sinne »keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.«³³⁴ In dieser phänomenologisch eingebetteten Perspektive geht Butlers Theorie von der Logik der Wiederholung bzw. Wiederholbarkeit von performativen Akten und Handlungen aus, die in »Transformationen resultieren« kann.³³⁵ Performative Akte sind zudem als dramatisch (*dramatic*) zu verstehen; dieser Begriff bzw. dieses Merkmal erweist sich Fischer-Lichte zufolge »zweifelloso auf das Theater« bezogen, denn dadurch können die Prozesse der Erzeugung hervorgehoben werden.³³⁶

»By dramatic I mean [...] that the body is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body [...].«³³⁷

327 Alloa, Emmanuel: ... ein Reden und ein Denken, das wir nicht haben«. Zur Figur der indirekten Rede bei Maurice Merleau-Ponty, In: Emmanuel Alloa, Alice Lagaay (Hg.): Nicht(s) Sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert, 2008, S. 212

328 Ebd., S. 212

329 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 48

330 Ebd., S. 48

331 Butler, Judith: Performative Acts and Gender Construction – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Sue Ellen Case (Hg.), Performing Feminism, 1990, S. 270

332 Ebd., S. 270–271

333 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 48

334 Ebd., S. 48

335 Ebd., S. 49

336 Ebd., S. 49

337 Butler, Judith: Performative Acts and Gender Construction – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: Sue Ellen Case (Hg.), Performing Feminism, 1990, S. 273

In Butlers Theorie ist der Körper auf diese Weise als Ergebnis »einer Wiederholung bestimmter Gesten und Bewegungen [zu verstehen]; es sind diese Handlungen, die den Körper als einen individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markierten überhaupt erst hervorbringen.«³³⁸ Mit dem Merkmal ›dramatic‹ verlegt Butler den Fokus der Performativität auf körperliche Handlungen; anders als Austin fragt Butler dadurch nach »den phänomenalen Verkörperungsbedingungen« performativer Akte.³³⁹ In Anlehnung an Merleau-Ponty beschreibt sie den »Prozess der performativen Erzeugung von Identität als einen Prozess der Verkörperung (*embodiment*).«³⁴⁰ Diese Verkörperungsbedingungen werden in Butlers Theorie mit Theateraufführungen verglichen bzw. mit der »Inszenierung eines vorgegebenes Textes.«³⁴¹ Wie ein Text, so Fischer-Lichte, »auf verschiedene Weise inszeniert werden kann und die Schauspieler im Rahmen der textuellen Vorgaben frei sind, ihre Rolle jeweils neu und anders zu entwerfen«, agiere der Körper, »der durch bestimmte Vorgaben eingeschränkt ist, und Interpretationen innerhalb der Grenzen vorgegebener Regieanweisungen in Szene [setzt].«³⁴² Die Aufführung der Identität als Verkörperung vollzieht sich Fischer-Lichte zufolge analog zur theatralen Aufführung.³⁴³

In Anlehnung an Austin und Butler entwirft auch Fischer-Lichte ihren Begriff der Performativität, der der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt:

»Der Begriff bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlungen vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.«³⁴⁴

Bevor dieses Verständnis der Performativität in seinen Grundzügen dargestellt wird, lässt sich hier noch auf Krämers Differenzierung des Performativen hinweisen, die drei Auffassungen – *schwache*, *starke* und *radikale Performativität* – beinhaltet. Indem wir sprechen, so Krämer, sprechen wir nicht nur über die Welt, »sondern tun, indem wir sprechen, etwas innerhalb der Welt;« dieser Fall verweise auf ein *schwaches Performanzkonzept* und auf die allgemeinen »Handlungs- und Gebrauchsdimensionen der Rede.«³⁴⁵ Im *starken Performanzkonzept* beziehe sich jedoch das Performative beispielsweise auf eine Äußerung, »die das, was sie bezeichnet, zugleich auch vollzieht.«³⁴⁶

»Die [...] Unterscheidung zwischen Wort und Sache [...] wird in der performativen Äußerung außer Kraft gesetzt: Worte können – unter bestimmten Bedingungen – zu Taten

338 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 49

339 Ebd., S. 49

340 Ebd., S. 50

341 Ebd., S. 50–51

342 Ebd., S. 51

343 Ebd., S. 51

344 Ebd., S. 51

345 Krämer, Sybille; Stahlhut, Marco: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie, 2001, S. 55

346 Ebd., S. 55

werden. Weltzustände werden durch Sprache nicht nur repräsentiert, vielmehr konstituiert und verändert. In dieser Dimension benennen Begriffe des Performativen also eine besondere Form von Konstitutionsleistung, keineswegs nur in und durch Sprache, sondern im Medium jedweden symbolischen Handelns.«³⁴⁷

Das *radikale Performanzkonzept* verweise dahingegen auf die Fähigkeit des Performativen,³⁴⁸ die »das dichotomische begriffliche Schema als ganzes [...] destabilisieren« kann.³⁴⁹ – In Anlehnung an Krämers Differenzierung lässt sich die vorliegende Arbeit im Rahmen des *starken Performanzkonzepts* verorten. Eine solche performative Orientierung, worauf Krämer und Stahlhut hinweisen, hat auf der methodischen und methodologischen Ebene Implikationen, die sich darin äußern, das »konzeptuelle Verhältnis zwischen Muster/Aufführung, Schema/Gebrauch oder Regel/Anwendung zu revidieren.«³⁵⁰ Performativität als ein grundsätzliches Paradigma lenkt Mersch und Kretschmer zufolge die »Aufmerksamkeit auf jene Seite der Handlung und des Aktes«, ³⁵¹ und hebt dadurch den »Vollzug« hervor und illustriert somit eine Verschiebung im Diskurs der Performativität.³⁵² Das Performative gilt dann als ein

»Attribut *symbolischer* Handlungen, deren Eigenart darin besteht, das, was sie bezeichnen, zugleich zu vollziehen. Es geht um eine besondere Form von Konstitutionsleistung, bei der ein symbolisches Tun die Grenzlinie zwischen Zeichen/Nicht-Zeichen überschreitet und dadurch weltändernde Kraft bekommt. [...] Performative Äußerungen gehören daher nie der »reinen Sprache« an; performative Zeichengebräuche zehren immer von einer Durchlässigkeit zwischen dem Symbolischen und dem Nicht-Symbolischen.«³⁵³

Auf der methodischen Ebene ergeben sich Krämer zufolge Impulse, die als *Ereignis/Wiederholung, Verkörperung, Realisierung als Überschuss* Relevanz im Diskurs der Performativität gewinnen.³⁵⁴ Sprache, Zeichen, Text etc. sind für Krämer als zeitlich situierte Ereignisse zu fassen, die immer als »Aufführungen von etwas« zu beschreiben sind.³⁵⁵ Die produktive Kraft des Performativen erweise sich hier nicht darin, »etwas zu erschaffen, sondern darin, mit dem, was wir nicht selbst hervorgebracht haben, umzugehen.«³⁵⁶

347 Ebd., S. 55–56

348 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 52

349 Krämer, Sybille; Stahlhut, Marco: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie, 2001, S. 56

350 Ebd., S. 56

351 Kretschmer, Jens; Mersch, Dieter: Einleitung, in: Kretschmer, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): Performativität und Praxis, 2003, S. 7

352 Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, 2002, S. 344

353 Krämer, Sybille; Stahlhut, Marco: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie, 2001, S. 56

354 Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, 2002, S. 344–346

355 Ebd., S. 344–345

356 Ebd., S. 345

Die mit dem Sprechen, Schreiben, Interpretieren, Darstellen etc. verbundenen Ereignisse haben Krämer zufolge einen »Charakter eines operativen Geschehens, das in den Termini des intentionalen Handelns nicht hineinreichend beschreibbar ist.«³⁵⁷ Beim Begriff »operativ« handle es sich um die Modalität einer Handlung, die wiederum mit der Verkörperung verbunden ist.³⁵⁸ Die Verkörperung kennzeichnet somit die »Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen.«³⁵⁹ In ähnlicher Weise argumentieren Kretschmer und Mersch in der *Einleitung zur Performativität und Praxis*, dass diese Verschiebung die jene, die sich »dem Semantischen, dem Sinn, dem Diskurs oder der Schrift widersetzenden Momente« betont, die sich unter anderem wie »die ›Kraft‹ des Ereignisses, ihre Nichtwiederholbarkeit und ihr Verhältnis zu Macht und Gewalt« beschreiben lassen.³⁶⁰

Diese skizzierten Impulse und Perspektiven führen zu einer Verschiebung im Diskurs der Performativität, die der Ästhetik des Performativen zugrunde liegt. Im Kontext der Performance und der Theaterwissenschaften argumentiert Fischer-Lichte, dass an die Stelle der Begriffe wie »Interpretation, Bedeutung, Sinn, [oder] Verstehen«, andere Begriffe wie »Ereignis, Inszenierung, Aufführung, Spiel, Verkörperung« treten.³⁶¹ In Bezug auf die ästhetische Theorie hat dies Fischer-Lichte zufolge weitreichende Konsequenzen. Diese Verschiebung bzw. Schwerpunktverlagerung sei nicht mehr mit einer hermeneutischen oder semiotischen Ästhetik beizukommen, wie diese bereits in Bezug auf die Schwellenerfahrungen thematisiert wurde.³⁶² Es verlange vielmehr die Entwicklung einer »anderen Ästhetik, einer Ästhetik des Performativen,«³⁶³ die Fischer-Lichte zunächst im Begriff der Aufführung entwickelt.³⁶⁴ Während Butler in ihrer Theorie des Performativen, wie oben erläutert, von der Wiederholung und Wiederholbarkeit der (sozialen) Akte bzw. Handlungen ausgeht, die in Transformationen resultieren, lässt sich im Vergleich dazu bei Fischer-Lichte eine Verschiebung markieren, die ihrer Entwicklung der Ästhetik des Performativen zugrunde liegt. Die Wiederholung einer Handlung in Butlers Theorie umfasst, nach Fischer-Lichte, »reenactment and a reexperiencing based on a repertoire of meanings already socially instituted.«³⁶⁵ In ihrer Theorie der Performativität beschäftigt sich Butler daher vielmehr mit alltäglichen Praktiken als mit ästhetischen Prozessen und Phänomenen.³⁶⁶ In Fischer-Lichtes Untersuchung von Aufführungen liegt folglich die Notwendigkeit der erwähnten Verschiebung genau darin, dass es sich bei Aufführungen um »displaced reenactments« handelt, die sich im Ästhetischen begründen und somit keine Wiederholbarkeit in Butlers Sinne voraussetzen.³⁶⁷

357 Ebd., S. 345

358 Ebd., S. 345

359 Ebd., S. 345

360 Kretschmer, Jens; Mersch, Dieter: *Einleitung*, 2003, S. 7

361 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung*, 2016, S. 138

362 Ebd., S. 138

363 Ebd., S. 138

364 Fischer-Lichte, Erika: *Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen*, in: Kretschmer, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*, 2003, S. 97

365 Fischer-Lichte, Erika: *The Transformative Power of Performances. A new aesthetics*, 2008, S. 28

366 Ebd., S. 28

367 Ebd., S. 28

Aufführungen, die vielmehr als »einmalig und unwiederholbar« verstanden werden, widersprechen somit Butlers Wiederholbarkeits-These des *reenactment* and *reexperiencing*. Das spezifisch Ästhetische der Aufführung liegt also darin, wie bereits im Rahmen des *Selbstgesprächs* und *pointing in plan-séquence* argumentiert, dass sie als ein Ereignis begriffen wird.³⁶⁸

Diese Ästhetik hebt, wie Fischer-Lichte argumentiert, die »überlieferte Dreiteilung in Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik« auf und lässt so in künstlerischen Praktiken »das Oszillieren zwischen Material- und Zeichenhaftigkeit oder den Widerstand, den sie dem Verstehen entgegensetzt, angemessen berücksichtigen«.³⁶⁹ Während Fischer-Lichte mit Konzepten wie der *Leiblichen Ko-Präsenz*, *Räumlichkeit*, *Körperlichkeit*, *Lautlichkeit*, und *Rhythmus* die Aspekte einer Aufführung definiert, und anhand derer die performative Hervorbringung der Materialität herausarbeitet wird,³⁷⁰ bezeichnet sie die *Unvorhersehbarkeit*, *Ambivalenz*, *Wahrnehmung* sowie die *transformative Kraft* als die Eigenschaften des Performativen.³⁷¹ Während die *Unvorhersehbarkeit* im Sinne einer Emergenz sich auf das während einer Aufführung in Erscheinung tretende bezieht,³⁷² lässt sich die *Ambivalenz* in Zusammenhang mit der *Unvorhersehbarkeit* als eine Schnittstelle aktiver und pathischer Aspekte des Performativen denken.³⁷³ Der aktive Aspekt des Performativen zeigt sich hier als unlösbar mit dem pathischen verbunden; »Handeln und Geschehenlassen, Tun und Nicht-Tun treten hier als die zwei Seiten einer Medaille auf«.³⁷⁴ In Bezug auf die Wahrnehmung von Aufführungen bzw. performativer Prozesse argumentiert Fischer-Lichte, dass sie von Ambivalenz gekennzeichnet seien, weil »die jeweilige Wahrnehmung darüber entscheide, in welcher Weise die Ambivalenz aufgehoben wird oder ob sie als solche in den Blick gerät – das heißt, ob der betreffende Prozess überhaupt als ein performativer wahrgenommen wird oder nicht.«³⁷⁵ Andererseits stelle sich die Wahrnehmung selbst als ein performativer Prozess dar, der wiederum durch Ambivalenz charakterisiert wird.³⁷⁶ Die transformative Kraft, wie bereits erläutert, liegt darin, dass die performativen Äußerungen bzw. Handlungen nicht nur etwas wiedergeben, sondern im Sprechen bzw. Handeln etwas allererst hervorbringen. Während die vier genannten Aspekte als Eigenschaften des Performativen gelten, gibt es deutliche Unterschiede im Gestalten.³⁷⁷ Dies lässt sich bezüglich der transformativen Kraft des Performativen deutlicher erläutern, indem die »Art der Transformation, die Zeitspanne, welche sie benötigt, die Bedingungen, unter denen sie sich vollziehen kann, ihre Dauer und Nachhaltigkeit [...]« in Betracht gezogen wird.³⁷⁸ Diese je nach Kontext und Feld

368 Ebd., S. 36

369 Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen, 2003, S. 97

370 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 64–77

371 Ebd., S. 89–153

372 Ebd., S. 89

373 Ebd., S. 103

374 Ebd., S. 103

375 Ebd., S. 119

376 Ebd., S. 119

377 Ebd., S. 157

378 Ebd., S. 157. An dieser Stelle sei erneut auf die Schwellenerfahrungen hingewiesen.

abweichende oder in einem anderen Maß zusammengesetzten Eigenschaften entziehen sich einer einheitlichen Theoriebildung im Kontext des Performativen.³⁷⁹

Daher ist es geboten, das Performative und dessen Wirkungen sowie die Implikationen bezogen auf den *Gegenstand* immer wieder vor dem Hintergrund dieser Eigenschaften neu zu verhandeln. Dies erlaubt im Rahmen der vorliegenden Arbeit, sowohl das *Selbstgespräch* als auch das *pointing in plan-séquence* vor dem Hintergrund einer responsiv-performativen Logik als performative Prozesse bzw. als *Aufführungen* zu konzeptualisieren, die selbstreferenziell sind und in ihrem Vollzug eine ästhetische Wirklichkeit hervorbringen. Vor dem Hintergrund der bisher skizzierten Argumentationen lässt sich abschließend sowohl die Spontaneität als auch die Simultaneität in Bezug auf die vorliegende Arbeit als ineinandergreifende Dimensionen bzw. Eigenschaften des Performativen hervorheben, in denen das *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence als Aufführungen* allererst ermöglicht werden. Wie im Folgenden anhand der Interpretation des empirischen Materials gezeigt wird, spielen diese ineinandergreifenden Dimensionen bzw. Eigenschaften des Performativen in Bezug auf die Unvorhersehbarkeit, Ambivalenz und transformatorische Kraft eine entscheidende Rolle, die für die Theoriebildung grundlegend ist.

379 Ebd., S. 157

IV. Rollenbildung

Im zweiten Kapitel wurde in phänomenologischer Perspektive die responsiv-performative Logik der vorliegenden Arbeit dargestellt, dadurch ein Verständnis von Erfahrung begründet sowie ein erster Zugang zur Logik der *spontanen Aufforderung* als Datenerhebungsmethode ermöglicht. Im dritten Kapitel wurden ausgehend von dieser responsiv-performativen Logik und vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* die Konzepte des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* entwickelt, die zusammen mit der *spontanen Aufforderung* die Methode der Datenerhebung theoretisch begründen. Indem abschließend die Simultanität des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* erörtert wurde, konnte ein weiterer theoretischer Zugang zum Forschungssetting gewonnen werden, der die Spontaneität und Simultanität als ineinandergreifende Dimensionen bzw. Eigenschaften des Performativen in den Blick nimmt und somit ein Verständnis des *Selbstgesprächs* und *pointing in plan-séquence als Aufführungen* ermöglicht. Nach einer Vorstellung des Forschungsdesigns sowie seines Gegenstands, der installativen Arbeit *House*, wird in diesem Kapitel zunächst der ausgewählte *Prozess 33* in einer rekonstruktiven Geste interpretiert, um ihn anschließend anhand der entwickelten Konzepte des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* gemäß einer responsiv-performativen Logik theoretisch zu kontextualisieren. Im Folgenden wird also gefragt, *wie* und *wodurch* sich am Beispiel *House* die jeweils individuelle Erfahrung der Installation konstituiert und wie sie sich als solche artikuliert. Zugleich wird die Frage aufgeworfen, wie dabei die Betrachter:innen als Subjekte dieser Erfahrung in den Blick genommen werden können. In Bezug auf die zugrundeliegende Forschungsfrage der Arbeit – *Wie erfahren wir künstlerische Installationen?* – wird in kritischer Auseinandersetzung mit bereits bestehender Literatur zunächst eine Theorie konstruiert, die in methodologischer Perspektive verschiedene Implikationen mit sich bringt, so dass die Forschungsfrage im Laufe der weiteren Auseinandersetzung konkretisiert bzw. erweitert wird. Ausgehend von der erweiterten Forschungsfrage werden zuletzt weitere *Prozesse* miteinbezogen, die die Sättigung der theoretischen Überlegungen ermöglichen und dadurch Antwortperspektiven zur Forschungsfrage eröffnen.

Constructing the research

Wie bereits im zweiten Kapitel ausführlich dargestellt wurde, geht die vorliegende Arbeit von der responsiv-performativen Konstitution situativ-ästhetischer Wirklichkeiten aus, die sich als solche im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* ordnungskontingent hervorbringen. Die Frage nach der Erfahrung von Installationen und dadurch der Interpretation einer solchen Konstitution bzw. Konstruktion setzt im Einklang dieses Verständnisses eine Methodologie wie die *Grounded Theory* bzw. der *konstruktivistischen Grounded Theory* voraus, die die Theoriebildung der Forscher:innen als Konstruktionen bzw. als deren konstruierte, situierte Wirklichkeiten in den Blick nimmt, die also stets von den Forscher:innen, von ihren Perspektiven und jeweiligen Einbettungen abhängig sind.¹ Während im Folgenden zunächst die Methodologie der *konstruktivistischen Grounded Theory*² nach Kathy Charmaz im Vergleich zur objektivistischen *Grounded Theory* vorgestellt werden soll, wird zugleich die Konstruktion sowie die Struktur der vorliegenden Arbeit erkennbar.

Während sich die Grounded-Theory-Methodologie (GTM) als ein empirisches Forschungsverfahren und auf diese Weise als Instrument zur Theorieentwicklung verstehen lässt, kann die Grounded Theory (GT) als das Ergebnis dieses Verfahrens, als die konstruierte Theorie der jeweiligen Studie verstanden werden.³ Wie der Theater- und Erziehungswissenschaftler Franz Breuer in seiner Publikation *Reflexive Grounded Theory* argumentiert, werden

»auf Basis von Erfahrungsdaten aus alltagsweltlichen Kontexten [...] – von einer vorläufigen Problematisierungsperspektive ausgehend – theoretische Konzepte und Modellierungen entwickelt und dabei fortwährend rekursiv an die Erfahrungsebene zurückgebunden. Die entsprechende Theorie eines sozialen Weltausschnitts bzw. eines Problemthemas wird »gegenstandsbegründet« herausgearbeitet (»grounded«).«⁴

Die spezifische Bezeichnung *gegenstandsbegründet* bzw. *grounded* weist, wie Christina Henkel schreibt, auf das Ziel der GTM, also auf die »Generierung einer aus den gewonnenen Daten begründeten Theorie« hin.⁵ Die Arbeitsweise der GTM lässt sich als ein iterativer Prozess nachvollziehen und erfordert, wie die qualitativen Sozialforscher:innen Günter Mey und Katja Mruck in ihrer Publikation *Grounded-Theory-Methodology* argumentieren, »einen ständigen Wechsel zwischen Handeln (Datenerhebung) und Reflexion (Datenanalyse und Theoriebildung).«⁶

-
- 1 Vgl. Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis*, 2006, S. 10
 - 2 Im Folgenden CGTM
 - 3 Vgl. Mey, Günter; Mruck, Katja: *Grounded-Theory-Methodology: Entwicklung, Stand, Perspektiven*, in: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg): *Grounded Theory Reader*, 2011, S. 11–48
 - 4 Breuer, Franz: *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*, 2010, S. 39
 - 5 Henkel, Christina: *Interaktion und Lebensweltgestaltung im fremdkulturellen Kontext: Interkulturalitätskonzepte zwischen Theorie und Praxis*, 2020, S. 54
 - 6 Mey, Günter; Mruck, Katja: *Grounded-Theory-Methodology: Entwicklung, Stand, Perspektiven*, 2011, S. 23

»Analyse und Theoriebildung beginnen bereits mit dem erst erhobenen Datenmaterial, sie dienen in all ihrer Vorläufigkeit als Startpunkt für eine fortlaufende Präzisierung der Forschungsfrage und für kontinuierliche Hypothesen- und Theoriegenerierung [...].«⁷

Dieser iterative Prozess bezieht sich sowohl auf die GTM als auch auf die CGTM, die sich als eine zeitgenössische Version der objektivistischen Grounded Theory verstehen lässt, die von Glaser und Strauss entwickelt wurde.⁸ Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Versionen besteht darin, dass in der GTM eine gewisse Zurückhaltung des Vorwissens gefordert und zugleich mit der Annahme operiert wird, dass Forscher:innen ihre Objektivität bzw. eine neutrale Beobachtungshaltung bewahren.⁹ Die Frage jedoch, welches Wissen aus den Daten entsteht und welches »den Daten eine bestimmte Interpretation aufzwingt«, führt, wie Henkel in Anlehnung an den Erziehungswissenschaftler Christoph Hohage argumentiert, zu einem Paradigmenwechsel in den 1990er Jahren und zur Entstehung der CGTM.¹⁰ Zur Verfahrensweise der CGTM schreibt Charmaz, dass »any theoretical rendering offers an *interpretive* portrayal of the studied world, not an exact picture of it.«¹¹ Dieses Prinzip weist zugleich darauf hin, dass die von Forscher:innen entwickelten Theorien sich als Konstruktionen bzw. als konstruierte, situierte Wirklichkeiten verstehen lassen, die stets von den Forscher:innen bzw. von deren Perspektiven und jeweiligen Einbettungen abhängig sind.¹² Die CGTM geht somit von einer »relativistischen Epistemologie aus und versteht Wissen als sozial hergestellt«,¹³ während die GTM nach Glaser und Strauss die Generierung einer allgemeingültigen, universellen Theorie als das Ziel ihrer Studien formuliert.¹⁴ Somit vertritt Charmaz die Haltung, dass die CGTM eine Forschungsvariante darstellt, die »abhängig [...] von unserem Wissen über das Feld [ist]. Für uns sind die Daten eher Konstruktionen als »Entdeckungen«, unsere Analyse eher interpretative Darstellungen als objektive Berichte oder die einzige Sichtweise auf eine Thematik.«¹⁵ Die jeweiligen Thesen und Theorien, die anhand der CGTM konstruiert werden, müssen daher stets ordnungskontingent verstanden werden.

Die CGTM nimmt auf diese Weise eine *reflexive Haltung* »gegenüber unseren Handlungen, [den] Situationen und Teilnehmenden im Forschungs-Setting und auch gegen-

7 Ebd., S. 23

8 Charmaz, Kathy: Den Standpunkt verändern: Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory, in: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): Grounded Theory Reader, 2011, S. 184

9 Vgl. Hohage, Christoph: Kathy Charmaz' konstruktivistische Erneuerung der Grounded Theory, in: Equit, Claudia; Hohage, Christoph (Hg.): Handbuch Grounded Theory. Von der Methodologie zur Forschungspraxis, 2016, S. 114–115

10 Vgl. Henkel, Christina: Interaktion und Lebensweltgestaltung im fremdkulturellen Kontext: Interkulturalitätskonzepte zwischen Theorie und Praxis, 2020, S. 56–57

11 Charmaz, Kathy: Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis, 2006, S. 10

12 Vgl. ebd., S. 10

13 Charmaz, Kathy: Den Standpunkt verändern: Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory, 2011, S. 184

14 Ebd., S. 190

15 Ebd., S. 186

über unseren eigenen analytischen Konstruktionen ein«¹⁶ und lässt sich daher als eine *selbst-reflexive* Erweiterung der GTM in den Blick nehmen.¹⁷ Dies erfordert eine Reflexivität auf zwei Ebenen: Während in Bezug auf die Teilnehmer:innen im Forschungssetting von der responsiv-performativen Hervorbringung der situativen, ästhetischen Wirklichkeiten ausgegangen wird, die sich als solche jeweils im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* konstruieren, lässt sich meine Funktion als Interpretin, Forscherin und Teilnehmerin am Forschungssetting in der gleichen konstruktivistischen Geste nachvollziehen. Das bedeutet, dass die im Folgenden präsentierten Theorien auf subjektiven Interpretationen beruhen, die als solche vor dem Hintergrund meines Vorwissens, meiner Erfahrungen und Interessen und durch das situative *Anknüpfen* an das empirische Material konstruiert werden. In dieser Hinsicht sind diese Konstruktionen als situativ und ordnungskontingent in den Blick zu nehmen. In Bezug auf die anfängliche Forschungsfrage, *Wie erfahren wir künstlerische Installationen?*, wird somit im Folgenden eine von mehreren Interpretationsmöglichkeiten angeboten, die in der zuvor dargestellten responsiv-performativen Logik begründet ist bzw. die sich vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* nachvollziehen lässt.

In Bezug auf die Interpretationsweisen der CGTM betrachtet Charmaz zudem die Methoden der Grounded Theory als eine Reihe von Prinzipien und Praktiken anstelle von Vorschriften und Rezepten, die nach Glaser und Strauss in der CTM gefordert wurden.¹⁸ Diese Haltung ermöglicht zugleich, dass die Methoden der Grounded Theory in der Theoriegenerierung mit anderen qualitativen Analyse- und Interpretationsweisen ergänzend konzipiert bzw. kombiniert werden können. In der vorliegenden Arbeit verwende ich vor dem skizzierten Hintergrund die *dokumentarische Methode*, die sich als ein Verfahren der Rekonstruktion des empirischen Materials als produktiv erweist. Die *dokumentarische Methode*, die unter dem Abschnitt *Erste Annäherung an die Prozesse* detailliert dargestellt wird, ersetzt in diesem Sinne den anfänglichen Codierungsprozess der CGTM. Während die *formulierende Interpretation* als erster Schritt der dokumentarischen Methode in der vorliegenden Arbeit das *initiale Kodieren* ersetzt, steht die anschließende *reflektierende Interpretation* an Stelle des *fokussierten Kodierens*. Diese zwei Phasen in der CGTM gelten als eigenständige Phasen, zwischen denen gewechselt werden kann. Das *theoretische Kodieren* folgt auf diese beiden Phasen mit dem Ziel, die Beziehungen zwischen den Codes, den Kategorien der *initialen* und *fokussierten Kodierphase* und den Theorien zu untersuchen.¹⁹ Das *theoretische Kodieren*, das eine *theoretische Sensibilität* und dementsprechend ein fachliches Vorwissen voraussetzt, geschieht in der vorliegenden Arbeit durch einen phänomenologischen Zugriff, wie er in den vorherigen theoretischen Kapiteln entwickelt wurde. Dieser phänomenologische Zugriff operiert dabei in der Logik der CGTM, in dem er auf den Konstruktionen der *formulierenden* und *reflektierenden Interpretation* aufbaut. Dies ermöglicht, anders als in der objektivistischen GTM, dass das *Kodie-*

16 Ebd., S. 184

17 Breuer, Franz; Muckel, Petra; Dieris, Barbara: Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis, 2019, S. 41

18 Charmaz, Kathy: Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis, 2006, S. 9

19 Charmaz, Kathy: Constructing Grounded Theory, 2014, S. 150–151

ren unter Einbeziehung von theoretischem Wissen geschieht.²⁰ Die Notwendigkeit der dargestellten methodischen Modifikationen ist darin begründet, dass weder die CGTM noch die dokumentarische Methode einen differenzierten und produktiven Zugang zum vorliegenden empirischen Material anbieten und somit der Frage nach der *Erfahrung von Installationen* nicht gerecht werden können.

Das *theoretische Sampling*, das auf das *theoretische Kodieren* folgt und sich als Merkmal der GTM und der CGTM zeigt, wird auf der Grundlage der genannten phänomenologischen Einbettung konstruiert. Unter *theoretischem Sampling* lässt sich grundsätzlich eine Strategie verstehen, die die zu konstruierende Theorie anhand der Suche und/oder dem Sammeln von relevanten, einschlägigen Daten verfeinert und weiter ausarbeitet.²¹

»Theoretical sampling means seeking pertinent data to *develop* your emerging theory. The main purpose of theoretical sampling is to elaborate and refine the categories constituting your theory. You conduct theoretical sampling by sampling to develop the properties or your category(ies) until no new properties emerge.«²²

Anhand dieser Suche bzw. anhand des Sammelns von einschlägigen, relevanten Daten wird die zu konstruierende *Theorie* gesättigt (*saturated*).²³ Wie die Grounded Theory selbst wird das *theoretische Sampling* im Laufe der jeweiligen Forschung erst konstruiert²⁴ und lässt sich von dem Verfahren des *initialen Samplings* unterscheiden. Initiales Sampling, wie Charmaz argumentiert, bietet einen Ausgangspunkt für die jeweilige Forschung, indem die Kriterien für das Sampling entlang der anfänglichen Forschungsfragen festgelegt werden.²⁵ Dies entspricht der Auswahl der *Installation House*, die den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bildet. Initiales Sampling in der Grounded Theory, wie Charmaz darauf hinweist, »is where you start, whereas theoretical sampling directs you where you go.«²⁶ Das theoretische Sampling beschäftigt sich mit der konzeptuellen Verfeinerung von Theorien und hat keinen Anspruch auf eine Verallgemeinerung von Ergebnissen.²⁷ Das theoretische Sampling ist demzufolge strategisch, spezifisch und systematisch in den Blick zu nehmen, weil es sich auf die Verfeinerung von Theorien richtet, die auf der Grundlage der bereits identifizierten Kategorien vollzogen wird.²⁸ Wonach beim theoretischen Sampling gesucht und wie die Konstruktion des jeweiligen theoretischen Samplings genau durchgeführt wird, hängt nach Charmaz von den Zielen ab, die mit dem theoretischen Sampling verfolgt werden.²⁹

20 Vgl. Hohage, Christoph: Kathy Charmaz' konstruktivistische Erneuerung der Grounded Theory, 2016, S. 109

21 Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis*, 2006, S. 96

22 Ebd., S. 96

23 Ebd., S. 96–97

24 Ebd., S. 108

25 Ebd., S. 100

26 Ebd., S. 100

27 Ebd., S. 101

28 Ebd., S. 103

29 Ebd., S. 107

Die im Laufe der Forschung entstehenden Kategorien, Ideen und anfänglichen Theorien, sowie die dabei entstehenden Fragen ändern die Konstruktion des jeweiligen theoretischen Samplings.³⁰ Zugleich ändert das theoretische Sampling die Fragen der Forschung, indem diese ausgehend von den konstruierten Theorien verfeinert, fokussiert und weiter ausarbeitet werden. Die Logik des theoretischen Samplings »implies a quick, focused method of gathering pinpointed data. Some grounded theorists present it as an unproblematic step in refining theory. Yet conducting theoretical sampling entails more than technical and analytic procedures.«³¹ Das *theoretische Sampling* unterscheidet sich von Sampling-Verfahren in anderen qualitativen Forschungsmethoden und Methodologien, da es sich weder an der anfänglichen Forschungsfrage orientiert noch eine repräsentative Rolle einnimmt. Die Schwierigkeit bzw. die Ambiguität des theoretischen Samplings liegt also darin, wie Charmaz argumentiert, dass es zunächst im Laufe der Forschung konstruiert wird und als solches über ein technisch-analytisches Verfahren hinausgeht. Das theoretische Sampling, das in der vorliegenden Arbeit schrittweise im Abschnitt *Rollenbildung als ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* und abschließend im Abschnitt *Rollenbildung statt Typenbildung* vollständig konstruiert wird, lässt sich sowohl eine theoretische Verfeinerung als auch ein methodisch-methodologischer Eingriff verstehen, anhand dessen weitere einschlägige Daten gesucht, herangezogen und für die Sättigung der anfänglich konstruierten Theorie verwendet werden.

House

Abbildung 1: Eigene Aufnahme House, Doug Aitken. ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark. 2020.



30 Ebd., S. 108

31 Ebd., S. 110

Abbildung 2: Eigene Aufnahme House, Doug Aitken. ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark. 2020.



Abbildung 3: Eigene Aufnahme House, Doug Aitken. ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark. 2020.



Abbildung 4: *Eigene Aufnahme House, Doug Aitken.*
ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark. 2020.



Doug Aitken's *House* wurde als ein Teil der Ausstellung *Far From Home II*,³² die zwischen Dezember 2020 und Januar 2024 unter dem damaligen Museumsleiter und Kurator Erlend Høyersten konzipiert wurde, im ARoS Aarhus Kunstmuseum in Dänemark zur Schau gestellt. Die Ausstellung *Far from Home II* behandelt das Spannungsfeld zwischen »dem Zuhause als Ort und dem Zuhause als zwischenmenschlichem, mentalem Aufenthaltsraum«, so das Museum.³³ Auf diese Weise widmet sich die Ausstellung der Frage nach der Bedeutung des Hauses in der Gegenwart. Die Installation *House* ist mittlerweile ein Teil der permanenten Sammlung von ARoS. Die Installation wird dort, wie in den ersten zwei Abbildungen zu sehen ist, in einem Raum inszeniert/präsentiert, der Eingangs- und Ausgangsrichtungen aufweist. In der Art der Kuration lässt sich *House* zudem als räumliche und zugleich metaphorische Verbindung zwischen Elmgreen & Dragset's *Welcome* (2017) und Ron Mueck's *Boy* (1999) erkennen.

Wie in der ersten und zweiten Abbildung zu sehen ist, ist der gesamte Raum entlang der Wände durch gestapelte, abgebrochene Holzteile gerahmt. In der Mitte des Raums befindet sich ein Video-Setting, das auf einen großen Tisch, womöglich ein Esstisch, mit zwei Sitzbänken gestellt ist.

32 *Far from Home* ist die letzte Ausstellung einer ARoS-Trilogie, die mit der Ausstellung *Out of Darkness* in 2014 angefangen hat.

33 Beschreibung der Ausstellung: <https://www.aros.dk/de/kunst/fruehere-ausstellungen/2024/far-from-home/>

Abbildung 5: Eigene Aufnahme: Video-setting, House, Doug Aitken.
ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark. 2020.



Auf dem Tisch befindet sich ein zweiseitiger Bildschirm, über den die Betrachter:innen sich ein circa elfminütiges Video ansehen können. Der Video-Loop zeigt die Eltern von Aitken, die sich entspannt und schweigend genau am gleichen Tisch und Sitzbänken wie in der Ausstellung gegenüber sitzen. Durch dieses Setting wird den Betrachter:innen der Installation ermöglicht, sich in die Lage von Aitkens Eltern zu versetzen. Während die Installation selbst ohrenbetäubend und verstörend laut ist, zeigen sich Aitkens Eltern äußerst entspannt und gelassen. Diese Gelassenheit wird mit den Abrissgeräuschen und dem durchdringenden Klang der Installation kontrastiert, der noch durch den gesamten zweiten Stock des Museums hallt. Dieser Kontrast wird noch zusätzlich gesteigert, indem im Video-Loop nur der Abriss selbst zu sehen gegeben wird. Die Betrachter:innen sehen also im Video ein Haus, das abgerissen und auseinandergenommen wird, ohne dabei die Personen zu sehen, die diese Arbeit tatsächlich durchführen.

Der eindringliche Geruch nach Sand, Staub und Holz verstärkt dabei das Gefühl eines Szenenwechsels. Auf einmal werden die Betrachter:innen von *House* in eine Baustelle oder ein Feld versetzt, in dem nur die Reste und der Schutt eines Hauses zu sehen sind. Der Abriss bzw. sein durchdringender Klang wirkt zugleich einladend und abschreckend. Schon bevor die Betrachter:innen die Installation erreichen, ist auf der gesamten Ebene des zweiten Stocks dieser Abriss hörbar. Schon bevor gesehen werden kann, um was genau es sich handelt, macht der Klang neugierig. Gleichzeitig ist der Ton irritierend und abweisend, es ist beinahe unmöglich in diesem Raum länger zu bleiben. Sowohl die Gerüche als auch die Geräusche, die kühle Raumtemperatur, die Materialien und das Video im Raum tragen zu einer spezifischen Atmosphäre bei, die ein Gefühl des Verlustes vermitteln und zum Nachdenken einladen sollen.

Bereits der erste Schritt in den Raum vermittelt den Betrachter:innen von *House* das Gefühl, in einen anderen Raum, in eine neue, andere Räumlichkeit versetzt zu sein. Der Boden ist im Vergleich zur vorherigen Installation leicht erhoben und bedeckt mit Sand, kleinen Steinen, rostigen Nägeln und kleinen abgebrochenen Holz-, Papier- und Zei-

tungsstücken. Darauf zu laufen erweist sich als schwierig und schon beim ersten Schritt, der leicht im Sand einsinkt, wird sofort bemerkbar, spürbar, dass man sich in einer anderen Räumlichkeit befindet und nicht mehr in einem »sauberen«, konkreten und verlässlichen Raum. Das Gefühl der Sicherheit bzw. der Verlässlichkeit des Gewohnten entzieht sich. Personen mit Kinderwagen oder im Rollstuhl bleiben teilweise in dieser Sand-Stein-Kombination stecken. Die Installation erfordert auf diese Weise eine andere Geschwindigkeit, ihre eigene Geschwindigkeit. Die Betrachter:innen werden durch die Installation gezwungen, sich langsam fortzubewegen, um entweder zum nächsten Werk *Ron Muecks's Boy* (1999) oder zum Ausgang zu gelangen. Die Installation tut genau dies, indem sie den Weg im wortwörtlichen Sinne beschwerlicher werden lässt. Trotzdem ist die am häufigsten beobachtete Reaktion auf die Installation das schnelle Durchlaufen. Hier könnte die Frage gestellt werden, ob dies daran liegt, dass die Installation zu laut ist, sodass die Betrachter:innen den Raum schnellstmöglich verlassen möchten. Oder ist sie zu staubig, kalt und unangenehm? Liegt es daran, dass es nicht zu erwarten ist, dass in einem musealen Raum plötzlich ein solches baustellenähnliches Setting auftaucht? Oder liegt eher daran, dass die Betrachter:innen keinen Zugang zu dieser Installation finden? Oder finden sie vielleicht einen Zugang und wollen gerade deswegen den Raum schnellstmöglich verlassen?

Der Beschreibung und Interpretation der Installation durch die Kurations- und Bildungsabteilung des Museums zufolge soll es in dieser Arbeit von Aitken um die Frage gehen, ob ein »Haus« ein konkreter Ort ist oder ob es sich dabei vielmehr um einen mentalen Zustand bzw. eine mentale und soziale Konstruktion handelt. Was genau bedeutet ein Haus und wo bzw. wann sind wir zuhause?

»Approaching this installation is like stepping out into a landscape. What used to be a house – and, for the family who lived there, a home full of sounds, moods and memories – is now reduced to rubble. ›In life, one is forever departing from life. One cannot live on without leaving behind the life already lived,‹ says the Danish theologian Johannes Sløk. This work is about taking your leave of a place that has special significance for you. Here, the artist's 100-year-old childhood home in Venice Beach in L.A. is due for demolition. In the video positioned in the centre of the installation we see Aitken's parents sitting calmly and stoically, face to face, at a table while their home is quite literally brought down about their ears. The film presents a stark contrast between the parents' silence and the noise of the demolition work, and between the passivity of their poses and the action taking place around them. Moving house and leaving things behind can be liberating, but departing from something safe and familiar can also cause anguish and regret. For some people, their home is not safe. And for some, major changes such as divorce can create the sense that your home comes crashing down even though the house itself still stands. Getting rid of the things that tie you to a given place can be an alluring idea. Our childhood home plays such a defining part in determining who we are and who we become. What if you could just let it go and be free? But because a home is much more than a dwelling, this is impossible in real life. Home is a social and cultural institution. The idea of home incorporates the relationship between adults, parent love, caring for children – which also make it a moral project. Aitken choreographs the destruction of his childhood home in order to make

way for something new. With that move, he also rediscovers his home and carries it with him on his onward journey.«³⁴

Aitken choreographiere mit *House* den Abriss seines Kindheits- bzw. Familienhauses, um den Weg für etwas neues freizumachen, so das Museum. In dieser Weise soll es ihm gelingen, das Haus und seine Bedeutung wiederzuentdecken. Hier stellt sich die Frage, wie diese Interpretation einzuordnen ist. In der zweiten Woche der dreiwöchigen Feldforschung konnte ich in einem Gespräch mit dem Kurator und dem damaligen Leiter von ARoS, Erlend Høyersten, in Erfahrung bringen, dass die Ausstellung *Far from Home II* die Aufgabe haben soll, das Publikum zum Nachdenken über die Bedeutung des Hauses zu bringen. Dabei schilderte Høyersten mir (im Januar 2020), dass in Dänemark Einsamkeit und Obdachlosigkeit als die größten Probleme gelten. Høyersten war daher der Meinung, dass diese Ausstellung und spezifisch Aitkens Arbeit in der dänischen Gesellschaft etwas auslösen können, da sie davon gewissermaßen selbst betroffen sind. Der oben wiedergegebene Saaltext lässt sich also erst vor diesem Hintergrund nachvollziehen bzw. als eine spezifisch kontextualisierte Reaktion der Gesellschaft verstehen, für die sie ausgestellt wurde. Diese Reaktion stellt aber lediglich eine von mehreren möglichen Reaktionen dar, die von einer bestimmten Situierung ausgeht und daher ordnungskontingent entworfen wird. – Es stellt sich zudem die Frage, ob dieser Text festlegt worum es in dieser Installation geht oder ob er eine gewisse Hilfestellung anbietet, eine mögliche Kontextualisierung, die für die Betrachter:innen von *House* verfasst wurde, damit sie einen spezifischen Zugang zur Installation finden können?

In Bezug auf die Forschungsfrage zeigt sich Aitkens *House* als ein einschlägiges Untersuchungsfeld, da in ihm diverse Erfahrungs- und Handlungsmöglichkeiten zugelassen werden. Für dieses Untersuchungsfeld und als Reaktion zu *House* wurde von mir ein experimentelles Forschungssetting entworfen als ich im Januar 2020 drei Wochen lang im ARoS gearbeitet habe. Das Forschungssetting zeigt sich grundsätzlich als Kom-

34 Der Saaltext zu *House*, der auf der rechten Seite des Eingangs, an der Wand gehängt ist. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dänemark, 2020.

bination von einem *Lautes-Denken Protokoll*,³⁵ *leitfadengestützten Interview*³⁶ und einer *Go-Pro/Actioncam*, begleitet durch *Teilnehmende Beobachtung*.³⁷ Dieses Setting erforderte al-

- 35 Das »Lautes-Denken Protokoll« bezieht sich auf die gleichzeitige Verlautbarung der Gedanken bei einer Handlung und wird als solches in pädagogisch-psychologischen sowie in fachdidaktischen Forschungen angewendet. (Schnell, Christina: »Lautes Denken« als qualitative Methode zur Untersuchung der Validität von Testitems. Erkenntnisse einer Studie zur Diagnose des ökonomischen Fachwissens von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I, in: Zeitschrift für ökonomische Bildung, Heft 5, 2016, S. 29) Laut Schnell ermöglicht es das Erfassen der »informativen kognitiven Vorgänge, die während einer Handlung auftreten, und stellt sich als eine Methode für die Erhebung von »Denkprozessen« dar. (Ebd., 29) Die Kritik, die sich an diese Methode richtet, lässt sich Schnell zufolge in zwei Punkten zusammenfassen: erstens wird darauf hingewiesen, dass »die kognitiven Prozesse bei der Bearbeitung von Aufgaben [...] so komplex« seien, wodurch deren simultane Verbalisierung nicht als vollständig gelten könne. Zweitens wird darauf hingewiesen, dass die simultane Verbalisierung »die Bearbeitung der Items« beeinflusse und in dessen Folge »zu einer Veränderung kognitiver Leistungen« führe. (Ebd., 29) Die Kritik verfehlt meiner Meinung nach, indem von vornherein angenommen wird, dass durch das laute Denken ein vorgängiges innerliches Denken lediglich verbalisiert wird. Im dritten Kapitel wurde bereits in Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty und Bernhard Waldenfels darauf hingewiesen, dass das Ausgedrückte sich erst im Ausdruck selbst realisiert. (Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 224). Ein Ausdruck bedeutet in diesem Sinne nicht ein Nachaußentreten dessen, was man innerlich habe. Der Ausdruck selbst zeigt sich als »die Realisierung des Sinnes; er bedeutet nicht das äußerliche Sichtbarwerden eines Sinnes, der innerlich vorhanden wäre.« (Ebd., S. 222) Ein Ausdruck ist auf diese Weise nicht als die Übersetzung eines Sinnes zu begreifen, sondern vielmehr als die »Realisierung und Verwirklichung der Bedeutung selbst.« (Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, 1966, S. 217) Das Gedanke und der Ausdruck konstituieren sich, wie bereits argumentiert, in der dargestellten Logik zeitgleich; der Ausdruck weist auf diese Weise auf die performative Hervorbringung des Gedankens hin. Vor diesem Hintergrund lässt sich das »Lautes-Denken Protokoll« in der vorliegenden Arbeit in seinen konstituierenden, also performativen Dimensionen in den Blick nehmen, indem die Simultanität des Gedankens und des Ausdrucks hervorgehoben werden. Als solches liegt das Lautes-Denken Protokoll der Idee des Selbstgesprächs zugrunde.
- 36 Als eine qualitative Datenerhebungsmethode fungieren die leitfadengestützten Interviews an der Schnittstelle der »Strukturiertheit und Offenheit«. (Strübing, Jörg: Qualitative Sozialforschung: Eine Komprimierte Einführung, 2018) In dieser Struktur enthalten die leitfadengestützten Interviews »eine Reihe relevanter Themen und Fragerichtungen«, die jedoch nicht in einem restriktiven Sinne befolgt werden müssen. (Ebd., S. 102) Die für die jeweilige Forschung relevanten Themen und Fragen werden grundsätzlich in einem Leitfaden ausformuliert, der dem jeweiligen Gespräch bzw. Interview eine gewünschte Richtung gibt und zugleich ein Raum für Unerwartetes ermöglicht. Der Leitfaden, wie Strübing argumentiert, lässt sich »nicht [als] Drehbuch für den Ablauf des Interviews, sondern [als] Gedächtnisstütze [begreifen], auf die es sich zurückkommen lässt, [...]«. (Ebd., S. 103) Das methodische Prinzip besteht somit darin, dass mit dieser Art des Interviews eine »fast alltägliche« Gesprächsatmosphäre geschaffen wird, in der die Teilnehmer:innen ihre Perspektive und Einschätzungen detailliert formulieren können. (Ebd., S. 103) Dieses Prinzip des leitfadengestützten Interviews wurde in der vorliegenden Arbeit in der Vorbereitung einer kurzen Erklärung verwendet, die im Forschungssetting angewendet wurde. Diese Erklärung verfolgte das Ziel, den Teilnehmer:innen angesichts der spontanen Aufforderung einen Zugang zu ermöglichen und dadurch die mögliche, gewünschte Richtung des Selbstgesprächs zu verdeutlichen.
- 37 Die »Teilnehmende Beobachtung«, die zugleich als eigenständige Methodologie und als Datenerhebungsmethode wahrgenommen wird, setzt die »persönliche Teilnahme« der Forscher:innen an der jeweiligen Situation bzw. der Praxis derjenigen voraus, über die die entsprechenden Daten erhoben werden. (Lüders, Christian: Teilnehmende Beobachtung, in: Bohnsack, Ralf; Marotz-

lerdings von vornherein einen eigenen Zugang, der jegliche Art der Vorbereitung seitens der Teilnehmer:innen ausschließt. In der vorliegenden Arbeit wollte ich weder mit einer vorherbestimmten Gruppe von Personen, Student:innen oder Schüler:innen arbeiten, mit denen ich die Installation gemeinsam besuchen würde, noch die möglichen Teilnehmer:innen vor Ort in einer Art und Weise darüber informieren, dass eine solche Forschung zur Installation *House* stattfinden wird. Um eine Diversität der Teilnehmer:innengruppe zu erreichen und deren möglichst unvoreingenommene, unvorbereitete und brüchige Gedanken zur Installation *House* erheben zu können, wurde die *Spontaneität*, die im zweiten Kapitel ausführlich dargestellt wird, als eigenständiger Zugang für das Forschungssetting ausgewählt.

Die Spontaneität, die zuvor bereits als *spontane Aufforderung zum simultanen Selbstgespräch und pointing in plan-séquence* kontextualisiert wurde, bestand darin, dass alle Teilnehmer:innen an meiner Forschung spontan im Ausstellungsraum angefragt wurden, ob sie an einem experimentellen Projekt, das als Kooperation mit dem AROs durchgeführt wird, teilnehmen möchten. Die Anfragesituation bzw. der erste Kontakt mit den Teilnehmer:innen entstand dadurch, dass ich mich täglich auf der Eingangs- oder Ausgangsseite im Raum (von *House*) positionierte und die Personen, die den Raum betraten, ansprach. Nach der Zustimmung hat jede:r Teilnehmer:in im Einzelgespräch von ungefähr ein bis zwei Minuten die gleiche, mündliche Einführung erhalten. Mitgeteilt wurde, dass dieses Projekt für meine laufende Forschung konzipiert ist, und dass ich mich grundsätzlich dafür interessiere zu wissen, was sie über diese Installation denken. Jede:r Teilnehmer:in wurde darum gebeten, laut zu denken und den gesamten Prozess mit einer GoPro/Actioncam aufzunehmen. Um eine Beeinflussung oder gelenkte Meinungsbildung zu vermeiden, wurde den Teilnehmer:innen mitgeteilt, dass sie den Saaltext zur Installation nicht lesen dürfen. Um jedoch den Zugang etwas zu erleichtern, hat jede:r Teilnehmer:in anschließend die folgende mündliche Erklärung erhalten, die vor dem Hintergrund des *leitfadengeschützten Interviews* konzipiert war.

»Well, you know, you can perhaps talk about your thoughts about the installation? I don't know, does it remind you of anything or how does it make you feel? But you can

ki, Winfried; Meuser, Michael (Hg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung, 2003, S. 151) Als eine in ethnographischen Studien häufig verwendete Datenerhebungsmethode unterscheidet sie sich im »Grad der Teilnahme« des offenen oder verdeckten Beobachtens. (Strübing, Jörg: Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung, 2024, S. 59–60) Die leitende Annahme dieser Methode besteht darin, dass durch die unmittelbare Teilnahme an der jeweiligen Praxis die jeweilige »Erfahrung von Situationen, Aspekte des Handelns und Denkens beobachtbar werden,« die als solche nicht in den anderen Medien, wie als Texte oder Skripte zugänglich sind. (Lüders, Christian: Teilnehmende Beobachtung, 2003, S. 151) Die jeweiligen Beobachtungen werden in Form von Feldnotizen und/oder Protokolle festgehalten, die entweder simultan oder nachträglich angefertigt werden. (Ebd., S. 151) Im Rahmen der vorliegenden Arbeit bzw. im Forschungssetting wurde die »Teilnehmende Beobachtung« als eine zusätzliche Methode der Datenerhebung verwendet, mit der die Handlungen und Bewegungen während des jeweiligen Selbstgesprächs und des »pointing in plan-séquence« notiert wurden.

also ignore these questions completely and just say anything you want. The only rule is that you will think aloud and show me what you see or what you want me to see.«³⁸

Nach dieser kurzen Erklärung erhielt jede:r Teilnehmer:in eine GoPro/Actioncam, die sie in der Hand halten bzw. tragen konnten. Danach wurden sie im Raum unbegleitet allein gelassen. Es war den Teilnehmer:innen überlassen, wie viel Zeit sie mit der Installation verbringen möchten, was und wie sie etwas zur Sprache bringen wollten. Zugleich war es ihnen überlassen, was und wie sie etwas aufnehmen möchten. Während jede:r Teilnehmer:in mit der Installation interagierte, wurde für jede:n ein kurzes Beobachtungsprotokoll simultan angefertigt. Die Beobachtung richtete sich grundsätzlich nach den folgenden Fragen: Wo und wie fangen sie an, sprechen sie eher leise oder laut, sehen sie sich das Video an, filmen sie sich selbst oder eher das, was sie sehen? Wird die GoPro/Actioncam auf Augenhöhe gehalten? Versuchen sie Teile der Installationen zu berühren oder halten sie eher Abstand? Laufen sie stets im Raum oder stehen sie an manchen Stellen still, und wenn ja, an welchen Stellen? Diese Beobachtungsfragen wurden am ersten Tag der Feldforschung, ausgehend von den ersten Teilnahmen entwickelt. Meine teilnehmenden Beobachtungen wurde den Teilnehmer:innen nicht mitgeteilt. In diesem Forschungssetting habe ich drei Wochen lang geforscht und dabei über 60mal sprachlich-filmisches Material erhoben, das in seiner Länge zwischen zwanzig Sekunden und acht Minuten variiert.³⁹

Erste Annäherung an die Prozesse

Die Interpretation des erhobenen, sprachlich-filmischen Materials, das über das *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* simultan konstruiert wurde, setzt zunächst eine Kontextualisierung dieses Materials voraus. Die Notwendigkeit dieser Kontextualisierung liegt darin, dass das sprachlich-filmische Material in der vorliegenden Arbeit weder einem Interview im klassischen Sinne noch einem Gespräch oder einer Diskussion entspricht. Das sprachlich-filmische Material lässt sich vielmehr als ein *Prozess* verstehen, der im Folgenden als solcher begründet werden soll.

Unter *Prozess* lässt sich in Anlehnung an Waldenfels zunächst die Ordnung der Erfahrung verstehen, die sich als eine prozessuale und situative Ordnung darstellt.⁴⁰ Ordnungen, wie bereits argumentiert, entstehen in Prozessen »der Wiederholung, der Stilisierung, der Sedimentation und der Verkörperung,«⁴¹ und bestimmen auf diese Weise

38 Diese Erklärung wurde am ersten Tag, nach den ersten Teilnehmer:innen leicht geändert und dann in dieser Form vorgebracht.

39 Am ersten Tag der Feldforschung habe ich zudem einen Forscherin-ID vom Museum erhalten, der mir den Zugang zu den Besucher:innen und potentiellen Teilnehmer:innen an meiner Forschung erleichtert und sicherlich zu der hohen Teilnahmequote beigetragen hat. Je spielerischer die oben dargestellte Einführung und Vorstellung stattfand, desto schneller erhielt ich Zusagen.

40 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, 2019, S. 22

41 Ebd., S. 22–23

die Erfahrungsmöglichkeiten, die jeweils etwas ermöglichen und anderes verunmöglichen, also ausschließen.⁴² Ein Prozess als Ordnung der Erfahrung geht als »die responsive Rationalität aus der Antworterfahrung hervor, [und entspringt somit] einer ›Transformation‹, die als Antwort kreativ und als Kreation responsiv ist.«⁴³ Eine Erfahrung, wie bereits unter Ordnung(en) argumentiert, zeigt sich in der/als die jeweilige Ordnungsstiftung, die sich im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* kontingent vollzieht. In Bezug auf die dargestellte Forschungsfrage und vor diesem Hintergrund des Ordnungsverständnisses lässt sich dementsprechend das erhobene, sprachlich-filmische Material als Prozesse in den Blick nehmen, in denen die jeweiligen individuellen Ordnungen der Erfahrung der Installation *House* gestiftet werden.

Ein in diesem Sinne verstandener Prozess lässt sich als produktive Ordnungsstiftung einordnen und in dieser Weise stets in seinem Aufführungscharakter in den Blick nehmen, der als solcher mit einer zeit-raumbildenden Kraft auftritt und jeweils anhand des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* konstruiert wird. Wie bereits im Abschnitt *Simultaneität im Selbstgespräch und pointing in plan-séquence* argumentiert wurde, zeigt sich das *Selbstgespräch* als die *sprachliche Aufführung des Eigenen und Fremden*, die vor dem Hintergrund *responsiver Erfahrungsräume* entworfen wird. Gleicherweise wurde das *pointing in plan-séquence* als die *situativ-responsive* bzw. als *filmische Aufführungen* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlungen beschrieben, die erst *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen entspringen. Der jeweilige Prozess, der sich im *Selbstgespräch* und durch *pointing in plan-séquence* bildet, zeigt sich also als die individuelle Aufführung dessen, was vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* zur Verfügung steht und sich erst *anknüpfend* an der konfrontierten Aufforderung bildet. Auf diese Weise lässt sich ein solcher Prozess als responsiv-performatives Geschehen nachvollziehen, das als solches nicht gegeben ist, sondern vielmehr erst im Laufe des Geschehens, in der Ordnungsstiftung auftritt. Im Vergleich zu einem *Fall*, *Fallbeispiel* oder *Datenset* ermöglicht so der Prozess der vorliegenden Arbeit einen produktiven Zugang zum empirisch erhobenen Material, der der responsiv-performativen Konstruktion der Erfahrung in ihrem dynamischen und situativen Charakter gerecht werden kann.

Unter den über 60 aufgenommenen, sprachlich-filmischen Prozessen soll im Folgenden zunächst der Prozess 33 dargestellt werden, der bereits während der laufenden Feldforschung ausgewählt wurde. Wie im Folgenden gezeigt wird, unterscheidet sich der Prozess 33 von den vorherigen Prozessen, indem er in Bezug auf die anfängliche Forschungsfrage, *Wie erfahren wir künstlerische Installationen?*, eher eine spielerische Antwort gibt und als etwas Unerwartetes und Neues aus dem Datenmaterial heraussticht. In der Rekonstruktion und einer anfänglichen Interpretation des Prozesses 33 wende ich mich, wie bereits im Abschnitt *Constructing the research* erwähnt, zunächst an die *dokumentarische Methode*, die als eine empirische Verfahrensweise im Jahr 1988 im Rahmen des Forschungsprojekts *Kollektive Orientierungen in Gruppen Jugendlicher* von Werner

42 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, 2020, S. 19f.

43 Waldenfels, Bernhard: Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht. 2019, S. 259

Mangold und Ralf Bohnsack entwickelt und über die Jahre als eine gängige empirische Forschungsmethode in den Geisteswissenschaften etabliert wurde.⁴⁴

Diese Verfahrensweise lässt sich als rekonstruktiv bezeichnen,⁴⁵ und artikuliert ihre methodische Leitdifferenz in zwei Arbeitsschritten: *formulierende und reflektierende Interpretation*.⁴⁶ Diese Differenz beruht auf der von Karl Mannheim formulierten Theorie der kommunikativen und konjunktiven Erfahrungsräume.⁴⁷ Die konjunktiven Erfahrungsräume, wie bereits im Abschnitt *Erfahrungsräume* argumentiert, bilden sich nach den Zugehörigkeiten, Milieus und Lebenszuständen, und, wie Anja Kraus argumentiert, lassen sie sich nicht vollständig erklären.⁴⁸ Die konjunktiven Erfahrungsräume der beteiligten Personen bzw. Subjekte konstituieren sich »auf der Grundlage gemeinsamer Praxis – jenseits des theoretischen Erkennens und kommunikativen Absichten.«⁴⁹ Die Rekonstruktion auf der Ebene des kommunikativ-generalisierenden Wissens fängt Bohnsack zufolge mit der *formulierenden Interpretation* an, und entfaltet auf dieser Grundlage einen *Zugang* zum konjunktiven Erfahrungswissen bzw. zu den konjunktiven Erfahrungsräumen anhand der *reflektierenden Interpretation*.⁵⁰ Die Typisierung bzw. die Typenbildung, die den dritten Schritt dieses Verfahrens bezeichnet, folgt der *reflektierenden Interpretation*. Im ersten Schritt der *formulierenden Interpretation* geht es Bohnsack zufolge darum, das »was (wörtlich) mitgeteilt wird, was also *thematisch* wird, zusammenfassend zu formulieren.«⁵¹

Der zweite Schritt der *reflektierenden Interpretation* baut auf diesem ersten Schritt auf, indem die Frage nach dem *Wie* bzw. nach dem Rahmen relevant wird. Die *reflektierende Interpretation* geht in dieser Weise der Frage nach, »wie das Mitgeteilte hergestellt wird, welcher *Orientierungsrahmen* oder welcher *Habitus* sich in dem Gesagten oder bildhaft dargestellten über eine Gruppe, ein Milieu, eine Generation oder auch ein Individuum dokumentiert.«⁵² Im Bereich der Textauswertung folgt die *reflektierende Interpretation* beispielsweise der Sequenzanalyse: »Grundlegend konstituiert sich in der Relation von (empirisch beobachtbarer) erster Äußerung und (empirisch beobachtbarer) zweiter Äußerung, also der Anschlussäußerung [...], eine Rätselhaftigkeit«, die Bohnsack zufolge zu erschließen gilt.⁵³ Diese Rekonstruktion der genannten *Rätselhaftigkeit* vollzieht sich darin, dass »der Interpret nach alternativen *Anschlussäußerungen* sucht, die genauso gut als sinnvolle Reaktionen auf die vorherigen Äußerungen gelten können.«⁵⁴ Diese Suche

44 Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Qualitative Methoden*, 2021, S. 35

45 Ebd., S. 35

46 Bohnsack, Ralf: *Dokumentarische Methode*, in: Bohnsack, Ralf; Geimer, Alexander; Meuser, Michael (Hg.): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, 2018, S. 56–57.

47 Siehe den Teilabschnitt *Erfahrungsräume*, Kapitel II.

48 Kraus, Anja: *Einführung »Schweigendes Wissen«*, in: Kraus, Anja; Budde, Jürgen; Hietzge, Maud; Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, 2017, S. 22

49 Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, 2014, S. 63

50 Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, 2011, S. 19

51 Bohnsack, Ralf: *Dokumentarische Methode*, 2018, S. 57

52 Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, 2011, S. 20

53 Ebd., S. 20

54 Ebd., S. 20

zeigt sich Bohnsack zufolge als eine Suche nach dem *Wie*, wie beispielsweise der erste empirisch beobachtbare Ausdruck und das dadurch gesetzte Thema in den Folgeäußerungen bearbeitet werden.⁵⁵ Auf diese Weise werden eine Reihe von Anschlussäußerungen gebildet, die dann »derselben Regel oder Orientierungen« zuzuordnen sind.⁵⁶

Die im Laufe der *reflektierenden Interpretation* rekonstruierten Orientierungsrahmen bezeichnen Bohnsack zufolge im Zusammenhang mit den *konjunktiven Erfahrungsräumen* den zentralen Gegenstand der *dokumentarischen Methode*.⁵⁷ Die *reflektierende Interpretation* vollzieht sich in der komparativen Analyse zwischen den Fällen, da sich »der Orientierungsrahmen erst vor dem Vergleichshorizont anderer Fälle in konturierter und empirisch überprüfbarer Weise herauskristallisiert.«⁵⁸ So weist die *reflektierende Interpretation* darauf hin, dass »eine Äußerung oder Handlung in jenem Kontext, in jenem Erfahrungsraum« interpretiert wird, indem diese ihre Genese habe.⁵⁹ Die Komplexität einer solchen Interpretation ergibt sich Bohnsack zufolge daraus, dass die Individuen oder die Gruppen, die den Gegenstand der Arbeit bilden, immer schon an unterschiedlichen Erfahrungsräumen teilhaben.⁶⁰ Der jeweilige Fall und der jeweilige Erfahrungsraum konstituieren sich »immer schon in der Überlagerung bzw. wechselseitigen Durchdringung unterschiedlicher Erfahrungsräume«, die sich dann generations-, alters-, geschlechts-, bildungstypisch bilden.⁶¹ Indem der jeweilige Fall vor dem »Gegenhorizont anderer Fälle in seine Bedeutungsschichten zerlegt« wird, gelangt man Bohnsack zufolge zur Typenbildung.⁶² Die Typologie, die der Generierung von Typiken entspricht, bildet den letzten Schritt der dokumentarischen Methode. Wie im Abschnitt *Rollenbildung statt Typenbildung* detaillierter vorgestellt wird, werden in der Typenbildung »Bezüge herausgearbeitet zwischen spezifischen Orientierungen einerseits und dem Erlebnishintergrund oder existentiellen Hintergrund, in dem die Genese der Orientierungen zu suchen ist, andererseits.«⁶³ In der *dokumentarischen Methode* werden anhand jedes Falles »grundsätzlich unterschiedliche Typiken, d.h. unterschiedliche Dimensionen oder »Erfahrungsräume« [...], etwa solche milieu-, generations- oder gendertypische Art, aufgewiesen und in ihrer »Überlagerung«, also in ihrer *Mehrdimensionalität* empirisch rekonstruiert.«⁶⁴

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit beziehe ich mich zunächst auf die *dokumentarische Methode*, genauer: auf ihre ersten zwei Schritte, die *formulierende und reflektierende Interpretation* und verzichte auf eine anschließende Suche nach den Orientierungsrahmen und Orientierungsmuster im Sinne einer Typenbildung.⁶⁵ Während die *formulieren-*

55 Ebd., S. 20

56 Ebd., S. 20

57 Bohnsack, Ralf: Dokumentarische Methode, 2018, S. 57

58 Ebd., S. 57

59 Ebd., S. 57

60 Ebd., S. 57

61 Ebd., S. 57

62 Bohnsack, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Qualitative Methoden, 2021, S. 53

63 Ebd., S. 145

64 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: Typenbildung, in: Bohnsack, Ralf; Geimer, Alexander; Meuser, Michael (Hg.): Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung, 2018, S. 238

65 Diese Entscheidung wird im Abschnitt Rollenbildung statt Typenbildung genauer begründet.

de *Interpretation* im Folgenden im Prozess 33 wie vorgeschlagen umgesetzt wird, weicht die *reflektierende Interpretation* von der dokumentarischen Methode ab, indem eine Suche nach den *Orientierungen* oder dem *Habitus* der Teilnehmer:innen weder prozessspezifisch noch prozessvergleichend durchgeführt wird. Die *reflektierende Interpretation* fokussiert sich somit prozessspezifisch auf das *Wie* des Mitgeteilten, des Gezeigten und Sich-zeigenden, ohne dies bestimmten habituellen Ordnungen oder verfestigten Wertedispositionen zuzuschreiben.⁶⁶

Prozess 33

Wie bereits im Abschnitt *House* erläutert, wurden alle Teilnehmer:innen im Ausstellungsraum der gleichen *spontanen Aufforderung* ausgesetzt, dass sie während ihrer Interaktion mit der Installation laut denken und dabei mit einer GoPro/Actioncam den gesamten Prozess zeigen bzw. aufnehmen sollen. Im Folgenden wird zunächst der Prozess 33 und die *spontane Response* von JB⁶⁷ dargestellt, die anhand des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* simultan konstruiert wurde. Dieser Prozess wird mit Standbildern im Sekundentakt, sowie mit den in diesen Momenten formulierten Äußerungen, Bewegungen und des Gezeigten dargestellt. Die als *kursiv* geschriebenen Beschreibungen stammen zugleich von meinen simultan angefertigten Notizen der teilnehmenden Beobachtung sowie aus dem *pointing in plan-séquence*.

00:00 – 00:04



00:00 JB fängt an zu laufen und zu filmen. Er hält die GoPro zunächst auf Augenhöhe.

00:02 – 00:03 »I get a sense of (2⁶⁸)«

00:02 – 00:09 JB läuft weiterhin langsam im Raum. Die Blick-/Zeigerichtung der GoPro richtet sich auf den Boden, vor seinen Füßen

66 Dieser Verzicht wird unter dem Abschnitt Rollenbildung statt Typenbildung begründet.

67 Für die folgenden Interpretation wird der Teilnehmer als JB genannt.

68 Die jeweilige (Sprech-)Pausen als Sekunden sind immer in der Klammer angegeben.

00:05 – 00:08

00:05 »loneliness (2)«00:07 – 00:09 »I'm in a (2)«

00:09 – 00:12

00:09 – 00:10 »desolate world (4)«

00:09 – 00:10 während JB den Ausdruck ›desolate world‹ formuliert, dreht er sich langsam auf die rechte Seite. Zugleich bewegt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro in die gleiche Richtung, indem sich JB mit seiner GoPro an diese Szene nähert

00:10 – 00:12 läuft langsam entlang dem gleichen Teil der Installation, indem dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

00:12 – 00:14 innerhalb von zwei Sekunden verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wieder auf den Boden

00:13 – 00:16

00:14 – 00:15 »The sounds are (1)«

00:14 – 00:16 die Blick-/Zeigerichtung der GoPro richtet sich auf den Boden

00:16 »hammering (3)«

00:16 – 00:17 JB dreht seinen Körper langsam auf die rechte Seite und nähert sich zu den Holzteilen auf den Boden

00:17 – 00:20



00:17 – 00:25 während JB zwischen diesen zwei Teilen läuft, ist die Blick-/Zeigerichtung der GoPro weiterhin auf den Boden gerichtet

00:19 – 00:22 »It feels like it's been a great war going on but (1)«

00:21 – 00:24



00:23 – 00:25 »I don't know maybe it's just«

00:25 – 00:28



00:25 »my hometown«

00:25 während JB »hometown« sagt, werden im GoPro-Blick die Holzteile zu sehen gegeben, die sich auf der linken Seite von ihm befinden

00:26 that is ruined (2)«

00:26 während der letzten Formulierung »that is ruined« ist der gleiche Teil der Installation im GoPro-Blick gehalten

00:26 – 00:28 innerhalb von zwei Sekunden verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die rechte Seite, auf den Boden

00:28 – 00:32 JB läuft weiterhin langsam im Raum, und dreht seinen Körper langsam auf die linke Seite

00:29 – 00:32

00:29 »I get a feeling of (3)«

00:29 – 00:32 während der Formulierung »I get a feeling of hopelessness« ist der GoPro-Blick auf den Boden gerichtet

00:32 »hopelessness (2)«

00:32 – 00:37 läuft weiterhin langsam im Raum, indem die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden fokussiert bleibt

00:33 – 00:36

00:34 – 00:37 »Nothing can truly rebuild this world (2)«

00:37 – 00:40



00:37 – 00:38 im GoPro-Blick werden die Holzteilen zu sehen gegeben, die auf der linken Seite vom ihm stehen

00:38 – 00:40 in zwei Schritten dreht er seinen Körper langsam auf die linke Seite

00:39 – 00:42 »It's almost like it's been a nuclear fallout but (2)«

00:41 – 00:44



00:41 – 00:42 während der Formulierung ›nuclear fallout but‹ dreht sich JB langsam auf seine rechte Seite. Die Blick-/Zeigerichtung der GoPro bewegt sich langsam vom Boden auf die Holzteile, die sich auf der rechten Seite von JB befinden

00:44 »The voice (?) (1)«

00:44 während sich der Boden weiterhin im GoPro-Blick befindet, dreht sich JB ein wenig auf die rechte Seite

00:44 – 00:47 während er läuft, richtet sich Aufnahme der GoPro weiterhin in die gleiche Richtung

00:45 – 00:48



00:45 »yeah quite (2)«

00:47 – 00:49 »quite big but also quite long (1)«

00:47 – 00:49 während JB sich auf die rechte Seite dreht, verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden

00:49 – 00:52



00:49 – 00:52 läuft weiterhin langsam, indem der GoPro-Blick sich langsam auf den Boden verschiebt

00:50 – 00:51 »It's been a (1)«

00:52 – 00:53 »hell of a week (1)«

00:52 – 00:54 während JB sich ein wenig auf die linke Seite dreht und langsam im Raum läuft, wird im GoPro-Blick erneut der Boden zu sehen gegeben

00:53 – 00:56

00:54 »not many people (1/2)00:54 – 00:57 »just a couple of feet here and there (2)«

00:54 die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wird angehoben

00:54–01:03 während JB diesen Teil der Installation weiter im GoPro-Blick hält, nähert er sich diesem

00:57 – 01:00

00:59 – 01:01 »or maybe reduced to something kind of ten thousand (1)«

01:01 – 01:04

01:02 – 01:05 »two thousand individuals something in there between (1)«

01:03 – 01:11 JB dreht sich langsam entlang dieses Teils der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

01:05 – 01:08

01:06 »nothing (1)«01:07 – 01:08 »really much left of this world (3)«

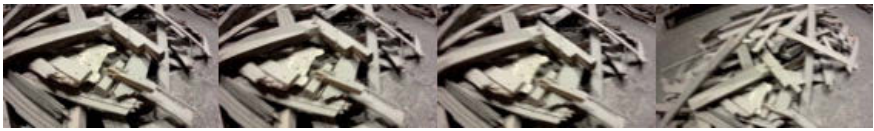
01:09 – 01:12



01:11 – 01:13 »You can almost sense the feeling of (1)«

01:11 JB *fängt an, sich langsam vor diesem Teil der Installation hinzuknien. Im GoPro-Blick wird zugleich eine Nahaufnahme zu sehen gegeben*

01:13 – 01:16



01:13 JB *erreicht den Boden*

01:13 – 01:15 *während JB in der gleichen Position auf dem Boden bleibt, wird im GoPro-Blick der gleiche Teil der Installation zu sehen gegeben*

01:14 – 01:15 »maybe a person trying the crawl out but (2)«

01:16 – 01:17 JB *steht wieder schnell auf*

01:17 – 01:20



01:17 »dying in the process (3)«

01:17 – 01:23 *während JB langsam entlang dieses Bereiches der Installation läuft, bleibt die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den gleichen Teilbereich fokussiert*

01:20 – 01:21 »Yeah, so it's not (1/2)«

01:21 – 01:24



01:21 – 01:22 »very pleasant, it's just (2)«

01:23 *die Blick-/Zeigerichtung der GoPro verschiebt sich auf die rechte Seite, auf den Boden*

01:23 – 01:34 *während JB weiterhin langsam im Raum läuft, wird im GoPro-Blick weiterhin der Boden zu sehen gegeben*

01:24 – 01:25 »loneliness and hm (4)«

01:25 – 01:28



01:29 – 01:32



01:29 – 01:33 »really, really strange, odd (?) going on here«

01:33 – 01:36



01:34 *JB wird von seiner Mutter abgelenkt, formuliert schnell eine Antwort und hört auf mit dem Selbstgespräch*

01:37



Die Rekonstruktion von Prozess 33 anhand der dokumentarischen Methode: formulierende und reflektierende Interpretation

Bei einer ersten Annäherung zum vorliegenden Prozess bzw. zur *spontanen Response* von JB wende ich mich zunächst der dokumentarischen Methode zu, indem die zwei vorgeschlagenen Stufen der *formulierenden* und *reflektierenden Interpretation* angewendet werden. Wie bereits im Abschnitt *Erste Annäherung an die Prozesse* erläutert, fungieren diese zwei Stufen als anfänglicher und dennoch produktiver Zugang zum empirischen Material, indem zunächst das, was (sprachlich-filmisch) thematisiert wird, beschreibend rekonstruiert und anschließend nach auf die jeweilige Modalität hin befragt wird. Diese Vorgehensweise dient für die vorliegende Arbeit lediglich dazu, das Material einerseits als Ganzes zu rekonstruieren und dadurch zu veranschaulichen, und andererseits dazu, dass in der Rekonstruktion bereits die differenzierten Momente markiert werden, die – wie anschließend gezeigt wird – über die dokumentarische Methode hinaus einen differenzierten, phänomenologisch eingebetteten Zugang benötigen. Wie bereits im Abschnitt *Erste Annäherung an die Prozesse* darauf hingewiesen, wird hier auf eine anschließende Suche nach den Orientierungsrahmen sowie auf die Typisierungen bzw. die Typenbildung verzichtet, was im Abschnitt *Rollenbildung statt Typenbildung* begründet wird. In der *formulierenden* Interpretation wird der Prozess 33 an der Schnittstelle des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* beschrieben. Die *reflektierende* Interpretation folgt dabei der *Formulierenden* immer im gleichen Absatz in Form von offenen Fragen und Vermutungen.

00:00 – 00:02

00:00 JB fängt an zu laufen und zu filmen. Er hält die GoPro zunächst auf der Augenhöhe.

Auf der rechten Seite des Eingangs des Ausstellungsraums fängt JB an, langsam zu laufen und zu filmen. JB hält die GoPro/Actioncam zunächst auf seiner Augenhöhe. Die Blick-/Zeigerichtung der GoPro richtet sich nach unten, auf den Boden. Während JB sich weiterhin langsam im Raum bewegt, wird im GoPro-Blick der Boden und der Bereich vor seinen Füßen zu sehen gegeben.

00:02 – 00:03 »I get a sense of (2)«

00:02 – 00:09 JB läuft weiterhin langsam im Raum. Die Blick-/Zeigerichtung der GoPro rich-

tet sich auf den Boden, vor seinen Füßen

00:05 »loneliness (2)«

1/00:02 – 00:05 »I get a sense of (–) loneliness (–)«

Nach zwei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* an. Innerhalb von fünf Sekunden und mit einer Pause von zwei Sekunden formuliert JB seinen ersten Ausdruck. In der ersten Formulierung seines *Selbstgesprächs* situiert sich JB in der Ich-Form. Bevor die Einsamkeit (*loneliness*) ausgesprochen und betont wird, nimmt er sich eine kurze Pause für zwei Sekunden. Während dieser Formulierungen läuft er weiterhin langsam im Raum, während die Blick-/Zeigerichtung der GoPro nach unten, auf den Boden gerichtet wird.

00:07 »I'm in a (2)«

00:09 – 00:10 »desolate world (4)«

00:09 – 00:10 während JB den Ausdruck »desolate world« formuliert, dreht er sich langsam auf die rechte Seite. Zugleich bewegt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro in die gleiche Richtung, indem sich JB mit seiner GoPro an diese Szene nähert

00:10 – 00:12 läuft langsam entlang dem gleichen Teil der Installation, indem dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

00:12 – 00:14 innerhalb von zwei Sekunden verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wieder auf den Boden

2/00:07 – 00:09 »I'm in a (–) desolate world (–)«

Nach der ersten Formulierung nimmt sich JB wieder eine Pause für zwei Sekunden und spricht danach weiter. Während der Formulierung »desolate world« dreht sich JB langsam auf seine rechte Seite. Zugleich verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die rechte Seite, indem JB sich mit seiner GoPro an weitere gestapelte Holzteile nähert. In diesen ersten zwei Fragmenten situiert sich JB im *Selbstgespräch* weiterhin in der Ich-Form. Während in der ersten Formulierung das Gefühl der Einsamkeit zuerst mit der Wendung »I get« zur Sprache kommt, findet in diesem Ausdruck eine konkrete Selbstsitiuierung in der Form »I'm in a...« statt. Nach der Formulierung »desolate world« wird weiterhin die gleiche Szene im GoPro-Blick gehalten, die sich auf der rechten Seite von JB befindet. Ab der zwölften Sekunde verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wieder auf den Boden.

00:14 – 00:15 »The sounds are (1)«

00:14 – 00:16 die Blick-/Zeigerichtung der GoPro richtet sich auf den Boden

00:16 »hammering (3)«

00:16 – 00:17 JB dreht seinen Körper langsam auf die rechte Seite und nähert sich zu den Holzteilen auf den Boden

3/00:14 – 00:16 »The sounds are (–) hammering (–)«

Vier Sekunden später fängt das *Selbstgespräch* erneut an. Während dem ersten Fragment »The sounds are (–)« läuft JB weiterhin langsam im Raum, während die Blick-/

Zeigerichtung der GoPro wieder auf den Boden gerichtet ist. Mit der Formulierung »hammering« fängt er an, sich ein wenig auf seine rechte Seite zu drehen und so den gestapelten Holzteilen zu nähern. In dieser Formulierung fällt die unmittelbare sprachliche Selbstsituierung in der Ich-Form zunächst aus. JB formuliert den Ausdruck später, wie es sich anhört. Hier scheint es so, dass er anknüpfend an den vorherigen Ausdruck, dass *er sich in einer desolaten Welt befindet*, sein Narrativ weiterentwickelt, indem diese *desolate Welt* mit den *hammering sounds*, die durch die Installation hallen, in Zusammenhang gebracht wird.

00:19 – 00:22 »It feels like it's been a great war going on but (1)«

00:23 – 00:27 »I don't know maybe it's just my hometown that is ruined (2)«

00:17 – 00:25 während JB zwischen diesen zwei Teilen läuft, ist die Blick-/Zeigerichtung der GoPro weiterhin auf den Boden gerichtet

00:25 während JB »hometown« sagt, wird im GoPro-Blick die Holzteile zu sehen gegeben, die auf der linken Seite von ihm stehen

00:26 während der letzten Formulierung »that is ruined« ist der gleiche Teil der Installation im GoPro-Blick gehalten

00:26 – 00:28 innerhalb von zwei Sekunden verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden der rechten Seite

4/00:19 – 00:27 »It feels like it's been a great war going on but (-) I don't know maybe it's just my hometown that is ruined (-)«

Nach einer Pause von drei Sekunden formuliert JB eine längere, fragmentierte Aussage. Während dem ersten Teil »It feels like it's been a great war going on but (-)« bewegt er sich zwischen zwei Teilen der Installation, indem die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wieder auf den Boden gerichtet ist. Nach einer kurzen Pause formuliert JB weiter. Mit der Formulierung »my hometown« werden im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich auf JBs linker Seite befinden. Zum Ende seiner Formulierung »that is ruined« wird eine Sekunde lang die gleiche Szene im GoPro-Blick gehalten. Anknüpfend an die Aussage der *desolaten Welt* und der *hammering sounds* wird das spontan konstruierte Narrativ weiter entfaltet, indem ein Vergleich mit einem Krieg zur Sprache gebracht wird. Nach dieser Erwähnung kommt dann anknüpfend die Formulierung bzw. der Bezug zu seiner »hometown that is ruined«. Hier stellt sich die Frage, ob JB tatsächlich von einem Ort stammt, welcher einen Krieg erlebt hat, der wiederum hier als Ausgangslage der Erzählung dient. Oder ob diese Formulierungen eher Weiterführungen seines fiktiven Narrativs sind.

00:29 »I get a feeling of (3)«

00:28 – 00:32 JB läuft weiterhin langsam im Raum, und dreht seinen Körper langsam auf die linke Seite

00:32 »hopelessness (2)«

00:29 – 00:32 während der Formulierung »I get a feeling of hopelessness« ist der GoPro-Blick auf den Boden gerichtet

5/00:29 – 00:32 »I get a feeling of (-) hopelessness (-)«

Nach zwei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* wieder an. Erneut formuliert JB einen Ausdruck, indem er sich in der Ich-Form im Narrativ situiert. Während der Formulierung »I get a feeling of« läuft er weiterhin langsam im Raum und dreht sich ein wenig auf die linke Seite. Bevor »hopelessness« mit einem lauten Ausatmen ausgesprochen wird, nimmt er sich eine längere Pause für drei Sekunden. Während der Formulierung »hopelessness« ist der GoPro-Blick erneut auf den Boden gerichtet. Anknüpfend an die vorherige Formulierung erscheint der Ausdruck »I get a feeling of hopelessness« als narrative Weiterführung bzw. als Effekt, der aus dem formulierten Bezug »my hometown that is ruined« hervorgeht.

00:34 – 00:37 »Nothing can truly rebuild this world (2)«

00:32 – 00:37 läuft weiterhin langsam im Raum, indem die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden fokussiert bleibt

00:37 – 00:38 im GoPro-Blick werden die Holzteilen zu sehen gegeben, die auf der linken Seite vom ihm stehen

6/00:34 – 00:37 »Nothing can truly rebuild this world (-)«

Während der Formulierung »nothing can truly rebuild this world« läuft JB weiterhin langsam im Raum umher, wobei die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden, auf den Bereich vor seinen Füßen gerichtet bleibt. Im Anschluss an seine Aussage wird im GoPro-Blick die gestapelte Holzteile zu sehen gegeben, die sich auf der linken Seite von JB befinden. Anknüpfend an das Gefühl der Hoffnungslosigkeit wird das Narrativ im *Selbstgespräch* hier weiter entfaltet. JB zeichnet weiterhin ein hoffnungsloses Bild von einer Welt, die nicht mehr wiederherzustellen sei.

00:39 – 00:42 »It's almost like it's been a nuclear fallout but (2)«

00:38 – 00:40 in zwei Schritten dreht er seinen Körper langsam auf die linke Seite

00:41 – 00:42 während der Formulierung »nuclear fallout but« dreht sich JB langsam auf seine rechte Seite. Die Blick-/Zeigerichtung der GoPro bewegt sich langsam vom Boden auf die Holzteile, die sich auf der rechten Seite von JB befinden

7/00:39 – 00:42 »It's almost like it's been a nuclear fallout but (-)«

Nach zwei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* erneut an. Innerhalb zwei Sekunden und mit zwei Schritten dreht sich JB auf seine linke Seite und formuliert den ersten Teil: »It's almost like it's been a«. Mit der Formulierung »nuclear fallout but« dreht er sich wieder langsam auf seine rechte Seite, indem zugleich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro vom Bo-

den auf die Holzteile verschoben wird, die sich auf der rechten Seite von JB befinden. Anknüpfend an dem vorherigen Ausdruck, dass diese Welt nicht mehr wiederherzustellen sei, scheint diese Formulierung wie eine narrative Begründung dafür. Diese Unmöglichkeit wird mit einem »*nuclear fallout*« bzw. mit den möglichen Folgen von einem solchen nuklearen *Fallout* in Zusammenhang gebracht.

00:44 »*The voice* (?) (1)«

00:44 während der Boden weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird, dreht sich JB ein wenig auf die rechte Seite

00:45 »*yeah quite* (2)«

00:44 – 00:47 während er läuft, richtet sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro weiterhin in die gleiche Richtung

00:47 – 00:49 »*quite big but also quite long* (1)«

00:47 – 00:49 während JB sich auf die rechte Seite dreht, verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden

8/00:44 – 00:49 »*The voice* (?) (–) *yeah quite* (–) *quite big but also quite long* (–)«

Nach einem kurzen Moment formuliert JB weiter. Während der Formulierung »*the voice* (?)« dreht er sich ein wenig auf seine rechte Seite, indem zugleich der Boden im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Während er läuft, formuliert er weiter: »*yeah quite*«. Nach einer Pause für zwei Sekunden formuliert JB weiter »*quite big but also quite long*«. Gleichzeitig dreht er sich ein wenig auf seine rechte Seite, indem weiterhin der Boden im GoPro-Blick gehalten wird. Innerhalb fünf Sekunden und mit zwei Pausen formuliert JB einen fragmentarischen Ausdruck, der auf den ersten Blick nicht als eine narrative Weiterführung erscheint. Spricht JB hier »*the voice*/Stimme« aus oder »*void*/Leere« aus? Die Formulierung »*void*/Leere« könnte als eine assoziative Weiterführung gelten, die im narrativen Sinne an den bisherigen Inhalt anknüpft. Oder bezieht sich die Formulierung »*the voice*/Stimme« auf den »*nuclear fallout*«, der zwischen 00:39 und 00:42 zur Sprache gebracht wird?

00:50 – 00:51 »*It's been a* (1)«

00:49 – 00:52 läuft weiterhin langsam, indem der GoPro-Blick sich langsam auf den Boden verschiebt

00:52 – 00:53 »*hell of a week* (1)«

00:52 – 00:54 während JB sich ein wenig auf die linke Seite dreht und langsam im Raum läuft, wird im GoPro-Blick erneut der Boden zu sehen gegeben

00:54 »*not many people* (1/2)«

00:54 die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wird angehoben

00:54 – 00:57 »*just a couple of feet here and there* (2)«

00:54 – 01:03 während JB dieses Teil der Installation weiter im GoPro-Blick hält, nähert er sich zu diesem Teil

00:59 – 01:01 »*or maybe reduced to something kind of ten thousand* (1)«

01:02 – 01:05 »*two thousand individuals something in there between* (1)«

01:03 – 01:11 JB dreht sich langsam entlang dieses Teil der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

01:06 »nothing (1)«

01:07 – 01:08 »really much left of this world (3)«

9/00:50 – 01:08 »It's been a (-) hell of a week (-) not many people (-) just a couple of feet here and there (-) or maybe reduced to something kind of ten thousand (-) two thousand individuals something in there between (-) nothing (-) really much left of this world (-)«

Nach einer kurzen Pause formuliert JB innerhalb achtzehn Sekunden und mit sieben Pausen den längsten und fragmentarischen Teil seines Narrativs. Während der Formulierung »It's been a (-) hell of a week« läuft JB langsam im Raum, indem erneut im GoPro-Blick der Boden zu sehen gegeben wird. Anschließend an diese Formulierung wird die Blick-/Zeigerichtung der GoPro angehoben. Während ein bestimmter Teil der Installation langsam dadurch in das Bildfeld gerückt wird, formuliert JB weiter: »not many people (-)«. JB nähert sich langsam zu diesem Teil der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird. Während dieser Fortbewegung formuliert JB zeitgleich weiter: »just a couple of feet here and there«. Anschließend nimmt er sich erneut zwei Sekunden und formuliert weiter: »or maybe reduced to something kind of ten thousand (-) two thousand individuals something in there between«. Ab der zweiten Hälfte dieses letzten Fragments fängt er an, sich entlang dieses Teils der Installation zu bewegen bzw. zu drehen. Während JB sich weiterhin langsam dreht, und den gleichen Teil der Installation weiterhin im GoPro-Blick behält, formuliert er den letzten Teil des Narrativs: »nothing (-) really much left of this world«. Innerhalb dieser achtzehn Sekunden formuliert JB eine kontinuierliche Erzählung, die sich als ein weit verstricktes Szenario darstellt. Diese Erzählung bzw. dieser Teil seines Narrativs hebt sich von den vorherigen Teilen des *Selbstgesprächs* in dem Sinne ab, indem sie sich als eine schlüssige und verdichtete Erzählung zeigt. Nach einer narrativen – möglichen – Diskontinuität knüpft diese Erzählung wieder an den Teil an, indem die Welt als nicht wiederherstellbar beschrieben wird. Anknüpfend daran entfaltet sich hier das Narrativ weiter, indem die Folgen des Erzählten formuliert werden.

01:11 – 01:13 »You can almost sense the feeling of (1)«

01:11 JB fängt an, sich langsam vor diesem Teil der Installation hinzuknien. Im GoPro-Blick wird zugleich eine Nahaufnahme zu sehen gegeben

01:13 JB erreicht den Boden

01:14 – 01:15 »maybe a person trying the crawl out but (2)«

01:13 – 01:15 während JB in der gleichen Position auf den Boden bleibt, wird im GoPro-Blick der gleiche Teil der Installation zu sehen gegeben

01:17 »dying in the process (3)«

01:16 – 01:17 JB steht wieder schnell auf

01:17 – 01:23 während JB langsam entlang dieses Teil der Installation läuft, bleibt die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den gleichen Teil fokussiert

10/01:11 – 01:17 »You can almost sense the feeling of (-) maybe a person trying to crawl out but (-) dying in the process (-)«

Nach einer Pause für drei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* erneut an. Gleichzeitig mit dem ersten Teil der Formulierung »*You can almost sense the feeling of*« bzw. mit dem »*You*« fängt JB an, sich vor diesem Teil der Installation hinzuknien. Im GoPro-Blick wird zugleich eine Nahaufnahme zu sehen gegeben. Mit dem Ende »*of*« erreicht er den Boden, nimmt sich wieder eine Sekunde und formuliert weiter: »*maybe a person trying to crawl out but*«. Während dieser Formulierung bleibt JB in der gleichen Position auf dem Boden und hält den gleichen Teil der Installation weiterhin im GoPro-Blick. Anschließend nimmt er sich wieder eine Sekunde und formuliert weiter: »*dying in the process*«. Gleichzeitig mit dieser Formulierung und innerhalb einer Sekunde steht JB wieder schnell auf. Nach dem Aufstehen läuft er wieder langsam entlang diesem Teil der Installation, während die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf dem gleichen Teil fokussiert bleibt. Bis zu diesem Moment wird das *Selbstgespräch* bzw. das im *Selbstgespräch* konstruierte Narrativ abweichend zwischen den reflexiven Selbstsituationen und mehr allgemeinen Formulierungen entfaltet. In diesem Moment lässt sich allerdings eine neue Verschiebung im *Selbstgespräch* hervorheben, die sich als eine Wendung ans *Du* zeigt. Gleichzeitig mit dieser Verschiebung verschiebt sich auch die bisherige Geste des Zeigens bzw. Filmens, indem das »*You*« simultan mit der körperlichen Geste des Hinknien und mit der Nahaufnahme im GoPro-Blick verzahnt wird. Anknüpfend daran, dass *in dieser Welt nicht weiteres übriggeblieben ist als einige wenige Menschen*, beschreibt JB in seiner Erzählung, dass *man sogar hier spüren kann, wie gerade eine Person versucht herauszukriechen und dass sie aber dabei stirbt*.

01:20 – 01:21 »*Yeah, so it's not (1/2)*«

01:21 – 01:22 »*very pleasant, it's just (2)*«

01:23 die Blick-/Zeigerichtung der GoPro verschiebt sich auf die rechte Seite, auf den Boden

01:24 – 01:25 »*loneliness and hm (4)*«

01:29 – 01:33 »*really, really strange odd (?) going on here*«

01:23 – 01:34 während JB weiterhin langsam im Raum läuft, wird im GoPro-Blick weiterhin der Boden zu sehen gegeben

01:34 JB wird von seiner Mutter abgelenkt, formuliert schnell eine Antwort und hört auf mit dem *Selbstgespräch*

11/01:20 – 01:33 »*Yeah, so it's not (–) very pleasant, it's just (–) loneliness and hm (–) really, really strange, odd (?) going on here*«

Nach drei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* erneut an. In diesem letzten Teil des *Selbstgesprächs* formuliert JB innerhalb von dreizehn Sekunden und mit vier Pausen einen fragmentarischen Ausdruck. Während dem ersten Teil »*Yeah, so it's not (–) very pleasant, it's just*« verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro langsam auf die rechte Seite, auf den Boden. Eine Sekunde später, während der Formulierung »*loneliness and hm*«, dreht er sich ein wenig auf seine rechte Seite und distanziert sich körperlich von diesem Teil der Installation. Anschließend nimmt er sich vier Sekunden Zeit und formuliert den letzten Teil: »*really, really strange odd (?) going on here*«. Während dieser Formulierung läuft JB weiterhin langsam im Raum, indem erneut der Boden im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Mit dem Ende »*on here*« wird er von seiner Mutter im Ausstellungsraum abgelenkt,

formuliert schnell eine Antwort in einer anderen Sprache und hört mit dem *Selbstgespräch* auf. Anknüpfend an die Erzählung, dass *in dieser Welt nicht weiteres übriggeblieben ist als einige wenige Menschen* und dass *man sogar hier spüren kann, wie gerade eine Person versucht herauszukriechen und dass sie dabei stirbt*, beschreibt JB die Situation als *nicht wirklich angenehm*. Danach wird die Einsamkeit erneut betont, die dann mit der Lage verknüpft wird, die JB als seltsam und fremd beschreibt. In diesem letzten Teil scheint auch die Erzählung zum Ende gekommen zu sein, bzw. versucht JB ganz fragmentarisch ein Ende zu seinem Narrativ zu finden.

01:33 – 01:39

Genau in einer Minute und neununddreißig Sekunden erreicht JB den gleichen Ort im Ausstellungsraum, von dem aus er angefangen hat, und hört auf zu filmen.

Innerhalb von einer Minute und neununddreißig Sekunden (01:39) verbringt JB eine Minute und fünfzehn Sekunden mit dem *Selbstgespräch*, die restliche Zeit in der Installation lässt sich über das *pointing in plan-séquence* verfolgen. In Bezug auf das Nicht-sprachliche lässt sich zusammenfassend festhalten, dass JB zweiundfünfzig Sekunden lang im GoPro-Blick den Boden, genau den Bereich vor seinen Füßen zu sehen gibt. Die weiteren zwanzig Sekunden umfassen die Verschiebungen der Blick-/Zeigerichtungen der GoPro. Die restlichen siebenundzwanzig Sekunden beinhalten zugleich die gesamtkörperlichen Verschiebungen in Bezug auf seine Position und das momenthafte Stillstehen. Über das *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence* konstituiert sich der Prozess 33 als ein spontanes, fiktives Narrativ, das zwischen der fünfzigsten und siebenundsiebzigsten Sekunde über die Sprache hinaus aufgeführt wird. Diese spontane Erzählung sowie dessen Auf-führung bedürfen über die dokumentarische Methode hinaus einer weiteren Reflexion, die die responsiv-performative Konstitution vom Prozess 33 bzw. der *spontanen Aufführung* darstellen soll.

Spontane Aufführung

Anschließend an die Rekonstruktion von Prozess 33 wende ich mich zu seiner weiteren Interpretation an die *Verfremdungsfiguren der Erfahrung* nach Bernhard Waldenfels.⁶⁹ Diese Figuren bieten einen produktiven Zugang zum empirischen Material, der die Erfahrung der installative Arbeit zunächst als ein dynamisches und performatives Geschehen sichtbar macht und es darüber hinaus ermöglicht, das empirische Material auf seine ästhetischen und performativen Dimensionen, also auf seinen *Excess* hin zu untersuchen. Die Verfremdungsfiguren ermöglichen die Erfahrung allererst, indem sie sie abweichend, verformend und überschreitend konstituieren. Insofern sind sie nicht trennbar von der Erfahrung, sie sind vielmehr »genuine Verschiebungen und Sprünge«⁷⁰ innerhalb der Erfahrung. In diesen Figuren, wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, artikuliert sich das Fremdwerden der Erfahrung,⁷¹ das sich jeweils anders an-

69 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 90–91

70 Ebd., S. 90

71 Vgl. ebd., S. 91

hand dieser Figuren sichtbar macht. Diese in der responsiven Leibphänomenologie vertorteten genuinen Verschiebungen ermöglichen einen differenzierten Blick in die Konstitution der Erfahrung, die so mit der *dokumentarischen Methode* nicht gewährleistet werden kann.

Aus diesen Figuren⁷² greife ich im Folgenden die Abweichung und den Überschuss auf. Während ich die Verschiebungen und Diskontinuitäten im *Selbstgespräch* und des *pointing in plan-séquence* im Sinne von *Abweichungen* in den Blick nehme, gehe ich von den im Prozess angedeuteten Korrespondenzen von *Überschüssen* aus. Abweichungen, wie bereits im zweiten Kapitel ausführlich vorgestellt, beziehen sich auf abweichendes Verhalten, Befinden, einen abweichenden Ausdruck sowie eine abweichende Rede, Wahrnehmung und Geste.⁷³ Solche Abweichungen zeigen sich erst in ihrem Vollzug und deuten somit auf etwas Neues, was nicht da oder nicht-möglich war.⁷⁴ Abweichungen sind daher stets situativ und ordnungskontingent in den Blick zu nehmen. Die Betrachtung der Verschiebungen und Diskontinuitäten im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* im Sinne von *Abweichungen* lassen sich darin begründen, dass mit dieser Figur die Verschiebungen im Sprechen und Zeigen/Filmen über die reinen und formalen Veränderungen, und zugleich über die semantisch-syntaktischen Ebenen hinaus, produktiv und konstitutiv in den Blick genommen werden können. Die Figur der Abweichung ermöglicht also eine Perspektive, in der der vorliegende Prozess auf seine ästhetischen, responsiven-performativen Dimensionen hin untersucht werden kann. Obwohl einerseits zwischen den Eigenschaften der Abweichungen und Verschiebungen strukturelle Ähnlichkeiten bestehen, lassen sich mit der Figur der Abweichung produktive und konstituierende Differenzen im Sprechen und Zeigen/Filmen hervorheben, die allererst ein solches Sprechen und Zeigen/Filmen hervorbringen und als solche über die bloßen Verschiebungen weit hinausgehen.

Gleicherweise ermöglicht die Betrachtung der Korrespondenzen im Sinne von *Überschüssen* ein differenziertes Denken, das über die bloße Korrespondenz und Simultaneität im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* im Prozess hinausgeht. Unter »Überschuss« lässt sich in Anlehnung an Waldenfels ein *Mehr*, ein *excess* bzw. *surplus* gemessen an der Ordnung begreifen, von der aus er eingeschätzt wird, und von dem man ausgeht.⁷⁵ Ein Überschuss ist also ein Mehr gemessen an dem, »was normalerweise zu erwarten oder zu fordern ist.«⁷⁶ Wie bereits ausführlich diskutiert, bedeutet der Überschuss »daß etwas mehr und anders ist als das, was es ist, daß also etwas über sich selbst hinauswächst, [und] sich selbst überschreitet.«⁷⁷ Überschüsse sind, wie die Abweichungen selbst, als ordnungskontingent in den Blick zu nehmen und gehen mit den Steigerungen einher, die, wie bereits argumentiert, die Momente markieren, an denen sich die Erfahrung verdichtet und intensiviert.⁷⁸ Eine solche Verdichtung bedeutet zugleich eine

72 Siehe Verfremdungsfiguren der Erfahrung im zweiten Kapitel.

73 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 90–91

74 Vgl. ebd., S. 90

75 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 45

76 Ebd., S. 43–44

77 Ebd., S. 91

78 Vgl. ebd., S. 12

gewisse Korrespondenz in mehreren Registern, weist aber vielmehr darauf hin, dass solche Verdichtungen im Sinne eines Mehr bzw. *excess* ein anderes Gewicht erhalten. Während der Begriff der Korrespondenz mich in der Interpretation vom Prozess 33 in gewisser Weise beschränkt, so öffnet sich mit dem Konzept des Überschusses und der Steigerung ein Spiel- und Denkraum, indem diese Korrespondenzen auf ihren *Exzess* hin untersucht und theoretisiert werden können.

Im Folgenden wird der vorliegende Prozess für die Interpretation in drei Phasen aufgeteilt. Bei der Einteilung in diese Phasen bediene ich mich der Differenzen, die in der Rekonstruktion des Prozesses zum Teil schon gezeigt oder angedeutet wurden. Diese Differenzen werden im Folgenden im Prozess erneut hervorgehoben und im Sinne von Abweichungen und Steigerungen in den Blick genommen, indem die Konstitution eines Narrativs und somit die gestiftete Ordnung der Erfahrung im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* dargestellt werden. Abschließend wird die vorliegende Interpretation auf die Auseinandersetzung mit der zweiten Phase »00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17« fokussiert, die sich im Prozess über die Sprache hinaus als eine spontane Aufführung des konstruierten Narrativs zeigt.

1/00:02 – 00:05 – 00:44 – 00:49

2/00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17

3/01:20 – 01:33

1/00:02 – 00:05 – 00:44 – 00:49

1/00:02 – 00:05 »I get a sense of (–) loneliness (–)«

2/00:07 – 00:09 »I'm in a (–) desolate world (–)«

3/00:14 – 00:16 »The sounds are (–) hammering (–)«

4/00:19 – 00:27 »It feels like it's been a great war going on but (–) I don't know maybe it's just my hometown that is ruined (–)«

5/00:29 – 00:32 »I get a feeling of (–) hopelessness (–)«

6/00:34 – 00:37 »Nothing can truly rebuild this world (–)«

7/00:39 – 00:42 »It's almost like it's been a nuclear fallout but (–)«

8/00:44 – 00:49 »The voice (??) (–) yeah quite (–) quite big but also quite long (–)«

Zunächst fängt JB an, sich bereits im Raum zu bewegen und gleichzeitig zu filmen. Anfänglich hält JB die GoPro-Kamera auf seiner Augenhöhe, indem die Blick-/Zeigerichtung der GoPro nach unten, auf den Boden gerichtet wird. Im GoPro-Blick wird also zunächst der Boden, genau der Bereich vor seinen Füßen zu sehen gegeben. Nach zwei Sekunden fängt auch das *Selbstgespräch* an. Anfänglich situiert er sich im *Selbstgespräch* in der reflexiven Ich-Form, das sich von Beginn als eine fiktive Erzählung zeigt: »I get a sense of (–) loneliness«, »I'm in a (–) desolate world«. Nach einer Pause von fünf Sekunden verschiebt sich der Ausdruck erstmals, bzw. wird hier eine Abweichung im *Selbstgespräch* spürbar, indem JB's Formulierungen danach gerichtet werden, wie es sich anfühlt und anhört: »The sounds are (–) hammering«, »It feels like it's been a great war going on but...«. Anschließend weicht der Ausdruck erneut ab und bringt eine reflexive Selbstsituierung hervor: »I don't know maybe it's just my hometown that is ruined (–)«, »I get a feeling of (–) hopelessness (–)«. Ab der vierunddreißigsten bis zur neunundvierzigsten Sekunde formuliert JB sein Narrativ wieder in einer allgemeinen Form: »Nothing can

truly rebuild this world«, »It's almost like it's been a nuclear fallout but«, »The voice (??) (-) yeah quite (-) quite big but also quite long«.

Zwischen der zweiten und der neunundvierzigsten Sekunde lässt sich auf dieser Weise ein sprunghafter Wechsel bzw. eine wiederkehrende Abweichung zwischen der reflexiven Selbstsituierung und der allgemeinen Formulierung im *Selbstgespräch* festhalten. Diese Abweichungen lassen sich als Versuch bzw. als experimentierende Annäherung verstehen, mit denen das Narrativ konstruiert und weiter entfaltet wird. Das Gesprochene hat zum Teil den Charakter einer unmittelbaren Selbstsituierung, anhand derer JB sich in einem Raum verortet bzw. eine neue Räumlichkeit durch das *Selbstgespräch*, hervorbringt. Wie bereits im Abschnitt *Selbstgespräch* und *Zeigen* argumentiert, konstituiert das (sprachliche)Zeigen seine Räumlichkeit.⁷⁹ Gleichermassen kommt die Zeitlichkeit erst zur Entfaltung während des Sprechens und Zeigens. Über die Formulierungen »*I get a sense of*«, »*I'm in a (-) desolate world*« sowie »*I get a feeling of (-) hopelessness (-)*« und »*Nothing can truly rebuild this world*« lässt sich vor diesem Hintergrund argumentieren, dass JB weder über diese Installation spricht noch sie oder ihren Raum zeigt. In den Formulierungen »*I'm in a (-) desolate world*« und »*Nothing can truly rebuild this world*« wird eine solche desolate und nicht wiederherzustellende Welt erst responsiv-performativ hervorgebracht, in der JB sich situiert. Die Formulierungen »*Nothing can truly rebuild this world*« und »*It's almost like it's been a nuclear fallout but*« stiften zudem eine neue zeitliche und räumliche Dimension im Narrativ und weisen auf die Nachwirkungen von etwas hin, das lediglich in Resten anwesend bzw. präsent wird. Auf diese Weise lassen sich sowohl die Präsenz als auch die Vergangenheit des Erzählten als performative Ordnungen verstehen, die in der Erzählung situativ entworfen werden. Im *Selbstgespräch* von JB, als *situativ-sprachliche Aufführung des Eigenen und des Fremden* zeigt sich so eine konstruierte Welt, die erst in den Sprechakten als solche performativ hervorgebracht wird. Aus der konstruierten Räumlichkeit und Zeitlichkeit dieser Welt heraus, die bereits als gestiftete und fungierende Ordnungen bestimmt wurden, entfaltet sich das Narrativ in abweichenden Gesten.

In dieser Phase lassen sich zudem vier Abweichungen festhalten, in denen das im *Selbstgespräch* konstruierte Narrativ über das *pointing in plan-séquence* an das Filmische anknüpft. Während der Formulierung »*desolate world*« (00:09 – 00:10) dreht JB sich ein wenig auf seine rechte Seite, indem die Blick-/Zeigerichtung der GoPro in die gleiche Richtung verschoben wird. Anschließend werden im GoPro-Blick gestapelte Holzteile zu Sehen gegeben und der GoPro-Blick nähert sich dieser Szene. Dieser Moment differenziert sich bzw. hebt sich von den vorherigen Zeigegesten im Prozess insofern ab, als das die Blick-/Zeigerichtung der GoPro zunächst vom tastenden Blick auf den Boden abweicht und ein Stapel Holzsteile fokussiert. In dieser Abweichung knüpft JB an die sprachliche Formulierung »*desolate Welt*« im GoPro-Blick filmisch an, wobei diese Anknüpfung mit einer zeitlichen Verschiebung vollzogen wird.

00:09 – 00:10



Während der Formulierung »*I don't know maybe it's just my hometown that is ruined*« lässt sich erneut eine Abweichung im *pointing in plan-séquence* bestimmen. Nach dem sprachlichen Bezug auf seine »*hometown that is ruined*« werden im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile eine Sekunde lang zu sehen gegeben, die sich auf seiner linken Seite befinden. Mit dem Ende der Aussage »*ruined*« verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro wieder auf die rechte Seite und auf den Boden. Auch dieser Moment im GoPro-Blick lässt sich als eine momenthafte Verbildlichung seines Narrativs nachvollziehen, die jedoch erneut mit einer zeitlichen Verschiebung vollzogen wird.

00:25 – 00:26



Ungefähr nach acht Sekunden lässt sich eine weitere, dritte Abweichung im *pointing in plan-séquence* markieren. Während der Formulierung »*Nothing can truly rebuild this world*« (00:34 – 00:37) läuft JB weiterhin langsam im Raum weiter, indem die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den Boden, auf den Bereich vor seinen Füßen gerichtet bleibt. Anschließend werden im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich auf der linken Seite von JB befinden. Hier wird also das, was nicht mehr wiederherzustellen sei, auch im GoPro-Blick (00:38 – 00:40) verbildlicht, indem das filmische Zeigen dem Sprachlichen folgt.

00:34 – 00:37



00:37 – 00:40



Nach weiteren zwei Sekunden, in der neununddreißigsten Sekunde des Prozesses, lässt sich mit der Formulierung »*It's almost like it's been a nuclear fallout but*« (00:39 – 00:41) lässt sich die vierte Abweichung im *pointing in plan-séquence* festhalten. Im Anschluss an die Formulierung »*nuclear fallout*« (00:41 – 00:42) dreht er sich wieder langsam auf seine rechte Seite, indem zugleich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro vom Boden auf die Holzteile verschoben wird, die sich auf der rechten Seite von JB befinden. Anknüpfend an sein Narrativ, bzw. an die Welt, *die nicht mehr wiederherzustellen sei*, lässt sich dieser Moment in dem Sinne interpretieren, dass JB in dieser Abweichung eine mögliche Begründung für seine Erzählung verbildlicht, die ebenso zeitlich verschoben vollzogen wird.

00:39 – 00:42



Die beschriebenen vier Abweichungen im *pointing in plan-séquence* lassen sich als Momente verstehen, in denen das im *Selbstgespräch* konstruierte Narrativ im GoPro-Blick filmisch angeknüpft bzw. filmisch gezeigt wird. Dies geschieht jedoch jeweils mit einer zeitlichen Verschiebung, indem das konstruierte Narrativ dem *pointing in plan-séquence* vorausgeht und dadurch als handlungsleitend fungiert. Diese Momente sind insofern relevant, da sie als eine Art Zugang zu dem fungieren, was sich in Bezug auf die *Gesten* im weiteren Verlauf des Prozesses 33 zeigt. Die in dieser Phase aufzeigten Abweichungen im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* fungieren zudem als Grundlage, auf der die zweite Phase im Prozess im Sinne einer Steigerung interpretiert werden kann.

2/00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17

9/00:50 – 01:08 »*It's been a (–) hell of a week (–) not many people (–) just a couple of feet here and there (–) or maybe reduced to something kind of ten thousand (–) two thousand individuals something in there between (–) nothing (–) really much left of this world (–)*«

10/01:11 – 01:17 »*You can almost sense the feeling of (–) maybe a person trying to crawl out but (–) dying in the process (–)*«

Nach den in der ersten Phase des *Selbstgesprächs* beschriebenen Abweichungen zwischen reflexiver Selbstsituierung und allgemeinen Formulierungen beginnt JB auf der Ebene des Aussagens mit dem fragmentarischsten Teil seines Narrativs. Auf der formal-inhaltlichen Ebene des Ausgesagten nimmt sein *Selbstgespräch* ab der fünfzigsten Sekunde die Form einer kontinuierlichen Erzählung an. Vier Sekunden später, während der Formulierung »*It's been a (–) hell of a week*« läuft JB langsam weiter im Raum umher, indem erneut im GoPro-Blick der Boden zu sehen gegeben wird. Anschließend an diese Formulierung wird die Blick-/Zeigerichtung der GoPro angehoben. Während dadurch ein bestimmter Teil der Installation langsam ins Bildfeld gerückt wird (00:54), formuliert JB weiter: »*not*

many people (-)«. JB nähert sich langsam diesem Teil der Installation, während er ihn im GoPro-Blick behält.

00:50 – 00:54



Während JB sich diesem Teil der Installation langsam nähert und ihn im GoPro-Blick weiter fokussiert, formuliert er: *»just a couple of feet here and there...«* (00:54 – 00:57).

00:54 – 00:57



Wieder nach einer Pause von zwei Sekunden formuliert er weiter: *»or maybe reduced to something kind of ten thousand (-)«* (00:59 – 01:01)

00:59 – 01:01



»two thousand individuals something in there between« (01:02 – 01:05)

01:02 – 01:05



Ab der zweiten Hälfte des letzten Fragments fängt er an, sich entlang dieses Teils der Installation zu bewegen bzw. zu drehen. Während JB sich langsam dreht und den gleichen Teil der Installation dabei im GoPro-Blick behält, formuliert er den letzten Teil: *»nothing (-)«* (01:06).

01:06



»really much left of this world« (01:07 – 01:08).

01:07 – 01:08



Gleichzeitig mit dem »You« (01:11) seiner Aussage »You can almost sense the feeling of« (01:11 – 01:13) fängt JB an, sich vor diesem Teil der Installation hinzuknien. Im GoPro-Blick wird zugleich eine Nahaufnahme zu sehen gegeben. Die langsame fokussierte Nahaufnahme markiert eine Abweichung im *pointing in plan-séquence*, die sich von den bisherigen Zeigegesten im Prozess abhebt.

01:11 – 01:13



Mit dem Ende »of« (01:13) erreicht er den Boden, nimmt sich wieder eine Sekunde und formuliert weiter: »maybe a person trying to crawl out but« (01:14 – 01:15).

01:14 – 01:15



Anschließend nimmt er sich wieder eine Sekunde und formuliert weiter »dying in the process« (01:17). Gleichzeitig mit dieser Formulierung und innerhalb einer Sekunde steht JB schnell auf und distanziert sich von diesem Teil der Installation.

01:17



Nach dem Aufstehen läuft er langsam entlang dieses Teils der Installation, während die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf den gleichen Teil fokussiert bleibt.

01:17 – 01:21



Innerhalb von achtzehn Sekunden formuliert JB in dieser zweiten Phase ein kontinuierliches Narrativ, ein weit verstricktes Szenario, das sich von den bisherigen Teilen des *Selbstgesprächs* bemerkbar unterscheidet. Der Anfang verkündet sich mit einer üblichen Formulierung »*It's been a (-) hell of a week...*« (00:52 – 00:53), die man sowohl aus alltäglichen Gesprächen kennt aber zugleich auch etwas Romanartiges, Erzählerisches hat. Im Vergleich zur ersten Phase fällt hier zudem auf, dass zwischen dem *Selbstgespräch* und dem *pointing in plan-séquence* keine zeitlichen Verschiebungen mehr existieren. Mit dem Beginn der Formulierung »*not many people...*« (00:54) zeigt sich das spontan konstruierte Narrativ sowohl im Filmischen als auch im Gesprochenen im Sinne einer Korrespondenz. Dies lässt sich zugleich als eine Abweichung in der Relation zwischen dem *Selbstgespräch* und dem *pointing in plan-séquence* im Prozess festhalten. Sowohl die Aussage der *höllischen Woche* als auch die *einiger weniger Individuen, die von dieser Welt übriggeblieben sind* werden simultan im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* konstruiert bzw. als solche hervorgebracht. Mit einer spürbar kontinuierlichen Steigerung wird das Narrativ des Prozesses in dieser Phase derart verdichtet, so dass es zu einem ersten dramatischen Höhepunkt der *Aufführung* (2/00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17) kommt.

Auf der Ebene des *Selbstgesprächs* zeigt sich dieses Moment als eine Abweichung und zugleich als eine Steigerung, die in der Betonung des »You« erfahrbar wird. Mit einer solchen Verschiebung, so lässt sich argumentieren, zeigt das *Selbstgespräch* seine dialogischen Ebene. Anders formuliert, kann mit dieser Abweichung das *Selbstgespräch* als eine *Kooperation im weiten Sinne* verstanden werden, indem JB sowohl als der Sprechende, der Besprochene als auch der Angesprochene auftritt. In dieser neuen dialogischen Geste »*You can almost sense the feeling of*« wendet sich JB an den/einen Anderen, der als solcher im Narrativ responsiv-performativ hervorgebracht wird.

In seinem *pointing in plan-séquence* lässt sich eine weitere, simultane Abweichung festhalten. Mit der Formulierung »*You can almost sense the feeling of*« fängt JB gleichzeitig an, sich vor diesem Teil der Installation hinzuknien. In Bezug auf die bisherigen Bewegungsmuster und die Weisen des *pointing in plan-séquence* hebt sich diese spezifische Geste im Prozess in dem Sinne ab, da sie vom *Normalen* (des langsamen aufrechten Gehens) ab-

weicht und sich dadurch ausdifferenziert. JB fängt in diesem Moment auch an, eine Nahaufnahme zu machen. Diese Nahaufnahme lässt sich in Korrespondenz zu seiner Aussage »*maybe a person trying to crawl out...*« (01:14 – 01:15) interpretieren, insofern dass JB in diesem Moment diese fiktive Person zwischen den Holzbrettern und -resten suchend zeigen möchte. Anders formuliert sind das Herangehen und somit die Nahaufnahme als Suchgeste zu verstehen, die sich erst im GoPro-Blick, erst in dieser Zeigegeste als solche hervorbringt. Als eine performative *Such-* und *Zeigegeste*, die im *pointing in plan-séquence* vollzogen wird, markiert sie einen dramatisch gesteigerten Teil der *Aufführung* bzw. wird die *Aufführung* des konstruierten Narrativs erst dadurch vollzogen. Die anfängliche suggestive Formulierung »*You can almost sense the feeling of*« (01:11 – 01:13), die sich sowohl an JB selbst als auch an den bezeugenden Anderen im GoPro-Blick richtet, fungiert hier im Sinne einer narrativen Verdichtung und Steigerung, von der heraus diese performative Zeigegeste ausgeht.

3/01:20 – 01:33

11/01:20 – 01:33 »*Yeah, so it's not (-) very pleasant, it's just (-) loneliness and hm (-) really, really strange, odd (??) going on here*«

In dieser letzten Phase scheint das Narrativ als auch seine *Aufführung* zum Ende gekommen zu sein. Das lediglich über das *Selbstgespräch* konstruierte Narrativ erscheint fragmentarisch, unentschieden und differenziert sich somit von der vorherigen Phase. Nach der Ablenkung durch seine Mutter im Ausstellungsraum hört JB mit dem *Selbstgespräch* und dem Filmen auf.

Wie bereits im Abschnitt *Selbstgespräch* argumentiert, ist das *Selbstgespräch*, das immer vom *Fremden her* zu denken ist, ein responsiv-performatives Geschehen, das seine Räumlichkeit und Zeitlichkeit im Vollzug hervorbringt. In der gleichen responsiv-performativen Logik wurde argumentiert, dass auch das Zeigen bzw. das *pointing in plan-séquence* stets responsiv, konstitutiv und performativ zu denken ist. Dieses filmische Zeigen basiert auf den durch den Zeigenden hergestellten Raumorientierungen und Koordinationen innerhalb der vom Zeigenden entworfenen filmischen Räumen, die dem vorgegebenen oder vorgefundenen architektonischen Raum wie hinter der Kamera nicht entsprechen müssen. Vor diesem Hintergrund lässt sich nun argumentieren, dass JB in und durch sein Narrativ eine filmische Welt zeigt, die als eine solche allererst im filmischen Zeigen hervorgebracht wird. Das über das *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence* spontan konstruierte Narrativ lässt sich als eine *Aufführung* dessen verstehen, was ihm vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* zur Verfügung steht und sich erst *anknüpfend* an der konfrontierten Aufforderung bzw. Situation bildet.

Das Ästhetische in seinem *Selbstgespräch* liegt hier sowohl in der Konstruktion eines fiktiven Narrativs, das die Präsenz und die narrative Vergangenheit stiftet, als auch in dem bereits erwähnten dialogischen Wechsel, der durch die Abweichungen vollzogen wird. Wie gezeigt werden konnte, wird das Narrativ ständig abweichend weiter verwickelt und entfaltet. Es zeigt sich in dieser Weise als ein dynamisches und performatives Geschehen, das eine ästhetische Wirklichkeit im Prozess hervorbringt. Diese ästhetische Wirklichkeit entfaltet sich im Prozess 33 in der Konstruktion eines fiktiven Narrativs, in

welchem JB sich situiert. In seiner *spontanen Response* stellt JB eine räumliche Ko-Präsenz und Simultanität der Ereignisse im Narrativ her, die aus den inneren Montagen entworfen werden. Sein *pointing in plan-séquence* richtet sich somit nach einem Möglichkeitssinn und zeigt dadurch die von ihm spontan entworfenen filmischen Räume, deren Hintergrund im *Selbstgespräch* mitsamt entworfen wird. Das Gezeigte bzw. Gefilmte lässt sich, wie bereits argumentiert, stets als imaginär und fiktiv verstehen, wenn dies vor dem Hintergrund des *pointing in plan-séquence* verstanden wird, indem das Gezeigte bzw. Gefilmte in einer responsiv-performativen Logik erst durch das Filmen als solches hervorgebracht wird. Das Ästhetische bzw. die ästhetische Qualität des *pointing in plan-séquence* liegt hier einerseits in der Herstellung der simultanen Ereignisse, und andererseits in der Relation zwischen dem On und Off begründet, die vor dem Hintergrund der inneren Montagen entworfen wird. Innere Montagen erweisen sich als ein vorreflexives und responsiv-performatives Geschehen. Sie werden als spontan und prozessual verstanden und erweisen sich als das Etablieren der visuellen Verknüpfungen und Anknüpfungen, die aus dem entspringen, was vom Zeigenden/Filmenden im Prozess spontan in das Off verschoben wird. – Dies lässt sich zugleich vor dem Hintergrund der selektiven Rede- und Zeigeordnungen nachvollziehen. – Die ästhetische Dimension des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* von JB liegt also genau darin, dass diese stets in deren Flüchtigkeit, Leibgebundenheit, Einmaligkeit sowie in deren Unwiederholbarkeit in den Blick genommen werden.⁸⁰

Während in der ersten Phase das *pointing in plan-séquence* dem *Selbstgespräch* mit einer zeitlichen Verschiebung folgt, d.h. dass das *Selbstgespräch* das *pointing in plan-séquence* lenkt und ihm vorausgeht, findet in der zweiten Phase eine zeitliche Korrespondenz statt, die sich als eine Abweichung im Prozess zeigt. Sein Narrativ zeigt sich dabei simultan sowohl im Filmischen als auch im Gesprochenen. So kann nicht mehr auseinandergehalten werden, welche Geste die Handlung im Prozess führt. Es ist diese Korrespondenz und Simultanität bzw. der von der Simultanität ausgehende Moment der Steigerung, in welchem die *Aufführung* (2/00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17) als solche hervorgebracht wird. Die *spontane Response* von JB bringt sich als dieses spezifische, fiktive Narrativ und als dessen *Aufführung* hervor und lässt sich innerhalb einer produktiven Ordnung bzw. produktiven Ordnungsstiftung denken, die über das *Selbstgespräch* und des *pointing in plan-séquence* situativ gestiftet wird.

Diese im Prozess erreichte Steigerung – also die *Aufführung* – lässt sich abschließend auch im Rahmen eines Surplus bzw. eines Überschusses, der über das Geschehen bzw. über die Ordnung des Geschehens hinaus geht, in den Blick nehmen. Der Überschuss, das Surplus oder auch das *Mehr*, wie bereits im Abschnitt *Verfremdungsfiguren* ausführlich erläutert wurde, beschreibt Waldenfels zufolge »daß etwas mehr und anders ist als das, was es ist, daß also etwas über sich selbst hinauswächst, [und] sich selbst überschreitet.«⁸¹ Überschüsse sind ordnungskontingent und gehen mit Steigerungen einher, die als solche die Momente markieren, in denen sich die Erfahrung verdichtet und intensiviert.⁸² Vor diesem Hintergrund lässt sich die spontane *Aufführung* (2/00:50 – 01:08 –

80 Siehe dazu das dritte Kapitel: Simultanität im Selbstgespräch und pointing in plan-séquence.

81 Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung, 2012, S. 91

82 Vgl. ebd., S. 12

01:11 – 01:17) als ein Surplus bzw. Überschuss denken, denn sie entsteht zwar anknüpfend an die im Prozess gestiftete Ordnung, aber geht über diese hinaus, indem sie als Unerwartetes und Neues heraussticht. Wie bereits beschrieben, wird mit kontinuierlicher Steigerung das Narrativ im Prozess in dieser Phase derart verdichtet und entfaltet, dass es in dessen Verlauf zu seiner *Aufführung* (2/00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17) führt, die sich hier als eine *ordnungskontingente Steigerung* im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* simultan zeigt. Diese *ordnungskontingente Steigerung* bedarf allerdings einer weiteren Kontextualisierung bzw. Einbettung, die im Folgenden vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* sowie der *Simultanität* vorgenommen wird.

Rollenbildung als ästhetischer, responsiv-performativer Zugang

Wie bereits im Abschnitt *Erfahrungsräume* skizziert, umfasst der Begriff der *responsiven Erfahrungsräume* eine gestiftete und fungierende Ordnung, die Verankerung der Erfahrung sowie den Ort der Schwellenerfahrung, von der aus die jeweiligen Überschreitungen der Ordnung sowie die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung in den Blick genommen werden können. Die *responsive Erfahrungsräume* lassen sich vielmehr als responsiv und performativ, zwischen Finden und Erfinden, als eine fungierende, gestiftete und dementsprechend performative Ordnung begreifen, die durch die Abweichungen in ständige Bewegung gesetzt und immer wieder neu umgeordnet werden. Angelehnt an die responsive Differenz lässt sich die Funktion der *responsiven Erfahrungsräume* darin begründen, dass sie als ein generierendes Prinzip der Wahrnehmung und der (sozialen) Handlungen fungieren. In Differenz zur Kontagionserfahrung im Rahmen der konjunktiven Erfahrungsräume nach Mannheim, die die Ko-präsenz eines personellen Anderen voraussetzt,⁸³ gilt im Kontext der *responsiven Erfahrungsräume* die Ko-präsenz *des Anderen* im Sinne von *der und das Andere*. Die *responsiven Erfahrungsräume* lassen sich als der Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als Grundstimmung in den Blick nehmen, in der all das Wissen und all die Erfahrung situiert bzw. verankert sind. Hinsichtlich der *responsiven Erfahrungsräume* lässt sich argumentieren, dass die Dispositionen der Wahrnehmung und der Handlung *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen zunächst situativ und responsiv *aufgeführt* werden. Die *responsiven Erfahrungsräume* setzen also weniger eine Inszenierungs- als vielmehr eine Aufführungslogik voraus. Eine solche Aufführung ist als die Anknüpfung des Nicht-mehr und Noch-nicht lediglich performativ in den Blick zu nehmen.

Bezüglich der Verankerung des *Selbstgesprächs* wurde entlang dieser Logik argumentiert, dass sie in den *responsiven Erfahrungsräumen* zu verorten ist. Ein *Selbstgespräch*, das immer *vom Fremden her* zu denken ist, bedeutet vor diesem Hintergrund immer eine *situative-sprachliche Aufführung des Eigenen und Fremden*, die aus den *responsiven Erfahrungsräumen* entworfen wird. In der gleichen Logik wurde für das *pointing in plan-séquence* argumentiert, dass es als die *situativ-responsive* bzw. als *filmische Aufführungen* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlungen begriffen werden kann, die sich erst *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen bildet. Vor diesem

83 Siehe das zweite Kapitel, Erfahrungsräume

Hintergrund lässt sich nun im Folgenden nach den Bedingungen der *spontanen Aufführung als ordnungskontingente Steigerung* fragen, die sich im Prozess 33 zeigt. Dabei wird argumentiert, dass diese *Aufführung* aus einer im Prozess spontan konstruierten *Rolle* hervorgeht, die vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* und der *Simultaneität* in den Blick genommen wird. Nach einer Begriffsbestimmung der *Rolle* setze ich mich im Folgenden mit der aus dem empirischen Material heraus entwickelten Theorie der Rollenbildung in einer doppelten Perspektive im Sinne von *Rollenbildung im und als Prozess* auseinander.

Mit dem Soziologen Erving Goffman lässt sich eine *Rolle (part)* zunächst als »das vorherbestimmte Handlungsmuster« verstehen, »das sich während einer Darstellung [Goffman meint eine *performance*] entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann.«⁸⁴ Mit einer Perspektive auf das Theater, die der Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit nahesteht, argumentiert Goffman in *Wir spielen alle Theater*, dass eine Sozialbeziehung dadurch entsteht, wenn der Einzelne »oder ein Darsteller bei verschiedenen Gelegenheiten die gleiche Rolle vor dem gleichen Publikum spielt.«⁸⁵ Die Rolle bzw. eine soziale Rolle beschreibt für Goffman dementsprechend

»die Ausübung von Rechten und Pflichten [...], die mit einem bestimmten Status verknüpft sind, [und], daß eine soziale Rolle eine oder mehrere Teilrollen umfaßt und daß jede dieser verschiedenen Rollen von dem Darsteller bei einer Reihe von Gelegenheiten vor gleichartigem Publikum oder vor dem gleichen Publikum dargestellt werden kann.«⁸⁶

Die soziale Welt betrachtet Goffman in seinem Denken metaphorisch als eine *Bühne*, auf der der Einzelne sich im Alltag inszeniert.⁸⁷ Dies beinhaltet sowohl die alltäglichen Begegnungen als auch die Begegnungen, die in diversen Institutionen, wie z.B. Museen stattfinden. Die *Rollen* sind im Sinne Goffmans also vorherbestimmt, geübt und in der Wiederholung verfestigt, also *habitualisiert*, ganz im Sinne der Diskurse von Audehm und Schnurr über Dispositionen und Haltungen.⁸⁸ Die Bildungs- und Erziehungswissenschaftlerin Audehm argumentiert in ihrem Aufsatz *Habitus*, dass Individuen den Sinn sozialer Handlungen »über die Teilnahme an sozialen Spielen und die Ausübung gemeinsamer Tätigkeiten« lernen.⁸⁹ In solchen *sozialen Spielen* bilden sich Audehm zufolge »sowohl ein typisches und wieder erkennbares Verhalten (*habit*) als auch geistige Grundhaltungen (*dispositions*) aus, die wiederum das weitere Handeln lenken und strukturieren.«⁹⁰ Darüber hinaus argumentiert Audehm, dass diese Dispositionen erfahrbar sind

84 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. 18

85 Ebd., S. 18

86 Ebd., S. 18

87 Vgl. Dahrendorf, Ralf: Vorwort, in: Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. VII

88 Siehe Erfahrungsräume Kapitel II

89 Audehm, Kathrin: *Habitus*, in: Kraus, Anja; Budde, Jürgen; Hietzge, Maud; Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, 2017, S. 167

90 Ebd., S. 168

und sich in der Modalität des jeweiligen Handelns als solche ausdrücken lassen.⁹¹ In diesem Sinne lassen sich Audehms Dispositionen zunächst mit Goffmans *sozialen Rollen* vergleichen, die sich als vorherbestimmte und habitualisierte Handlungsmuster verstehen lassen.

Wie bereits im Abschnitt *Erfahrungsräume* dargestellt wurde, formuliert der Kunstpädagoge Schnurr Dispositionen im Sinne von *Haltungen* als »grundlegende, normative und sich lebensgeschichtlich herausbildende Orientierungen, die das Selbst- und Weltverhältnis von Menschen, deren Denken und Handeln sowie deren Präferenzen prägen.«⁹² Wie Audehm geht Schnurr in seiner Argumentation der *Haltungen* davon aus, dass diese »in konfliktiven und herausfordernden Situationen entlasten und die Komplexität soweit reduzieren können, so dass man handlungsfähig wird.«⁹³ *Haltungen* müssen dementsprechend »robust sein, um gerade krisenhaften Situationen abrufbar und stabil zu sein.«⁹⁴ In dieser Weise sind sie imstande die »Navigation [zu] übernehmen«,⁹⁵ und dadurch die Situationen zu entlasten. Seine Argumentation basiert auf einer ähnlichen Annahme zu der von Audehm, dass die individuellen Dispositionen eines Menschen in solchen Situationen in gewisser Weise *sichtbar* bzw. für den Anderen in der jeweiligen Handlung *erfahrbar* werden. Schnurrs *Haltungen* lassen sich somit mit Goffmans *Rollen* in Beziehung setzen, wenn die *Haltungen* in herausfordernden Situationen die Komplexität reduzieren sollten, damit, wie Schnurr argumentiert, Handlungsfähigkeit entsteht bzw. erhalten bleibt.⁹⁶ Hier ist zudem darauf hinzuweisen, dass Schnurr unter herausfordernden Situationen nicht nur einzelne krisenartige, außergewöhnliche Zustände sondern vielmehr jede Art der Verunsicherung und von Stress im Alltag bzw. in alltäglichen Begegnungen und Konstellationen versteht. Während hier *Haltungen* eher im Sinne einer impliziten Ebene der Orientierungen verstanden werden könnten, können zugleich Goffmans *Rollen* als performative Handlungsebene in den Blick genommen werden. Goffman stellt in seiner *Einleitung* eine entsprechend ähnliche Situation der Komplexität dar, die durch »Verteidigungsmanöver« oder »Schutzmanöver«, also durch geübte und wiederkehrende *Rollen* bewältigt werden können,⁹⁷ ganz im Sinne von Schnurrs *Haltungen*.

Die *Rollen* sind, wie Goffman argumentiert, in sozialen Institutionen verankert. Eine richtig inszenierte Szene veranlasse das Publikum, »der dargestellten Rolle ein Selbst zuzuschreiben«, wobei dieses zugeschriebene Selbst sich als ein Produkt der erfolgreichen Szene zeige, und nicht als ihre Ursache.⁹⁸ Eine Handlung jedoch, die in einem Theater bzw. auf einer Bühne inszeniert wird, erzeugt Goffman zufolge »zugegebenermaßen«

91 Audehm, Kathrin: *Habitus*, 2017, S. 168

92 Schnurr, Ansgar: Die bildende Seite der Ambiguität: Zum ästhetischen und demokratischen Bildungspotenzial mehrdeutiger Kunsterfahrung, in: Schnurr, Ansgar; Dengel, Sabine; Hagenberg, Julia; Kelch, Linda (Hg.): *Mehrdeutigkeit gestalten. Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltung in Kunst und Pädagogik*, 2022, S. 41

93 Ebd., S. 41–42

94 Ebd., S. 42

95 Ebd., S. 40

96 Ebd., S. 41–42

97 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. 16

98 Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. 231

eine künstliche Illusion, die der *Realität des Alltags* widerspreche.⁹⁹ Dies lässt sich erneut entlang Austins Theorie der Performativität denken. Austin argumentiert, dass die performativen Äußerungen zunächst als die Aufführungen eines sozialen Aktes gelten,¹⁰⁰ die Zeugen bzw. Publikum bedürfen. Die performativen Äußerungen gelten für ihn allerdings »unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut [...] oder wenn sie jemand zu sich selber sagt.«¹⁰¹ Durch einen solchen *Szenenwechsel* verlieren sie »ihre *illocutionary force*, [...]«¹⁰² und erfahren dadurch, wie Alloa in Anlehnung an Austin argumentiert hat, »eine regelrechte illokutionäre Entkräftung.«¹⁰³

Im Gegensatz zu diesem Argument wurde bereits im Abschnitt *Simultanität im Selbstgespräch und pointing in plan-séquence* in Anlehnung an Fischer-Lichte argumentiert, dass *Aufführungen*, die stets performativ, selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend sind, in ihrem Vollzug eine ästhetische Wirklichkeit¹⁰⁴ hervorbringen. Eine *Aufführung* bezieht sich im Kontext der Theaterwissenschaften und Performance Studies auf etwas, das durch performative Äußerungen und Handlungen hervorgebracht wird, und was erst in ihrem Verlauf als solches in Erscheinung tritt. Dies deutet wiederum darauf hin, dass das, was im Laufe einer Aufführung in Erscheinung tritt, zu Beginn der Aufführung nicht vorhersehbar ist.¹⁰⁵ Eine Aufführung ist in diesem Sinne nicht wiederholbar und vollzieht sich als ein Ereignis – wie das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence*, welche jedoch unter differenzierten Erfüllungsbedingungen dargestellt wurden. – Diese ästhetische Wirklichkeit als performatives Geschehen kommt zur Entfaltung mitsamt ihrem Ort, der auch als solcher während der Aufführung, also während der performativen Handlung hervorgebracht wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich in Frage stellen, inwiefern Goffmans *Rollen* lediglich eine künstliche Illusion erzeugen, die der Realität des Alltags widersprechen würden. Wenn Goffman seine *Rollen* bzw. seine *sozialen Rollen* als »Verteidigungsmanöver« oder »Schutzmanöver« in der Bewältigung des Alltags und zum Schutz des Selbsteindrucks im Spiel verortet,¹⁰⁶ die sich dann in dieser Logik auf die Wiederholbarkeit verlassen, würde dies implizit darauf hinweisen, dass man sich ständig auf bereits gegebenen und vorgefundenen Bühnen reproduktiv verhält. In Anlehnung an Waldenfels lässt sich Goffmans Konzeption der *Rollen* bzw. deren *Wiederholbarkeit* allerdings widersprechen. Im Abschnitt *Ordnung(en)* wurde bereits argumentiert, dass ein tatsächlich reproduktives Verhalten lediglich in Grenzfällen wie beispielsweise ritualisierter Rede auftritt.¹⁰⁷ Produktives Verhalten bzw. das produktive Ereignis stelle nach Waldenfels vielmehr den

99 Vgl. ebd., S. 232

100 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 2021, S. 45

101 Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How To Do Things With Words)*, 1979, S. 43–44

102 Alloa, Emmanuel: »...ein Reden und ein Denken, das nicht wir haben« Zur Figur der indirekten Rede bei Maurice Merleau-Ponty, in: Alloa, Emmanuel; Lagaay, Alice (Hg.): *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprechabwendung im 20. Jahrhundert*, 2008, S. 212

103 Ebd., S. 212

104 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, 2013, S. 45

105 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 2021, S. 67

106 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. 16

107 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 137

Regelfall dar, das die »Neudefinition einer Situation, die Umstrukturierung eines etablierten Feldes, [sowie] die Einführung neuer Erfahrungs- und Handlungsmuster«¹⁰⁸ ermögliche. Ordnungen lassen sich daher nicht ohne mögliche Umordnung und Umgestaltung denken. Eine Ordnung, die auch anders sein könnte, so Waldenfels,

»läßt es im Handeln und im menschlichen Verhalten nicht nur zu, daß wir Situationen *einordnen*, d.h. eine Situation nach einer bestimmten Regel oder einem Schema interpretieren, sondern darüber hinaus gibt es die Möglichkeit einer *Umordnung* oder einer *Umgestaltung*, durch welche die Situationen selber in ein anderes Arrangement verwandelt wird.«¹⁰⁹

Vor diesem Hintergrund lässt sich Goffmans Konzept der sozialen *Rollen* und deren *Wiederholbarkeit* kritisieren, da sie die Ordnungskontingenz von vornherein ausschließen. Goffmans *Rollen* reproduzieren und stellen sich als »Techniken dar, die zur Sicherung des Eindrucks angewandt werden, den ein Einzelner in Gegenwart anderer aufgebaut hat.«¹¹⁰ Die *sozialen Rollen* nach Goffman schließen die *Rolle der Betrachter:innen* in musealen Settings mit ein, welche demnach vorherbestimmt, geübt und in der Wiederholung verfestigt, also *habitualisiert* sind und die nach Bedarf aufgegriffen und dargestellt werden können. In Abgrenzung zu Goffmans *Rollen*, Audehms *Dispositionen* und Schnurrs *Haltungen* besteht mein Begriff der *Rolle* darin, dass sie als ordnungskontingentes, produktives Ereignis konzipiert ist und als solches in einer situativen, responsiv-performativen Aufführung hervorgebracht wird. Eine *Rolle* bewegt sich zwischen dem Finden und Erfinden in einer ständigen Bewegung, die durch Abweichungen immer wieder umgestaltet wird. Eine *Rolle* bringt sich selbst als performatives Ereignis hervor, das erst *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen/Situationen entspringt und in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. In diesem Sinne verbindet eine *Rolle* bzw. deren Bildung das Nicht-mehr und das Noch-nicht in einem und als performatives Geschehen.

Nach der bereits dargestellten responsiv-performativen Logik lässt sich darüber hinaus argumentieren, dass eine *Rolle* als eine gestiftete, fungierende Ordnung ihre Räumlichkeit und Zeitlichkeit hervorbringt. Das weist zugleich darauf hin, dass eine *Rolle* in *performativ spaces* vollzogen wird, die weder vorgefunden noch vorgegeben sind. Während Goffman die soziale Welt als eine gegebene *Bühne* sieht, auf der der Einzelne sich im Alltag mithilfe geübter *Rollen* inszeniert,¹¹¹ gehe ich in Anlehnung an Waldenfels zunächst davon aus, dass eine *Bühne* grundsätzlich ein *Raum-im-Werden* ist, der beispielsweise einer Aufführung oder eines Ereignisses nicht vorausgeht, sondern vielmehr erst während der Aufführung als solcher hervorgebracht wird.¹¹² Die *Bühne als Raum-im Werden* lässt sich also weniger als ein vorgegebener oder vorgefundener *Container* verstehen, in welchem etwas stattfindet bzw. in welchem Goffmans *Rollen* dargestellt werden. Vielmehr

108 Ebd., S. 138

109 Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst, 2018, S. 201

110 Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, 2021, S. 16

111 Vgl. Dahrendorf, Ralf: Vorwort, 2021, S. VII

112 Waldenfels, Bernhard: Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens, in: Eke, Norbert Otto; Haß, Ulrike; Kaldrack, Irina (Hg.): Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater, 2016, S. 18

lässt sich eine solche *Bühne* in Anbetracht der *Situationsräumlichkeit* im Sinne Merleau-Ponty in den Blick nehmen.¹¹³ Eine solche *Bühne* fungiert also als Orientierungsinstanz und Verankerung in der Erfahrung,¹¹⁴ die immer wieder leibgebunden hervorgebracht wird und stets als transitorisch und flüchtig¹¹⁵ gedacht werden muss. In Anlehnung an Mersch und seiner Theorie der Performativität des Antwortens¹¹⁶ lässt sich darüber hinaus argumentieren, dass eine *Rolle* nicht nur sich selbst und ihren Ort, sondern ebenso ihren ›Darsteller‹, das handelnde Subjekt situativ hervorbringt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auf die bereits erwähnte These der *Rolle* im Prozess 33 näher eingehen. Im Abschnitt *filmisch oder pointing in plan-séquence* wurde bereits argumentiert, dass das *pointing in plan-séquence* durch eine *performative Kamera* bzw. *involved camera*¹¹⁷ vollzogen wird, die zugleich den Filmenden, das Gefilmte sowie den Apparat in seiner Spur hervorhebt. Die *performative Kamera*, wie Krautkrämer argumentiert, weist auf die selbstreflexive Dimension der Kamera hin,¹¹⁸ die anders als im üblichen Filmgeschehen nicht außerhalb ihres Gegenstandes (also außerhalb des Films selbst) ist. Ausgehend vom vorliegenden Prozess und angelehnt an die responsiv-performative Logik lässt sich jedoch argumentieren, dass die *performative Kamera* nicht nur ihren Filmenden hervorhebt, sondern vielmehr ihn also solchen allererst hervorbringt. Im *pointing in plan-séquence* wird also, wie bereits in der Rekonstruktion angemerkt, ein GoPro-Blick etabliert, der ausgehend von den inneren Montagen eine spezifische filmische Welt konstruiert, sie allererst als solche hervorbringt und zu sehen gibt. Das *pointing in plan-séquence* sowie der darin begründete GoPro-Blick fungiert als eine Schwelle, die sich zwischen den architektonischen und filmischen Räumen und zugleich zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn auftut.

Im Abschnitt *filmisch oder pointing in plan-séquence* wurde bereits argumentiert, dass das *pointing in plan-séquence* eine mediale Schwelle konstruiert, die als responsiv-performatives Geschehen bzw. Ereignis sich selbst situativ produziert. Diese Schwelle lässt sich als ein *Zwischen* bzw. als ein *Zwischenzustand* verstehen, der von Schwellenaffekten angetrieben wird. Dieser Zustand des *Zwischen* zeigt sich, wie bereits argumentiert, als eine Erfahrung des Weder-Noch, als die Unbestimmtheit,¹¹⁹ die sich erst im Prozess des Übergangs manifestiert.¹²⁰ Dieser Übergang artikuliert sich im Prozess 33 in der *Bildung* einer spezifischen *Rolle*, die zum Teil aus der konstruierten *medialen* Schwelle entworfen

113 Siehe dazu das dritte Kapitel

114 Waldenfels, Bernhard: Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens, 2016, S. 18

115 Fischer-Lichte, Erika: The Transformative Power of Performances. A new aesthetics, 2008, S. 107

116 Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs, in: Dalfert, Ingolf U.; Stoellger, Philipp (Hg.): Hermeneutik der Religion, 2007, S. 20

117 Krautkrämer, Florian: GoPro Culture: On the Relationship between Apparatus, Manufacturer, and Aesthetics. In: Gerling, Winfried; Krautkrämer, Florian (Hg.): Versatile Camcorders. Looking at the GoPro Movement, 2021, S. 85

118 Krautkrämer, Florian: Go-Pro-Vision und involvierter Blick: Neue Bilder der Kriegsberichterstattung, in: Adam, Marie-Hélène; Gellai, Szilvia; Knifka, Julia (Hg.): Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik, 2016, S. 216

119 Vgl. Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias: Einleitung, in: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, 2006, S. 8

120 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 219

wird. Ausgehend von der *Aufführungsphase* (2/00:50 – 01:08 – 01:11 – 01:17), in der das im *Selbstgespräch* konstruierte Narrativ, das eine filmische desolante Welt entwirft, simultan über die Sprache hinaus aufgeführt wird, benenne ich diese *Rolle* im Folgenden als *der Performer*. Zudem lässt sich diese Rollenbezeichnung sowohl in der Konstruktion eines fiktiven Narrativs als auch in dem dargestellten Verhalten von JB begründen, das sich von vornherein als ein theatrales zeigt.

Diese *Rolle* bildet sich im Prozess allerdings nicht nur über das *pointing in plan-séquence* oder wird lediglich aus dieser konstruierten medialen Schwelle entworfen. Sie lässt sich ebenso wenig auf den Moment der *Aufführung* einschränken. In seinem *Selbstgespräch*, das als ein fiktives Narrativ konstruiert wird, entwirft JB eine *desolante und nicht wiederherzustellende Welt*, eine ästhetische Wirklichkeit, die zunächst in einer erzählerischen, sprachlichen Geste hervorgebracht und entfaltet wird. Angelehnt an die responsiv-performative Logik lässt sich hier argumentieren, dass das *Selbstgespräch* als *sprachliche Aufführung des Eigenen und Fremden* nicht nur sich selbst, sondern auch seine:n *Sprecher:in* situativ hervorbringt. Das *Selbstgespräch* zeigt sich zudem im Rollenwechsel, indem der Besprochene, Sprechende und Angesprochene in einer Person miteinander in dem Sinne kooperieren, dass sie sich abweichend, fragend und antwortend zueinander verhalten. Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass aus dieser *Kooperation im weiten Sinne*, die sich als eine responsiv-performative *sprachliche Aufführung* vollzieht, die Rolle des *Performers* hervorgebracht wird.

Ausgehend von der *spontanen Aufforderung* zum simultanen lauten Denken und Filmen zeigt sich JB's *spontane Response* in der *Bildung* dieser spezifischen Rolle, die als eine solche nicht von ihm ausgeht bzw. nicht beim ihm anfängt. Diese *Rollenbildung* im Prozess vollzieht sich sowohl in der *Spontaneität*, die sich zwischen der *spontanen Aufforderung* und der *spontanen Response* bewegt, als auch in der *Simultaneität*, die bereits als konstituierende Eigenschaften des Performativen dargestellt wurden. Seine *Rolle* zeigt sich als etwas Unvorhersehbares und Transformatorisches, als ein responsiv-performativer und transformatorischer Überschuss, der innerhalb der im Prozess gestifteten Ordnung nachvollzogen werden kann. Vor dem Hintergrund der *Rollen* bzw. *sozialen Rollen* nach Goffman lässt sich hier die Unvorhersehbarkeit sowie die transformatorische Kraft von JB's *Rolle* genauer reflektieren. Nach Goffman tritt JB in seiner vorherbestimmten, geübten und habitualisierten *Rolle des Museumsbesuchers* in das Museum ein. Beim Eintreten im Raum der Installation wird er mit der *spontanen Aufforderung* konfrontiert, dass er nun die *Rolle eines Betrachters* ausüben soll, indem er über die Installation laut denkt und den gesamten Prozess mit einer GoPro-Kamera aufnimmt. In dieser *Aufforderung* wird JB dementsprechend darum gebeten, die *Rolle eines Probandes* einzunehmen. Auf diese Weise befindet er sich mit der Überlagerung dieser *Rollen* auf einer *Bühne*, die ebenso eine Überlagerung von Ordnungen darstellt, insofern sie gleichzeitig Teil der Institution *Museum, Ausstellungsraum, Installation, Reste eines Hauses* und *Forschungssetting* ist. Es wäre nun mit Goffman zu fragen, welche bestehende und geübte *Rolle* JB in dieser Situation einnimmt und zur Sicherung des eigenen Eindrucks wiederholt? Mit Schnurr könnte man ebenfalls fragen, welche habitualisierte, robuste *Haltung* diese unerwartete Situation entlasten, die Navigation übernehmen und damit die Komplexität soweit reduzieren kann, so dass JB handlungsfähig wird?

Wenn von einem responsiv-performativen Verständnis der *Rolle* ausgegangen wird, wie es zuvor bereits ausgeführt wurde, zeigen sich sowohl diese und ähnliche Fragen als auch deren Antworten als unzureichend, da sie die Wiederholbarkeit von sozialen Rollen auf jeweils konkreten Bühnen voraussetzen und dabei die Ordnungskontingenz sozialer Bühnen und die ästhetischen, responsiv-performativen Dimensionen von Rollen nicht berücksichtigen. JBs *Rolle des Performers* lässt sich aber lediglich vor dem Hintergrund einer responsiv-performativen Logik nachvollziehen, da sie erst *anknüpfend* an konfrontierte Aufforderungen und Situationen performativ entsteht und dabei in *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. Ihre Unvorhersehbarkeit und ihr transformatorischer Charakter liegt genau darin, dass sie sich zwischen Finden und Erfinden bewegt, dass sie als ein performatives Ereignis die Wiederholbarkeit ablehnt und dass sie in dieser Bewegung ihre eigene Bühne entwirft. Wie bereits im Abschnitt *Aufforderung und Response* in Anlehnung an Mersch angedeutet, lässt sich nun genauer zeigen, inwiefern eine *Response* ein performatives Ereignis darstellt. Jede *Response* tritt zugleich als ereignisreich und ereignishaft auf. Die *spontane Response* von JB zeigt sich als ein performatives Ereignis, aus dem die *Rollenbildung* hervorgeht. Die *Rollenbildung* ist zugleich ereignisreich und ereignishaft zu denken, die so, wie gezeigt werden konnte, nicht nur ihren Ort, ihre Räumlichkeit und ihre Zeitlichkeit, sondern auch JB in der *Rolle des Performers* allererst hervorbringt.

Die Konstitution bzw. die *Bildung einer Rolle* lässt sich vor diesem Hintergrund als ein responsiv-performatives Geschehen fassen, das stets ordnungskontingent in den Blick genommen wird. In diesem Sinne lässt sich Goffmans These zur *Wiederholbarkeit sozialer Rollen* weiterdenken. Die *Rollenbildung* als responsiv-performatives Geschehen wäre zunächst etwas, das nicht einem bestimmten Produzenten, Darsteller oder einer Person durch eigenes, produktives Tun zuzuordnen ist. Vielmehr lässt sich die *Rollenbildung* als kreatives Antworten im Sinne Waldenfels denken, das nicht beim Antwortenden beginnt bzw. von ihm ausgeht. Wenn eine *Rolle*, wie oben bereits argumentiert, das Nicht-mehr und das Noch-nicht verbindet bzw. erst aus ihm hervorgeht, wäre die Wiederholbarkeit von Rollen lediglich in erweitertem Sinne denkbar. In Anlehnung an Waldenfels lässt sich argumentieren, dass eine Wiederholung in einem anderen Kontext zur Folge hat, dass »das ›Selbe‹ sich als anders wiederholt.«¹²¹ Das Anders-werden bzw. das Neue entstehe dann nicht in dem, wie Foucault argumentiert, »was gesagt wird [oder was dargestellt wird], sondern im Ereignis seiner Wiederkehr.«¹²² Dieses Wiederkehren, wie im Falle des *Selbstgesprächs*, lässt sich also lediglich situativ und ordnungskontingent in den Blick nehmen. Vor diesem Hintergrund lässt sich nun argumentieren, dass das, was wiederkehrt, was sich wiederholt vielmehr der Prozess der kontinuierlichen *Rollenbildung* selbst ist und nicht einzelne verfestigte (Teil-)Rollen, die, wie Goffman behauptet, »vor gleichartigem Publikum oder vor dem gleichen Publikum dargestellt werden.«¹²³

Die *Rollenbildung als Prozess* zeigt sich also als die Ordnung der Erfahrung, die durch die Abweichungen und Verkörperungen entsteht bzw. erst durch sie gestiftet wird, und

121 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden, 2015, S. 161

122 Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991, S. 20

123 Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, 2021, S. 18

bestimmt auf diese Weise die Erfahrungsmöglichkeiten. Als solche ist sie stets performativ, wirklichkeitskonstituierend und selbstreferenziell zu denken. *Rollenbildung als Prozess* lässt sich zudem als *Schwellenerfahrung* in den Blick nehmen, die sich als ein performativ-transformatorischer Prozess hier in einer Neuorientierung, vor allem in einer neuen Situierung artikuliert. Wie bereits im Abschnitt *Schwellen* argumentiert, deutet die Schwellenerfahrung auf einen Modus der Erfahrung hin, der »zu einer Transformation desjenigen führen kann, der die Erfahrung durchlebt.«¹²⁴ Die Schwellenerfahrung oder die liminale Erfahrung geht immer mit gewisser Ambivalenz, Unberechenbarkeit, Kontingenz sowie Fiktion einher. Als solche bedeutet sie »eine Erfahrung intensiver Transformation und Kontingenz«,¹²⁵ und wird getrieben von Schwellenaffekten. Die *Rollenbildung* zeigt sich hier angesichts der *spontanen Aufforderung* als produktive Ordnungsstiftung, als die Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes, in der eine zeitlich begrenzte Transformation – eine *Rolle* – vollzogen wird, und als eine Umordnung im Sinne Waldenfels, die sich in der Hervorbringung einer ästhetischen Wirklichkeit artikuliert. Die *Rollenbildung* lässt sich in Anlehnung an Waldenfels als einen *ordnungskontingenten Überschuss* betrachten, die sich in diesem Prozess über die *spontane Response* hinaus als ein *Mehr* zeigt. Ausgehend von dem dargestellten Forschungssetting – des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* – und ausgehend der Interpretation des Prozesses 33 lässt sich darüber hinaus argumentieren, dass sich *Rollenbildung* als ein Modus der (ästhetischen) Erfahrung zeigt, die jenseits der Rezeptionsästhetik in der Ästhetik des Performativen bzw. in der transformatorischen Ästhetik zu verorten ist.¹²⁶ Die *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* lässt sich lediglich im Transformatorischen verorten, indem sie ereignisreich und ereignishaft auftritt.

Die *Rollenbildung* in diesem Sinne stellt letztendlich einen *Zugang* dar, der im Prozess performativ entworfen wird. Unter *Zugang* lässt sich in Anlehnung an Noë eine *ästhetische Arbeit* (*aesthetic labour*) und dementsprechend ein Prozess des Wahrnehmbarmachens verstehen.¹²⁷ Ästhetische Arbeit einer Person besteht für Noë grundlegend darin, die Welt zur Wahrnehmung zu bringen, einen Zugang zur Welt oder zum wahrnehmbaren Objekt zu erhalten, bzw. es zunächst wahrnehmbar zu machen.¹²⁸ Dieser *Zugang* ist Noë zufolge bedingt und kann nur vor dem Hintergrund der *sensorimotor skills*, *conceptual techniques*, und von einer *affective orientation* gedacht werden.¹²⁹ *Sensorimotor skills* beschreiben Noë zufolge das allgemeine Verständnis darüber, wie eigene Bewegungen

124 Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung, in: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, 2016, S. 139 – Dieser Begriff stammt aus der Ritualforschung von Victor Turner, der diesen Begriff wiederum in Anlehnung an Arnold van Gennep, insbesondere an dessen Studie *les rites de passage* (1909), entwickelte.

125 Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias: Einleitung, 2006, S. 9

126 Das hier angeführte Argument der Rollenbildung als Modus der (ästhetischen) Erfahrung wird im Folgenden erneut aufgenommen.

127 Noë, Alva: *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*, 2023, S. 106

128 Vgl. Kargin, Fatma; Zahn, Manuel: Einführungsvortrag, in: interdisziplinärer Workshop: Ästhetische und künstlerische Praktiken als Reorganisation der Wahrnehmungsweisen, an der Universität zu Köln, 2023, unveröffentlichtes Manuskript

129 Noë, Alva: *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*, 2023, S. 98

das Sensorische, die Wahrnehmung produzieren und diese anpassen. Während *konzeptuelle Techniken* das praktische und intellektuelle Wissen im Umgang mit den Dingen beschreiben, weist die *affektive Orientierung* darauf hin, dass wir auf Situationen, Begegnungen und Dinge affektiv ausgerichtet sind.¹³⁰ Ein *Zugang* als ästhetische Arbeit, als Wahrnehmbarmachen lässt sich dementsprechend für Noë vor dem Hintergrund der *habits* und Dispositionen denken. In diesem Sinne kann ein *Zugang* gelingen oder versagen und lässt sich auf diese Weise vielmehr als fragil verstehen. Während Noës Verständnis dem *Habitus* nach Bourdieu und den *konjunktiven Erfahrungsräumen* nach Mannheim ähnelt, denke ich über einen *Zugang* vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* nach, die sich als Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als Grundstimmung zeigten. Mit dem Begriff des *Zugangs* weise ich somit auf eine ästhetische Arbeit hin, die sich als situative *Aufführung* der eigenen Dispositionen des Wahrnehmens und Handelns denken lässt, die *anknüpfend* an eine konfrontierte Aufforderung/Situation spontan gebildet bzw. entworfen wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich nun abschließend argumentieren, dass die *Rolle des Performers* bzw. die *Rollenbildung* im vorliegenden Prozess 33 einen *ästhetischen, responsiv-performativen Zugang* zur Installation darstellt, der an der Schnittstelle der Spontaneität und Simultanität entworfen wird. Dieser *Zugang* ist gekennzeichnet durch Unvorhersehbarkeit, Ambivalenz und transformatorische Kraft, die ebenfalls Merkmale des Performativen darstellen.¹³¹

Rollenbildung statt Typenbildung

Während sich die *Rollenbildung* als Theorie der (ästhetischen) Erfahrung und, wie gezeigt werden konnte, als Beispiel der transformatorischen Ästhetik kontextualisieren lässt, bietet sie sich für die vorliegende Arbeit ebenfalls als produktive Kategorie der Interpretation an, die in dieser Form die *Typenbildung* auf methodisch-methodologischer Ebene ersetzen kann. Um diese Annahme zu begründen und somit das *theoretische Sampling* der vorliegenden Arbeit zu konstruieren,¹³² wird im Folgenden die Typenbildung bzw. die Typisierung der *dokumentarischen Methode* im Sinne des Soziologen Ralf Bohnsack vorgestellt. Dabei wird zugleich die Notwendigkeit und das Potenzial der *Rollenbildung* als dritte Stufe der Interpretation diskutiert.

In der aktuellen Praxis der qualitativen Sozialforschung lassen sich vier unterschiedliche theoretisch-methodologische Zugänge zur Typenbildung beschreiben: die *Objektive Hermeneutik*, die *Grounded Theory*, die *Dokumentarische Methode* und das *Modell von Kelle/Kluge*.¹³³ Im Folgenden beschäftige ich mich mit der Typenbildung im Rahmen der *dokumentarischen Methode* und vergleiche diese mit der Typenbildung in der *Grounded Theory*. Während die erste den anfänglichen Zugang zum empirischen Material darstellt, beschreibt die zweite die ausgewählte Methodologie der vorliegenden Arbeit. Unter »Typenbildung« in der dokumentarischen Methode lässt sich in Anlehnung an Bohnsack

130 Vgl. ebd., S. 98

131 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 89–153

132 Siehe dazu Constructing the research in diesem Kapitel.

133 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: Typenbildung, 2018, S. 238

ein Verfahren der Generalisierung bzw. der Kategorisierung verstehen, das mehrdimensional konzipiert wird.¹³⁴ Anschließend an die *formulierende und reflektierende Interpretation*, die bereits im Abschnitt *Erste Annäherung an die Prozesse* dargestellt wurden, »vollzieht sich [die Typenbildung] in aufeinander aufbauenden Stufen der Abstraktion bzw. der Abduktion auf der Grundlage der komparativen Analyse.«¹³⁵ Diese Analyse fokussiert sich auf die »Gemeinsamkeiten im Kontrast und von Kontrasten in der Gemeinsamkeit« mit dem übergreifenden Ziel eine gemeinsame Kategorie bzw. ein gemeinsames Thema zu konstruieren, das wiederum die fallvergleichende Analyse ermöglicht.¹³⁶ Im Prozess der Typenbildung »werden Bezüge herausgearbeitet zwischen spezifischen Orientierungen einerseits und dem Erlebnishintergrund oder existentiellen Hintergrund, in dem die Genese der Orientierungen zu suchen ist, andererseits.«¹³⁷

Im Vergleich zur dokumentarischen Methode wird in der Grounded Theory »dem Fall lediglich ein Typus zugeordnet«. Das bedeutet zugleich, dass »der Fall als Repräsentant nur [für diesen] einen Typus fungiert.«¹³⁸ In der dokumentarischen Methode jedoch werden in jedem Fall »grundsätzlich unterschiedliche Typiken, d.h. unterschiedliche Dimensionen oder »Erfahrungsräume« [...], etwa solche milieu-, generations- oder gender-typischer Art, aufgewiesen und in ihrer »Überlagerung«, ihrer *Mehrdimensionalität* empirisch rekonstruiert.«¹³⁹ Auf diese Weise bleibt die Typen- oder auch die Theoriegenerierung in der Grounded Theory *eindimensional*, wenn auch dieser Typus »in sich in mehrere Merkmale, Dimensionen oder Subkategorien ausdifferenziert wird.«¹⁴⁰ Die Bildung dieser Subkategorien, die auch als Dimensionalisierung bezeichnet wird,¹⁴¹ sei allerdings Bohnsack und Nentwig-Gesemann zufolge nicht mit der Mehrdimensionalität der dokumentarischen Methode zu verwechseln.¹⁴²

Die Grounded Theory und die dokumentarische Methode haben in diesem Sinne jedoch gemeinsam, dass sich die Typenbildung »grundlegend auf dem Wege der *komparativen Analyse* [...] vollzieht und konsequent auf die *Theoriegenerierung* gerichtet ist.«¹⁴³ Beide folgen dabei »dem Weg der *Theoriegenerierung* und somit dem [...] methodischen Prinzip des *Theoretischen Sampling*.«¹⁴⁴ In der Grounded Theory geht es also um eine *eindimensionale Typenbildung*, »deren Generalisierung, [und] Abstraktionsleistungen darauf zielen, die fallspezifischen Beobachtungen mit dem Typus möglichst weitgehend zur Deckung zu bringen.«¹⁴⁵ Demgegenüber geht es in der dokumentarischen Methode bzw. in der

134 Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation, 2011, S. 21

135 Ebd., S. 21

136 Ebd., S. 21

137 Bohnsack, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Qualitative Methoden, 2021, S. 145

138 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: Typenbildung, 2018, S. 238

139 Ebd., S. 238

140 Ebd., S. 238

141 Strauss, Anselm, L.: Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung, 1991, S. 44–45

142 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: Typenbildung, 2018, S. 238

143 Ebd., S. 239

144 Ebd., S. 239

145 Ebd., S. 239

mehrdimensionalen Typenbildung darum, die »Grenzen des Geltungsbereich des Typus« zu bestimmen.¹⁴⁶ Dies wird Bohnsack und Nentwig-Gesemann zufolge dann erreicht, wenn im jeweiligen Fall auch unterschiedliche Beobachtungen aufgewiesen werden, die *anderen Typen* zuzuordnen sind. Auf dieser Weise sind unterschiedliche Typen, »unterschiedliche *Dimensionen* [...], deren Überlagerung empirisch rekonstruiert werden« können.¹⁴⁷ Bohnsack bezeichnet diese Dimensionen als konjunktive Erfahrungsräume im Sinne Karl Mannheims. Hinsichtlich dieser konjunktiven Erfahrungsräume ist wesentlich, dass der Zugang zum Fall »immer mit Bezug auf *spezifische Erfahrungsräume* und somit aspekthaft möglich ist.«¹⁴⁸ Dies schließt von vornherein die Annahme aus, dass über einen Fall der Gesamthabitus der untersuchten Personen zu erfassen ist.

Die Analyse der *konjunktiven Erfahrungsräume* setzt dabei eine zweistufige Interpretation voraus. Die Rekonstruktion eines konjunktiven Erfahrungsraums und dementsprechend eines individuellen oder kollektiven Orientierungsrahmens bezeichnet Bohnsack im Anschluss an Mannheim als *sinngenetische Interpretation*, »die auf dem Wege der *komparativen Analyse* nach dem Prinzip des Kontrasts in der Gemeinsamkeit in eine *sinngenetische Typenbildung* mündet.«¹⁴⁹ Die erste Stufe der Typenbildung wäre dann erreicht, »wenn durch die Kontraste zwischen den Fällen hindurch ein ihnen *allen* gemeinsamer Orientierungsrahmen bzw. ein gemeinsames Orientierungsproblem identifizierbar ist.«¹⁵⁰ In der zweiten Stufe der *soziogenetischen Interpretation* und *soziogenetischen Typenbildung* geht es dementsprechend um die Suche danach, welcher Erfahrungsraum für diesen »Orientierungsrahmen typisch ist, ob und inwiefern wir es beispielsweise mit einem migrations- oder aber auch alters-, generations-, geschlechts- oder *milieutypischen* Erfahrungsraum zu tun haben.«¹⁵¹ Sinngenetische und soziogenetische Interpretationen beruhen in dieser Hinsicht

»auf dem Prinzip der Abduktion [sowie] auf der Grundlage von Erzählungen und Beschreibungen von [Akteur:innen, die] auf der Grundlage der von ihnen selbst vermittelten [...] Wissensbestände, verallgemeinerbarer Regeln oder Orientierungsmuster *rekonstruiert* werden, die von den Akteuren zwar nicht expliziert werden, die aber dennoch *jenseits* ihrer Wissensbestände angesiedelt sind.«¹⁵²

Die soziogenetische Typenbildung gilt dann erst als valide, wenn das beobachtete Orientierungsmuster beispielsweise dem zugehörigen milieutypischen oder gendertypischen Erfahrungsraum zuzuordnen ist und somit als typische Orientierung gelten kann. Es wird dann in einer komparativen Analyse überprüft, ob die festgestellte Orientierung in den untersuchten Fällen durch »milieu- und entwicklungsspezifische Variationen oder Modifikationen von Erfahrungsräumen hindurch [...] auf einer abstrakten Ebene

146 Ebd., S. 239

147 Ebd., S. 239

148 Ebd., S. 240

149 Ebd., S. 240

150 Bohnsack, Ralf: Qualitative Bild- und Videointerpretation, 2011, S. 21–22

151 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: Typenbildung, 2018, S. 240

152 Ebd., S. 240

als Gemeinsamkeit identifizierbar bleibt.«¹⁵³ Das Niveau der Validität der einzelnen Typik hängt Bohnsack und Nentwig-Gesemann zufolge davon ab, »inwieweit sie von den anderen [...] Typiken unterscheidbar ist, inwieweit Kontingenzen sichtbar gemacht und (begründet) ausgeschlossen werden können, wie vielfältig, d.h. multidimensional, der einzelne Fall also innerhalb einer ganzen Typologie verortet werden kann.«¹⁵⁴ Bei der Typenbildung in der dokumentarischen Methode geht es Bohnsack zufolge schließlich weniger darum, »das Handeln im Zusammenhang von Um-zu-Motiven [...] als dem intentionalen Prinzip des Handelns zu erfassen, sondern die Um-zu-Motive [...] im Zusammenhang ihrer Konstitutionsbedingungen, [...] also den Weil-Motiven zu erfassen.«¹⁵⁵ Der Soziologe Alfred Schütz beschreibt in diesem Zusammenhang, dass während die Um-zu-Motive sich auf »die Orientierung des Handelns an einem zukünftigen Ereignis« richten, die Weil-Motiven das Handeln in Rückbezug »auf ein vergangenes Erlebnis«¹⁵⁶ beschreiben.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass zur Typenbildung erst gelingen kann, wenn sie in Bezug auf »den Erlebnishintergrund, den *spezifischen Erfahrungsraum*, in dem die [...] Genese dieser spezifischen Orientierungen zu suchen ist,« rekonstruiert wird.¹⁵⁷ Das bedeutet zugleich, dass die Orientierungen nicht selbst interpretierend erfasst und begrifflich-theoretisch expliziert werden können.¹⁵⁸ Es setzt eben voraus, dass in den untersuchten Fällen unterschiedliche Erfahrungsräume differenziert werden.¹⁵⁹ Wie Bohnsack in diesem Bezug argumentiert, ist die Richtung der Beobachtung dabei von der Perspektive abhängig, die man als forschend einnimmt.¹⁶⁰ Die Typenbildung ist abhängig von Vergleichshorizonten und lässt sich nur validieren, wenn diese gleichzeitig »mit den anderen Typiken herausgearbeitet wird, sodass sich an dem jeweiligen Fall unterschiedliche Typiken überlagern.«¹⁶¹ Dabei ist der *Kontrast in der Gemeinsamkeit* als fundamentales Prinzip zu betrachten und fungiere zugleich als die Klammer, »die eine ganze Typologie« zusammenhalte.¹⁶² Das Problem der Generalisierung innerhalb der qualitativen Methoden wird von Bohnsack, wie der Erziehungswissenschaftler Florian von Rosenberg argumentiert, dadurch gelöst, indem er eine *Mehrdimensionalität* in den Blick nimmt. Diese Mehrdimensionalität bezieht sich in dieser Weise auf Differenzen der Typisierung und Theoretisierung »von Bildungsmilieus, Geschlechts- und Generationskonstruktionen sowie sozialräumlichen Zugehörigkeiten«¹⁶³. Gleichermäßen argumentiert der Er-

153 Ebd., S. 240–241

154 Ebd., S. 241

155 Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Qualitative Methoden*, 2021, S. 147

156 Schütz, Alfred: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, 1974, S. 116

157 Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Qualitative Methoden*, 2021, S. 144

158 Ebd., S. 144

159 Ebd., S. 146

160 Vgl. ebd., S. 146

161 Ebd., S. 146–147

162 Ebd., S. 147

163 Von Rosenberg, Florian: *Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen*, 2011, S. 77

ziehungswissenschaftler Arnd-Michael Nohl in seiner Schrift *Migration und Differenzenerfahrung*, in der er gegen eine Homogenisierung von Migration argumentiert und dass

»die Suche nach Milieuzugehörigkeit [...] nicht alleine auf die migrationsspezifischen Erfahrungen beschränkt, sondern mehrdimensional angelegt [ist]. Sie erstreckt sich auf die adoleszenz-, geschlechts-, generations-, sowie bildungsspezifischen Erfahrungsdimensionen und vollzieht sich in deren Überlappung.«¹⁶⁴

Obwohl *mehrdimensionale Typenbildung* in der dokumentarischen Methode sich gegenüber *eindimensionaler Typenbildung* in der Grounded Theory als differenzierter bzw. als Gegenpol zu Homogenisierung zeigt und dadurch eine weitaus differenziertere Typen- und Theoriebildung ermöglicht, zeigt sich für die vorliegende Arbeit ein grundsätzliches Problem in ihrer Anwendbarkeit. Die erste Stufe der Typenbildung, die als sinngenetische Interpretation und sinngenetische Typenbildung gilt, wäre Bohnsack zufolge erreicht, wenn »in den untersuchten Fällen ein ihnen allen gemeinsamer Orientierungsrahmen bzw. ein Orientierungsproblem identifizierbar ist.«¹⁶⁵ Die zweite Stufe sollte dann auf dieser ersten Stufe aufbauen, indem spezifisch danach gefragt wird, welcher *Erfahrungsraum* für den festgestellten Orientierungsrahmen bzw. Orientierungsprobleme typisch sind und ob und inwiefern es sich beispielsweise um einen milieu-, alters-, oder auch geschlechtstypischen Erfahrungsraum handelt. Wenn jedoch von einem Verständnis *responsiver Erfahrungsräume* ausgegangen wird, zeigt sich die Typen- und Theoriebildung der *dokumentarischen Methode* sowie der *Grounded Theory* für die vorliegende Arbeit als nicht anwendbar. Die Identifikation eines Orientierungsrahmens bzw. eines Orientierungsproblems sowie die folgende Suche nach den dazugehörigen Erfahrungsräumen setzen voraus, dass sich die Orientierungen in der Modalität der jeweils subjektiven Handlungen erfahren lassen bzw. sich dadurch zeigen. Dies würde wieder Audehms Dispositionen, die das weitere Handeln lenken und strukturieren,¹⁶⁶ sowie Schnurrs Haltungen entsprechen, die verfestigt, robust und stabil genug sind, um gerade in den krisenartigen Situationen die Navigation übernehmen.¹⁶⁷ Diese Positionen, wie bereits argumentiert, gehen von der Annahme aus, dass die subjektiven Dispositionen oder auch Haltungen sich jeweils in der Handlung selbst zeigen. Das Konzept der konjunktiven Erfahrungsräume nach Mannheim, das der dokumentarischen Methode zugrunde liegt, operiert auch mit der Annahme, dass durch Identifikation und somit durch das Einordnen von subjektiven Handlungen ein aspekthafter Zugang zu den jeweiligen Erfahrungsräumen ermöglicht werden kann.¹⁶⁸ Die Unanwendbarkeit und meine Kritik liegt genau in diesem Anspruch der *Identifikation* und des *Einordnens*, der wiederum voraussetzt, dass habitualisierte Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in je konkreten Wahrnehmungsakten und Handlungen wiederholt bzw. (re)inszeniert werden. Vor dem Hin-

164 Nohl, Arnd-Michael: *Migration und Differenzenerfahrung*. Junge einheimische und Migranten im rekonstruktiven Milieuvvergleich, 2001, S. 29

165 Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, 2011, S. 21–22

166 Vgl. Audehm, Kathrin: *Habitus*, 2017, S. 168

167 Vgl. Schnurr, Ansgar: Die bildende Seite der Ambiguität: Zum ästhetischen und demokratischen Bildungspotenzial mehrdeutiger Kunsterfahrung, 2022, S. 42

168 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: *Typenbildung*, 2018, S. 240

tergrund *responsiver Erfahrungsräume*, die ich als fungierende, performative Ordnung betrachte, gehe ich jedoch von der situativen, responsiv-performativen *Aufführung* subjektiver Dispositionen des Wahrnehmens und Handelns aus, die sich erst *anknüpfend* an konfrontierten Situationen bzw. Aufforderungen ereignishaft bildet.

Im Sinne einer Wiederholungslogik argumentierte auch Goffman, dass soziale Rollen, die auch im Sinne von Dispositionen oder Haltungen verstanden werden können, sich reproduzieren und sich so »als Techniken dar[stellen], die zur Sicherung des Eindrucks angewandt werden, den ein Einzelner in Gegenwart anderer aufgebaut hat.«¹⁶⁹ Sowohl Goffmans Verständnis von sozialen Rollen als Schutz- und Verteidigungsmanöver als auch die zuvor genannten Positionen gehen von der *Wiederholbarkeit* habitualisierten Verhaltens aus. Ich verstehe aber *Wiederholbarkeit* innerhalb der vorliegenden Arbeit *in einem anderen Sinn*. Wie bereits im vorherigen Abschnitt argumentiert, verbindet die *Rollenbildung* als situativ-responsive Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung das Nicht-mehr und das Noch-nicht in einem und als performatives Geschehen, das stets ordnungskontingent ist. Die Wiederholung in einem anderen Kontext, wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, hat zur Folge, dass dasselbe oder das *gleiche* sich eben anders wiederholt.¹⁷⁰ Die Wiederholung würde dann in diesem Sinne nicht darin liegen, was wiederholt wird, sondern in dem Ereignis seiner Wiederkehr.¹⁷¹ Diese Logik schließt von vornherein die Annahme aus, dass *Dispositionen*, *Haltungen*, *Rollen* bzw. *soziale Rollen* als solche (*intentional*) wiederholt, also (re)inszeniert werden können. Im Abschnitt *Simultanität im Selbstgespräch und pointing in plan-séquence* wurde bereits mit Fischer-Lichte argumentiert, dass *Inszenierungen* als die Strategien gelten, die »vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen.«¹⁷² Sie folgen also bestimmten Regeln und bereits geübten und habitualisierten Handlungsabläufen,¹⁷³ wobei die Ordnungskontingenz von Wahrnehmungen und Handlungen ausgeschlossen wird. Mit dieser Inszenierungslogik gehen Goffman, Audehm und Schnurr davon aus, dass die geübten, eingeübten und habitualisierten Handlungsabläufe wiederholt inszeniert werden können.

Vor dem Hintergrund einer responsiv-performativen Logik lässt sich also argumentieren, dass die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an den jeweils konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen *situativ, responsiv-performativ aufgeführt* werden, und als solche erst im Verlauf der Aufführung jeweils *anders* in Erscheinung treten. Eine solche Aufführung lässt sich dann als ein responsiv-performatives Ereignis und dementsprechend als nicht-wiederholbar, also in seiner Flüchtigkeit, Leibgebundenheit und Einmaligkeit verstehen. Dies schließt wiederum die Annahme aus, dass eine Suche nach Erfahrungsräumen anhand der *Identifikation* und des *Einordnens* von inszenierten Handlungen durchgeführt werden kann. Vor diesem Hintergrund schlage ich daher für die vorliegende Arbeit die *Rollenbildung* als dritte Stufe der Interpretation vor,

169 Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, 2021, S. 16

170 Waldenfels, Bernhard: Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden, 2015, S. 161

171 Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991, S. 20

172 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung, 2013, S. 55–56

173 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 66

die in einer ereignishaften Aufführungslogik und vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* konzipiert wird.

Statt einer Suche nach habitualisierten Dispositionen, verfestigten und robusten Orientierungen sowie (mehrdimensionaler) Kategorisierung der Zugehörigkeiten zu angeblichen Erfahrungsräumen anhand der *Typenbildung* erlaubt die *Rollenbildung* als *Kategorie* der vorliegenden Arbeit nach der Performativität bzw. nach der Modalität der jeweiligen Aufführung von individuellen Dispositionen zu fragen. Im Vergleich zur Typenbildung gilt also in der Rollenbildung ein erweitertes bzw. anderes Verständnis der Wiederholbarkeit von individuellen Wahrnehmungen und Handlungen, das den Anspruch der Identifikation und des Einordnens von vornherein verweigert. Im Abschnitt *Rollenbildung als ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* wurde bereits in Bezug auf die Wiederholbarkeit argumentiert, dass das, was wiederkehrt, was sich ständig wiederholt der *kontinuierliche Prozess der Rollenbildung* selbst ist und weniger einzelne verfestigte (Teil-)Rollen, die, wie Goffman anmerkt, »vor gleichartigem Publikum oder vor dem gleichen Publikum dargestellt werden«¹⁷⁴ können. Die *Rollenbildung* zeigt sich zudem sowohl als produktive Ordnungsstiftung, als ermöglichende Instanz eines neuen Erfahrungsfeldes, in dem eine zeitlich begrenzte Transformation – eine *Rolle* – vollzogen wird, als auch als Umordnung im Sinne Waldenfels, die sich in der Hervorbringung einer ästhetischen Wirklichkeit artikuliert. Die *Rollenbildung* lässt sich demnach auch als ein *ästhetischer Zugang* zur Welt, zu Anderen und sich selbst verstehen, der an der Schnittstelle von Spontaneität und Simultanität entworfen wird, und der stets durch Unvorhersehbarkeit, Ambivalenz und transformatorische Kraft gekennzeichnet ist. Die *Rollenbildung* wird dementsprechend als ein Modus der ästhetischen Erfahrung konzipiert, die in der Ästhetik des Performativen bzw. in der transformatorischen Ästhetik verortet ist.

Die *Rollenbildung* mit ihren dargestellten Eigenschaften bietet sich für die vorliegende Arbeit als eine geeignete Kategorie der Interpretation an, da sie von vornherein die ästhetischen und responsiv-performativen Dimensionen der Dispositionen individueller Erfahrung miteinschließt, und diese gemäß einer *Aufführungslogik* anstatt einer *Inszenierungslogik* versteht. Das Konzept der *Rollenbildung* zeigt sich darüber hinaus als das *theoretische Sampling* der vorliegenden Arbeit, das sowohl die anfängliche Forschungsfrage ändert und verfeinert als auch der weiteren Suche einschlägigen Daten eine fokussierte Richtung gibt.¹⁷⁵ Die anfängliche Forschungsfrage – *Wie erfahren wir künstlerische Installationen?* – lässt sich also anhand dieses theoretischen Samplings nun auf folgende Frage fokussieren: Wenn die Rollenbildung sich im Prozess 33 als die Ordnung und der Modus der (ästhetischen) Erfahrung zeigt, wie und welche weiteren Rollen bilden sich in der/als die Erfahrung von Installationen aus? – Um die konstruierte Theorie der *Rollenbildung* weiter zu sättigen, werden im Folgenden zwei weitere Prozesse (48 und 15) rekonstruiert und interpretiert, die mithilfe des dargestellten theoretischen Samplings gezielt ausgewählt wurden.

174 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. 18

175 Siehe dazu *Constructing the research* im vorliegenden Kapitel

Prozess 48

Der Prozess 48 soll eine erste prozessvergleichende Interpretation in Bezug auf die *Rollenbildung* ermöglichen. Der Teilnehmer ist in dieser Rekonstruktion mit dem Kürzel *FK* markiert. Analog zur Rekonstruktion von Prozess 33 wird der Prozess 48 zuerst mit Standbildern im Sekundentakt sowie mit den in diesen Momenten formulierten Äußerungen und Bewegungen dargestellt.

00:01 – 00:04



00:05 – 00:10



00:03 *FK* fängt an zu laufen und gleichzeitig zu filmen

00:06 – 00:08 er dreht sich ein wenig auf die rechte Seite

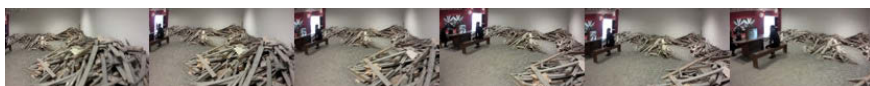
00:09 – 00:16 *FK* läuft langsam. Im GoPro-Blick werden Teile der Installation zu sehen gegeben, die sich auf der rechten Seite des Eingangs befinden

00:11 – 00:16



00:16 – 00:20 dreht sich ein wenig auf die linke Seite und läuft langsam

00:17 – 00:22



00:20 – 00:28 läuft weiterhin auf der linken Seite des Eingangs

00:23 – 00:28



00:28 FK erreicht das Videosetting im Raum

00:28 – 00:34 für sechs Sekunden lang wird das Video im GoPro-Blick zu sehen gegeben

00:29 – 00:34



00:34 – 00:37 ab der vierunddreissigsten Sekunde verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die rechte Seite, indem FK zugleich wieder anfängt zu laufen

00:35 – 00:40



00:37 – 00:43 FK läuft geradeaus zu dem Teil der Installation, das sich auf der linken Seite des Ausgangs, entlang der Wand befindet

00:41 – 00:46



00:43 – 00:46 innerhalb von drei Sekunden nähert sich FK einem Zeitungsstück auf den Boden, das zugleich als Nahaufnahme im GoPro-Blick zu sehen ist

00:46 – 00:50 während FK vier Sekunden lang leicht nach vorne gebeugt stillsteht, wird im GoPro-Blick das Zeitungsstück zu sehen gegeben

00:47 – 00:52



00:52 – 00:54 »This (?) reminds me a lot of the« (3)

00:50 – 00:51 FK richtet sich langsam wieder auf, indem zugleich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro in die gleiche Richtung angehoben wird

00:51 – 00:55 FK dreht sich auf die rechte Seite und läuft langsam, gleichzeitig fängt er mit seinem Selbstgespräch an

00:53 – 00:58



00:57 – 01:03 »hm, the holocaust museum in Berlin you know where you see a lot of destruction and, you feel like, of hopelessness« (2)

00:55 – 01:06 während FK weiterhin langsam läuft, werden im GoPro-Blick Teile der Installation zu sehen gegeben, die sich auf der linken Seite von FK befinden

00:59 – 01:05



01:05 – 01:11 »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments« (1/2)

01:06 – 01:11



01:11 »they all gone, it's just a rubble« (4)

01:06 – 01:11 Für fünf Sekunden steht FK still, der GoPro-Blick fokussiert auf die gleiche Szene

01:12 – 01:17



01:15 – 01:20 »into something that indistinguishable from some else's belongings« (2)

01:12 – 01:24 FK dreht sich auf die rechte Seite, dreht sich schließlich ein wenig um sich herum

01:18 – 01:23



01:22 – 01:24 »and you lost.« (1/2)

01:24 – 01:29



01:24 – 01:30 »you know and probably depressed and that would be just the worst that everything« (1/2)

01:24 – 01:30 dreht sich wieder auf die linke Seite und läuft ein paar Schritte

01:30 – 01:35



01:30 – 01:36 »you spent so much time constructing and contributing to (?) it is just lost and« (2)

01:30 – 01:38 für acht Sekunden steht FK wieder still, indem im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile zu sehen gegeben werden

01:36 – 01:41



01:38 – 01:41 »or purposes that you don't know why. It could« (1/2)

01:38 – 01:42 *während er läuft, dreht er sich ein wenig auf die rechte Seite*

01:42 – 00:47



01:41 – 01:51 »be a war raised by governments that you do not support, it could be an act of violence by another (?) country« (1/2)

01:42 – 01:51 *FK läuft geradeaus zu den gestapelten Holzteilen, die sich auf der linken Seite des Eingangs, um der Ecke befinden. Zugleich bleibt der GoPro-Blick fokussiert diese Holzteile*

01:48 – 01:53



01:51 – 01:59 »that of course you have no say over or, and all this just contributes to how helpless people feel,« (1/2)

01:51 – 01:59 *FK läuft weiter entlang dieses Teils der Installation, während er weiter formuliert. Im GoPro-Blick werden die gleichen Teile der Installation im Bildfeld gehalten*

01:54 – 01:59



01:59 – 02:09 »and that's the feeling I get from this exhibition where you feel rubble under your feet and it's real, this (?) so destruction and hmm, thing (?)« (9)

01:59 – 02:00 *Während dieser Formulierung verschiebt sich der GoPro-Blick auf die rechte Seite, auf den Boden*

02:00 – 02:05



02:00 – 02:10 während FK weiterhin langsam im Raum umher läuft, wird im GoPro-Blick der Boden zu sehen gegeben

02:06 – 02:11



02:10 – 02:14 FK dreht sich ein wenig auf die rechte Seite und fängt an, entlang dieses Teils der Installation zu laufen. Gleichzeitig richtet sich der GoPro-Blick auf die gleichen Teile der Installation

02:12 – 02:17



02:14 – 02:18 in der gleichen Position läuft FK entlang dieses Teils der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

02:18 – 02:23



02:18 – 02:42 »This is a pretty sobering experience to see this in the museum because you know museums are all about creation and, and improvement and, interpretation but this is more too, the sobering effect of destruction and violence harboring upon the world and yeah,« (2)

02:18 – 02:24 FK dreht sich ein wenig auf die rechte Seite und läuft weiterhin langsam. Während dieser Formulierung ist der GoPro-Blick mehrheitlich auf den Boden gerichtet

02:24 – 02:29



02:24 – 02:34 läuft geradeaus zu einem Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs befindet. Langsam rückt dieser Teil der Installation in das Bildfeld

02:30 – 02:35



02:34 – 02:53 FK läuft entlang dieses Teils der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

02:36 – 02:41



02:42 – 02:47



02:44 – 02:53 »it's, it's depressing for sure, but definitely very different and also like refreshing fresh air, this (?) is pretty, pretty interesting« (13)

02:48 – 02:53



02:53 FK erreicht die gleiche Ecke im Raum, vor der er zwischen 01:06 und 01:11 fünf Sekunden lang still stand

02:53 – 02:58 langsam dreht er sich auf seine rechte Seite, wobei die vor der Wand gestapelte Holzteile im GoPro-Blick gehalten werden

02:54 – 02:59



02:58- 03:05 FK läuft entlang dieses Teil der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

03:00 – 03:05



03:05 – 03:06 der GoPro-Blick wird wieder auf den Boden verschoben

03:06 – 03:11



03:06 – 03:10 »and here if you look front of the sand under your feet, it« (1)
 03:06 – 03:10 vier Sekunden lang wird der Boden im GoPro-Blick zu sehen gegeben
 03:10 – 03:13 FK dreht sich zurück und geht ein paar Schritte

03:12 – 03:17



03:11 – 01:14 »could be a lot like happy memory of being in a playground but then when« (1/2)

03:14 – 03:15 »you look at the reality in front of you« (3)

03:13 – 03:15 nimmt zuerst zwei Schritte zurück und nähert sich dann diesem Teil der Installation, während er langsam deutlicher in das Bildfeld gerückt wird

03:15 – 03:17 indem die gleiche Szene im GoPro-Blick gehalten wird, stellt sich FK wieder gerade

03:17 – 03:20 Mit dem Ende seiner Formulierung dreht er sich wieder zurück und bewegt sich langsam auf seine rechte Seite

03:18 – 03:23



03:18 – 03:20 »it is just nothing there« (4)

03:20 – 03:29 *während FK weiter langsam läuft, wird im GoPro-Blick erneut der Boden zu sehen gegeben*

03:24 – 03:29



03:24 – 03:30 »and the contrast of this experience is pretty unique, and you don't really see it all the time« (3)

03:29 *Bis zum Ende dieser Formulierung ist der GoPro-Blick auf den Boden gerichtet*

03:29 – 03:31 *die Blick-/Zeigerichtung der GoPro verschiebt sich auf die rechte Seite, indem die oben dargestellten Teile der Installation im GoPro-Blick zu sehen gegeben werden*

03:30 – 03:35



03:33 – 03:38 »maybe it is a good way to really understand what, you know other people are going through« (2)

03:31 – 03:33 *FK steht für einen kurzen Moment still und formuliert weiter*

03:33 – 03:40 *dreht sich ein wenig auf die linke Seite, indem die oben und unten dargestellten Teile der Installation im GoPro-Blick zu sehen gegeben werden*

03:36 – 03:41



03:40 – 03:43 »and I quite like this exhibition it's really interesting.«

03:40 – 03:43 *mit der letzten Formulierung dreht sich FK auf die rechte Seite und nähert sich wieder zum Eingang.*

03:42 – 03:46



03:46 FK erreicht den Eingang, wo er angefangen hat.

Rekonstruktion von Prozess 48 anhand der dokumentarischen Methode: formulierende und reflektierende Interpretation

Analog zum Prozess 33 beziehe ich mich auch hier an die *dokumentarische Methode* und wende die darin vorgeschlagenen Schritte bzw. Stufen der *formulierenden* und *reflektierenden Interpretation* auf den Prozess 48 an. Diese Stufen ermöglichen zunächst eine vollständige Rekonstruktion des vorliegenden Prozesses, indem zugleich sich differenzierende Momente herausgearbeitet werden. Diese Momente werden in einem zweiten Schritt hervorgehoben und anhand der Verfremdungsfiguren der Erfahrung nach Waldenfels diskutiert. In der gewählten Darstellung folgt die *reflektierende Interpretation*, die offene Fragen oder auch Vermutungen formuliert, immer der *formulierenden Interpretation* jeweils im gleichen Absatz, die den Prozess 48 beschreibend rekonstruiert.

00:03 FK fängt an zu laufen und gleichzeitig zu filmen
 00:06 – 00:08 FK dreht sich ein wenig auf die rechte Seite
 00:09 – 00:16 FK läuft langsam. Im GoPro-Blick werden die Teile der Installation zu sehen gegeben, die sich auf der rechten Seite des Eingangs befinden
 00:16 – 00:20 dreht sich ein wenig auf die linke Seite und läuft langsam
 00:20 – 00:28 läuft weiterhin auf der linken Seite des Eingangs
 00:28 FK erreicht das Videosetting im Raum
 00:28 – 00:34 für sechs Sekunden lang wird das Video im GoPro-Blick zu sehen gegeben
 00:34 – 00:37 ab der vierunddreissigsten Sekunde verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die rechte Seite, indem FK zugleich wieder anfängt zu laufen
 00:37 – 00:43 FK läuft geradeaus zu dem Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs, entlang der Wand befindet
 00:43 – 00:46 innerhalb von drei Sekunden nähert sich FK einem Zeitungsstück auf dem Boden, indem zugleich eine Nahaufnahme im GoPro-Blick zu sehen ist
 00:46 – 00:50 während FK vier Sekunden lang leicht nach vorne gebeugt stillsteht, wird im GoPro-Blick das Zeitungsstück zu sehen gegeben

FK fängt an, im Raum langsam zu laufen und gleichzeitig zu filmen. Drei Sekunden später dreht er sich ein wenig auf seine rechte Seite und nähert sich einem Teil der Installation, der sich auf der rechten Seite des Eingangs, vor der rechten Wand befindet. Sieben Sekunden lang läuft er entlang dieses Teils der Installation, während dieser im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Anschließend dreht sich FK ein wenig auf seine linke Seite, in die Richtung des Video-Settings im Raum. In der achtundzwanzigsten Sekunde erreicht FK das Videosetting im Raum und nimmt sich sechs Sekunden Zeit, in der das Video im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Ab der vierunddreissigsten Sekunde ver-

schiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die rechte Seite, indem FK zugleich wieder anfängt zu gehen. Innerhalb von sechs Sekunden läuft FK geradeaus zu einem Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs, vor der Wand befindet. Anschließend nähert er sich einem Zeitungsstück auf dem Boden, indem zugleich eine Nahaufnahme im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Während FK in den folgenden vier Sekunden stillsteht, wird im GoPro-Blick das auf dem Boden liegende Zeitungsstück im Bildfeld gehalten.

00:52 – 00:54 »This (?) reminds me a lot of the« (3¹⁷⁶)

00:50 – 00:51 FK richtet sich langsam wieder auf, indem zugleich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro in die gleiche Richtung angehoben wird

00:51 – 00:55 FK dreht sich auf die rechte Seite und läuft langsam, gleichzeitig fängt er mit seinem Selbstgespräch an

00:57 – 01:03 »hm, the holocaust museum in Berlin you know where you see a lot of destruction and, you feel like, of hopelessness« (2)

00:55 – 01:06 während FK weiterhin langsam läuft, werden im GoPro-Blick die Teile der Installation zu sehen gegeben, die sich auf der linken Seite von FK befinden

1/00:52 – 01:03 »This (?) reminds me a lot of the (–) hm, the holocaust museum in Berlin you know where you see a lot of destruction and, you feel like, of hopelessness (–)«

Nach neunundvierzig Sekunden beginnt das *Selbstgespräch*. Indem FK sich langsam wieder aufrichtet, schwenkt der GoPro-Blick langsam nach oben. Der GoPro-Blick bewegt sich langsam vom Zeitungsstück weg und die gestapelten Holzteile werden in das Bildfeld gerückt. Währenddessen formuliert er den ersten Teil »This (?) reminds me a lot of the (–)«. Anschließend nimmt er sich drei Sekunden Zeit und formuliert weiter »hm, the holocaust museum in Berlin you know where you see a lot of destruction and, you feel like, of hopelessness (–)«. Während dieser Aussage läuft er langsam im Raum umher, indem die Teile der Installation, die sich auf seiner linken Seite befinden, weiterhin im GoPro-Blick gehalten werden. In dieser ersten Formulierung setzt FK mit einer spontanen Assoziation an und vergleicht das Gesehene mit dem Holocaust Museum in Berlin. Ausgehend von der Zerstörung (»*destruction*«) kommt das Gefühl der Hoffnungslosigkeit (»*hopelessness*«) in dieser Assoziation zur Sprache. Nach der anfänglichen Formulierung »this reminds me...« folgt eine Verschiebung zum »you«. Mit den Formulierungen »you know where you see...« und »you feel like« scheint mir das *Selbstgespräch* hier in einer Weise konstruiert zu sein, die es als ein alltägliches Gespräch oder eine alltägliche Erzählung verorten lassen.

01:05 – 01:11 »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments« (1/2)

01:11 »they all gone, it's just a rubble« (4)

01:06 – 01:11 Für fünf Sekunden steht FK still, wobei der GoPro-Blick an der gleichen Szene fixiert wird

176 Die Sprechpausen sind immer als Sekunden in der Klammer angegeben.

01:15 – 01:20 »into something that indistinguishable from some else's belongings« (2)
 01:12 – 01:24 FK dreht sich auf die rechte Seite und dreht sich schließlich ein wenig um sich herum
 01:22 – 01:24 »and you lost.« (1/2)
 01:24 – 01:30 »you know and probably depressed and that would be just the worst that everything« (1/2)
 01:24 – 01:30 dreht sich wieder auf die linke Seite und läuft einige Schritte
 01:30 – 01:36 »you spent so much time constructing and contributing to (?) it is just lost and« (2)
 01:30 – 01:38 für acht Sekunden steht FK wieder still, indem im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile zu sehen gegeben werden
 01:38 – 01:41 »or purposes that you don't know why. It could« (1/2)
 01:38 – 01:42 während er läuft, dreht er sich ein wenig auf die rechte Seite
 01:41 – 01:51 »be a war raised by governments that you do not support, it could be an act of violence by another (?) country« (1/2)
 01:42 – 01:51 FK läuft geradeaus zu den gestapelten Holzteilen, die sich auf der linken Seite des Eingangs, in der Ecke befinden. Zugleich bleibt der GoPro-Blick fokussiert auf diese Teile
 01:51 – 01:59 »that of course you have no say over or, and all this just contributes to how helpless people feel.« (1/2)
 01:51 – 01:59 FK läuft weiter entlang dieses Teilbereichs der Installation, während er weiterhin formuliert. Im GoPro-Blick sind die gleichen Teile der Installation im Bildfeld gehalten

2/01:05 – 01:59 »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments (–) they all gone, it's just a rubble (–) into something that indistinguishable from some else's belongings (–) and you lost (–) you know and probably depressed and that would be just the worst that everything (–) you spent so much time constructing and contributing to (?) it is just lost and (–) or purposes that you don't know why. It could (–) be a war raised by governments that you do not support, it could be an act of violence by another (?) country (–) that of course you have no say over or, and all this just contributes to how helpless people feel (–)«

Zwei Sekunden später spricht FK weiter. Während der Formulierung »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments (–) they all gone, it's just a rubble« steht FK still vor der Ecke, die sich auf der rechten Seite des Eingangs im Raum befindet. Während dieser Zeit werden die Teile der Installation, die sich in dieser Ecke befinden, im GoPro-Blick zu sehen gegeben. Anschließend fängt FK an zu laufen und dreht sich dabei auf seine rechte Seite. Nach vier Sekunden formuliert er weiter »into something that indistinguishable from some else's belongings«. Wieder nimmt er sich zwei Sekunden Zeit und formuliert weiter »and you lost«. Nach einem kurzen Moment dreht er sich auf seine linke Seite, läuft ein paar Schritte und spricht weiter »you know and probably depressed and that would be just the worst that everything«. Während FK weiter formuliert »you spent so much time constructing and contributing to (?) it is just lost and« steht er acht Sekunden lang still und behält zugleich die gestapelten Holzteile im GoPro-Blick. Danach nimmt er sich wieder zwei Sekunden, fängt an zu laufen und dreht sich dabei ein wenig auf seine rechte Seite. Währenddessen formuliert er weiter »or purposes that you don't know why. It could«. Nach einem kurzen Moment formuliert FK weiter »be a war

raised by governments that you do not support, it could be an act of violence by another (?) country«. Gleichzeitig fängt er an geradeaus zu aufgestapelten Holzteilen zu laufen, die sich auf der linken Seite des Eingangs befinden, der GoPro-Blick bleibt fokussiert auf diese Szene. Während FK entlang dieses Teils der Installation läuft und ihn weiterhin im GoPro-Blick hält, formuliert er weiter *»that of course you have no say over or, and all this just contributes to how helpless people feel*«, Anknüpfend an seine anfängliche Assoziation zum Holocaust Museum in Berlin, bzw. an der ›Zerstörung‹ und ›Hilflosigkeit‹ nimmt das *Selbstgespräch* die Form einer Erzählung an, die sich auf das Thema des Verlusts fokussiert. Dieses Narrativ entfaltet sich weiter in einer formalen Wendung zum »you«. Anfänglich erläutert FK einen möglichen Verlust von *»memories, emotional attachments, belongings*« und fängt anschließend an über dessen Folgen nachzudenken, *»you know and probably depressed and that would be just the worst that everything you spent so much time constructing and contributing to it is just lost*«. Anschließend an diese Erzählung folgt eine Suche bzw. eine kurze Auseinandersetzung mit dem möglichen Grund des Verlusts, *»it could be a war raised by..., it could be an act of violence*«. In beiden Möglichkeiten betont FK das Gefühl der Ohnmacht und Hilflosigkeit, die darin bestehe, dass keine Mitsprache möglich sei. Innerhalb von vierundfünfzig Sekunden formuliert FK in seinem *Selbstgespräch* ein macht- und hilfloses Szenario, das sich über die spezifischen Beschreibungen und negativen Attribute wie *»all gone, rubble, indistinguishable, depressed, would be just the worst, it is just lost, could be a war, could be an act of violence, you have no say over, how helpless people feel*« entfaltet.

01:59 – 02:09 *»and that's the feeling I get from this exhibition where you feel rubble under your feet and it's real, this (?) so destruction and hmm, thing (?)*« (9)

01:59 – 02:00 Während dieser Formulierung verschiebt sich der GoPro-Blick auf die rechte Seite, auf den Boden

02:00 – 02:10 während FK weiterhin langsam im Raum läuft, wird im GoPro-Blick der Boden zu sehen gegeben

02:10 – 02:14 FK dreht sich ein wenig auf die rechte Seite und fängt an, entlang dieses Teil der Installation zu laufen. Gleichzeitig richtet sich der GoPro-Blick auf die gleichen Teile der Installation

02:14 – 02:18 in der gleichen Position läuft FK entlang dieses Teils der Installation, während er weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

02:18 – 02:42 *»This is a pretty sobering experience to see this in the museum because you know museums are all about creation and, and improvement and, interpretation but this is more too, the sobering effect of destruction and violence harboring upon the world and yeah*«, (2)

02:18 – 02:24 FK dreht sich ein wenig auf die rechte Seite und läuft weiterhin langsam. Während dieser Formulierung ist der GoPro-Blick mehrheitlich auf den Boden gerichtet

02:24 – 02:34 läuft geradeaus zu einem Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs befindet. Langsam rückt dieser Teil der Installation in das Bildfeld

02:34 – 02:53 FK läuft entlang dieses Teils der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird

02:44 – 02:53 *»it's, it's depressing for sure, but definitely very different and also like refreshing fresh air, this (?) is pretty, pretty interesting*« (13)

02:53 FK erreicht die gleiche Ecke im Raum, vor der er zwischen 01:06 und 01:11 fünf Sekunden lang still stand

02:53 – 02:58 *langsam dreht er sich auf seine Seite, indem die vor der Wand gestapelten Holzteile im GoPro-Blick gehalten werden*

02:58– 03:05 *FK läuft entlang dieses Teils der Installation, während dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird*

03:05 – 03:06 *der GoPro-Blick wird wieder auf den Boden verschoben*

3/01:59 – 02:09 »and that's the feeling I get from this exhibition where you feel rubble under your feet and it's real, this (?) so destruction and hmm, thing (?) (–) This is a pretty sobering experience to see this in the museum because you know museums are all about creation and, and improvement and, interpretation but this is more too, the sobering effect of destruction and violence harboring upon the world and yeah (–) it's, it's depressing for sure, but definitely very different and also like refreshing fresh air, this (?) is pretty, pretty interesting (–)«

Nach einem kurzen Moment formuliert FK weiter, *»and that's the feeling I get from this exhibition where you feel rubble under your feet and it's real, this (?) so destruction and hmm, thing (?)«*. Während dem ersten Teil seiner Formulierung verschiebt sich der GoPro-Blick auf die rechte Seite, auf den Boden. In den folgenden zehn Sekunden wird die gleiche Szene, der Boden, im GoPro-Blick zu sehen gegeben. Danach dreht er sich ein wenig auf seine rechte Seite und fängt an, entlang eines Teils der Installation zu laufen und diesen im GoPro-Blick zu halten. Für weitere vier Sekunden bleibt er in der gleichen Position und läuft entlang dieses Teils der Installation, der weiterhin im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Nach neun Sekunden setzt sein *Selbstgespräch* erneut an, ohne eine bemerkenswerte Pause formuliert FK: *»This is a pretty sobering experience to see this in the museum because you know museums are all about creation and, and improvement and, interpretation but this is more too, the sobering effect of destruction and violence harboring upon the world and yeah,«*. In den ersten sechs Sekunden seiner Formulierung dreht er sich leicht auf seine rechte Seite und läuft langsam im Raum weiter, den GoPro-Blick mehrheitlich auf den Boden gerichtet. In den nächsten zehn Sekunden läuft FK geradeaus zu einem Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs befindet. Während der GoPro-Blick in der gleichen Position verbleibt, rückt dieser Teil der Installation langsam in das Bildfeld. Anschließend läuft FK weiter, während dieser Teil der Installation weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird. Während dieser Szene fängt das *Selbstgespräch* erneut an: *»it's, it's depressing for sure, but definitely very different and also like refreshing fresh air, this (?) is pretty, pretty interesting«*. In Minute 02:53 erreicht FK wieder die gleiche Ecke im Raum, vor der er in der sechsundsiebzigsten Sekunde fünf Sekunden lang stillstand. Anschließend dreht er sich langsam auf seine rechte Seite, indem die vor der rechten Wand gestapelten Holzteile im GoPro-Blick zu sehen gegeben werden. In den folgenden sieben Sekunden läuft FK entlang dieses Installationsteils, indem dieser weiterhin im GoPro-Blick gehalten wird. Anschließend verschiebt sich der GoPro-Blick wieder auf den Boden. Nach seinen Äußerungen zwischen Minute 01:05 – 01:59 verschiebt sich seine Formulierung zum ersten Mal, indem eine reflexive Selbstsituierung stattfindet: *»and that's the feeling I get from this exhibition«*. Nach einer Pause von neun Sekunden fängt FK an, über das von ihm konstruierte Narrativ zu reflektieren. Seine Erfahrungen beschreibt er als ernüchternd, denn Museen gelten für ihn als Räume von ›creation,

improvement and interpretation«, wobei diese Installation bzw. seiner Erfahrung davon auf die Gewalt hinweisen würde, die auf der Welt herrsche. Die Erfahrung von *House* und die dadurch hervorgebrachte Empfindung beschreibt FK einerseits als »*depressing, but definitely very different*« und andererseits betrachtet er sie als »*refreshing fresh air*« und folglich als »*pretty, pretty interesting*«. In dieser Phase des *Selbstgesprächs*, in der er an seinen Erzählstrang reflexiv anknüpft, richtet sich der GoPro-Blick mehrheitlich auf den Boden.

- 03:06 – 03:10 »*and here if you look front of the sand under your feet, it*« (1)
 03:06 – 03:10 vier Sekunden lang wird im GoPro-Blick der Boden zu sehen gegeben
 03:10 – 03:13 FK bewegt sich ein paar Schritte zurück
 03:11 – 01:14 »*could be a lot like happy memory of being in a playground but then when*« (1/2)
 03:14 – 03:15 »*you look at the reality in front of you*« (3)
 03:13 – 03:15 FK geht zwei Schritte zurück und nähert sich diesem Teil der Installation, während dieser langsam deutlicher in das Bildfeld gerückt wird
 03:15 – 03:17 indem die gleiche Szene im GoPro-Blick gehalten wird, stellt sich FK wieder aufrecht
 03:17 – 03:20 Mit dem Ende seiner Formulierung dreht er sich wieder zurück und bewegt sich langsam auf seine rechte Seite
 03:18 – 03:20 »*it is just nothing there*« (4)
 03:20 – 03:29 während FK weiter langsam läuft, wird im GoPro-Blick erneut der Boden zu sehen gegeben

4/03:06 – 03:20 »*and here if you look front of the sand under your feet, it (–) could be a lot like happy memory of being in a playground but then when (–) you look at the reality in front of you (–) it is just nothing there (–)*«

Nach der letzten Äußerung (02:53) gibt es eine Sprechpause von dreizehn Sekunden in der sich der Prozess anhand des *pointing in plan-séquence* nachverfolgen lässt. Während der ersten Formulierung »*and here if you look front of the sand under your feet, it*« wird der Boden vier Sekunden lang im GoPro-Blick zu sehen gegeben. Anschließend bewegt er sich in ein paar Schritten zurück und formuliert gleichzeitig weiter: »*could be a lot like happy memory of being in a playground but then when*«. Während der folgenden Formulierung »*you look at the reality in front of you*« nimmt FK zwei Schritte zurück und nähert sich einem Teil der Installation mit gestapelten Holzteilen, die langsam in das Bildfeld gerückt werden. Während der Formulierung »*reality in front of you*« stellt sich FK langsam wieder aufrecht, indem die gleiche Szene im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Mit dem Ende dieser Formulierung dreht er sich wieder zurück und spricht gleichzeitig weiter »*it is just nothing there*«. Zeitgleich und nach dieser Formulierung wird der Boden neun Sekunden lang im GoPro-Blick zu sehen gegeben. Nach der Reflexionsphase (3/01:59 – 02:09) und einer darauffolgenden Pause im *Selbstgespräch* für dreizehn Sekunden spricht FK wieder in der gleichen Erzählweise, die sich auch in der ersten Narrativphase (2/01:05 – 01:59) zeigt: »*and here if you look front of...«*, »*under your feet*«, »*when you look at the reality in front of you*«. In Formulierungen wie »*it could be a lot like happy memory of being in a playground*«, »*but then when you look at the reality in front of you*«, »*it's just nothing there*« zeichnet FK in

seinem Narrativ weiterhin ein hilfloses Bild (des Verlustes), das sich als Weiterführung und Entfaltung der ersten Narrativphase interpretieren lässt. Während FK sein Narrativ weiter ausführt, wiederholt er eine zuvor schon verwendete Formulierung in Bezug auf die Realität. In der Reflexionsphase beschreibt er sein Gefühl als real, indem ein Bezug auf die Wahrnehmung von Trümmern unter seinen Füßen genommen wird. In dieser Narrativphase zeigt sich eine ähnliche Formulierung: »und hier, wenn du nach vorne auf den Sand unter deinen Füßen schaust..., [...] aber wenn du auf Realität vor dir schaust, dann ist einfach nichts da.«

03:24 – 03:30 »and the contrast of this experience is pretty unique, and you don't really see it all the time« (3)

03:29 Bis zum Ende dieser Formulierung ist der GoPro-Blick auf den Boden gerichtet

03:29 – 03:31 die Blick-/Zeigerichtung der GoPro verschiebt sich auf die rechte Seite, indem die oben dargestellten Teile der Installation im GoPro-Blick zu sehen gegeben werden

03:33 – 03:38 »maybe it is a good way to really understand what, you know other people are going through« (2)

03:31 – 03:33 FK steht für einen kurzen Moment still und formuliert weiter

03:33 – 03:40 dreht sich ein wenig auf die linke Seite, indem die oben und unten dargestellten Teile der Installation im GoPro-Blick zu sehen gegeben werden

03:40 – 03:43 »and I quite like this exhibition it's really interesting.«

03:40 – 03:43 mit der letzten Formulierung dreht sich FK auf die rechte Seite und nähert sich wieder dem Eingang.

03:46 FK erreicht den Eingang, wo er begonnen hat.

5/03:24 – 03:30 »and the contrast of this experience is pretty unique, and you don't really see it all the time (-) maybe it is a good way to really understand what, you know other people are going through (-) and I quite like this exhibition it's really interesting.«

Vier Sekunden später fängt das Selbstgespräch erneut an. Während der ersten Formulierung »and the contrast of this experience is pretty unique, and you don't really see it all the time« wird im GoPro-Blick weiterhin der Boden zu sehen gegeben. Anschließend verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro, indem die gestapelte Holzteile vor der rechten Wand langsam in das Bildfeld rücken. Nachdem FK anschließend für zwei Sekunden stillsteht, dreht er sich erneut auf seine linke Seite, indem weiterhin die gleiche Szene im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Zugleich formuliert FK weiter: »maybe it is a good way to really understand what, you know other people are going through.« Zwei Sekunden später führt er das Selbstgespräch fort, indem FK ein Kommentar formuliert: »and I quite like this exhibition it's really interesting«. Zeitgleich bewegt er sich langsam auf die rechte Seite, in die Richtung des Eingangs, indem weiterhin die gestapelten Holzteile, die sich vor der rechten Wand des Raums befinden, im GoPro-Blick gehalten werden. In 03:46 erreicht er wieder den Punkt im Raum, wo er angefangen hat, und hört mit dem Filmen auf. FKs Narrativ folgend (4/03:06 – 03:20) verschiebt sich die Sprech- und Erzählweise in dieser Phase erneut. FK fängt wieder an über das von ihm konstruierte Narrativ zu reflektieren. Den Kontrast seiner Erfahrung der Installation beschreibt er als »pretty unique«, da dies einerseits nicht etwas sei, was ständig sichtbar und präsent sei, und andererseits ein

Verständnis über die Menschen und das, was sie durchmachen, ermöglichen könne. FK beendet sein *Selbstgespräch* wieder mit einer reflexiven Selbstsituierung: »and I quite like this exhibition it's really interesting«. Während in der ersten Reflexionsphase »die ernüchternde Erfahrung« zur Sprache kommt, verwendet FK in dieser Phase die Beschreibung »der Kontrast der Erfahrung«. Diese zweite Reflexionsphase wiederholt den gleichen Inhalt der ersten, mit ähnlichen und zum Teil sogar gleichen Formulierungen. In der dritten Phase 3/(01:59 – 02:09) beschreibt FK seine Erfahrung als ernüchternd, denn Museen gelten für ihn als Räume von »*creation, improvement and interpretation*«, wobei diese Installation »*auf die Gewalt hinweise, die auf der Welt herrsche*«. Das Narrativ bzw. die dadurch hervorgebrachte Empfindung beschreibt er einerseits als »*depressing, but definitely very different*« und andererseits wiederum als »*refreshing fresh air*« und in dessen Folge als »*pretty, pretty interesting*«. Auch in dieser fünften Phase nimmt er Bezug auf seine Erfahrung und beschreibt sie als »*pretty unique*«, weil sie ihn verstehen lasse, was andere Menschen durchmachen. Während in der ersten Phase die Formulierung »der ernüchternde Effekt der Zerstörung und Gewalt, der auf der Welt herrscht« verwendet wird, benutzt FK in dieser Phase die Formulierung »was andere Menschen durchmachen«. Die beiden (Reflexions-)Phasen enden mit der ähnlichen Formulierung »*pretty, pretty interesting*« und »*it's really interesting*«. Sowohl der Begriff der Ausstellung als auch der der Erfahrung kommen lediglich in den Reflexionsphasen zur Sprache.

Innerhalb von drei Minuten und dreiundfünfzig Sekunden verbringt FK zwei Minuten und neunundzwanzig Sekunden mit einem *Selbstgespräch*. Die restliche Zeit lässt sich mittels des *pointing in plan-séquence* verfolgen und umfasst die gesamten Pausen im *Selbstgespräch*. Erst nach den ersten neunundvierzig Sekunden im Prozess fängt das *Selbstgespräch* an, auch in den letzten zehn Sekunden des Prozesses schweigt FK. Dem Schweigen folgend im *pointing in plan-séquence* (00:03 – 00:52) beginnt FK das *Selbstgespräch* mit einer spontanen Assoziation und entfaltet sich davon ausgehend in zwei wiederholenden Phasen: Narrativ- und Reflexionsphase. Über das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence* konstituiert sich so der Prozess 48 als ein *dialogisches Narrativ*, das in der Konstitution der Narrativ- und Reflexionsphasen in einer abweichenden und wiederholenden Geste hervorgebracht wird. Analog zum Prozess 33 bedürfen die im Prozess 48 herausgearbeiteten Phasen über die dokumentarische Methode hinaus einer weiteren Reflexion, die in Bezug auf die Verfremdungsfiguren nach Waldenfels die responsiv-performative Konstitution des Prozesses darstellen soll.

Dialogisches Narrativ

Anschließend zu der ersten Annäherung zum Prozess 48 anhand der *formulierenden* und *reflektierenden Interpretation* und analog zum Prozess 33 wende ich mich erneut an die *Verfremdungsfiguren der Erfahrung*, genauer an die *Abweichung* und *Verformung*, die einen Zugang zur Konstitution der Narrativ- und Reflexionsphasen ermöglichen können. Diese Figuren als genuine Verschiebungen und Sprünge in der Erfahrung¹⁷⁷ ermöglichen in der vorliegenden Arbeit den Prozess 48 in seinem responsiv-performativen Charakter sichtbar zu machen und ihn zugleich auf seine ästhetisch-performativen Dimensionen

177 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 90

hin zu untersuchen. Unter dem Begriff der Abweichung¹⁷⁸ lässt sich in Anlehnung an Waldenfels ein abweichendes Verhalten verstehen, also ein abweichender Ausdruck oder eine abweichende Rede die sich lediglich in der Abweichung selbst zeigt.¹⁷⁹ Die Verformung ist ebenso als eine Figur der Verfremdung zu verstehen.¹⁸⁰ Der Begriff der Verformung bezieht sich in diesem Sinne auf eine Umgestaltung bzw. auf eine Umordnung bestehender Ordnungen sowie Formationen. Diese Art der Neuformung durch Verformung schließt, wie bereits unter *Abweichung, Verformung und Überschuss* argumentiert, eine erste und letzte Rede oder Tat aus.¹⁸¹ – Dies lässt sich erneut entlang der Idee des kommunikativen Gedächtnisses nach Welzer nachvollziehen.¹⁸² – Das durch die Verformung entstehende Neue lässt sich in diesem Sinne nur relativ und niemals vollständig neu und somit nur neu in bestimmter Hinsicht verstehen.¹⁸³ Ein *Mehr*, ein *Excess* entsteht im Kontext der Verformung auf diese Weise dadurch, dass durch Verformung *neue* Kontexte geschaffen werden, die sich nicht in den bestehenden Ordnungen und Zusammenhänge der Erfahrungen einfügen.¹⁸⁴ Die Verformungen können sich auf diese Weise, wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, steigern und intensivieren,¹⁸⁵ und weisen auf die Umordnungen und Umgestaltungen der bestehenden Ordnung hin. Auf diese Weise lassen sie sich als produktive Ordnungsstiftung und dementsprechend als performative Ereignisse in den Blick nehmen. Während ich im Folgenden im Kontext der gezeigten konstituierenden Verschiebungen im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* erneut von *Abweichungen* ausgehe, versuche ich im Folgenden mich an die abweichende und wiederholende Struktur des Prozesses 48 in der Figur der *Verformung* zu nähern.

Im Folgenden wird der Prozess 48 für die Interpretation in den bereits gezeigten Phasen aufgeteilt, um einerseits die Konstitution des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* in Narrativ- und Reflexionsphasen erneut aufzeigen zu können. Andererseits soll dabei auch genauer die Relation zwischen dem *Selbstgespräch* und des *pointing in plan-séquence* dargestellt werden, die in der weiterführenden Interpretation der *Rollenbildung* als Grundlage fungiert. In der folgenden Interpretation werden die zuvor bereits hervorgehobenen Momente des Prozesses 48 fokussiert, die die spezifische Eigenschaft des konstruierten Narrativs und somit die gestiftete Ordnung der Erfahrung zeigen.

0/00:03 – 00:52 – Schweigen

1/00:52 – 01:03 – Anfängliche Assoziation

2/01:05 – 01:59 – Narrativphase 1, ›and like there is...‹

178 Siehe das zweite Kapitel, Abweichung, Verformung und Überschuss, und zugleich das vorliegende Kapitel Spontane Aufführung.

179 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 90–91

180 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 284

181 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, 2018, S. 31

182 Siehe *Selbstgespräch*.

183 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 90

184 Vgl. ebd., S. 91

185 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 284

3/01:59 – 02:09 – Reflexionsphase 1, »*and that's the feeling I get...*«
 4/03:06 – 03:20 – Narrativphase 2, »*and here if you look...*«
 5/03:24 – 03:30 – Reflexionsphase 2, »*and the contrast of this experience...*«

0/00:03 – 00:52 – Schweigen FK fängt an, im Raum langsam zu laufen und gleichzeitig zu filmen. Drei Sekunden später dreht er sich ein wenig auf seine rechte Seite und nähert sich zu einem Teil der Installation, der sich auf der rechten Seite des Eingangs, vor der rechten Wand befindet. Für sieben Sekunden läuft er entlang dieses Teils der Installation, während dieser im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Anschließend dreht sich FK ein wenig nach links, in die Richtung des Video-Settings im Raum. In der achtundzwanzigsten Sekunde erreicht FK das Videosetting im Raum und anders als JB im Prozess 33 nimmt er sich sechs Sekunden Zeit, in der das Video im GoPro-Blick zu sehen gegeben wird. Ab der vierunddreissigsten Sekunde verschiebt sich die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die rechte Seite, in welche FK sich weiterbewegt. Innerhalb von sechs Sekunden läuft FK geradeaus zu einem Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs vor der Wand befindet. Anschließend nähert er sich einem Zeitungsstück auf dem Boden und das zugleich in einer Nahaufnahme im GoPro-Blick zu sehen gegeben. Während FK in den folgenden vier Sekunden stillsteht, wird im GoPro-Blick das gleiche Zeitungsstück auf dem Boden im Bildfeld gehalten.

00:43 – 00:46



Die erste Abweichung im vorliegenden Prozess lässt sich in dieser Phase als der Wechsel hervorheben, der vom Schweigen zum Sprechen übergeht. **1/00:52 – 01:03 – Anfängliche Assoziation** Diese Abweichung vollzieht sich in einer reflexiven Selbstsituation »*This (?) reminds me a lot of the (-)...*« und knüpft dazu an einer der offen gestellten Fragen an, die ich in der kurzen Erklärung an die Teilnehmer:innen der Forschung richtete.¹⁸⁶ Mit den folgenden Formulierungen »*you know where you see...*« und »*you feel like*« lässt sich eine weitere Abweichung im *Selbstgespräch* hervorheben. Das *Selbstgespräch* wandelt sich mit der Wendung zu »*you*« in die Form eines Gesprächs oder einer Erzählung. FK wendet sich an ein Gegenüber, welches im *Selbstgespräch* und *im pointing in plan-séquence* also solches hervorgebracht wird. In der Formulierung »*and like there is...*« fängt die **2/01:05 – 01:59 – Narrativphase 1** an, die sich als weitere Abweichung im *Selbstgespräch* markieren lässt.

186 Siehe dazu Constructing the research in diesem Kapitel: »Well, you know, you can perhaps talk about what do you think about the installation? I don't know, does it remind you anything or how does it make you feel? But you can also ignore these questions completely and just say anything you want. The only rule is that you will think aloud and show me what you see or what you want me to see.«

01:05



01:05 – 01:11 »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments« (1/2)

01:06 – 01:11



01:11 »they all gone, it's just a rubble« (4)

Diese Abweichung zeigt sich zugleich im *pointing in plan-séquence*, indem FK fünfsekundenlang vor dem oben gezeigten Teil der Installation stillsteht und der GoPro-Blick in der gleichen Einstellung fixiert bleibt. Das Narrativ »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments...« wird in diesem Moment sowohl im *Selbstgespräch* als auch im *pointing in plan-séquence* hervorgebracht, in welchem das im *Selbstgespräch* formulierte Narrativ simultan über das Filmische aufgeführt und zu sehen gegeben wird.

Mit dem Beginn dieser Phase (01:05) entfaltet sich das Narrativ in der gleichen sprachlichen Geste, in der FK sich in seinen Formulierungen an ein »Du« richtet: »you know...«, »that you know of...«, »your emotional attachments...«, »you lost...«, »you know and probably depressed«, »you spent so much...«, »you don't know why...«, »you do not support...«, »you have no say over...«. Die anfängliche Wendung an dieses »Du« in der Assoziationsphase, wie innerhalb der Formulierungen »you know where you see a lot of destruction and, you feel like« und »you know...« lässt sich zunächst als alltägliche sprachliche Geste bzw. als Lückenfüller verstehen, der üblicherweise in alltäglichen Gesprächssituationen vorkommen könnte. In den folgenden Formulierungen bzw. Betonungen und Attribuierungen »your emotional attachments...«, »you lost...«, »you know and probably depressed«, »you spent so much...«, »you don't know why...«, »you do not support...«, »you have no say over...« lässt sich jedoch fragen, ob dieses »Du« in seinem Narrativ eine andere Bedeutung erhält, indem dieses eine Art der Distanzierung bzw. eine Distanzierung vom Narrativ und zugleich eine Distanzierung von der durch das Narrativ hervorgebrachten Empfindung impli-

ziert. In der Formulierung »and that's the feeling I get...« lässt sich eine weitere Abweichung im *Selbstgespräch* markieren, die vom ›you‹, also von der Adressierung eines Gegenübers abweicht und zugleich eine reflexive Selbstsytuierung hervorbringt **3/01:59 – 02:09 – Reflexionsphase 1**. Diese reflexive Selbstsytuierung zeigt sich zugleich als Abweichung im *pointing in plan-séquence*, indem der GoPro-Blick simultan mit der Formulierung »and that's the feeling I get from this exhibition« erneut nach unten geschwenkt bzw. auf den Boden verschoben wird.

01:58 – 01:59



01:59 – 02:09 »and that's the feeling I get from this exhibition where you feel rubble under your feet and it's real, this (?) so destruction and hmm, thing (?)« (9)

02:00 – 02:05



02:06 – 02:09



Während der Formulierung »where you feel rubble under your feet and it's real...« läuft FK erneut langsam im Raum weiter und im GoPro-Blick wird der Boden zu sehen gegeben. Die Simultanität des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* zeigt sich hier als Moment, in dem die gezeigte Realität im Filmischen auf die im *Selbstgespräch* Bezug nimmt und so aufgeführt bzw. als solche erst situativ-filmisch hervorgebracht wird. Anknüpfend an dieses Narrativ beschreibt FK seine Erfahrung als ernüchternd, denn Museen gelten für ihn als Räume für Kreation, Interpretation und Fortschritt, wohingegen diese Installation auf die Gewalt hinweise, die auf der Welt herrsche. Das Narrativ seiner Erfahrung von *House* und die dadurch hervorgebrachte Empfindung beschreibt FK einerseits als »depressing, but definitely very different« und andererseits vergleicht er sie mit »refreshing fresh air« und bewertet sie dementsprechend als »pretty, pretty interesting«. In

dieser Phase des *Selbstgesprächs*, in der er auf sein Narrativ zurückkommt, richtet sich der GoPro-Blick mehrheitlich auf den Boden. Nach dieser Reflexion folgt wieder ein Schweigen im *pointing in plan-séquence*, das dreizehn Sekunden lang dauert. In der Formulierung »and here if you look« fängt die 4/03:06 – 03:20 – **Narrativphase 2** an, die sich erneut an ein »Du« wendet und damit eine Abweichung von der Reflexion zeigt. Diese Abweichung vollzieht sich simultan im *pointing in plan-séquence*, indem der GoPro-Blick erneut nach unten geschwenkt bzw. auf den Boden verschoben wird. Während der Formulierung »and here if you look front of the sand under your feet, it« wird im GoPro-Blick der Boden vier Sekunden lang zu sehen gegeben. Die Simultanität des Sprachlichen und Filmischen resultiert dabei nicht nur in der räumlichen Markierung des »Hier«, vielmehr lässt sich dieser Moment als performative Hervorbringung dessen nachvollziehen, was im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* auch mit eigener Zeitlichkeit konstruiert und markiert wird.

03:06 – 03:11



03:06 – 03:10 »and here if you look front of the sand under your feet, it« (1)

03:12 – 03:17



03:11 – 03:14 »could be a lot like happy memory of being in a playground but then when« (1/2)

03:14 – 03:15 »you look at the reality in front of you« (3)

03:18 – 03:20



03:18 – 03:20 »it is just nothing there« (4)

Während der Formulierung »could be a lot like happy memory of being in a playground but then when you look at the reality in front of you« schwenkt der GoPro-Blick langsam auf

die rechte Seite, wodurch zugleich die gestapelten Holzteile langsam in das Bildfeld rücken. Eine ähnliche Simultanität lässt sich in der Folgeäußerung hervorheben, in der der GoPro-Blick während der Formulierung »*it is just nothing there*« auf den Boden schwenkt. Diese lassen sich erneut als Momente markieren, in denen das Narrativ bzw. die im Narrativ artikuliert Realität sowie die Abwesenheit im *Selbstgespräch* als auch im *pointing in plan-séquence* als solche erst konstruiert werden. Nach einer Pause von vier Sekunden fängt die **5/03:24 – 03:30 – Reflexionsphase 2** mit der Formulierung »*and the contrast of this experience*« an, die erneut vom Narrativ abweicht und eine reflexive Geste im *Selbstgespräch* hervorbringt. Dieses Moment lässt sich simultan im *pointing in plan-séquence* finden:

03:24 – 03:29



03:24 – 03:30 »*and the contrast of this experience is pretty unique, and you don't really see it all the time*« (3)

Mit dem Beginn der Formulierung »*and the contrast of this experience*« schwenkt der GoPro-Blick langsam auf die rechte Seite, wodurch zugleich die gestapelten Holzteile in das Bildfeld rücken.

03:30 – 03:35



03:33 – 03:38 »*maybe it is a good way to really understand what, you know other people are going through*« (2)

03:36 – 03:41



03:40 – 03:43 »*and I quite like this exhibition it's really interesting.*«

03:42 – 03:43



Der *Kontrast der Erfahrung* wird hier als »pretty unique« beschrieben, da dies einerseits nicht etwas sei, dem man ständig begegne, und andererseits ein Verständnis über die Menschen und dem was sie durchmachen, ermöglichen könne. Anschließend beendet FK sein *Selbstgespräch* mit einem Kommentar, der in einer reflexiven Selbstsituierung vollzogen wird: »and I quite like this exhibition it's really interesting«. Lediglich in den beiden Reflexionsphasen (3/01:59 – 02:09 – 5/03:24 – 03:30) finden diese reflexive Selbstsituierung durch das Zur-Sprache-bringen der Begriffe »Ausstellung« und »Erfahrung« statt. Diese konkreten Benennungen und die damit jeweils vollzogenen Einordnungen lassen sich als Strategien verstehen, mit denen FK sich von seinem Narrativ distanziert. Die Reflexionsphasen, die auf die Narrativphasen folgen und sich als Kommentare zum Narrativ zeigen, konstituieren sich als inhaltlich ähnliche und zum Teil als wortwörtliche Wiederholungen:

3/01:59 – 02:09 »and that's the feeling I get from this exhibition/This is a pretty sobering experience to see this in the museum/the sobering effect of destruction and violence harboring upon the world/but definitely very different and also like refreshing fresh air,/pretty, pretty interesting (-)«

5/03:24 – 03:30 »and the contrast of this experience is pretty unique/you don't really see it all the time/I quite like this exhibition it's really interesting.«

Demgegenüber lässt sich die zweite Narrativphase (4/03:06 – 03:20) als Weiterführung bzw. als narrative Verdichtung der ersten Phase (2/01:05 – 01:59) verstehen:

2/01:05 – 01:59 »and like there is, there is nothing left, you know, that you know of. Like all the memories, your emotional attachments (-) they all gone, it's just a rubble (-) into something that indistinguishable from some else's belongings (-) and you lost (-) you know and probably depressed and that would be just the worst that everything (-) you spent so much time constructing and contributing to (?) it is just lost and (-) or purposes that you don't know why. It could (-) be a war raised by governments that you do not support, it could be an act of violence by another (?) country (-) that of course you have no say over or, and all this just contributes to how helpless people feel (-)«

4/03:06 – 03:20 »and here if you look front of the sand under your feet, it (-) could be a lot like happy memory of being in a playground but then when (-) you look at the reality in front of you (-) it is just nothing there (-)«

Während der jeweilige Beginn bzw. der Wechsel jeder Narrativ- und Reflexionsphase sich als Abweichung im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* zeigt, lassen sich

diese abweichend entstehenden Phasen als *Verformungen* im Sinne Waldenfelds in den Blick nehmen, die sich in jeder Phase als neue Kontextualisierung zeigt. Die Figur der Verformung schließt hier das anfängliche Schweigen im *pointing in plan-séquence* ebenfalls mit ein, das zunächst in die Äußerung einer Assoziation übergeht. Anknüpfend an die Frage »you know, does it remind you anything?« antwortet FK zunächst, dass dies ihn an das Holocaust Museum in Berlin und in dessen Folge an Zerstörung und Hoffnungslosigkeit erinnert. Hieran anknüpfend verformt sich diese Assoziation im *Selbstgespräch*, indem die anschließende Narrativphase im Prozess hervorgebracht wird. Die Betonungen sowie die Zuweisungen des Ausgesagten an ein *Du*, die als eine Art der Distanzierung vom Narrativ und der durch das Narrativ hervorgebrachten Empfindung fungieren, resultieren in einer Reflexionsphase, in der eine zweite Form der Distanzierung in der reflexiven Selbstsituierung sowie in sprachlich-begrifflicher Benennung bzw. Einordnung *der Ausstellung und der Erfahrung* geschieht. Anhand dieser Verformungen konstituiert sich der Prozess 48 als ein *dialogisches Narrativ*, das im *Rollenwechsel* sowohl in einer abweichenden als auch in der wiederholenden Geste responsiv-performativ hervorgebracht wird. Das *dialogische Narrativ* entfaltet sich in der situativen *Anknüpfung* an der konfrontierten, spontanen Aufforderung und zeigt sich im *Rollenwechsel*, der vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* entworfen und aufgeführt wird.

Das *dialogische Narrativ* bringt eine ästhetische Wirklichkeit im Prozess hervor, die sich in der Konstitution abwechselnder narrativer und reflexiver Phasen vollzieht. In seinem *Selbstgespräch* im Sinne einer *situativ-sprachlichen Aufführung des Eigenen und Fremden* ist FK sowohl der Sprechende, der Besprochene und Angesprochene, da er sowohl erzählend als auch reflexiv-kommentierend auftritt. Sowohl in den narrativen als auch in den reflexiven Phasen des Prozesses entfalten sich jeweils unterschiedliche zeitliche und räumliche Dimensionen bzw. wird je eine spezifische Zeitlichkeit und Räumlichkeit hervorgebracht, in der FK sich abweichend und wiederholend situiert. In dieser Weise lässt sich sowohl die Präsenz, die sich in der reflexiven Selbstsituierung zeigt, als auch die (Bezüge auf die) Vergangenheit, die sich im sprachlichen Narrativ darstellt und entfaltet wird, als fungierende, performative Ordnung des dialogischen Narrativs verstehen.

Dieses *dialogische Narrativ* sowie dessen Zeitlich- und Räumlichkeit konstituieren sich zugleich im *pointing in plan-séquence* und lassen sich auf dieser Weise als eine aus den inneren Montagen entworfene filmische Welt verstehen, die sich nach einem Möglichkeitssinn richtet. Das *dialogische Narrativ*, das vor dem Hintergrund der *performativen Kamera* entworfen wird, lässt sich somit weniger als »rein« sprachliches, sondern vielmehr als sprachlich-filmisches nachvollziehen. Die *performative Kamera*, wie bereits im Abschnitt *Rollenbildung als ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* argumentiert, hebt im Filmgeschehen nicht nur den Filmenden in seiner Spur hervor, sondern vielmehr bringt sie ihn als solchen allererst hervor. Analog zum Prozess 33 wird im *pointing in plan-séquence* ein GoPro-Blick etabliert, der ausgehend von den inneren Montagen eine spezifische filmische Welt konstruiert bzw. sie allererst als solche hervorbringt und zu sehen gibt. Das *pointing in plan-séquence* sowie der darin begründete GoPro-Blick fungieren hier auch als Schwelle, die sich zwischen architektonischen und filmischen Räumen und zugleich zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn auftut. Im Vergleich zum Prozess 33 resultiert diese Schwelle in der Hervorbringung zweier unterschiedlicher zeit-

räumlicher Dimensionen, und somit in der Konstruktion zweier filmischer Welten, in denen FK je anders auftritt.

Das im *pointing in plan-séquence* aufgeführte Schweigen sowie dessen Verformung als Narrativ- und Reflexionsphasen bringt also eine mediale Schwelle im Prozess hervor, deren Übergang sich in der Bildung einer spezifischen *Rolle* artikuliert. Wie bereits argumentiert, lässt sich unter einer *Rolle* ein responsiv-performatives Ereignis verstehen, das sich zwischen dem Finden und Erfinden bewegt. Eine *Rolle* als produktive Ordnungsstiftung bringt sich selbst hervor, die erst *anknüpfend* an jeweils konfrontierte Aufforderungen/Situationen entspringt und in *responsiven Erfahrungsräumen* verankert ist. Auf diese Weise verbindet eine *Rolle* das Nicht-mehr und das Noch-nicht in einem und als ein performatives Geschehen. In der responsiv-performativen Logik wurde darüber hinaus argumentiert, dass eine *Rolle* als eine gestiftete und fungierende Ordnung nicht nur sich selbst, sondern auch ihre Zeitlichkeit und Räumlichkeit hervorbringt. Vor dem Hintergrund der Theoretisierungen des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* lässt sich hier erneut betonen, dass eine *Rolle* auch ihren Darsteller als solchen erst in der *Rolle* situativ hervorbringt. Diese *Rolle* im Prozess 48, bezeichne ich ausgehend von dem beschriebenen *dialogischen Narrativ* mit dem Begriff *Narrator*. Die ästhetischen Dimensionen des *Narrators* und seinem *dialogischen Narrativ* liegen einerseits in der spezifischen Modalität der *Anknüpfung*, die sich in Anlehnung an Waldenfels als ein Aufgreifen und Fortführen verstehen lässt,¹⁸⁷ und andererseits im bereits erwähnten *Rollenwechsel*, der vor dem Hintergrund *responsiver Erfahrungsräume* entworfen bzw. aufgeführt wird. Während die ästhetisch-performative Dimension des *pointing in plan-séquence* im Prozess 33 als die *spontane Aufführung des konstruierten Narrativs* beschrieben wurde, zeigt sie sich in der *Rolle* des *Narrators* des Prozess 48 sowohl in der Hervorbringung der erzählenden und reflektierenden Gesten als auch in der Stiftung der unterschiedlichen zeit-räumlichen, sprachlich-filmischen Ordnungen, die dialogisch auftreten. Die Unvorhersehbarkeit sowie der transformatorische Charakter dieser *Rolle* liegen genau darin, dass sie sich vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräume* als ein *situatives*, responsiv-performatives Geschehen zwischen Finden und Erfinden bildet und in dieser Bewegung die eigene Bühne mitsamt der *Rolle* entwirft. Analog zum Prozess 33 zeigt sich die *Rolle des Narrators* als eine *Schwellenerfahrung*, die sich in der Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes und in der Bildung bzw. Aufführung dieser spezifischen *Rolle* artikuliert. Als solche lässt sie sich in der Ästhetik des Performativen bzw. in der transformatorischen Ästhetik verorten, in der sie ereignisreich und ereignishaft auftritt. Andererseits zeigt sie sich als ein *Mehr, als ein ordnungskontingenter Überschuss* im Sinne Waldenfels und lässt sich wie im Fall von JB als einen *ästhetischen, responsiv-performativen Zugang* zur Installation beschreiben, in der die eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen ereignishaft aufgeführt werden.

Die *Rolle des Narrators* im Prozess 48 zeigt sich in dieser Weise als produktive Ordnungsstiftung an der Schnittstelle der Spontaneität und Simultanität, da sie im Sinne einer narrativen Umordnung fungiert und dadurch eine ästhetische Wirklichkeit entfaltet. Diese Rolle entfaltet sich mitsamt ihrer eigenen Bühne, die sich als ein Raum-im Werden, als *performative space* verstehen lässt.

187 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, 2016, S. 233

Prozess 15

Um die konstruierte Theorie der *Rollenbildung*, die sich im Prozess 33 als die *Rolle des Performers* und im Prozess 48 als die *Rolle des Narrators* zeigt, weiter zu sättigen, wird im Folgenden der Prozess 15 dargestellt, der eine zweite prozessvergleichende Interpretation ermöglichen soll. Analog zum Prozess 33 und zum Prozess 48 wird der vorliegende Prozess mit Standbildern im Sekundentakt sowie mit den in diesen Momenten formulierten Äußerungen, Bewegungen und dem Gezeigten dargestellt. In der folgenden Darstellung ist die Teilnehmerin mit den Kürzel DM markiert.

00:01 – 00:06



00:03 – 00:04 »Okay, so« (1)

00:05 – 00:10 »I'm studying to be an engineer, so this obviously reminds me of like a construction site« (1)

00:00 – 00:03 DM fängt an, auf der linken Seite des Eingangs zu laufen und zugleich zu filmen. Die GoPro wird zunächst auf Augenhöhe gehalten. Während sie läuft, werden im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich vor der linken Wand beim Eingang befinden

00:03 in den ersten drei Sekunden schwenkt der GoPro-Blick ein wenig nach oben

00:03 – 00:11 Während sie weiterhin langsam in den Raum läuft, werden im GoPro-Blick die gleichen gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich vor der linken Wand am Eingang befinden

00:07 – 0:12



00:11 – 00:16 »hm, but maybe something that were supposed to be (00:14 – 00:15) built but then torn down« (1)

00:11 – 00:15 Während sie weiterhin langsam läuft, werden im GoPro-Blick die gleichen gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich vor der linken Wand befinden

00:13 – 00:18



00:17 – 00:18 »hmm« (3)

00:15 – 00:16 *Innerhalb einer Sekunde dreht sie sich auf die rechte Seite.*00:16 – 00:18 *DM läuft weiter geradeaus.*00:18 – 00:19 *Während sie läuft, dreht sie sich wieder ein wenig auf ihre rechte Seite.*

00:19 – 00:24



00:21 – 00:27 »I don't know, this, hmm, it makes me kind of sad cause (00:24 – 00:25) so much material (00:26/laugh) eh« (1)

00:19 – 00:21 *DM läuft weiterhin geradeaus.*00:21 – 00:25 *DM erreicht den Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs vor der Wand befindet. Während dieser Zeit sind diese Teile der Installation im GoPro-Blick gehalten*

00:25 – 00:30



00:28 – 00:29 »looks like it's just« (2)

00:25 – 00:26 *Wieder dreht sie sich ein wenig auf ihre rechte Seite. Im GoPro-Blick werden die gleichen Teile der Installation zu sehen gegeben*00:26 – 00:28 *Während sie entlang des oben gezeigten Teils der Installation läuft, behält der GoPro-Blick die gleichen Teilen der Installation im Bild*00:28 – 00:29 *DM steht still, dreht sich ein wenig auf ihre linke Seite und der GoPro-Blick bleibt in der gleichen Einstellung fixiert.*00:29 – 00:30 *für eine weitere Sekunde bleibt der GoPro-Blick fokussiert auf die gleiche Szene*

00:31 – 00:36



00:31 – 00:33 »but maybe actually it just reminds me of something that« (2)

00:35 – 00:40 »maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm« (2)

00:31 – 0:32 Innerhalb einer Sekunde dreht sie sich wieder auf ihre rechte Seite und gibt die gleiche Szene im GoPro-Blick zu sehen

00:32 – 00:36 bis zu dem Ende dieser Formulierung bleibt die Blick-/Zeigerichtung der GoPro gleich

00:36 – 00:39 DM steht für einen kurzen Moment still und dreht sich wieder auf ihre linke Seite. Dort werden gestapelte Holzteile, die sich auf der linken Seite des Ausgangs, vor der Wand befinden, erneut in das Bildfeld gerückt

00:37 – 00:42



00:42 – 00:44 »the woodwork looks like it's« (2)

00:39 – 00:42 Sie steht für drei Sekunden still und formuliert weiter. In der Einstellung der GoPro werden die gleichen Teile der Installation zu sehen gegeben

00:43 – 00:48



00:46 – 00:47 »broken, maybe« (2)

00:42 – 00:44 DM geht einen Schritt vorwärts und nähert sich dem oben gezeigten Teil der Installation während dieser im GoPro-Blick bleibt

00:44 – 00:45 Für einen kurzen Moment steht DM wieder still

00:45 – 00:46 Sie geht einen weiteren Schritt nach vorne und nähert sich weiter diesem Teil der Installation, wobei der GoPro-Blick auf die gleiche Szene fokussiert bleibt

00:47 – 00:51 Innerhalb von vier Sekunden geht DM ein paar Schritte zurück und distanziert sich von diesem Teil der Installation. Während dieser Zeit bleibt der GoPro-Blick auf die gleiche Szene fokussiert

00:49 – 00:54



00:49 – 00:50 »(?) something« (2)

00:52 – 00:53 »could be like« (1)

00:54 – 00:55 »after war or« (3)

00:51 – 00:59 für acht Sekunden steht DM still, indem die oben und unten gezeigten Teile der Installation im GoPro-Blick gehalten werden

00:55 – 01:00



00:58 – 01:00 »maybe age« (1)

01:00 – 01:03 DM fängt an wieder zu laufen und dreht sich wieder ein wenig auf ihre rechte Seite.

01:01 – 01:06



01:01 »hmm« (3)

01:04 – 01:05 »feels like« (2)

01:03 – 01:05 DM läuft entlang des oben gezeigten Teils der Installation, der in der gleichen Einstellung aufgenommen wird

01:05 – 01:06 sie steht für einen kurzen Moment still und dreht sich ein wenig auf ihre linke Seite.

01:07 – 01:12



01:07 – 01:08 »feels like maybe« (1)

01:09 – 01:11 »just torn down because it wouldn't last« (1)

01:12 – 01:13 »hmm« (2)

01:07 – 01:13 für fünf Sekunden steht DM still und der GoPro-Blick wird nach unten geschwenkt

01:13 – 01:18



01:15 – 01:17 »The sounds in here are very loud.« (1)

01:18 »I think« (2)

01:13 – 01:17 DM fängt an wieder zu laufen und dreht sich wieder auf ihre rechte Seite

01:17 – 01:26 DM fängt an geradeaus zu laufen, erreicht den Teil der Installation, der sich an der Ecke auf der linken Seite des Ausgangs befindet

01:19 – 01:24



01:20 – 01:22 »maybe that makes it more lifelike« (1)

01:23 – 01:26 »Hmm, it feels like just walking inside this« (1)

01:25 – 01:30



01:27 – 01:31 »building that has been torn down around you. Which is kind of cool« (1)

01:26 – 01:28 für einen kurzen Moment steht sie still

01:28 – 01:36 DM fängt wieder an zu laufen und dreht sich langsam entlang des schon zuvor gezeigten Teils der Installation, der in der gleichen Einstellung aufgenommen wird

01:31 – 01:36



01:32 – 01:33 »hmm« (3)

01:36 – 01:38 »oh, I just realized this« (1)

01:36 – 01:38 für zwei Sekunden steht DM wieder still, danach dreht sie sich wieder auf ihre rechte Seite und die Installationsteile werden in der gleichen Einstellung aufgenommen

01:37 – 01:42



00:39 – 01:41 »different material here« (2)

01:38 – 01:39 DM *nimmt einen kleinen Schritt nach vorne und nähert sich dem oben gezeigten Teil der Installation*01:40 – 01:41 *anschließend geht sie wieder einen Schritt zurück*01:41 – 01:42 DM *steht für einen kurzen Moment still und fokussiert weiter den Installationsbereich*01:42 – 01:44 *der GoPro-Blick wird langsam mit einer Nahaufnahme nach unten geschwenkt*

01:43 – 01:48

01:43 – 01:45 »(?) not over plastic« (2)

01:47 – 01:48 »oh« (1)

01:44 – 01:47 *während der GoPro-Blick weiterhin nach unten geschwenkt wird, geht sie gleichzeitig ein paar Schritte zurück*01:48 – 01:49 *anschließend schwenkt der GoPro-Blick weiter nach oben*

01:49 – 01:54



01:49 – 01:51 »but, hm maybe this« (1)

01:52 – 01:55 »(?) paper in there« (2)01:49 – 01:51 DM *fängt wieder an, entlang des zuvor gezeigten Teils der Installation zu laufen wobei dieser im GoPro-Blick gehalten wird*01:52 – 01:55 *Sie fängt an, sich langsam nach vorne zu beugen und der GoPro-Blick nähert sich langsam an diese Szene*

01:55 – 02:00



01:57 »yeah« (2)

01:59 – 02:00 »maybe it could be« (2)

01:55 – 01:59 *innerhalb von vier Sekunden stellt sie sich wieder gerade, der GoPro-Blick schwenkt nach oben*

02:00 – 02:01 *DM dreht sich wieder auf ihre linke Seite, wobei erneut die Teile der Installation, die sich auf der linken Seite des Ausgangs befinden, in das Bildfeld rücken*

02:01 – 02:06



02:02 »someone who's« (3)

02:06 – 02:08 »hm, country that has been in a war or« (2)

02:01 – 02:07 *Für sechs Sekunden steht sie wieder still und die gleichen Teile der Installation im GoPro-Blick werden zu sehen gegeben*

02:07 – 02:12



02:10 – 02:12 »yeah this is the remains of a building« (2)/

02:07 – 02:09 *sie dreht sich wieder auf ihre rechte Seite*

02:09 – 02:12 *DM beginnt wieder entlang des oben gezeigten Teils der Installation zu laufen, der in der gleichen Einstellung aufgenommen wird*

02:12 – 02:14 *für zwei Sekunden steht sie wieder still*

02:13 – 02:18



02:14 – 02:19 »I think it's cool, I think, especially the sound and the volume« (2)

02:15 – 02:16 *wieder dreht sich DM auf ihre rechte Seite, wobei die gestapelten Holzteile, die sich vor der Wand gegenüber des Eingangs befinden, im GoPro-Blick gehalten werden*

02:16 *für einen kurzen Moment steht sie wieder still, der Installationsbereich wird in der gleichen Einstellung aufgenommen*

02:17 – 02:20 *Während sie weiterhin in der gleichen Position stillsteht, dreht sie sich langsam auf ihre linke Seite*

02:19 – 02:24



02:21 – 02:22 »makes it« (1)

02:23 – 02:24 »super lifelike«

02:20 – 02:23 für drei Sekunden steht DM am gleichen Ort still, der in der gleichen Einstellung aufgenommen wird

02:24 – 02:25 anschließend fängt sie wieder an zu laufen und dreht sich dabei ein wenig auf ihre rechte Seite

02:25



02:25 DM hört auf zu Filmen. In diesem Moment befindet sie sich vor der Wand, die sich gegenüber des Eingangs, bzw. auf der linken Seite des Ausgangs befindet

Rekonstruktion von Prozess 15 anhand der dokumentarischen Methode: formulierende und reflektierende Interpretation

Entlang der bis jetzt dargestellten Interpretationsweise wende ich erneut die *formulierende* und *reflektierende Interpretation* für eine Rekonstruktion sowie für eine anfängliche Interpretation von Prozess 15 an. Analog zum Prozess 33 und Prozess 48 wird die folgende Interpretation als Grundlage fungieren, um einen differenzierten Zugang vor dem Hintergrund der responsiven Leibphänomenologie, insbesondere der Verfremdungsfiguren der Erfahrung zu eröffnen. Während die *formulierende Interpretation* in einer beschreibenden Geste den Prozess rekonstruiert, ermöglicht die *reflektierende Interpretation* das Selbstgespräch und das *pointing in plan-séquence* in deren Relation zueinander in den Blick zu nehmen. Die *reflektierende Interpretation* folgt der *Formulierenden* in der folgenden Darstellung immer im gleichen Absatz in Form von Fragen oder Vermutungen.

00:00 – 00:03

00:00 – 00:03 DM fängt an, auf der linken Seite des Eingangs zu laufen und zugleich zu filmen. Die GoPro wird zunächst auf Augenhöhe gehalten. Während sie läuft, werden im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich vor der linken Wand beim Eingang befinden

00:03 – 00:04 »Okay, so« (1)

00:03 *ab der dritten Sekunde schwenkt der GoPro-Blick ein wenig nach oben*

00:05 – 00:10 »I'm studying to be an engineer, so this obviously reminds me of like a construction side.« (1)

00:03 – 00:11 *Während sie weiterhin langsam in den Raum läuft, werden im GoPro-Blick die gleichen gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich vor der linken Wand beim Eingang befinden*

00:11 – 00:16 »hm, but maybe something that were supposed to be (00:14 – 00:15) built but then torn down« (1)

00:11 – 00:15 *Während sie weiterhin langsam läuft, werden im GoPro-Blick die gleichen gestapelten Holzteile zu sehen gegeben, die sich vor der linken Wand befinden*

00:15 – 00:16 *Innerhalb einer Sekunde dreht sie sich ich auf die rechte Seite.*

00:17 – 00:18 »hmm« (3)

00:16 – 00:18 *DM läuft weiterhin geradeaus.*

00:18 – 00:19 *Während sie läuft, dreht sie sich wieder ein wenig auf ihre rechte Seite.*

1/00:03 – 00:18 »Okay, so (–) I'm studying to be an engineer, so this obviously reminds (–) me of like a construction side (–) hm, but maybe something that were supposed to be (00:14 – 00:15) built but then torn down (–) hmm«

DM fängt an, auf der linken Seite des Eingangs in den Ausstellungsraum zu laufen und zugleich zu filmen. Anfänglich wird die GoPro auf Augenhöhe gehalten. Während sie läuft, werden im GoPro-Blick die gestapelten Holzteile, die sich vor der linken Wand beim Eingang befinden, zu sehen gegeben. Nach drei Sekunden fängt ihr *Selbstgespräch* an. Während der ersten Formulierung »Okay, so« schwenkt der GoPro-Blick nach oben. In der nächsten Formulierung erwähnt DM ihren Hintergrund bzw. die Ausbildung. Ausgehend von ihrer Ausbildung und aus der eigenen Situierung konkludiert sie schnell, dass sie *dies*, die Installation, an eine Baustelle erinnert. Während dieser Formulierung läuft sie weiterhin langsam durch den Raum, indem die gleichen Teile der Installation, die gestapelten Holzteile, die sich vor der linken Wand beim Eingang befinden, in der Einstellung der GoPro zu sehen sind. Danach nimmt sie sich einen kurzen Moment und fängt an, darüber nachzudenken, was *dies* noch sein könnte: »hm, but maybe something that were supposed to be built (–) but then torn down.« Während dieser Formulierung läuft sie langsam im Raum, der in der gleichen Einstellung aufgenommen wird. In der folgenden Sekunde dreht sie sich ein wenig auf ihre rechte Seite und fängt an, in dieser Richtung geradeaus zu laufen. Nach der letzten Formulierung folgt ein Verzögerungslaut »hmm«, wobei sie sich fast gleichzeitig wieder auf ihre rechte Seite dreht und weiter läuft. In der Formulierung »hm, but maybe« entwirft sie ein mögliches Szenario, das besagt, dass *dies* vielleicht etwas sei, was gebaut werden sollte, was aber dennoch abgerissen wurde. Während ihrer ersten Assoziation – dass *dies* eine Baustelle sein könnte – und der darauffolgenden Aushandlung eines alternativen Szenarios werden im GoPro-Blick durchgängig gestapelte Holzteile zu sehen gegeben.

00:21 – 00:27 »I don't know, this, hmm, it makes me kind of sad cause (00:24 – 00:25) so much material (00:26/laugh) eh« (1)

00:19 – 00:21 *DM läuft weiterhin geradeaus.*

00:21 – 00:25 DM erreicht den Teil der Installation, der sich auf der linken Seite des Ausgangs, vor der Wand befindet. Während dieser Zeit sind diese Teile der Installation im GoPro-Blick gehalten

00:25 – 00:26 Wieder dreht sie sich ein wenig auf ihre rechte Seite, indem im GoPro-Blick die gleichen Teile der Installation zu sehen gegeben werden

00:26 – 00:28 Während sie entlang des oben gezeigten Teils der Installation läuft, richtet sich der GoPro-Blick auf den gleichen Teil der Installation

00:28 – 00:29 »looks like it's just« (2)

00:28 – 00:29 DM steht still, dreht sich ein wenig auf ihre linke Seite und der GoPro-Blick bleibt auf die gleiche Szene fixiert.

00:29 – 00:30 für eine weitere Sekunde bleibt der GoPro-Blick fokussiert auf die gleiche Szene

00:31 – 00:33 »but maybe actually it just reminds me of something that« (2)

00:31 – 00:32 Innerhalb einer Sekunde dreht sie sich wieder auf ihre rechte Seite, die GoPro-Einstellung ändert sich nicht

00:32 – 00:36 bis zu dem Ende dieser Formulierung bleibt die Blick-/Zeigerichtung der GoPro gleich

00:35 – 00:40 »maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm« (2)

00:36 – 00:39 DM steht für einen kurzen Moment still und dreht sich wieder auf ihre linke Seite, indem die gestapelten Holzteile, die sich auf der linken Seite des Ausgangs vor der Wand befinden, erneut in das Bildfeld rücken

2/00:21 – 00:40 »I don't know, this, hmm, it makes me kind of sad cause (00:24 – 00:25) so much material (00:26/laugh) eh (–) looks like it's just (–) but maybe actually it just reminds me of something that (–) maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm«

Nach einer Pause von drei Sekunden setzt das *Selbstgespräch* erneut an. Während sie sich einem Teil der Installation, der sich auf der rechten Seite des Ausgangs, vor der Wand befindet, nähert, formuliert sie weiter: »*I don't know, this, hmm, it makes me kind of sad cause (–) so much material.*« Während dieser Formulierung werden die gleichen Teile der Installation, die gestapelten Holzteile, weiterhin im GoPro-Blick zu sehen gegeben. Indem DM entlang dieses Teils der Installation läuft und ihn weiterhin im GoPro-Blick behält, lacht sie für einen kurzen Moment. Während der nächsten Formulierung »*looks like it's just*« steht sie für einen kurzen Moment still und dreht sich dann ein wenig auf ihre linke Seite. Für eine weitere Sekunde bleibt der GoPro-Blick auf die gleiche Szene fokussiert. Während der nächsten Formulierung »*but maybe actually it just reminds me something that*« dreht sie sich innerhalb einer Sekunde wieder auf ihre rechte Seite, die Einstellung bleibt gleich. Für weitere drei Sekunden, die sich anhand des *pointing in plan-séquence* nachvollziehen lassen, bleibt die Blick-/Zeigerichtung der GoPro auf die gleiche Szene fixiert. Zwei Sekunden später spricht sie weiter: »*maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm.*« Während dieser Formulierung steht sie für einen kurzen Moment still und dreht sich ein wenig auf ihre linke Seite, indem die gestapelten Holzteile, die sich auf der linken Seite des Ausgangs vor der Wand befinden in das Bildfeld rücken. DMs Formulierung endet erneut mit einem Verzögerungslaut, »*hmm*«. Anknüpfend an den vorherigen Ausdruck und ausgehend von der eigenen Situierung er-

wähnt sie zunächst, dass es sie unglücklich macht, dass so viele Materialien hier verwendet sind. Hier stellt sich die Frage, ob sie dies als eine Verschwendung wahrnimmt, die sich dann in ihrer Reaktion als spontanes Lachen artikuliert. Anschließend fängt sie an, darüber nachzudenken, wonach *dies* aussieht. Ohne ihre Gedanken weiter zu formulieren, entscheidet sie sich anders. In der Formulierung »*but maybe actually*« fängt sie erneut an, darüber zu reflektieren, woran sie *dies* eigentlich erinnert. Nach einer kurzen und unentschiedenen Aushandlung kommt DM erneut zu einem ähnlichen Schluss. *Dies* könnte doch etwas sein, was irgendwann gebaut und dann wieder abgerissen wurde, *weil dies* vielleicht nicht halten bzw. bestehen bleiben würde. Anknüpfend an den ersten Ausdruck formuliert DM hier einen möglichen Grund bzw. versucht sie in diesem Moment eine gewisse Rechtfertigung beginnend mit »*weil*« zu formulieren, da sie *dies* zunächst als einen Abriss betrachtet und in dessen Folge über den Grund dieses Abrisses nachdenkt.

00:42 – 00:44 »*the woodwork looks like it's*« (2)

00:39 – 00:42 *da sie für drei Sekunden stillsteht und weiter formuliert, bleibt die GoPro-Einstellung gleich*

00:42 – 00:44 *DM geht einen Schritt vorwärts und nähert sich dem oben gezeigten Teil der Installation an, während dieser in der GoPro-Blick-Einstellung erscheint*

00:44 – 00:45 *Für einen kurzen Moment steht DM wieder still*

00:46 – 00:47 »*broken, maybe*« (2)

00:45 – 00:46 *Sie geht einen weiteren Schritt vorwärts und nähert sich diesem Teil der Installation. Die GoPro-Einstellung bleibt gleich*

00:47 – 00:51 *Innerhalb von vier Sekunden geht DM ein paar Schritte zurück und distanziert sich von diesem Teil der Installation. Während dieser Zeit bleibt die Einstellung der GoPro auf den gleichen Ausschnitt fokussiert*

00:49 – 00:50 »(?) *something*« (2)

00:51 – 00:59 *Für acht Sekunden steht DM still, die schon zuvor gezeigten Teile der Installation werden im GoPro-Blick festgehalten*

00:52 – 00:53 »*could be like*« (1)

00:54 – 00:55 »*after war or*« (3)

00:58 – 01:00 »*maybe age*« (1)

01:00 – 01:03 *DM geht weiter und dreht sich wieder ein wenig zu ihrer rechten Seite*

01:01 »*hmm*« (3)

3/00:42 – 01:01 »*the woodwork looks like it's* (–) *broken, maybe* (–) (?) *something* (–) *could be like* (–) *after war or* (–) *maybe age* (–) *hmm*«

Nach zwei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* erneut an, während im GoPro-Blick die gleiche Einstellung zu sehen gegeben wird. Während der ersten Formulierung »*the woodwork looks like it's*« macht DM einen Schritt vorwärts und nähert sich den gestapelten Holzteilen, die im GoPro-Blick zu sehen sind. Anschließend nimmt sie sich wieder zwei Sekunden und formuliert weiter: »*broken, maybe*«. Während dieser Formulierung geht DM einen weiteren Schritt vorwärts und nähert sich einem Teil der Installation, der weiterhin im GoPro-Blick festgehalten wird. Während die GoPro-Einstellung gleich bleibt, geht DM ein paar Schritte zurück und distanziert sich etwas von diesem Teil der Installation. Durch das Zurücktreten rücken mehr Teile der Installation in das Blickfeld der GoPro.

Anschließend formuliert sie weiter: »*something*«. Für die nächsten acht Sekunden steht DM still, während die gleiche Szene im GoPro-Blick gehalten wird. Wieder nach zwei Sekunden formuliert sie weiter »*could be like*«. Nach einem kurzen Moment formuliert sie ihren Gedanken weiter »*after a war*«. Anschließend folgt eine Pause von drei Sekunden und die nächste Formulierung beginnt erneut mit *maybe*: »*maybe age*«. Nach dieser Äußerung geht sie weiter und dreht sich dabei ein wenig nach rechts. Anschließend folgt ein Verzögerungslaut »*hmm*«. Anknüpfend an den vorherigen Gedanken, dass *dies* abgerissen wurde, und hinsichtlich der Form der narrativen Abweichung lässt sich diese kurze Aushandlung zunächst als eine Verschiebung im Fokus feststellen. Ausgehend von den Holzteilen versucht DM zunächst in Form einer fragenden Geste zu entscheiden, ob es gebrochen oder beschädigt aussieht. Daran anknüpfend denkt sie darüber nach, ob ein Krieg der Grund dafür sein könnte. Ohne diesen Gedanken weiterzuführen, prüft sie anschließend einen weiteren, möglichen Grund, vielleicht könnte es doch das Alter, »*age*«, sein.

01:04 – 01:05 »*feels like*« (2)

01:03 – 01:05 DM läuft entlang des zuvor gezeigten Teils der Installation, während dieser weiterhin mittels der GoPro eingefangen wird

01:05 – 01:06 Sie steht für einen kurzen Moment still und dreht sich leicht zu ihrer linken Seite

01:07 – 01:08 »*feels like maybe*« (1)

01:07 – 01:13 Für fünf Sekunden steht DM still, die Kameraeinstellung schwenkt nach unten.

01:09 – 01:11 »*just torn down because it wouldn't last*« (1)

01:12 – 01:13 »*hmm*« (2)

01:13 – 01:17 DM fängt an weiterzugehen und dreht sich wieder nach rechts

4/01:04 – 01:13 »*feels like* (–) *feels like maybe* (–) *just torn down because it wouldn't last* (–) *hmm*«

Nach drei Sekunden wird das *Selbstgespräch* fortgesetzt. Während DM entlang eines Teils der Installation geht, der sich auf der rechten Seite des Ausgangs vor der Wand befindet, formuliert sie weiter »*feels like*«. Anschließend steht sie für einen kurzen Moment still und dreht sich ein wenig nach rechts. Nach einer Pause von zwei Sekunden formuliert sie weiter »*feels like maybe* (–) *just torn down because it wouldn't last*«. Während dieser Formulierung steht DM für fünf Sekunden still und die Kamera wird nach unten geschwenkt. Anschließend folgt wieder ein Verzögerungslaut, »*hmm*« und eine Pause im *Selbstgespräch* für zwei Sekunden. Nach ihrer letzten Aussage, in der die Kondition bzw. die Lage des Holzwerks und dessen möglicher Hintergründe narrativ ausgehandelt werden, verschiebt sich hier der Fokus erneut. In der Formulierung »*feels like maybe*« kommt DM ungefähr dreissig Sekunden später wieder zum gleichen Schluss: *Es wurde doch abgerissen, weil es nicht bestehen bleiben würde.*

01:15 – 01:17 »*The sounds in here are very loud,*« (1)

01:17 – 01:26 DM fängt an weiterzulaufen und erreicht den Teil der Installation, der sich an der Ecke auf der linken Seite des Ausgangs befindet

01:18 »*I think*« (2)

01:20 – 01:22 »*maybe that makes it more lifelike*« (1)

01:23 – 01:26 »Hmm, it feels like just walking inside this« (1)

01:26 – 01:28 *Für einen kurzen Moment steht sie still*

01:27 – 01:31 »building that has been torn down around you. Which is kind of cool« (1)

01:28 – 01:36 *DM geht weiter und dreht sich langsam in die Richtung des schon zuvor gezeigten Teils der Installation, der in der Einstellung der GoPro festgehalten wird*

01:32 – 01:33 »hmm« (3)

5/01:15 – 01:33 »The sounds in here are very loud (–) I think (–) maybe that makes it more lifelike (–) Hmm, it feels like just walking inside this (–) building that has been torn down around you. Which is kind of cool (–) hmm«

Nach zwei Sekunden setzt DM ihr *Selbstgespräch* fort: »*The sounds in here are very loud*«. Nach dieser Formulierung geht sie weiter geradeaus zu einem Teil der Installation, der sich an der Ecke auf der linken Seite des Ausgangs befindet. Während sie sich weiter in diese Richtung bewegt, formuliert sie »*I think (–) maybe that makes it more lifelike (–) hmm, it feels like just walking inside this*«. Anschließend steht DM erneut für einen kurzen Moment still und formuliert: »*building that has been torn down around you. Which is kind of cool*«. Während dieser Formulierung geht sie weiter und dreht sich langsam zum gleichen Teil der Installation, der im GoPro-Blick festgehalten wird. Anschließend folgt erneut der gleiche Verzögerungslaut, »*hmm*«. Im Vergleich zu den bisherigen Formulierungen, die die möglichen Gründe für *dies* bzw. für einen Abriss oder eine Zerstörung ausgehandelt haben, lässt sich hier eine Verschiebung im Ausdruck wahrnehmen. DM fängt zunächst an, über die Geräusche im Raum zu reflektieren, anknüpfend daran schlussfolgert sie, dass die Sounds und Geräusche, das Hörbare, das Sichtbare lebens echter erscheinen lässt. Sie schildert, dass es sich so anfühlt, als ob sie in einem Gebäude laufen würde, das um sie herum abgerissen wird. Das entspricht ebenfalls der Szene, die in dem in Dauerschleife abgespielten Video von *House* gezeigt wird. Das Gefühl dabei beschreibt sie als »*kind of cool*«.

01:36 – 01:38 »oh, I just realized this« (1)

01:36 – 01:38 *Für zwei Sekunden steht DM wieder still, danach dreht sie sich nach links, die Kameraeinstellung bleibt gleich*

01:38 – 01:39 *DM geht einen kleinen Schritt vorwärts, und nähert sich dem zuvor gezeigten Teil der Installation*

00:39 – 01:41 »different material here« (2)

01:40 – 01:41 *anschließend geht sie wieder einen Schritt zurück*

01:41 – 01:42 *DM steht für einen kurzen Moment still, die Kameraeinstellung bleibt gleich*

01:43 – 01:45 »(?) not over plastic« (2)

01:42 – 01:44 *die Einstellung der GoPro wird langsam nach unten für eine Nahaufnahme geschwenkt*

01:44 – 01:47 *während des Einstellungswechsels geht sie gleichzeitig ein paar Schritte zurück*

01:47 – 01:48 »oh« (1)

01:48 – 01:49 *anschließend schwenkt die Einstellung wieder nach oben*

01:49 – 01:51 »but, hm maybe this« (1)

01:49 – 01:51 *DM fängt wieder an, filmend entlang des oben gezeigten Teils der Installation zu laufen*

01:52 – 01:55 »(?) paper in there« (2)

01:52 – 01:55 Sie fängt an, sich langsam nach vorne zu beugen, die Kameraeinstellung nähert sich langsam

01:55 – 01:59 innerhalb von vier Sekunden stellt sie sich wieder aufrecht, die GoPro-Einstellung schwenkt nach oben

01:57 »yeah« (2)

01:59 – 02:00 »maybe it could be« (2)

02:00 – 02:01 DM dreht sich wieder nach links und Teile der Installation, die sich auf der linken Seite des Ausgangs befinden, werden in das Bildfeld gerückt

02:02 »someone who's« (3)

02:01 – 02:07 Für sechs Sekunden steht sie still und die Kameraeinstellung bleibt gleich

02:06 – 02:08 »hm, country that has been in a war or« (2)

02:07 – 02:09 dreht sie sich wieder nach rechts

02:10 – 02:12 »yeah this is the remains of a building« (2)

02:09 – 02:12 DM fängt wieder an, filmend entlang des oben gezeigten Teils der Installation zu laufen

02:12 – 02:14 für zwei Sekunden steht sie wieder still

6/01:36 – 02:12 »oh, I just realized this (–) different material here (–) (?) not over plastic (–) oh (–) but, hm maybe this (–) (?) paper in there (–) yeah (–) maybe it could be (–) someone who's (–) hm, country that has been in a war or (–) yeah this is the remains of a building«

Nach drei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* erneut an. Während der ersten Formulierung »oh, I just realized this« steht DM zuerst für zwei Sekunden still und dreht sich anschließend nach rechts während die Kameraeinstellung gleich bleibt. Anschließend geht sie einen kleinen Schritt vorwärts. Während DM wieder einen Schritt zurück geht, formuliert sie weiter: »different material here.« Für einen kurzen Moment steht sie erneut still. Dabei werden die gleichen Teile der Installation, die gestapelten Holzteile und die Plastik- bzw. Papierstücke in der Einstellung der GoPro festgehalten. Der Kamerablick schwenkt nach unten und DM formuliert weiter: »(?) not over plastic«. In dieser Bewegung wird zugleich eine Nahaufnahme deutlich. Während die GoPro-Einstellung weiter nach unten geschwenkt wird, geht DM zugleich ein paar Schritte zurück. Während die Einstellung der GoPro anschließend wieder nach oben schwenkt, formuliert sie weiter: »oh«. DM geht weiter und sagt: »but, hmm maybe this«. Anschließend fängt sie erneut an, sich nach vorne zu beugen. Der GoPro-Blick nähert sich dem Zeitungsstück auf dem Boden: »(?) paper in there«. Innerhalb von vier Sekunden richtet sie sich wieder auf und die Einstellung der GoPro folgt. Währenddessen formuliert sie weiter: »yeah«. Nach einer anschließenden Pause von zwei Sekunden formuliert DM weiter: »maybe it could be«. Danach dreht sie sich wieder nach links und Teile der Installation mit gestapelten Holzteilen auf der linken Seite des Ausgangs werden in das Bildfeld gerückt. Nach einer Pause von zwei Sekunden formuliert sie weiter: »someone who's«. Während dieser Formulierung bleibt sie stehen und filmt unverändert weiter. Nach drei Sekunden und in der gleichen Position stillstehend formuliert sie: »hm, country that has been in a war or«. Während der Formulierung »someone who's (–) hm, country that has been in a war or« bemerkt DM zwei Personen im Raum, die sich auf ihrer linken Seite, vor dem Ausgang befinden und fängt an etwas leiser zu sprechen. Nachdem sie sechs Sekunden lang in dieser Position stillsteht, fängt sie

wieder an, entlang des gleichen Teils der Installation zu laufen. Gleichzeitig formuliert sie weiter: »*yeah this is the remains of a building*«. Anschließend steht sie wieder für zwei Sekunden still. Ihre Reflektion wird hier fortgeführt.

Mit »*Oh, I just realized this*« bemerkt DM in diesem Moment ein Material, das ihre Aufmerksamkeit anzieht und sie anregt, darüber nachzudenken. Mit der Formulierung »*oh (-) but, hmm maybe this*« lässt sich wieder eine Diskontinuität in ihrer Formulierung hervorheben. Als DM das Zeitungsstück auf dem Boden bemerkt und sich langsam nach vorne beugt, formuliert sie »(?) *paper in there*«. Während sie ein paar Schritte zurück geht und sich von diesem Teil der Installation distanziert wird dadurch das GoPro-Blickfeld erweitert. Dabei scheint sie entschieden zu sein, »*yeah*«. Dies könnte jemandes Haus sein, dessen Land einen Krieg erlebt hat. In der gleichen Geste formuliert sie weiter: »*Ja, das sind die Reste von einem Haus, das in einem Krieg zerstört wurde*«. Nach einer unentschiedenen, zögerlichen und sich wiederholenden Aushandlung kommt ihr diese Schlussfolgerung als plausibel vor, mit der sich auch eine gewisse Entlastung und/oder Bestätigung im Ausdruck »*yeah*« einstellt.

02:14 – 02:19 »*I think it's cool, I think, especially the sound and the volume*« (2)

02:15 – 02:16 wieder dreht sich DM nach rechts, wo sich gestapelte Holzteile, vor der Wand gegenüber des Eingangs, befinden. Dieser Teil wird in der Einstellung der GoPro festgehalten

02:16 für einen kurzen Moment steht sie wieder still und die Kameraeinstellung bleibt gleich

02:17 – 02:20 Während sie weiterhin in der gleichen Position stillsteht, dreht sie sich langsam nach links

02:21 – 02:22 »*makes it*« (1)

02:20 – 02:23 für drei Sekunden steht DM am gleichen Ort still und filmt die gleiche Szene

02:23 – 02:24 »*super lifelike*«

02:24 – 02:25 anschließend geht sie weiter und dreht sich dabei ein wenig nach rechts

02:25 – 02:25 DM hört auf zu filmen. In diesem Moment steht sie vor der Wand, die sich gegenüber des Eingangs bzw. an der linken Seite des Ausgangs befindet

7/02:14 – 02:19 »*I think it's cool, I think, especially the sound and the volume (-) makes it (-) super lifelike*«

Nach zwei Sekunden fängt das *Selbstgespräch* erneut an. Während sie weiterhin läuft und sich dabei ein wenig nach rechts dreht, werden die gleichen gestapelte Holzteile, die sich vor der Wand gegenüber dem Eingang befinden in der Einstellung der GoPro festgehalten. Gleichzeitig formuliert sie weiter: »*I think it's cool, I think, especially the sound and the volume*«. In der zweiten Hälfte ihrer Formulierung steht sie wieder still und dreht sich anschließend ein wenig nach links. Indem die gleiche Szene weiterhin in der Einstellung der GoPro festgehalten wird, formuliert sie weiter: »*makes it*«. Und nach einem kurzen Moment, weiterhin stillstehend: »*super lifelike*«. Anschließend geht sie weiter und dreht sich dabei langsam nach rechts in Richtung des Eingangs. Eine Sekunde später hört DM auf zu filmen. Hinsichtlich der letzten Formulierung lässt sich diese letzte Phase des *Selbstgesprächs* nicht als eine Weiterführung ihrer Aushandlung, sondern vielmehr als ein Kommentar ihrer Erfahrung verstehen.

Innerhalb von zwei Minuten und neunundzwanzig Sekunden verbringt DM eine Minute und fünfzehn Sekunden mit dem *Selbstgespräch*. Die restliche Zeit lässt sich über das

pointing in plan-séquence nachvollziehen. Über das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence* konstituiert sich der *Prozess 15* als spontane Aushandlung, die zu Beginn an einer der offen gestellten Fragen anknüpft.¹⁸⁸ In einer abweichenden und wiederholenden Geste versucht DM narrativ einzuordnen, was *dies*, also was die Installation *House* zu sehen und zu hören gibt, sein könnte. Diese kontinuierliche narrative Aushandlung bedarf, wie im Falle der *Prozesse 33* und *48*, in einem nächsten Schritt der weiteren Reflexion, die die responsiv-performative Konstitution von *Prozess 15* genauer darstellen soll.

Aufführung des Einordnens als Umordnen

Im Anschluß an die vorherige Rekonstruktion und somit auch anfänglichen Interpretation von *Prozess 15* nähere ich mich im Folgenden den bereits erwähnten und aufgezeigten Momenten der Aushandlung in den Figuren der *Abweichung*¹⁸⁹ sowie des Ein- und Umordnens. Wie bereits im Abschnitt *Ordnung(en)* argumentiert, weist die Produktion einer Ordnung als Ereignis auf »die Neudefinition einer Situation, die Umstrukturierung eines etablierten Feldes, [sowie auf] die Einführung neue[r] Erfahrungs- und Handlungsmuster« hin.¹⁹⁰ Dies geschieht anhand von *Verfremdungsfiguren*. Ordnungen sind in dieser Weise nicht zu denken ohne *Abweichungen*,¹⁹¹ durch die sie in ständige Bewegung gesetzt und immer wieder umgeordnet werden. Ordnungen sind zudem stets in Relation zur Einordnung, Umordnung sowie Umgestaltung in den Blick zu nehmen.¹⁹² Eine Ordnung, so lässt sich in Anlehnung an Waldenfels argumentieren,

»die auch anders sein könnte, läßt es im Handeln und im menschlichen Verhalten nicht nur zu, daß wir Situationen *einordnen*, d.h. eine Situation nach einer bestimmten Regel oder einem Schema interpretieren, sondern darüber hinaus gibt es die Möglichkeit einer *Umordnung* oder einer *Umgestaltung*, durch welche die Situation selber in ein anderes Arrangement verwandelt wird.«¹⁹³

Ordnungen der Erfahrung entstehen also als Einordnungen, Umordnungen und Umgestaltungen in Prozessen der Wiederholung, der Sedimentation und der Verkörperung und bestimmen auf diese Weise die je spezifischen Erfahrungsmöglichkeiten.¹⁹⁴ Während sich unter dem Begriff des *Einordnens*, im Sinne eines *categorizing* oder eines *arranging in order*, das Einfügen von etwas in bestimmte und bestehende Ordnungen verstehen

188 Vgl. dazu im vorliegenden Kapitel *Constructing the research*. »Well, you know, you can perhaps talk about what do you think about the installation? I don't know, does it remind you anything or how does it make you feel? But you can also ignore these questions completely and just say anything you want. The only rule is that you will think aloud and show me what you see or what you want me to see.«

189 Siehe *Verfremdungsfiguren* im zweiten Kapitel

190 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 138

191 Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 2015, S. 172

192 Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst*, 2018, S. 201

193 Ebd., S. 201

194 Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, 2019, S. 22–23

lässt, das als solches das Gegebene miteinander verbindet, lässt sich mit dem Begriff des *Umordnens* im Sinne von *reordering* oder *rearranging* vielmehr auf ein *anders und neu ordnen* hinweisen, das sich als solches nicht in bestehende Ordnungen einordnen lässt. Das *Umordnen* lässt sich vielmehr als produktive Ordnungsstiftung in den Blick nehmen, da hier nach Waldenfels eine neue »Ordnung an die Stelle der alten« tritt.¹⁹⁵ Während das *Einordnen* in diesem Sinne der *Verknüpfung* gleicht, lässt sich das *Umordnen* im Sinne einer *Anknüpfung* denken. In Anlehnung an Waldenfels weist die *Anknüpfung* auf ein Aufgreifen und Fortführen hin,¹⁹⁶ wobei dies weder eine Linearität noch unmittelbare (inhaltliche oder strukturelle) Kontinuität meint. Das *Umordnen* lässt sich daher als ein responsiv-performatives Ereignis verstehen, das als solches in einem Aufführungscharakter auf sich selbst bezogen ist und mit einer zeit-raumbildenden Kraft auftritt. Während ich wie in den Prozessen 33 und 48 im Rahmen der gezeigten konstituierenden Verschiebungen im *Selbstgespräch* und des *pointing in plan-séquence* erneut von *Abweichungen* ausgehe, versuche ich DMs Aushandlung anhand der Figur des Ein-/Umordnens darzustellen. Dies ermöglicht der Interpretation, die zuvor bereits hervorgehobenen Aushandlungsmomente in Bezug auf ihre ästhetischen, responsiv-performativen Dimensionen genauer darzustellen. Im Folgenden werden somit die Aushandlungsmomente in *Prozess 15* erneut hervorgehoben und in ihrer abweichenden sowie wiederholenden Struktur diskutiert. Dabei soll zugleich die Relation zwischen *Selbstgespräch* und *pointing in plan-séquence* deutlich gemacht werden, die in der weiterführenden Interpretation der *Rollenbildung* als Grundlage fungiert.

1/00:11 – 00:16 »hm, but maybe something that were supposed to be (1) built but then torn down (1) hmm« (3)

2/00:31 – 00:33 »but maybe actually it just reminds me of something that (2) maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm« (2)

3/01:07 – 01:08 »feels like maybe (1) just torn down because it wouldn't last (1) hmm« (2)

4/01:52 – 01:55 »(?) paper in there (2) yeah (2) maybe it could be (2) someone who's« (3) hm, country that has been in a war or (2) yeah this is the remains of a building« (2)

Ausgehend von der eigenen Situierung und anknüpfend an eine der offen gestellten Fragen konkludiert DM schnell (00:10), dass sie *dies* an eine Baustelle erinnert. Mit der Formulierung »hm, but maybe« weicht die Formulierung anschließend ab, indem ein anderes mögliches Szenario entworfen wird: »hm, but maybe something that were supposed to be (–) built but then torn down (–) hmm.« Während der Formulierung dieser Möglichkeit läuft DM langsam durch den Raum, während die unten gezeigten Teile der Installation, die gestapelten Holzteile, die sich vor der linken Wand beim Eingang befinden, im GoPro-Blick festgehalten werden. Nach der letzten Formulierung folgt ein Verzögerungslaut »hmm«, indem sie sich fast gleichzeitig wieder nach rechts dreht und weiter läuft.

195 Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, 2013, S. 145

196 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 233

00:11 – 00:16



00:11 – 00:16 »hm, but maybe something that were supposed to be (00:14 – 00:15) built but then torn down (1) hmm« (3)

Erneut ausgehend von der eigenen Situierung kommentiert sie folgend das Material, »so much material« (00:27). Nach einem kurzen Lachen fängt sie erneut an, darüber nachzudenken wonach *dies* aussieht. In der Formulierung »but maybe actually« weicht sie erneut ab, indem sie anfängt, darüber zu reflektieren, woran sie *dies* erinnert. Fünfzehn Sekunden später wiederholt DM das gleiche narrative Szenario, das mit dem Wort »weil« erweitert bzw. begründet wird: »but maybe actually it just reminds me of something that (–) maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm.« Also vielleicht (*maybe*) erinnert sie *dies* nun an etwas, das irgendwann gebaut aber dann wieder abgerissen wurde, weil es nicht bestehen bleiben würde. Während der Wiederholung dieses Szenarios (00:35 – 00:40) steht sie für einen kurzen Moment still und dreht sich ein wenig nach links, indem die gestapelten Holzteile, die sich auf der linken Seite des Ausgangs vor der Wand befinden, langsam in das Bildfeld rücken. DM beendet ihre Formulierung erneut mit einem Verzögerungslaut, »hmm«.

00:31 – 00:36



00:31 – 00:33 »but maybe actually it just reminds me of something that« (2)

00:37 – 00:40

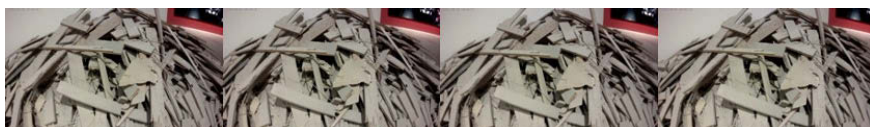


00:35 – 00:40 »maybe have been built at one point and then torn down because it wouldn't last, hmm« (2)

Anschließend folgt eine narrative Abweichung im *Selbstgespräch*, in der DM anfängt, über die Beschaffenheit der Holzteile und der möglichen Gründe dafür nachzudenken. In einer fragenden Geste versucht sie zunächst einzuordnen, ob diese beschädigt oder zer-

brochen aussehen. Anknüpfend daran folgt eine Aushandlung, ob der Grund dafür ein Krieg oder das Alter sein könne. In der Formulierung *»feels like maybe«* lässt sich erneut eine narrative Abweichung markieren, in der DM ungefähr dreißig Sekunden später wieder zum gleichen Szenario zurückkommt: *»Es wurde doch abgerissen, weil es nicht bestehen bleiben würde«*. Während dieser Formulierung steht DM für fünf Sekunden still und die Einstellung der GoPro schwenkt nach unten. Anschließend folgt wieder eine Verzögerungslaut, *»hmm«* und eine anschließende Pause im *Selbstgespräch* für zwei Sekunden. Diese dritte Wiederholung des möglichen Szenarios lässt sich jenseits einer bloßen Wiederholung als Weiterführung ihrer Aushandlung bzw. als der Versuch des Einordnens verstehen.

01:10 – 01:13



01:07 – 01:08 *»feels like maybe«* (1)

01:09 – 01:11 *»just torn down because it wouldn't last«* (1)

01:12 – 01:13 *»hmm«* (2)

Anschließend weicht das Narrativ erneut ab, da DM beginnt die Laute und Geräusche im Raum zu kommentieren. Daran anschließend formuliert sie weiter, dass es sich infolgedessen für sie so anfühlt, als ob sie in einem Gebäude laufen würde, das um sie herum abgerissen wird. Diese inhaltliche Abweichung lässt sich sowohl als narrative Diskontinuität als auch als eine verschobene Form des Einordnens in den Blick nehmen, welche selbstsituierend geschieht. Sobald sie sich ein wenig nach links dreht, bemerkt DM einen Teil der Installation, *»oh, I just realized this«*, auf den ihre Aufmerksamkeit gerichtet wird. Sie beginnt anschließend, über diesen Teil der Installation nachzudenken. In der Formulierung *»oh (-) but, hmm maybe this«* lässt sich wieder eine narrative Diskontinuität markieren. Eine Sekunde später bemerkt und benennt DM ein Zeitungsstück auf dem Boden zwischen dem gestapelten Holz, *»(?) paper in there«* und fängt an, sich nach vorne zu beugen und sich dem Zeitungsstück zu nähern. – Auf dem Zeitungsstück ist ein Artikel zu sehen, der eine Nachricht von Roosevelt zeigt. – Innerhalb von vier Sekunden richtet sie sich wieder auf und die Einstellung der GoPro folgt dieser Bewegung. Währenddessen formuliert sie weiter: *»yeah«* und schließt *dies* könnte jemandes Haus sein, dessen Land in einem Krieg war. In der gleichen (sprachlichen) Geste formuliert sie weiter: *»Ja (yeah), das sind die Reste von einem Haus, das in einem Krieg zerstört wurde«*. Nach einem zögerlichen und wiederholenden Versuch des Einordnens wird in diesem Moment, anschließend an die Betrachtung des Zeitungsartikels, ein neues Szenario entworfen, das sich im bestätigenden sprachlichen Ausdruck *»yeah«* als vervollständigt zeigt.

01:52 – 01:57

01:52 – 01:55 »(?) paper in there« (2)

01:58 – 02:03

01:57 »yeah« (2)01:59 – 02:00 »maybe it could be« (2)

02:04 – 02:09

02:02 »someone who's« (3)02:06 – 02:08 »hm, country that has been in a war or« (2)

02:10 – 02:12

02:10 – 02:12 »yeah this is the remains of a building« (2)

Nach dieser Einordnung folgt erneut eine kurze Reflexion, in der DM dies als »cool« und »lebendig/lebensecht« beschreibt: »I think it's cool, I think, especially the sound and the volume makes it super lifelike«. Während dieser Formulierung werden weiterhin die gleichen Teile der Installation im GoPro-Blick festgehalten. Anschließend läuft sie weiter und dreht sich dabei langsam nach rechts, in die Richtung des Eingangs. Eine Sekunde später hört DM auf zu filmen. Nach ihrem zuletzt geäußerten Szenario, dass dies die Reste von einem Haus sind, das in einem Krieg zerstört wurde, lässt sich diese Phase nicht als eine Weiter-

führung ihrer Aushandlung, sondern vielmehr als ein Kommentar verstehen, der sich weniger auf die Installation, sondern vielmehr auf ihre Erfahrung derselben bezieht.

Anhand der angesprochenen Momente lässt sich nun argumentieren, dass sich der *Prozess 15* als die Aufführung einer Aushandlung bzw. Einordnung konstituiert, welche zunächst an eine der offen gestellten Fragen, »you know, does it remind you anything?«, anknüpft und aus der eigenen Situierung heraus entworfen wird. Der Versuch des *Einordnens* im Sinne des *categorizing* oder des *arranging in order* zeigt sich in DMs spontaner Response, die sich als situative Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung verstehen lässt, die sich erst *anknüpfend* an der konfrontierten Aufforderung und Situation bildet. Ausgehend von der eigenen Situierung versucht DM zunächst narrativ im *Selbstgespräch* einzuordnen, was *dies* sein könnte. Aus dieser Auseinandersetzung wird ein narratives Szenario entworfen, das sowohl in einer fragenden als auch in einer antwortenden Geste noch zweimal im Prozess wiederholt und jeweils durch den gleichen Verzögerungslaut beendet wird. Diese Wiederholung im *Selbstgespräch* lässt sich als eine narrative Weiterführung ihrer Aushandlung bzw. Einordnung in den Blick nehmen. Nach einem unentschiedenen, zögerlichen und unsicheren Versuch des Einordnens, der sich immer wieder in dem Adverb *maybe* und im Verzögerungslaut *hmm* vollzieht, wird im Prozess abschließend ein neues, abweichendes Szenario entworfen, das sich in der sprachlichen Geste *yeah* als vervollständigt zeigt.

In ihrem *Selbstgespräch als situativ-sprachliche Aufführung des Eigenen und Fremden* situiert sich DM in einer ästhetischen Wirklichkeit, die sich sowohl in sprachlich-begrifflicher Wiederholung als auch durch einen Verzögerungslaut narrativ entfaltet. Diese sich im Vollzug bildende fragende und erkundende Geste weicht im Prozess inhaltlich mehrmals ab, indem sie sich sowohl als narrative Diskontinuität als auch als verschobene Form des Einordnens zeigt. Das Einordnen konstituiert sich in dieser Weise im Wechselspiel zwischen Narration und Selbstsituierung, das vor dem Hintergrund eines *responsiven Erfahrungsraums* entworfen wird. Dieses narrative Einordnen, das sich im *Selbstgespräch* in einer abweichenden und wiederholenden Struktur zeigt, wird simultan im *pointing in plan-séquence* aufgeführt. Das Einordnen wird in dieser Weise im *pointing in plan-séquence* nicht nur simultan filmisch dokumentiert, sondern durch die filmisch zeigenden Gesten mithervorgebracht. Während das *Selbstgespräch* auf den ersten Blick im *Prozess 15* als handlungsleitend, konstituierend fungiert, lässt sich hier die Simultanität des *Selbstgesprächs* und des *pointing in plan-séquence* im Prozess erneut hervorheben. Es ist diese Simultanität der *performativen Kamera*, die den Filmenden erst im Filmgeschehen hervorbringt, sowie des narrativen Einordnens, das die Aufführung als solche hervorbringt. Wie in vorhergehenden Prozessen wird auch hier im *pointing in plan-séquence* ein spezifischer GoPro-Blick etabliert, der ausgehend von inneren Montagen eine spezifische filmische Welt konstruiert, in der DMs Einordnen und Zögern aufgeführt werden. Das *pointing in plan-séquence* sowie der darin begründete GoPro-Blick fungieren auch hier als mediale Schwelle, die sich zwischen architektonischen und filmischen Räumen, sowie zugleich zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn auftut. Während diese mediale Schwelle sich im *Prozess 48* in der Hervorbringung zweier unterschiedlichen zeit-räumlichen Dimensionen und somit in der *Rolle des Narrators* artikuliert, zeigt sie sich im vorliegenden Prozess in der und als die *Aufführung des Einordnens*.

Der Prozess 15, seine *Aufführung des Einordnens* zeigt sich in dieser Hinsicht als ein responsiv-performatives Ereignis, das mit einer zeit-raumbildenden Kraft auftritt. Indem DM versucht *dies* einzuordnen, in der *Aufführung des Einordnens* durch das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence*, ordnet sie *dies* für sich um. Die *Aufführung des Einordnens* zeigt sich als ein *Umordnen*. Das *Umordnen* im Sinne von *reordering und rearranging* tritt mit einem Aufführungscharakter, d.h. als performativ, selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend auf. In dieser *Aufführung* entfaltet sich eine *Rolle*, die ich ausgehend von den in Prozess 15 interpretierten Aushandlungsmomenten bzw. den Versuchen des *Einordnens* als die *Rolle des Doubters*, im Sinne eines unentschiedenen, unsicheren und zweifelnden Ein- und Umordnens, bezeichne. Dies verstehe ich allerdings nicht in einem negativen oder mangelhaften Sinn. Wie der Literatur- und Kulturwissenschaftler Joseph Vogl in seiner Schrift *Über das Zaudern* argumentiert, wurde das Zaudern immer wieder »auf die Seite der Unentschlossenheit genötigt« und als »launische Vereitelung des ›Werks‹ [...] disqualifiziert«. ¹⁹⁷ Das Zaudern lässt sich allerdings ganz im Gegenteil auch »als eine aktive Geste des Befragens erkennen, in der [...] die Tat, die Vollstreckung nicht unter dem Aspekt ihres Vollzugs, sondern im Prozess ihres Entstehens und Werdens erfasst sind.« ¹⁹⁸ Im Zaudern lässt sich, wie Vogl argumentiert, ein »Aspekt eines Weltverhaltens erkennen«, das sowohl die Selbst- und Weltverhältnisse als auch das sich auf deren Grundlage bildende ästhetische Verfahren miteinschließt. ¹⁹⁹

Das Zaudern lässt sich entlang der Idee des *Zögerns* in den Blick nehmen, das im Abschnitt *Schwellen, In-between* bereits dargestellt wurde. Das Zögern ist dann weniger als ein Ausdruck der Ungeschicklichkeit, sondern vielmehr als ein Ausdruck des Schwebezustandes zu verstehen, der von Schwellenaffekten hervorgebracht wird. ²⁰⁰ Vor diesem Hintergrund lässt sich nun argumentieren, dass das sich wiederholende Szenario sowie der Verzögerungslaut im Prozess als Ausdruck eines Schwebezustands fungieren, der als solcher aus dem *pointing in plan-séquence* hervorgeht. Sowohl das Zaudern als auch das Zögern lassen sich in dieser Weise als Schwelle, als die Erfahrung des Weder-Noch nachvollziehen, die erst im Zaudern bzw. Zögern als solche konstruiert und überschritten wird. Die ästhetische, responsiv-performative Dimension dieser *Rolle* liegt genau in der Hervorbringung dieses Zauderns und Zögerns, die im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* aufgeführt werden. Die *Rolle des Doubters*, der das Zaudern und Zögern zugrunde liegt, bildet sich vor diesem Hintergrund als Schwellenerfahrung, die das Nicht-mehr und Noch-Nicht in einem und als ein performatives Ereignis verbindet und womit stets eine gewisse Kontingenz und Fiktion einhergeht. Die *Aufführung des Einordnens* entfaltet sich in dieser Kontingenz, es könnte so aber auch anders sein, die sich dementsprechend in verschiedenen Versuchen des Einordnens und einem damit einhergehenden Zaudern bzw. Zögern vollzieht. Die *Rolle des Doubters* lässt sich also sowohl als Schwellenerfahrung, die sich in der Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes artikuliert, als auch im Sinne eines ordnungskontingenten Überschusses verstehen, der sich in der Bildung und *Aufführung* dieser spezifischen, situativen *Rolle* artikuliert. Diese *Rolle* bildet

197 Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*, 2007, S. 24

198 Ebd., S. 24

199 Vgl. ebd., S. 24

200 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität*, 2015, S. 216–217

sich zudem weniger im spezifischen Ausstellungsraum von *House* im Sinne eines architektonischen und vorgefundenen Raums, sondern vielmehr in einem *performative space*, der allererst in der *Rolle* über das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence* hervorbracht wird. Der *performative space* oder *space between*, der sich im vorliegenden Prozess als filmischer Raum des Einordnens und Zauderns konstituiert, lässt sich als einen Spielraum der Möglichkeiten begreifen,²⁰¹ dessen *Hier und Jetzt* »immer schon mit anderen Orten und Räumen [...], mit fiktiven Identitäten und Ereignissen, die aufs Engste mit der Realität verwoben sind,« verbunden ist.²⁰²

Die sich in der Aufführung als ein *Umordnen* zeigende *Rolle des Doubters* ist somit eine spezifische Variante der produktiven Ordnungsstiftung, die eine ästhetische Wirklichkeit hervorbringt, die als Ordnung der Erfahrung von DM fungiert. Diese situative, ästhetische Wirklichkeit der *Rolle des Doubters*, aus der heraus wahrgenommen, gefühlt, gedacht und gehandelt wird, bildet sich stets leibgebunden, flüchtig und transitorisch. Die *Rolle(n)bildung* des *Doubters* zeigt sich so, wie auch im Fall von Prozess 33 und 48, als eine Schwellenerfahrung, die sich in der Ästhetik des Performativen bzw. in der transformatorischen Ästhetik verorten lässt. Die *Rolle des Doubters* als responsiv-performatives Geschehen zeigt sich zudem, wie schon im Falle der Prozesse 33 und 48, als *ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* an der Schnittstelle von Spontaneität und Simultanität, indem die eigenen Dispositionen des Wahrnehmens, Fühlens, Denkens und Handelns *anknüpfend* an den fremden, konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen ereignishaft aufgeführt werden. Die Unvorhersehbarkeit sowie der transformatorische Charakter dieser *Rolle* liegen darin, dass sie sich erst in der situativen Anknüpfung an eine Aufforderung bildet und stets in *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt.

Performer, Narrator, Doubter

Hinsichtlich der anfänglichen Forschungsfrage – *Wie erfahren wir künstlerische Installationen?* – wurde ausgehend von Prozess 33 zunächst die Theorie der *Rollenbildung* (und damit die *Rolle des Performers*) entwickelt, die sich als mögliche Antwort zeigt. Meine Ausgangsfrage lässt sich somit in der folgenden These beantworten, dass sich die Erfahrung von Installationen in der bzw. als die *Rollenbildung* vollzieht, in der die eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an die (fremden) konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen situativ *aufgeführt* werden. Diese *Rollenbildung* vollzieht sich vor dem Hintergrund *responsiver Erfahrungsräume*, die sich als die Verankerung der Erfahrung und ihrer Schwellen verstehen lassen, von denen heraus die jeweiligen Stiftungen sowie Überschreitungen der Ordnungen der Erfahrung sowie die (De)Stabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung gedacht werden können. Bezüglich der *responsiven Erfahrungsräume* wurde einerseits darauf hingewiesen, dass sich die aufgeführten Dispositionen individueller Erfahrung *responsiv* bilden. Andererseits sind die Bildung bzw. Konsti-

201 Wihstutz, Benjamin: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen, in: Schaffaff, Jörn; Wihstutz, Benjamin (Hg.): Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst, 2015, S. 160

202 Ebd., S. 164

tution der Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung selbst als dynamischer Prozess beziehungsweise als *performatives* Geschehen zu verstehen. Wie bereits argumentiert, setzt das Verständnis der *responsiven Erfahrungsräume* eine Aufführungslogik statt einer Inszenierungslogik voraus.

Über das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence*, die als *sprachliche* und *filmische Aufführungen* in *responsiven Erfahrungsräumen* verstanden werden, vollzieht sich der Prozess 33 in der Hervorbringung der *Rolle des Performers*, die sich in der Konstruktion eines spontanen, fiktiven Narrativs sowie in dessen Aufführung zeigt. Diese *Rolle* bildet sich im Prozess nicht nur über das *pointing in plan-séquence* oder sondern wird aus der mit ihm konstruierten medialen Schwelle entworfen. In seinem *Selbstgespräch*, das als fiktives Narrativ konstruiert wird, entwirft JB eine *desolate und nicht wiederherzustellende Welt*, eine spezifische situative, ästhetische Wirklichkeit, die zunächst in einer erzählerischen Geste hervorgebracht und entfaltet wird. Diese im *Selbstgespräch* konstruierte *desolate Welt* wird im Prozess derart verdichtet und gesteigert, dass es in dessen Verlauf zu ihrer dramatischen sprachlich-filmischen *Aufführung* führt. In dieser Hinsicht zeigt sich die *Rollenbildung des Performers* als *ordnungskontingenter Überschuss*, der sich im Prozess über die *spontane Response* hinaus als ein *Mehr* zeigt. Die *Rollenbildung* lässt sich zudem angesichts ihrer Anknüpfung an der *spontanen Aufforderung* als produktive Ordnungsstiftung, als die Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes verstehen, in dem eine zeitlich begrenzte Transformation – eine *Rolle* – vollzogen wird, und als *Umordnung* im Sinne Waldenfelds, die sich in der Hervorbringung einer ästhetischen Wirklichkeit artikuliert.

Anschließend an die bisherigen Überlegungen kann darüber hinaus festgehalten werden, dass die *Rollenbildung* als ein Modus der ästhetischen Erfahrung verstanden werden kann, die jenseits der Rezeptionsästhetik in der Ästhetik des Performativen bzw. in der transformatorischen Ästhetik verortet ist.²⁰³ Die *Rollenbildung* in ihrem ereignisreichen und ereignishaften Charakter wird dementsprechend als eine *Schwelenerfahrung* in den Blick genommen und ihr transformatorisches Potential untersucht. Die *Rollenbildung als Prozess* wird dabei einerseits als Ordnung der Erfahrung konzipiert, die durch Abweichungen und Verkörperung entsteht bzw. gestiftet wird, mitsamt ihren je spezifischen Erfahrungsmöglichkeiten, die eröffnet und ausgeschlossen werden. Andererseits zeigt sie sich als *ein ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* zur Installation, der als solcher an der Schnittstelle von Spontaneität und Simultanität entworfen wird. Dieser *Zugang* ist, wie bereits argumentiert, gekennzeichnet durch Unvorhersehbarkeit, Ambivalenz und transformatorische Kraft, die ebenfalls als Merkmale des Performativen gelten.²⁰⁴

Die mit dem Prozess 33 konstruierte Theorie der *Rollenbildung* zeigte sich in einem weiteren Schritt als das konstruierte *theoretische Sampling* der vorliegenden Arbeit, das die ursprüngliche Forschungsfrage änderte. Im Abschnitt *Rollenbildung statt Typenbildung* wurde anhand des *theoretischen Samplings* auf folgende Frage fokussiert: Wenn sich die *Rollenbildung* im Prozess 33 als ein Modus der (ästhetischen) Erfahrung und als die Ordnung der Erfahrung zeigt, wie und welche weiteren Rollen bilden sich in der/als die Er-

203 Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen, in: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*, 2003, S. 97

204 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 2021, S. 89–153

fahrung der Installation aus? Die Rollenbildung als *theoretisches Sampling*, welches die ästhetischen und responsiv-performativen Dimensionen der Wahrnehmung und Handlung miteinschließt, ermöglichte der vorliegenden Arbeit in der Erfahrung von Installationen nach der Performativität bzw. nach der Modalität der jeweiligen Aufführung der individuellen Dispositionen der Wahrnehmens, Denkens und Handelns zu fragen, die stets ordnungskontingent und in einer Aufführungslogik nachvollzogen wird.

Um die konstruierte Theorie der *Rollenbildung* zu sättigen, wurden zwei weitere Prozesse (48 und 15) rekonstruiert und interpretiert, die mithilfe des dargestellten theoretischen Samplings gezielt ausgewählt wurden. Der Prozess 48, der eine erste prozessvergleiche Interpretation ermöglichte, konstituierte sich in der Aufführung der *Rolle des Narrators*, die sich in einem dialogischen Narrativ vollzog. Dieses dialogische Narrativ artikuliert sich in der Hervorbringung von zwei unterschiedlichen zeit-räumlichen Dimensionen, und somit in der Konstruktion zweier filmischer Welten, in denen FK abweichend als erzählend und reflektierend auftrat. Über das *Selbstgespräch* und das *pointing in plan-séquence* entfaltete sich in diesem Prozess sowohl eine filmische Präsenz, die sich als reflexive Selbstsituierung zeigte, als auch eine mögliche Vergangenheit, die im sprachlich-filmischen Narrativ dargestellt und entfaltet wurde. Der anschließende Prozess 15, der eine zweite prozessvergleiche Interpretation darstellt, konstituierte sich in der *Rolle des Doubters*, die sich als Aufführung einer Aushandlung bzw. als Aufführung eines zaudernden und zögernden Einordnens zeigte. Der Versuch des narrativen Einordnens – was *dies* sein könnte – konstituierte sich in der sprachlich-begrifflichen Wiederholung eines bestimmten Szenarios und von Verzögerungslauten, die sich als Ausdruck eines Schwebezustands, der aus dem *pointing in plan-séquence* hervorgeht, verstehen ließen. Das narrative Einordnen wurde im *pointing in plan-séquence* simultan nicht nur filmisch dokumentiert, sondern vielmehr als solches aufgeführt. Die *Rolle des Doubters* vollzog sich so in einem sprachlich-filmischen Raum des Einordnens und Zauderns, der als solcher situativ, responsiv-performativ hervorgebracht wurde.

Die *Rollenbildung* bringt somit nicht nur ihre Zeitlichkeit und Räumlichkeit, sondern vielmehr auch ihre Handelnden je anders hervor, wie am Beispiel der Rollen *Performer*, *Narrator* und *Doubter* gezeigt werden konnte. Sie lässt sich in dieser Weise als ein responsiv-performatives Ereignis nachvollziehen, das sich *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen und Situation (hier der Installation *House*) performativ bildet und stets in *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. Die *Rollenbildung* zeigt sich zudem als die jeweilige Ordnung der Erfahrung, in der je ein situativer und ordnungskontingenter Zugang zur Installation entworfen wird. Im Anschluss an den Prozess 33 bzw. die *Rolle des Performers* zeigen sich die *Rollen des Narrators und Doubters* jeweils in einer dialogischen und zaudernden Geste, die als solche sowohl im sprachlichen als auch im filmischen aufgeführt wurde. Während alle drei *Rollen* sich als Umordnungen verstehen lassen, zeigt sich aber die jeweilige Weise des Umordnens bzw. die responsiv-performative Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in den Prozessen als ordnungskontingent und dementsprechend als sehr unterschiedlich.

Die These, dass sich die Erfahrung der Installation in der und als *Rollenbildung* vollzieht, ermöglicht eine Perspektive auf die Erfahrung von installativen Arbeiten, die sowohl den Vollzug der Wahrnehmung und Erfahrung als auch die Betrachter:innen selbst in deren situativer Hervorbringung *in und als Prozesse* in den Blick nimmt. Dadurch rückt

die responsiv-performative, ordnungskontingente Konstitution der Betrachter:innen in den Fokus der Untersuchung der ästhetischen Erfahrung von künstlerischen Installationen, indem sie eine Aufführungslogik der jeweiligen Wahrnehmung und Handlungen verdeutlicht.

Bereits in der *Einführung* wurde schon darauf hingewiesen, dass die Konstitution von künstlerischen Installationen sowie der Subjekte ihrer Erfahrung bei Rebentisch relational verstanden wird. Auch mit Bishop ließ sich in ähnlicher Weise argumentieren, dass installative Arbeiten ihr Ziel in der Problematisierung des Subjekts als dezentriertes finden. Offen blieb jedoch die interessante Frage danach, wie genau sich eine solche Problematisierung sowie die Hervorbringung des Subjekts mitsamt der jeweiligen Installation vollziehen. Andererseits wurde in Anlehnung an Vial Kayser und Pelowski et al. darauf hingewiesen, dass sich künstlerische Installationen auf die (situative) Selbstwahrnehmung ihrer Betrachter:innen auswirken, dass sie also für ihre Betrachter:innen in der Begegnung körperliche und affektive Auswirkungen haben. Problematisch blieb hier das Verständnis der Erfahrung, das auf den Begriff des Körperlichen (*bodily*) beschränkt bleibt und die ordnungskontingente, performative Konstitution der Installationen sowie ihrer Betrachter:innen nicht mitberücksichtigt.

In Erweiterung dieser Positionen ermöglicht die Theorie der *Rollenbildung* eine neue Perspektive, in der die situativ-leibliche, ordnungskontingente und relationale, also responsiv-performative Hervorbringung von Installationen sowie ihren Betrachter:innen mitgedacht wird. Dabei zeigt sich die *Rollenbildung*, im Sinne einer *Schwellerfahrung*, zudem als ein performativer und transformatorischer Prozess, der in der Ästhetik des Performativen bzw. in der transformatorischen Ästhetik zu verorten ist. Jenseits von Rezeptions- und Produktionsästhetik ermöglicht diese theoretische Perspektivierung die individuelle Erfahrung von Installationen durch ihre Betrachter:innen in ihren ästhetischen, selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden Dimensionen in den Blick zu nehmen. Die *Rollenbildung* lässt sich auf diese Weise auch als eine Theorie der ästhetischen Erfahrung verstehen, die als solche in einer responsiv-performativen und transformatorischen Logik begründet wird.

V. Rollen-Bildung

In Erweiterung der bereits eingeführten Positionen zur Erfahrung von Installationen bietet die Theorie der *Rollenbildung* eine neue Perspektive an, in der der Prozess der Erfahrung sowie die Betrachter:innensubjekte in deren situativen und ordnungskontingenten Hervorbringung *in* und *als Prozesse* in den Blick genommen werden können. Dadurch, wie bereits argumentiert, rückt die Ordnungskontingenz sowie die responsiv-performative Konstitution der Betrachter:innen in den Fokus, indem eine *Aufführungslogik* der jeweiligen Wahrnehmungen und Handlungen in der Erfahrung der Installationen verdeutlicht wird. Indem die *Rollenbildung* als ein *ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* zur Installation begriffen wird, zeigt sie sich im Sinne einer *Schwellenerfahrung* als eine Theorie der (ästhetischen) Erfahrung, die sich als solche in einer transformativen sowie responsiv-performativen Logik begründen lässt. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden die Frage darauf gerichtet werden, wie diese Theorie der *Rollenbildung* in Bezug auf die Bildungstheorie, besonders in Bezug auf die Theorie transformativ-scher Bildungsprozesse in den Blick genommen und diskutiert werden kann.

Subjekt, Subjektwerdung

Eine Annäherung an das zuvor dargestellte Interesse dieses Kapitels setzt zunächst ein Verständnis von Bildungsprozessen voraus, denen das Subjekt zugrunde liegt. Ausgehend von dieser Logik soll im Folgenden zunächst ein Verständnis des Subjekts sowie der Subjektwerdung in phänomenologischen, sozial-, erziehungs-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskursen skizziert und dadurch ein erster Zugang zum Verständnis von Bildungsprozessen ermöglicht werden.

In *Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben* argumentiert die Erziehungswissenschaftlerin Iris Laner, dass mit einem Subjekt all diejenigen Menschen zu bezeichnen sind, »die in einem grundsätzlich offen gedachten Bildungsprozess zu sich selbst in Beziehung treten mit dem meist impliziten Ziel, sich selbst zu finden, ein vollwertiges Ich

oder Selbst zu werden.«¹ Während in Anlehnung an Laner also das Subjekt als ein »sich in der Welt befindende[s] Ich« verstehen lässt, das als solches »stets in der Interaktion mit den Anderen steht«,² so lässt sich die Subjektivierung, wie Laner in Anlehnung an Husserl beschreibt, weder als »autonome[r], hermetisch abgeriegelte[r] und rein selbstbezüglich noch als gänzlich den Anderen überantwortete[r] Prozess« verstehen.³ Das Subjekt, so halten auch Busch, Därmann und Kapust in der *Philosophie der Responsivität* fest,

»ist stets und zuallererst ein Patient, der bestimmten Erfahrungen unterworfen ist und im besten Fall im Eingehen auf das, was ihn angeht, was ihn trifft und in ihm wirkt, zu einem vermögenden Subjekt wird, welches nur mit Verspätung jenes etwas, von dem es betroffen ist, *als etwas* identifizieren kann.«⁴

In ihrem Aufsatz argumentiert Laner darüber hinaus, dass in einem responsiven Verständnis, wie zuvor skizziert, die »passiv-erleidende Seite im Subjektivierungsprozess« stärker betont wird, als die aktiv-gestaltende, und setzt sich mit der Rolle der Phantasie in der Subjektivierung auseinander, indem die »aktiv-gestaltende Kraft eines sich bildenden Subjekts in einen expliziten Dialog« mit dem passiv-erleidenden Charakter gesetzt wird.⁵ In Anlehnung an Husserl übt Laner weiterhin Kritik daran, dass weder die Habitualisierung noch die damit zusammenhängende Subjektwerdung passive Prozesse darstellen, und dass die Subjekte sich genau da konstituieren, »wo zwar nicht darüber bestimmt werden kann, *was* auf einen wirkt, aber wo sehr wohl darauf Einfluss genommen werden kann, *wie* etwas auf einen wirkt.«⁶ In der Gestaltung dieses *Wie*, so argumentiert Laner weiter, zeige sich die Bedeutung, die die Phantasie für die Subjektivierung habe,

»[...] denn es ist die Phantasie, die jemanden zu einem Subjekt macht, insofern sie einen wesentlichen Anteil daran hat, *wie* wir uns im mitfühlenden und mitdenkenden Auseinandersetzen mit Anderen selbst gestalten. [...] *Wie* ich [...] in der Begegnung mit den Anderen zu mir selbst komme, *wie* ich also Subjekt im vollen Wortsinne werde, ist auch – laut Husserl hauptsächlich – meiner Phantasie überlassen.«⁷

Dieser aktiv-gestaltende Fokus auf den Prozess der Subjektivierung erlaubt, einen »Kreuzungspunkt zwischen Aktivität-Passivität, [...] Eigenheit und Fremdheit sowie Individualität und Sozialität« deutlich zu machen, dessen Trennung problematisch

1 Laner, Iris: Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich, in: Ricken, Norbert; Casale, Rita; Thompson, Christiane (Hg.): Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven, 2019, S. 217

2 Vgl. ebd., S. 219

3 Ebd., S. 218

4 Busch, Katrin; Därmann, Iris: Vorwort. In: Busch, Katrin; Därmann, Iris; Kapust Anja (Hg.): Philosophie der Responsivität. Festschrift für Bernhard Waldenfels, 2007, S. 13

5 Laner, Iris: Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich, 2019, S. 219

6 Ebd., S. 220

7 Ebd., S. 220

und zugleich irreführend ist.⁸ Die Subjektivität lässt sich in diesem Sinne weniger »als Selbstbestimmtes, Selbstagierendes und fraglos bei sich Seiendes«, sondern vielmehr, wie Laner argumentiert, »als in einem Bezug (zu sich selbst und zu Anderen) sich Konstituierendes, Konstruierendes oder Konfigurierendes« verstehen.⁹ Wenn ein Subjekt in diesem Sinne in den Blick genommen wird, so weist die Subjektivierung auf einen Prozess hin, »der sich an der Grenze zwischen Individualisierung und Sozialisation« vollzieht.¹⁰ Die Rolle der Phantasie und Imagination in der Subjektwerdung erlaubt, so Laner, einerseits die Bildung des Subjekts als ein spezifisches Geschehen zu betrachten, das alle gleichermaßen und doch ebenso unterschiedlich betrifft; andererseits ermöge diese Perspektive, die bereits benannten Dualismen – Aktivität-Passivität, Autonomie-Heteronomie, Eigenes-Fremdes, Individualität-Sozialität – zu unterwandern.¹¹

Die Auseinandersetzung mit der Phantasie in der Subjektivierung bzw. Subjektwerdung soll nun verdeutlichen, »wie auf einen vorindividuellen Anspruch hin im Prozess des Antwortens selbst Individualität sich« ausbildet.¹² Es ist nun zu fragen, ob die Einführung der Phantasie in den Prozess der Subjektwerdung erst die zuvor genannten Dualismen unterwandert, oder ob diese Unterwanderung nicht bereits in dem responsiven Verständnis geschehen ist. Fraglich wird in Laners Argumentation weiterhin, dass die Subjekte zwar keinen Einfluss darauf haben, was auf sie einwirkt, aber darauf, *wie etwas auf sie einwirkt*.¹³ Die Bedeutung der Phantasie zeigt sich für Laner in der Gestaltung dieses *Wie*, indem unter *Phantasie* eine »gedoppelte Erfahrung, [eine] Erfahrung der Differenz« verstanden wird, »in der eine Wirklichkeit mit einer Nicht-Wirklichkeit konfrontiert wird.«¹⁴ Die Subjektivierung vollzieht sich in diesem Verständnis also in einem imaginativen Akt; »den eigenen Leib als einen fremden Leib vorzustellen, also, sich im Geiste an die Position eines anderen Leibes zu versetzen, um seine Wahrnehmung und Empfindungen zu imaginieren.«¹⁵ Ein solcher imaginativer Akt mit seinen performativen bzw. konstituierenden Dimensionen lässt sich mit Merleau-Ponty im Sinne einer abstrakten Bewegung in den Blick nehmen.¹⁶

Das Imaginieren der möglichen Wirklichkeiten der Anderen, so Laner, kann einen Bildungsprozess auslösen, »in dem sich das Ich kritisch zu seiner eigenen Wirklichkeit und zu der möglichen Wirklichkeit des Anderen verhält.«¹⁷ Die Subjektivierung gilt in diesem Sinne als eine phantasierende Tätigkeit oder Aktivität, die – und das ist hier bedeutend – erst mit dem Phantasieren und Imaginieren selbst beginnt,¹⁸ und nicht mit

8 Ebd., S. 221

9 Ebd., S. 221

10 Ebd., S. 222

11 Ebd., S. 223

12 Ebd., S. 224–225

13 Ebd., S. 220

14 Ebd., S. 229

15 Ebd., S. 233

16 Siehe das vierte Kapitel

17 Ebd., S. 240

18 Ebd., S. 233

der Begegnung des Anderen im Sinne einer Fremderfahrung. Während diese Perspektive die aktiv-gestaltende Rolle des Subjekts verdeutlicht, vernachlässigt sie die *anfängliche Passivität* der Subjektwerdung, die in Laners Überlegungen als eine gewisse Dominanz der passiv-erleidenden Perspektive kritisiert wird. Dadurch wird aber die Chance verschenkt, das Subjekt weniger als »Konstituierendes, Konstruierendes oder Konfigurierendes,«¹⁹ sondern es vielmehr als ein *Konstituierendes-Konstituiertes, Konstruierendes-Konstruiertes und Konfigurierendes-Konfiguriertes Subjekt* zu verstehen, das als solches stets in einer Aushandlung steht.

Werden die von Laner vorgeschlagenen Aktivitäten des Imaginierens und Phantasierens im Rahmen der bereits im zweiten Kapitel vorgestellten *responsiven Erfahrungsräume* in den Blick genommen, lassen sie sich weniger als Eigeninitiativen, sondern vielmehr als responsive Handlungen verstehen, die immer von den/dem Anderen ausgehen. Die These, dass das Imaginieren bzw. Phantasieren der möglichen Wirklichkeiten der Anderen einen Bildungsprozess auslösen kann, wäre erst dadurch voll ausgeschöpft, wenn auch zugegeben wird, dass ein solches Phantasieren immer einen Auslöser, einen Ausgangspunkt im Anderen hat, und das es nicht an sich bzw. nicht allein aus dem individuellen Subjekt heraus geschieht. Die oben geschilderte Kritik nach dem *Wie* – dass die Subjekte wohl einen Einfluss darauf haben, *wie* etwas auf sie wirkt – wäre in diesem Verständnis dadurch gelöst, wenn dieses *Wie* als eine Antwort in Form einer Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung verstanden wird, die sich *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen bildet. Der Einfluss auf das *Wie* lässt sich vielmehr als ein Produkt der individuellen *responsiven Erfahrungsräume* verstehen, das als solches weniger entschieden kontrolliert ist, das sich aber vielmehr als etwas zeigt, was einem Individuum vor dem Hintergrund sowohl der *responsiven Erfahrungsräume* als auch der eigenen Dispositionen zur Verfügung steht. Das Imaginieren bzw. Phantasieren kann dann in diesem Verständnis als etwas in den Blick genommen werden, *wodurch* die Subjektbildung bzw. Subjektwerdung geschehen kann.

Im sozial- und erziehungswissenschaftlichen Diskurs lassen sich in einer ähnlichen Geste Subjekte und Subjektformen denken, die stets in Relation zum sozialen Feld, den Anderen und Praktiken stehen. Beispielsweise lassen sich Subjektformen zunächst in Rekurs auf den Soziologen Andreas Reckwitz als die Formen denken, »in denen Individuen für andere wie für sich selbst als Subjekte intelligibel werden [...]«.²⁰ Thomas Alkemeyer et al. beschreiben Subjektformen zunächst mit dem Verweis auf gesellschaftliche Typisierungen wie der Bürger, der Autor, die Wissenschaftlerin etc.,²¹ die sich als Formen mit bewohnbaren Zonen vergleichen lassen, die von Individuen auf entsprechende Weise bewohnt werden, um als individuelle Subjekte soziale Anerkennung zu erlangen.²²

19 Ebd., S. 221

20 Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar: Einleitung. In: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, 2013, S. 18

21 Ebd., S. 18

22 Vgl. Villa, Paula-Irene: Subjekte und ihre Körper. Kulturosoziologische Überlegungen. In: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): Kulturosoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen, 2010, S. 251–274

Das Individuum, so die Autor:innen, muss »die mit diesen Zonen verknüpften normativen Erwartungen öffentlich *darstellen*, um sich als [ein] Subjekt *herzustellen*.«²³ Das in Anlehnung an Fischer-Lichtes Verständnis der Performativität bzw. in Anlehnung an den *performative turn* formulierte Argument deutet auf diese Weise darauf hin, dass diese Erwartungen an ein Individuum sich nicht nur auf die äußerliche Repräsentanz beziehen, sondern vielmehr werden diese Erwartungen »im Prozess ihrer Subjektivierung praktisch angeeignet, verinnerlicht und sichtbar verkörpert, d.h. [sie werden] zu einem Teil des Subjekts.«²⁴ Wie im dritten Kapitel dieser Arbeit ausführlich dargestellt wird, gehen sowohl Fischer-Lichte als auch Butler von der performativen Hervorbringung der Wirklichkeiten und (Geschlechts-)Identitäten aus, die hier in Bezug auf das Subjekt bzw. die Verkörperung der Subjektformen als eine Grundlage verstanden werden muss. In diesem performativen Verständnis argumentieren auch Alkemeyer et al., dass der Körper »nicht als eine bloß passive Projektionsfläche bzw. als das fertige ›Schaustück‹ eines idealen Selbst betrachtet [wird], sondern vielmehr als [das] Medium und [der] Schauplatz der Subjekt-Werdung« selbst.²⁵

Die zu verkörpernden Subjektformen, so argumentieren Alkemeyer et al. erneut in Rekurs auf Reckwitz, entstehen und »existieren nicht in einem luftleeren, machtfreien Raum, sondern im Schnittfeld von *sozialen Feldern*, *Subjektkulturen* und *Subjektordnungen*.«²⁶ So sieht jedes soziale Feld *Subjektpositionen* vor, »auf die konkrete Individuen als Bezugspunkte verwiesen sind, um in diesem Feld als Subjekt mit einer positionsspezifischen Funktion agieren [zu] können.«²⁷ – Diese Konzeption von Subjektformen lässt sich in Bezug zu den gesellschaftlichen Rollen nach Goffman setzen, die im vierten Kapitel vorgestellt und zum Teil in Frage gestellt wurden, sowie bezüglich Laners Argument des Einfühlens in den Anderen in den Blick nehmen. – In dieser Argumentation eröffnet und verschließt eine jeweilige Subjektposition »dabei die Möglichkeiten des Handelns, Sprechens, Denkens, Fühlens und der Selbstthematisierung.«²⁸ Sofern lassen sich die Subjektpositionen immer in Relation zu bzw. vor dem Hintergrund der Dispositionen nach Audehm²⁹ und Haltungen nach Schnurr³⁰ verstehen, die gleicherweise die Möglichkeiten des Handelns, Sprechens, Denkens und Fühlens mitbestimmen, indem sie als grundsätzliche Orientierungen eines Subjekts fungieren.

23 Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar: Einleitung. In: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, 2013, S. 19

24 Ebd., S. 19

25 Ebd., S. 19

26 Ebd., S. 19

27 Ebd., S. 19

28 Ebd., S. 19–20

29 Audehm, Kathrin: *Habitus*, in: Anja Kraus; Jürgen Budde; Maud Hietzge; Christoph Wulf (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen*, 2017, S. 168

30 Schnurr, Ansgar: Die bildende Seite der Ambiguität: Zum ästhetischen und demokratischen Bildungspotenzial mehrdeutiger Kunsterfahrung, in: Schnurr, Ansgar; Dengel, Sabine; Hagenberg, Julia; Kelch, Linda (Hg.): *Mehrdeutigkeit gestalten. Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltung in Kunst und Pädagogik*, 2022, S. 40

Die Literaturwissenschaftlerin Sabine Kyora argumentiert wiederum, dass das Subjekt sich trainiert und dass es durch Praktiken trainiert wird.³¹ Eine Praktik wird von ihr als »eine sozial geregelte, typisierte, routinisierte Form des körperlichen Verhaltens« definiert und umfasst »darin spezifische Formen des impliziten Wissens, des Know-how, des Interpretierens, der Motivation und der Emotion.«³² – Diese These lässt sich erneut im Rahmen der Ausbildung eines sozialen Sinns in den Blick nehmen, der, wie Audehm argumentiert, als Intuition oder sozialer Instinkt eines Subjekts fungiert.³³ – Praktiken, so führt Kyora ihr Argument weiter, führen in diesem Verständnis dazu, dass »sich ein Subjekt formiert, [...] das gesellschaftlich als solches anerkannt wird.«³⁴ Diese Anerkennung geschieht Kyora zufolge auf der Grundlage, dass Subjektivierung »in den gesellschaftlich etablierten Praxisformen stattgefunden hat und ständig weiter stattfindet.«³⁵ – Kyoras These lässt sich erneut in Bezug auf Butlers Verständnis der Verkörperung und performativer Hervorbringung der (Geschlechts)Identitäten beziehen, die als performative Handlungen anhand der Wiederholung in gesellschaftlichen Konstellationen und Konstruktionen vollzogen werden und als solche in der Wiederholung zur Anerkennung gelangen. Bezüglich des Gelingens der performativen Handlungen, worauf ich bereits im dritten Kapitel hingewiesen habe, argumentiert auch Austin, dass sie »eine Reihe nicht sprachlicher Bedingungen« voraussetzen, die sich als solche auf die sozialen und institutionellen Bedingungen, Rahmungen und Ordnungen beziehen.³⁶ Diese Bedingungen hängen von den Gemeinschaften ab, in denen die performativen Handlungen vollzogen werden. Insofern gelten sie als die Zeugen bzw. als das Publikum der jeweiligen performativen Handlungen.³⁷ – Das Ergebnis dieser Praktiken, so argumentiert Kyora weiter, ist, »dass ein Subjekt einen bestimmten sozialen Typus verkörpert [...]«. ³⁸ Die soziale Praktiken sind, wie Reckwitz argumentiert, durch kulturelle Codes strukturiert, »die klassifizieren, welche Verhaltensweisen denkbar und welche unmöglich sind. [...] Indem die Codes Praktiken prägen und in das implizite Wissen der sie tragenden Subjekte eingehen, regulieren sie die Subjektivierung.«³⁹ Wenn auch die Praktiken die Subjektivierung beeinflussen bzw. regulieren, müsste das Subjekt, wie Peter, Alkemeyer und Bröckling argumentieren, als ein »Fluchtpunkt und Effekt [der] Definitions-, (Selbst-)Modellierungs- und Politisierungsanstrengungen« verstanden

31 Kyora, Sabine: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft, in: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, 2013, S. 253

32 Reckwitz, Andreas: Subjekt, 2021, S. 186

33 Audehm, Kathrin: Habitus, 2017, S. 167

34 Kyora, Sabine: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. Praxeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft, 2013, S. 253

35 Ebd., S. 253

36 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 44–45

37 Ebd., S. 45

38 Ebd., S. 253

39 Reckwitz, Andreas: Subjekt, 2021, S. 186

werden.⁴⁰ Hier wäre nun zu fragen, wie der Sammelband *Jenseits der Person* es auch vornimmt, wie die Gruppen, Organisationen, Netzwerke etc. als *Kollektivsubjekte* verstanden werden können, die dann wiederum in ihrem strukturierten Eigensinn die Subjektivierung der Einzelnen regulieren bzw. gestalten. Ein Versuch könnte hier doch sein, dies einerseits im Rahmen der konjunktiven Erfahrungsräume nach Mannheim und, andererseits im Rahmen der sozialen Rollen nach Goffman in den Blick zu nehmen, in denen die Konstitution der individuellen Subjekte sich einerseits in den geteilten Erfahrungen, in Kontagionserfahrungen und andererseits in der Verkörperung der bestehenden sozialen Subjektnormen gründen.

Diese Verkörperung und somit die Subjektwerdung, einschließlich ihrer zeitliche-räumlichen Prozesse, auf die hier Bezug genommen wird, lässt sich in praxeologischer Perspektive als die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und sozialen Ordnungen denken, in denen, »die Ordnung[en] des Subjekts herstellt, organisiert und verändert« werden.⁴¹ Diese Perspektive verschiebt somit den Fokus auf den flüchtigen Status und hebt dadurch »die Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit jeder Subjektivität hervor.«⁴² In Anlehnung an Butler argumentiert Alkemeyer darüber hinaus, dass das Verständnis der Subjektivierung das Subjekt also »nicht als Substanz«, sondern vielmehr als eine »in Formierung begriffene Struktur«⁴³ in den Blick nimmt, und liefert somit ein performatives Verständnis des Subjekts sowie der Subjektwerdung.⁴⁴ Dabei setzt er sich bzw. setzt dieses Verständnis sich von der »Idee eines autonomen Subjekts« sowie von »sozial- und kulturwissenschaftlichen Ansätzen [ab], die Handelnde auf Agenten überindividueller Strukturen reduzieren.«⁴⁵ Die Erziehungswissenschaftlerin Elisabeth Sattler argumentiert in der gleichen Weise, dass die Subjekte weniger als »vorhanden«, sondern vielmehr als »sich in einem Prozess permanenter Formation und Transformation« befindend verstanden werden müssen.⁴⁶ Andererseits lässt sich in Anlehnung an Kunstpädagogin Andrea Sabisch die mediale Bedingungen der Subjektivierung hervorheben, die sie in Anlehnung an Mersch und Pazzini im Kontext der visuellen Bildung und Bilderfahrung herausarbeitet. Ihrer These folgend, ist das Mediale, also

40 Peter, Tobias; Alkemeyer, Thomas; Bröckling, Ulrich: Einführung, in: Alkemeyer, Thomas; Bröckling, Ulrich, Peter, Tobias (Hg.): *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven*, 2018, S. 9. Im Band *Jenseits der Person* fragen daher die Autor:innen, ob Gruppen, Organisationen, Netzwerke etc. auch als Subjekte adressiert werden können, bzw. ob die Analyse von Kollektiven und deren Selbstdeutungen, Identifizierungen und Thematisierungen als »Kollektivsubjekte« verstanden werden können. Dementsprechend wird gefragt, wie Kollektivsubjekte innere Strukturen und Eigensinn generieren, um eben ein Verhältnis »zu sich selbst und zu anderen zu gewinnen.« (Ebd. S. 9)

41 Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik, in: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, 2013, S. 34

42 Ebd., S. 34

43 Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, 2001, S. 15

44 Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik, 2013, S. 34

45 Ebd., S. 34–35

46 Sattler, Elisabeth, *Die riskierte Souveränität. Erziehungswissenschaftliche Studien zur modernen Subjektivität*, 2009, S. 2

das Visuelle der Bildverknüpfungen an den Prozessen der Subjektivierung beteiligt bzw. richtet die Medialität der Bilder oder auch die Medialität des Visuellen die Subjekte aus.⁴⁷ Wenn diese These in Relation zur oben erwähnten Argumentation in den Blick genommen wird, so lässt sich schließen, dass die Medialität der Bilder und auch des Visuellen zunächst die medialen Ordnungen stiftet und ausrichtet, in denen die Subjekte mitsamt deren Wahrnehmen, Denken und Handeln hergestellt, organisiert und verändert werden. – Und wiederum, so lässt sich ergänzen, transformieren die Subjekte die medialen Ordnungen, die in Momenten der situativen Begegnungen, beispielsweise zwischen Bildern und individuellen Betrachter:innen, allererst hervorgebracht werden.

Sowohl in phänomenologischen als auch in sozial-, erziehungs-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskursen wird also ein Subjekt stets in Relation zur Welt und zu den Anderen ausgehandelt, wobei das Subjekt stets im *Werden* begriffen wird. Das Subjekt lässt sich somit, wie bereits argumentiert, zugleich als ein *Konstituierendes-Konstituiertes, Konstruierendes-Konstruiertes und Konfigurierendes-Konfiguriertes Subjekt* begreifen. In Anlehnung an Alva Noë lässt sich dieses Verständnis des Subjekts dadurch verdeutlichen, dass individuelle Subjekte zwar als organisiert gelten, aber sich ständig in soziokulturellen Kontexten und Konstellationen immer wieder reorganisieren, um sich, den Anderen und die Welt zur Wahrnehmung, zur Erscheinung zu bringen.⁴⁸ Die Subjektivierung lässt sich in diesem Verständnis als ein responsiv-performatives Geschehen nachvollziehen, das die Subjekte in deren Ordnungskontingenz als selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend allererst hervorbringt. Wenn dabei unter dem Begriff der *responsiven Erfahrungsräume* der Ort bzw. die Verankerung von Erfahrungen und Schwellenerfahrungen verstanden wird, von denen heraus die jeweiligen Überschreitungen der Ordnungen der Erfahrung sowie die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung gedacht werden können, so lässt sich für den Prozess der Subjektwerdung argumentieren, dass er sich zwischen Finden und Erfinden, zwischen dem Nicht-mehr und Noch-nicht bewegt. Die Subjektwerdung lässt sich auf dieser Weise als eine produktive Ordnungstiftung in den Blick nehmen, in denen die jeweiligen Ordnungen der Subjekte *anknüpfend* an den konfrontierten medialen und sozialen Situationen und/oder Aufforderungen mitsamt ihren überindividuellen Ordnungen (Strukturen, Codes, Praktiken, ...) situativ hergestellt bzw. als solche hervorgebracht werden.

Die Modalitäten der Subjektwerdung

Wenn die Subjektivierung bzw. Subjektwerdung stets in ihrem responsiv-performativen Charakter und in ihrer Ordnungskontingenz in den Blick genommen wird, so lässt sich im Folgenden zunächst danach fragen, wie diese Ordnungskontingenz und dadurch die Modalitäten der Subjektwerdung genau begriffen werden können. Im Folgenden wird

47 Sabisch, Andrea: Zwischen Bildern und Betrachter*innen – Wie Bilder uns ausrichten. in: Torsten Meyer, Andrea Sabisch, Ole Wollberg, Manuel Zahn (Hg.): Übertrag. Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini, Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2020, S. 5

48 Noë, Alva: The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are, 2023, S. 106; vgl. auch: Noë, Alva: Strange Tools. Art and Human Nature, 2015, S. 14–18

zunächst anhand einer Studie der Sozial- und Bildungswissenschaftler Alexander Geimer und Steffen Amling die *Selbstthematisierungen und Selbstidealisierungen* im kommunikativ-generalisierenden Wissen sowie das *Spannungsverhältnis* zwischen individuellem Habitus und normativen Vorgaben (Subjektnormen) vorgestellt, das eine anschließende Diskussion über die Modalitäten der Subjektwerdung ermöglicht. In der Frage nach dem Verständnis individueller Bildungsprozesse sowie nach deren Relation zur *Rollenbildung* dient die folgende Auseinandersetzung als eine Grundlage.

Die Subjektnormen sind, so lässt sich zuerst in Anlehnung an Geimer in *Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung* festhalten, stets »in ihrer Relation zu konjunktivem Wissen bzw. einem Habitus« in den Blick zu nehmen.⁴⁹ In ihrem Beitrag *Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies* nehmen Geimer und Amling die Relationierung von Subjektnormen und Habitus in den Blick, um dann zunächst – im Vergleich zu Ralf Bohnsack – andere Formen der Relation von Subjektnormen und der alltäglichen Praxis herauszuarbeiten und eine Typologie dieser Relation vorzulegen.⁵⁰ Im Kontext des Forschungsprojekts *Aporien der Subjektivierung* befragen sie professionelle Politiker:innen und arbeiten zunächst in rekonstruktiver Geste die normativen Erwartungen heraus, die an »Akteur_innen in diesem institutionalisierten Handlungsbereich herangetragen werden.«⁵¹ Geimer und Amling stellen im Laufe der Forschung fest, dass beinahe von allen Befragten die »Bedeutung der Herstellung einer Verbindung zu den Bürger_innen und die damit verknüpfte Bezugnahme auf die Kategorie der Authentizität« zur Sprache kommt und von den Interviewten in ähnlicher Weise erfahren werden.⁵² Entscheidend in dieser beispielhaften Studie ist, dass es sich dabei um Erwartungen handelt, die als solche spezifisch institutionalisiert sind und »von denen Politiker_innen glauben, ihnen entsprechen zu müssen (oder dies implizit tun).«⁵³ Bereits unter dem Abschnitt *Subjekt, Subjektwerdung* habe ich in Anlehnung an Alkemeyer et al. argumentiert, dass ein Individuum die für sein Kontext geltenden Erwartungen öffentlich darstellen muss, um sich als ein Subjekt herzustellen. Diese Erwartungen beziehen sich nicht nur auf die äußerliche Repräsentanz, sondern vielmehr werden sie »im Prozess ihrer Subjektivierung praktisch angeeignet, verinnerlicht und sichtbar verkörpert, d.h. [sie werden] zu einem Teil des Subjekts.«⁵⁴

49 Geimer, Alexander: Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen, in: Amling, Steffen; Geimer, Alexander; Rundel, Stefan; Thomsen, Sarah (Hg.): Jahrbuch Dokumentarische Methode. Berlin 2020, S. 257

50 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung, in: Geimer, Alexander; Amling, Steffen; Bosančić, Saša (Hg.): Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse. 2019, S. 30

51 Ebd., S. 31

52 Ebd., S. 31

53 Ebd., S. 31

54 Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar: Einleitung, in: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2013, S. 19

Reckwitz argumentierte in diesem Bezug, dass die sozialen Praktiken durch kulturelle Codes strukturiert sind, die »klassifizieren, welche Verhaltensweisen denkbar und welche unmöglich sind.«⁵⁵ Wenn also die Codes diese sozialen Praktiken prägen, wie bereits argumentiert, und somit »in das implizite Wissen der sie tragenden Subjekte eingehen, regulieren sie die Subjektivierung.«⁵⁶ In diesem Sinne zeigen sich die erwähnten Erwartungen an Authentizität als etwas, das in den entsprechenden sozialen Praktiken bereits codiert ist. Obwohl dieses Argument an dem spezifischen Fallbeispiel rekonstruiert ist, lässt sich vermuten, dass es sich auf andere professionelle und gesellschaftliche Kontexte übertragen lässt. Zumal operiert Goffman in der ähnlichen Annahme, wenn er argumentiert, dass die Rollen mit deren entsprechenden »Rechten und Pflichten« in sozialen Institutionen verankert sind,⁵⁷ und als solche als »Verteidigungsmanöver« oder »Schutzmanöver« in der Bewältigung des Alltags und zum Schutz des Selbsteindrucks inszeniert werden.⁵⁸ Die Befragten weisen Geimer und Amling zufolge auch auf eine gleiche Form hin, sich mit Bezug auf oder in Entsprechung zu diesen Erwartungen, authentisch zu sein, zu thematisieren: diese Selbstthematisierung nennen die Autoren »Selbstidealisierung«.⁵⁹

»Der Kern dieser Selbstidealisierungen ist die (metaphorisch verdichtete) Darstellung zentraler Aspekte der beruflich-professionellen Orientierungen. Die Selbstidealisierungen ruhen also auf einem Wissen der Politiker_innen von sich selbst auf, welches ihnen erlaubt, Kohärenz und Kontinuität ihrer Haltungen und Verhaltensweisen für sich selbst und andere (vor allem Bürger_innen) her- und darzustellen und sich sofern nicht nur als sich selbst treu zu verstehen, sondern auch anderen gegenüber »authentisch« zu präsentieren.«⁶⁰

Beispiele für die selbst zugeschriebenen Typen der Politiker:innen sind nach Geimer und Amling der »Typus des ›Zahlenmenschen des Haushalts‹, [...], der ›Wissenschaftler‹ bzw. der ›Methodiker‹, [...] die ›kleine Heldin‹ [...]«, die den Autoren zufolge darauf hinweisen, dass die Politiker:innen »(unterschiedliche) Aspekte oder Dimensionen ihres Habitus in je spezifischer Weise (idealisierend) in Übereinstimmung mit den Identitäts- und Authentizitätsnormen des beruflichen Handlungsbereich bringen.«⁶¹ Diese im empirischen Material rekonstruierten Selbstidealisierungen stellen den Autoren zufolge die Formen der »Selbstthematisierung oder Selbsttypisierung« dar, die den Befragten in ihrer orientierungsstiftenden Relevanz in einer Art und Weise bewusst seien.⁶² Diese

55 Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, 2021, S. 186

56 Ebd., S. 186

57 Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2021, S. 231

58 Ebd., S. 16

59 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: *Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung*, 2019, S. 31

60 Ebd., S. 31

61 Ebd., S. 31–32

62 Ebd., S. 32

Selbstidealisierungen strukturieren auch die Praxis der Politiker:innen, da »sie (reflexiv gewordene) Aspekte des eigenen Habitus (bzw. dem partiell reflexiv gewordenen konjunktiven Wissen) darstellen.«⁶³ In Rekurs auf Foucault nehmen sie abschließend an, dass diese Idealisierungen vielmehr »als Praktiken der Pflege des Selbst« verstanden bzw. als »technologies of the self« in den Blick genommen werden können.⁶⁴

»technologies of the self which permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being.«⁶⁵

Diese Praktiken der Pflege des Selbst stellen sich Geimer und Amling zufolge als eine »Selbsttechnik der Verschachtelung von implizitem und explizitem Wissen« dar. Das weist zugleich darauf hin, dass die Selbstidealisierungen nicht als Produkte des Habitus verstanden werden können, vielmehr lassen sie sich als etwas beobachten, das zugleich auf der Ebene der theoretischen Reflexion und eines impliziten Orientierungswissens operiert.⁶⁶ Ausgehend von einem weiteren Interview mit einer professionellen Künstlerin stellen sie zudem fest, dass beispielsweise die Erwartung des Erfolgs und der damit zusammenhängenden, »uneinholbaren Subjektnorm der Singularität kritisch erfahren wird«, indem auch Komponenten des Habitus reflektiert werden: es handele sich also in diesem Sinne um Erwartungen, »die [die] Handlungspraxis [der Künstlerin] zwar anleiten, aber doch nie (ausreichend) erfüllt werden können.«⁶⁷ Ausgehend von diesem Interview konkludieren Geimer und Amling zurecht, dass es sich dabei weniger um den Habitus der Künstlerin handelt, der rekonstruiert wurde, sondern vielmehr um ein »Spannungsverhältnis«⁶⁸ zwischen der »Identitätsnorm oder Subjektfigur [...] und impliziten und handlungsleitenden Orientierungen, [...] die jener Norm folgen und sie doch nie ausreichend befolgen können.«⁶⁹ In diesem Sinne können solche Selbstidealisierungen, die sich im kommunikativ-generalisierenden Wissen offenbaren, vielmehr als *sprachliche Aufführungen des Eigenen und Fremden* in den Blick genommen werden, da sie sich zugleich an die Erwartungen der jeweiligen (Subjekt)Norm richten bzw. sich in diesem Sinne je nach Kontext aufführen und stets in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleiben. In seinem überarbeiteten Modell des Orientierungsrahmens stellt Ralf Bohnsack die Identitätsnormen »als einen Aspekt des kommunikativ-generalisierenden

63 Ebd., S. 32

64 Ebd., S. 32

65 Foucault, Michel: Technologies of the self, in: Martin, Luther H.; Gutman, Huck; Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologies of the self. A seminar with Michel Foucault, 1988, S. 18

66 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung, 2019, S. 32

67 Ebd., S. 28–29

68 Bohnsack, Ralf: Praxeologische Wissenssoziologie, 2017, S. 106

69 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung, 2019, S. 29

Wissens dem konjunktiven Wissen« gegenüber und legt damit den Fokus auf das Spannungsverhältnis der beiden Wissensformen, bzw. auf deren Relation zueinander.⁷⁰

»Das Spannungsverhältnis von Habitus und Norm, welches ich, wenn es um die normativen Erwartungen an die Selbstpräsentation der AkteurlInnen geht, auch als Spannungsverhältnis von Habitus und Identität bezeichne, stellt den Regel-, nicht den Ausnahmefall der alltäglichen Praxis dar.«⁷¹

Dieser *Regelfall* macht den Aufführungscharakter der Selbstthematisierungen und Selbsttypisierungen deutlicher, indem solche Thematisierungen nicht als bloße Offenbarung des Habitus, vielmehr als dessen situative, *sprachliche Aufführungen* verstanden werden können, die sich folgend der Logik der vorliegenden Arbeit *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen situativ bilden und als solche stets in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleiben. Diese Selbstthematisierungen, die sich in diesem Sinne als responsiv-performative Handlungen in den Blick nehmen lassen, bewegen sich stets zwischen dem Finden und Erfinden. Dieses Spannungsverhältnis wird von Bohnsack weiter ausgearbeitet, indem er die Formen eines *impliziten, kommunikativ-generalisierenden Wissens* im Sinne von *imaginativem kommunikativem Wissen* und *imaginärem kommunikativen Wissen* differenziert.⁷²

»während also die AkteurlInnen an der Performanz und Habitualisierung der imaginativen sozialen Identitäten orientiert sind und somit deren Bezug zur Praxis gegeben ist, gehen die AkteurlInnen im Falle der imaginären sozialen Identitäten entweder selbst nicht davon aus, diese virtualen Entwürfe zur Performanz zu bringen, das heißt eine Beziehung zur Performanz im Sinne einer möglichen Enaktierung, einer Neuorientierung wird von ihnen selbst ausgeschlossen beziehungsweise nicht mit dargestellt.«⁷³

Der zusammengefassten Studie zufolge lassen sich des Weiteren Differenzen in Bezug auf die »*Aneignung und Aushandlung von Subjektnormen*« aufweisen. In Rekurs auf Bohnsack stellen die Autoren fest, dass sich die *notorische Diskrepanz* zwischen der »Imagination der Praxis und der Praxis selbst⁷⁴ als ein »Merkmal eines Typus der Relation von Subjektnormen und Habitus« verstehen lässt.⁷⁵ Daraus wird abgeleitet, dass nicht nur unterschiedliche Subjektnormen in verschiedenen Handlungsbereichen existieren, sondern

70 Ebd., S. 29

71 Bohnsack, Ralf: Praxeologische Wissenssoziologie, 2017, S. 49

72 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung, 2019, S. 29

73 Bohnsack, Ralf: Praxeologische Wissenssoziologie, 2017, S. 142

74 Ebd., S. 106

75 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung, 2019, S. 32

auch deutliche Unterschiede »hinsichtlich der *Aneignung und Aushandlung von Subjektnormen*, sowohl im Vergleich der beiden Handlungsbereiche [hier Kunst und Politik] als auch im Vergleich der Akteur_innen eines Handlungsbereichs« vorliegen.⁷⁶

Die Relevanz dieser Studie liegt für die vorliegende Arbeit einerseits in der Feststellung, dass über eine einzelne Typologie hinaus diverse Subjektnormen und Subjektformen in einem Handlungsbereich existieren, und andererseits darin, dass die Subjektnormen »schon vor dem Eintritt in ein Feld angeeignet und in Einklang mit diesen gebracht (*Passung*) bzw. nach anfänglichen Irritationen übernommen und in die Praxis anleitende Orientierungen integriert (*Aneignung*)« werden.⁷⁷ Das weist zugleich darauf hin, dass die »theoretischen Reflexionspotenziale[n] und normativen Erwartungsstrukturen einerseits und [...] *modus operandi* der Handlungspraxis resp. [...] *Habitus* andererseits«⁷⁸ nicht, wie von Bohnsack argumentiert, »notwendigerweise in einem *spannungsvollen* Verhältnis zueinanderstehen« müssen.⁷⁹ Während Geimer und Amling in einem Interview ihrer Studie eher das *Entsprechungsverhältnis* also eine habituelle *Passung* zu Authentizitätsnormen feststellten,⁸⁰ wird im Zweiten eine »(gelungene) Überwindung eines Spannungsverhältnisses zur [Subjekt]Norm erreicht.«⁸¹ Diese »teils nicht vorhandenen oder teils überwundenen Spannungen« haben zur Folge, so argumentieren Geimer und Amling weiter, dass in der rekonstruktiven Subjektivierungsanalyse nicht nur »in unterschiedlichen, institutionalisierten Handlungsbereichen verschiedenen Subjektnormen« identifiziert werden können, »sondern mit diesen Normen kann auch der Modus der Bezugnahme auf diese variieren.«⁸² Dieser Modus der Bezugnahme auf Subjektnormen bzw. die Modalitäten der Subjektwerdung, wie bereits im Eingang darauf hingewiesen, beschreibt das Interesse dieses Teilabschnitts.

In Anlehnung an dem Soziologen Reiner Keller lässt sich die Modalität der Subjektwerdung bzw. die *Subjektivierungsweisen* in dem Sinne verstehen, »dass die in Diskursen erzeugten Subjektpositionen von den damit adressierten Individuen auf vielfältige Art und Weise angeeignet, transformiert, unterlaufen oder auch falsch interpretiert werden können.«⁸³ – Kellers Argument lässt sich mit Butlers These der Verkörperungsbedingungen verstehen, die sie mit den unterschiedlichen, diversen Inszenierungen eines vorgegebenes Textes bzw. einer Theateraufführung vergleicht.⁸⁴ – Andererseits stellten Gei-

76 Ebd., S. 32

77 Ebd., S. 37

78 Bohnsack, Ralf: Rekonstruktion, Rationalismuskritik und Praxeologie, in: Heinrich, Martin/Wernet, Andreas (Hg.): Rekonstruktive Bildungsforschung. Zugänge und Methoden, 2018, S. 211

79 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung, 2019, S. 37

80 Ebd., S. 34

81 Ebd., S. 36

82 Ebd., S. 37

83 Keller, Reiner: Der menschliche Faktor. Über Akteur(inn)en, Sprecher(inn)en, Subjektpositionen, Subjektivierungsweisen in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, in: Keller, Reiner; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (Hg.): Diskurs – Macht – Subjekt. Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung, 2012, S. 102

84 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 50–51

mer und Amling diese möglichen Weisen also die Modalitäten in ihrer Studie konkreter bzw. typologisiert als *Spannung, Anpassung und Aneignung* dar. Die Subjektivierungsweisen lassen sich auch mit dem Soziologen Saša Bosančić als mögliche »Aneignung von und Auseinandersetzung mit Rollen-, Identitäten- und Lebensführungsmodellen« verstehen, die als solche »in Subjektpositionen konstituiert werden.«⁸⁵

»Das, was als mögliche, beschimpfte, erwünschte, geforderte, zu verhindernde Subjektpositionen auf der Oberfläche der Diskurse [erscheint], entspricht selten dem, was die so Adressierten aus dieser Adressierung machen. [Es ist] davon auszugehen, dass die diskursiv Angesprochenen darauf nach Maßgabe eigener Auslegung, Erfahrung, Relevanz und Freiheitsgrade des Handelns (re)agieren.«⁸⁶

Dieses Agieren bzw. Reagieren, das im Sinne der *Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung* einer responsiv-performativen Handlung entspricht, kann Keller zufolge unterschiedliche Formen annehmen, »als bemühte Einnahme der gewünschten Subjektpositionen, als ihre Subversion, als Fehlinterpretation, als Adaption in Teilen, als Umdeutung, als Ignorieren, als hochreflexive Auseinandersetzung oder naiver Vollzug usw.«⁸⁷ Hier wäre meines Erachtens zu ergänzen, dass sich diese Formen der Bezugnahme, die Formen des (Re)Agierens in den Möglichkeiten der *responsiven Erfahrungsräume* bewegt. Vor dem Hintergrund der im vierten Kapitel herausgearbeiteten Theorie der *Rollenbildung* bzw. in Bezug auf die drei verschiedenen *Rollen* lässt sich nun erstens fragen, inwiefern sie als Selbstthematisierungen und Selbsttypisierungen in Analogie zu Geimer und Amlings Selbstidealisationen in den Blick genommen werden können. Zweitens stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich die *Rollenbildung* in Analogie zur Subjektwerdung verstehen, sowie die rekonstruierten Rollen – *Performer, Narrator und Doubter* – sich analog zu Subjektivierungsweisen diskutieren lassen.

Mit dem Begriff der *Rolle* wurde zunächst darauf hingewiesen, dass es sich dabei um die *Aufführung* der eigenen Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsdispositionen handelt, die sich *anknüpfend* an eine konfrontierte Aufforderung situativ bildet. Der Begriff der *Rolle* wurde zudem dadurch ausdifferenziert, dass eine *Rolle* von vornherein ordnungskontingent ist und als eine solche stets situativ und responsiv-performativ hervorgebracht wird. Eine *Rolle* bringt sich selbst als ein performatives Ereignis hervor, das erst *anknüpfend* an konfrontierte Aufforderungen entspringt und zugleich in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. In diesem Sinne verbindet eine *Rolle* bzw. *deren Bildung* das Nicht-mehr und das Noch-nicht in einem und *als* ein performatives Geschehen. Als ein responsiv-performatives Geschehen bringt eine *Rolle* nicht nur ihre Zeitlichkeit und Räumlichkeit hervor, in/mit denen sie sich entfaltet, sie bringt darüber hinaus ihren Darsteller/Handelnden als solchen allererst in der *Rolle* hervor. In der gleichen Logik wurde dementsprechend argumentiert, dass sich die *Rollenbildung als Prozess* als ein responsiv-performatives Geschehen und als die jeweilige Ordnung der Erfahrung in den

85 Bosančić, Saša: Arbeiter ohne Eigenschaften. Über die Subjektivierungsweisen angelernter Arbeiter, 2014, S. 93

86 Keller, Reiner: Der menschliche Faktor. Über Akteur(inn)en, Sprecher(inn)en, Subjektpositionen, Subjektivierungsweisen in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, 2012, S. 102

87 Ebd., S. 102

Blick nehmen lässt, die durch Abweichung und Verkörperung entsteht, und als solche die jeweiligen Erfahrungshorizonte mitsamt deren Subjekte zugleich ermöglicht und verunmöglicht. In Differenz zur Goffmans Theorie der Wiederholbarkeit der Rollen wurde zudem argumentiert, dass das, was sich wiederholt, weniger einer oder mehreren verfestigten (Teil-)Rollen noch den Subjektformen entspricht, die »vor gleichartigem Publikum oder vor dem gleichen Publikum dargestellt werden« können.⁸⁸ Vielmehr liegt eine solche Wiederholung selbst in der *Rollenbildung*, die als Prozess stets und kontinuierlich wiederholt wird, um sich, den Anderen und die Welt zur Wahrnehmung und zur Erscheinung zu bringen.

In diesen *Rollen*, so lässt sich zunächst als These formulieren, sind die Formen der Selbstthematisierungen und Selbsttypisierungen zu finden, die sich aber im Unterschied zu Geimer und Amlings Studie nicht im kommunikativ-generalisierenden Wissen im Sinne von Selbstzuschreibungen offenbaren, sondern sich in Form spontaner *Aufführungen* des kommunikativ-generalisierenden und impliziten Wissens zeigen. Die Selbstthematisierungen sowie Selbsttypisierungen zeigen sich in den empirischen Fällen meiner Arbeit also in der jeweiligen *Aufführung der konstruierten Rollen des Performers, Narrators und Doubters*, die sich im *Selbstgespräch* und im *pointing in plan-séquence* sprachlich-filmisch, situativ hervorbringen. Auf diese Weise lassen sich diese *Rollen* in Analogie zu Subjektivierungsweisen denken, insofern sie in der jeweiligen *Rolle* auch ihre Darsteller temporär als *Performer, Narrator und Doubter* hervorbringen, in dem sie auch deren jeweiligen Möglichkeiten des Wahrnehmens, Denkens und Handelns mitbestimmen. Die *Rollenbildung* lässt sich in diesem Sinne mit dem zuvor dargestellten Verständnis der Subjektwerdung in Relation setzen, insofern unter der Subjektwerdung ein responsiv-performatives Geschehen begriffen wird, das als eine produktive Ordnungstiftung die jeweiligen Erfahrungsordnungen der Subjekte *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen situativ hervorbringt. Als solche bleibt sie in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert, die bereits als der Ort bzw. die Verankerung der Erfahrung und Schwellenerfahrungen beschrieben wurden, von denen heraus die jeweiligen Überschreitungen der Ordnungen der Erfahrung sowie die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung in den Blick genommen werden. Diese Perspektive erlauben zudem, die *Rolle des Performers, Narrators und Doubters* als die Modalitäten bzw. als die Weisen der *Rollenbildung* in den Blick zu nehmen, die als produktive Ordnungstiftungen je eine situativ-ästhetische Wirklichkeit und somit einen je spezifischen Zugang zur Installation entwerfen.

Diese *Rollen* lassen sich also in der dargestellten responsiv-performativen Logik als *Konstituierende-Konstituierte, Konstruierende-Konstruierte und Konfigurierende-Konfigurierte* in den Blick nehmen, die sich zugleich als organisiert und reorganisierend verstehen lassen. Während sich in der *Rolle des Performers* eine fiktive Narration, ihre spontane Aufführung und JB's theatrales Verhalten als die Weise der *Rollenbildung* zeigte, vollzog sich dies im Fall von FK, in der *Rolle des Narrators*, in Form eines dialogischen Narrativs. Dieses dialogische Narrativ artikulierte sich in der Hervorbringung von zwei unterschiedlichen zeit-räumlichen Dimensionen, und somit in der Konstruktion zweier filmischer Welten, in denen FK abweichend als erzählend und reflektierend auftrat. Über das *Selbstgespräch*

88 Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2021, S. 18

und *pointing in plan-séquence* entfaltete sich in diesem Prozess sowohl eine filmische Präsenz, die sich in der reflexiven Selbstsituierung zeigte, als auch eine mögliche Vergangenheit, die im sprachlich-filmischen Narrativ hergestellt und entfaltet wurde. Die *Rolle des Doubters* zeigte sich darüber hinaus als eine dritte Weise der *Rollenbildung*, die sich als die Aufführung einer Aushandlung bzw. als die Aufführung eines zaudernden, zögernden Einordnens konstituierte. Der Versuch des narrativen Einordnens artikuliert sich dabei in der sprachlich-begrifflichen Wiederholung eines Szenarios und in Verzögerungslauten, die sich als ein Ausdruck eines Schwebezustands, der sich auch im filmischen *pointing in plan-séquence* zeigte, verstehen ließ. Die *Rolle des Doubters* vollzog sich in einem sprachlich-filmischen Raum des Einordnens und Zauderns, der als solcher situativ, responsiv-performativ hervorgebracht wurde. Während, wie bereits im vierten Kapitel ausführlich erläutert, sich die Weise der *Rollenbildung des Performers* in den Figuren der *Abweichung* sowie des *Überschusses* und die *Rollenbildung des Narrators* in der Figur der *Verformung* vollzieht, konstituiert sie sich in der *Rolle des Doubters* in der Figur der *Umordnung*. Bereits im zweiten Kapitel wurde im Rahmen der Verfremdungsfiguren darauf hingewiesen, dass sie die jeweilige Erfahrung allererst ermöglichen, indem sie sie abweichend, verformend und überschreitend erst konstituieren. Als solche nehmen sie an der jeweiligen Ordnungsstiftung teil, indem die jeweilige Ordnung der Erfahrung und somit die jeweiligen subjektiven Ordnungen entworfen werden.⁸⁹ Auf diese Weise konstituierten sie die jeweilige *Rollenbildung*.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun fragen, ob die Figuren *Abweichung*, *Überschuss*, *Verformung* und *Umordnung*, die als die Verfremdungsfiguren der Erfahrung gelten, auch als die phänomenologischen Weisen der Subjektwerdung bzw. als Mikro-Variationen der Subjektwerdung in den Blick genommen werden können. Keller und Bosančić argumentieren, dass sich die Verkörperung der Subjektnormen als deren Einnahme, als deren Subversion, (Fehl)Interpretation, als deren Umdeutung u.a.m. zeigen könne. Andererseits stellen Geimer und Amling konkreter in ihren Forschungen neben dem *Spannungsverhältnis*, das von Bohnsack vorgeschlagen wurde, auch die *Anpassung und Aneignung* vor, die zwei weitere Modalitäten der Bezugnahme auf Subjektnormen bezeichnen, die allerdings im Vergleich zu Bohnsack nicht unbedingt ein Spannungsverhältnis zwischen dem Habitus und der (Subjekt)Norm voraussetzen. Die dargestellten theoretischen Positionen liefern somit konkrete Typisierungen von Modalitäten, in/mit denen sich die Subjektwerdung vollzieht. Die Frage, die sich hier ausgehend von der Theorie der *Rollenbildung* nun weiterführend stellt, ist, ob sich die Modalitäten der Subjektwerdung über diese konkreten Typisierungen hinaus weiterdenken lassen, indem in phänomenologischer Perspektive die *Aufführungslogik* sowie die *Ordnungskontingenz* der Rollenbildung/Subjektwerdung miteinbezogen wird.

Ausgehend von den im vierten Kapitel der Arbeit konstruierten *Rollen* sowie von den dabei angewendeten Verfremdungsfiguren lässt sich zunächst argumentieren, dass sich die Modalitäten, die von Keller und Bosančić vorgeschlagen werden, grundsätzlich in der Verfremdungsfigur der *Abweichung*, und eventuell in der *Verformung* in den Blick nehmen

89 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, 2019, S. 283

lassen, die nach Waldenfels als genuine Verschiebungen und Sprünge innerhalb der Erfahrung begriffen werden können.⁹⁰ Wenn unter der Figur der Abweichung grundsätzlich ein abweichendes Verhalten, Befinden, ein abweichender Ausdruck oder eine abweichende Überzeugung beschrieben wird,⁹¹ lassen sich Keller und Bosančićs Modalitäten als ordnungskontingente *Abweichungen* reformulieren, insofern darunter die Entstehung von Neuem verstanden wird, was zuerst nicht da oder (noch) nicht möglich war.⁹² Die Figur der *Abweichung* lässt sich hier als eine ordnungskontingente Hyperfigur in den Blick nehmen, die sich als »bemühte Einnahme der gewünschten Subjektpositionen, als ihre Subversion, als Fehlinterpretation, als Adaption in Teilen, als Umdeutung, als Ignorieren, als hochreflexive Auseinandersetzung oder naiver Vollzug usw.«⁹³ artikulieren kann.

Zudem lassen sich die typisierten Subjektivierungsweisen der *Anpassung* und *Aneignung* nach Geimer und Amling in den Verfremdungsfiguren der *Verformung* und *Umordnung* beschreiben, die sich als die Umgestaltungen von bestehenden (habituellen) Ordnungen denken lassen, die sich zugleich steigern und dadurch u.a. sowohl in der *Passung* als auch in der *Aneignung* resultieren können. Wie bereits im zweiten Kapitel unter *Verfremdungsfiguren* argumentiert, wird mit der Figur der Verformung auf eine Umgestaltung und Umordnung der bestehenden Formationen und Ordnungen der Subjekte hingewiesen.⁹⁴ Im Kontext der Verformung wird das Neue, das durch die Verformung selbst entsteht, stets in einem relativen Verständnis in den Blick genommen. Dieses relative Neue, das in dieser Perspektive die Entstehung der jeweiligen Subjektfiguren und -formen entspricht, ist also immer in *bestimmter Hinsicht* als neu zu betrachten und somit niemals vollständig und radikal neu.⁹⁵ Wenn Geimer und Amling sowohl mit *Passung* als auch mit *Aneignung* von vornherein auf bestimmte Verhältnisse zwischen dem Habitus und Subjektformen hinweisen, lassen sich diese Verhältnisse m.E. in der Figur der Verformung verstehen, die als solche die Subjekte entweder in einem »*Entsprechungsverhältnis*« und somit in einer »habituelle[n] *Passung*«⁹⁶ oder in einer »(gelungene[n]) *Überwindung*« des Habitus hervorbringen.⁹⁷ Sie sind in dieser Perspektive ordnungskontingente Verfremdungsfiguren, die sich unter anderem (aber nicht ausschließlich) in *Aneignung*, *Passung*, *Subversion*, (Fehl)Interpretation oder naivem Nachvollzug der jeweiligen Subjektformen artikulieren können.

In dieser Perspektive wären somit die vorgestellten Verfremdungsfiguren, die sich je nach Situation anders, also ordnungskontingent, artikulieren, als die Modalitäten

90 Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 91

91 Ebd., S. 90–91

92 Vgl. ebd., S. 90

93 Keller, Reiner: *Der menschliche Faktor. Über Akteur(inn)en, Sprecher(inn)en, Subjektpositionen, Subjektivierungsweisen in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse*, 2012, S. 102

94 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, 2018, S. 31

95 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, 2012, S. 90

96 Geimer, Alexander; Amling, Steffen: *Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung*, 2019, S. 34

97 Ebd., S. 36

der Subjektwerdung denkbar. Einerseits ermöglicht diese Perspektive einen Spiel- und Denkraum, indem über die bislang in der subjektivierungstheoretischen Literatur genannten Typen hinaus weitere Formen der Subjektwerdung vorstellbar sind, wie dies bereits anhand der aus dem empirischen Material konstruierten *Rollen* aufgezeigt wurde. Andererseits ermöglicht sie auch, die genannten Typen der *Anpassung*, *Aneignung*, *Subversion*, *Fehlinterpretation* und *Umdeutung der Subjektformen* selbst in deren Aufführungslogik und somit in ihrer Prozessualität und Performativität genauer zu untersuchen. Dies ermöglicht wiederum die Konzeption einer Mehrdimensionalität auf der performativen Ebene der Subjektivierungsweisen, indem beispielsweise der Vollzug der *Anpassung* oder der *Aneignung einer Subjektform* mehrere unterschiedliche Dimensionen haben kann.

Der Mehrwert dieser Perspektive liegt also einerseits darin, dass mit den vorgestellten Verfremdungsfiguren der Prozess der Subjektwerdung in seiner Aufführungslogik in den Blick genommen wird, und nicht dessen konkrete Ergebnisse und von vornherein bestimmte Typen wie beispielweise der *Anpassung*, *Aneignung*, *Subversion* oder der (Fehl)Interpretation. Ausgehend von einer grundsätzlichen Ordnungskontingenz ermöglicht diese Perspektive andererseits ein responsiv-performatives Verständnis der Subjektwerdung, das sich in der vorliegenden Arbeit im Sinne der *Rollenbildung* nachvollziehen lässt, die, wie gezeigt werden konnte, nicht nur in der Verkörperung einer vorgegebenen Subjektform der Betrachter:in (im Kunstmuseum) resultiert, sondern vielmehr verschiedene Subjektivierungsweisen der Subjektform »Kunstabwacher:in« zwischen Finden und Erfinden als solche allererst situativ hervorbringen.

Bildung in/als Subjektwerdung

In den beiden vorangegangenen Abschnitten habe ich vor dem Hintergrund subjektivierungstheoretischer Rekonstruktionen Aspekte meiner Theorie der *Rollenbildung* diskutiert. Als ein erstes Ergebnis wurden die *Rollen des Performers, Narrators und Doubters* als spezifische Subjektivierungsweisen reformuliert. Zugleich wurde aber das Verständnis von Subjektivierungsweisen, als Modalitäten der Subjektivierung, in einer responsiv-performativen Logik diskutiert und neu ausgehandelt. Zudem wurde der Prozess der Subjektwerdung im Sinne der *Rollenbildung* in den Blick genommen, die als eine produktive Ordnungstiftung die jeweiligen Ordnungen der Subjekte situativ herstellt bzw. hervorbringt. Als Grundlage für die weiterführende bildungstheoretische Diskussion des Verhältnisses meines Begriffs der *Rollenbildung* zu Bildungsprozessen wird im Folgenden zunächst nach der Relation von Subjektivierungs- und Bildungsprozessen gefragt; dazu werden ein differenziertes Verständnis von Bildung und Lernen, mögliche Anlässe von Bildungsprozessen sowie deren Effekte skizziert.⁹⁸

In Anlehnung an Alexander Geimer lässt sich zunächst argumentieren, dass Bildung für die Entstehung vom Neuem in Erfahrungs- und Handlungsprozessen steht, »in de-

98 Dabei beziehe ich mich lediglich auf einige zeitgenössische Positionen, die für die vorliegende Arbeit relevant sind.

nen sich die Genese der Subjektivität vollzieht«,⁹⁹ dadurch, obwohl Bildung hier sehr breit erfasst wird, wird sie bereits vom Begriff des Lernens unterschieden.¹⁰⁰ Der Begriff des Lernens bezeichnet nach Geimer die Veränderung »innerhalb einer gegebenen Ordnung bzw. eines bestehenden Rahmens, während der Bildungsbegriff die Änderungen an der Gegebenheit von Orientierungen bzw. der Konfiguration der Rahmen meint.«¹⁰¹ Dies lässt sich zunächst in Relation zu den produktiven und reproduktiven Ordnungen nach Waldenfels setzen:¹⁰² in diesem Verständnis entspricht die produktive Ordnung bzw. die produktive Ordnungsstiftung der Bildung und die reproduktive Ordnung eher dem Lernen. Ebenso argumentiert der Erziehungswissenschaftler Winfried Marotzki in seinem *Entwurf einer strukturellen Bildungstheorie*, dass Lernprozesse, welche die Ordnungsstrukturen oder Rahmen bestehender Selbst- und Weltverhältnisse transformieren als Bildungsprozesse verstanden werden können.¹⁰³ Unter Bildungsprozesse sind also diejenigen Prozesse zu verstehen, in denen sich »die Selbst- und Welthaltungen von Menschen, d.h. ihre Lebensorientierungen« transformieren.¹⁰⁴ Andererseits lässt sich in Käte Meyer-Drawes Schriften ein Verständnis des Lernens finden, dass diese Unterscheidung zwischen Bildung und Lernen in gewisser Weise in Frage stellt. So versteht die Erziehungswissenschaftlerin und Phänomenologin unter dem Begriff des Lernens »das Aufgehen einer bislang nicht eingenommenen Perspektive«, das als solches dem *Aufwachen* gleiche.¹⁰⁵ In diesem Aufwachenscharakter beginnt das Lernen nicht mit der Eigeninitiative des Subjekts, sondern ereignet sich als Antwort auf den Anspruch des Anderen.¹⁰⁶ Im Lernen, so argumentiert Meyer-Drawe weiter, steht nicht nur »das eigene Wissen sondern die eigene Person zur Disposition.«¹⁰⁷ In dieser unscharfen Trennung zwischen Lernen und Bildung wäre das Lernen auch als etwas in den Blick zu nehmen, das sich in seinem Aufwachenscharakter einer produktiven Ordnungsstiftung nähert, in dem sie über die bestehende Ordnungen hinaus geht. Wenn zudem das Lernen immer auch auf »die Geschichte des Lernenden selbst, den konflikthafter Prozess seiner Veränderung«¹⁰⁸ hinweist, müsste es in Relation zur Subjektivierung ausgehandelt werden, da auch subjektive Lernprozesse von Meyer-Drawe mit einer Art der Transformation verknüpft werden, die stets in Relation zum Habitus steht.

99 Geimer, Alexander: Zur Unwahrscheinlichkeit von Bildung: Potenzielle Subjektivierungskrisen vor dem Hintergrund der Relation von Habitus, Identität und diskursiven Subjektfiguren, in: von Rosenberg, Florian; Geimer, Alexander (Hg.): *Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität*, 2014, S. 196

100 Ebd., S. 196

101 Ebd., S. 196

102 Siehe Kapitel II.

103 Marotzki, Winfried: *Entwurf einer strukturellen Bildungstheorie. Biografiethoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften*, 1990, S. 52–53

104 Nohl, Arnd-Michael: Die Bildsamkeit spontanen Handelns. Phasen biografischer Wandlungsprozesse in unterschiedlichen Lebensaltern. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 52, 2006, S. 92

105 Meyer-Drawe, Käte: Lernen als Erfahrung. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 6. Jahrg., Heft 4/2003, S. 509

106 Ebd., S. 511

107 Ebd., S. 511

108 Ebd., S. 506

Wenn die Subjektivierung Geimer zufolge die Ausrichtung eines Habitus an »kommunikativ/diskursiv-generalisierten Subjektnormen« und dadurch einen Transformationsprozess bezeichnet, indem »sich Akteur_innen normativen Adressierungen unterordnen (oder auch partiell entziehen) und damit Handlungsräume strukturieren, sich ggf. neue Handlungsräume erschließen«, ¹⁰⁹ lässt sich die Subjektivierung als ein responsiv-performatives Geschehen in Relation zur Bildung denken, die Marotzki als die Transformation von Welt- und Selbstreferenz definiert. ¹¹⁰ Auch Arnd-Michael Nohl liefert in *Bildung und Spontaneität* ein paralleles Verständnis, in dem er unter Bildung »die Transformation [der] Lebensorientierungen« versteht, während unter dem Begriff des Lernens die »Mehrung von Wissen und Erfahrung innerhalb einer gegebenen Lebensorientierung« verstanden wird. ¹¹¹ So argumentieren Nohl, Rosenberg und Thomsen in der *Bildung und Lernen im biografischen Kontext*, dass während das Lernen sich auf einen Gegenstand bezieht, geht es bei Bildung grundsätzlich »um die Gesamtheit der Selbst- und Weltreferenz.« ¹¹² In einer ähnlichen Geste argumentiert auch der Erziehungswissenschaftler Florian von Rosenberg, dass Bildung grundsätzlich der Transformation des Habitus und somit der Transformation der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung entspricht. ¹¹³

Wenn nun Bildung, wie bereits anhand mehrerer zeitgenössischen Positionen skizziert, beispielsweise der Transformation der *Selbst- und Weltreferenz*, der *Selbst- und Weltverhältnisse* oder der *Lebensorientierungen* sowie der *Konfiguration der Welthaltungen, grundsätzlichen Orientierungen und Rahmungen* entspricht, wäre nun zu fragen, wodurch und in welchen Kontexten solche grundsätzlichen Transformationen bzw. Konfigurationen ermöglicht werden oder auch, worauf Geimer hinweist, vermieden werden können. Mit anderen Worten: Was sind Anlässe solcher Bildungsprozesse? In der *transformativen Bildungstheorie*, die den nun folgenden Überlegungen zugrunde liegt, stellt der Erziehungswissenschaftler Hans-Christoph Koller (in Anlehnung an Rainer Kokemohr) die Erfahrung des Fremden bzw. Fremdheitserfahrungen als einen möglichen Anlass von Bildungsprozessen vor, ¹¹⁴ wobei auch Koller unter Bildung

»höherstufige Lernprozesse [versteht], bei denen nicht nur neue Informationen angeeignet werden, sondern auch die Art und Weise der Informationsverarbeitung sich verändert. Bildung ist demnach – um eine aktuellere Formulierung aufzugreifen – nicht

-
- 109 Geimer, Alexander: Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen, 2020, S. 257
 - 110 Marotzki, Winfried: Entwurf einer strukturellen Bildungstheorie. Biografietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften, 1990, S. 52
 - 111 Nohl, Arnd-Michael: Bildung und Spontaneität. – Phasen von Wandlungsprozessen in drei Lebensaltern – Empirische Rekonstruktionen und pragmatistische Reflexionen, 2006, S. 7
 - 112 Nohl, Arnd-Michael; von Rosenberg, Florian; Thomsen, Sarah: Bildung und Lernen im biographischen Kontext. Empirische Typisierungen und praxeologische Reflexionen, 2015, S. 145
 - 113 Von Rosenberg, Florian: Bildung und Habitus transformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen, 2011, S. 305
 - 114 Koller, Hans-Christoph: Probleme einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, in: Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf (Hg.): Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, 2007, S. 71

nur als Kompetenzerwerb, sondern vielmehr als eine grundlegende Veränderung der gesamten Person zu begreifen.«¹¹⁵

Koller bezieht sich in seinem Verständnis von Fremderfahrungen auf Bernhard Waldenfelds Phänomenologie des Fremden.¹¹⁶ In Anlehnung an Waldenfelds responsive Phänomenologie wird für transformatorische Bildungsprozesse einer Person festgehalten, dass ihr *Anstoß* immer von anderswoher, von dem/den Anderen komme.¹¹⁷ Bildung wird in diesem Sinne als ein responsives Geschehen begriffen, in dem das Subjekt immer auf den Anspruch des Anderen antwortet.¹¹⁸ Dieses Verständnis erlaubt, so Koller, Bildung über eine bloße *Entfaltung der vorhandenen inneren Kräfte* hinaus zu verstehen, die ihren Auslöser in Krisenerfahrungen hat.¹¹⁹ Diese Krisenerfahrungen lassen sich in Kokemohrs Fassung transformatorischer Bildungsprozesse als solche denken, die »mit einer Beunruhigung, einer Störung, ja einem gewaltsamen Einbruch in die gewohnte Ordnung einhergehen.«¹²⁰ In seinem Aufsatz *Über die Notwendigkeit von Irritationen für den Bildungsprozess* geht Koller im gleichen Verständnis von Krisenerfahrungen und Krisenereignissen aus, die »die etablierte Figuren des bisherigen Welt- und Selbstverhältnisses« in Frage stellen können.¹²¹ In dieser Argumentation geht Koller von einer grundsätzlichen Beunruhigung aus, die »die Infragestellung von Selbstverständlichkeiten oder Normalitätserwartungen« als die Voraussetzung von Bildungsprozessen definiert.¹²²

Im Aufsatz *Bildung als Transformation?* reagiert Koller zudem auf eine spezifische Kritik seiner Theorie der transformatorischen Bildungsprozesse, indem deren Anlässe diskutiert werden. Arnd-Michael Nohl fragt vor dem Hintergrund seines Verständnisses von Bildungsprozessen im Kontext des spontanen Handelns, ob Bildungsprozesse nicht auch jenseits von Krisenerfahrungen »durch ein exploratives Neugierverhalten oder durch biografische Zufälle ausgelöst werden können«. Koller entgegnet zunächst, dass für seine Auffassung eher die These spricht, dass sich die »Selbst- und Weltverhältnisse als Gegenstand möglicher Transformationen durch eine relativ große Stabilität auszeichnen.«¹²³ Bildungsprozesse, so Koller, brauchen in diesem Sinne besondere Anlässe, »um den Habitus bzw. ein Welt- und Selbstverhältnis in Frage zu stellen.«¹²⁴ Indem Nohls These der Bildungsprozesse, die aus dem spontanen Handeln hervorgehen

115 Koller, Hans-Christoph: Über die Notwendigkeit von Irritationen für den Bildungsprozess. Grundzüge einer transformatorischen Bildungstheorie, in: Andreas Lischewski (Hg.): *Negativität als Bildungsimpuls? Über die pädagogische Bedeutung von Krisen, Konflikten und Katastrophen*, 2016, S. 217

116 Siehe dazu das erste Kapitel.

117 Koller, Hans-Christoph: *Probleme einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, 2007, S. 71

118 Ebd., 71

119 Ebd., 71

120 Ebd., 71

121 Koller, Hans-Christoph: Über die Notwendigkeit von Irritationen für den Bildungsprozess. Grundzüge einer transformatorischen Bildungstheorie, 2016, S. 217

122 Ebd., S. 215

123 Koller, Hans-Christoph: *Bildung als Transformation? Zur Diskussion um die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, in: Yacek, Douglas (Hg.) *Bildung und Transformation. Zur Diskussion eines erziehungswissenschaftlichen Leitbegriffs*, 2022, S. 19

124 Ebd., S. 19

können, zunächst in Bezug auf die Spontaneität der Handlungen in Frage gestellt, als gesellschaftlich bedingt und dadurch im Rahmen einer spezifischen Vorgeschichte der jeweiligen Handlung thematisiert werden, konkludiert Koller m.E. in einer *Inszenierungslogik*, dass solche Handlungen in diesem Sinne nicht als völlig spontan gelten können. Daraus wird in einer selektiven Interpretationsweise abgeleitet, dass in diesem Verständnis auch Bildungsprozesse »nicht als völlig spontan gelten« können und deren »Entstehung zumindest mitbedingt durch krisenhafte Erfahrungen« sind.¹²⁵ Worauf die letztere Argumentation genau basiert, bleibt offen für Interpretationen.

Während Koller zudem das Verständnis des Fremden von Rainer Kokemohr in Frage stellt, insofern dass Kokemohr in seiner Bildungstheorie den *Fremden* im wortwörtlichen Sinne mit *dem Anderen* gleichsetzt,¹²⁶ liefert er selbst ein einseitiges Verständnis von dem Fremden, in dem das Fremde immer maximal zugespitzt, und somit als das radikal Fremde, als eine grundsätzliche Beunruhigung verstanden wird, die als solche die Welt- und Selbstverhältnisse eines Subjekts in Frage stellen kann. Die Kritik, die Koller sowohl in seinen 2010¹²⁷ und 2016¹²⁸ erschienenen Aufsätzen äußert, dass es in Waldenfels Konzept offenbleibe, wie in Reaktionen auf die Beunruhigungen durch das Fremde neue Antworten und damit auch neue Ordnungen »bzw. neue Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses entstehen,«¹²⁹ zeigt sich auch als nicht haltbar, denn die Frage nach dem *Wie* wird meines Erachtens durch Waldenfels sowohl in *Hyperphänomene*,¹³⁰ in *Sinne und Künste im Wechselspiel*,¹³¹ in der *Topografie des Fremden*¹³² und nicht zuletzt in *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*¹³³ bereits mit den *Verfremdungsfiguren der Erfahrung*¹³⁴ beantwortet. Dennoch liegt die Produktivität Kollers Beitrag darin, dass die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse an der Schnittstelle der Fremderfahrung über eine einfache Negation hinaus als ein responsives Geschehen konzeptualisiert wird.

Im Rahmen einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse bestimmt auch der Erziehungswissenschaftler Gereon Wulfange in *Fremdes – Angst – Begehren* die Erfahrung des Fremden und die Angst als Anlässe für Bildungsprozesse. Seiner These folgend kann das Fremde in eine Art »Engpass der Angst« führen, »indem veränderte Figuren des Welt- und Selbstentwurfs entstehen können.«¹³⁵ Dass die durch die Fremderfahrung ausgelös-

125 Ebd., S. 19

126 Koller, Hans-Christoph: Probleme einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, 2007, S. 71–72

127 Koller, Hans-Christoph: Grundzüge einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, in: Liesner, Andrea; Lohman, Ingrid (Hg.): Gesellschaftliche Bedingungen von Bildung und Erziehung, Eine Einführung, 2010, S. 297

128 Koller, Hans-Christoph: Über die Notwendigkeit von Irritationen für den Bildungsprozess. Grundzüge einer transformatorischen Bildungstheorie, 2016, S. 225

129 Ebd., S. 225

130 Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung, 2012

131 Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, 2019

132 Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, 2020

133 Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, 2018

134 Siehe Kapitel II

135 Wulfange, Gereon: Fremdes – Angst – Begehren. Annäherungen an eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, 2015, S. 65

ten Bildungsprozesse in diesem Sinne mit einem Moment der Angst einhergehen, weist für Wulfstange nicht darauf hin, dass diese Angst zum Aufenthalt einlade, sondern darauf, dass dieser Zustand »nach der Erfindung neuer Orientierungen« dränge.¹³⁶ Wenn zugleich die Angst für den bildungstheoretischen Diskurs produktiv gemacht wird, so lässt sich festhalten, dass Wulfstange wie auch Koller und Kokemohr von einem Fremden ausgehen, das sich in seiner Wirkung als ein Exzess zeigen kann.

In einem schwächeren, niederschwelligeren Verständnis der Befremdung definiert Nohl das *Aufeinandertreffen konjunktiver Transaktionsräume* als einen Anlass für Bildungsprozesse. In seinem Aufsatz *Bildung und konjunktive Transaktionsräume* zeichnet Nohl zunächst in Anlehnung an Karl Mannheim ein Bild der konjunktiven Transaktionsräume, die im Vergleich zu konjunktiven Erfahrungsräumen¹³⁷ über die zwischenmenschlichen Kontagionen hinausgehen.¹³⁸ Als konjunktive Transaktionsräume beschreibt Nohl dementsprechend »sozialdingliche Kollektive, in denen Menschen und Dinge aufeinander (ab)gestimmt werden«, in denen sich also Menschen »mit Dingen in Praktiken in ihrer je spezifischen Weise« verbinden.¹³⁹ Die »Befremdung, [...] bzw. die Erfahrung der Differenz« wird hier für Bildungsprozesse vorausgesetzt, wobei unter Bildung in diesem Sinne die Transformation der menschlichen Lebensorientierungen verstanden wird.¹⁴⁰ Dieses Verständnis von Bildung, so Nohl, erschöpft sich allerdings nicht in der Befremdung durch konjunktive Transaktionsräume:¹⁴¹ Anhand eines Beispiels, indem Senior:innen Computern begegnen und nach der ersten Kontagion sich weiter mit dem Computer ohne ein grundsätzliches *Know-how* beschäftigen, erläutert Nohl, dass in diesem Entdeckungsprozess ein eigenständiger Sinnzusammenhang etabliert wird, indem die menschlichen Aktionen und technischen Reaktionen zueinander in einem Wechselspiel stehen.¹⁴² Während also die Senior:innen in diesem Beispiel den Computern begegnen, die »zuvor noch in den konjunktiven Transaktionsräumen der Jüngeren eingebunden waren und dort ihre Stimmung erhalten«, entsteht im Bildungsprozess ein neuer konjunktiver Transaktionsraum, »an dem die Generation der Seniorinnen wie auch ihre neue gestimmte IT-Hardware« teilhat.¹⁴³ Da hier also Bildung an der Schnittstelle von Menschen, spezifischen Dingen, Praktiken und vor allem Techniken und Technologien entsteht, und dadurch auch den medialen Ordnungen und Bedingungen der technologischen Dinge unterworfen ist, lässt sich mit Nohl eine andere Art des Anlasses für Bildungsprozesse festhalten, der im Vergleich zu Koller, Kokemohr und Wulfstange nicht im Sinne eines radikalen Fremden oder im Sinne eines Exzesses verstanden werden muss.

In *Bildwerdung* äußert auch die Kunstpädagogin Andrea Sabisch zurecht eine Kritik am Krisenbegriff, indem sie alternativ den Begriff der Irritation als einen Anlass für

136 Ebd., S. 66

137 Siehe Kapitel III.

138 Nohl, Arnd-Michael: Bildung und konjunktiver Transaktionsräume, in: von Rosenberg, Florian; Geimer, Alexander (Hg.): Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität, 2014, S. 33

139 Ebd., S. 34

140 Ebd., S. 35

141 Ebd., S. 36

142 Ebd., S. 36

143 Ebd., S. 36–37

(transformatorische) Bildungsprozesse einführt. Der Begriff der Irritation setze im Vergleich zu den Krisen »bescheidender und undramatischer« an, und lasse zugleich einen bildungsrelevanten Anlass denken, der sich leise und »schleichender« anbahne.¹⁴⁴ Neben den Krisen und Irritationen lassen sich allerdings auch andere Formen der Anlässe in den Blick nehmen, die ebenso bildungsrelevant sind. Obwohl Koller letztlich an dem Anlass der Krisenerfahrungen für Bildungsprozesse festhält, räumt er auch in seinem Aufsatz *Bildung als Transformation?* abschließend ein, dass die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse grundsätzlich für die Möglichkeit offen sei, »dass es neben Krisen- oder Fremdheitserfahrungen auch andere Anlässe oder Auslöser für die Transformation von Welt- und Selbstverhältnissen geben mag.«¹⁴⁵

Wie bereits zuvor unter dem Abschnitt *Subjekt, Subjektwerdung* in Anlehnung an Laner diskutiert, stellt das Phantasieren bzw. Imaginieren auch einen möglichen Anlass bzw. eine Figur dar, durch die ein Bildungsprozess ausgelöst werden kann. Laner argumentierte in diesem Bezug, dass »das Imaginieren der möglichen Wirklichkeiten der Anderen« einen Bildungsprozess auslösen kann, in dem das »Ich kritisch zu seiner eigenen Wirklichkeit und zu der möglichen Wirklichkeit des Anderen verhält.«¹⁴⁶ In diesem Sinne lässt sich Bildung in Anlehnung an Laner als die kritische Auseinandersetzung mit den eigenen und fremden (möglichen) Wirklichkeiten und Lebensentwürfen verstehen, die in Transformationen resultieren kann. Wenn das Phantasieren bzw. Imaginieren, wie bereits argumentiert, als eine responsive Handlung in den Blick genommen wird, das als solche stets in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt, kann ein Bildungsprozess ausgelöst werden, der im Vergleich zu den bisher dargestellten Positionen nicht nur von einer unmittelbaren Irritation, Störung, einem Defizit oder einer anderen Form der Negativität ausgeht. Laners Vorschlag erlaubt zudem einen bildungsrelevanten Anlass bzw. eine solche Figur zu denken, die sich als ein imaginativer Akt im Ästhetischen begründet.

An Laners ästhetische Argumentation anschließend lässt sich in Anlehnung an Alva Noë ein weiterer möglicher Anlass beschreiben, der sich vor dem Hintergrund der bisher skizzierten Theorien ebenso als bildungsrelevant verstehen lässt. Mit dem Begriff des *aesthetic predicaments* beschreibt Noë in *The Entanglement* einen Moment oder eine Situation, der/die sich unserer gewohnten Wahrnehmung verschließt:

»Sometimes habits fail us. Sometimes we lack the categories, skills, background abilities, and affective orientations to make sense of or even to discern or individuate or care about what we encounter. [...] We need to labor to bring the world into focus. This is the aesthetic predicament or the aesthetic blind.«¹⁴⁷

144 Sabisch, Andrea: Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung, 2018, S. 48

145 Koller, Hans-Christoph: Bildung als Transformation? Zur Diskussion um die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, 2022, S. 19

146 Laner, Iris: Subjektivierung durch Einführung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich, 2019, S. 240

147 Noë, Alva: *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*, 2023, S. 99–100

Aesthetic predicaments sind Noë zufolge nicht nur »obstacles to just carry on; they are opportunities, potentially ethically loaded, to know the world differently.«¹⁴⁸ Diese Unzugänglichkeit, in dem die gewohnte Wahrnehmung scheitert, lässt sich mit Noë vielmehr als eine Möglichkeit der Veränderung oder Transformation begreifen, statt eines Hindernisses, das es zu überwinden gilt. *Aesthetic predicaments*, die sich als ästhetische Dilemmas übersetzen lassen, stellen sich Noë zufolge als ästhetische und zugleich ethische Möglichkeiten dar, die Welt anders zu sehen, anders zu denken; bzw. vom Nicht-Sehen zum Sehen, oder vom Sehen zum Anders-Sehen überzugehen. Das Konzept der *aesthetic predicaments*, das zunächst im Kontext der Begegnung mit Kunstwerken entwickelt wird, weist auf die Momente hin, in denen die Betrachter:innen in der Begegnung mit einem Werk nicht (sofort) nachvollziehen und einordnen können, bzw. keinen Zugang zu der künstlerischen Arbeit entwerfen können.¹⁴⁹ Die *aesthetic predicaments* zeigen sich aber auch im Alltäglichen und deuten, so lässt sich argumentieren, nicht unbedingt auf ein radikal Fremdes hin, das sich nach Koller als die *Infragestellung von Selbstverständlichkeiten oder Normalitätserwartungen* in einem existentiellen Sinn zeigt. Es lassen sich also unter *aesthetic predicaments* vielmehr die Momente begreifen, in denen Menschen nicht wie gewöhnlich weitermachen können, also in gewisser Weise *stolpern* oder auch *staunen*, in denen jedoch nicht ihr gesamtes Verständnis des Selbst, ihre Lebensorientierungen oder die Strukturen ihrer Selbst- und Weltverhältnisse in Frage gestellt werden. Wie bei Sabisch lässt sich bei Noë auch ein niederschwelliger Anlass finden, der in seiner Funktion als Unzugänglichkeit sowohl im Inter- und Intrasubjektiven als auch im *Entanglement* von Menschen, Dingen, Praktiken und Techniken in diversen Formen auftauchen kann. Wie in der Figur des Phantasierens bzw. Imaginierens liegt das Potenzial der *aesthetic predicaments* darin, dass damit ein Bildungsanlass konzipiert wird, der sowohl im Alltäglichen als auch in der Begegnung mit Kunstwerken, mit künstlerisch-ästhetischen Praktiken auftauchen kann. Jenseits von Krisen und Irritationen lässt sich mit *aesthetic predicaments* somit ein Anlass von Bildungsprozessen beschreiben, der als solcher ordnungskontingent ist und sich im Ästhetischen gründet.

Über transformatorische Bildungsprozesse hinaus lassen sich des Weiteren Kunstwerke selbst im Sinne ästhetischer Zeugnisse als bildungsrelevante Anlässe betrachten.¹⁵⁰ In *Bildungstheorien zur Einführung* argumentiert der Erziehungswissenschaftler Markus Rieger-Ladich, dass literarische Texte, Filme, Gemälde und Theaterstücke eine Konfrontation mit »fremden Selbstentwürfen, mit abweichenden Existenzweisen und unvertrauten Lebenswelten« ermöglichen können, die sich im Imaginären vollzieht.¹⁵¹ Diese Begegnungen, die »unter der Bedingung der Handlungsentlastetheit stattfinden«, ermöglichen einen Moment, indem die Betrachter:innen, Leser:innen etc. sich von den Verpflichtungen des Alltags freisetzen und sich zugleich von den eigenen Routinen und Konventionen distanzieren. Das Potenzial der bildenden Erfahrung liegt damit in dieser Distanzierung und Einklammerung des Vertrauten,¹⁵² die zugleich »einen

148 Ebd., S. 104

149 Ebd., S. 104

150 Rieger-Ladich, Markus: *Bildungstheorien zur Einführung*, 2020, S. 191–192

151 Ebd., S. 192

152 Ebd., S. 192

Zwischenraum von Eigenem und Fremdem«¹⁵³ eröffnet. Rieger-Ladichs Argument lässt sich sowohl in Relation zur Laners Figur des Phantasierens verstehen, das ebenso in der Distanzierung und Einklammerung des Vertrauten ansetzt, als auch in Bezug auf Hans Robert Jauss These der Rollendistanz¹⁵⁴ denken, die sich gleicherweise in imaginativen aber vor allem in responsiven Akten und Handlungen vollzieht.

Wenn nun die möglichen Anlässe für (transformatorische) Bildungsprozesse sich beispielsweise als *eine Störung, als ein gewaltsamer Einbruch in die gewohnte Ordnung; als Angst und Krisenerfahrungen, die die etablierten Figuren des bisherigen Welt- und Selbstverhältnisses in Frage stellen; als eine Erfahrung der Differenz, die sich im Aufeinandertreffen der konjunktiven Transaktionsräumen zeigt; oder als Irritationen oder aesthetic predicaments, die sich in der Unzugänglichkeit im Inter- und Intrasubjektiven und im Entanglement von Menschen, Dingen und Praktiken zeigen*, liegt die Frage und Vermutung nahe, ob nicht auch bei den Artikulationsweisen und Effekten von Bildung von einer Mehrdimensionalität und Ordnungskontingenz auszugehen ist. In seinem Aufsatz *Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung* bestätigt Alexander Geimer diese Vermutung und beschreibt einige mögliche Effekte von Bildungsprozessen:

»das kann etwa Erweiterung von Handlungsspielräumen, Offen- und Aushalten von Kontingenzen bzw. das Finden neuer Diskursarten oder gesteigerte Reflexion von Selbst- und Verhältnissen oder auch die Ausbildung von Agency und Empowerment bzw. »Handlungsmachtsteigerung« bedeuten.«¹⁵⁵

Ausgehend von diesem mehrdimensionalen Verständnis lässt sich zunächst konkludieren, dass sich Bildung nicht primär oder lediglich in sprachlich-begrifflichen Artikulationen vollzieht, sondern sich vielmehr auch in leiblichen Handlungen, Artikulationen und Auseinandersetzung zeigen kann. In jeder möglichen Fassung, wie diese zuvor erläutert wurden, wird Bildung als eine Art der Transformation des Selbst bzw. des Subjekts begriffen, wobei die Art und Weise, die Kontexte und Dauer solcher Transformationen zur Diskussion stehen. In ihrem transformatorischen Charakter ist Bildung jedoch in Anlehnung an Koller und Waldenfels grundsätzlich als ein responsiv-performatives Geschehen zu betrachten, das seinen Anfang stets im Anderen hat. In dieser Ordnungskontingenz lässt sich Bildung zunächst als die Entstehung von Neuem in Erfahrungs- und Handlungsprozessen,¹⁵⁶ als die »Erweiterung von Handlungsspielräumen, Offen- und Aushalten von Kontingenzen«¹⁵⁷ festhalten.

153 Dörpinghaus, Andreas: Zum begrifflichen Gehalt von Bildung, in: Müller-Roselius, Katharine; Hericks, Uwe (Hg.): *Bildung – Empirischer Zugang und theoretischer Widerstreit. Studien zur Bildungsforschung*, 2013, S. 126

154 Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, 2015, S. 34

155 Geimer, Alexander: *Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen*, 2020, S. 257

156 Geimer, Alexander: *Zur Unwahrscheinlichkeit von Bildung: Potenzielle Subjektivierungskrisen vor dem Hintergrund der Relation von Habitus, Identität und diskursiven Subjektfiguren*, 2014, S. 196

157 Geimer, Alexander: *Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen*, 2020, S. 257

Geimer argumentiert zudem, dass sich Bildung grundsätzlich als ein Prozess der Subjektivierung darstellt.¹⁵⁸ Inwiefern lässt sich allerdings Bildung als Subjektivierung verstehen? Subjektivierung bzw. Subjektwerdung wurde bereits als ein responsiv-performatives Geschehen beschrieben, das die Subjekte als *Konstituierende-Konstituierte*, *Konstruierende-Konstruierte* und *Konfigurierende-Konfigurierte* allererst hervorbringt. In einem weiteren Schritt wurde die Subjektwerdung in Relation zur *Rollenbildung* gesetzt, in dem die Modalitäten der *Rollenbildung* mit den möglichen Modalitäten der Subjektwerdung als Subjektivierungsweisen ausgehandelt wurden. Während Geimer, Amling, Bosančić und Keller u.a. die Anpassung, Aneignung, (Fehl)Interpretation, Einnahme, Subversion und Umdeutung von Subjektformen als typische Subjektivierungsweisen vorschlagen, wurden ausgehend von der vorliegenden Arbeit drei phänomenologisch eingebettete Verfremdungsfiguren – *Abweichung*, *Überschuss* und *Verformung* – herausgearbeitet, die sich in der dargestellten responsiv-performativen Logik als weitere Modalitäten der Subjektwerdung, also als Subjektivierungsweisen verstehen lassen. Mit diesen Subjektivierungsweisen, die sich in der produktiven Ordnungstiftung zeigen, lässt sich die Subjektwerdung als ein responsiv-performatives Geschehen begreifen, das, wie im Begriff der Bildung selbst, ordnungskontingent ausgehandelt wird. Es ist diese dargestellte Ordnungskontingenz, so lässt sich abschließend argumentieren, anhand derer sich Bildung als ein Prozess der Subjektwerdung verstehen lässt.

Rollen-Bildung

Wenn nun den vorherigen Auseinandersetzungen folgend angenommen wird, dass sich Bildung in ihrem responsiv-performativen Charakter und zugleich in ihrer Ordnungskontingenz als Subjektwerdung nachvollziehen lässt, so soll jetzt vor diesem Hintergrund danach gefragt werden, ob sich die *Rollenbildung*, die bereits in Relation zur Subjektwerdung diskutiert wurde, auch im Sinne eines Bildungsprozesses in den Blick nehmen lässt. Um sich dieser Frage zu nähern, wird die *Rollenbildung* im Folgenden erneut im Sinne einer *Schwellenerfahrung* thematisiert und anschließend im Rahmen der Theorie transformatorischer Bildung nach Hans-Christoph Koller in den Blick genommen und diskutiert.

Ausgehend von meinem empirischen Material zeigte sich die *Rollenbildung* zunächst als ein responsiv-performatives Geschehen, das sich stets ordnungskontingent vollzieht. Darüber hinaus wurde sie als eine situative, responsiv-performative *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in den Blick genommen, die erst *anknüpfend* an die konfrontierten Aufforderungen entspringt und stets in *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. In ihrem responsiv-performativen Charakter wurde sie zudem als die Ordnung der Erfahrung kontextualisiert, die als eine solche die jeweiligen Erfahrungshorizonte mitsamt den Subjekten allererst hervorbringt. Die Unvorhersehbarkeit sowie der transformatorische Charakter dieses Prozesses wurden darin begründet, dass sie sich vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräumen* als ein *situatives*

158 Geimer, Alexander: Zur Unwahrscheinlichkeit von Bildung: Potenzielle Subjektivierungskrisen vor dem Hintergrund der Relation von Habitus, Identität und diskursiven Subjektfiguren, 2014, S. 195

Geschehen zwischen dem Nicht-mehr und Noch-nicht, und somit zwischen dem Finden und Erfinden bildet und in dieser Bewegung die eigene Bühne mitsamt der *Rolle* entwirft. An der Schnittstelle von Spontaneität und Simultanität wurde sie zudem sowohl als ereignishaft als auch als ereignisreich bestimmt. Als solche zeigt sie sich in der Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes, in der eine zeitlich begrenzte Transformation – eine *Rolle* – vollzogen wird, als eine Umordnung im Sinne Waldenfels, die sich in der Hervorbringung der situativen, ästhetischen Wirklichkeiten artikuliert. In dieser Perspektive wurde die *Rollenbildung* als eine Form der *Schwellerfahrung* bestimmt, die als solche immer mit Momenten der Ambivalenz, der Unberechenbarkeit, der Kontingenz sowie der Fiktion einhergeht.

Bereits im zweiten Kapitel wurde ausführlich dargestellt, dass sich eine *Schwellerfahrung* in Anlehnung an Fischer-Lichte zunächst als »eine Erfahrung intensiver Transformation und Kontingenz«¹⁵⁹ verstehen lässt, während der der Erfahrende »vorübergehend ohne feste Position, ohne verlässliche Beziehungen, ohne klare Regeln und ohne eindeutig definierte Aufgaben auskommen« muss.¹⁶⁰ *Schwellerfahrung* zeugt dem Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz zufolge von »einer Ambivalenz und einem schleichenden Kontrollverlust.«¹⁶¹ In Anlehnung an Waldenfels wurde darüber hinaus darauf hingewiesen, dass *Schwellerfahrungen* »nicht nur als vorprädikativ, sondern auch als vorbegrifflich«¹⁶² gelten, denn in dieser Erfahrung wird etwas, so Waldenfels, in Gang gesetzt, »bevor es seinen Sinn empfängt, sich bestimmtem Regeln unterwirft und sich dingfest machen lässt.«¹⁶³ Eine *Schwellerfahrung* zeigte sich in diesem Verständnis als der Ort, der Moment, indem die jeweils subjektiven Ordnungen der Erfahrung gestiftet und somit die jeweils subjektiven Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten bestimmt werden. Darüber hinaus zeigte sie sich als die Destabilisierung von Selbst- und Weltwahrnehmung, als ein spezifischer Modus der Erfahrung, die sich als solche stets zwischen dem Nicht-mehr und Noch-Nicht bewegt. In diesem Sinne wurde der *Schwellerfahrung* eine Kontingenz zugeschrieben, die sich, anders als in der theaterwissenschaftlichen Auslegung, vielmehr mit der situativen Neuorientierung der Subjekte und somit mit deren situativen Wirklichkeits-, Selbst- und Weltwahrnehmung beschäftigt.¹⁶⁴ Das Übertreten einer Schwelle – wie bereits im empirischen Teil in den interpretierten Prozessen als das Überschreiten der jeweiligen medialen Schwellen gezeigt wurde – ist zudem keine Willensentscheidung, sondern vielmehr etwas, das von Schwellenaffekten angetrieben wird.¹⁶⁵ *Schwellerfahrungen* oder liminale Erfahrungen, wie Fischer-Lichte sie in der Publikation *Transformative Aesthetics* in 2018

159 Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias: Einleitung, in: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, 2006, S. 9

160 Ebd., S. 8

161 Wihstutz, Benjamin: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen, In: Schaffaff, Jörn; Wihstutz (Hg.): Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst, 2015, S. 158

162 Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 217

163 Ebd., S. 217

164 Vgl. dazu Schwelle, in-between im zweiten Kapitel

165 Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 216–217

reformuliert,¹⁶⁶ wurden dementsprechend als performative und transformatorische Prozesse herausgearbeitet, die sich in Neuorientierungen oder in der Ermöglichung neuer Erfahrungsfelder artikulieren können.

In dieser Perspektive wurde bereits für den Prozess 33 argumentiert, dass sich die *Rollenbildung* angesichts der *spontanen Aufforderung* als eine produktive Ordnungsstiftung, als die Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes und als eine Umordnung im Sinne Waldenfels zeigt, die sich in der Hervorbringung einer situativen, ästhetischen Wirklichkeit artikuliert. Die *Rollenbildung* ließ sich dementsprechend als ein *ordnungs-kontingenter Überschuss* beschreiben, der sich beispielsweise im Prozess 33 über die *spontane Response* hinaus als ein *mehr* zeigte. Auf diese Weise zeigte sich die *Rollenbildung* in ihrem ereignisreichen und ereignishaften Charakter als eine *Schwellenerfahrung*, die als solche in der Ästhetik des Performativen bzw. im Transformatorischen verortet wird. Analog zum Prozess 33, wie bereits argumentiert, zeigen sich die Prozesse 48 und 15 jeweils als *Schwellenerfahrungen*, in denen die ordnungskontingenten *Rollen des Narrators und Doubters* allererst konstituiert und als solche aufgeführt wurden. Diese *Rollen* bzw. die *Rollenbildung* zeigte sich somit als ein *ästhetischer, responsiv-performativer Zugang* zur Installation, indem die eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an die konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen ereignishaft aufgeführt werden. Ausgehend von diesen situativen Neuorientierungen, in denen die jeweiligen Ordnungen der Erfahrung gestiftet und als solche überschritten werden, zeigte sich die *Rollenbildung* als eine *Schwellenerfahrung*, in der die jeweiligen Wirklichkeits-, Selbst- und Weltwahrnehmung situativ hervorgebracht und als solche in den/und als die *Rollen* aufgeführt werden.

Wenn nun die These der *Rollenbildung* entlang dieser Logik erneut als der Ort des Überschreitens der Ordnungen sowie als die situative Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung in den Blick genommen wird, so lässt sich zunächst argumentieren, dass die *Rollenbildung* im Sinne der Subjektwerdung in ihrem transformatorischen, liminalen und responsiv-performativen Charakter ein Bildungspotenzial innehat. Bildung bzw. Bildungsprozesse wurden bereits in ihrem responsiv-performativen Charakter und in ihrer Ordnungskontingenz als die Entstehung vom Neuen in Erfahrungs- und Handlungsprozessen,¹⁶⁷ als die »Erweiterung von Handlungsspielräumen, Offen- und Aushalten von Kontingenzen«¹⁶⁸ definiert. Wenn Bildungsprozesse von vornherein mit diesen Zuschreibungen in den Blick genommen werden, so müssen sie auch, wie jedes andere responsiv-performative Geschehen, in Bezug auf die Performativität, deren Wirkungen und Implikationen bezogen auf dem jeweiligen Gegenstand ausgehandelt werden, in dem die Dauer, die Art der Transformation, ihre (Erfüllungs-)Bedingungen sowie die Nachhaltigkeit immer mitverhandelt werden.¹⁶⁹

166 Fischer-Lichte, Erika: Introduction: Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art, in: Erika Fischer-Lichte & Benjamin Wihstutz (Hg.): *Transformative Aesthetics*, 2018, S. 2

167 Geimer, Alexander: Zur Unwahrscheinlichkeit von Bildung: Potenzielle Subjektivierungskrisen vor dem Hintergrund der Relation von Habitus, Identität und diskursiven Subjektfiguren, 2014, S. 196

168 Geimer, Alexander: Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen, S. 257

169 Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 2021, S. 157

Bereits im dritten Kapitel, im Abschnitt *Simultaneität des Selbstgesprächs und pointing in plan-séquence*, wurde darauf hingewiesen, dass sich die Eigenschaften des Performativen als die *Unvorhersehbarkeit*, *Ambivalenz*, *Wahrnehmung* sowie die *transformative Kraft* je nach Kontext abweichend oder in einem anderen Maß zusammensetzen, wodurch sich eine einheitliche Theoriebildung im Kontext des Performativen entzieht.¹⁷⁰ Diese These ermöglichte der vorliegenden Arbeit zunächst sowohl das *Selbstgespräch* als auch das *pointing in plan-séquence* vor dem Hintergrund einer responsiv-performativen Logik als *Aufführungen* zu konzeptualisieren, die selbstreferenziell sind und in ihrem jeweiligen Vollzug eine ästhetische Wirklichkeit hervorbringen. Wenn das Performative in diesem Sinne stets in seiner Ordnungskontingenz und Mehrdimensionalität in den Blick genommen wird, so lassen sich auch Bildungsprozesse in der gleichen Geste als ordnungskontingent und mehrdimensional begreifen. Die bereits dargestellte Ordnungskontingenz und Mehrdimensionalität erlaubt der vorliegenden Arbeit, die *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* in Bezug auf die spontan konstruierten und aufgeführten *Rollen* als einen selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden Bildungsprozess in den Blick zu nehmen, indem die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an konfrontierte Situationen und/oder Aufforderungen situativ aufgeführt werden. Ausgehend von dieser These stellt sich allerdings die Frage, in welchem Bildungsverständnis sich die *Rollenbildung* einordnen lässt.

In Bezug auf ihren transformatorischen Charakter liegt es zunächst nahe, dass sich die *Rollenbildung* als ein transformatorischer Bildungsprozess nach Koller denken lässt. Mein Verständnis von *Rollenbildung* unterscheidet sich jedoch hinsichtlich der Dauer und Weite der Transformation von Kollers Ansatz, da sie nicht in einer vergleichbar grundsätzlichen und andauernden Transformation und Rekonfiguration der Selbst- und Weltverhältnisse resultiert. Eine solche Transformation, wie im vierten Kapitel anhand der Interpretation der drei *Prozesse* dargestellt, setzt auch keine Krisenereignisse und

Krisenerfahrungen voraus, die in Kollers Theorie als Anlässe für transformatorische Bildungsprozesse gelten. Die *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* lässt sich ebenso wenig in Nohls Konzeption von Bildung in konjunktiven Transaktionsräumen einordnen, die grundsätzlich eine Befremdung oder eine Erfahrung der Differenz, die u. a. milieu- bzw. generationsspezifisch ist, voraussetzen. Obwohl diese These für die vorliegende Arbeit bereits an den Bedingungen der möglichen Auslöser für Bildungsprozesse scheitert, bleibt Nohls Konzept, das menschliche Aktionen und technische Reaktionen in einem Wechselspiel, und in diesem Sinne in einem grundsätzlichen *Entanglement* sieht, für weitere Überlegungen produktiv.

Wenngleich also mit der These der *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* auf Transformationen bzw. auf ein ordnungskontingentes Überschreiten verwiesen wird, so lässt sie sich nicht ohne Weiteres im Muster transformatorischer Bildungsprozesse nach Koller oder konjunktiver Transaktionsräume nach Nohl einordnen und weiter theoretisieren. Vor dem Hintergrund der vorausgesetzten *responsiven Erfahrungsräume* sowie des Verständnisses der *situativen Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung*

und Handlung lässt sich die These der *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* ebenso schwierig in von Rosenbergs Konzeption von Bildung verorten, in dem Bildungsprozesse als Habitustransformationen und somit als Transformationen der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung verstanden werden.¹⁷¹ Dies würde, wie bereits im vierten Kapitel unter dem Abschnitt *Rollenbildung statt Typenbildung* ausführlich erläutert, die Identifikation sowie das Einordnen der jeweiligen Handlungen der Subjekte voraussetzen, die sich im Rahmen der *responsiven Erfahrungsräume* als nicht haltbar zeigen. Während sich also transformatorische Bildungsprozesse als Transformationen und Konfigurationen von Selbst- und Weltverhältnissen, als die Entstehung des Neuen und neuer Figuren oder als mögliche Habitustransformationen in ihrem responsiven Verständnis auf den ersten Blick als plausibel zeigen, zeigt sich die Schwierigkeit dieser Theorien für die vorliegende Arbeit einerseits in ihrer grundsätzlichen Sprachorientierung, und andererseits in ihrem Anspruch der grundlegenden Transformation des Selbst, die zugleich von der Identifikation sowie von dem Einordnen der Handlungen ausgeht.

Diese Sprachorientierung, die sich vor dem Hintergrund des bisher skizzierten Verständnisses der Subjektwerdung als nicht haltbar zeigt, wird u.a. von Kunstpädagogin Andrea Sabisch in ihrem Aufsatz *Visuelle Assoziationen als generatives Prinzip* kritisiert, indem Sabisch den Bildungsbegriff von der Medialität her denkt. Visuelle Assoziationen werden in dieser Perspektive in einem erkenntnis-theoretischen Charakter verstanden, die ein visuelles Denken, so Sabisch, in Gang setzten.¹⁷² Bildung wird hier als ein mediales Geschehen in den Blick genommen, das sich in Bilderfahrungen vollzieht. Dieses mediale Geschehen lässt sich meines Erachtens im Sinne einer vorprädikativen und vorbegrifflichen *Schwellenerfahrung* nachvollziehen, die sich als eine mediale Erweiterung der transformatorischen Bildungsprozesse zeigt. Wenngleich Sabisch die transformatorische Bildungstheorie in einer medialen Bildung von der Sprachorientierung löst, lässt sich die vorliegende Arbeit auch nicht im Rahmen einer medialen Bildung im Sinne Sabischs denken, die sich in der Bilderfahrung bzw. in der Medialität der Visuellen vollzieht. Vor dem Hintergrund der dargestellten *Simultanität des Selbstgesprächs und pointing in plan-séquence* ist ein Bildungsprozess in den Blick zu nehmen, der zugleich dem Sprachlichen und Filmischen in seinem *Aufführungscharakter* gerecht werden kann. Es ist daher für die These der *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* erforderlich, einen Bildungsprozess zu denken der über das jeweilige Medium hinaus – sprachlich, bildlich oder filmisch – an dem *Aufführungscharakter* der *leiblichen* und medialen Wahrnehmungen, Handlungen und Artikulationen ansetzt. Dies erfordert zugleich eine theoretische Auseinandersetzung, die Bildungsprozesse in Bezug auf deren Performativität, Wirkungen, Implikationen sowie in Bezug auf die Dauer und Art der Transformation, auf ihre (Erfüllungs-)Bedingungen und Nachhaltigkeit ordnungskontingent in den Blick nimmt.

171 Von Rosenberg, Florian: Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen, 2011, S. 305

172 Sabisch, Andrea: Visuelle Assoziationen als generatives Prinzip. Vom Anschließen und Verknüpfen zum Bilden und Denken, in: Sabisch, Andrea; Zahn, Manuel (Hg.): Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, 2018, S. 422–423

Eine systematische Ausarbeitung einer solchen Bildungstheorie bedarf darüber hinaus einer Reflexion der Struktur und Modalität der Handlungen, der möglichen Anlässe sowie der Veränderungen bzw. die Transformationen selbst, in denen sich Bildungsprozesse vollziehen. Im Rahmen seiner transformatorischen Bildungstheorie argumentierte Koller, dass eine Theorie, die Bildung »als einen Prozess der Transformation der grundlegenden Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses angesichts der Konfrontation mit neuen Problemlagen begreift«, vier Dimensionen umfassen muss:¹⁷³ *Erstens* soll eine solche Theorie Koller zufolge die Struktur der Welt- und Selbstverhältnisse beinhalten, die den Gegenstand der transformatorischen Bildungsprozessen darstellen.¹⁷⁴ Es sind dementsprechend die Struktur sowie die Modalität individueller Haltungen, mit denen die Subjekte zu sich selbst, den Anderen und zur Welt stehen, zu erfassen. *Zweitens* soll eine solche Theorie den Anlass für transformatorische Bildungsprozesse definieren. *Drittens* bedürfe die Konzeption von Bildung auch eine Theorie der Transformationsprozesse selbst, in denen die Selbst- und Weltverhältnisse verändert bzw. modifiziert werden. Und schließlich, *viertens*, erfordere eine Theorie der Bildung eine Anschlussfähigkeit an die empirischen Analyse.¹⁷⁵ Angelehnt an diese vier Dimensionen bzw. Ansprüche und zugleich vor dem Hintergrund der im vierten Kapitel formulierten theoretischen Überlegungen zur *Rollenbildung* soll im Folgenden eine Bildungstheorie skizziert werden, die Bildungsprozesse über eine spezifische mediale Orientierung bzw. Differenzierung hinaus und in ihrem grundsätzlichen *Aufführungscharakter* in den Blick nimmt.

Wenn die *Rollenbildung* als ein Bildungsprozess betrachtet werden soll, so ist zunächst von einem *ästhetisch-performativen Bildungsprozess* auszugehen, der sich in *Schwelenerfahrungen* vollzieht und dadurch eine responsiv-performative Leiborientierung und Subjektwerdung ins Zentrum stellt. Dieser ästhetisch-performativer Bildungsprozess würde es erlauben, Bildung bzw. die Bildungsprozesse zugleich als eine Erweiterung der Erfahrungs- und Handlungsräume sowie das Offen- und Aushalten von Kontingenzen zu begreifen, die sich, wie bereits in den *Prozessen* dargestellt, in der situativen *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung vollzieht. In dieser ästhetisch-performativen Dimension wäre also Bildung bzw. die Bildungsprozesse sowohl sprachlich als auch als medial (im Sinne bildlich, filmisch) zu denken, wie sich an deren Simultaneität zeigt. Ausgehend von den konstruierten *Rollen* bzw. von der Theorie der *Rollenbildung* lässt sich zunächst argumentieren, dass sich Bildung bzw. die Bildungsprozesse in der/und als die jeweilige *Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung* vollzieht, die als solche stets in den *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. In diesem performativen Sinne zeigt sich Bildung bzw. zeigen sich Bildungsprozesse in der/und als die jeweilige *Aufführung*, die als solche stets das Nicht-mehr und Noch-nicht verbindet.

In Bezug auf die Struktur und Modalität der Haltungen bzw. Handlungen zu sich selbst, den Anderen und der Welt lässt sich für die These der *Bildung als Aufführung* festhalten, dass diese Handlungen stets in einem *Aufführungscharakter* verstanden werden.

173 Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, 2018, S. 17

174 Ebd., S. 17

175 Ebd., S. 17–18

Das setzt wiederum voraus, dass Wahrnehmungen und Handlungen eines Subjekts sich als responsiv-performative Ereignisse zwischen Finden und Erfinden bewegen und in diesem Sinne eine unmittelbare Wiederholungs- und Inszenierungslogik bspw. von habituellen Strukturen in Wahrnehmungen und Handlungen abzulehnen ist. Jede Wahrnehmung des Selbst, den Anderen und der Welt sowie jede Handlung zu sich selbst, den Anderen und zu der Welt zeigen sich also als die/und in der situativen *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung, die sich erst *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen situativ bilden. Eine solche *Aufführung* als die Anknüpfung des Nicht-mehr und Noch-nicht lässt sich lediglich als ein responsiv-performatives Ereignis konzipieren, das in den *responsiven Erfahrungsräumen* vollzogen wird. Sowohl die Strukturen als auch die Modalitäten der subjektiven Wahrnehmungen und Handlungen, so lässt sich weiter argumentieren, bilden sich erst in den *responsiven Erfahrungsräumen*, die als der Hintergrund für alles neu Hinzukommende und als die Grundstimmung beschrieben wurden, in der subjektives Wissen und Erfahrung situiert bzw. verankert wird.

Die *responsive Erfahrungsräume*, wie bereits argumentiert, zeigen sich als fungierende und gestiftete Ordnungen zwischen dem Finden und Erfinden, die als solche durch die Abweichungen in ständige Bewegung gesetzt und immer wieder umgeordnet werden. Angelehnt an der responsiven Differenz wurde die Funktion der *responsiven Erfahrungsräume* darin erläutert, dass sie als ein generierendes Prinzip der Wahrnehmung und (sozialen) Handlungen fungieren. Wenn damit die Verankerung bzw. die Situierung der Wahrnehmung und Handlungen eines Subjekts erklärt wird, bleibt weiterhin die Frage nach dem *Wie*, nach der Modalität der Bildung solcher Strukturen der Wahrnehmung und Handlung in den *responsiven Erfahrungsräumen* offen. Unter dem Abschnitt *Erfahrungsräume* im zweiten Kapitel wurde bereits argumentiert, dass die sich verdichtenden Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung responsiv bilden. Darüber hinaus wurde darauf hingewiesen, dass die Bildung der Dispositionen selbst als ein dynamisches und performatives Geschehen zu betrachten ist. Aufbauend auf dieser Logik und ausgehend von den konstruierten *Rollen des Performers, Narrators und Doubters* wurde unter dem Abschnitt *Modalitäten der Subjektwerdung* argumentiert, dass sich die Hyperfiguren – *Abweichung, Überschuss, Verformung, Umordnung* – als die Modalitäten bzw. als die ursprünglichen Figuren der Subjektwerdung verstehen lassen. Diese Hyperfiguren, die sich u.a. als ordnungskontingente Aneignung, Passung, Subversion, (Fehl)Interpretation oder als Umdeutung artikulieren können, lassen sich als die responsiv-performative Weisen bzw. als die Modalitäten der Bildung solcher Strukturen der Wahrnehmung und Handlung betrachten.

Da nun ausgehend von den konstruierten Rollen des *Performers, Narrators* und *Doubters* angenommen wird, dass die Struktur sowie die Modalität der Wahrnehmung und Handlung sich mit den dargestellten Hyperfiguren in den *responsiven Erfahrungsräumen* bilden, und dass jede Wahrnehmung und Handlung stets in einem *Aufführungscharakter* verstanden wird, stellt sich die Frage nach einem möglichen Anlass, der jenseits von Krisenerfahrung, Störung, Irritation und anderen Figuren der Negativität für die *Bildung als Aufführung* produktiv sein könnte. Die bereits oben skizzierte Figur der *aesthetic predicaments* – ästhetische Dilemmas – bietet sich hier als ein möglicher Anlass an, der sich in seiner Funktion als die Unzugänglichkeit sowohl im Inter- und Intrasubjektiven als

auch im *Entanglement* von Menschen, Dingen, Praktiken und Techniken verstehen lässt. Dadurch wird ein möglicher Anlass in den Blick genommen, der, wie bereits argumentiert, sowohl im Alltäglichen als auch in der Begegnung mit Kunstwerken, mit künstlerisch-ästhetischen Praktiken auftauchen kann. Jenseits von Krisen und Irritationen lässt sich mit den *aesthetic predicaments* ein Anlass für die Bildungsprozesse konzipieren, der ordnungskontingent ist und sich im Ästhetischen begründet. Diese Unzugänglichkeiten lassen sich mit Noë als Momente denken, in denen der gewöhnliche Gang der Wahrnehmung und Handlung unterbricht, in denen in gewisser Weise *gestolpert* oder aber auch *gestaunt* wird. Sie sind in diesem Sinne nicht mit einer Irritation oder Befremdung gleichzusetzen, sondern vielmehr als etwas zu betrachten, das sich auch in möglichen Irritationen und Befremdungen artikulieren kann. Wenn die Figur der *aesthetic predicaments* ausgehend vom Prozess 15 in den Blick genommen wird, so lässt sich argumentieren, dass sich die Unzugänglichkeit auch als der Ausdruck eines Schwebezustands im Zaudern oder Zögern artikulieren kann. Die *aesthetic predicaments* lassen sich, wie Noë argumentiert, demnach als Möglichkeiten eines Anderssehens, Andersdenkens oder auch eines Anderssein denken.¹⁷⁶ Die *aesthetic predicaments* als Unzugänglichkeit(en) können in diesem Sinne also u.a. als Indifferenz, aber auch als Faszination oder Lust, als Anreiz, als Irritationen oder Befremdungen nachvollzogen werden, sie können sich dementsprechend jeglichen Formen des Affekts äußern.

Obwohl auch Sabisch in *Bildwerdung* die Irritationen statt einer Krisenerfahrung als einen möglichen Anlass für die Bildungsprozesse vorschlägt, der bescheidender und undramatischer ansetzt, bleiben die bisherigen Konzeptionen der Anlässe von transformatorischen Bildungsprozessen – dramatischer oder bescheidender – stets konnotiert mit einer Negativität. Anlass von Bildungsprozessen ist demzufolge also immer etwas, das in einer Art und Weise irritiert bzw. Irritationen, Krisen oder Angst auslöst. Es wäre allerdings zu fragen, inwiefern die negativen Konzepte der Krisen und Irritationen sich als haltbar zeigen. Wenn sowohl Koller als auch Sabisch jeweils ihre Begriffe der Krise sowie der Irritation in Anlehnung an Waldenfels Phänomenologie des Fremden bzw. in Anlehnung an Fremderfahrungen entwickeln, die sich in ihrer Wirkung sowohl als Aufforderung und Herausforderung als auch als Appel, Anruf und Anreiz zeigen können,¹⁷⁷ die »ihre leibliche[n] Ausprägungen« in Formen »der Ansprechbarkeit, Achtsamkeit, Empfindlichkeit oder Empfindsamkeit« jeweils anders finden,¹⁷⁸ kann dann immer noch davon ausgegangen werden, dass solche Fremderfahrungen immer Krisen auslösen oder irritieren? – Das Fremde kann sowohl eine Beunruhigung als auch ein Staunen auslösen,¹⁷⁹ das sich weder mit einer Irritation übersetzen lässt noch in der unmittelbaren Infragestellung der Selbst- und Weltverhältnisse resultiert. Das Konzept der *aesthetic predicaments*, die ästhetischen Dilemmas, ist weiter gefasst. Sie lassen sich in ihrer Funktion als Unzugänglichkeit(en) sowohl im Inter- und Intrasubjektiven als auch im *Entanglement*

176 Noë, Alva: *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*, 2023, S. 104

177 Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*, 2016, S. 243–244

178 Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*. 2019, S. 256

179 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 1, 2020, S. 119

von Menschen, Dingen, Praktiken und Techniken verstehen, die sich als Bildungsanlass in der jeweiligen subjektiven Begegnung mit Welt und Anderen, in der jeweiligen *Aufführung* der eigenen subjektiven Dispositionen von Wahrnehmung und Handlung ordnungskontingent zeigen. Der Unterschied zwischen Irritation und *aesthetic predicament* setzt genau hier an, indem *aesthetic predicaments* als ordnungskontingent verstanden werden und dadurch auch Irritationen miteinschließen. *Aesthetic predicaments* schließen also in ihrem vorprädikativen und vorbegrifflichen Charakter mehr Phänomene mit ein, was weder das Konzept der Krise noch der Irritation leisten können.

Ausgehend von Laners Figur des Phantasierens, die im »Imaginieren der möglichen Wirklichkeiten der Anderen« einen Bildungsprozess auslösen kann,¹⁸⁰ könnte fragend eingewendet werden, ob sich die Figur der *aesthetic predicaments* als notwendig erweist. Dem wäre zu erwidern, dass sich im Vergleich zu *aesthetic predicaments* die Figur des Phantasierens, die sich auch im Ästhetischen gründet, bereits als Handlung, als imaginativer Akt zeigt, durch die/den ein Bildungsprozess ausgelöst werden kann. Die *aesthetic predicaments* hingegen lassen sich als anfängliche Anlässe in den Blick nehmen und nicht als die darauffolgenden Akte oder Handlungen. Wenn ich dies erneut in Bezug zum Prozess 33 setze, so lässt sich eventuell argumentieren, dass sich die *Rolle des Performers* im Imaginieren der möglichen Wirklichkeiten der Anderen vollzieht. Die *aesthetic predicaments* würden in diesem Sinne ins Phantasieren bzw. Imaginieren, also in abstrakte (Denk-)Bewegungen und Vorstellungen führen, die als solche stets performativ zu verstehen sind. Wenn ich *Bildung als Aufführung* als ein responsiv-performatives Geschehen verstehe, dann lassen sich *aesthetic predicaments* in ihrer responsiven Struktur als mögliche Anlässe von Bildung denken, die sich auch im Ästhetischen begründen und ihren Anfang stets im Anderen haben. In Anlehnung an Nohl lässt sich hier zudem hervorheben, dass sich Bildung nicht in der Begegnung mit *aesthetic predicaments* erschöpft, sondern sich nur im Eingehen auf diese vollziehen kann. Die *aesthetic predicaments* können in diesem Verständnis in Transformationen resultieren, die sich, wie in der vorliegenden Arbeit argumentiert, in *Schwellerenerfahrungen* als Ort des Überschreitens der jeweiligen Ordnungen der Erfahrung sowie als situative Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung vollziehen.

Wenn die *aesthetic predicaments* als ein Anlass für die *Bildung als Aufführung* angenommen werden, stellt sich die unmittelbare Frage nach dem Verständnis von Transformationen, in denen sich Bildungsprozesse vollziehen. In der transformatorischen Bildungstheorie stellte sich eine solche Transformation als die grundsätzliche, dauernde Änderung des Selbst und somit als die grundsätzliche (Re-)Konfiguration der Verhältnisse zu sich selbst, den Anderen und der Welt dar. Während in *Bildung und Spontaneität* die Transformation der Lebensorientierungen betont wird,¹⁸¹ wurde die Transformation von Nohl, Rosenberg und Thomsen in der *Bildung und Lernen im biografischen Kontext* als

180 Laner, Iris: Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich, 2019, S. 240

181 Nohl, Arnd-Michael: Bildung und Spontaneität. – Phasen von Wandlungsprozessen in drei Lebensaltern – Empirische Rekonstruktionen und pragmatistische Reflexionen, 2006, S. 7

die Transformation der Gesamtheit der Selbst- und Weltreferenz beschrieben.¹⁸² Während Koller in seinem im Jahr 2022 erschienenen Aufsatz in Anlehnung an Nohl zugibt, dass »neben kriseninduzierten auch spontane Bildungsprozesse« anerkannt werden könnten, bleibt der Erziehungswissenschaftler von seinem Begriff der Transformation überzeugt, indem zugleich *Bildung* und *Bildungsschritte* unterschieden werden.¹⁸³ Koller unterscheidet zudem zwischen absoluter und relativer Neuheit, wobei sein Begriff der Transformation und somit Bildung in dieser überarbeiteten Perspektive einer relativen Neuheit entspricht, die ein »Auftauchen von etwas« bedeutet, das als solches nur für die betreffende Person neu ist.¹⁸⁴ Während also ein absolutes Verständnis des Neuen im Sinne der Transformationen dadurch aufgegeben wird, bleibt Koller von seinem Konzept des Anlasses überzeugt, und dementsprechend davon, dass relative Neuheiten, als Ergebnis transformatorischer Bildungsprozesse anhand von Krisen bzw. Krisenerfahrungen ausgelöst werden.¹⁸⁵ Bildung, die sich in einer solchen Transformation vollzieht, entfaltet sich Koller zufolge »in einem unabschließbaren Prozess der Infragestellung oder Verflüssigung bestehender Ordnungen und eines Anderswerdens mit offenem Ausgang.«¹⁸⁶ Trotz der überarbeiteten Perspektive bezieht sich Kollers Transformation auf die »Infragestellungen«, die sich in den veränderten Selbst- und Weltverhältnisse eines Subjekts und somit im grundsätzlichen Anderswerden artikulieren.

Bevor die Frage nach meinem Verständnis von Transformation in der *Bildung als Auf-führung* beantwortet wird, sollte zunächst grundsätzlicher danach gefragt werden, was unter dem Begriff der Transformation verstanden werden kann. In *Sozialität und Alterität* beantwortet Waldenfels diese Frage, indem Transformation als eine *Formung im Übergang* verstanden wird, welche sich stets transitorisch und flüchtig vollziehe.¹⁸⁷ Im Abschnitt *Schwelle, In-Between* im zweiten Kapitel wurde eine Transformation als das Überschreiten der jeweiligen Schwellen beschrieben, die sich erst im Überschreiten selbst bilden. Als ein Übergangsphänomen artikulieren sich *Schwellenerfahrungen* somit in einer Neuorientierung, Situierung oder in der Ermöglichung eines neuen Erfahrungsfeldes. Auch in *Bildwerdung* vertritt Sabisch in Anlehnung an Mersch den Begriff der *Performance* statt einer Transformation, in dem sie eine Performance im Sinne einer »Aufführung, Verkörperung oder Darstellung« versteht.¹⁸⁸ In diesem Sinne versteht die Kunstpädagogin nicht die Verwandlung selbst als ein Ergebnis der Transformation, sondern deren Darstellung.¹⁸⁹

Wenn nun in Anlehnung an diese Positionen eine Transformation im Sinne einer Formung im Übergang und im Überschreiten *im und als Prozess* verstanden werden

182 Nohl, Arnd-Michael; von Rosenberg, Florian; Thomsen, Sarah: Bildung und Lernen im biographischen Kontext. Empirische Typisierungen und praxeologische Reflexionen, 2015, S. 145

183 Koller, Hans-Christoph: Bildung als Transformation? Zur Diskussion um die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse, 2022, S. 22

184 Ebd., S. 22

185 Ebd., S. 22

186 Ebd., S. 23

187 Waldenfels, Bernhard: Sozialität und Alterität, 2015, S. 267–268

188 Sabisch, Andrea: Bildwerdung, 2018, S. 51

189 Ebd., S. 51

kann, und nicht nur als konkretes Ergebnis solcher Prozesse, bietet es sich an, den Begriff der Transformation jenseits des bisherigen bildungstheoretischen Verständnisses an *Schwellerenerfahrungen* anzuknüpfen, die sich als responsiv-performative Ereignisse zwischen dem Nicht-mehr und Noch-nicht vollziehen. Diese Perspektive würde ausgehend von dem vorprädikativen und vorbegrifflichen Charakter der Schwellerenerfahrungen *erstens* erlauben, für die *Bildung als Aufführung* die Transformation(en) im Plural und dadurch stets ordnungskontingent zu betrachten. *Zweitens* ermöglicht sie einen Wechsel des bildungstheoretischen Fokus, in dem nicht nur nach den Ergebnissen von Transformationen, sondern vielmehr nach den performativen Modalitäten solcher Transformationen gefragt wird. Wenn also die Transformationen in diesem Sinne flüchtig, transitorisch und vor allem *im und als Prozess* in den Blick genommen werden, wäre für die *Bildung als Aufführung* festzuhalten, dass sowohl die Transformationen als auch deren Modalitäten der Aufführungen ordnungskontingent betrachtet und analysiert werden müssen.

Wenn mit der These der *Rollenbildung als Schwellerenerfahrung* auf das Überschreiten der jeweiligen Ordnungen der Erfahrung sowie auf die Destabilisierung der Selbst- und Weltwahrnehmung hingewiesen wurde, so lässt sich diese situative Destabilisierung im Rahmen der vorliegenden Arbeit bzw. der Theorie der *Rollenbildung* als die situative Reorganisation der Wahrnehmungs- und Handlungsweisen verstehen, mit der das Selbst, die Anderen und die Welt immer wieder responsiv-performativ zur Wahrnehmung, zur Erscheinung gebracht werden. Indem ein Andersehen oder ein Anderssein ermöglicht wird, weist diese Destabilisierung auf die situativen Reorganisationen der Wahrnehmung hin, die in der *Bildung als Aufführung* den Transformationen entspricht. Diese Transformationen sind somit, wie bereits anhand der konstruierten *Rollen des Performers, Narrators und Doubters* gezeigt wurde, weniger als existentielle und grundsätzliche Änderungen der Selbst- und Weltverhältnisse zu denken, die sich nur selten, in singulären und bedeutsamen Momenten vollziehen. Vielmehr lassen sich diese Transformationen im Sinne von Reorganisationen als kleine bzw. kleinschrittige aber vor allem auch temporäre, situative Verschiebungen in subjektiven Wahrnehmungs- und Handlungsweisen denken, die sich im Alltäglichen, in der Begegnung mit Selbst, den Anderen und der Welt vollziehen.

Für das Konzept der *Rollenbildung* wurde bereits argumentiert, dass sie selbst als ein Prozess stets und kontinuierlich wiederholt wird, um sich, den Anderen und der Welt zur Wahrnehmung, zur Erscheinung zu bringen. Vor dem Hintergrund der konstruierten *Rollen des Performers, Narrators und Doubters* und vor dem Hintergrund der *responsiven Erfahrungsräumen* lässt sich weiterführend argumentieren, dass solche Reorganisationen ständig stattfinden, in denen die eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an konfrontierte Aufforderungen und Begegnungen situativ aufgeführt werden. Die Modalitäten der Anknüpfung und somit die jeweiligen Aufführungen lassen sich also als die Reorganisation der Wahrnehmungs- und Handlungsweisen denken, die sich als ordnungskontingente Handlungen stets *zwischen* dem Finden und Erfinden bewegen.¹⁹⁰ Die Transformationen in der *Bildung als Aufführung* würden an diesem *zwischen* ansetzen, in dem das Selbst, die Anderen und die Welt stets responsiv-performativ

190 Siehe dafür die jeweiligen Interpretationen der Prozesse im vierten Kapitel

hervorgebracht, zur Erscheinung gebracht werden. Während die Transformation in der transformatorischen Bildungstheorie der Entstehung des Neuen und somit der Hervorbringung von neuen Figuren der Welt- und Selbstverhältnisse entspricht,¹⁹¹ die der Konfrontation und Bearbeitung von Krisen und Problemlagen unterliegen, lässt sich für das Verständnis von Transformationen in der *Bildung als Aufführung* festhalten, dass die Entstehung des Neuen als produktive Ordnungsstiftungen in den jeweiligen *Aufführungen* vollzogen wird, die ihren Anlass im Alltäglichen, im Ästhetischen, in *aesthetic predicaments* finden. Dieses Verständnis der Transformation lässt sich zudem in der zugeschriebenen Kontingenz der *Schwellenerfahrung* begründen, die sich vielmehr mit der situativen Neuorientierung der Subjekte und somit mit deren situativen Wirklichkeits-, Selbst- und Weltwahrnehmung beschäftigt.

Eine Bildungstheorie sollte nicht zuletzt, so Koller, auch Anschlüsse für empirische Analysen bzw. Interpretation anbieten. Wenn jedoch angenommen wird, dass sich jede subjektive Wahrnehmung von sich selbst, den Anderen und der Welt sowie jede Handlung zu sich selbst, den Anderen und der Welt in der und als die situative *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung zeigen, die sich erst *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen bilden, stellt sich die Frage, wie *Bildung als Aufführung* empirisch zugänglich gemacht werden kann. Wenn anders als in der rekonstruktiven Sozialforschung, der rekonstruktiven Subjektivierungsanalyse oder auch in der Theorie transformatorischer Bildungsprozesse nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass der Habitus von empirischen Subjekten oder Aspekte davon sich im kommunikativ-generalisierenden Wissen zeigen und dass durch die Identifikation und somit durch das Einordnen der subjektiven Handlungen und Akte ein aspekthafter Zugang zu den jeweiligen subjektiven habituellen Orientierungen ermöglicht werden kann,¹⁹² woran könnte Bildung bzw. die Bildungsprozesse anknüpfen?

Die *Bildung als Aufführung* operiert in einer Perspektive, die von vornherein ausschließt, dass die habitualisierten Dispositionen und Orientierungen eines Subjekts identifiziert, als solche kategorisiert und eingeordnet werden können. Das Identifizieren sowie das Einordnen der Dispositionen und Orientierungen in den jeweiligen Erfahrungsräumen bilden jedoch die Grundlage, von der heraus bisher Bildungsprozesse als Transformationen der jeweiligen Orientierungen rekonstruiert werden.¹⁹³ Ein solcher Versuch, wie bereits unter dem Abschnitt *Rollenbildung statt Typenbildung* erläutert, scheitert aber im Anspruch der Identifikation und des Einordnens der jeweiligen Handlungen, in denen diese Handlungen stets in einer *Inszenierungslogik* verstanden werden, und damit ihre Ordnungskontingenz nicht berücksichtigt wird. Wie bereit argumentiert, setzen die Identifikation der Orientierungen bzw. eines Orientierungsrahmens sowie die folgende Suche nach den dazugehörigen Erfahrungsräumen voraus,

191 Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, 2018, S. 101

192 Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: *Typenbildung*, in: Bohnsack, Ralf; Geimer, Alexander; Meuser, Michael (Hg.): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, 2018, S. 240

193 Siehe dazu u.a. die bereits erwähnten Thesen der rekonstruktiven Sozialforschung, rekonstruktiver Subjektivierungsanalyse, Habitustransformationen (Ralf Bohnsack, Florian von Rosenberg, Alexander Geimer)

dass sich Orientierungen in der Modalität der jeweiligen Handlungen sichtbar machen lassen. Diese These operiert also mit der Annahme, dass die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung oder auch die Haltungen eines Subjekts sich jeweils in den analysierten Handlungen zeigen bzw. aufzeigen lassen. Mit anderen Worten: Sie setzt voraus, dass die habitualisierten Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in aktuellen Begegnungen bzw. im eigenen Handeln immer wiederholt bzw. *inszeniert* werden. Diese Annahme ist aber vor dem Hintergrund der Konzeption *responsiver Erfahrungsräume* nicht länger anwendbar. Vor dem Hintergrund einer responsiv-performativen Logik lässt sich vielmehr argumentieren, dass die Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung *anknüpfend* an den konfrontierten Aufforderungen bzw. Situationen *situativ, responsiv-performativ aufgeführt* werden, und als solche erst im Verlauf der jeweiligen *Aufführung* immer etwas anders in Erscheinung treten. Wenn die Wahrnehmung und Handlung eines Subjekts als die jeweilige *Aufführung der Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung* in den Blick genommen werden, so müssen sie auch als nicht-wiederholbar und dementsprechend in deren Flüchtigkeit, Leibgebundenheit und Einmaligkeit begriffen werden. Dies schließt wiederum die Annahme aus, dass eine Suche nach und letztlich eine Rekonstruktion von habituellen Orientierungen oder Orientierungsrahmen anhand der *Identifikation* und *Einordnung* subjektiver Handlungen und Akte vollzogen werden können.

Statt einer solchen *Inszenierungslogik* bietet die *Bildung als Aufführung* eine theoretische Perspektive an, in der vielmehr nach der Performativität bzw. nach den Modalitäten der situativen *Aufführung* der Dispositionen von Wahrnehmung und Handlung gefragt wird. Diese Perspektive erlaubt, die ästhetische, responsiv-performative Dimensionen der Aufführung der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung in den Fokus zu setzen, die in den bisherigen bildungstheoretischen Auseinandersetzungen und Konzepten nicht berücksichtigt wurden. Die empirische Anschlussfähigkeit der *Bildung als Aufführung* wäre also dadurch ermöglicht, indem der verfestigte bildungstheoretische Anspruch des Identifizierens und Einordnens subjektiver Handlungen ausgehend von der dargestellten *Aufführungslogik* zunächst in Frage gestellt wird. Zugleich soll danach gefragt werden, wie die situativen, ordnungskontingenten *Aufführungen der Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung* sich *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen immer wieder responsiv-performativ hervorbringen. Ein Verständnis von subjektiven Bildungsprozessen sollte dementsprechend an der jeweiligen *Aufführung* selbst ansetzen, die sich mitsamt den Subjekten *anknüpfend* an den *aesthetic predicaments* zwischen Finden und Erfinden hervorbringt.

Die Erforschbarkeit bzw. die empirische Überprüfung dieser Theorie setzt also eine Verschiebung in der Perspektive voraus, die sich einerseits von dem zuvor beschriebenen bildungstheoretischen Anspruch löst, und andererseits über eine mediale Differenzierung hinaus an dem *Aufführungscharakter* der leiblichen und medialen Wahrnehmungen, Handlungen und Artikulationen ansetzt. – Dabei geht es mir nicht darum zu behaupten, dass die Medialität der jeweiligen Medien in der Wahrnehmung und Handlung nicht berücksichtigt werden soll. Die Medialität bzw. die medialen Differenzierungen und medialen Ordnungen stellen allerdings nur einen Aspekt der Wahrnehmungen und Hand-

lungen dar,¹⁹⁴ der in die Gesamtinterpretation zum *Aufführungscharakter* der leiblichen und medialen Wahrnehmungen, Handlungen und Artikulationen einfließen soll. – Im Sinne einer komparativen, empirischen Bildungs- und Biografieforschung würde der vorgestellte Ansatz in seiner *Aufführungslogik* eher Langzeitstudien verlangen (als Momentaufnahmen wie in der vorliegenden Arbeit), die die gleichen Subjekte bzw. deren jeweiligen Aufführungen in unterschiedlichen Settings und zeit-räumlichen Konstellationen als Forschungsgegenstände in den Blick nehmen, um die unterschiedlichen Modalitäten der *Aufführungen* in ihren zeiträumlichen Dimensionen und in ihr Ordnungskontingenz zu vergleichen und zu interpretieren.

Angelehnt an die transformatorische Ästhetik lässt sich mit dem Verständnis von *Bildung als Aufführung* zusammenfassend eine Bildungstheorie skizzieren, die über die mediale Differenzierung von Bildungsprozessen hinaus insbesondere an dem *Aufführungscharakter* der leiblichen und medialen Wahrnehmungen, Handlungen und Artikulationen ansetzt, und dadurch den Fokus auf die ästhetische, responsiv-performative Dimensionen der *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung verlagert. *Bildung als Aufführung* zeigt sich zugleich als eine Erweiterung der Erfahrungs- und Handlungsräume sowie als das Offen- und Aushalten von Kontingenzen, die sich in der/und als die situative *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung vollzieht. In diesem Verständnis lässt sich *Bildung als Aufführung* in Anlehnung an Meyer-Drawe in der gleichen unscharfen Trennung zwischen Bildung und Lernen verorten, indem die jeweiligen *Aufführungen* in ihrem transformatorischen, liminalen und performativen Charakter als Lern- und dadurch als Bildungsereignisse betrachtet werden.

Bildung als Aufführung setzt voraus, dass jede Wahrnehmung und Handlung eines Subjekts in einem responsiv-performativen und somit in einem *Aufführungscharakter* verstanden werden, und zugleich dass die Strukturen der Wahrnehmung und Handlungen sich durch Verfremdungsfiguren in *responsiven Erfahrungsräumen* bilden. Sie versteht *aesthetic predicaments*, im Sinne von Unzugänglichkeiten und auch als Möglichkeiten in ihrem vorprädikativen und vorbegrifflichen Charakter, als Anlässe für *Bildungsprozesse* und eröffnet eine Perspektive auf Bildungsanlässe jenseits von Krisen, Störungen und Irritationen. Die *aesthetic predicaments* können sich in der jeweiligen *Aufführung* der subjektiven Dispositionen der Wahrnehmung und Handlungen u.a. als Indifferenz, Lust, Anreiz, Irritation, Befremdung oder als Staunen artikulieren, mit anderen Worten: Sie können sich entsprechend in jeglichen Formen des Affekts äußern.

Indem die *aesthetic predicaments* als Bildungsanlässe eingeführt und daran anknüpfend die Veränderungen und Transformationen im Sinne von Reorganisationen der Wahrnehmungs- und Handlungsweisen verstanden werden, eröffnet sich eine theoretische Perspektive, in der Transformationen sowie Konfigurationen jenseits des bisherigen bildungstheoretischen Verständnisses mit *Schwellenerfahrungen* verknüpft werden. Diese Perspektive erlaubt einerseits, dass Transformation(en) im Plural und ordnungskontingent verstanden werden, und andererseits ermöglicht sie eine Verschiebung des

194 Siehe dafür die Konzeption und Interpretation des pointing in plan-séquence im dritten sowie im vierten Kapitel.

forschenden Blicks, der nicht nur nach den Transformationen als Endergebnisse vollzogener Veränderungen, sondern vielmehr nach den prozessualen Modalitäten solcher Transformationen selbst sucht.

In dieser Perspektive bieten sich die *Aufführungen* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung sowie ihre ordnungskontingenten Modalitäten selbst als Gegenstand der Transformationen an: Wenn also das Subjekt, wie bereits argumentiert, zugleich als ein *Konstituierendes-Konstituiertes*, *Konstruierendes-Konstruiertes* und *Konfigurierendes-Konfiguriertes* in den Blick genommen wird, vollzieht sich Bildung in der/und als die situative/n *Aufführung* dieser zwei Pole, die sich *anknüpfend* an den konfrontierten Situationen und/oder Aufforderungen situativ bildet und stets in *responsiven Erfahrungsräumen* verankert bleibt. Ausgehend von der These der *Rollenbildung als Schwellenerfahrung* stellt sich die *Bildung als Aufführung* als eine Erweiterung der transformatorischen Bildungstheorie dar, die jedoch den Fokus auf die ästhetischen, responsiv-performativen Dimensionen der *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung verlagert, indem zugleich die jeweilige *situative* Neuorientierung der Subjekte und somit deren *situative* Wirklichkeits-, Selbst- und Weltwahrnehmung als bildungsrelevant betrachtet werden.

Epilog

Die konstruierte Theorie der *Rollenbildung*, die sich als ein ästhetischer, responsiv-performativer Zugang zur Installation verstehen lässt, bietet eine Perspektive, in welcher die Betrachter:innensubjekte und ihre Erfahrungen in deren situativen und ordnungskontingenten Hervorbringung *in* und *als Prozesse* in den Blick genommen werden können. Als solche lässt sie sich als eine Theorie der ästhetischen Erfahrung begreifen, die die transformatorische Ästhetik, die in Bezug zu theatralen Aufführungen und Performances im theaterwissenschaftlichen Kontext entwickelt wurde, auch für die ästhetische und responsiv-performative Konstitution der Betrachter:innen von Installationen produktiv macht. Die Theorie der *Rollenbildung* stellt somit eine mögliche Antwort auf die anfängliche Frage der vorliegenden Arbeit dar, sie bietet darüber hinaus in ihrer *Aufführungslogik* eine bildungstheoretische Grundlage, mit der sich die responsiv-performative Hervorbringung bzw. Bildung des Subjekts *anders denken* lässt.

Für das Verständnis der *Rollenbildung* wurde argumentiert, dass sie selbst als ein Prozess stets und kontinuierlich wiederholt wird, um dabei das Subjekt, die Anderen und die Welt hervor und zur Wahrnehmung zu bringen. Das setzt wiederum voraus, dass das Wahrnehmen, Denken, Fühlen und Handeln eines Subjekts sich als ästhetische, responsiv-performative Ereignisse zwischen Finden und Erfinden bewegen und in diesem Sinne keiner einfachen Wiederholungs- und Inszenierungslogik hinsichtlich der habituellen Dispositionen subjektiven Wahrnehmens, Denkens und Handelns unterliegen. Vielmehr sind in dieser Perspektive jede subjektive Wahrnehmung des Selbst, des Anderen und der Welt sowie jede Handlung als situative *Aufführung* der eigenen individuellen Dispositionen und Gewohnheiten der Wahrnehmung und Handlung zu verstehen, die sich erst *anknüpfend* an den jeweils konfrontierten Situationen und Aufforderungen bilden. Dementsprechend lässt sich über die ästhetische Erfahrung von Installationen hinaus weiterführend argumentieren, dass solche *Aufführungen* bzw. solche Prozesse der *Rollenbildung* ständig stattfinden und etwas alltägliches darstellen (können).

Vor diesem Hintergrund wären die am empirischen Material bezüglich der Installation *House* erarbeiteten theoretischen Überlegungen hinsichtlich ihrer ästhetischen Erfahrung auch auf andere Kunsterfahrungen bzw. andere Erfahrungen von künstlerisch-ästhetischen Praktiken und ihren Aufführungssituationen, wie z.B. Bilder, Musikstücke bzw. Konzerte, Filme oder Skulpturen, zu übertragen. In solchen weiteren qualitativ-

empirischen Forschungen könnte sich die Theorie der *Rollenbildung* nicht nur hinsichtlich ihrer Reichweite und Übertragbarkeit bewähren, sondern sich auch noch weiter ausdifferenzieren lassen. Bei solchen weiteren Forschungen wäre es zudem sinnvoll, mit denselben Teilnehmenden über einen längeren Zeitraum zusammen zu arbeiten. Wie zuvor im fünften Kapitel argumentiert, stellt die vorliegende Arbeit vielmehr eine Momentaufnahme hinsichtlich der Rollenbildung(en) der Teilnehmer:innen dar. Dagegen könnte eine Langzeitstudie, die die gleichen Subjekte bzw. deren jeweiligen (ästhetischen) Erfahrungen in unterschiedlichen Situationen und Zeiten als Forschungsgegenstände in den Blick nimmt, nicht nur die unterschiedlichen Modalitäten der *Rollenbildung* in ihren jeweiligen ordnungskontingenten, responsiv-performativen Dimensionen vergleichend untersuchen; sie könnte darüber hinaus die These überprüfen, dass sich die subjektive *Rollenbildung*, im Sinne einer Subjektwerdung oder einer *Rolle-im-werden*, immer wieder etwas anders wiederholt bzw. das Subjekt, z.B. als Betrachter:in einer Installation oder einer anderen künstlerischen Arbeit immer wieder etwas anders hervorbringt.

In dieser Hinsicht zeigt sich das Verständnis der *Rollenbildung* über die vorliegende Arbeit hinaus auch als produktiv für sozialwissenschaftliche und bildungstheoretische Diskurse, die sich mit Formen der Subjektivierung sowie mit spezifischen Subjektivierungsweisen beschäftigen. Die dargestellte *Aufführungslogik* der *Rollenbildung* im Sinne einer Subjektwerdung bietet eine Möglichkeit, Bildungs- und Subjektivierungsprozesse *anders zu denken*. Wenn die Strukturen und Modalitäten der Wahrnehmungen, Handlungen und Haltungen eines Subjekts und damit einhergehend dessen Welt- und Selbstverhältnisse den Gegenstand von Bildungsprozessen darstellen, müssen sie in der dargestellten *Aufführungslogik* erneut ausgehandelt werden. Die in der vorliegenden Arbeit in ihren Grundzügen skizzierte Theorie der *Rollenbildung*, im Sinne einer *Bildung als Aufführung*, lässt sich als der Anfang einer solchen Aushandlung begreifen.

Die dabei formulierten theoretischen Überlegungen zu ästhetischen, responsiv-performativen Bildungsprozessen stellen eine Erweiterung subjektiver Erfahrungs- und Handlungsräume sowie das Offen- und Aushalten von Kontingenzen dar, die sich in der situativen *Aufführung* der eigenen Dispositionen der Wahrnehmung und Handlung vollziehen. Über eine mediale Differenzierung von ästhetischen Bildungsprozessen hinaus setzt die Theorie einer *Rollenbildung* insbesondere an den *Aufführungscharakter der leiblichen und medialen Wahrnehmungen, Artikulationen und Handlungen der Subjekte* an, und verschiebt somit den theoretischen Fokus auf die ästhetischen, responsiv-performativen Dimensionen der *leiblichen Aufführung* der subjektiven Dispositionen in ihrem *Vollzug*. In diesem Verständnis zeigen sich die jeweils situativen und ordnungskontingenten Neuorientierungen der Subjekte und deren situativen Wirklichkeits-, Selbst- und Weltwahrnehmung immer etwas anders, also als re-organisiert. Des Weiteren konnte in diesem Kontext mit Alva Noës *aesthetic predicaments* auch ein anderes bzw. erweitertes Verständnis von Anlässen ästhetischer Erfahrungen, als responsiv-performativer Modus ästhetischer Bildung erarbeitet werden, die zwar stets ihren Anfang im Anderen bzw. Fremden haben ohne dabei aber auf Irritationen oder Krisenerfahrungen reduziert zu sein. *Aesthetic predicaments*, verstanden als Unzugänglichkeit(en), können sich u.a. als Indifferenz, aber auch als Faszination, Staunen oder Lust, als Anreiz, als Irritation oder Befremdung zeigen; sie können sich dementsprechend in jeglichen

Formen des Affekts äußern. Sie lassen sich in ihrer Funktion als Unzugänglichkeit(en) sowohl im Inter- und Intrasubjektiven als auch im *Entanglement* von Menschen, Dingen, Praktiken und Techniken verorten, die sich als Bildungsanlässe in der jeweiligen subjektiven Begegnung mit Welt und Anderen, in der jeweiligen Aufführung der eigenen subjektiven Dispositionen von Wahrnehmung und Handlung zeigen können.

Insofern erweisen sich die vorliegenden Auseinandersetzungen zur Theorie der *Rollenbildung* bzw. zur *Bildung als Aufführung* in grundlagentheoretischer Perspektive als produktive Anregungen für sozial-, kultur- und erziehungswissenschaftliche Diskurse, die sich Bildungsprozessen im Kontext ästhetisch-künstlerischer Praktiken widmen. Anknüpfend daran wäre dann auch in kunstpädagogischer Perspektive weiter zu untersuchen, wie ästhetische Erfahrungen und Bildungsprozesse im Sinne der *Rollenbildung* begleitet werden können; wie beispielsweise in kunstpädagogischen und kunstvermittelnden Settings die Unzugänglichkeiten (*aesthetic predicaments*) zu künstlerischen Arbeiten in den Seminaren, im Unterricht oder in anderen kunstpädagogischen Situationen aufgegriffen und sie als Anlässe von ästhetischen Bildungsprozessen begriffen werden können. Eine solche gemeinsame ästhetischen Arbeit – als *aesthetic labour* im Sinne Noës – lässt sich wahrscheinlich nicht ohne weiteres in didaktischen Konzepten planen oder in standardisierten Kompetenzen formulieren.¹ Eine ästhetische Erfahrung künstlerischer Arbeiten sowie im Kontext ästhetisch-künstlerischer Praktiken im Sinne der *Rollenbildung* kann sich nur situativ ereignen, sie vollzieht sich leibgebunden, singulär sowie ordnungskontingent und ist daher in ihren Richtungen und Verzweigungen unvorhersehbar – und darin liegt ihr Potenzial.

1 Ein anderer pädagogischer Versuch stellt mein Seminar »Situative Zugänge« dar, das ich bisher an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel, an der Pädagogischen Hochschule Freiburg und an der Leuphana Universität Lüneburg mit Student:innen durchgeführt habe.

Literatur

(Print-)Veröffentlichungen

A

- Adachi-Rabe, Kayo: *Zur Expansion des Off. Jean-Luc Godards LE MÉPRIS und Wong Kar-Wais IN THE MOOD FOR LOVE im Vergleich*. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung (ISSN 2192–5445), 2011, Nr. 3, S. 93–101. https://www.rabbiteye.de/2011/3/adachi-ra-be_off.pdf (Aufgerufen 08.09.2024).
- Alloa, Emmanuel: Maurice Merleau-Ponty II – Fleisch und Differenz. In: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias, Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen, 2019, 2. Auflage: Mohr Siebeck, S. 37–51.
- Alloa, Emmanuel: Aktiv – Passiv – Medial. Spielarten des Vollzugs. In: Goppelsröder, Fabian; Sternagel, Jörg (Hg.): *Techniken des Leibes*. Weilerwist, 2016: Vellbrück Wissenschaft, S. 133–148.
- Alloa, Emmanuel: »...ein Reden und ein Denken, das nicht wir haben« Zur Figur der indirekten Rede bei Maurice Merleau-Ponty. In: Alloa, Emmanuel; Lagaay, Alice (Hg.): *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprechabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2008, transcript Verlag, S. 207–224.
- Alkemeyer, Thomas: Subjektivierung in sozialen Praktiken. Umriss einer praxeologischen Analytik. In: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013: transcript Verlag, S. 33–68.
- Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar: Einleitung. In: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013: transcript Verlag, S. 9–30.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2018: C.H. Beck Verlag.
- Audehm, Kathrin: Habitus. In: Kraus, Anja; Budde, Jürgen; Hietzge, Maud; Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim Basel 2017: Beltz Juventa, S. 167–178.

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How To Do Things With Words)*. Stuttgart 1979: Philipp Reclam Verlag.

B

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, Boston 2016: De Gruyter Verlag.

Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, 2006, Technische Universität Berlin, Publikationen, Doktorarbeit, DOI: <https://doi.org/10.14279/depositonce-1400> (Aufgerufen 05.05.2022).

Bazin, André: Jean Renoir. München, Wien 1977: Hanser Verlag.

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskunst: Installationen und ästhetische Erfahrungen. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): *Im Rausch der Sinne: Kunst zwischen Animation und Askeze*, Wien 1999, Paul Zsolnay Verlag, S. 122–144.

Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler*, Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997: DuMont Buchverlag.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. V. 1+2, Frankfurt a.M. 1982, Bd. 1, I 1a, 4: Suhrkamp Verlag.

Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*. London 2005: Tate Publishing.

Boehm, Gottfried: Das Zeigen der Bilder. In: Boehm, Gottfried; Egenhofer, Sebastian; Spies, Christian (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München 2010: Wilhelm Fink Verlag, S. 19–54.

Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. Opladen, Toronto 2021, 10. Auflage: Barbara Budrich Verlag.

Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris: Typenbildung. In: Bohnsack, Ralf; Geimer, Alexander; Meuser, Michael (Hg.): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. Opladen, Toronto 2018, 4. Auflage: Barbara Budrich Verlag, S. 237–241.

Bohnsack, Ralf: Dokumentarische Methode. In: Bohnsack, Ralf; Geimer, Alexander; Meuser, Michael (Hg.): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*. Opladen, Toronto 2018, 4. Auflage: Barbara Budrich Verlag, S. 52–57.

Bohnsack, Ralf: Rekonstruktion, Rationalismuskritik und Praxeologie. In: Heinrich, Martin; Wernet, Andreas (Hg.): *Rekonstruktive Bildungsforschung. Zugänge und Methoden*. Wiesbaden 2018: Springer VS, S. 211–226.

Bohnsack, Ralf: *Praxeologische Wissenssoziologie*, Opladen, Toronto 2017: Barbara Budrich Verlag.

Bohnsack, Ralf: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. Opladen, Toronto 2014, 9. überarbeitete und erweiterte Auflage: Barbara Budrich Verlag.

Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen & Farmington Hills 2011, 2. Auflage: Barbara Budrich Verlag.

Bonitzer, Pascal: *Le regard et la voix*. Paris: Seuil 1976: Union générale d'éditions.

Bosančić, Saša: *Arbeiter ohne Eigenschaften. Über die Subjektivierungsweisen angelernter Arbeiter*. Wiesbaden 2014: Springer Verlag.

Bourdieu, Pierre: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M. 1998: Suhrkamp Verlag.

- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M. 1933: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis*. Frankfurt a.M. 1979: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, Katja: Kunstdidaktische Installationen – Erfahrungsräume zwischen Kunst und Didaktik. In: Engel, Birgit; Böhme, Katja (Hg.): *Kunst und Didaktik in Bewegung. Kunst-didaktische Installationen als Professionalisierungsimpuls*. München 2014: Kopaed Verlag.
- Breuer, Franz; Muckel, Petra; Dieris, Barbara: *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden 2019, 4. Auflage: Springer VS.
- Breuer, Franz: *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden 2010, 2. Auflage: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer Fachmedien.
- Brümmer, Kristina, Alkemeyer, Thomas: Bausteine zu einer Geschichte ›schweigenden Wissens‹. In: Kraus, Anja; Budde, Jürgen; Hietzge, Maud; Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, Weinheim Basel 2017: Beltz Juventa, S. 29–44.
- Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. Princeton, New Jersey 1981: Princeton University Press.
- Busch, Katrin: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen. In: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): ›pathos‹ Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld 2007: transcript Verlag, S. 51–74.
- Busch, Katrin; Därmann, Iris: Einleitung. In: Busch, Katrin; Därmann, Iris (Hg.): ›pathos‹ Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld 2007: transcript Verlag, S. 7–27.
- Busch, Katrin; Därmann, Iris: Vorwort. In: Busch, Katrin; Därmann, Iris; Kapust Anja (Hg.): *Philosophie der Responsivität. Festschrift für Bernhard Waldenfels*. München 2007: Wilhelm Fink Verlag, S. 7–14.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt a.M. 2001: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith: Performative Acts and Gender Construction – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Case, Sue Ellen (Hg.): *Performing Feminism*. Baltimore, London, 1990, S. 270–282.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart 1965: UTB Verlag.

C

- Corsten, Michael: *Karl Mannheims Kulturosoziologie. Eine Einführung*. Frankfurt a.M., New York 2010: Campus Verlag.
- Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory*, Thousand Oaks, California 2014, 2. Auflage: SAGE Publishing.
- Charmaz, Kathy: Den Standpunkt verändern: Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): *Grounded Theory Reader*. Wiesbaden 2011, 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage: VS Verlag, S. 181–205.
- Charmaz, Kathy: *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide through Qualitative Analysis*, Thousand Oaks, California 2006: SAGE Publishing.

Combrink, Louisemarié: *A Narratological Perspective on Installation Art*. 2021, *De Arte*, 56(2-3), S. 29–51. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043389.2021.1986275> (Aufgerufen 15.10.2024)

D

- Dahrendorf, Ralf: Vorwort. In: Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2021, 19. Auflage: Piper Verlag, S. vii–x.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M. 1991: Suhrkamp Verlag.
- Dewey, John: *Art as Experience*. New York 1980: Perigee Books Publishing.
- Dicke, Nikola: *Thank you for watching! Ästhetische Reflexivität im Wechselspiel von künstlerischer Produktion und Rezeption*, München 2021: kopaed Verlag.
- Dörpinghaus, Andreas: Zum begrifflichen Gehalt von Bildung. In: Müller-Roselius, Katharine; Hericks, Uwe (Hg.): *Bildung – Empirischer Zugang und theoretischer Widerstreit. Studien zur Bildungsforschung*. 2013: Barbara Budrich Verlag, S. 119–132.

F

- Faye, Ran: *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation*. New York 2009: Peter Lang Publishing Inc.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld 2021, 4. Auflage: transcript Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika: Introduction: Transformative aesthetics – reflections on the metamorphic power of art. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Eds.): *Transformative Aesthetics*. London 2018: Routledge, S. 1–25.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag, S. 138–161.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2013, 2. Auflage: transcript Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika: *The Transformative Power of Performances. A new aesthetics*. London, New York 2008, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias: Einleitung. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München 2006: Brill & Fink Verlag, S. 7–12.
- Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München 2006: Brill & Fink Verlag, S. 21–42.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004: Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003: Wilhelm Fink Verlag, S. 97–112.

- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a.M. 2020, 26. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991, 17. Auflage: Fischer, Taschenbuch Verlag.
- Foucault, Michel: Technologies of the self. In: Martin, Luther H.; Gutman, Huck; Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologies of the self. A seminar with Michel Foucault. London 1988: Amherst: University of Massachusetts Press, Tavistock Publications, S. 16–49.
- Fried, Michael: Art & Objecthood. 1967, Artforum Online, DOI: <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708> (Aufgerufen 09.09.2024).

G

- Geimer, Alexander: Bildung als Entsubjektivierung und Subjektivierung – Bildungspotenziale kommunikativ/diskursiv generalisierter Subjektnormen. In: Amling, Steffen; Geimer, Alexander; Rundel, Stefan; Thomsen, Sarah (Hg.): *Jahrbuch Dokumentarische Methode*. Berlin 2020, Heft 2–3. S. 255–278. Centrum für qualitative evaluations- und Sozialforschung e.V. (ces). DOI: <https://doi.org/10.21241/ss0ar.70911> (Aufgerufen 08.16.2024).
- Geimer, Alexander; Amling, Steffen: Subjektivierungsforschung als rekonstruktive Sozialforschung vor dem Hintergrund der Governmentality und Cultural Studies. Eine Typologie der Relation zwischen Subjektnormen und Habitus als Verhältnisse der Spannung, Passung und Aneignung. In: Geimer, Alexander; Amling, Steffen; Bosančić, Saša (Hg.): *Subjekt und Subjektivierung. Empirische und theoretische Perspektiven auf Subjektivierungsprozesse*. Wiesbaden 2019, Springer Verlag, S. 19–42.
- Geimer, Alexander: Zur Unwahrscheinlichkeit von Bildung: Potenzielle Subjektivierungskrisen vor dem Hintergrund der Relation von Habitus, Identität und diskursiven Subjektfiguren. In: von Rosenberg, Florian; Geimer, Alexander (Hg.): *Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität*, Wiesbaden 2014, Springer Verlag, S. 195–213.
- Gelb, Adhémar; Goldstein, Kurt: *Über den Einfluß des vollständigen Verlustes des optischen Vorstellungsvermögens auf das taktile Erkennen*. In: Psychologische Analysen hirnpathologische Fälle, 1920; Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle, Barth, Leipzig, 157–250.
- Goldstein, Kurt: *Über Zeigen und Greifen*. 1931, Nervenarzt, S. 453–466.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2021, 19. Auflage, Piper Verlag.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: ›Zeigen‹ als philosophische Irritation. In: van den Berg, Karen; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): *Politik des Zeigens*. München 2010, Wilhelm Fink Verlag, S. 195–202.

H

- Habermas, Jürgen: *Es beginnt mit dem Zeigefinger*. In: Die Zeit Archiv, 2009, 51. Ausgabe, Online: <https://www.zeit.de/2009/51/Habermas-Tomasello> (Aufgerufen 10.10.2024).

- Henkel, Christina: *Interaktion und Lebensweltgestaltung im fremdkulturellen Kontext: Interkulturalitätskonzepte zwischen Theorie und Praxis*, Berlin 2020: Springer Verlag.
- Hirschhauer, Stefan: *Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung*. In: *Zeitschrift für Soziologie*, Stuttgart 2001, Jahrgang 30, Heft 6: Lucius & Lucius Verlag, S. 429–451.
- Hohage, Christoph: Kathy Charmaz' konstruktivistische Erneuerung der Grounded Theory. In: Equit, Claudia; Hohage, Christoph (Hg.): *Handbuch Grounded Theory. Von der Methodologie zur Forschungspraxis*, Weinheim 2016: Beltz Juventa, S. 108–125.
- Hopfener, Birgit: *Installationskunst in China: Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen*, Bielefeld 2013, transcript Verlag.
- Husserl, Edmund: *Arbeit an den Phänomenen. Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Bernhard Waldenfels, München 2003: Wilhelm Fink Verlag.

J

- Jacucci, Giulio; Spagnollie, Anna; Chalamalakakis, Alessandro; Morrison, Ann; Liikkanen, Lassi; Roverda, Stefano; Bertoncini, Massimo: Bodily Explorations in Space: Social Experience of a Multimodal Installation. In: Gross, Tom; Gulliksen, Jan; Kotzé, Paula; Oestreicher, Lars; Palanque, Philippe; Prates, Raquel Oliveira; Winckler, Marco (Eds.): *Human-Computer Interaction – INTERACT 2009, 12th IFIP TC 13 International Conference Uppsala, Sweden, Proceedings, Part II*. Wiesbaden 2009: Springer Verlag, S. 62–75.
- Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 2015, 4. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Jehle, Martin: *Ungeschnitten. Zu Geschichte, Ästhetik und Theorie der Sequenzeinstellung im narrativen Kino*, Marburg 2021: Schüren Verlag.
- Johns, Stefanie: *Vom Zwischen Aus. Weisen bildreflexiver Annäherungen an Bilderfahrung in Wissenschaft, Kunst und Vermittlung*, München 2021: Kopaed Verlag.

K

- Kabakov, Ilya: *Über die totale Installation*, Ostfildern-Ruit 1995: Cantz Verlag.
- Kapust, Anja: Responsive Philosophie: Darlegung einiger Grundzüge. In: Busch, Katrin; Därmann, Iris; Kapust Anja (Hg.): *Philosophie der Responsivität. Festschrift für Bernhard Waldenfels*. München 2007: Wilhelm Fink Verlag, S. 15–34.
- Kargin, Fatma; Zahn, Manuel: *Einführungsvortrag*. In: interdisziplinären Workshop: Ästhetische und künstlerische Praktiken als Reorganisation der Wahrnehmungsweisen, an der Universität zu Köln, 2023, nicht publiziertes Manuskript.
- Kathke, Petra: Spielräume materieller Inszenierung im Handlungsfeld künstlerischer Lehre. In: *Zeitschrift für Ästhetische Bildung*, 2009, JG. 1, Nr.1. <http://zaeb.net/wp-content/uploads/2020/12/11-43-2-PB.pdf> (Aufgerufen 22.12.2024).
- Keller, Reiner: Der menschliche Faktor. Über Akteur(inn)en, Sprecher(inn)en, Subjektpositionen, Subjektivierungsweisen in der Wissenssoziologischen Diskursanalyse. In: Keller, Reiner; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (Hg.): *Diskurs – Macht – Sub-*

- jekt. *Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden 2012: VS, S. 69–107.
- Kertscher, Jens; Mersch, Dieter: Einleitung. In: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003: Wilhelm Fink Verlag, S. 7–15.
- Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen. In: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag, S. 162–175.
- Koller, Hans-Christoph: Bildung als Transformation? Zur Diskussion um die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. In: Yacek, Douglas (Hg.): *Bildung und Transformation. Zur Diskussion eines erziehungswissenschaftlichen Leitbegriffs*. Berlin 2022: J.B. Metzler, Springer Verlag, S. 18–22.
- Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Stuttgart 2018, 2. Auflage: Kohlhammer Verlag.
- Koller, Hans-Christoph: Über die Notwendigkeit von Irritationen für den Bildungsprozess. Grundzüge einer transformatorischen Bildungstheorie. In: Andreas Lischewski (Hg.): *Negativität als Bildungsimpuls? Über die pädagogische Bedeutung von Krisen, Konflikten und Katastrophen*. Paderborn 2016, 4. Auflage: Brill & Schöningh Verlag, S. 213–235.
- Koller, Hans-Christoph: Grundzüge einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. In: Liesner, Andrea; Lohman, Ingrid (Hg.): *Gesellschaftliche Bedingungen von Bildung und Erziehung, Eine Einführung*. Stuttgart 2010: W. Kohlhammer Verlag, S. 288–300.
- Koller, Hans-Christoph: Probleme einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. In: Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf (Hg.): *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Bielefeld 2007: transcript Verlag, S. 69–81.
- Kraus, Anja: Einführung ›Schweigendes Wissen‹. In: Kraus, Anja; Budde, Jürgen; Hietze, Maud; Wulf, Christoph (Hg.): *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*. Weinheim Basel 2017: Beltz Juventa, S. 18–28.
- Krauss, Rosalind: *Sculpture in the Expanded Field*. 1979: October Magazine, Vol. 8 (Spring), Online: www.jstor.org/stable/778224 (Aufgerufen 19.02.2024).
- Krautkrämer, Florian: GoPro Culture: On the Relationship between Apparatus, Manufacturer, and Aesthetics. In: Gerling, Winfried; Krautkrämer, Florian (Hg.): *Versatile Camcorders. Looking at the GoPro Movement*. Berlin 2021: Kulturverlag Kadmos, S. 79–90.
- Krautkrämer, Florian: Go-Pro-Vision und involvierter Blick: Neue Bilder der Kriegsberichterstattung. In: Adam, Marie-Hélène; Gellai, Szilvia; Knifka, Julia (Hg.): *Technisierte Lebenswelt. Über den Prozess der Figuration von Mensch und Technik*. Bielefeld 2016: transcript Verlag, S. 209–224.
- Krautkrämer, Florian: *Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm*. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 11: Dokument und Dokumentarisches, Jg.6, Nr.2, 2014, S. 113–126, DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1257> (Aufgerufen 04.24.2024).
- Krämer, Sybille: Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie. In: Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München 2003: Wilhelm Fink Verlag, S. 19–34.

- Krämer, Sybille: *Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Deiktische und das Ikonische in der Sprache konvergieren*. In: Zeitschrift für Germanistik, 2003, Neue Folge, Vol. 13, No. 3, S. 509–519. DOI: <https://www.jstor.org/stable/23977295> (Aufgerufen 02.02.2024).
- Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002: Suhrkamp Verlag, S. 323–346.
- Krämer, Sybille; Stahlhut, Marco: Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie, In: Fischer-Lichte, Erika; Wulf, Christoph (Hg.): *Paragrana*, internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Berlin 2001, Band 10, Heft 1: Akademie Verlag, S. 35–64.
- Kyora, Sabine: »Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur«. Praeologische Perspektiven auf Autorinszenierungen und Subjektentwürfe in der Literaturwissenschaft. In: Alkemeyer, Thomas; Budde, Gunilla; Freist, Dagmar (Hg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld 2013: transcript Verlag, S. 251–274.
- Kühnapfel, Corinna; Fingerhut, Jörg; Pelowski, Matthew: *The role of the body in the experience of installation art: a case study of visitors' bodily, emotional, and transformative experiences in Tomás Saraceno's »in orbit«*. 2023, In: Front. Psychology. 14:1192689. DOI: 10.3389/fpsyg.2023.1192689 (Aufgerufen 10.10.2024).

L

- Laner, Iris: Subjektivierung durch Einfühlung und Nacherleben. Zur Bedeutung von Phantasie und Imagination für die Bildung des Ich. In: Ricken, Norbert; Casale, Rita; Thompson, Christiane (Hg.): *Subjektivierung. Erziehungswissenschaftliche Theorieperspektiven*, Weinheim, Basel 2019: Beltz Juventa Verlag, S. 217–242.
- Lévinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Baden-Baden 2017, 7. Auflage: Alber Studienausgabe, Verlag Karl Alber.
- Liessmann, Konrad Paul: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien, München 2004: WUV Verlag.
- Lüders, Christian: Teilnehmende Beobachtung. In: Bohnsack, Ralf; Marotzki, Winfried; Meuser, Michael (Hg.): *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, Wiesbaden 2003: Springer Verlag, S. 151–153.

M

- Mannheim, Karl: *Strukturen des Denkens*. Frankfurt a.M. 1980: Suhrkamp Verlag.
- Marotzki, Winfried: *Entwurf einer strukturellen Bildungstheorie. Biografiethoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften*. Weinheim 1990: Deutscher Studienverlag.
- McTighe, Monica, E.: *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*. Lebanon, New Hampshire 2012: University Press of New England.
- Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception*. London 2013: Routledge Publishing.

- Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966, 6. Auflage: De Gruyter Verlag.
- Mersch, Dieter: Die Frage der Alterität. Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs. In: Dalfert, Ingolf U.; Stoellger, Philipp (Hg.): *Hermeneutik der Religion*. Tübingen 2007: Mohr Siebeck Verlag, S. 35–57.
- Mey, Günter; Mruck, Katja: Grounded-Theory-Methodology: Entwicklung, Stand, Perspektiven. In: Mey, Günter; Mruck, Katja (Hg.): *Grounded Theory Reader*. Wiesbaden 2011, 2. Aktualisierte und erweiterte Auflage: Springer Verlag, S. 11–48.
- Meyer-Drawe, Käte: *Zur Erfahrung des Lernens. Eine Phänomenologische Skizze*, Santalca, Filosofija, 2010 18(3), S. 6–17. DOI: 10.3846/coactivity.2010.22 (aufgerufen 22.12.2022).
- Meyer-Drawe, Käte: *Lernen als Erfahrung*. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 6. Jahrgang., Heft 4/2003, S. 505–514. DOI: <https://www.fachportal-paedagogik.de/literatur/vollanzeige.html?FId=2825370> (Aufgerufen 04.20.2022).
- Métais, Fabrice: Experiencing the other: intersubjectivity, alterity and artistic installations, in: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (Eds.): *Installation art as experience of self, in space and time*, Delaware, Malaga 2021: Vernon Press, S. 59–78.

N

- Nohl, Arnd-Michael; von Rosenberg, Florian; Thomsen, Sarah: Bildung und Lernen im biographischen Kontext. Empirische Typisierungen und praxeologische Reflexionen, Wiesbaden 2015: Springer Verlag.
- Nohl, Arnd-Michael: Bildung und konjunkativer Transaktionsräume. In: von Rosenberg, Florian; Geimer, Alexander (Hg.): *Bildung unter Bedingungen kultureller Pluralität*. Wiesbaden 2014: Springer Verlag, S. 27–40.
- Nohl, Arnd-Michael: Bildung und Spontaneität. – Phasen von Wandlungsprozessen in drei Lebensaltern – Empirische Rekonstruktionen und pragmatistische Reflexionen. Opladen 2006: Barbara Budrich Verlag.
- Nohl, Arnd-Michael: Die Bildsamkeit spontanen Handelns. Phasen biografischer Wandlungsprozesse in unterschiedlichen Lebensaltern. In: Zeitschrift für Pädagogik 52, 2006, 1, S. 91–107 – URN: urn:nbn:de:0111-opus-44478. DOI: 10.25656/01:4447 (Aufgerufen 09.08.2024).
- Nohl, Arnd-Michael: Migration und Differenzenerfahrung. Junge einheimische und Migranten im rekonstruktiven Milieuvvergleich. Opladen 2001: Leske & Barbara Budrich Verlag.
- Noltze, Katja: Dialog Kunst – Raum: Situative Innenrauminstallation als Wahrnehmungsangebot und Lernort. Oberhausen 2005: Athena Verlag.
- Noë, Alva: *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*. New York 2023, Princeton University Press.
- Noë, Alva: *Strange Tools. Art and Human Nature*. New York, 2015: Hill and Wang Publishing.
- Noë, Alva: *Varieties of Presence*. Cambridge, Massachusetts 2012: Harvard University Press.

P

- Pelowski, Matthew; Leder, Helmut; Mitschke, Vanessa; Specker, Eva; Gerger, Gernot; Tinio, Pablo P. L.; Vaporova, Elena; Bieg, Till; Husslein-Arco, Aagnes: *Capturing Aesthetic Experiences With Installation Art: An Empirical Assessment of Emotion, Evaluations, and Mobile Eye Tracking in Olafur Eliasson's »Baroque, Baroque!«*, 2018, *Front Psychology* 6:9:1255. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.01255 (Aufgerufen 09.28.2024).
- Peter, Tobias; Alkemeyer, Thomas; Bröckling, Ulrich: Einführung. In: Alkemeyer, Thomas; Bröckling, Ulrich, Peter, Tobias (Hg.): *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven*, Bielefeld 2018: transcript Verlag, S. 9–13.
- Peters, Maria: *Blick, Wort, Berührung. Differenzen als ästhetische Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walter*. München 1996: Wilhelm Fink Verlag.
- Plodeck, Judith: *Bruce Nauman und Olafur Eliasson: Strategien performativer Installationen*. Potsdam 2010: Universitätsverlag.
- Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Pudowkin, Wsewolod: *Über die Montage*, in: Karsten Witte/Wolfgang Laage (Hg.): *Theorie des Kinos*, Frankfurt a.M. 1982: Suhrkamp, S. 113–127.

R

- Reckwitz, Andreas: *Subjekt*. Bielefeld 2021, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage: transcript Verlag.
- Reiss, Julie H.: *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts 2010: MIT Press.
- Rieger-Ladich, Markus: *Bildungstheorien. Zur Einführung*. Hamburg 2020, 2. ergänzte Auflage: Junius Verlag.
- Rao, Ursula; Köpping, Klaus-Peter.: Einleitung. Die »performative Wende«: Leben – Ritual – Theater«. In: Köpping, Klaus-Peter; Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals – Gestaltung und Transformationen der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*. Münster, Hamburg, London 2000: LIT Verlag, S. 1–31.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M. 2003: Suhrkamp Verlag.
- Rebentisch, Juliane: Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen. In: *Performativität und Praxis*. Kertscher, Jens; Mersch, Dieter (Hg.): 2003, Wilhelm Fink Verlag, S. 113–140.

S

- Sabisch, Andrea: *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München 2018: kopaed Verlag.
- Sabisch, Andrea: *Zwischen Bildern und Betrachter*innen – Wie Bilder uns ausrichten*. in: Tors ten Meyer, Andrea Sabisch, Ole Wollberg, Manuel Zahn (Hg.): *Übertrag. Kunst und Pädagogik im Anschluss an Karl-Josef Pazzini*, Zeitschrift Kunst Medien Bildung | zkmb 2020 <https://zkmb.de/zwischen-bildern-und-betrachterinnen-wie-bilder-uns-ausrichten/> (Aufgerufen 15.12.2024).

- Sabisch, Andrea: Visuelle Assoziationen als generatives Prinzip. Vom Anschließen und Verknüpfen zum Bilden und Denken. In: Sabisch, Andrea; Zahn, Manuel (Hg.): *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 2018, Textem Verlag, S. 406–425.
- Sattler, Elisabeth: *Die riskierte Souveränität. Erziehungswissenschaftliche Studien zur modernen Subjektivität*, Bielefeld 2009: transcript Verlag.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M. 2019, 6. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Schaffaff, Jörn; Wihstutz, Benjamin: Erfahrungsräume der Kunst – eine Annäherung. In: Schaffaff, Jörn; Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*. Paderborn 2015, Wilhelm Fink Verlag, S. 111–116.
- Schnell, Christina: »Lautes Denken« als qualitative Methode zur Untersuchung der Validität von Testitems Erkenntnisse einer Studie zur Diagnose des ökonomischen Fachwissens von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I. In: Zeitschrift für ökonomische Bildung, Heft 5, Jahrgang 2016 (Ludwigsburg, Siegen), S. 26–49. DOI: https://www.zfoeb.de/2016_5/2016-5_schnell_lautes_denken.pdf (Aufgerufen 10.20.2024).
- Schnurr, Ansgar: Die bildende Seite der Ambiguität: Zum ästhetischen und demokratischen Bildungspotenzial mehrdeutiger Kunsterfahrung. In: Schnurr, Ansgar; Dengel, Sabine; Hagenberg, Julia; Kelch, Linda (Hg.): *Mehrdeutigkeit gestalten. Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltung in Kunst und Pädagogik*, Bielefeld 2022: transcript Verlag, S. 27–54.
- Schütz, Alfred: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Frankfurt a.M. 1974: Suhrkamp Verlag.
- Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes. In: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen 2019, 2. Auflage: Mohr Siebeck Verlag, S. 115–129.
- Strauss, Anselm, L.: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München 1991, Fink Verlag.
- Strübing, Jörg: *Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung*. Oldenbourg 2024, 3. Auflage: De Gruyter Verlag.
- Strübing, Jörg: *Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung*. Oldenbourg 2018, 2. Auflage: De Gruyter Verlag.

T

- Tomasello, Michel: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt a.M. 2011, Suhrkamp Verlag. (Titel der Originalausgabe: *Origins of Human Communication*. Erstmals veröffentlicht 2008, MIT Press Cambridge (Mass.)/London).

V

- Van Saaze, Vivian: *Installation Art and the Museum. Presentation and Conversation of Changing Artworks*. Amsterdam 2013: Amsterdam University Press.
- Vial Kayser, Christine: With a beating heart: A neuro-phenomenological approach to the experience of some installations. In: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (Eds.): In-

- stallation art as experience of self, in space and time. Delaware, Malaga 2021: Vernon Press, S. 21–57.
- Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia: Editor's Introduction. In: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (Eds.): *Installation art as experience of self, in space and time*. Delaware, Malaga 2021: Vernon Press, S. xv–xxx.
- Villa, Paula-Irene: Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen. In: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*. Wiesbaden 2010: Springer Verlag, S. 251–274.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*. Zürich, Berlin 2007: Diaphanes Verlag.
- Von Rosenberg, Florian: *Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen*, Bielefeld 2011: transcript Verlag.

W

- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 2020, 8. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2019, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2019: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M. 2019, 4. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: Metamorphoses of experience in the picture. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Eds.): *Transformative Aesthetics*. London 2018: Routledge, S. 15–26.
- Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a.M. 2018, 6. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M. 2018, 7. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens. In: Eke, Norbert Otto; Haß, Ulrike; Kaldrack, Irina (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn 2016: Fink Verlag, S. 13–26. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3975> (Aufgerufen 05.20.2022).
- Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*. Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2015: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M. 2015, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*. München 2013, 2. Auflage: Wilhelm Fink Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin 2012: Suhrkamp Verlag.

- Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a.M. 2002: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie. In: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*. München 1998: Wilhelm Fink Verlag, S. 35–50.
- Waldenfels, Bernhard: Einführung: Ethik vom Anderen her. In: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*. München 1998: Wilhelm Fink Verlag, S. 7–16.
- Warstat, Matthias: Einleitung. Ästhetische Erfahrung als Emotion. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München 2006: Brill & Fink Verlag, S. 97–105.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2017: C. H. Beck Verlag.
- Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M. 2013, Suhrkamp Verlag.
- Wihstutz, Benjamin: Kollektive_Zwischenräume. In: Bazak, Ivan; Kampe, Gordon; Ortmann, Katharina (Hg.): *Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne*. Bielefeld 2015: transcript Verlag, S. 70–83.
- Wihstutz, Benjamin: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen. In: Schaffaff, Jörn; Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*. Paderborn 2015, Wilhelm Fink Verlag, S. 147–164.
- Wulfstange, Gereon: *Fremdes – Angst – Begehren. Annäherungen an eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Bielefeld 2015: transcript Verlag.
- Wuss, Peter: *Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht. Zum Wirkungspotenzial des Spielfilms*, Wiesbaden 2020: Springer Fachmedien Verlag.

Z

- Zahn, Manuel: Off, *Textur des Filmbildes, Filmerfahrung. Zum Verhältnis von Sichtbarem, Nicht-Sichtbarem und Unsichtbarem der Filmbilder*, Salzburg 2015: nicht publizierter Vortragsmanuskript.

Internetquellen

- ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark, zur Ausstellung »House« <https://www.aros.dk/de/kunst/fruehere-ausstellungen/2024/far-from-home/>
- Situation Rooms, Rimini Protokoll <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/situation-rooms>

Dank

Wenngleich sich hier nicht jede Begegnung zwischen Gießen, Usingen, Aarhus, Basel, Hamburg, Lüneburg und Köln in den letzten Jahren persönlich benennen lässt, möchte ich mich doch bei einigen Personen besonders bedanken. An erster Stelle gilt mein Dank Prof. Dr. Ansgar Schnurr für seine Unterstützung als Erstbetreuer der Dissertation, für die kontinuierliche Motivation, Aufforderung und freundliche Geduld, ohne die die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ein Dank geht auch an Prof. Dr. Dorothée King für die gute Zusammenarbeit und gemeinsame Zeit in Basel. Ebenso möchte ich mich bei Marianna Grymer Bargeman bedanken, der damaligen Leiterin der Bildungsabteilung im ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dänemark, die mir den Feldzugang meiner Forschung ermöglichte und damit zur Verwirklichung dieser Arbeit unterstützend beitrug. Nicht zuletzt bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Andrea Sabisch für ihre spontane Bereitschaft und Zusage zur Zweitbegutachtung der Arbeit und für ihre motivierenden Worte.

Ein Dank geht auch an die Kolleg:innen im Doktorandenkolloquium in Gießen und im Forschungskolloquium in Loccum für die anregenden Gespräche und fürs gemeinsame Denken. Ganz herzlich und unendlich danke ich Lennart Krauß und Manuel Zahn nicht nur für die aufmunternde Worte und für das tapfere Aushalten, sondern auch für das Korrektorat, ohne das die vorliegende Arbeit nicht lesbar wäre.

Köln, Januar 2025
Fatma Kargin

