

### 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

»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.«<sup>3</sup>

Im Monolog, wie Waldenfels dies bereits anhand der Phänomenologie des Fremden argumentiert, »liegt immer ein Dialog vor, im Selbstgespräch liegt immer ein Fremdgespräch vor.«<sup>4</sup> 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.«<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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.«<sup>7</sup> Der Redner, so Merleau-Ponty, denke nicht, er spreche, sein Sprechen bilde selbst sein Denken.<sup>8</sup> So wenig wie »der Sprechende den Sinn dessen, was er sagt, denkt, so wenig stellt er sich auch die Worte vor, die er gebraucht.«<sup>9</sup> 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 [...]«<sup>10</sup>

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*.<sup>11</sup> Präsenz ist Noë zufolge graduell zu verstehen; die Dinge seien mehr oder weniger präsent.<sup>12</sup> Die skizzierte *Quasi-Gegenwart* in Merleau-Pontys Überlegungen lässt sich mit Noës *Theory of access* als *Verfügbarkeit* verstehen.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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*.<sup>15</sup>

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.«<sup>16</sup> 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.«<sup>17</sup> 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.«<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.«<sup>20</sup> Diese Feststellung beschreibt zugleich die Möglichkeit eines Gesprächs, einer Kommunikation:<sup>21</sup>

»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.«<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Die Sprache selbst ist in diesem Sinne eine Geste, und »ihre Bedeutung ist eine Welt.«<sup>25</sup> Kommunikation als das Verstehen von Gesten gründe sich Merleau-Ponty zufolge auf die wechselseitige Entsprechung der eigenen Intentionen sowie der Gebärden des Anderen:<sup>26</sup>

»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.«<sup>27</sup>

Die sprachliche Geste bringt wie alle anderen Gesten ihren eigenen Sinn hervor.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup>

»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.«<sup>32</sup>

Um wissen zu können, wo das *Hier* ist, muss an der entsprechenden Situation selbst partizipiert werden.<sup>33</sup> 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.«<sup>34</sup> 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.«<sup>35</sup> 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« voraus<sup>36</sup> und weisen zugleich auf eine »gelebte Räumlichkeit« hin.<sup>37</sup> Diese Präpositionen verweisen also auf die Relationen zwischen den Dingen, und »doch indirekt empfangen auch sie ihren Richtungssinn vom leiblichen Hier.«<sup>38</sup> Das Sprechen bzw. das (sprachliche) Zeigen konstituiert seine Räumlichkeit, und wie bereits argumentiert, auch seine Zeitlichkeit.<sup>39</sup> In *Das leibliche Selbst* argumentiert Waldenfels, dass wie das *Hier* den Ausgangspunkt, also den »Nullpunkt« markiert, markiere das *Jetzt* einen Zeitpunkt.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> In *Vielstimmigkeit der Rede* argumentiert Waldenfels zudem in Anlehnung an Husserl, dass die »Wahrnehmung der Zeit eine Zeitlichkeit der Wahrnehmung« einschließt.<sup>42</sup> 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«,<sup>43</sup> also im Gang des Sprechens hervorgebracht wird. Eine solche Zeitlichkeit, die während des Erzählens, während des Sprechens hervorgebracht wird, entspricht einer fungierenden Zeitlichkeit,<sup>44</sup> die performativ hervorgebracht wird und sich im Sinne einer fungierenden Ordnung<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup>

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«,<sup>47</sup> geht, wie Waldenfels argumentiert, über den Gehalt der Rede hinaus, indem sie sich als die Performance des Sprechens darstellt.<sup>48</sup> Die Aufführung der Rede, in der »etwas zur Sprache kommt, [...] und [zugleich] zum Schweigen gebracht« wird,<sup>49</sup> verweist auf diese Weise auf die »selektive[n] Redeordnungen« hin.<sup>50</sup> In jeder Rede, so Waldenfels, »kommt etwas auf bestimmte Weise zur Sprache, [und] anders nicht.«<sup>51</sup> In Bezug auf die *Ordnung(en)*<sup>52</sup> 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«<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.«<sup>55</sup>

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«<sup>56</sup> von Gedanken in der Rede Äußerungen eindeutig als *eigene* und als *fremde* Äußerungen« markiert werden können.<sup>57</sup> 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.«<sup>58</sup>

Die Erfahrung des Dialogs sei Waldenfels zufolge kein Konstrukt zweier Sprecher:innen, sondern weise vielmehr auf *eine Gesprächserfahrung* hin.<sup>59</sup> In dieser Erfahrung bilde das eigene Denken und das der Anderen ein einziges Gewebe,<sup>60</sup> 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 gefertigt 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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.«<sup>64</sup>

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.«<sup>65</sup> Jede Äußerung, die in einer Rede bzw. in einem Gespräch etwas entstehen lässt, erweist sich, so Waldenfels, als mitgeprägt durch die Beteiligung der Anderen.<sup>66</sup> In *Das leibliche Selbst* formuliert Waldenfels dies noch pointierter: »Spreche ich, so sprechen immer schon Andere mit.«<sup>67</sup> 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,«<sup>68</sup> 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.«<sup>69</sup> Die Rede als Polylog nimmt also hybride und responsive Formen an, die sich »in der Verflechtung und Überdeckung von eigener und fremder Rede« zeigen.<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> 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 Assmann<sup>72</sup> und ist gekennzeichnet »durch ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität, thematischer Unfestgelegtheit und Unorganisiertheit.«<sup>73</sup> 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.«<sup>74</sup>

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.«<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> Das kommunikative Gedächtnis bzw. die Weisen seiner Entstehung lassen sich Welzer zufolge nur unzureichend und unvollständig erklären.<sup>77</sup> 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«. <sup>78</sup> 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. <sup>79</sup> 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.« <sup>80</sup> 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;« <sup>81</sup>

»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.« <sup>82</sup>

Die eigene Stimme zeige sich auf diese Weise nicht als »bloße Stimme unter anderen« sondern vielmehr als »eine Art von Resonanzboden für fremde Stimmen.« <sup>83</sup> 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. <sup>84</sup> 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.« <sup>85</sup> 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.«<sup>86</sup> Die Vielstimmigkeit des Selbstgesprächs bezieht sich so weniger auf die Rollenwechsel<sup>87</sup> 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« hinweist.<sup>88</sup> 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.«<sup>89</sup> *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.<sup>90</sup> 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.«<sup>91</sup>

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,<sup>92</sup> also auf eine *Inszenierung* der fremden Rede,<sup>93</sup> und letztendlich auf ein »Reden von einer anderen Rede her.«<sup>94</sup> 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,<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup> 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:<sup>99</sup> *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.«<sup>100</sup> Das Prinzip des evolutionären Ansatzes leitet sich von der These »Es beginnt mit dem Zeigefinger« des Philosophen und Soziologen Jürgen Habermas ab,<sup>101</sup> die in dieser Form das Zeigen als »etwas Ursprüngliches, Natürliches, Elementares und Einfaches« fasst.<sup>102</sup> 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.<sup>103</sup> 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.«<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup>

»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.«<sup>106</sup>

Für Tomasello gilt das Zeigen dementsprechend als »die ursprüngliche Form der nur beim Menschen vorkommenden Kommunikation.«<sup>107</sup> 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).«<sup>108</sup>

Während das deiktische Zeigen hier als die grundlegende Form der menschlichen Kommunikation in den Blick genommen wird,<sup>109</sup> das eine kognitive Leistung voraussetzt, um die soziale Intention der Geste erschließen zu können,<sup>110</sup> gelten ikonische Gesten als kulturell universal.<sup>111</sup> 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.«<sup>112</sup> 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.«<sup>113</sup> 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,<sup>114</sup> argumentiert auch Tomasello bezüglich der ikonischen Geste, dass das »Verstehen ikonischer Geste[n] grundlegend von einem Verstehen der kommunikativen Intentionen der Geste abhängt.«<sup>115</sup> 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.«<sup>116</sup> Obwohl in einem »richtigen« Kontext eine »Zeigegeste so reich kommunizieren« kann wie die Sprache,<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup> Dies würde, worauf Wiesing bereits hinweist, die Gefahr bergen, das Zeigen wie ein »Vorläuferphänomen« zum Sprechen zu behandeln.<sup>119</sup> Der evolutionäre Ansatz, wie Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht in »Zeigen« als philosophische Irritation argumentiert, bedarf einer »dezidiert phänomenologischen Ergänzung«, <sup>120</sup> weil das Zeigen nicht dem Sprechen untergeordnet wird, sondern sich vielmehr als »ein dem Sprechen gleichwertiges Phänomen darstellt.«<sup>121</sup>

»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.«<sup>122</sup>

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.<sup>123</sup> 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.<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup> Das Zeigen und Sagen als sprachliches Zeigen sind Wiesing zufolge beides menschliche Praktiken, die die Handlungen von Menschen beinhalten.<sup>126</sup> 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.«<sup>127</sup> 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.<sup>128</sup> 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.<sup>129</sup> 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.«<sup>130</sup> 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.«<sup>131</sup> Darauf aufbauend leitet Wiesing seine Definition des Zeigens ab, indem das Zeigen als »das Sehen-lassen von etwas Intendiertem« in den Blick genommen wird.<sup>132</sup> 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*.«<sup>133</sup>

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.<sup>134</sup> 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.«<sup>135</sup> 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].«<sup>136</sup> 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*.«<sup>137</sup>

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.<sup>138</sup> Das *pointing* stellt sich somit als eine indirekte Weise des Zeigens dar.<sup>139</sup> 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,<sup>140</sup> 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.«<sup>141</sup>

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,<sup>142</sup> und ein Zeigen ›von einem Ort aus‹. Das Zeigen in diesem Sinne setzt eine Verankerung voraus,<sup>143</sup> 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 Handlung<sup>144</sup> 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, [...]«. <sup>145</sup> Das Zeigen selbst lässt sich ebenso als eine solche Response begreifen, die sich mit einer Unausweichlichkeit und in der Nachträglichkeit eines Tuns zeigt<sup>146</sup> und es eben keinen Akt darstellt, den jemand völlig eigenständig vollzieht.<sup>147</sup> 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.«<sup>148</sup> 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.«<sup>149</sup> Im (sprachlichen) Zeigen, wie Merleau-Ponty und Waldenfels dies bereits argumentieren, wird die Räumlichkeit erst im Gang des Sprechens bzw. Zeigens hervorgebracht.<sup>150</sup> 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: Dalfer, 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.«<sup>151</sup> 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.<sup>152</sup> 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,<sup>153</sup> 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.<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup> 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 *Positionsräumlichkeit*, sondern vielmehr eine *Situationsräumlichkeit*.«<sup>156</sup>

Die Situationsräumlichkeit weist auf die leibliche Verankerung in einem situativen ›Hier‹ hin. Dieses ›Hier‹ lässt sich als eine »Erfahrungskettung«<sup>157</sup> bestimmen, als etwas, was sich lediglich in einer performativen Logik nachvollziehen lässt. Während die Positionsräumlichkeit auf bestimmte Positionen und lokalisierbare Stellen im Raum verweist, lässt sich die Situationsräumlichkeit des menschlichen Leibes nur ausgehend von einer Situation denken.<sup>158</sup> Eine *Situation*, wie Waldenfels argumentiert, bestimmt sich angesichts bestimmter Aufgaben<sup>159</sup> 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.«<sup>160</sup> Die Räumlichkeit des Leibes vollziehe sich Merleau-Ponty zufolge im Handeln und lässt sich entsprechend in seinen Eigenbewegungen nachvollziehen.<sup>161</sup> Die Bewegungen des Leibes wie das Sprechen bzw. das (sprachliche) Zeigen bringen in diesem Sinne ihren Raum und ihre Zeit hervor.<sup>162</sup>

»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, [...]«<sup>163</sup>

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.<sup>164</sup> 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, [...].<sup>165</sup> Dagegen sei die Ausführung konkreter, »zum alltäglichen Leben notwendige Bewegungen« mit großer Schnelligkeit und Sicherheit möglich.<sup>166</sup> Diese und weitere konkrete, habitualisierte Bewegungen, wie das Handwerk *des Kranken*, konnte dieser ohne vorbereitende Bewegungen und Hilfestellungen ausführen.<sup>167</sup> 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.<sup>168</sup> 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.<sup>169</sup> Daraus schlussfolgert Merleau-Ponty, dass das »Fassen« und »Berühren« anders funktionieren als das Zeigen.<sup>170</sup> 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.<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup>

»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.«<sup>173</sup>

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:<sup>174</sup>

»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.«<sup>175</sup>

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.«<sup>176</sup> Beim *Normalen*, so Merleau-Ponty, wird der Leib nicht nur durch die wirklichen Situationen in Bewegung gesetzt,<sup>177</sup> der Normale ist auf diese Weise in der Lage, sich »im Virtuellen« zu situieren und sich auf Experimente einzulassen.<sup>178</sup> 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.<sup>179</sup> Diese Unterscheidung zeigt sich Merleau-Ponty zufolge letztendlich »in der Dimension des Verhaltens.«<sup>180</sup> 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.<sup>181</sup> Greifen und Zeigen beschreiben Merleau-Ponty zufolge »zwei Weisen der Bezugnahme auf einen Gegenstand und zwei Typen des Zur-Welt-seins.«<sup>182</sup> Während das Greifen »im Realbereich« bleibe, sei im Zeigen der »Intellekt und das Bewußtsein« beteiligt.<sup>183</sup> 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.<sup>184</sup> In der ikonischen Geste bzw. im ikonischen Zeigen wird eine Handlung, »eine Beziehung oder ein Gegenstand durch ein bestimmtes Verhalten simuliert [...].«<sup>185</sup> 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.«<sup>186</sup> Sie unterscheiden sich somit von der deiktischen Geste, in der die »Aufmerksamkeit eines Empfängers räumlich auf etwas in der unmittelbaren Wahrnehmungsumgebung« gelenkt wird.<sup>187</sup> Das Verstehen des ikonischen Zeigens bzw. der ikonischen Geste hängt Tomasello zufolge »von einem Verstehen der kommunikativen Intentionen der Geste« ab.<sup>188</sup> 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.<sup>189</sup> Während das *showing* somit die einfachste und üblichste Form des Zeigens darstellt,<sup>190</sup> stellt sich das *pointing* als eine indirekte Weise des Zeigens dar.<sup>191</sup> 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.<sup>192</sup>

»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.«<sup>193</sup>

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.<sup>194</sup> 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.«<sup>195</sup> 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.«<sup>196</sup> 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.«<sup>197</sup> 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 [...]«.<sup>198</sup> Das Zeigen stellt sich also als ein »dem Sprechen gleichwertiges Phänomen dar.«<sup>199</sup> 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 *Ausdrucksphäre*, die nicht nur beim Sprachlichen beschränkt bleibt, sondern vielmehr, wie Waldenfels argumentiert, alle Bereiche des Verhaltens und Erlebens ebenso miteinbezieht,<sup>200</sup> werden zunächst vier Formen der Körperlichkeit – intralinguistische, semilinguistische, paralinguistische sowie extralinguistische Körperlichkeit –,<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup> 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.«<sup>203</sup> Die zweite Stufe, die sich als die semilinguistische Körperlichkeit zeigt, verbinde sich mit der sprachlichen Symbolik, die sich selbst in der Zeigegeste bekunde.<sup>204</sup> 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.«<sup>205</sup> 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.«<sup>206</sup>

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.«<sup>207</sup> 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].«<sup>208</sup> 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 näherückt.«<sup>209</sup> Wohingegen sich die intralinguistische und semilinguistische Körperlichkeit darin zeigen, dass »der Körper [hier] nur im Medium von Lauten und Schriftzeichen beteiligt« ist.<sup>210</sup> Die semilinguistische Körperlichkeit zeigt sich Waldenfels zufolge und in Anlehnung an den Philosophen Wilhelm Wundt als eine »Sprachgebärde.«<sup>211</sup> – 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.<sup>212</sup> – 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.<sup>213</sup> In Bezug auf die Metapher des *lebendigen Wegweisers*, die Waldenfels aus Bühlers Schriften leiht, lässt sich hier das Zeigen nach Bühler bezüglich der Zeigegeste und das Zeigfeld der Sprache erneut aufgreifen und erläutern.<sup>214</sup> 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,<sup>215</sup> und konkludiert seine These, dass das ›hier‹ und ›dort‹ sowie das ›ich‹ und ›du‹ grundsätzlich im Sprechen bzw. in der Sprache als Zeigewörter fungieren:<sup>216</sup>

»[...] 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.«<sup>217</sup>

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,<sup>218</sup> – 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:<sup>219</sup>

»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 ebensoviele verschiedene Positionen an wie das *hier* aus Menschenmunde. Mit dem *ich* ist es genau so.«<sup>220</sup>

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*,<sup>221</sup> »ein *der* oder *ich* löst eine bestimmte Blickwendung [...] und in ihrem Gefolge eine Rezeption aus.«<sup>222</sup> 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, [...]«<sup>223</sup> 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.<sup>224</sup> Denn, wie auch Krämer argumentiert, vertreten »diese Zeigewörter (Indikatoren) [...] eine auf Gegenstände hinweisende Geste.«<sup>225</sup> 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.«<sup>226</sup> 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.«<sup>227</sup> 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.«<sup>228</sup> 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.«<sup>229</sup>

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.«<sup>230</sup> In dieser Deixis, so Krämer, zeige »sich die Sprache als eine verkörperte Sprache,«<sup>231</sup> 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*.«<sup>232</sup> Obwohl Präpositionen grundsätzlich keine Zeigwörter sind, gehen sie Bühler zufolge »eine Wortehe mit Zeigwörtern« ein.<sup>233</sup> 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.<sup>234</sup> In anderen Wörtern geht es in der Deixis am Phantasma, oder im Zeigen am Phantasma wie Waldenfels dies in *Das leibliche Selbst* später formuliert,<sup>235</sup> 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.«<sup>236</sup>

Die Deixis am Phantasma benutzt, wenn »nennend Versetzungen mobilisiert sind, dasselbe Zeigfeld und dieselben Zeigwörter wie die demonstratio ad oculus.«<sup>237</sup> 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«,<sup>238</sup> 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.<sup>239</sup> 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.«<sup>240</sup> Ordnungen sind nicht zu denken ohne die Abweichungen,<sup>241</sup> 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«<sup>242</sup> und tritt auf »im Zwischen dem Ereignis und seiner jeweiligen Ordnung.«<sup>243</sup> Die Ordnung tritt auch mit einer Kontingenz auf, die auf ein Andersseinkönnen hinweist,<sup>244</sup> und weist somit darauf hin, dass nicht nur etwas innerhalb einer Ordnung, sondern die Ordnung selbst auch anders sein kann.<sup>245</sup> Ordnungen entstehen, wie Waldenfels argumentiert, *so und nicht anders*.<sup>246</sup> 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.<sup>247</sup> 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,<sup>248</sup> 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.<sup>249</sup> 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.<sup>250</sup> Dadurch wird, wie bereits in Anlehnung an Waldenfels argumentiert, »nicht bloß auf real begegnende Dinge, sondern auch auf vorgestellte Dinge« gezeigt.<sup>251</sup> 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.<sup>252</sup> 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.<sup>253</sup> 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.«<sup>254</sup> 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.«<sup>255</sup> In Anlehnung an die Film- und Medienwissenschaftlerin Stella Bruzzi bzw. ihrer Schrift *New documentary* beschreibt Krautkrämer die GoPro als eine *performative Kamera*,<sup>256</sup> 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,<sup>257</sup> wird, wie die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch argumentiert, in der Regel nicht im Bild mitgesehen. Dies deutet darauf hin, wie Koch in Anlehnung an Cavell argumentiert, dass die Kamera grundsätzlich außerhalb ihres Gegenstandes (also außerhalb des Films selbst) stehe.<sup>258</sup> 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.«<sup>259</sup> 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.<sup>260</sup> 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 [...]«.<sup>261</sup> 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,<sup>262</sup> 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.<sup>263</sup> 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,<sup>264</sup> 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 Möglichkeitsinn 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.«<sup>265</sup> 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.«<sup>266</sup> 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.«<sup>267</sup> 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 Zwielficht*, 2013, S. 142–143

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

*pointing* seine Ordnung im Sinne einer Ordnungsstiftung 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,<sup>268</sup> 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.<sup>269</sup> 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.«<sup>270</sup> Der Begriff bezieht sich zunächst auf die »Kameradarstellung eines meist längeren Handlungssegments, das unter Verzicht auf innere Schnitte organisiert ist.«<sup>271</sup> Die *Plansequenz* bzw. *plan-séquence* nähert sich Wuss zufolge daher einer Theaterbühne, insofern eine Theaterbühne auch mit »kontinuierlich inszenierten Vorgängen« zu tun hat.<sup>272</sup> 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.<sup>273</sup> Die Montage entspreche in diesem Sinne »nicht mehr ein[em] Trennen und Zusammenfügen unterschiedlicher Einstellungen durch einen Schnitt,«<sup>274</sup> 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.«<sup>275</sup>

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.<sup>276</sup> 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.«<sup>277</sup>

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 Off<sup>278</sup> 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.«<sup>279</sup> Das Off bzw. das *hors-champ* wurde in der Filmtheorie benannt, um die Möglichkeiten des Filmes, insbesondere das Außerhalb des Sichtbaren, thematisieren zu können.<sup>280</sup> 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.<sup>281</sup> Das Off als der imaginäre Raum/Umraum des Filmes entfaltet sich innerhalb des filmischen Narrativs und ergänzt somit das Bildfeld.<sup>282</sup> 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.«<sup>283</sup> 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*, Rabbitteye, 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.<sup>284</sup> 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.<sup>285</sup> 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.«<sup>286</sup> 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.<sup>287</sup> 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.<sup>288</sup> Das Off im Filmischen stellt sich somit als ein schwer definierbarer Bereich dar, »indem verschiedene Qualitäten der räumlichen Dimensionen vermischt sind.«<sup>289</sup>

»[...] 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.«<sup>290</sup>

Das Off, wie der Filmwissenschaftler Pascal Bonitzer argumentiert, bleibt immer imaginär und fiktiv.<sup>291</sup> 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.<sup>292</sup> 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.«<sup>293</sup> Sie folgen auf diese Weise bestimmten Regeln, Protokollen oder bereits geprobter Handlungsabläufe.<sup>294</sup> Unter dem Begriff der *Aufführung* fällt hingegen grundsätzlich alles, »was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt.«<sup>295</sup> Und das, was im Laufe einer *Aufführung* in Erscheinung tritt, ist zu Beginn der *Aufführung* als solches nicht vorhersehbar.<sup>296</sup> 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.«<sup>297</sup> Eine *Aufführung* eröffne für ihre Beteiligten die Möglichkeit »sich in ihrem Verlauf als ein Subjekt zu erfahren,«<sup>298</sup>

»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.«<sup>299</sup>

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.«<sup>300</sup> Wie Fischer-Lichte argumentiert, gelten die *Aufführungen* immer als performativ, aber nicht jeder Akt bzw. jede Handlung gilt als performativ.<sup>301</sup> Die *Aufführungen*, die stets aus der »Begegnung und Konfrontation aller Beteiligten« hervorgehen, sind wirklichkeitskonstituierend und selbstreferenziell in den Blick zu nehmen.<sup>302</sup> *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.<sup>303</sup> In dieser Leibgebundenheit »entstehen und vergehen« sie.<sup>304</sup> 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 Simultanität der Ereignisse« her.<sup>305</sup> 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.<sup>306</sup> 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.<sup>307</sup> 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,<sup>308</sup> 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 Spontaneität 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*.<sup>309</sup> 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.«<sup>310</sup> Dem Sprechen wird somit eine »weltändernde«, konstitutive Kraft zugeschrieben, die nach Fischer-Lichte, Transformationen bewirken kann.<sup>311</sup> 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.<sup>312</sup> Aus diesen Äußerungen geht also eine Änderung hervor, denn sie »vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen.«<sup>313</sup> 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.«<sup>314</sup> 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.«<sup>315</sup> Statt dieser Unterscheidung schlägt Austin für performative Äußerungen eine dreiteilige Definition – *lokutionäre*, *illokutionäre* und *perlokutionäre* – vor.<sup>316</sup>

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«. <sup>317</sup> Die illokutionäre Kraft besteht Krämer zufolge in dem »intersubjektiven Bindungspotential zwischen Sprecher und Hörer«; diese sei jedem »Sprechen implizit [...]«. <sup>318</sup> 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«. <sup>319</sup> Trotz dieses Scheiterns gilt weiterhin die ursprüngliche Definition der Performativa; mit ihnen werden grundsätzlich die »Sprechhandlungen bezeichnet [...], die selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend sind [...]«. <sup>320</sup> 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.« <sup>321</sup>

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. <sup>322</sup> Diese Bedingungen hängen Austin zufolge von den Gemeinschaften ab, in denen die performativen Äußerungen vollzogen werden. <sup>323</sup> Insofern gelten performative Äußerungen zunächst als Aufführungen eines sozialen Aktes, <sup>324</sup> 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. <sup>325</sup>

»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.« <sup>326</sup>

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*, [...]«. <sup>327</sup> Durch einen solchen Szenenwechsel erfahren die Sprechakte, so Austin, »eine regelrechte illokutionäre Entkräftung.« <sup>328</sup> 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. <sup>329</sup> 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.« <sup>330</sup> 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.« <sup>331</sup> 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. <sup>332</sup> 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.« <sup>333</sup> Die performativen körperlichen Handlungen bringen in diesem Sinne »keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.« <sup>334</sup> 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. <sup>335</sup> Performative Akte sind zudem als dramatisch (*dramatic*) zu verstehen; dieser Begriff bzw. dieses Merkmal erweist sich Fischer-Lichte zufolge »zweifellos auf das Theater« bezogen, denn dadurch können die Prozesse der Erzeugung hervorgehoben werden. <sup>336</sup>

»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 [...].« <sup>337</sup>

- 
- 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.«<sup>338</sup> 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.<sup>339</sup> In Anlehnung an Merleau-Ponty beschreibt sie den »Prozess der performativen Erzeugung von Identität als einen Prozess der Verkörperung (*embodiment*).«<sup>340</sup> Diese Verkörperungsbedingungen werden in Butlers Theorie mit Theateraufführungen verglichen bzw. mit der »Inszenierung eines vorgegebenes Textes.«<sup>341</sup> 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].«<sup>342</sup> Die Aufführung der Identität als Verkörperung vollzieht sich Fischer-Lichte zufolge analog zur theatralen Aufführung.<sup>343</sup>

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.«<sup>344</sup>

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.«<sup>345</sup> Im *starken Performanzkonzept* beziehe sich jedoch das Performative beispielsweise auf eine Äußerung, »die das, was sie bezeichnet, zugleich auch vollzieht.«<sup>346</sup>

»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.«<sup>347</sup>

Das *radikale Performanzkonzept* verweise dahingegen auf die Fähigkeit des Performativen,<sup>348</sup> die »das dichotomische begriffliche Schema als ganzes [...] destabilisieren« kann.<sup>349</sup> – 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.«<sup>350</sup> Performativität als ein grundsätzliches Paradigma lenkt Mersch und Kretschmer zufolge die »Aufmerksamkeit auf jene Seite der Handlung und des Aktes«, <sup>351</sup> und hebt dadurch den »Vollzug« hervor und illustriert somit eine Verschiebung im Diskurs der Performativität.<sup>352</sup> 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.«<sup>353</sup>

Auf der methodischen Ebene ergeben sich Krämer zufolge Impulse, die als *Ereignis/Wiederholung, Verkörperung, Realisierung als Überschuss* Relevanz im Diskurs der Performativität gewinnen.<sup>354</sup> Sprache, Zeichen, Text etc. sind für Krämer als zeitlich situierte Ereignisse zu fassen, die immer als »Aufführungen von etwas« zu beschreiben sind.<sup>355</sup> Die produktive Kraft des Performativen erweise sich hier nicht darin, »etwas zu erschaffen, sondern darin, mit dem, was wir nicht selbst hervorgebracht haben, umzugehen.«<sup>356</sup>

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.«<sup>357</sup> Beim Begriff »operativ« handele es sich um die Modalität einer Handlung, die wiederum mit der Verkörperung verbunden ist.<sup>358</sup> Die Verkörperung kennzeichnet somit die »Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen.«<sup>359</sup> 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.<sup>360</sup>

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.<sup>361</sup> 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.<sup>362</sup> Es verlange vielmehr die Entwicklung einer »anderen Ästhetik, einer Ästhetik des Performativen,«<sup>363</sup> die Fischer-Lichte zunächst im Begriff der Aufführung entwickelt.<sup>364</sup> 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.«<sup>365</sup> In ihrer Theorie der Performativität beschäftigt sich Butler daher vielmehr mit alltäglichen Praktiken als mit ästhetischen Prozessen und Phänomenen.<sup>366</sup> 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.<sup>367</sup>

---

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.<sup>368</sup>

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«. <sup>369</sup> 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,<sup>370</sup> bezeichnet sie die *Unvorhersehbarkeit*, *Ambivalenz*, *Wahrnehmung* sowie die *transformative Kraft* als die Eigenschaften des Performativen.<sup>371</sup> Während die *Unvorhersehbarkeit* im Sinne einer Emergenz sich auf das während einer Aufführung in Erscheinung tretende bezieht,<sup>372</sup> lässt sich die *Ambivalenz* in Zusammenhang mit der *Unvorhersehbarkeit* als eine Schnittstelle aktiver und pathischer Aspekte des Performativen denken.<sup>373</sup> 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.«<sup>374</sup> 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.«<sup>375</sup> Andererseits stelle sich die Wahrnehmung selbst als ein performativer Prozess dar, der wiederum durch Ambivalenz charakterisiert wird.<sup>376</sup> 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.<sup>377</sup> 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.<sup>378</sup> 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.<sup>379</sup>

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