



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wir sind ein Künstler - Wie
Künstler_innengruppen über performative
Erzählungen zu Subjekten werden“

verfasst von / submitted by

Mag.^a Alice Neusiedler, Bakk phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (M.A.)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066/905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits

Alice Neusiedler

WIR SIND EIN KÜNSTLER

Wie Künstler_innengruppen über performative Erzählungen
zu Subjekten werden.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	10
Abkürzungsverzeichnis Transkription	12
1 Einleitung	14
2 Theoretische und Methodische Perspektive	20
2.1 Die vorangegangene Erhebung als Startpunkt – Methode und Schlussfolgerungen	20
2.1.1 Methode der vorangegangenen Erhebung	21
2.1.2 Das Feld	22
2.1.3 Die Gruppen	24
2.1.4 Gewonnene Thesen und neue Fragestellung	26
2.2 Zur Ausgangslage dieser Untersuchung: Theoretische Grundlagen und Methodologie	27
2.2.1 Subjekt/Kollektiv	27
2.2.2 Diskurs/Struktur	29
2.2.3 Erzählung als Verhandlungsort von Biographie?	31
2.2.4 Die dokumentarische Methode und Dramaturgie als Akt der Herstellung..	33
2.2.5 Performativität als Werkzeug	36
3 Performativität – das garstige Wort	40
3.1 Abgrenzungen: Performativität, Performanz – Performance	41
3.2 <i>How to do things with words</i> – John L. Austins performative Sprechakte gegen die strukturalistische Sprachtheorie	43
3.3 Das Soziale als Aufführung – Victor Turners Ritual und Erving Goffman Rahmen	48
3.3.1 Victor Turners Rituale des Übergangs	48
3.3.2 <i>Die Menschen beim Schnarchen beobachten</i> - Erving Goffmans Rahmenanalyse	53
3.4 Die hinterhältige Antwort – Judith Butler und die Verkörperung	57
Mit Derrida gegen Austin	58
Mit Bourdieu gegen Austin	61
3.5 Performativität – ein Arbeitsbegriff	63
4 Performative Erzählung und kollektive Subjekte?	66
4.1 Ausgangspunkt gruppenspezifische Basiserzählungen	68
4.2 Die Erzählung – auf dem Weg zu einer gemeinsamen Sprecher_innenposition .	71
4.2.1 Beispiel 1: Das <i>Höhere</i> – Die <i>große Freundschaft</i> (MR) und die <i>Anderszeit/der Andersort</i> (WK)	72
Funktion 1: Erzählung als Ritual der Eingliederung	74
4.2.2 Beispiel 2: Der <i>Dunstkreis</i>	76
Funktion 2: Differenzen verhandeln	77
4.2.3 Exkurs: Die Kraft der Sprechakte – Wer kann überhaupt einen performativen Akt vollziehen?	79
4.2.4 Von Erzählung zu Verkörperung	87
Beispiel 3: Gemeinsamer Name	90
Funktion 3: Erzählung als besetzung gültiger positionen	92
4.3 Erzählen als Praxis – Die Situation als Kontext und ihre Möglichkeiten	94

4.3.1 Innere Unruhen und äußere Positionen – Das Verhältnis der Erzählung zum Subjekt der Gruppen.....	95
Beispiel 4: Kompetenz und Expertise	95
Funktion 4: Sich situativ „selbst“ anrufen	98
4.3.2 Erzählung als Praxis und Wünsche vom Selbst.....	100
Beispiel 5: Handeln ohne Hierarchie.....	100
Funktion 5: Verhandlung von gemeinsamen Wünschen/Vorstellungen	101
4.3.3 Kontexten entsprechen und Konventionen entgegenhandeln.....	104
Die Kraft der Inszenierung – Erzählung als Praxis?	104
Beispiel 6: Gemeinsame Hände und Genie	105
Funktion 6: Zwischen Bewusstsein und praktischem Wissen vermitteln	106
4.4 Minifazit: Performative Erzählungen	109
5 Conclusio.....	112
6 Literatur.....	120
Anhang 1: Abstract	126
Anhang 2: Kurz und Knapp.....	128
Anhang 3: Lebenslauf.....	132

NOCH EINIGE ANMERKUNGEN...

...zur Form

An einigen Stellen der Arbeit werde ich Interviewsequenzen darstellen. Die diesen zugrundeliegenden Gesprächen wurden der Auswertung entsprechend unter Berücksichtigung von Pausen, Dialektausdrücken, Verschleifungen etc. transkribiert. Da die Interviewsequenzen in meiner Arbeit der Illustration dienen, und es daher an dieser Stelle nicht nötig ist, die exakten sprachlichen Nuancen, Auslassungen und Abbrüche nachzuvollziehen, habe ich mich zur besseren Lesbarkeit entschlossen, die Zitate teilweise anzupassen. Pausen und Dehnungen sind weiterhin angeführt, um der Rhythmus der Sequenzen beizubehalten.

...zum Lesen

Wenige Menschen lesen eine Diplomarbeit von vorne bis hinten. Ich habe diese Arbeit auch nicht linear geschrieben, vielmehr haben Erkenntnisse eines Teils zu einem anderen geführt, endend mit dem Titel. Es ist möglich, diese Arbeit von vorne nach hinten zu lesen – sie ist auch sehr spannend. Dennoch habe ich verschiedene Pfade durch diese Arbeit gelegt, die unterschiedliche Einstiegsstellen bereitstellen. In Kapitel 2 stelle ich die Voraussetzungen meiner anschließenden Analyse vor und in Kapitel 3 nähere ich mich dem Konzept der Performativität aus unterschiedlichen Richtungen an. Nicht alle Teile sind für jede_n immer wichtig. Daher hat jedes Unterkapitel einen *Teaser* vorangestellt, der auf zentrale Fragestellungen vorbereiten soll. Performativität ist ein breites Konzept, das viele Stränge hat, die zum Teil zusammenhängen, zum Teil nebeneinander dahinwuchern. Um sich beim lesen Rosinen suchen zu können, ist jedem Teil von Kapitel 3 zusätzlich eine Minimalzusammenfassung nachgestellt. Diese Elemente sind formal hervorgehoben. Kapitel 4 wiederum, indem ich mich der Analyse widme, baut auf Kapitel 3 auf. Diese Zusammenfassungen sollen auch möglich machen, zu unterschiedlichen Zeitpunkten wieder zu den Theorien der Performativität zurückzukehren. Es ist auch möglich, sich dieser Arbeit von hinten zu nähern. Im Anhang habe ich eine stichwortartige Miniversion meiner Arbeit angefügt. Darin versuche ich, hässlich und schnörkelreduziert deutlich zu machen, was in dieser Arbeit geschieht, ausgehend von der vorangegangenen Analyse und der Frage, die sich daraus für diese Arbeit entwickelte. Diese Darstellung ist eine Vereinfachung und übersieht vermutlich zum Teil Differenzierungen, die im Rahmen der großen Arbeit getroffen werden, aber sie soll einen Überblick geben, wenn die gesamte Arbeit für den_die Leser_in für den Moment zu groß ist. Diese Pfade sind ein Versuch, sie sind nicht wahr oder falsch, sondern können gelingen oder eben nicht.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS TRANSKRIPTION

	<i>Beginn einer Überlappung oder direkter Sprecher_innenwechsel</i>
(.)	<i>Pause bis zu einer Sekunde</i>
A=ja	<i>Wortverschleifung</i>
(er ist so von oben)	<i>es ist nicht eindeutig zu verstehen</i>
((räuspern))	<i>Anmerkungen zu nonverbalen oder paraverbalen Ereignissen</i>
viellei-	<i>Abbruch eines Wortes</i>
@nein@	<i>lachend gesprochen</i>
@(.)@	<i>kurzes Auflachen</i>
°magst du?°	<i>im Vergleich zum Kontext leise gesprochen</i>
<u>da</u>	<i>betont</i>
Beruf1	<i>Beschreibung des Gesagte zum Zwecke der Anonymisierung</i>

1 EINLEITUNG

Drei Künstler_innengruppen stehen am Anfang dieser Arbeit. Steinbrener/Dempff&Huber überhängen 2005 alle Plakate, Aufschriften und Werbetafeln in der Neubaugasse in Wien mit gelben Planen. Diese Aktion sorgte für großes Aufsehen und kommentiert die Allgegenwart von Werbung im öffentlichen Raum. Diesem gemeinsamen Projekt folgen im Laufe der Jahre weitere Zusammenarbeiten im öffentlichen Raum und in Form von „Studioarbeiten“. Im Zuge dessen erweitert sich die Gruppe von anfänglich zwei Personen auf drei. Die WochenKlausur initiiert 1993 auf Einladung der Secession eine fahrende Ambulanz, die Wohnungslosen medizinische Versorgung zur Verfügung stellt. Damit versuchen sie soziale Lücken zu schließen. Seit dem folgen soziale Interventionen an unterschiedlichen Orten, finanziert von Kunstinstitutionen. Die WochenKlausur besteht zu unterschiedlichen Zeitpunkten aus verschiedenen Mitgliedern, jedes Projekt wird von einer anderen Gruppe ausgeführt. Muntean/Rosenblum malen zusammen Bilder. Die Gruppe besteht seit 1992. Wer welche Teile übernimmt, legen sie nicht offen. Wie gelingt es diesen Gruppen über einen langen Zeitraum zusammenzuarbeiten?

Es reicht nicht, eine gemeinsame Idee zu haben, um als Gruppe langfristig zu bestehen. Künstler_innengruppen bilden, so wie alle anderen sozialen Kollektive auch, ein (temporäres) kollektives Subjekt, um gemeinsam handeln und als Gruppe angesprochen werden zu können. Die eben genannten Künstler_innen formieren sich als Gruppen, die langfristig-verbindlich zusammenarbeiten und als solche die Autor_innenschaft über ihre Arbeit teilen. Das gelingt, so die Conclusio meiner Masterarbeit, über eine gemeinsame performative Erzählung, die erstens eine gemeinsame Sprecher_innenposition herstellt und diese zweitens durch ihre situative Wiederholung erhält.

Künstler_innengruppen wurden bislang entweder in der Tradition politischer Kollektive konzipiert (kritisch dazu bspw. Mader 2012: 12) oder als Zusammenschlüsse von kollaborativen Einzelpersonen verhandelt (bspw. Ziemer 2013). Während die erste Perspektive blind für Veränderungen und Differenzen innerhalb des Arbeitsprozesses und der Gruppenstruktur ist, blenden letztere die Auswirkungen der Zusammenarbeit auf die künstlerische Arbeit, sowie auf das besondere Verhältnis der Beteiligten zu ihrer *gemeinsamen* Arbeit aus. In den letzten Jahren kommt es zu einem zunehmenden Interesse an kollektiven Produktionen von Kunst (vgl. Nollert 2006: 20)¹. Jedoch ist die Perspektive auf Künstler_innen als Genies und ihren schöpferischen Arbeitsprozess trotz feldinterner Kritik nach wie vor nicht aufgelöst (vgl. Bourdieu 1999: 457f). Gerade der Anspruch, dass der Output der Zusammenarbeit spezifischer Ausdruck der Künstler_innen ist, rückt die Frage in den Mittelpunkt, wie sich singuläre Künstler_innen in ihrem Schaffen als Kollektiv formieren und erfahren können. Der Zusammenhang zwischen Subjekt und symbolischer Ordnung ist eine basale Frage der Soziologie, deren Beantwortung Auswirkungen darauf hat, wie Vergemeinschaftung gedacht werden kann.

Gemeinhin wurde das Subjekt von seiner autonomen und souveränen Position verabschiedet (vgl. Jähnert et al. 2013). Vor diesem Hintergrund wird nicht nur das Verhältnis zwischen (schöpferischer) Arbeit und Subjekt in Frage gestellt; auch die Frage, wie sich Gruppen

¹ Theoretische Auseinandersetzungen bieten u.a. Mader (Hg.) (2012) zu kollektiver Autor_innenschaft; Ruhsam (2011) zur Choreographie; anlässlich der Ausstellung Kollektive Kreativität Block/Nollert (2005);

formieren können, muss neu gestellt werden. Um zu einer legitimen Position im Feld zu kommen, müssen die Gruppen zu einer gemeinsamen Position gelangen, aus der heraus sie gemeinsam Kunst herstellen können. Die Infragestellung eines abgeschlossenen Subjektes ermöglicht widersprüchliche Subjektpositionen, deren Verhältnis zur symbolischen Ordnung folglich ebenfalls wechselhaft gedacht werden muss. Wenn ich davon ausgehe, dass eine Gruppe ebenso wenig wie ein Subjekt natürlich ist, wird nicht nur die gemeinsame, erst herzustellende, Sprecher_innenposition, sondern auch das Kollektiv an sich zu einem Forschungsobjekt.

AUSGANGSPUNKT DER UNTERSUCHUNG: EINE VORANGEGANGENE ERSTE ERHEBUNG

Diese Arbeit schließt an eine vorangegangene Erhebung an, die ich im Rahmen meiner Diplomarbeit im Fach Theater-, Film- und Medienwissenschaft (2014) durchgeführt habe. Im Zuge dessen führte ich Gruppendiskussion mit je einer der drei eingangs angeführten Künstler_innengruppen durch: Steinbrener/Dempff&Huber; WochenKlausur; Muntean/Rosenblum. Im Zentrum meiner Forschung stand die Frage, wie sie zu Kollektiven werden und es schaffen, über einen langen Zeitraum zusammenzuarbeiten und dabei die Autor_innschaft über ihre Arbeiten teilen.

In Anlehnung an Bohnsacks Dokumentarische Methode habe ich im Rahmen der sinngenerischen Analyse (vgl. Nentwig-Geseman 2013) zunächst die Orientierungsmuster der Gruppen herausgearbeitet. Hierdurch konnte ich erstens die Arbeitsorganisationen der Gruppen rekonstruieren. Darunter fielen Arbeitsabläufe, Ein- und Ausschlüsse von anderen Personen im Arbeitsprozess und die Möglichkeit der Gruppe, sich nach außen zu öffnen, die Begründung eines gemeinsamen Handwerks und das Konzept des *Dunstkreises*, als Argumentation gemeinsam Ideen zu den künstlerischen Arbeiten finden. Zweitens habe ich die Beziehungsstrukturen zwischen den Beteiligten rekonstruiert. Um eine legitime Position im künstlerischen Feld zu erlangen, müssen sie sich gemeinsam ausdrücken. Das heißt, sie brauchen eine gemeinsame Sprecher_innenposition, aus der heraus sie gemeinsam künstlerische Arbeiten herstellen. Ich konnte zeigen, dass die Verbindung zwischen „Künstler_in“ und „Werk“ über jene zwischen Produkt und Produzent_in hinausgehen muss. Hier tritt das Subjekt auf den Plan. Die Gruppen vollziehen zu unterschiedlichen Zeitpunkten verschiedene Formen der Kollektivierung, deren gemeinsame Klammer eine gruppenspezifische, gemeinsame Basiserzählung ist, die ich als *Figur der Selbsterzählung* bezeichnet habe. Diese langfristig angelegten Erzählungen strukturieren ihre Beziehungsverhältnisse und regulieren mögliche Öffnungen nach außen. Diese Erzählungen schließen an die Bewertungen der Arbeitsorganisation an. Hierzu dienen einige Mechanismen, die die Künstler_innengruppen anwenden, um ihre gemeinsame Position herzustellen. Darunter fallen das Konzept des *Höheren*, des *Dunstkreises*, der gemeinsame Name, sowie Wünsche und Rückgriffe auf bestehende Vorstellungen. Das entscheidende Ergebnis dieser Analyse war, dass die gemeinsame Erzählung der jeweiligen Gruppe zentral ist, um ein (kollektives) Subjekt herzustellen. Die Erzählung ermöglicht einerseits, eine innere Verbindlichkeit sicherzustellen, strukturiert die Gruppenorganisation und reguliert mögliche Einschlüsse des Außen. Diese Erzählung ist hergestellt und herstellend. Sie greift auf bestehende Erzählmuster zurück und hängt mit der spezifischen Form der Arbeitsorganisation der Gruppe zusammen. Die Erzählung der künstlerischen Kollektive ist nicht nur eine Erzählung *über* die Gruppen, sondern hat auch Auswirkungen auf die Gruppe und ihre Arbeit, indem sie spezifische Arbeitsorganisationen ermöglicht, Öffnungen nach Außen reguliert und die Interaktionen innerhalb der Gruppe beeinflusst. Hier schließt nun meine Arbeit an.

WAS JETZT KOMMT

Nachdem ich in der ersten Arbeit herausfand, dass die gemeinsame Erzählung Teil der Kollektivierung der Gruppen ist und mit Schwerpunkt auf ihre gemeinsame Arbeit verschiedene Konzepte beschrieb, die sie nutzen, um ein kollektives Subjekt herauszubilden, geht es mir nun, im Sinne einer verdichtenden Generalisierung, darum, welche Funktionen diese Erzählungen für die Gruppen erfüllen, um eine gemeinsame, legitime Position im künstlerischen Feld (vgl. Bourdieu 1974: 77) zu erlangen. Hierzu liegt die Aufmerksamkeit auf der Verknüpfung mit symbolischen Ordnung sowie der Situation des Erzählens. Im Zentrum dieser Arbeit steht daher folgende Fragestellung:

Wie werden Künstler_innengruppen durch ihre Selbsterzählung als kollektives Subjekt handlungsfähig und welche Funktionen erfüllen dabei diese Erzählungen in Bezug auf die symbolische Ordnung?

Ich gehe davon aus, dass das Verhältnis von Erzählung und Subjekt performativ ist (Fischer-Lichte 2012; Renn 2005). Das heißt, dass eine Erzählung nicht nur repräsentativ über ein Subjekt berichtet, sondern es auch herstellt. Das gilt auch für Gruppen. Mich interessiert, wie Künstler_innengruppen ihre gemeinsame Aussageposition im künstlerischen Feld herstellen, wenn das Subjekt multipel ist.

Um die Frage der Subjektivierung der Gruppen durch Erzählungen zu betrachten, greife ich auf das Konzept der Performativität zurück. Dieses rückt die Konstruktion von Bedeutung in der Situation in den Mittelpunkt und erlaubt dabei gleichzeitig, die Wirkungsweise der symbolischen Ordnung auf die Situation und die Möglichkeiten des Handelns in den Blick zu nehmen. Das Konzept schließt daher an praxeologische Perspektiven an (vgl. Reckwitz 2003). Auch methodisch verspricht es für die Herstellung einer gemeinsamen Aussageposition von Kollektiven einen Mehrwert. Erstens wird die Subjektwerdung von Gruppen in den Blick genommen; dies geschieht in Bezug zu anderen und kann hinsichtlich der Umwelt des Subjekts als Inszenierung begriffen werden. So stellen Dirksmeier/Helbrecht (2008) in Verweis auf Carlson fest: „The public is an equal partner and *sine qua non* of the performance.“ (Dirksmeier/Helbrecht 2008: Abs. 7). Zweitens ermöglicht das Konzept der Performativität die Kritik von Repräsentation. Dies legt methodologisch nahe, Generalisierungen nicht mit Rückgriff auf bestehende Konzepte (wie Milieu, Geschlecht etc.) zu treffen, wie es beispielsweise Bohnsacks dokumentarische Methode mit seiner soziogenerischen Typenbildung vorschlägt (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 298).

Die dokumentarische Methode vollzieht zwei Phasen der Typenbildung: Die Rekonstruktion des immanenten Sinngehalts, der den subjektiven Sinn der Beteiligten betrifft, und des dokumentarischen Sinns, der auf eine tiefer zu verortende objektive Sinnebene abzielt. Diese Sinnebene geht über die sinnhaften Rekonstruktionen von Einzelnen hinaus und beschreibt kollektiv geteilten Sinn. Dem ersten Schritt bin ich in meiner vorangegangenen Erhebung gefolgt. Der Vorteil der dokumentarischen Methode in der Erhebung und der ersten Phase der Typenbildung liegt m.E. in seinem Fokus auf kollektiven Sinnstrukturen. Vor diesem Hintergrund wird es möglich, die untersuchten Gruppen nicht nur als soziale Gruppen, sondern auch als Teil eines „konjunktiven Erfahrungsraumes“ (Bohnsack 2007: 120f) zu betrachten. Dieser Perspektive folgend, stehen sich Subjekt und Struktur nicht gegenüber, sondern sind über geteilte Bedeutungen verbunden. Diese Untersuchung ist im Forschungsprozess nun als zweite Phase der Typenbildung zu verorten. Auch Bohnsack beschreibt seine Typisierungen als zweiphasig. Während erstere als Konstruktion zweiten Grades darauf abzielt, die sinnstrukturierenden Prozesse der Orientierungsmuster von Gruppen nachzuzeichnen, zielt letztere darauf ab, diesen Sinnstrukturen zugrunde liegende Muster zu finden, die als Erklärung

für erstere angenommen werden. Unter Erklärung versteht Bohnsack keine kausalen Ursachen, sondern beeinflussende Faktoren. Auf bestehende Kategorien zur Erklärung zurückzugreifen vergibt jedoch m.E. die Chance, Prozessionsstrukturen der Fälle zu rekonstruieren, indem es stattdessen die Relevanzsysteme der Forschenden und bestehende Differenzierungen in den Mittelpunkt rückt. Mir geht es nun in Abgrenzung dieser Herangehensweise darum, anhand des Materials selbst strukturierende Orientierungsfiguren zu finden, welche die im ersten Schritt, im Vorfeld dieser Arbeit, rekonstruierten Sinnstrukturen beeinflussen/ordnen. Es scheint mir wesentlich, nicht auf essentialistische konzipierte Konstruktionen (wie Milieu oder Geschlecht als Ursache) zurückzugreifen, sondern auf Prozesse.

Das Konzept der Performativität nimmt an, dass Bedeutung in der Situation dar- und damit immer wieder aufs Neue hergestellt werden muss. Daraus folgt, dass Sinn auch nicht zufriedenstellend rekonstruiert werden kann, ohne die Situation miteinzuschließen. Das meint m.E. vor allem die Form der Erzählung, also die dramaturgische Interaktion mit zu beachten. Folglich motiviert Performativität eine Form der Generalisierung, die nahe am empirischen Material bleibt. Anhand des Performativen ziehe ich als darauf ab, *Funktionen der Erzählung* zu rekonstruieren. M.E. kann das zu einer Generalisierung beitragen, wie Erzählungen ihr Sprecher_innensubjekt herstellen. Auch Performativität ist ein Konzept, das nicht aus dem Material selbst hergeleitet ist. Anhand des Materials jedoch stellte ich fest, dass die Erzählung nicht nur Beschreibung ist, sondern das Subjekt, das sie erzählt, erst herstellt. Auf eben jene Art der Herstellung zielt das Konzept der Performativität ab.

UND JETZT KONKRET...

Ich werde nun mithilfe des Konzeptes Performativität nachvollziehen, ob und welche Funktionen Erzählung erfüllt, um ein kollektives Subjekt herzustellen.

Die Möglichkeit die Funktionen von Erzählung bei der Herstellung einer gemeinsamen Sprecher_innenposition zu betrachten, hängt mit der Konzeption von Subjekt zusammen und seiner Verknüpfung mit symbolischen Ordnungen. Die Erzählungen über sich selbst vollziehen sich im Kontext des künstlerischen Feldes und innerhalb von sozialen Situationen des Erzählens.

Im zweiten Kapitel werde ich zunächst die theoretischen und methodologischen Voraussetzungen der Erforschung von Erzählung als Bestandteil einer gemeinsamen Sprecher_innenposition herzustellen, klären. Neben einer genaueren Beschreibung des dieser Untersuchung zugrundeliegenden Materials, und der Verortung der Künstler_innengruppen im künstlerischen Feld, betrachte ich mögliche Anknüpfungspunkte der dokumentarischen Methode mit dem Konzept der Performativität. Außerdem gehe ich der Frage nach, wie Subjekte und Kollektive, die durch Erzählungen hergestellt werden können, zu konzipieren sind. Erzählen geschieht innerhalb von symbolischen Ordnungen, die im Anschluss an Bourdieu als Struktur beschrieben wird. Gerade hinsichtlich von Subjektivierungsprozessen von Gruppen argumentiere ich für eine Verknüpfung mit diskurstheoretischen Positionen. Für performative Erzählungen über sich selbst scheint insbesondere Bourdieus praxeologische Perspektive (vgl. Moser 2013: 39f) und die Feststellung, dass Diskurs artikuliert werden müsse (vgl. Spieß 2009). Daran schließt auch die Perspektive auf Erzählung als Ort von Biographie an. Die Erzählung der Künstler_innengruppen ist nicht nur Arbeitserzählung, sondern steht in einem starken Verhältnis zum Subjekt, dem sie entsprechen soll, und das ein langfristiges Unterfangen ist. Diese Überlegungen behandeln die Voraussetzungen, unter denen die Künstler_innengruppen ein gemeinsames Subjekt herstellen können.

Im dritten Kapitel werde ich mich mit der theoretischen Fundierung des Konzepts Performativität befassen, mit dem Ziel mögliche Blickwinkel auf die Erzählungen der Künstler_innengruppen zu erschließen. Dazu betrachte ich, wie Austin (1972) mit seiner Begriffserfindung die essentialistische Sprachphilosophie erschüttert, indem er Sprechen zu Handeln erklärt. Dann geht es darum, wie Goffmans Rahmen (Goffman 1989: 19) Performativität um die Möglichkeiten der Inszenierung erweitert und Turners Konzept der Liminalität (Turner 2009: 40) zeitlich begrenzte Ausnahmezustände als Übergangsrituale konzipiert und somit sie Situation als Kontext der Äußerung ins Rennen führt. Anschließend beleuchte ich, wie Butler mit dem Konzept der Anrufung (Butler 2006: 249) das Subjekt ins Boot holt. Ich werde darlegen, dass alle drei Perspektiven Fragen nach Repräsentation, Inszenierung und Verkörperung stellen, anhand derer ich die Selbsterzählungen der Künstler_innengruppen betrachten werde.

Im vierten Kapitel schließlich analysiere ich die Konzepte der Künstler_innengruppen, die ich in der vorangegangenen Erhebung herausgearbeitet habe, in Bezug auf die Funktionen ihrer Erzählung. Das stellt auch einen Versuch dar, exemplarisch zu zeigen, wie Performativität als empirische Perspektive dazu beitragen kann, Generalisierungen vorzunehmen. Ich mache exemplarisch sechs verschiedene Funktionen aus, die ich induktiv generiert habe und die Gruppen die Beschreibung ihrer selbst ermöglichen. *Erzählung als Ritual der Eingliederung* (Funktion 1), *Erzählung als Verhandlung von Differenzen* (Funktion 2) und *Erzählung als Besetzung gültiger Positionen* (Funktion 3) stabilisieren die Gruppe nach Innen und besetzen nach Außen legitime Positionen. Die Funktion *sich situativ „selbst“ anzurufen* (Funktion 4), *Verhandlung von gemeinsamen Wünschen/Vorstellungen* (Funktion 5), *Vermittlung zwischen Bewusstsein und praktischem Wissen* (Funktion 6) stellen Handlungsmöglichkeiten her und erhalten so eine gemeinsame Aussageposition. Zusammen erzeugen diese Funktionen zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Zusammenarbeit eine gemeinsame Sprecher_innenposition der Beteiligten.

Die Erzählung über sich selbst ist Praxis. Sie steht im Verhältnis zur symbolischen Ordnung und wird in einer Situation vollzogen.

2 THEORETISCHE UND METHODISCHE PERSPEKTIVE

Das künstlerische Feld fordert, dass künstlerische Arbeit (spezifischer) Ausdruck der Künstler_innen ist. Um diesem Anspruch zu entsprechen, müssen Künstler_innengruppen ein (kollektives) Subjekt herstellen. Dazu trägt die gemeinsame Erzählung bei. Alle Elemente dieses Szenarios, die „Kunst“, die „Arbeit“ und die „Subjekte“ sind Teil der diskursiven Ordnung. Die Erzählungen der Künstler_innen sind daher ebenso wenig von ihrer Umwelt gelöst, wie die Subjekte, die sie herstellen. Erzählen vollzieht sich als Praxis in spezifischen Situationen, die damit Ort für die Verhandlung von Bedeutung werden. Da meine Analyse in dieser Arbeit auf den Ergebnissen meiner im Vorfeld durchgeführten Erhebung (2014) aufbaut, zeichne ich zuerst den Ablauf jener vorangegangenen Erhebung nach, um dann anschließend die theoretische und methodologische Ausgangslage dieser Arbeit zu schildern.

2.1 DIE VORANGEGANGENE ERHEBUNG ALS STARTPUNKT – METHODE UND SCHLUSSFOLGERUNGEN

Grundlage dieser Arbeit ist meine vorangegangene Analyse der Arbeitsprozesse und Selbsterzählungen von Künstler_innengruppen, die ich von Jänner bis September 2014 durchführte.² Darin analysierte ich drei Gruppendiskussionen mit jeweils einer Künstler_innengruppe: Steinbrener/Dempff&Huber (SDH), der Wochenklausur (WK) und Muntean/Rosenblum (MR). Dabei folgte ich der Frage, wie sie zu Kollektiven werden und wie es

² Neusiedler, Alice (2014): Freundschaft. Franchise. Kleinbetrieb. Kollektive in der Kunst – Autor_innenschaft als Diskussionsfeld von Subjektgrenzen. Unveröffentl. Diplomarbeit, Wien.

möglich ist, vor dem Hintergrund des Anspruchs, ein alleiniges Werk zu schaffen, kollektiv künstlerische Arbeiten herzustellen.

Die Auswahl der Gruppen erfolgte nach formalen Kriterien. Alle Gruppen weisen unterschiedliche Zusammensetzungen auf, und nutzen unterschiedliche ästhetisch-mediale Ausdrucksformen. Sie haben gemeinsam, dass sie in Wien arbeiten, in der bildenden Kunst tätig sind und seit mindestens fünf Jahren zusammenarbeiten. Diese Zeiteinheit hängt damit zusammen, dass es mir um größere Verbindlichkeit der jeweiligen Formationen ging und ich die Annahme vertrat, dass diese Gruppen eher mit den Vorstellungen von Einzelkünstler_innen in Konflikt kommen, da sie eine gemeinsame Erzählung entwickeln (im Gegensatz zu beispielsweise Gruppenausstellungen). An den Gesprächen mit je einer Gruppe nahmen unterschiedlich viele Personen teil. (vgl. Neusiedler 2014: 23ff) Die Erhebung erfolgte in Form von Gruppendiskussionen orientiert an der dokumentarischen Methode (vgl. Bohnsack et al. 2006), in der Auswertung wurde die dokumentarische Methode um Sequenzanalysen nach Froschauer/Lueger (2003) ergänzt³.

Die explorative Herangehensweise folgte dem interpretativen Paradigma, das als Forschungsperspektive darauf abzielt, „die Bedeutungen zu erschließen, die Individuen mit ihren Handlungen verbinden“ (Richter 2001: 171). Es ging folglich darum, jenen Sinn zu rekonstruieren, den Handelnde mit ihren Handlungen verbinden.

„Sozialität im interpretativen Paradigma beruht auf der Idee, dass Intersubjektivität, also die wechselseitige Nachvollziehbarkeit, durch sich gegenseitig interpretierende Subjekte re-/produziert wird und auf geteilter Bedeutung fußt. Diese Sozialität ist nicht an eine unmittelbare räumliche Nähe geknüpft. Die hier untersuchten Kollektive sind gleichzeitig spezifische Gruppen und Teil eines größeren Erfahrungsraumes, der sich durch geteilte Orientierungen kennzeichnet.“ (Neusiedler 2014: 25)

Dieser Punkt wird im analytischen Teil dieser Arbeit entscheidend sein (Kapitel 4). Er weist darauf hin, dass die Situation als Rahmen von Interaktionen, wie jene der Interviewerzählung, seine Bedeutung nicht ausfüllend produziert, sondern mit anderen – zeitlich vorgehenden und folgenden – Situationen verbunden ist. Indem ich annehme, dass sich Bedeutung im Handeln reproduziert, liegt hier die Möglichkeit von Gegenhandeln.

2.1.1 METHODE DER VORANGEGANGENEN ERHEBUNG

Auch in der Erhebung mittels Gruppendiskussionsverfahren steht das Kollektiv im Mittelpunkt. Hierin liegt neben der praxeologischen Ausrichtung der Methode m.E. ihr Vorteil für die Analyse von Kollektiven.

³ Für eine detaillierte Beschreibung der Auswertung siehe Neusiedler 2014.

„[Es] müssen also nun *zwei Arten bzw. Verständnisse von Kollektivität* unterschieden werden: jene der gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsverläufe, die dem Erleben des Einzelnen heteronom und eben Gegenstand dieses Erlebens sind (und die dem Durkheimschen Verständnis von Kollektivität entsprechen [...]), und jene andere, durch die dieses Erleben, die Erlebnisverarbeitung selbst (milieu-, geschlechts-, generations- und entwicklungstypisch) geprägt ist. Auf letztere Art der Kollektivität zielt die Milieuanalyse auf der Grundlage von Gruppendiskussionen, also auf jene Erlebnis- und Orientierungsmuster, in die der Einzelne fraglos und selbstverständlich eingebunden ist. Sein Verhältnis ihnen gegenüber ist nicht als eines der Heteronomie, sondern eher als eines der *Konjunktion*, des im gemeinsamen Erleben fundierten Miteinanderverbundenseins im Sinne des konjunktiven Erfahrungsraums zu kennzeichnen.“ (Bohnsack 2007: 119f)

Die dokumentarische Methode geht nicht davon aus, dass in Gruppengesprächen Einzelmeinungen effizienter erfasst werden können. In der Gruppendiskussion entstehen auch keine gemeinsamen Meinungen. Vielmehr aktualisieren und repräsentieren sich gemeinsame Orientierungsrahmen (vgl. Bohnsack 2000: 378). Die Einzelnen sind, so Bohnsack in Bezug auf Mannheim, über einen „konjunktiven Erfahrungsraum“ (Bohnsack 2007: 121) miteinander verbunden, „auf der Basis ihrer gemeinsamen Erfahrungshintergründe“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 272). Erfahrungsräume entstehen nicht nur durch Sozialisation, sondern sind im Erleben verankert und daher – auf Ebene des Subjekts – veränderlich.

„Konjunktive oder kollektive Erfahrungen resultieren nicht notwendigerweise aus sozialisationsgeschichtlicher Kontinuität im Sinne tradierter Wissensbestände, sondern ebenso aus kollektiven, dem strukturidentischen Erleben biographischer Diskontinuitäten und habitueller Verunsicherungen (...). Derartiges kollektives Erleben führt ggf. zur Emergenz neuer konjunktiver Erfahrungsräume.“ (Bohnsack 2007: 111f)

Dieser letzte Satz ist entscheidend für meine Arbeit: Es kann zu neuen Erfahrungsräumen kommen. Die Künstler_innengruppen stellen ihre kollektive Sprecher_innenposition vor dem Hintergrund gruppenspezifischer, kollektiver Relevanzssetzungen und Orientierungen sowie innerhalb symbolischer Ordnungen des künstlerischen Feldes her. In den Gruppendiskussionen aktualisieren sich situationsübergreifende Orientierungsrahmen der Gruppen.

2.1.2 DAS FELD

Da ich in dieser Arbeit auf die Analyseergebnissen der vorangegangenen Arbeit aufbaue, schildere ich hier, zum besseren Verständnis dieser Arbeit, Teile und theoretische Voraussetzungen meiner ersten Analyse. Nach einer kurzen Anmerkung zum künstlerischen Feld als Kontext ihrer Kollektivierung stelle ich die drei betrachteten Gruppen kurz vor. Dabei lege ich in Ausblick auf die folgende Analyse ein besonderes Augenmerk auf die Gruppenformen, da dies für die Subjektivierung bzw. Kollektivierung in den Erzählungen wichtig sein wird. Diese werden in Kapitel 4 wieder aufgegriffen.

Die Gruppen sind Teil des künstlerischen Feldes. Das künstlerische Feld als funktionaler Teilbereich der Gesellschaft hat spezifische Regeln (vgl. Kastner 2009). Der relationale Sozialraum (Bourdieu), in dem sich Subjekte befinden, ist von Kämpfen um Anerkennung durchzogen. Um zu einem legitimen Subjekt zu werden, muss die Gruppe sich im Kräfteverhältnis des Feldes positionieren. Das künstlerische Feld bietet sich für die Betrachtung von Subjektivierungsprozessen und der Rolle von Erzählungen in diesen u.a. durch den starken Anspruch an das Subjekt an:

„Die Bildende Kunst ist ein Feld, in dem seit seiner Herausbildung im 19. Jahrhundert (vgl. Bourdieu 1974: 77; vgl. Kastner 2009: 42f.) ein spezifisches Verhältnis von Produzent_in und Produkt angenommen wird, das lange mit den Kategorien „Genie“ und „Werk“ thematisiert wurde. Mit einem sich verändernden Verständnis von Arbeit (vgl. bspw. Minssen 2006) findet sich der Imperativ, dass Arbeitende und Arbeit sich entsprechen sollen. Im künstlerischen Feld besteht darüber hinaus der Anspruch, dass das „Werk“ aus dem Innenleben des losgelösten „Schöpfers“, also dem Genie, geschaffen wird (vgl. Bourdieu 1999: 457f.). Beide Konzepte wurden im Feld selbst in Frage gestellt. Dennoch zeigen sich Schatten dieser Konzeptionen nach wie vor in der Selbstbeschreibung von Künstler_innen [...].“ (Neusiedler 2014: 12)

Ich schließe nicht aus, dass andere Felder ähnliche Tendenzen aufweisen. Das künstlerische Feld ist jedoch kein beliebiges Feld, sondern erscheint aus mehreren Gründen besonders geeignet, meine Fragen zu behandeln. In Bezug auf die Konzeption von *Arbeit* (1) wird das künstlerische Feld v.a. aus zwei Perspektiven theoretisiert. Zum einen wird das künstlerische Feld als Prototyp beschrieben, hinsichtlich der Anforderungen an das arbeitende Subjekt, flexibel und kreativ zu sein (vgl. Müller-Jentsch 2012). Zum anderen wird von einer zunehmenden Ökonomisierung „der Kunst“ gesprochen (vgl. Müller-Jentsch 2012). Das Verhältnis zwischen dem künstlerischen Feld und der Arbeit ist bereits vielfach behandelt.

Auch in Bezug auf das *Subjekt* (2) nimmt das künstlerische Feld eine Sonderposition ein, insofern als der_die „autonome Künstler_in“, das Genie als Ursprung des Werkes eine Denkfigur ist, die – als Inbegriff von Individualisierung – prädestiniert ist, mit Kollektivierungen in Widerspruch zu gelangen. Vor diesem Hintergrund stellt der Verzicht auf alleinige Autor_innenschaft die Künstler_innengruppen vor die Notwendigkeit, ihre Zusammenarbeit zu legitimieren⁴. Als Kollektiv stellen sie ein Gegenmodell zu der am Ideal des Genies orientierten Arbeitsweisen dar, die eine alleinige Autor_innenschaft des individuellen Ausdrucks voraussetzen. Dennoch gelingt es den Gruppen, trotz einer randständigen Arbeitsorganisation, eine legitime Position im künstlerischen Feld einzunehmen.⁵

In Bezug auf die *Erzählung* (3), insbesondere die auto- und berufsbiographische, hat das künstlerische Feld eine besondere Stellung, insofern als der Anspruch authentisch zu sein (vgl. Geimer 2014), ein nicht eindeutiges Verhältnis zwischen dem Berufssubjekt und dem Privatsubjekt bedingt. Mit der Produktion von Kunst ist nach wie vor die Vorstellung des autonomen Künstler_innensubjektes verknüpft. Das wird insbesondere in der Vorstellung des

⁴ Dieser Verzicht bezieht sich auf die Kommunikation nach außen. Nach innen kann es andere Arten der Zuordnung und Differenzierung geben.

⁵ Ich nehme Künstler_innengruppen in Bezug auf Autor_innenschaft als im künstlerischen Feld randständige Positionen an, anhand derer das ‚Subjektwerden‘ besonders deutlich wird (vgl. Tuijter 2007), also wie es zum Einnehmen einer legitimen Position kommen kann. Es ist anzumerken, dass die Auswahl dieser Gruppen auch danach getroffen wurde, dass sie bereits über eine etablierte Position als Künstler_innen verfügen (damit meine ich im künstlerischen Feld als Teil desselben anerkannt sind, beziehe mich jedoch nicht auf eine besonders „gute“ Position). Damit besetzen sie bereits Subjektpositionen im Feld.

„Genies“ deutlich, dessen Spuren – trotz der Kritik im künstlerischen Feld selbst – nach wie vor wesentlich sind für die eigene Positionierung im Feld⁶. Mit diesem Bild hängt die Konzeption des künstlerischen Produktes als „Werk“ zusammen und der Anspruch an die Arbeit des „künstlerischen Subjekts“, sein „individueller Ausdruck“ zu sein. Diese Vorstellung schließt an das Konzept des Künstlers als isoliertes, singuläres Genie an, das aus sich heraus ein Werk schafft. In Bezug auf das Werk wiederum heißt das, dass es Ausdruck des „Genies“ ist. Damit ist künstlerische Arbeit mehr als das Verhältnis von Produkt und Produzierenden. Dies eröffnet die Möglichkeit, anhand der Erzählung über sich selbst als Arbeitende_r, Fragen des Subjektes zu verhandeln, gerade weil es ermöglicht, dies erstens an der (Arbeits-)Praxis festzumachen und damit zweitens unterschiedliche Formen von Kollektivierungen zu thematisieren. Denn obwohl das autonome Subjekt im künstlerischen Feld wesentlich ist, ist Zusammenarbeit eine beständige Anforderung – in Form von Gruppenausstellungen, Kollaborationen mit Expert_innen, von Galerist_innen zu Kurator_innen, Assistent_innen, Netzwerken, aber auch in zunehmenden Maße als Strategie von Künstler_innen in Form von beispielsweise Organisationen und Zusammenschlüssen. Dies ist eine Tendenz, die in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen zu finden ist und sich sowohl in unterschiedlichen Arbeitsanforderungen als Team etc. zu arbeiten manifestiert, als auch – wiederum – in der Konjunktur des Begriffs Kollektiv.

2.1.3 DIE GRUPPEN

Die drei in der vorangegangenen Arbeit analysierten Gruppen zeichnen sich durch unterschiedliche Gruppengrößen, Arbeitskonstellationen und -organisationen, sowie je verschiedene Basiserzählungen aus. Gemeinsam sind ihnen hingegen manche Narrative, wie etwa das Expert_innentum. Die *Figuren der Selbsterzählung*⁷ – *Freundschaft, Franchise, Kleinbetreib* – sind nicht deterministisch, sondern beinhalten Handlungsspielräume. Diese Erzählung wird andauernd reproduziert, indem sie wiedererzählt wird. Die Gruppen konstituieren sich damit ständig neu. Die Erzählungen ermöglichen es, eine Beständigkeit zu erhalten, auch wenn unterschiedliche Formen von Kollektivität angenommen werden. Wie bereits angesprochen, werden die Gruppen im Rahmen der Erzählungen zu bestimmten Zeitpunkten zu kollektiven Subjekten, was nötig scheint, um gemeinsam sprechen zu können.

SDH besteht aus drei Mitgliedern, die in allen Projekten involviert sind, wobei sie zum Teil unterschiedliche Aufgaben übernehmen. Diese Arbeitsteilung folgt den jeweiligen Professionen der Beteiligten. Zusätzlich arbeiten bei einzelnen Projekten Personen mit, die nicht Teil der Gruppe sind. Die Arbeitsorganisation weist keine expliziten Hierarchien auf. Die gesamte Gruppe ist für das Endprodukt verantwortlich. Die Gruppenmitglieder beschreiben ihre Arbeitsweise als strukturiert. Der Arbeitsprozess eines Projekts orientiert sich an einem im Vorfeld festgelegten Ziel. Auch wenn jedes Projekt den spezifischen Anforderungen folgt, betonen sie „rote Fäden, die sich durch ihre Arbeit ziehen“, wobei sich ein Projekt aus den vorherigen ergebe. SDH unterscheiden ihre Arbeiten in Studioarbeiten, in Form von Skulpturen und Photographien, und (skulpturale) Projekte im öffentlichen Raum. Die Selbsterzählung SDHs folgt dem Muster eines *Kleinbetriebs*. Die Beteiligten weisen spezifische Expertisen auf

⁶ So zeigt sich in Bezug auf die Konzeptualisierung der eigenen produzierenden Position von Künstlergruppen, dass „Genie“, „Kollektiv“ und „Künstlerpaar“ bestehende Subjektvorstellungen sind, auf die Gruppen in der Argumentation ihrer eigenen Position Bezug nehmen (vgl. Neusiedler 2014). Diese bestehenden Vorstellungen von Subjekten können als „diskursive Subjektfiguren“ thematisiert werden (vgl. Geimer 2014).

⁷ In Kapitel 4 werden diese ausführlich beschrieben.

und sind stark in die Gruppe eingebunden, während sie zueinander ein familiäres Verhältnis haben. Die Expertise der Gruppe ist durch den Zusammenschluss größer als jene der einzelnen Beteiligten. Ihr gesamter Arbeitsprozess ist auf das Kollektive ausgerichtet, wie sich bereits in ihrer Ideenfindung in Form des *Dunstkreises* zeigt. Es ist gleichzeitig möglich als Individuum und als Kollektiv zu handeln. Die Gruppe betont die praktischen Vorzüge ihrer Zusammenarbeit, weist eine gemeinsame Geschichte auf und verfügt über ein Zukunftsszenario, welches das Bestehen der Gruppe auch über die einzelnen Beteiligten hinaus denkbar macht. Dadurch wird es möglich, unter dem gemeinsamen Namen personelle Umstrukturierungen zu vollziehen, ohne die Gruppe an sich zu gefährden, wie beispielsweise am Hinzukommen einer dritten Person deutlich wird. Es gibt eine über die einzelnen Personen hinausgehende, höhere Idee. (vgl. Neusiedler 2014: 71f)

MR besteht aus zwei Mitgliedern, die eine hohe Identifikation mit der Gruppe aufweisen. Die Arbeit wird als Ausdruck ihrer besonderen Verbindung argumentiert, auf der ihre Zusammenarbeit beruht. Die Beteiligten verschmelzen zu einer neuen Einheit. Alle Entscheidungen werden gemeinsam getroffen, es gibt keine eindeutige Aufgabenteilung. Durch diese Selbstbeschreibung wird gleichsam ein Legitimationsprozess vollzogen. Sie verfügen über einen gemeinsamen Namen, der die einzelnen Arbeiten miteinander langfristig in Verbindung setzt. MR stellen v.a. Malereien her. MRs Selbsterzählung orientiert sich am Bild der *großen Freundschaft*. Die Gruppe betont die emotionale Notwendigkeit ihrer Zusammenarbeit. Ihre Beziehung zueinander ist verbindlich und sie stellen eine gemeinsame Grenze nach außen her. Ihre gemeinsame Arbeit ist individuell, da sie zu einem Subjekt verschmelzen. Ihre Zusammenarbeit beruht auf ihrer Beziehung zueinander. Zusammen bilden sie ein gemeinsames Gefühl heraus, das ihnen ermöglicht, die Umwelt gemeinsam wahrzunehmen und darauf Werke herzustellen, die authentischer Ausdruck ihres – gemeinsamen – Gefühlslebens sind. „Durch die Verschmelzung wird ihre Einheit naturalisiert und ist gleichzeitig deren Beweis, denn sie sind verschmolzen.“ (vgl. Neusiedler 2014: 77). Wenn zusätzlich andere Personen am Produktionsprozess beteiligt sind, sind diese nicht Teil der Gruppe selbst, sondern Zuarbeiter_innen. (vgl. Neusiedler 2014: 76)

WKs Zusammensetzung variiert über die Zeit; nicht alle Mitglieder sind in alle Projekte involviert. Die WK führt ortsspezifisch soziale Interventionen durch. Ihre Arbeiten sind in abgeschlossenen Projekten organisiert. Ihre Arbeit folgt jeweils der Einladung einer Kunstinstitution und findet an unterschiedlichen Orten statt. Die Beteiligten sind auf verschiedene Arten in den Arbeitsprozess involviert. Nicht alle Mitarbeitenden gelten als Gruppenmitglieder. Innerhalb der Gruppe wird – implizit – zwischen dem Team, welches das jeweilige Projekt ausführt und der Gruppe als eigentliches, über das einzelne Projekt hinausgehendes Kollektiv, unterschieden. WKs Selbsterzählung folgt dem Muster von *Franchise*. Als unternehmerisches Organisationsmodell basiert Franchise auf einer übergreifenden Marke, die von verschiedenen Franchisenehmer_innen als Subunternehmer_innen übernommen wird. In einem ähnlichen Verhältnis steht die „Gruppe“ zum „Team“. Der Name der Gruppe und ihre spezifische Arbeitsmethode stellen eine Kontinuität zwischen den einzelnen Projekten her, auch wenn unterschiedliche Personen beteiligt sind. Als Stellvertreter der Gruppe trägt das Team im Zeitraum des jeweiligen Projektes zwar die Verantwortung für dieses, arbeitet jedoch im Namen der Gruppe und ist daher dem Namen verpflichtet. Das trägt zur Beständigkeit der Gruppe bei. Die Mitglieder des jeweiligen Teams werden von der Gruppe ausgewählt, sind aber nur zum Zeitpunkt des Projektes selbst Teil des Teams. Das Kollektiv verfügt über eine gemeinsame Geschichte und Erfahrung, das einzelne Projekt wird wiederum Teil der Gruppenerfahrung. Die Teammitglieder werden zu Subautor_innen der Geschichte der Gruppe (vgl. Neusiedler 2014: 83).

Es zeigte sich, dass alle Gruppen spezifische Konzepte herausbilden, die ihre soziale Arbeitsorganisation mit ihren gemeinsamen Erzählung verknüpfen. Darunter fallen das Konzept des *Höheren*, des *Dunstkreises*, der gemeinsame Name, sowie Wünsche und Rückgriffe auf bestehende Vorstellungen⁸. In dieser Arbeit werde ich mich auf bereits erarbeitete Konzepte beziehen und mit diesen weiterarbeiten. Die Konzepte sind bereits Destillate und beschreiben Orientierungsfiguren der Gruppen.

2.1.4 GEWONNENE THESEN UND NEUE FRAGESTELLUNG

Ein wesentlicher Bestandteil beim Zusammenarbeiten, so das zentrale Ergebnis der ersten Analyse, ist die gemeinsame Erzählung der Gruppen. Diese regelt Ein- und Ausschlüsse von Personen, stellt nach innen Verbindlichkeit her, während sie nach außen eine ansprechbare Einheit konstruiert. Aus meiner ersten Untersuchung generierte ich folgende Annahmen, die nun meiner Untersuchung zugrunde liegen:

1. Kollektive stellen eine gemeinsame Position her, um gemeinsam handeln zu können (in diesem Fall Kunst zu produzieren), indem sie eine gemeinsame Erzählung herstellen.
2. Kollektive müssen ein gemeinsames Subjekt herstellen, und zu diesem – wenn auch temporär – verschmelzen, damit sie zu einer gemeinsamen Aussageposition zu kommen. Um also gemeinsam arbeiten zu können, muss ein kollektives Subjekt hergestellt werden.
3. Um ein kollektives Subjekt zu bilden, das als solches wahrgenommen und angesprochen werden kann, müssen Kollektive auf bestehende Normen/diskursive Muster zurückgreifen.
4. Die Gruppen müssen daran arbeiten, eine legitime Position zu erlangen, da geteilte Autor_innenschaft im künstlerischen Feld gerechtfertigt werden muss. Durch das Eingebundensein in unterschiedliche Diskurse und ihren Anforderungen an das Subjekt, führt das Abweichen jedoch nicht zwangsläufig zu einer randständigen Position.

All diese Thesen sagen noch nichts darüber aus, *wie* Erzählungen dazu beitragen eine gemeinsame Sprecher_innenposition zu erlangen. In dieser Arbeit frage ich mit dem Ziel einer Generalisierung:

Wie werden Künstler_innengruppen durch ihre Selbsterzählung als kollektives Subjekt handlungsfähig und welche Funktionen erfüllen dabei diese Erzählungen in Bezug auf die symbolische Ordnung?

⁸ Im vierten Kapitel werde ich diese ausführlich darstellen.

2.2 ZUR AUSGANGSLAGE DIESER UNTERSUCHUNG: THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND METHODOLOGIE

In dieser Arbeit werde ich versuchen mithilfe des Konzepts der Performativität zu beleuchten, welche Funktionen die Erzählungen der Künstler_innengruppen erfüllen um eine gemeinsame Sprecher_innenposition herzustellen. Diese Arbeit beruht auf einigen theoretischen Voraussetzungen, die für die anschließende Analyse der bestehenden Konzepte mittels des Konzepts der Performativität wichtig sein wird. Besonderes Augenmerk liegt auf der Frage nach dem (kollektiven) Subjekt und seiner Einbettung in bestehende diskursive Voraussetzungen.

Ich begreife Erzählung als Praxis, die etwas herstellt. Es ist Bestandteil künstlerischer Arbeit, die Strukturen innerhalb des Feldes im Auge zu behalten, und sich im Verhältnis zu diesen zu positionieren (vgl. Geimer 2014). Daher möchte ich im Folgenden das Konzept der Performativität hinsichtlich seines Potentials untersuchen, das Handeln von Subjekten – deren Positionierung im Feld durch Prozesse der Subjektivierung ermöglicht wird – zu betrachten, um sowohl ihr Verhältnis zu, als auch mögliche Abweichungen von normativen Ordnungen zu thematisieren.

2.2.1 SUBJEKT/KOLLEKTIV

Auch im künstlerischen Feld finden sich verschiedene Arten von Kollektivität. In meiner Untersuchung betrachte ich solche Gruppen als Kollektiv, die über einen langen Zeitraum zusammen arbeiten, Autor_innenschaft nach außen teilen und sprechfähige Positionen im künstlerischen Feld besetzen. In Anlehnung an Aleksander et al. verstehe ich

„[Kollektivität] prozesshaft [...] als etwas, das sich mit Ambivalenzen und Brüchen immer wieder neu konstituieren muss. Damit werden zwangsläufig Fragen nach Macht, Anerkennung und Identität in kollektiven Kontexten [...] zentral.“
(Aleksander et al. 2013: 13f)

Der Begriff beschreibt zunächst keine spezifische Art der Verbindung oder Beziehung innerhalb des jeweiligen Kollektivs. Er ist jedenfalls kein neutraler Begriff, was sich in den Selbsterzählungen der Gruppen nicht nur in ihren expliziten Bezugnahmen auf die diskursive Subjektfigur von „Kollektiv“ äußert, sondern auch in verschiedenen Versuchen in Sozial- und Geisteswissenschaften, sich des Begriffs zu entledigen. So bemüht sich beispielsweise Fischer-Lichte um den „Schwarm“ (Fischer-Lichte 2012: 80f) und Ziemer (2013) scheitert m.E. beim

Versuch, „Komplizenschaft“ plausibel zu machen (vgl. Neusiedler 2014: 20ff). Bahrtdt warnt vor „Spekulationen [...], die ein ‚an sich seiendes‘ Kollektivsubjekt annehmen, [...], die über den Individuen und unabhängig von ihnen einherschwebt“ (Bahrtdt 2003: 96). In meiner Arbeit wird es genau darum gehen, wie solch ein „Kollektivsubjekt“ durch Erzählung hergestellt wird. Die Möglichkeiten, Kollektive zu denken, hängen mit der Konzeption von Subjekt zusammen. Da nach „der Subjektkritik“ nicht mehr von einem „souveränen, isolierten Subjekt“ (Aleksander et al. 2013: 9) ausgegangen werden kann, ist es möglich, ein Subjekt als aus mehreren Subjektpositionen bestehend zu denken (die auch widersprüchlich zueinander sein können). Auch das Kollektiv ist ungeschlossen und schließt damit an die Kritik am autonomen Subjekt an, wie Jähnert et al. (2013) in ihrem Sammelband ausführlich darlegen. Damit rückt die Frage ins Zentrum, wie es überhaupt zu einem Subjekt kommt, also die Frage nach den Subjektivierungsprozessen.

Subjekte sind aus praxeologischer Perspektive keine autonomen Individuen, die ihre eigene, natürliche Identität aus sich selbst entwickeln, sondern in verschiedene, miteinander verschränkte Bedeutungssysteme eingebunden. Dementsprechend sind Begriffe wie „Identität“, „Selbst“ oder „Individuum“ jenem des Subjektes nachgeordnet (vgl. Reckwitz 2008: 17). Ein Subjekt ist man nicht, zum Subjekt wird man. Die Kritik an der Autonomie des Subjekts in Form seiner kontextualen Dezentrierung ist zentral für strukturalistische und poststrukturalistische Auseinandersetzungen mit ‚dem Subjekt‘, wie Reckwitz betont (Reckwitz 2008: 12f). Dem Subjekt kommt „sein Status als ‚transzendental-empirische Dublette‘ abhandeln“ (ebd.: 13), fährt Reckwitz im Anschluss an Foucault fort. Diese Rekonzeptualisierung des Subjekts sei Grundlage kulturwissenschaftlicher Subjektanalysen:

„Wenn sich die universale Struktur des ‚Subjekts‘ als eine moderne Fiktion herausgestellt hat, dann muss das Interesse den historisch-spezifischen kulturellen Praktiken und Diskursen der Subjektivierung, der Bildung und Umbildung besonderer Subjektformen in ihrer Konflikthaftigkeit und Widersprüchlichkeit gelten, so wie sie den Individuen selber, die sich durch sie formieren, regelmäßig intransparent bleiben.“ (ebd.: 13)

Die von Reckwitz beschriebenen Autor_innen, die er als relevant für die kulturwissenschaftliche Subjektanalyse betrachtet⁹, bauen auf dem Vokabular des Strukturalismus auf (vgl. ebd.: 18f). Zentral sind hierbei die Überlegungen von Ferdinand de Saussure, wobei Reckwitz insbesondere drei Punkte unterstreicht: (1) Die Unterscheidung von ‚langue‘ und ‚parole‘; (2) seine Definition von Sprache als System von Zeichen, und Zeichen als „Doppelstruktur von Signifikant (Zeichenform) und Signifikat (Zeicheninhalt, ‚Bedeutung‘)“ (ebd.: 19); (3) Zeichen befinden sich innerhalb von Zeichensystemen. Differenzen liegen in seiner Perspektive vor Identität, das heißt ihr liegt ein Klassifizierungssystem zugrunde, dass Voraussetzung ist, erst zum Subjekt zu werden.

Diese Perspektive auf das Subjekt weist Parallelen zum Konzept der Performativität auf. Insbesondere die Fragen nach Konsens und Referentialität, nach Situationen des Sprechens und zum_zur Sprecher_in werden, stehen m.E. im Mittelpunkt des Performativen. Die Kritik am autonomen Subjekt proklamiert nicht nur den „Tod des Autors“ (also des Subjektes), und stellt damit das Individuum als „Autor seiner eigenen Geschichte“ infrage. In späterer Folge ermöglicht es auch, die den jeweiligen Subjektivierungsprozessen zugrunde liegenden symbolischen Ordnungen zu betrachten, ohne von einer deterministischen Struktur auszugehen. Nach Reckwitz hat diese Perspektive auf das Subjekt Auswirkungen auf das

⁹ Die in seinem Buch „Subjekt“ behandelten Autor_innen sind Foucault, Bourdieu, Lacan, Laclau, Butler sowie postkoloniale Theorien und Kulturtheorien der Materialität (vgl. Reckwitz 2008).

Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Denn über das Konzeption eines „homo sociologicus“ (ebd.: 14) und der damit verknüpften Perspektive auf das Individuum als determiniert hinausgehend, ist ‚agency‘ nicht das Gegenstück zur ‚structure‘. Dies wird besonders deutlich am Beispiel sozialer Rollen, die situativ eingenommen werden können (wenn auch unbewusst), und die damit außerhalb des Individuums bleiben. Subjektivierung geht darüber hinaus:

„Es geht nicht um die Konfrontation des Individuums mit sozialen Erwartungen, sondern darum, wie sich dieses Individuum in seinen scheinbar gegebenen, gewissermaßen vorkulturellen körperlichen oder psychischen Eigenschaften, die ihm vermeintlich Autonomie sichern, aus hochspezifischen kulturellen Schemata zusammensetzt.“ (ebd.: 15)

Wenn es im nächsten Teil der Arbeit also um kollektive Subjekte von Künstler_innengruppen geht, handelt es sich nicht um beliebig einnehmbare Konstellationen, sondern um beständige und bis zu einem gewissen Grad naturalisierte Subjekte. An diese Annahme schließt die Perspektive auf die Selbsterzählungen von Künstler_innengruppen an. Geht man nicht davon aus, dass diese die Repräsentation einer einheitlichen und abgeschlossenen (kollektiven) Subjektes sind, sondern eine jeweils spezifische Form von Kollektivität immer auch herstellen (und herstellen müssen), kann die Erzählung als Teil einer Konstruktionsleistung betrachtet werden (vgl. Lutz 2010: 119). Diese Erzählungen sind nicht nur gruppenspezifisch, sondern schließen an bestehende Figuren im künstlerischen Feld an. Das kollektive Subjekt ist dabei keine beständige Form. Vielmehr besteht es in einer Position, die die Gruppe zu verschiedenen Momenten einnimmt. Die Gruppen sind immer kollektiv – und zu spezifischen Momenten stellen sie ein kollektives Subjekt her, das ihnen ermöglicht, eine feste Aussage als feststehendes Subjekt zu treffen.

2.2.2 DISKURS/STRUKTUR

Wie bereits festgestellt, konstituieren sich die Gruppen mit der Absicht, gemeinsam zu arbeiten, oder anders formuliert, in Bezug darauf, gemeinsam zu handeln. Um die Wirkungsmächtigkeit der Erzählungen von Künstler_innengruppen zu betrachten, muss zunächst geklärt werden, was die symbolische Ordnung ist, im Rahmen derer sie handeln und auf die sie einwirken. Insbesondere das Konzept des Diskurses im Anschluss an Foucault (2002) sowie Bourdieus (1987; 1999) Perspektive auf Struktur scheinen relevant, um das Konzept der Performativität empirisch zu nutzen.

Ausgangspunkt bei der Frage nach Kollektivierung – und kollektiver Subjektivierung – ist der feldtheoretische Zugang in Anlehnung an Bourdieu. Auch wenn die Frage der Subjektivierung – wie sie im Zusammenhang mit Performativität gestellt wird – mit einer diskurstheoretischen Haltung verknüpft scheint, geht es zunächst um Strukturbedingungen sprachlicher Handlungen. Daher stellt Bourdieu, für den Aufbau meiner Argumentationslinie einen Vergleichshorizont dar. Zum einen spielte er in der Untersuchung, aus der die im Folgenden beschriebenen Beispiele hervorgehen, genauso eine Rolle wie für die Frage, was Kollektive darstellen. Zum anderen – und das scheint mir noch wichtiger – bezieht sich Butler (wenn auch kritisch) explizit auf Bourdieu (vgl. Butler 1999; Butler 2006: 227; vgl. Villa 2011), und dieser sich wiederum sowohl auf Foucault als auch auf semiologische Linguistik (Bourdieu 2005). Darüber hinaus ist Handeln bei Bourdieu zentral, was für die Analyse von Erzählung als Praxis

sinnvoll sein wird.¹⁰ Bei Bourdieu umfasst Struktur nicht nur die Ebene der Bedeutung, sondern ist unweigerlich mit Subjekten (Agenten) verbunden. Entscheidend ist hierbei das Konzept des Habitus, das erläutert, wie Strukturen inkorporiert und so als „geronnene Geschichte“ zu Körperwissen werden (vgl. Kastner 2009: 39). Soll es jedoch um Gruppen gehen, stößt Bourdieus Ansatz an seine Grenzen.

Anders als bei Bourdieu können mit diskurstheoretischen Konzepten auch Subjektivierungsprozesse von Gruppen betrachtet werden. Darüber hinaus finden sich ebenfalls Anknüpfungspunkte mit dem Konzept der Performativität. Keller definiert den Diskursbegriff im Anschluss an Foucault als „institutionalisierte, nach verschiedenen Kriterien abgrenzbare Bedeutungsarrangements, die in spezifischen Sets von Praktiken (re)produziert und transformiert werden“ (Keller 2010: 205). Keller nähert sich Diskursen thematisch an. Er fährt fort:

„Diskurse kristallisieren oder konstituieren Themen als gesellschaftliche Deutungs- und Handlungsprobleme. Inwieweit die in Diskursen prozessierten Deutungsangebote gesellschaftliche Geltungskraft erlangen, vielleicht sogar zur fraglosen Wirklichkeit avancieren, und aufgrund welcher Mechanismen und (Macht-)Ressourcen dies geschieht, ist eine empirische Frage.“ (ebd.: 205)

Kellers zielt also darauf ab, Anchlüsse für empirische Auseinandersetzungen mit Diskursen aufzumachen. Hajer (2010) hält in seiner Beschreibung der analytischen Diskursanalyse fest, dass es nicht nur darum gehe, einen Diskurs zu entdecken, sondern auch darum, welchen Einfluss er habe. Hajer stellt zwei Bedingungen auf, die m.E. die Performativität eines Diskurses beschreiben. Zum einen als Diskursstrukturierung, d.h. wenn ein Diskurs dominiert, wie die untersuchte Einheit die Welt konzeptualisiert. Zum anderen in Form einer Diskursinstitutionalisierung, wenn sich ein Diskurs im Institutionellen manifestiert. (vgl. Hajer 2010: 278) Das Verhältnis von Diskursen und Subjekten ist weder deterministisch noch handelt es sich um zwei getrennte Pole. Das Konzept der Performativität hebt „die problematische Trennung zwischen quasi-apriorischer oder konstitutiver und konstituierter Ebene“ (Renn 2005: 109) auf.

„Diskurse führen nicht nur die Subjekte, so dass deren bewusste Vorstellungen von Sinn, Grund und Absicht epiphänomenal wären, sondern sie werden ‚geführt‘, ohne sich (rational) steuern und planen zu lassen.“ (Renn 2005: 108)

Die Beteiligten leisten aktiv Arbeit daran, zu bestimmten Zeitpunkten zum Subjekt zu werden. Ein Diskurs, so Keller, ist kein starrer Rahmen. Vielmehr wird er ausgeführt und ist somit m.E. ereignishaft.

¹⁰ Nicht zuletzt bietet Bourdieu Anknüpfungspunkte zur dokumentarischen Methode. So verstehen beide Kollektivität als Grundlage symbolischer Ordnungen, als konjunktiven Erfahrungsraum (Bohnsack 2007: 120f) oder Wahrnehmungs-, Interpretations- und Handlungsschemata (vgl. Bourdieu 1998: 21f) und nehmen beide eine praxeologische Perspektive ein. Zum Verhältnis des Habituskonzepts und der konjunktiven Erfahrung vgl. auch Michel 2010.

„Ein einzelnes Sprechereignis aktualisiert eine Diskursstruktur und reproduziert sie dadurch; in spezifischen Momenten vermag es auch, sie zu überschreiten. Diskursstruktur und Aussage-Ereignis bilden damit letztlich die zwei Seiten der Medaille ‚Diskurs‘“ (Keller 2010: 206f)

Spies beruft sich ebenfalls auf das Sprechereignis und betont im Rückgriff auf Mouffe/Laclau die „Artikulation“ für die Erhaltung des Diskurses (Spies 2009: Abs. 29). Diese Perspektive ermöglicht, Diskurs nahe am Subjekt zu denken, also sein *Handeln* als entscheidend miteinzubeziehen. Wenn die Möglichkeit von Artikulation auf Wiederholung beruht, wie Perspektiven auf Performativität einräumen,¹¹ hängt die Bedeutung einer Äußerung von ihrem Gebrauch ab (dies bedeutet jedoch nicht, dass eine Äußerung mit jeder beliebigen Bedeutung verknüpft sein kann). Sowohl Sprechen als auch der künstlerische Ausdruck kann als Äußerung des Diskurses verstanden werden.

„Wenn man sagt, daß ein Wort etwas ‚tut‘, dann wird deutlich, daß ein Wort nicht nur etwas bezeichnet, sondern daß diese Bezeichnung auch etwas ausführt. Die Bedeutung (*meaning*) der performativen Handlung liegt anscheinend genau darin, daß Bezeichnung und Ausführung zusammenfallen.“ (Butler 2006: 73)

Dieses Verständnis von Erzählung als Repräsentation der Zukunft, als Voraus-Sagen macht auch Möglichkeiten auf, wie die Geschichte über sich selbst hergestellt werden kann: „Die Kategorien, in denen eine soziale Gruppe sich selbst denkt und sich ihre eigene Realität vorstellt, tragen zur Realität dieser Gruppe bei.“ (Bourdieu 2005: 137) Dies ist jedoch, auch das legen Konzepte des Performativen nahe, immer abhängig von anderen. Es ist entscheidend, dass die eigenen Klassifizierungssysteme anerkannt werden (Bourdieu 2005: 137). Gerade der Blick auf die Handlung ist wesentlich, um die Reproduktion der eigenen Analysekatoren zu vermeiden (vgl. Lutz 2010).

2.2.3 ERZÄHLUNG ALS VERHANDLUNGsort VON BIOGRAPHIE?

Wie bereits erwähnt, gehe ich davon aus, dass Subjekte über ihre Erzählung eine gemeinsame Handlungsposition herstellen. Somit ist die Selbsterzählung als Praxis maßgeblich an der kollektiven Subjektivierung der Gruppen beteiligt. Mich interessieren die Funktionen, die Erzählungen für die Subjektivierung von Kollektiven erfüllen¹². Festzustellen, dass Erzählung für die Vergemeinschaftung der Gruppen zentral ist, heißt anzunehmen, dass die Erzählung nicht nur für sich steht, sondern in diskursive Ordnungen eingebunden ist. Diese betreffen die Erzählformen selbst (den Erzählrhythmus, sich wiederholende gruppenspezifische Erzählungen, etc.), aber auch die Grenzen des Erzählbaren, also die Möglichkeit, Gruppen und Subjekte im künstlerischen Feld zu verorten. Ihre Wirkungsmöglichkeit hängt auch von ihrem spezifischen Rahmen ab. Eine Erzählung ist gleichzeitig situativ und in diskursive Formationen eingebunden. In der Erzählung werden jene Bedeutungen verhandelt, die sie gleichzeitig beeinflussen. Diese Erzählungen selbst sind nicht losgelöst vom Diskurs, aber auch nicht durch

¹¹ Wenn auch unter sehr unterschiedlichen Voraussetzungen: So betont Austin die Bedeutung der Konvention, Butler greift Derridas Konzept der Iteration auf und Turner spricht vom Ritual (vgl. Kapitel 3).

¹² An dieser Stelle kann ich die Diskurse selbst nicht betrachten, die in die Erzählungen hineinspielen. Hierfür wären weitere Erhebungen notwendig. Für die Beleuchtung der Mechanismen, um die es mir geht, ist dies zunächst nachrangig.

ihn determiniert. Erzählung ist praktischer Vollzug von symbolischer Ordnung. Diskurse müssen, wie angemerkt, artikuliert werden.

Dem Anspruch von Repräsentation (und Authentizität) folgend, ist die Erzählung aber nicht losgelöst von der Arbeitsorganisation oder künstlerischen Arbeiten der Gruppe, sondern muss mit diesen vereinbar sein. Erzählung als Praxis ist also nicht nur konstruktivistisch zu betrachten – sie ist auch stabil. Die von mir interviewten Künstler_innengruppen erzählen von sich in Bezug auf bestehende Normierungen, die sie mit ihrer Erzählung gleichsam wiederherstellen und bestätigen, aber auch umdeuten. Das führt zur Frage, *wie* bestehende Normen verhandelt werden. Um die Mechanismen zu betrachten, wie Erzählung mit symbolischer Ordnung und dem „authentischen Erleben“ von (kollektiven) Subjekten zusammenhängt, scheinen insbesondere Überlegungen, die Biographieforschung mit diskurstheoretischen Perspektiven verbinden, interessant¹³. Truider hält fest: „Der Mensch als Geschichtenerzähler [...] macht (...) – bewusst oder unbewusst – von narrativen Schemata Gebrauch.“ (Truider 2007: Abs. 22) Selbst wenn die Erzählung situationsspezifisch ist, muss sie authentisch und kohärent sein. Damit ist auch das Situative zeitlich. Nach Truider gibt es aus Perspektive der Biographieforschung zwei Prämissen. Sie geht erstens davon aus, dass Erzählungen soziale Wirklichkeit repräsentieren und zweitens kommunikative Praxis sind (Truider 2007: Abs. 21). Das heißt nicht, dass „von einer Homologie von Narration und Wirklichkeit noch von einer Homologie von Semantik und Realität ausgegangen“ (Truider 2007: Abs. 21) wird. Erzählungen repräsentieren, so Truider, soziale Wirklichkeit aus biographischer Perspektive (vgl. ebd.). Die Erzählung über sich selbst in Anlehnung an „Biographie“ zu denken, ermöglicht die Erzählung nicht nur als Selbstdarstellung zu verstehen, sondern von einer tieferen Verbindung zum Subjekt auszugehen. Diese Anforderung an die biographische Erzählung, ihrer Forderung nach Authentizität, entspricht jener, dass künstlerische Arbeit dem Künstler_innensubjekt entsprechen soll. Versteht man die Erzählung der Künstler_innengruppen über sich selbst (als Gruppe) als Biographie des Kollektivs, kann diese als Konstruktionsleistung verstanden werden¹⁴. Dieser Logik folgend, scheint die Erzählung über die eigene Arbeit und die gemeinsame Arbeitsposition wichtig für die Frage der Handlungsfähigkeit von Künstler_innengruppen. Nun orientierte sich meine Erhebung an der dokumentarischen Methode und legte den Fokus auf ein Arbeitsverhältnis. Anknüpfungspunkte ergeben sich vor allem im Verhältnis von Erzählung und Subjekt. Dabei – und das ist eine entscheidende Perspektive diskursensibler Biographieforschung – wird die Erzählung nicht als Repräsentation eines dahinter liegenden essentialistischen Subjektes (oder eines Kollektivs) betrachtet. Vielmehr wird ihre herstellende Kraft betont. So schlägt Truider vor,

„1. die Beziehung von ‚Diskursen‘ und ‚Subjekten‘ als eine relationale, aufeinander verweisende zu definieren. und [sic!] 2. dieses Verhältnis als ein nicht ineinander aufgehendes zu erfassen, sondern als eines, dass [sic!] einen ständigen (Bedeutungs-) Überschuss impliziert.“ (Truider 2007: Abs. 27).

Auch die Herstellung von Biographie funktioniert vor dem Hintergrund symbolischer Ordnungen. Daher ermöglichen Überlegungen der Diskursanalyse die Betrachtung von Subjektivierungsprozessen. Erzählungen haben unterschiedliche Verhältnisse zum Subjekt,

¹³ Z.B. Spies (2009) mit dem Konzept der Artikulation, Truider (2007) aus gouvernementalitätsanalytischer Perspektive;

¹⁴ Es ist anzumerken, dass die Konzepte, wie spezifische *Figuren der Selbsterzählung*, anhand derer ich den Mehrwert des Konzeptes der Performativität überprüfe, nicht anhand von Methoden der Biographieforschung hervorgingen. Nichtsdestotrotz können m.E. die methodologischen Überlegungen der Biographieforschung fruchtbar sein.

nicht jede Erzählung hat für die erzählenden Subjekte die gleiche Bedeutung¹⁵. So unterscheidet Bernhard zwischen *big stories* und *small stories*, also zwischen „situative[n] und biographische[n] Dimensionen von Identität“ (Bernhard 2014: Abs. 11). Er unterscheidet damit die „[b]iografische Strukturierung“ von der „Identitätsperformanz in der Interviewsituation“ (ebd.: Abs. 11).

Erzählung drückt sich in Bezug auf das Subjekt der Künstler_innengruppen auf drei Ebenen aus: Erstens als Selbstdarstellung als Teil künstlerischer Arbeit (vgl. Hänzi 2013: 58); zweitens als Ausdruck ihrer Wünsche; und drittens als Erzählung über sich selbst, unter dem Anspruch einer authentischen Repräsentation ihrer Zusammenarbeit. Ich möchte in dieser Arbeit nicht überprüfen, welchen Wahrheitsgehalt die Erzählungen der Gruppen bezüglich ihrer Arbeitsorganisation oder ihrer Form haben. Es geht mit um die *Funktion*, die Erzählung als Praxis für die Gruppen erfüllen kann. Hierbei fließen bewusste Anstrengungen und praktisches Wissen zusammen. Das gilt m.E. auch für die Erwerbsbiographie.

In Bezug auf die Künstler_innengruppen, mit denen ich mich auseinandersetze, möchte ich vorschlagen, die Erzählung von sich selbst als „Sich-ausdrücken“ zu begreifen. Dieses „Sich-ausdrücken“ ist eine Repräsentationsweise, allerdings keine, die auf eine feste, vorher bestehende Organisation verweist. Vielmehr stellt sich die Frage nach dem Inszenierungszusammenhang. Dabei setzen sich die untersuchten Fälle zu bestehenden Normen im künstlerischen Feld in Beziehung. Indem ich betrachte, wie dieses „Sich-in-Verbindungssetzen“ gedacht werden kann, frage ich, wie Kollektive gebildet werden können, also danach, wie die der gemeinsamen Arbeit zugrunde liegende (temporäre) Subjektivierung und die Herstellung einer gemeinsamen Sprecher_innenposition vollzogen werden kann. Die Erzählung über sich selbst folgt gruppenspezifischen *Figuren der Selbsterzählung*. Die Selbsterzählung hat eine stabilisierende Funktion, auch wenn sie, indem sie konstant wieder erzählt werden muss, potentiell verändert wird. Ihr subversives Potential liegt in ihren möglichen Wirkungen auf die symbolische Ordnung, innerhalb derer sich das sprachfähige Subjekt erst formieren kann. Entscheidend ist, dass die Erzählung sowohl verbindlich als auch situativ unterschiedlich ist und so unterschiedliche Formen zulässt. Die Gruppen sind in verschiedene Legitimationskontexte/Diskurse eingegliedert. Dadurch werden je unterschiedliche Dinge sagbar.

2.2.4 DIE DOKUMENTARISCHE METHODE UND DRAMATURGIE ALS AKT DER HERSTELLUNG

Die erste Entwicklung von Konzepten sowie die Auswertung im Vorfeld dieser Arbeit, erfolgte mittels der dokumentarischen Methode. Die dokumentarische Methode zielt darauf ab, den dokumentarische Sinngehalt zu erfassen, also wie das Gesagte (der immanente Sinngehalt) im jeweiligen Rahmen verhandelt wird. Bohnsack beschreibt seine Typenbildung als zweiphasig (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 298). Zunächst werden in der sinngenerischen Typenbildung jene Orientierungsmuster herausgearbeitet, die sich im Gespräch aktualisieren. Diese werden anschließend in der Phase der soziogenerischen Typenbildung ursächlich erklärt (vgl. Nentwig-Geseman 2013).

¹⁵ Wie öfters angemerkt wird dieses nicht als eindeutig und der Erzählung vorausgehend verstanden

„Der primordiale Sinnzusammenhang dieses sozialen Prozesses [der Aktualisierung von Orientierungen] in seiner *Prozess-Struktur* ist Gegenstand der soziogenetischen oder dokumentarischen Interpretation. Diese Methode zielt auf die Analyse von Sinnstrukturen jenseits des wörtlichen oder referentiellen Sinngehalts, aber auch jenseits der kommunikativen Absichten der Beteiligten.“ (Bohnsack 2000: 378)

Dazu werden zunächst fallspezifische Orientierungen nachgezeichnet, um diese anschließend im kontrastierenden Vergleich mit anderen Fällen zu abstrahieren. Im Zuge der zweiten Phase der Typenbildung, jenem Schritt, der darauf abzielt von Sinngehalten auf den Dokumentsinn zu schließen, bleibt jedoch m.E. unbefriedigend. Denn in dieser Phase greift Bohnsack, wie eingangs angemerkt, auf bestehende Differenzsysteme wie Milieu, Geschlecht oder Bildungsstatus zurück, die nicht aus dem Material kommen, sondern seinen Denkmustern und Differenzierungskategorien, also den Wissensbeständen der Forschenden, nicht aber unbedingt der Beforschten, entspringen. Hierin liegt m.E. eine Schwäche seines Ansatzes, da er damit die Relevanzsysteme der Befragten seinen eigenen unterordnet, und damit von einer induktiven in eine deduktive Logik verfällt. Sobald es um das Subjekt geht – und die Frage stellt sich in Bezug auf Gruppen schneller, betrifft m.E. aber auch Einzelsubjekte – führt das nicht weiter. Diese Art der Typenbildung ist also eine Sackgasse, sobald es um die Subjektivierungsprozesse von Realgruppen geht.¹⁶ Ein kollektives Subjekt aktualisiert sich m.E. *während* sich Orientierungsmuster aktualisieren. Das Subjekt entsteht, indem es sich ausdrückt. Das Konzept des Performativen stellt eine Alternative zur Typisierung mittels essentialistisch konzeptualisierter Konstruktionen dar, indem es den Fokus auf das Entstehen dieser Klassifizierungssysteme richtet und damit auf ihre diskursive Strukturierung verweist. Hier setzt meine Arbeit an.

Was heißt das konkret? Um Zugang zum Dokumentsinn zu finden, gilt es, zunächst mit der formulierenden Interpretation den kommunikativ-generalisierten Sinngehalt sowie die Themenabfolge zu erfassen. Teil dessen ist es, im Rahmen der thematischen Analyse den Diskursverlauf nachzuzeichnen. Das heißt, die Diskursorganisation der Gesprächsverläufe zu erfassen, wobei der dramaturgische Aufbau einzelner Sprechszenen und deren Dynamiken im Fokus steht.¹⁷ Bohnsack unterscheidet zwischen Proposition (dem Aufwerfen eines Orientierungsgehaltes), Elaboration (der Verhandlung dessen mit Beispielen, in Form von Argumentationen oder Erzählungen, etc.) und Konklusion (also das dramaturgische Ende der Verhandlung eines Orientierungsgehaltes). Die unterschiedlichen Formen der Diskursorganisation zeigen sich in „einem Sich-wechselseitig-Steigern-und Fördern, im diametralen Gegeneinander, in der kommentierenden Ergänzung oder auch in der systematischen Vereinnahmung der anderen“ (Bohnsack et al. 2010: 8f). Für die Auswahl von Sequenzen verweist Bohnsack insbesondere auf die sogenannten Fokussierungsmetaphern, in welchen – so die Annahme der dokumentarischen Methode – die für die Gruppe zentralen kollektiven Orientierungen „in besonders prägnanter und/oder elaborierter Weise zum Ausdruck gebracht“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 123) werden. Diese Passagen weisen eine besondere interaktive Dichte, also viele Bezüge der Gesprächsteilnehmenden aufeinander oder eine metaphorische Dichte, also eine detaillierte und bildreiche Darstellung auf

¹⁶ Der Fairness halber möchte ich hier anmerken, dass Bohnsack seine Methode lieber nicht auf Realgruppen anwendet: „Die Stärken der Methode liegen u.E. vor allem in der Möglichkeit der Rekonstruktion *kollektiver Orientierungen*, also milieu- und kulturspezifischen Orientierungswissens innerhalb und außerhalb von Organisationen und Institutionen.“ (Bohnsack et al. 2006: 7). In Gruppen, die für das Forschungsgespräch zusammengestellt werden, also in der Phase der Erhebung, finden sich jedoch m.E. ähnliche Schwierigkeiten.

¹⁷ Dieses Vorgehen lag der Auswertung der Gruppendiskussionen in der vorangegangenen Erhebung zugrunde.

(vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 287). Die anschließende reflektierende Interpretation rekonstruiert anhand der Textstrukturierung „falltypische[.] Bewertungsmuster“ (Dröge et al. 2010: 207), indem verschiedene Passagen eines Falls miteinander verglichen werden. Diese fallspezifischen Muster werden dann im nächsten Schritt anhand des „Prinzip[s] des minimalen Kontrastes“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 297) mit Passagen anderer Gruppen verglichen. Ziel ist hierbei die Rekonstruktion von Orientierungsrahmen. Im Anschluss wird dies über das Prinzip des maximalen Kontrastes mit Passagen verglichen, die zunächst möglichst unterschiedliche Themen und Formen haben, um an die Grenzen der Rahmen zu stoßen.

Das heißt, dass die Orientierungsmuster einer Passage Aufschluss geben können über weitreichende Erzählungen. Im Einzelfall aktualisieren sich somit intersubjektive, „transzendierende Bedeutungsmuster“ (Bohnsack 2007: 110). Die Selbsterzählungen der Künstler_innengruppen sind zwar auch Ausdruck eines Orientierungsrahmens (indem sie auf eine geltende Organisationsform verweisen). Zusätzlich sind sie jedoch insofern gruppenspezifisch als sie Grenzen setzen, also Ein- und Ausschlüsse vollziehen und auf diese Weise ihr gemeinsames Subjekt und in Bezug auf diese Orientierungsmuster setzen. Bohnsacks Ziel ist es, die Orientierungsmuster zu generalisieren und so Aussagen treffen zu können, die nicht nur auf den jeweiligen Fall zutreffen. Es geht auch mir nicht darum, wieder auf den Einzelfall zurückzukommen, da ich diesen als diskursiv eingebunden verstehe. Allerdings geht es um die Funktionen der Grenzziehung, der Ein- und Ausschlüsse, und die Möglichkeiten, die diese Deutungsmuster für die Konstruktion eines gemeinsamen Subjektes bereithalten.

Mit der Inszenierung, die der Fokus auf das Performative ins Spiel bringt, geht es um das *wie* der Erzählung. Sowohl die dokumentarische Methode als auch sequenzanalytische Verfahren, die in meiner vorangegangenen Auswertung zur Anwendung kamen, zielen nicht nur auf eine deskriptive Inhaltsanalyse ab, sondern suchen nach latenten Sinnebenen (Froschauer/Lueger 2003: 103) bzw. „Orientierungs- und Bedeutungsmustern“ (Bohnsack 2007: 105). Für die dokumentarische Methode spielt m.E. dabei auch der Kontext der Form eine Rolle, also die Frage, um welche Textsorte und damit um welche Art der Repräsentation es sich handelt (beispielsweise Erzählung, Beschreibung, abstrahierte Beschreibung, Argumentation, Evaluation, Theorie etc.) (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 292).

Die Dramaturgie zur Analyse von Orientierungsrahmen miteinzubeziehen, bedeutet die Erzählung nicht mehr nur als Text, sondern auch als Aufführung zu begreifen. Die Vorgehensweise, anhand von thematischen oder formalen Kriterien einzelne Textpassagen zu vergleichen, um auf Orientierungsmuster zu schließen, legt nahe, dass Bedeutung in einzelnen Aussagesequenzen verhandelt wird, auch wenn sich nicht jede Struktur in jedem Orientierungsmuster oder jeder Aussageinteraktion äußert. Es ist nicht die Struktur selbst, die im Teil zu finden ist, sondern das *Orientierungsmuster*, das die Aktualisierung dieser Struktur steuert. Insofern geht es Bohnsack um Interaktion als Ausdruck von Struktur. Aus diesem Blickwinkel ist das Performative für die dokumentarische Methode fruchtbar. Mithilfe des Konzeptes des Performativen wird es möglich die Situation des „Sich Äußerns“ selbst in die Analyse miteinzubeziehen. Bohnsack betrachtet zwar die Dramaturgie, um auf Sinnstrukturen zu schließen. In der Phase der Verallgemeinerung aber spielt die Dramaturgie keine Rolle. Sie bleibt auf eine vorbereitende Funktion beschränkt. Die Dramaturgie selbst ist jedoch Teil der Erzählung (die nicht in beliebiger Form stattfinden kann). Ich möchte vorschlagen, über das Konzept des Performativen den formalen Aufbau – als Ausdruck des Kontextes, der Szene, der Situation – auch in die Typenbildung miteinzubeziehen.

2.2.5 PERFORMATIVITÄT ALS WERKZEUG

„Es ist durchaus verzeihlich nicht zu wissen, was das Wort ‚performativ‘ bedeutet. Es ist ein neues Wort und ein garstiges Wort, und vielleicht hat es auch keine sonderlich großartige Bedeutung, Eines spricht jedenfalls für dieses Wort, nämlich, daß es nicht tief klingt.“ (Austin 1986: 305)

Wenn ich davon ausgehe, dass ein entscheidendes Element der Konstitution von Kollektiven die gemeinsame Erzählung ist, hat das auch methodische Auswirkungen. Zunächst ist es wichtig, herauszustreichen, dass Erzählen erstens Handeln ist und zweitens nicht nur situativ, sondern langfristig eingebunden ist. Es stellt eine Verbindung zwischen dem Vergangenen und dem Jetzt her, und betrifft sowohl sprachliche wie nichtsprachliche Elemente. Ich gehe davon aus, dass Kollektive über ihre gemeinsame Erzählung eine gemeinsame Position herstellen, die als Basis ihrer Vergemeinschaftung auch Bestandteil ihrer (temporären) kollektiven Subjektivierung ist. Dieses Verhältnis zwischen Erzählung und Gruppe ist performativ.

„Performativität“ im Anschluss an Butler ermöglicht es, Aussagen über sich selbst als Konstruktionsleistung zu betrachten (Butler 1988; Alheit/Dausien 2000), und damit den Fokus auf die symbolische Ordnung zu richten. Ein Diskurs muss artikuliert werden (Renn 2005; Spies 2009), daher setze ich an der Aussagepraxis der Subjekte an. Wie mehrfach angemerkt, knüpfen die Erzählungen der Gruppen an bestehende diskursive Vorstellungen von Subjekten im Feld sowie an Vorstellungen von Organisationsformen an. In der Beschäftigung mit „diskursiven Subjektfiguren“ (Geimer 2014: 111) aus Perspektive der dokumentarischen Methode, reklamiert Geimer, dass das explizite Wissen über Normen in der Auseinandersetzung mit Subjektivierungsprozessen vernachlässigt werde. Geimer argumentiert in Bezug auf Popmusikgruppen, die dokumentarische Methode nach Bohnsack ignoriere, dass Subjekte Deutungsmuster auch auf sich selbst anwenden würden. Er schlägt vor, die Diskursforschung miteinzubeziehen, um dem entgegenzuwirken (vgl. Geimer 2014). Diese Feststellung ist auch in Bezug auf kollektive Subjekte relevant, da diese, wie ich argumentieren werde, aktive Arbeit an ihrem Gemeinsamen leisten, und dabei ebenfalls auf bestehende Narrative Bezug nehmen. Über diese besteht auch ein Bewusstsein. Gerade hier wird m.E. das Potential von *Performativität* deutlich. Im Gegensatz zu soziologischen Handlungsbegriffen, die zwar schon den Anteil von Handlung an der Herstellung von symbolischer Ordnung betonen (beispielsweise im Anschluss an Bourdieu, oder aus strukturfunktionalistischer Perspektive), ermöglicht das Konzept der Performativität in Bezug auf die Selbsterzählung von Künstler_innen, auch den Inszenierungscharakter zu verhandeln, ohne dabei den Blick ausschließlich auf die Interaktion selbst zu richten oder die Aufführung als bewusste und freiwillige Darstellung zu reduzieren. Gleichzeitig ermöglicht es, Subjekte nicht nur als Diskurseffekte zu begreifen. So argumentiert Renn (2005) aus praxeologischer Perspektive, dass die Möglichkeit, das Bewusstsein (oder anders formuliert das explizite Wissen) bei der Re-/Produktion von Diskursen miteinzuschließen, im Konzept der Performativität liege (vgl. Renn 2005: 102). Das Performative lenkt, im Unterschied zu anderen praxeologischen Zugängen, den Blick auf das (sprechende) Subjekt. Butler zufolge wird dieses im Sprechen/Handeln, selbst hergestellt. Es ermöglicht also zu betrachten, wie Subjekte erst zu diesen werden, also in die dem Handeln vorausgesetzte Position kommen. Das betrifft auch Gruppen, Kollektive, Organisationen. In der Überlegung, dass der Diskurs artikuliert werden muss, liegt auch die Chance, die intentionale Handlung zu denken. Dadurch entstehe ein Spielraum, der Abweichungen möglich mache. Auch Spies führt mit Bezug auf Hall aus:

„[Hall] versteht Subjekte als mit Diskursen verknüpft, aber als nicht für alle Zeiten mit diesen verbunden. Ebenso versteht er auch die ‚Einheit‘ eines Diskurses als ‚Artikulation verschiedener, unterschiedlicher Elemente, die in sehr unterschiedlicher Weise reartikuliert werden können, weil sie keine notwendige ‚Zugehörigkeit‘ haben“ (Hall in Spies 2009, Abs. 28).

Gegenüber Methoden, die entweder *small-scale* die Sinnebene (Ethnomethodologie), oder *large-scale* die Ebene der symbolischen Ordnung (Strukturalismus, Diskursanalyse) fokussieren, ermöglicht das Konzept der Performativität, zu fragen, wie es überhaupt zu Akteur_innen kommt, die den Diskurs am Laufen halten können. Viele Weiterentwicklungen beider Ausgangsposition räumen zumindest ein, dass das je andere auch eine Rolle spielt. So bezieht Keller die Situation in seine Diskursanalyse ein, und hält fest, dass auch Bilder, Metaphern und Klassifikationen in die Analyse eines Diskurses miteinfließen, und über Deutungsmuster zur einer narrativen Struktur des jeweiligen Diskurse führen: „Diese Bausteine werden im jeweiligen Diskurs durch einen *roten Faden*, eine *story line* (plot) zu einer besonderen ‚Erzählung‘ zusammengeführt und auf einen Anlass bezogen.“ (Keller 2010: 210) Auch die dokumentarische Methode wirkt vielen Problemen entgegen, indem sie z.B. die Diskursdramaturgie¹⁸ miteinbezieht, und so auch das *wie* des Sprechens in die Deutungsmuster aufgenommen werden kann. Doch auch in diesen beiden Fällen wird weder betrachtet, wie auf bestehende diskursive Ordnungen Bezug genommen wird¹⁹ oder wie sich das Handeln auf den Diskurs auswirken kann. Das Performative kann also auch dazu beitragen, mikro- und makroanalytische Perspektiven zu verbinden und sie empirisch nutzbar zu machen.

Performativität geht davon aus, dass Handlung entscheidend ist, um Struktur herzustellen und zu erhalten (vgl. Wirth 2002; Fischer-Lichte 2012). So unterstreicht beispielsweise Reichert mit Verweis auf Hempfer/Volbers die zentrale Perspektive der Performativitätsforschung, „dass Sinn oder symbolische Bedeutung konstitutiv an den materialen Vollzug ihrer (Wieder-) Ausführung gebunden sind“ (Hempfer/Volbers in Reichert 2013: 435). Es geht nicht nur um die Konstruktion von Bedeutung oder den sinnhaften Aufbau der Welt, sondern vielmehr um die Prozesse des Herstellens von Sinn.

Mit dem Versuch einer Neu-Konzeptualisierung von Kollektivität (Aleksander et al. 2013: 13) im Anschluss an die Kritik am „souveränen, isolierten Subjekt“ (ebd.: 9) rückt m.E. die Frage, was Handeln/Handlung bedeutet wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Hierbei scheint es mir sinnvoll, den Begriff der Performativität zu gebrauchen, gerade weil er Formen von *Materialisierung* miteinschließt, und damit mögliche Auswirkungen von Handlungen als „Verkörperungsbedingungen“ (Wirth 2002: 10) von Strukturen thematisiert. Meine Annahme in Bezug auf Performativität ist, dass das Konzept ermöglicht, (1) Handeln als wirklichkeitskonstituierend zu begreifen, darüber hinaus (2) die situative Dimension von Handeln zu betrachten, und dabei (3) die Struktur/den normativen Rahmen dieser Situation in die Analyse miteinzubeziehen. Aus dieser Perspektive kann das Konzept der Performativität dazu beitragen, das Verhältnis von Handlung und Diskurs zu betrachten, was, wie Villa hervorhebt, (kultur-)soziologisch eine zentrale Fragestellung ist (vgl. Villa 2010: 251). In Bezug auf Kollektive kann Performativität entgegen anderer Konzepte der Vergesellschaftung oder der Sozialisation den Fokus auf die Verknüpfung von Praxis und Diskurs legen – eine Leerstelle, auf die ebenfalls Villa verweist (Villa 2010: 257). Daher soll das Konzept der Performativität dazu

¹⁸ Es ist anzumerken, dass Bohnsack von einem anderen Diskursbegriff ausgeht als Keller. Während Keller Diskurs im Anschluss an Bourdieu als symbolische Ordnung versteht – in ähnlicher Weise wie der Begriff in meiner Arbeit vorkommt – beschreibt Bohnsack mit Diskurs die situative Rede, ähnlich der Bedeutung des französischen Begriffs *discours*.

¹⁹ Ich wiederhole: ich werde nicht erschöpfend betrachten, auf welche. Dazu wäre eine Diskursanalyse notwendig. Es geht mir um die Mechanismen, *wie* bestehende Ordnungen verhandelt werden.

beitragen, herauszufinden, *wie* Erzählungen eine gemeinsame Sprecher_innenposition herstellen.

Performativität in die Analyse einzubinden, verspricht, auf Ebene der Gruppe (1) betrachten zu können, wie bestehende Vorstellungen von Subjekten in die eigene Position eingeknüpft werden. Damit könnte das Konzept der Performativität dazu beitragen, zu erklären, welche Auswirkungen das Wissen um normative Vorstellungen darüber, was ein produzierendes Subjekt sein kann, auf die eigene Positionierung als produzierendes Subjekt haben kann. Es könnte auch dabei helfen, zu erklären, wie die Erzählung von sich selbst nicht nur ausgesprochen, sondern auch dargestellt wird. Hierbei ist das Publikum ein entscheidender Faktor des Performativen - ohne ein solches kann eine Performance nicht existieren (Dirksmeier/Helbrecht 2008: Abs. 7). Auf der Ebene der symbolischen Ordnung (2) ziele ich darauf ab, wie es einerseits möglich ist, eine abweichende Arbeitsorganisation einzunehmen, und gleichzeitig diskursiven Vorgaben zu entsprechen, wie im Falle kollektiver künstlerischer Produktion. Als soziologische Methode (3) erlaubt eine performative Perspektive das Dramaturgische des Sozialen stärker in den Blick zu nehmen, ohne seine diskursive Einbindung aus dem Blick zu verlieren.

M.E. liegt die Fassbarkeit des Performativitätsbegriffs darin, dass er einen Prozess beschreibt und als Konzept an sich keine Anforderung daran stellt, welcher Art seine Subjekte sind oder welche Art von Handlungen er möglich macht. Die Chance des Begriffs liegt also nicht zuletzt in seiner Unschärfe. Der Begriff lässt sich soziologisch nutzen, wenn es um unterschiedliche Perspektiven auf Handeln geht. Unterschiedliche Handlungsbegriffe sind immer auch verknüpft mit unterschiedlichen Vorstellungen von Subjekten. Wie Subjekte gedacht werden, hängt außerdem damit zusammen, wie Kollektive gedacht werden. Wenn Diskurs praxeologisch betrachtet wird, ermöglicht das auch, „diskursive Subjektfiguren“ (Geimer 2014) als von ihrem *Gebrauch* abhängig zu interpretieren. Damit wird es möglich, Kollektivitätsformationen zu betrachten, die erst zur Form werden, indem sie handeln/erzählen und sie nicht als ontologische Subjekte anzunehmen. Performativität ermöglicht im Gegensatz zu einer Diskursperspektive, die Situation mit hinein zu holen, und damit das Handeln. Die Lebendigkeit des Tuns fordert die Ordnung des Diskurses heraus. Performativität ermöglicht also nicht nur Handlung, sondern auch Handeln in den Blick zu nehmen – nicht nur der Vollzug einer Handlung, sondern ein gleichzeitiges aktives Bezugnehmen auf die Voraussetzungen des Handelns in Form einer Inszenierung tritt ins Blickfeld. Und genau hierin liegt m.E. die Chance des Performativen gegenüber dem Begriff der Handlung. Handlung soll damit nicht ersetzt werden – vielmehr wird der Handlungsbegriff im Anschluss an die Repräsentationskritik erweitert um den Aspekt der Inszenierung (und damit den Rezipient_innen Raum eingeräumt).

Zunächst werde ich die Chancen und Grenzen dieses nicht ganz eindeutigen Begriffes nachzeichnen, wobei insbesondere die Frage nach dem Subjekt und seiner potentiellen Kollektivierung sowie seiner Handlungsmöglichkeiten im Zentrum steht. Anschließend werde ich von Performativität als theoretischer Grundlage ausgehend, die Erzählungen der Künstler_innengruppen über sich Selbst betrachten, um auf Funktionen dieser Erzählungen zu schließen.

3 PERFORMATIVITÄT – DAS GARSTIGE WORT

Spätestens seit den 1990er Jahren ist Performativität auch in den Sozial- und Kulturwissenschaften ein häufig tradiertes Konzept (Hempfer/Volbers 2011: 7), gerade weil es mehrdeutig ist, und wie Wirth betont, heftig umstritten (Wirth 2002: 9):

„*Performanz* kann sich ebenso auf das *ernsthafte Ausführen* von Sprechakten, das *inszenierte Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen, das materielle Verkörpern von Botschaften im ‚Akt des Schreibens‘ oder auf die *Konstruktion von Imaginationen* im ‚Akt des Lesens‘ beziehen.“ (Wirth 2002: 9)

Mit dem sogenannten *performative turn* (Dirksmeier/Helbrecht 2008: Abs. 2) erlebte der Begriff eine neue Konjunktur (Wirth 2002: 10) und ermöglicht es, sich in den Sozialwissenschaften von einer Perspektive der Welt als Text zu distanzieren, zu Gunsten einer stärkeren Betonung der Praxis. Der Begriff des Performativen geht auf J.L. Austin zurück, der damit die herstellende Kraft von Sprechakten bezeichnete. Das Konzept wurde im Anschluss „auf sinnhafte Kulturphänomene aller Art übertragen.“ (Hempfer/Volbers 2011: 7). Mit der Wiederentdeckung des Performativitätsbegriffs kommt es zu einer Fokusverschiebung von „funktionalen Gelingensbedingungen“ zu seinen „phänomenalen Verkörperungsbedingungen“ (Wirth 2002: 10). Bevor ich auf die Entwicklung des Begriffs eingehen werde, um seine Möglichkeiten und Betrachtungsweisen zu diskutieren, soll als erste, basale Definition festgehalten werden:

„Der Begriff [des Performativen] bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als verkörperter zu denken.“ (Fischer-Lichte 2012: 44)

Abseits der Kritik an einer Perspektive, die „symbolische Handlungen“ als von symbolischer Ordnung losgelöst begreift, kann festgehalten werden: Die Chance des Konzeptes des Performativen liegt also darin, einer Handlung die Möglichkeit zuzusprechen, Wirklichkeit herzustellen. *Performativität* ermöglicht, Handeln auch als Inszenieren zu betrachten, sowie den Kontext der Handlung mit einzuschließen und diesen Vorgang nicht nur als intersubjektiv, sondern auch als machtdurchzogen zu begreifen. Dirksmeier/Helbrecht (2008) unterscheiden drei mögliche Perspektiven auf Performance: 1. „the doing or showing of a certain ability or skill.“, 2. „the showing or the conscious presentation of an observable and culturally coded behaviour pattern“, und 3. „general success of an activity in the context of a given standard, which does not even have to be articulated precisely. In this case the task of the evaluation of the success of the performance is given to the audience and does not remain with the performer“ (Dirksmeier/Helbrecht 2008: Abs. 7).

Der Begriff des Performativen betont den „*konstitutiven Charakter sozialer Handlungen*“ (Wulf et. al. 2001: 12, Hervorheb. i.O.) und beschreibt somit ein Verhältnis zwischen Handeln und Wirklichkeit, gibt jedoch keine Hinweise darauf, *wie* dieser Zusammenhang zu denken ist. Die Frage nach diesem *Wie* steht im Fokus meiner Arbeit. Welche Funktionen erfüllt die Erzählung von Künstler_innengruppen über sich selbst, um Wirklichkeit in Form einer

gemeinsamen Sprecher_innenposition herzustellen? Welche Hinweise gibt das Konzept auf die Handlungsfähigkeit von Subjekten und kollektiven Subjekten?

3.1 ABGRENZUNGEN: PERFORMATIVITÄT, PERFORMANZ – PERFORMANCE

„Das Performative“ ist kein eindeutiger Begriff, was sich auch in verschiedenen Begrifflichkeiten äußert. Die Begriffe Performanz, Performativität und *Performance* werden oft synonym verwendet (Hempfer 2011: 15). Dies führt im Versuch, die Begriffe zu fassen, zu unterschiedlichen Strategien. Wirth spricht von einem „umbrella term“ (Wirth 2002: 10), während Schuhmacher (2002) zwischen den Begriffen differenziert und vorschlägt, den Sammelbegriff „Performanz“ zu vermeiden (vgl. Schuhmacher 2002: 384). Er argumentiert dafür, dahingegen Performativität und *Performance* als unterschiedliche Begriffe bestehen zu lassen, um ihr – wenn auch nicht eindeutiges – analytisches Potential zu nutzen (ebd.: 402). Hempfer hingegen widerspricht Wirths Annahme, dass es sich um „umbrella terms“ handle²⁰, sondern betont die „rhizomatische Struktur“ (Hempfer 2011: 38) des Konzeptes, dessen Uneindeutigkeit sein integraler Bestandteil ist. Er definiert prototypisch *Performativität* im sprachphilosophischen Sinne in Anlehnung an die Theorie der Sprechakte Austins, Benvenistes und Searles. Der Prototyp einer performativen Äußerung sei demnach

„1. eine Sprechsituation mit ich-hier-jetzt Deixis; 2. die notwendige Verbindung einer sprachlichen mit einer ‚anderen‘ Handlung, wobei die ‚andere‘ Handlung durch die sprachliche Handlung konstituiert wird; 3. die Simultaneität zwischen diesen beiden Handlungen auf der Grundlage der Identität von Sprecher und Handelndem; 4. eine autoreflexive Semantik, bei der die sprachliche Äußerung, das *énoncé*, zugleich den Akt konstituiert, den sie bedeutet.“ (Hempfer 2011: 23f)

Davon unterscheidet er *Performanz*, die er im Sinne Chomskys als Gegenstück von Kompetenz versteht. Performanz ist in diesem Sinne der tatsächliche, situative Sprachgebrauch, während Kompetenz die Kenntnis über die Sprache beschreibt. Somit stehen Sprache und Sprechen miteinander in Verbindung und folglich kann Artikulation als Bestandteil des Performativen, nicht als sein Gegenstück verstanden werden. Jede Äußerung ist mit Hempfer eine Performanz, jedoch nicht performativ. Mit *Performance* schließlich beschreibt Hempfer theatrale Aufführungen.

Auch wenn Wulf et. al. *Performativität* ein wenig anders fassen als Hempfer – als Überbegriff, der *Performance* als künstlerisches soziales Handeln und Sprechen als *performatives Handeln* umfasst – unterstreichen sie eine entscheidende Gemeinsamkeit der drei Aspekte:

²⁰ Hempfer kritisiert insbesondere Wirths Interpretation, dass alle Äußerungen auch Inszenierungen seien. Aus sprachphilosophischer Perspektive argumentiert er, dass Performativa als *differentia specifica* eine Untergruppe des *genus Performance* seien. Dabei sei *Performance* nicht Aufführung, sondern Ausführung einer Handlung beziehungsweise eines illokutionären Aktes. Anstatt also alle Handlungen als Inszenierung zu begreifen, geht es Hempfer darum, den „Handlungscharakter aller sprachlichen Äußerungen“ (Hempfer 2011: 14f) von den spezifischen Handlungen einer bestimmten Gruppe von Sprechakten zu unterscheiden. Aus Perspektive meiner Arbeit, die einem praxeologischen Zugang folgt, ist dieser Einwand zu vernachlässigen.

„Die Begriffe *performance*, *performativ*, *Performativität* vergegenwärtigen die Relevanz der ästhetischen Dimension menschlichen Handelns und den Orientierungscharakter sozialer Darstellungen und Modelle. Sie verdeutlichen, wie wichtig die Formen des Handelns für sein Gelingen sind. Ihre Gestaltung ist ein konstitutives Element jeder sozialen Handlung, in deren Verlauf der Handelnde sein Tun und sich selbst inszeniert.“ (Wulf et. al. 2001: 10f)

Als m.E. weitester der Begriffe möchte ich von Performativität ausgehen um auch die Möglichkeiten von *Performanz* oder *Performance* miteinzuschließen. Seine Bedeutung ist, wie bereits angedeutet, in unterschiedlichen Kontexten verschieden und ermöglicht je andere Perspektiven auf Handeln und sein Verhältnis zu symbolischer Ordnung. Diese Entscheidung stützt sich auch auf Kolesch' Feststellung aus dem Umfeld der Biographieforschung: „Als ‚Performanz‘ bzw. ‚performativ‘ wird zumeist die Eigenschaft kultureller Handlungen bezeichnet, selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein; der Begriff ‚Performativität‘ hingegen hebt auf Konzepte und theoretische Modelle ab, mit denen das Performative systematisch untersucht wird.“ (Kolesch 2009: 47)

Neben Austin Konzeption des Begriffs „*performative*“ in Auseinandersetzung mit der strukturalistischen Sprachphilosophie (1) wird aus Perspektive der interaktionistischen und Ritualtheorien (2) im Anschluss an Victor Turner und Erwin Goffman das Konzept der Performativität (*Performance*) weitergedacht. Aus poststrukturalistischer Perspektive hat vor allem Judith Butler (3) den Begriff der Performativität fruchtbar gemacht, um Subjektpolitiken zu diskutieren. (vgl. Wirth 2002; Fischer-Lichte 2012; Dirksmeier/Helbrecht 2008) Diese drei Unterscheidungen fließen in die Bewertungen der unterschiedlichen Perspektiven auf. Sie sind jedoch keine von einander losgelösten Zugänge. So beziehen sich beispielsweise Goffman und Butler explizit auf Austin (Goffman 1989: 15f; Butler 2006), letztere sich wiederum auch auf Turner (Butler 1988: 526, vgl. Hempfer 2011: 35). Ihre Vorstellungen von Subjekt, als Voraussetzung für Kollektivierungen, jedoch, sowie ihre konzipierten Möglichkeiten zu handeln, weichen voneinander ab. In Verbindung mit Performativität werden aus verschiedenen Perspektiven vor allem die Fragen von Präsenz und Repräsentation, Singularität und Wiederholung sowie Unmittelbarkeit und Reproduktion in den Blick treten. (vgl. Schumacher 2002: 385)

3.2 HOW TO DO THINGS WITH WORDS – JOHN L. AUSTINS PERFORMATIVE SPRECHAKTE GEGEN DIE STRUKTURALISTISCHE SPRACHTHEORIE

Das Performative sei ein „garstiges Wort“, das „nicht tief klingt“ (Austin 1986: 305). Damit beschreibt John L. Austin die Vorzüge des Begriffs, die in seiner Alltäglichkeit liegen. Austin führt den Begriff „performative“ ein, um zu beschreiben, dass Sprechen nicht nur eine Information übermittelt, oder auf eine Handlung verweist, sondern selbst auch Handlung sein kann. Austin spricht hierbei von Sprechakten. Nicht jede Äußerung vollzieht nach Austin eine Handlung.

*How to do things with words?*²¹, fragt Austin und bemerkt, dass Äußerungen nicht nur etwas feststellen können. Äußerungen können etwas tun, indem sie etwas sagen. Um diese Äußerungen zu beschreiben, die führt Austin den Begriff ‚performativ‘ ein. Der Begriff leitet sich von „to perform“ ab, etwas vollziehen, und „soll andeuten, daß jemand, der eine solche Äußerung tut, damit eine Handlung vollzieht“ (Austin 1972: 28). Mit dieser Feststellung wendet sich Austin gegen die damals in der (Sprach-)Philosophie vorherrschende Perspektive, die kognitiven, deskriptiven Äußerungen eine Sonderstellung zuspricht. Austin interessiert sich in Anlehnung an Wittgenstein für den Gebrauch normaler Sprache: „[W]orum es Austin geht, ist, diese Überzeugung von der Sonderstellung der Aussagen, Behauptungen, Feststellungen zu erschüttern und die Rolle aufzudecken, welche sie in Wahrheit im Konzert der sprachlichen Äußerungen spielen.“ (Savigny 1972: 14). Austin beruft sich auf Kants Beobachtung, dass erstens viele Aussagen, trotz richtiger Syntax Unsinn seien und zweitens manche Sätze keine Tatsachen mitteilen wollen, sondern Gefühle auslösen, Verhalten vorschreiben oder beeinflussen (vgl. Austin 1972: 24). Eben jene Fehlschlüsse würden, so Austin, essentialistische philosophische Perspektiven vollziehen, indem sie auch Äußerungen als Feststellungen über Taten annehmen, die „entweder [...] sinnlos sind, oder aber etwas ganz anderes als Aussagen oder Feststellungen darstellen sollen.“ (Austin 1972: 25) Dies mache deutlich, dass es nicht ausreiche, Äußerungen ausschließlich nach „logisch-semantischen Wahrheitsbedingungen“ (Wirth 2002: 10), also in der Dichotomie von „wahr – falsch“ zu betrachten. Austins performative Äußerungen sind weder beschreibend, noch behauptend. Performative Äußerungen müssen gelingen (vgl. Fischer-Lichte 2012: 37), d.h. sie glücken oder glücken nicht.

Austin räumt zunächst ein, dass es deskriptive sprachliche Äußerungen, wie Feststellungen, Behauptungen etc. gebe, die nach den Kriterien von wahr und falsch beurteilt werden könnten.

²¹ *How to do things with Words* ist ein Abdruck der Vorlesungen, die Austins 1955 im Rahmen der William James Lectures in Harvard hielt. Seine Notizen hierzu wurden posthum veröffentlicht (vgl. Austin 1972). Es ist anzumerken, dass Austins Ideen weniger über seine eigenen Publikationen, als über seine Lehre verbreitet wurden. Zugänglich sind v.a. Notizen über seine Vorlesungen (vgl. Savignys 1972: 7). Insbesondere John Searle hat Austins Theorie der Sprechakte weitergeführt. Zur Kritik an der Interpretation Austins sei auf die weiter unten angeführte Debatte zwischen Searle und Derrida verwiesen.

Er nennt diese „konstative Äußerungen“. Ihnen gegenüber stünden die performativen Äußerungen. Performative Äußerungen im Sinne Austins sind (1) selbstreferentiell, schaffen (2) soziale Tatsachen (Wirth 2002: 11) und sind (3) „im allgemeinen mit gesellschaftlichen Institutionen verknüpft“ und „vorfabriziert“ (Böhle/König in Wulf et al. 2001: 12).

(ad 1) Selbstreferentiell heißt, sie liefern eine Selbstbeschreibung davon, was sie tun. Austin verdeutlicht das anhand *explizit performativer Äußerungen* wie „ich wette“ oder „ich verspreche“. Ihre Kraft liegt nicht darin, ob der Sachverhalt, auf den sie verweisen oder ihr Verhältnis zu einem Signifikat stimmt, sondern ob das was sie tun, gelingt. So liegt beispielsweise die Kraft der Äußerung „Ich verspreche dein Schiff zu taufen“ darin, dieses Versprechen auszusprechen, und nicht darin, ob dieses Versprechen im Anschluss eingehalten wird. Für die in dieser Arbeit behandelten Künstler_innengruppen könnte die Entsprechung lauten: „Ich verspreche mit dir zusammenzuarbeiten“. (ad 2) Soziale Tatsachen zu schaffen bedeutet, dass die Äußerung bereits Teil der Handlung ist, die sie vollziehen. Diese Äußerung initiiert eine Handlung, sie zieht also Folgen nach sich. Die soeben versprochene Schiffstaufe ist ein häufig zitiertes Beispiel, dieses Konzept zu erklären. Mit dem Satz „Ich nenne/taufe dich Susi“ (und dem dazugehörenden Ritus, indem Fall bspw. eine Flasche Sekt gegen den Bug zu werfen) bekommt das Schiff seinen Namen. In einer Perspektive nach Austin ist es also die performative Äußerung, die Wirklichkeit herstellt. Im Fall von WK könnte dies beispielsweise das Eintreten in die Projektzeit *procedures* vollziehen (vgl. Wirth 2002: 10).

Austin interessiert sich für die Bedingungen, dass eine Äußerung gelingt (vgl. Fischer-Lichte 2012: 43). Gelingenbedingungen für performative Äußerungen sind für Austin der intentionale Rahmen (die Äußerung muss ernst gemeint sein) und der institutionelle Rahmen (die Personen, die den Akt vollziehen, und jene, an denen er vollzogen wird müssen dazu berechtigt sein).²² (vgl. Wirth 2002: 11) Austin stößt mit der Unterscheidung von konstitutiv und performativ jedoch bald auf Schwierigkeiten, da die Zuordnung von Sprechakten in diese zwei Schemata nicht immer gelingt. Nichtsdestoweniger trägt die Unterscheidung dazu bei, sein Argument von der herstellenden Kraft (bestimmter) Äußerungen zu entfalten. Im Laufe seiner Entwicklung der Theorie der Sprechakte entfernt sich Austin von der anfänglichen Unterscheidung konstativer und performativer Äußerungen. Ab seiner achten Vorlesung differenziert er zwischen lokutionären, illokutionären und perlokutionären Akten. Ein lokutionärer Satz meint das Sprechen an sich, also ‚etwas sagen‘, während ein illokutionärer Akt etwas tut, indem man etwas sagt. Ein perlokutionärer Akt bezieht sich auf die Folgen beziehungsweise Wirkungen einer Äußerung, also dass man etwas tut, dadurch, dass man etwas sagt, betrifft also eine Kette von Wirkungen²³ (vgl. Wirth 2002: 13; Göhlich 2001: 28). Sowohl illokutionäre, als auch perlokutionäre Äußerungen können Folgen nach sich zielen. Austins Fokus liegt in Folge auf illokutionären Äußerungen, die konzeptuell an die Stelle von performativen Äußerungen treten (vgl. Wirth 2002: 12f; Göhlich 2001: 30). Im Vollziehen des

²² Als Bedingungen systematisiert Austin: A1: die Äußerung muss Bezug nehmen auf ein existierendes konventionales Verfahren, wozu gehört dass berechnigte Personen unter den richtigen Umständen bestimmte Worte äußern; A2: dass die berechtigten Personen für diese Äußerungen autorisiert sind; B1: dass das Verfahren korrekt und B2 vollständig abläuft; trifft eine dieser Bedingungen nicht zu, ist die Äußerung nichtig; es sind dann Fehlberufungen oder -ausführungen, und die Sprechhandlung kommt nicht zustande. Es gibt jedoch auch Fehler, bei denen die Sprechhandlung zustande kommt, nämlich Γ.1, dass die Sprechenden ehrliche Meinungen, Gefühle und Absichten haben und sich Γ.2 in der Folge der Äußerung auch so, als konventionell, verhalten. Missglückt eine Äußerung hier, ist es ein Missbrauch. (vgl. Austin 1972: 35f) Gelten diese Voraussetzungen nicht, verunglückt der performative Akt.

²³ Es ist anzumerken, dass die Unterscheidung dieser Typen nicht immer eindeutig ist.

Sprechaktes wird der Äußerung eine Kraft („force“)²⁴ zugewiesen (vgl. Wirth 2002: 13). Diese möglichen Effekte von Äußerungen werden in Bezug auf die Selbsterzählungen der Künstler_innengruppen zum Beispiel eine Rolle spielen, wenn es darum geht, wie die Selbsterzählung dazu beiträgt, Differenzen innerhalb der Gruppe zu verhandeln. Um zu glücken, müssen illokutionäre Äußerungen auf drei Arten wirken: Sie müssen erstens verstanden werden; zweitens Ergebnisse haben; das bedeutet jedoch nicht, dass sie Sachverhalte schaffen würden, sondern bestimmtes zukünftiges Handeln festlegen, beziehungsweise beschränken. So ist hat das getaufte Schiff seinen Namen, anders angesprochen zu werden ist in Zukunft falsch. Drittens müssen sie „kraft Konventionen“ zu einer Antwort auffordern. (vgl. Austin 1972: 130f)

VERSTEHEN UND KONSENS

Verstehen heißt Konventionen verstehen. Austin setzt Konsens als Voraussetzung für Sprechhandlungen. Eben hier knüpft die dekonstruktivistische Kritik (Wirth 2002: 17) an. So sieht Derridas als grundlegende Eigenschaft von Sprache ihre Uneindeutigkeit und damit die grundsätzliche Möglichkeit mit bestehenden Kontexten oder Konventionen zu brechen (vgl. Derrida 2001: 32). Der gleichen Logik folgend, stellt Derrida die Unterscheidung von ernsthafter und nichternsthafter Sprache, also zwischen Norm und Abweichung (Reckwitz 2008: 89), in Frage. So schließt Austin Scherze und unernsten Gebrauch von konventionalen Verfahren als performative Äußerungen explizit aus (Austin 1972: 30; 41f). Das Austin diese Unterscheidung treffen kann, liegt darin, dass es in seiner Perspektive durch den Kontext definierte Konventionen gibt, die eine Kontrollfunktion haben, insofern als performative Äußerungen den Beteiligten bestimmte Handlungen vorgeben. Im Falle inszenierter Performances würden im Gegensatz zu performativen Äußerungen, die „Gelingensbedingungen der Ernsthaftigkeit“ nicht mehr zutreffen, die die Sprecher_innen auf „bestimmte Handlungskonsequenzen festlegt“ (Wirth 2002: 18). Jede Äußerung könne grundsätzlich einen „Szenenwechsel“ (sea-change) durchlaufen, indem sie von einem ernst/pragmatischen in einen Inszenierungskontext übergehe. Damit wäre der Sprechakt nichtig und würde nicht gelingen.

„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 jemand sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre der *Auszehrung [etiolation]* der Sprache. All das schließen wir aus unserer Betrachtung aus. Ganz gleich ob unsere performativen Äußerungen glücken oder nicht, sie sollen immer unter normalen Umständen getan sein.“ (Austin 1972: 41f)

Diese Bewertung wird in dekonstruktivistischer wie in rezeptionsästhetischer Perspektive kritisiert (vgl. Wirth 2002: 19). So bezweifelt Derrida, dass Sprache scheitern oder parasitär gebraucht werden kann und „setzt dem Begriff des Parasitären den der *Iteration* als *infiniter Rezitierbarkeit* und *indefiniter Rekontextualisierbarkeit* entgegen.“ (Wirth 2002: 19) Im Gegensatz zu Austin sieht Derrida gerade in der Wiederholbarkeit die Chance für die Veränderung symbolischer Ordnung. Mit dem Begriff der Iteration hält er fest, dass Zeichen grundsätzlich konventionell und wiederholbar seien und daher parasitär.

²⁴ Ich möchte an Wirths Übersetzung von Austins „force“ als „Kraft“ anschließen und nicht wie von Savigy von „Rolle“ sprechen. Während Rolle die jeweilige Funktion der Äußerung betont (sie nicht in jedem Gebrauch gleich sein muss), unterstreicht Kraft ihren wirklichkeitskonstituierenden Effekt.

HANDELN UND FOLGEN

Die Kraft von Äußerungen liegt bei Austin im Gebrauch von Sprache. Damit grenzt er sich von einer ausschließlichen Auseinandersetzung mit der Sprache ab. Sprechen hängt von ihrem Kontext ab. Mit dem Blick auf die Funktionsweise von Sprechakten verhandelt Austin die Bedingungen sprachlich handeln zu können, wobei er festhält, dass nicht jede Äußerung immer möglich ist. Die Möglichkeit hängt mit Außersprachlichem zusammen, wie Autorität und Konventionen. Diese Faktoren betrachtet er jedoch nur innerhalb der Sprache. Wie die Sprechenden zu der Autorität kommen, einen Sprechakt vollziehen zu können, interessiert ihn nicht, ebenso wenig welche Auswirkungen konventionale Verfahren in einem außersprachlichen Kontext haben. So kritisiert beispielsweise Bourdieu mit Fokus auf das symbolische Kapital der Sprechenden, dass Austins Perspektive den sozialen Gebrauch eben nicht berücksichtige (Bourdieu 2005: 133). Für Bourdieu liegt die performative Kraft von Äußerungen „nicht in einer innersprachlichen Logik [...], sondern sie liegt in der *Macht der Sprechenden*.“ (Audehm 2001: 102). Er betrachtet die Wirkungen von Sprache als Folge ihrer „Produktion, Reproduktion und ihres Gebrauchs und nicht in einer besonderen sprachlichen Substanz.“ (ebd.: 111) Da in den Sprechsituationen bestimmtes Wissen der Beteiligten aufgerufen wird, ist Sprache jedoch auch bei Bourdieu mehrdeutig.

ANTWORT

In Derridas konstruktivistischer Kritik an Austin hingegen rückt das Zitat ins Zentrum – Zeichen sind unbegrenzt rezitierbar und müssen rezitiert werden, sobald sie gebraucht werden. Er geht davon aus, dass Zitierbarkeit die Voraussetzung für performative Äußerungen darstellt, „da diese nur gelingen kann, wenn sie ‚einem iterierbaren Muster *konform*‘ und also ‚in gewisser Weise als >Zitat< identifizierbar‘ ist.“ (Schumacher 2002: 386). Entgegen Austins Fokus auf Konsens betont Derrida die Differenz. „Die Kraft der performativen Äußerung leitet sich nicht aus dem früheren Gebrauch ab (aus den festen Konventionen), sondern aus dem Bruch mit jedem früheren Gebrauch.“ (Renn 2005: 113). Damit besteht nach Derrida die Möglichkeit abweichender Verkettung, indem ein Zeichen in unterschiedliche Kontexte eingeknüpft werden kann. Ein Zeichen sei folglich nie abgeschlossen. Nach Derrida gelingt eine performative Äußerung gerade nur, *weil* sie zitiert und damit eine als Möglichkeit bereits bestehende Situation aufruft.

„Die in der Gegenwart vollzogene und durch ihren Vollzug wirksame performative Äußerung wird so zugleich zu einem mnemonischen Akt des nunmehr vergangenen mimetischen Handelns, welches diesem Akt selbst anhaftet.“
(Fischer-Lichte 2012: 40)

Fischer-Lichte betont hierbei die Nachahmung²⁵ als entscheidenden Faktor – wodurch sie nicht nur den Inszenierungsfaktor wieder betont (und damit eine Parallelität mit der Kunst denkbar macht) – sondern darüber hinaus, ein aktiv handelndes Subjekt andeutet. Die Frage der Wiederholung wird für die Bezugnahme auf bestehende diskursive Subjektfiguren der Künstler_innengruppen entscheidend sein. Derrida grenzt sich von Austins Subjektverständnis ab, wenn er sagt, dass eine performative Äußerung nicht aus der Intention hervorgeht. Austin würde sich zwar auch von Worten als „äußeres Zeichen eines inneren geistigen Aktes“ (Austin in Schumacher 2002: 386) abgrenzen, diese würde sich heimlich jedoch wieder einschleichen.

²⁵ Die Idee der Nachahmung wird im Folgenden auch bei den Ritualtheorien eine Rolle spielen.

Austin würde, nach Derrida, seinen Fokus auf die Absicht des Sprechers legen²⁶, wodurch es erst möglich wird „Unerntes“ auszuschließen. Gleichzeitig würde er sagen, dass die „Quelle der Äußerung“ (ebd.: 387) im performativen Sprechakt anwesend sein müsse. Folglich würde es sich wiederum um die „Kommunikation eines intentionalen Sinns“ (ebd.) handeln. Göhlich weist an mehreren Stellen darauf hin, dass Austins Beschreibungen „dicht am Individuum“ (Göhlich 2001: 29) seien. Mutmaßlich richtig, was er mit dieser schwammigen Formulierung meint, verweist das implizit auf einen zentralen Kritikpunkt, den Göhlich zwar nicht ausführt, den Bourdieu jedoch einwendet. Austin spricht zwar von den Sprechern und Hörern, deren Verstehen und Absichten für das Gelingen des Sprechaktes entscheidend sind, jedoch fungieren diese nur als *Handlungsträger*, nicht als Handlende. Sie verfügen über ein Wissen der Konventionen, das ihnen ermöglicht, einen Sprechakt zu vollziehen, jedoch tun sie dies als Ausführende der Struktur (der Sprache). Der „Gebrauch“ der Sprache, auf den Austin, laut Savignys Interpretation (vgl. Savigny 1972: 7), abzielt, bezieht sich folglich auf ein Funktionieren im strukturellen Ablauf, also seiner Erneuerung. Wie es zu diesem kommt, interessiert ihn nicht. Austin geht grundsätzlich von Individuen aus, die über Handlungsmacht verfügen, indem sie konventionale Verfahren in den jeweiligen Äußerungen verwerfen können. So hält er fest, „daß es prinzipiell jedem freistehen muß, jedes beliebige Verfahren und jeden beliebigen Kodex solcher Verfahren zu verwerfen, einschließlich solcher, die er bislang akzeptiert hat“ (Austin 1972: 48). Dass eine Äußerung nicht gelingt, liegt also nicht nur an den falschen Umständen, sondern auch an der Notwendigkeit, dass diese verstanden oder gelesen werden.

Äußerungen können etwas herstellen, indem sie es tun. Konventionen sind Voraussetzungen für Sprechakte. Damit diese gelingen, müssen sie Bedingungen erfüllen, zu denen gehört, dass sie verstanden und richtig gebraucht werden. Damit rückt entgegen eines referentiellen Verhältnisses zwischen Signifikat und Signifikant, der Gebrauch von Sprache in den Mittelpunkt. Offen bleibt, wie es zu autorisierten Sprechenden und konventionalen Verfahren kommt, und wo hier Bruchstellen zur Verschiebung vorhanden sind. Wesentlich ist die Wiederholung, wie Derrida in seiner Kritik an Austin unterstreicht. Performativität betont den wirklichkeitskonstituierenden Charakter von Sprache.

²⁶ So setzt Austin als Voraussetzung des Gelingen eines Sprechaktes fest, dass „wer am Verfahren teilnimmt [...] diese Meinungen und Gefühle wirklich haben“ müsse (Austin 1972: 35).

3.3 DAS SOZIALE ALS AUFFÜHRUNG – VICTOR TURNERS RITUAL UND ERVING GOFFMAN RAHMEN

Ging es bislang um Ausführung, tritt nun die Aufführung aufs Parkett. Ritual- und interaktionistische Theorien behandeln Performativität mit dem Fokus auf das Individuum und die Veränderung, die es im Zuge des Rituals durchläuft. Der Begriff „Performance“ wird in den Sozialwissenschaften auch als Metapher verwendet, um den Aufführungscharakter von Interaktionen zu betonen. Besonders Erving Goffmans Konzept der *Frames*, mit dem Fokus auf den Darstellungskontext und Victor Turners Betonung der Liminalität als Extra-Zeit des Statuswechsels ist hierbei hervorzuheben.

Fischer-Lichte hält fest, dass um 1900 der Aufführungscharakter von Kultur in den Fokus rückt. Damit einher geht die Beschäftigung mit dem Ritual in sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen. In der Ritualforschung äußere sich das in der Thematisierung des gemeinsamen Vollzugs körperlicher Handlungen, in der Theaterwissenschaft indem die Aufführung als soziales Spiel aller Teilnehmenden begriffen wird. (vgl. Fischer-Lichte 2012) Für die Soziologie sind zudem die Überlegungen Erwin Goffmans relevant, der mit seiner Rahmenanalyse soziales Handeln in seinem je spezifischen Kontext betrachtet. Aus Perspektive der Ritualtheorien, gehe das ritualisierte Handeln den Kommunikationen voraus, weil durch sie Kommunikation erst hergestellt würde. Rituale seien, wie Wirth in Bezug auf Tambiah festhält, performativ, erstens im Sinne Austins als konventionale Sprechhandlung zweitens als dramatische Performanz, und drittens als indexikalischer Wert²⁷, den die am Ritual Teilnehmenden dem Akt zuschreiben würden. Das Indexikalische betrifft auch Goffmans Konzept der Rahmen. (vgl. Wirth 2002: 35ff). Im Zuge des *performative turns* wird die Ritualtheorie Victor Turners wiederentdeckt, wie Fischer-Lichte in ihrer Einleitung zur Neuauflage der deutschen Übersetzung von Turners *Vom Ritual zum Theater* (2009) festhält. Beide Perspektiven fließen in das Konzept von Performativität ein. Das Performative äußert sich hier als *Performance*.

3.3.1 VICTOR TURNERS RITUALE DES ÜBERGANGS

Der Anthropologe Victor Turner geht von einer Verschränkung von Theater und Sozialem aus. Aus einer strukturfunktionalistischen Tradition ausbrechend, betont er die „Macht der

²⁷ Indexikalisch meint, dass Äußerungen ihre Bedeutung nicht nur durch ihre konkrete Aussage erlangen, sondern auch durch ihren spezifischem Verweisungszusammenhang. (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 15)

Symbole“ (Turner 2009: 10) und argumentiert, mit Rückbezug auf Claude Lévi-Strauss, dass über Sinnescodes Informationen übermittelt, kombiniert und in andere Codes übersetzt werden (ebd.: 11). Unter Symbole fasst Turner nicht nur Sprache, sondern „das gesamte Sinnesrepertoire“ (ebd.: 10), also auch Körper, Gesten, Bewegungen etc. Wesentlicher Bezugspunkt ist Wilhelm Dilthey (ebd. 16) und dessen Begriff des Erlebnisses. Turners Theorie der Rituale baut auf zwei Schlüsselkonzepten: jenem des *sozialen Dramas* und jenem der *Liminalität*.

Als theatralisches Potenzial sozialen Lebens, ist das soziale Drama in jeder Form der Sozialorganisation zu finden (vgl. Turner 2002: 196). Das Soziale würde sich als *soziales Drama* artikulieren, „wenn der friedliche Verlauf des geordneten Lebens durch den *Bruch* einer die wichtigsten Beziehungen kontrollierenden Regel unterbrochen wird.“ (ebd.) Unter diese konflikthaften Momente fallen für Turner Regelbrüche von Streits beim Biertrinken, Mord bis zu bewussten Infragestellungen politischer Strukturen.²⁸ Kurz, jede Form sozialer Konflikte, „wo innerhalb sozialer Gemeinschaften und Institutionen massive Divergenzen hinsichtlich der die Gemeinschaft charakterisierenden Normen, Werte und Vorstellungen auftreten“ (Wagner-Willi 2001: 250) kann zu sozialen Dramen führen. In ihrem Verlauf ist das „emotionale Klima einer Gruppe von gewittrigen Entladungen und böigen Luftströmen bestimmt“ (Turner 2009: 11). Turner beschreibt das soziale Drama als mehrstufigen Prozess, an dessen Ende entweder eine *Versöhnung/Reintegration* oder das *Akzeptieren der Trennung* steht. Einem *Bruch* einer Regel folge eine *Krise*. Im Verlauf dieser Krise versuchen am Erhalt des gegenwärtigen Zustandes interessierte „Kritiker der Krise“, diese durch verschiedene Bewältigungsstrategien beizulegen. Turner nennt als Beispiel für diese Personen, jene mit privilegierten gesellschaftlichen Positionen: „Älteste, Gesetzgeber, Verwalter, Richter, Priester oder Gesetzhüter“ (Turner 2009:12). Die Bewältigung geschieht entweder durch rechtliche oder rituelle Mittel (ebd.), die zum Ausgang der Krise führt. Soziale Dramen würden bestehende Sozialstrukturen temporär aufheben und damit Raum für Reflexion und die Verschiebung von Werten ermöglichen: „Dramen setzten reflexive Prozesse ebenso in Gang, wie sie diese einschließen, und bringen kulturelle Rahmen hervor, in denen Reflexivität einen legitimen Ort haben kann.“ (Turner 2002: 196)

Personen sind Veränderungssituationen nicht nur ausgeliefert, sondern verfügen auch über Spielraum, neue Bedeutungen hervorzubringen. Möglichen strukturellen Schwierigkeiten entgeht Turner, indem er für die Phase des Übergangs die „Sozialstruktur“ außer Kraft setzt. Innerhalb des Rituals laufen diese Auseinandersetzungen allerdings in einem vorgesehenen Rahmen ab. Rituale verfügen über eine territoriale und eine zeitliche Dimension (vgl. Wagner-Willi 2001: 241). Dieser Prozess der Veränderung ist aber nicht nur kognitiv, sondern auch affektiv.²⁹ Ziel des sozialen Dramas scheint also eine Form von Erkenntnis zu sein, die auf Erleben aufbaut.³⁰ Turner bezieht sich in seiner Vorstellung von Erkenntnis auf

²⁸ Die Relevanz dieses Konzeptes für Fragen der Zusammenarbeit liegt m.E. auf der Hand.

²⁹ So hält Turner in Bezug auf Symbole fest: „Symbole sind sowohl als sinnlich wahrnehmbare Signale (*signifiants*) wie auch als ‚Bedeutungs‘-Träger (*signifiés*) ganz wesentlich an der vielfältigen Variabilität der lebendigen, sich bewußt, emotional und willentlich verhaltenden Menschen beteiligt, die diese Symbole nicht nur zur Ordnung des von ihnen bewohnten Universums verwenden, sondern auch dazu, kreativ Nutzen aus der Unordnung zu ziehen, indem sie diese in bestimmten Fällen beseitigen oder reduzieren und frühere axiomatische Prinzipien, die das Verständnis und die Handhabung gegenwärtiger Probleme behindern, in Frage stellen.“ (Turner 2009: 32)

³⁰ Dies wird u.a. darin deutlich, dass Turner im Versuch neue Formen wissenschaftlicher Forschung bzw. Wissensvermittlung zu erkunden v.a. mit dem Theatermenschen Richard Schechner zusammenarbeitet und versucht, über die gemeinsame Nachstellung von ihm erforschter Rituale der Ndembu (Nordwestsambia) zu Erkenntnissen zu erlangen (vgl. Turner 2002). Diese Praxis muss an anderer Stelle kritisiert werden.

Dilthey, der festhält, dass denken ein Erlebnis kläre und verallgemeinere, das heißt, das Erlebnis interpretierbar macht. Darüber hinaus schließe das Erleben aber auch „Fühlen und Wollen“ mit ein. Alles gemeinsam führe zu Werturteilen und Geboten (vgl. Turner 2009: 17). Für Turner stellt die Beschäftigung mit der *Performance* ein Element der Beschäftigung mit Erleben dar, denn Darstellung sei, und hier folgt Turner wiederum Dilthey, das *Ausdrücken* des der Alltagsbeobachtung nicht zugänglichen.

„In einem gewissen Sinne ist jede Art der kulturellen Darstellung – Ritual, Zeremonie, Karneval, Theater und Dichtung eingeschlossen – Erklärung und Entfaltung des Lebens selbst“ (ebd.: 17)

Das Ritual, dem Turners Interesse gilt, ist erst vollständig, wenn es zu einer Darstellung kommt. Äußerungen können Vorstellungen, Handlungen oder Kunstwerke sein, wobei sich Turner insbesondere für letzteres interessiert. Damit ist das Erleben mit seiner Aufführung verbunden. Die Darstellung ist

„ein Akt kreativer Rückbesinnung [...] durch die den Erlebnissen [...] ‚Bedeutung‘ zugeschrieben wird [...]. Erleben bedeutet also sowohl ‚durchleben‘ wie ‚erinnern‘ und ‚vorwärts wollen‘, d.h. unter Vermeidung vergangener Irrtümer und Gefahren Ziele und Modelle künftigen Erlebens entwickeln.“ (ebd.: 25)

Turner sieht also die Chance von *Performance* als Inszenierung darin, dass sie ermöglicht, neue Erfahrungsebenen zu eröffnen und dadurch andere Perspektiven auf untersuchte Rituale zu ermöglichen. Diese Akte des Erlebens sind Teil transformatorischer Prozesse, sowohl auf Ebene des Status des Individuums, als auch hinsichtlich sozialer Ordnungen. Das zweite Konzept Turners, das sich mit der Frage beschäftigt, wie Personen sozial eingebunden werden, ist jenes der Liminalität.

Turner bezieht sich auf Arnold van Genneps *Les Rites du Passage*, der anhand des Vergleichs ethnologischer Beobachtungen versuchte, soziale Differenzbildung und Veränderungsprozesse zu theoretisieren und feststellte, dass Rituale „Grenz- und Übergangserfahrungen“ sind (vgl. Fischer-Lichte 2009: vi). Übergangsriten würden sich in Ablösungs-, Schwellen- und Angliederungsphasen unterteilen (vgl. Wagner-Willi 2001: 228). Während die sich verändernde Person sich in der ersten Phase aus ihrem Alltagsleben ablöst, befindet sie sich in der Schwellen- oder Umwandlungsphase in einem Zustand dazwischen, der neue Erfahrungen ermöglicht, um in der Angliederungsphase in einem neuen Status wieder in die Gesellschaft einzutreten, und „in ihrer neuen Identität akzeptiert werden.“ (Fischer-Lichte 2009: vii). Turner beschreibt diese Schwellenphase als Zustand der Liminalität. Dies meint einen „Zustand einer labilen Zwischenexistenz ‚betwixed and between the positions and arrayed by law, custom, convention and ceremonial‘“ (Fischer-Lichte 2009: vii). Die liminale Phase als Übergang zwischen zwei Zuständen beschreibt eine ritualisierte Bearbeitung von Konfliktsituationen. Turner spricht von einer „Antistruktur“ (vgl. Turner 2009: 40; ebd.: 68). In der Schwellenphase ist die Sozialstruktur ausgesetzt, also „jene Sozialität, welche institutionellen Charakter besitzt, [...] einer Normativität unterliegt und soziale Rollen sowie sozialen Status einschließt“ (Willi-Wagner 2001: 232). In dieser Phase gibt es eine „zeitweise Befreiung der ‚kognitiven, affektiven, volitionalen, kreativen usw. Fähigkeiten des Menschen von den normativen Zwängen““ (ebd.: 229). Der biete Ritus Raum für Veränderungen, für „Experimente und

Innovation“ (Fischer-Lichte 2012: 46)³¹. Eine Abweichung bei Turner stellt eine Krise dar, die es zu überwinden gilt. Dies geschieht in Form eines Übergangsritus.

„Die Liminalität meint also eine Zwischenphase, in die Personen und Gruppen nach ritueller Ablösung von ihrem bisherigen sozialen Status, von ihrer sozialen Rolle (von einer sozialen Gruppe) eintreten und die sie mit der rituellen Angliederung an eine neue Gruppe, mit der Einnahme einer neuen sozialen Position wieder verlassen.“ (Wagner-Willi 2001: 229)

Diese Phase ist performativ, da sie potentiell Neues zur Folge hat und auf Spontaneität und der Aufhebung bestehender normativer Bezüge aufbaut, wenn auch zeitlich begrenzt (vgl. Wagner-Willi 2001: 229). Die Lesart als Ritual wird im nächsten Kapitel zur Betrachtung von künstlerischer Projektarbeit als Moment des *Höheren* betrachten (Kapitel 4.2.1). Was heißt also *Performance* bei Turner? Turner betont den performativen Effekt von Ritualen, die über eine Schwellenphase einen Übergang herstellen. Ähnlich halten Wulf et. al. fest:

„Eine künstlerische Performance findet zu einem festgesetzten Zeitpunkt als eine Aufführung vor bzw. mit Zuschauern statt. Sie ist ein Ereignis, das die Ordnungen des Alltags suspendiert, den Zuschauern eine neue Erfahrung vermittelt, ihnen ggf. einen Schock versetzt.“ (Wulf et. al. 2001: 11)

Auch wenn sich Turner damit im Gegensatz zu beispielsweise Austin für Transformationen interessiert, finden diese „Experimente“ in einer ausnahmeträchtigen Anderszeit als Übergang zwischen zwei Zuständen statt. Dies betrifft die konsensuale Perspektive (1), die Annahme zeitlicher Kontinuität (2), sowie die Konzeption von Subjekten als stabile Identitäten (3).

KONSENS

So kritisieren Köpping/Rao (2008), dass Turners konsensuale Perspektive, die davon ausgehe, dass die Schwelle Konflikte aufhebe. Dem entgegen argumentieren Köpping/Rao dafür, dass Rituale als performative Akte konflikthaft seien, da ein Ritual nicht nur den Status eines diese Schwelle überschreitenden Individuums verändere, sondern auch die Wirklichkeit. (vgl. Fischer-Lichte 2012: 48)

³¹ Turner unterscheidet vom Liminalen das Liminoide, worunter er ähnliche Erfahrungen in „Freizeitgattungen“ wie Kunst oder Massenkultur (vgl. Fischer-Lichte 2009: viii) fasst. Im Unterschied zu „Ritualen in Stammeskulturen“ (ebd.) würde es beim Liminoiden keine verpflichtete Teilnahme geben, sondern eine freiwillige, würde es nicht um das Kollektiv, sondern um das Individuum gehen, nicht um das Erwecken von „Gefühle[.] der Loyalität“ sondern um „Freizeitveranstaltungen als Ware“ (ebd.). Ich werde dieser Unterscheidung Turners hier nicht folgen. Zum einen schwingt in seinem Argument ein exotisierender Blick auf „afrikanische Stammesgesellschaften“ (ebd.) mit, die mit der Vorstellung einer authentischen Ursprünglichkeit als Gegenstück zur kultivierten Zivilisation einhergeht. Ähnliche Rituale des Übergangs finden sich – wie Turner selbst auch unterstreicht – in verschiedenen „Kulturen“. Zweitens geht es in meinem Verständnis des Performativen gerade nicht um eine Freiwilligkeit (zum Konsum), sondern vielmehr um diskursive Voraussetzungen potentialen Sprechens, wodurch mein Interesse vielmehr abzielt auf das, was Turner als das Liminale fasst. Damit deckt drittens der Begriff des Liminalen auch das ludische Element ab, dass Turner den liminoiden Ritualen komplexer Gesellschaften zuspricht. Viertens ist eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem Liminalen und dem Liminoiden, dass zweitens Phänomene auf Ebene der Freizeit beruhen, während erstere in einer Sphäre operieren, in der Freizeit und Arbeit nicht getrennt sind. Angesichts meiner These, dass gerade im künstlerischen Feld, die Arbeit mit dem Subjekt verknüpft ist, scheint das Liminale naheliegend. Zu den Unterschieden siehe auch Turner 2009: 28 – 94;

ZEITLICHEN KONTINUITÄT

In Bezug auf die wirklichkeitskonstituierende Kraft von Handlung geht Turner von einer sprunghaften Transformation aus. Dazu bedarf es einer speziellen Rahmung. Ein Individuum wechselt von einem Zustand vor einem Ritual, über dieses zu einem Zustand nach dem Ritual, wobei es eine Entwicklung der Beteiligten gibt (als Erkenntnis oder Statuswechsel). Damit wird einerseits eine schrittweise Entwicklung argumentiert, die auch abschließbar ist. Für die in dieser Arbeit betrachteten Künstler_innengruppen beinhaltet das dennoch die Möglichkeit die sich zu unterschiedlichen Momenten ihres Arbeitsprozesses anders ausdrückende Kollektivität der Gruppen zu thematisieren, und das auch im Sinne einer „Entwicklung“.

STABILE SUBJEKTE

Die Annahme, dass abseits der Phasen der Liminalität von *stabile Identitäten* ausgegangen werden kann. Das Subjekt bei Turner scheint individualistisch zu funktionieren, insofern, als es zumindest zu vordiskursivem Erleben fähig ist. Anstatt, dass das „erlebende Subjekt der physischen Welt Kategorien [...] *aufzwingt*“, seien „die Daten inneres Erlebens ‚Instinkt und Form‘, und Aufgabe des Denkens ist es, den ‚Strukturzusammenhang‘ herauszuarbeiten“ (Turner 2009: 16f), der vor dem Erleben liegt. Es handelt sich also nicht um ein autonomes Subjekt, es geht Turner um Erleben und Affekte. Das Subjekt verfügt in seiner Perspektive jedoch über eine abgeschlossene Identität, die durch den Durchlauf des Rituals verändert werden kann und in einen neuen Status eintritt;

Insgesamt zielt das Liminale aber auch auf einen Bruch ab, und v.a. geht es von einer Essenz (des Subjektes und der Bedeutung) aus; auch wenn versucht wird, es als Prozess zu verstehen, und nicht nur als punktuellen Zustand. Im Gegensatz zu Chomsky, der Performance als Gegenstück zur Competence annimmt, ist *Performance* bei Turner nicht nur die Ausführung (von Wissen): „*Aufführen* (perform) heißt daher nicht so sehr eine einzelne Tat oder Handlung ausführen als vielmehr einen in Gang befindlichen Prozeß vollenden.“ (Turner 2002: 195) Performance legt auch deshalb eine reflexive Haltung vor, da die Darstellung die Notwendigkeit der Interpretation miteinschloss. Hier scheint eine Anlage für Wiederholung zu sein. Wiederholung beschreibt erstens, dass Handeln – insbesondere konfliktlösendes – ritualisiert ist und zweitens verweist die Vorstellung von Erkenntnis in Anlehnung an Dilthey darauf, dass Bedeutung erst entsteht, indem Erleben mit aufkommenden (sich wiederholenden) Erinnerungen vergangenen Erlebens verknüpft wird und werden kann. Wie Hempfer herausstreicht, bezieht sich Butler in ihrer Konzeption des Performativen zunächst auf Turners Begriff der Wiederholung (vgl. Hempfer 2011: 34ff).

Entgegen der eingangs ausgeführten Definition Hempfers (2011), kann Aufführen also als Bestandteil von Performativität begriffen werden, insofern darunter nicht das nachstellen und nachahmen bestehender Ordnungen verstanden wird, sondern ein Prozess der Wirklichkeitserzeugung, die Bruchstellen bestehender Formen ausnutzen. Während Victor Turner Transformationseffekte ins Zentrum stellt, betont Goffman die Stabilität von Sozialordnungen (Wulf et. al. 2001: 19)

3.3.2 DIE MENSCHEN BEIM SCHNARCHEN BEOBACHTEN³² ODER: ERVING GOFFMANS RAHMENANALYSE

Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive erlangt der Begriff der Performance mit Erving Goffman Bekanntheit (vgl. Knoblauch 2010: 242). Goffman betrachtet, wie Individuen soziale Realität inszenieren. Er geht davon aus, dass die Realität aus konstitutiven Regeln besteht. Folglich fokussiert Goffman die strukturellen Elemente von Interaktionen. Goffman bezieht sich (kritisch) auf James Williams und Alfred Schütz, v.a. aber auf unterschiedliche Weiterentwicklungen von Schütz' Ideen, zu denen auch Austin gehört (vgl. Goffman 1989: 15-16). An James und Schütz kritisiert Goffman, dass die beiden zwar darlegen würden, dass es verschiedenen Welten gibt, in denen als „endliche Sinnbereiche“ (Goffman 1989: 12) unterschiedliche Symbolbeziehungen bestehen, sie würden jedoch nicht klären, wie viele Welten es gebe, welche Regeln diese aufweisen und ob der Alltag durch mehrere oder nur ein Regelset bestimmt sei (vgl. ebd.: 14). Hieran anschließend beschreibt Goffman unter Rückgriff auf Theatermetaphern Personen als Schauspieler_innen, die der jeweiligen Bühne entsprechend handeln. Goffman spricht zwar nicht von Performativität, sein Konzept der Performance betont jedoch den Inszenierungscharakter des Sozialen, und geht damit über die Idee von Abbildung hinaus (vgl. Bausch 2001: 219). Sein Begriff *Performance* unterscheidet sich folglich von der eingangs besprochenen Interpretation Hempfers. *Performance* meint sowohl Darstellen, als auch den „realzeitlichen Vollzug des Handelns“ (Knoblauch 2010: 242).

Soziales Handeln verlangt die körperliche Anwesenheit der Akteur_innen und beruht auf der Interpretation des Rahmens einer Situation durch die Beteiligten. Diese Definitionen liegen dem Verstehen und Handeln in Situationen zugrunde (vgl. Richter 2001: 203; vgl. Bausch 2001: 2008). Goffman beschäftigt sich mit kleinen Interaktionseinheiten, in denen er soziale Ordnungen entstehen und erhalten würden (Bausch 2001: 204). Es geht Goffman um die „Organisation der Erfahrung“ (Goffman 1989: 22) in alltägliche Situationen, er widmet sich der Rahmen-Analyse³³ und der *Presentation of Self in Everyday Life*³⁴. Damit eine sinnhafte Handlung vollzogen werden kann, braucht es ein *framing* (Rahmen), also einen Hinweis darauf, welche Sinnebene aufgerufen wird.

„Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihren Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente [...] nenne ich „Rahmen““ (Goffman 1989: 19)

Äußerungen haben keine eindeutige Bedeutung. Sie verändern diese anhand der Rahmen, in welchen sie geäußert werden. Grundlage für Handlung ist die Definition der Situation durch die Beteiligten. Rahmen sind daher wesentliche Bedeutungsträger und Ort der Verknüpfung von Kollektiv und Individuum: „Rahmungen [sind] sowohl anwendungsbezogene Interpretationen durch die Interaktionsteilnehmer als auch kulturell geteilte Deutungsmuster.“ (Bausch 2001: 208) Eine Performance muss örtlich und zu einer bestimmten Zeit stattfinden und für ein Publikum Bedeutung haben (vgl. Dirksmeier/Helbrecht 2008: Abs. 2). Der Ort der Handlung (die Bühne) hilft bei der Situationsdefinition. Hier liegt eine Parallele zu Turner. Die

³² Goffman 1989: 23.

³³ Goffman, Erving (1989): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, (O: 1974).

³⁴ Ders. (2011): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München/Zürich: Piper, (O: *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1956).

ritualisierte Handlung hat ein spezifisches Territorium und ist räumlich-zeitlich begrenzt. Situationen weisen einen Anfang und ein Ende auf, die durch *marker* gekennzeichnet sind. Der primäre Rahmen ist der erste Bedeutungsrahmen, der angewandt wird um einer Szene Sinn zu verleihen, die sonst sinnlos erscheint. Im Verlauf einer Situation können zusätzliche primäre Rahmen hinzukommen. Primäre Rahmen sind wichtiger Bestandteil von Kultur, „als sich ein Verstehen bezüglich wichtiger Klassen von Schemata entwickelt, bezüglich deren Verhältnissen zueinander und bezüglich der Gesamtheit der Kräfte und Wesen, die von Schemata entwickelt, bezüglich deren Verhältnissen zueinan- [sic!] nach diesen Deutungsmustern in der Welt vorhanden sind.“ (Goffman 1989: 37) Nicht nur die Beteiligten selbst, auch Zuseher_innen betrachten Situationen durch primäre Rahmen (und lachen vielleicht wenn jemand ihrer Interpretation nach „mangelhaft orientiertes Verhalten“ (ebd.: 50) anwendet).

Jede Situation ist mehrfach gerahmt und besteht aus einer Reihe von Handlungs- und Interpretationsprozessen. Rahmen sind damit potentiell mehrdeutig, und folglich sind „Situationsdefinition oftmals ambivalent, vorläufig und brüchig.“ (Bausch 2001: 208) Dieselbe Handlung kann in unterschiedlichen Rahmen anderes bedeuten. Rahmen stabilisieren symbolische Ordnung, bieten jedoch durch ihre potentielle Mehrdeutigkeit Raum für Verschiebungen. Goffmans Interesse gilt jedoch stabilisierenden Funktionen und betrachtet Transformation eher als Misslingen. Eine Äußerung kann von ihrer Bedeutung im primären Rahmen auf eine andere transformiert werden. Die jeweilige Bedeutungsebene nennt Goffman *Modul*, den Vorgang Äußerungen zu verschieben *Modulation*. Das Modul zeige wie ein Notenschlüssel zu Beginn einer Partitur an, wie eine Aussage einzuordnen sei. Module (*key*) beschreiben „das System von Konventionen, wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird“ (Goffman 2002: 188) Modulation bedeutet also nach Goffman den Prozess systematisch Bedeutung zu transformieren von einem Modul – also bedeutungsvolle Handlungsorte/Szenen – ins andere, in dessen Verlauf sich der Sinn einer im primären Rahmen bereits sinnhaften Handlung verändert. Goffman erklärt dieses Konzept beispielhaft am Modul des Spiels. So wissen beispielsweise die Beteiligten, die im Spiel Kämpfe nachahmen, dass es sich um ein Spiel handelt. Sie vollziehen einen Rollenwechsel und treten in die eigene Zeit des Spiels ein. Goffman definiert, dass alle Beteiligten um die Umwandlung wissen, und es zeitliche wie räumliche Klammern gibt, wann die Transformation gilt. Im Falle von ritualisierten Handlungen ist Wissen jedoch nicht immer bewusst, und Modulationen würden nicht immer wahrgenommen, beispielsweise im Falle der Frage *How do you do?* Mit dieser Feststellung distanziert sich Goffman von Austins Unterscheidung zwischen ernstem und parasitärem Sprachgebrauch³⁵, da diese Unterscheidung nicht aussagekräftig sei. Goffman hält fest, dass auch ernsthafte Handlungen moduliert sein können, und nicht alle „ernsthafte Handlungen“ unmoduliert seien: „Die eigentliche Handlung kann also symbolische Bestandteile enthalten, die nicht ausdrücklich als solche wahrgenommen werden.“ (Goffman 2002: 192) Grundsätzlich kann dies alle Ereignisse betreffen, häufiger jedoch in sozialen Bezugssystemen. Auch wenn die Handlung annähernd gleich abläuft, wird sie anders verstanden. Modulationen ermöglichen erst, dass es Analysen über den Rahmen gibt. (vgl. Goffman 2002: 191f)

³⁵ „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 jemand sie zu sich selbst sagt.“ (Austin in Goffman 2002: 188, fn 13).

VERÄNDERUNG VON BEDEUTUNG

Um Bedeutungsrahmen zu modulieren, braucht es konventionale Rahmen, auf die Bezug genommen werden kann um eine spezifische Situation mit anderer Bedeutung zu versehen. Die Bedeutung einer Handlung (auch ihrer Veränderung), ist also durch vorangegangene Abläufe strukturiert, die in der Situation wieder aufgerufen werden. Eine Handlung erlangt ihre Bedeutung also dadurch, dass es bereits andere Handlungen gab. Im Gegensatz zum Konzept der Iteration, das auch argumentiert, dass jeder Äußerung eine vorangegangen ist, und folglich jede Äußerung Zitatcharakter habe, geht es Goffman jedoch nicht um eine grundsätzliche Instabilität. Nicht jede Äußerung ist Wiederholung, wie er mit der Idee des primären Rahmens nahelegt. In jeder Situation suchen die Beteiligten jedoch nach dem jeweiligen Rahmungshinweis, um die Handlungen zu orientieren (vgl. Goffman 1989: 35). Anders formuliert, zielen Goffmans Individuen darauf ab, Konflikte auszuschalten. Doch auch die Module folgen Konventionen. So unterscheidet Goffman zwischen „So-Tun-als-ob, Wettkampf, Zeremonie, Sonderausführung, In-anderen-Zusammenhang-Stellen.“ (Goffman 1989: 60). Goffman benutzt das Bild einer zusätzliche „Schicht“, die eine Transformation einem ursprünglichen Rahmen hinzufügt (vgl. ebd.: 96).

Ein Sonderfall der Modulation stellen ritualisierte Interaktionen dar. Hier räumt Goffman ein, dass der Akt zwar ernst sei, jedoch nicht das meine, was er sage. Vielmehr geht es im Ritual um die Inszenierung der gegenseitigen Achtung (vgl. Bausch 2001: 201) und damit der Erhaltung der Interaktionsordnung:

„die Achtung gegenüber der Regel, die die Achtung des Ichs als Rolle, die sich den Erwartungen gegenüber verhält, und Achtung gegenüber den (Rollen) Ichs der anderen impliziert. In der Anerkennung der Regel wird die faktisch sozial normative Ordnung der Interaktion und somit der Gesellschaft hergestellt – dies ist Aufgabe, ja Verpflichtung der Interaktionsteilnehmer“ (ebd.: 212f)

SUBJEKTE

Das Selbst bei Goffman sei fragil, betont Bausch, das soziale Ich äußere sich als „dramatischer Effekt auf den Inszenierungsbühnen sozialer Gemeinschaften.“ (vgl. Bausch 2001: 215) Ein Individuum kann sich nur innerhalb von bestehenden Rollen verwirklichen: „Mit Goffman muss sich ein Individuum in sozialen Rollen inszenieren, um die eigene Identität gestalten zu können, deren Effekt ein zugeschriebenes ‚Selbst‘ ist.“ (ebd.: 217) Die Rollen in den jeweiligen Interaktionen sind folglich der Ort für Veränderung, sie betreffen jedoch nicht eine „Grundstruktur des Subjektes“. Das kann entweder bedeuten, dass es keine Grundstruktur aufweise, oder dass Goffman von einem essentialistisch gedachten Subjekt ausgeht. M.E. liegt hier ein blinder Fleck bei Goffman. Er verweist auf Schütz und James, die beide einräumen, dass es eine vordergründige Lebenswelt gebe (vgl. Goffman 1989: 11f). Er beschäftigt sich jedoch nicht mit den über die Interaktion hinausgehenden strukturellen Elementen von Interaktionen, auch wenn er festhält, dass er das Weltbild der Interaktion vorgelagert begreift (vgl. ebd.: 24). Goffmans Subjekt ist ein Individuum, allerdings geht es nicht um sein Bewusstsein, sondern darum, wie es Regeln aufruft und befolgt und sich so sinnhaft in der jeweiligen Situation orientiert. In Bezug auf Identität kommt der Rolleninszenierung eines jeweiligen Individuums innerhalb der jeweiligen Interaktion eine besondere Bedeutung zu: „Ähnlich wie die Situationsrahmung die theatrale Aktualisierung sinnstiftender Situationsrahmen ist, ist die Rolleninszenierung die meist gewohnheitsmäßige (und theatrale) Gestaltung einer Statusposition.“ (Bausch 2009: 210) Auch hier geht es um die Wiederholung, denn regelmäßig aufgeführte soziale Rollen seien identitätsstiftend (vgl. Bausch 2001). Verändert sich ein Rahmen, wird ein Rahmen moduliert, verändert sich nicht das Subjekt an sich, sondern

verändert seine Rolle oder sein Rollenrepertoire. Ein Individuum besteht aus verschiedenen Rollen bei verschiedenem Publikum, es sei eine „Holdinggesellschaft“ (ebd.) Jedoch differenziert Goffman aufrichtige, distanzierte und vorgetäuschte Inszenierung von Identität. In jedem Fall ist diese Inszenierung körperlich. Interaktionen umfassen also nicht nur verbale Informationen, sondern auch den Körper als Informationsvermittler, dem eine entscheidende vergemeinschaftende Funktion zukommt (vgl. Bausch 2001: 207).

Goffmans Interesse zielt zwar auf strukturelle Komponenten sozialen Handelns ab, diese findet er jedoch in den Rahmen selbst. Goffman interessiert sich nicht für eine Analyse sozialer Positionen im Sinne Bourdieus, oder das, was Turner als Sozialstruktur bezeichnet. Goffman stellt die Frage nicht, ob manche Modulationen größere Auswirkungen haben als andere, denn es geht nicht um die Feststellung einer allgemeinen Interpretation von Wirklichkeit. Vielmehr geht es um die subjektive sinnhafte Orientierung in Situationen. Goffman selbst ist sich bewusst, dass er sich nicht mit gesellschaftlichen Strukturmerkmalen beschäftigt. Er betont, dass dieselbe Situation von unterschiedlichen Beteiligten anders bewertet wird. So nennt er als Beispiel ein Golfspiel, das für die Spieler_innen Spiel ist, für die Person, die Bälle holt jedoch Arbeit. Ihn interessiert, welche Hinweise das für Orientierung an Rahmen gibt, dabei betrachtet er jedoch beide Positionen als gleich. Ein blinder Fleck Goffmans stellen also die diskursiven Elemente dar, die als situationsübergreifende Sinnhorizonte sich in den jeweiligen Praktiken ebenfalls aktualisieren, jedoch über diese hinausgehen. Goffmans Perspektive wird dazu beitragen, die Erzählsituation der Künstler_innengruppen als spezifischen Rahmen ihrer Erzählung zu betrachten.

Die Perspektive ermöglicht die Inszenierung des Sozialen zu betonen, die nicht nur Teil des Alltäglichen ist, sondern Auswirkungen auf dieses hat. Der Akt als Ritual stellt eine Extra-Zeit her, in der gesonderte, situationsbezogene Regeln gelten, selbst wenn diese, wie Goffman Interaktionen betrachtet, durch ihre Konventionalität sinnhaft werden. Jede Situation wird ihrerseits wieder Teil der „Holdinggesellschaft“ vom – Goffman folgend – Repertoire von Bedeutungen. Damit ist auch in Goffmans Perspektive im Ansatz zu finden, was Turner betont: Das Ende eines Aktes wird zwar markiert, d.h. es handelt sich um eine losgelöste Zeit. Dies führt jedoch nicht in den vorherigen Zustand zurück, sondern bewirkt – sofern der Akt gelingt – eine Veränderung. Der Akt als Ritual hat also Auswirkungen auf den Zustand danach und die Handlungsmöglichkeiten der Beteiligten. Für die konkreten Anwendungen im nächsten Kapitel kann diese Perspektive fruchtbar sein, erstens indem die Interviewsituation einen spezifischen Rahmen der Außenrepräsentation aufruft; zweitens indem die Erzählung über sich als ritualisierte Interaktion verstanden wird; drittens als Repräsentation des Selbst. In Bezug auf das Subjektverständnis ist es möglich die Erzählung als Interviewsituation in den Blick zu nehmen, nicht aber als (potentiellen) Bestandteil, sich selbst herzustellen. Genauso wenig kann es das Einschließen diskursiver Subjektfiguren als situationsübergreifende Rollenvorstellungen (um in der Terminologie Goffmans zu bleiben) miteinbeziehen. Damit stellt sich letztlich die Frage, wie Spielräume innerhalb der Perspektive Goffmans in Bezug auf Normen zu denken sind.

Performance ist situationsabhängig und die Bedeutung einer Äußerung ist situativ und erfordert die körperliche Anwesenheit der Beteiligten. Eine Situation weist erstens räumliche und zeitliche Klammern auf und hat einen Anfang und ein Ende; bei Goffman folgt der Ablauf der Situation einem (konventionalen) Rahmen, bei Turner ist es die Form des Rituals, die dadurch den chaotischen Zustand in seinem Verlauf ermöglicht. Zweitens tritt durch die Betonung der Situation der den Kontext der Äußerung in den Fokus. So ist es nicht die

Äußerung an sich, die bedeutend ist, vielmehr entfaltet sich seine Bedeutung durch den Gebrauch. Das lenkt die Frage auf die Möglichkeiten und Taktiken Rahmen zu erkennen aber auch zu markieren. Es muss jedoch auch markiert sein (oder werden). Drittens betrachtet diese Perspektive das Soziale als theatralische Prozesse. Das ermöglicht Handlung als Inszenierung zu denken und die sinnlichen Erlebbarkeit mit ein zu beziehen. Performativität ist auch Handlung jenseits von sprachlichen Äußerungen.

3.4 DIE HINTERHÄLTIGE ANTWORT – JUDITH BUTLER UND DIE VERKÖRPERUNG

Judith Butler, die den Begriff des Performativen aufgreift, geht es nicht mehr wie Austin um das Glücken oder Missglücken eines Aktes, sondern um seine „phänomenale[n] Verkörperungsbedingungen“ (Fischer-Lichte 2012: 43). In Anlehnung an Derrida erneuert Butler Austins Performativitätsbegriff, indem sie Möglichkeiten betrachtet, wie durch Iterabilität Identität hergestellt wird (vgl. Wirth 2002: 41).

Butlers Begriff der Performativität ist Teil ihrer Beschäftigung mit dem Subjekt und der Subjektivierung, wobei sie sich neben Austins Sprechakttheorie auf Foucault, Derrida und andere dekonstruktivistische sowie psychoanalytische Ansätze bezieht (vgl. Reckwitz 2008: 81). In Bezug auf das Konzept der Performativität greift Butler Austins und Searles Sprechakttheorie und die Kritik an dieser durch Derrida auf, wobei sie diese Überlegungen auf die Konstitution von Subjekten überträgt (vgl. ebd.: 88). Butlers Interesse zielt ab auf „Mechanismen kultureller Destabilisierung“ (ebd.: 82), also der Frage warum scheinbar stabile Identitäten sich doch verändern. Im Gegensatz zu Austins konsensualer Perspektive, steht für Butler Differenzierung und Widerspruch im Zentrum. Bei Butler funktioniert eine performative Äußerung nicht mehr nur wie bei Austin, weil eine mit Autorität ausgestattete Person einen konventionalen Akt vollzieht. Auch die Sprecher_innenposition selbst muss zu allererst hergestellt werden. Wenn Butler also nach dem Handlungscharakter von Sprache fragt, geht es auch um die Frage, wie es zu einem Subjekt kommt, das sprechen kann. In Anlehnung an Foucault versteht Butler das Subjekt als Subjektivierung (Reckwitz 2008: 83). Das postsouveräne Subjekt im Sinne Butlers existiert nicht aus sich heraus als autonome, isolierte Essenz, sondern wird erst hergestellt, indem es in den Diskurs eintritt und eine legitime Sprecher_innenposition einnimmt. So beschreibt Butler, wie ein Neugeborenes – ähnlich dem Schiff bei Austin – mit dem Satz „Es ist ein Mädchen“ zu diesem wird (vgl. Butler 2006: 80; Butler 1997: 318), worin deutlich wird, dass Geschlecht entscheidendes Verhandlungsfeld von Identität ist³⁶. Die Subjektivierung ist ein

³⁶ Es ist anzumerken, dass Butler in *Körper von Gewicht* (1997) Performance von Performativität unterscheidet. Die Darstellung von Geschlecht ist nicht nur eine bewusste Darstellung, kann also nicht auf

machtvoller Prozess. Sie ist gleichzeitig Voraussetzung zu handeln und Zwang, sich in bestehende diskursive Ordnungen einzugliedern. Wie Subjektivierung ist Performativität im Sinne Butlers nicht per se gut oder schlecht – es kann gleichermaßen „traumatisierend“ wie „befreiend“ sein, „[d]enn es sind performative Akte, die den Körper einer vorgegebenen Norm unterwerfen, ebenso wie es performative Akte sind, mit denen gegen die Norm verstoßen und Widerstand geleistet werden kann.“ (Fischer-Lichte 2012: 70) Es gibt kein autonomes Subjekt, das aus sich heraus einen performativen Akt vollzieht. Im Gegensatz zu Austin, Turner und Goffman hat das für Butler zur Folge, dass ein Akt auch nicht losgelöst seiner diskursiven Einbettung betrachtet werden kann. Mit der Kritik an der Unterscheidung von *Sex* und *Gender* macht Butler deutlich, dass die Idee eines Vordiskursiven (in dieser Debatte *Sex*) ein Gedankenexperiment bleiben muss, da es nur aus einer diskursiven Position heraus gedacht werden kann. Butler versteht schon die Unterscheidung selbst als diskursive Differenz und begreift damit nicht nur *gender*, sondern die „gesamte [heteronormative] Matrix einschließlich ihrer ‚sex‘- und ‚desire‘-Ebene als einen diskursiven Regulierungsmechanismus“ (Reckwitz 2008: 85). Diese Unterscheidung sei folglich Teil einer Naturalisierungsstrategie, ähnlich der Idee eines autonomen „Subjektes mit natürlicher ‚agency‘“ (Reckwitz 2008: 83). Die Subjektanalyse nach Butler wendet sich demnach der Frage zu, wie ein Subjekt zu seinem „inneren Kern“ kommt und wie diese Eigenschaften diskursiv universalisiert und normativiert werden (vgl. Reckwitz 2008: 86). Dies ist relevant für die Selbsterzählung, um die es im nächsten Kapitel gehen wird. Wie ist es möglich über sich selbst zu sprechen, wenn jenes, auf das verwiesen werden soll, nicht als unumstößlicher, wahrer Kern existiert? Butler interessiert sich für die Handlungsmacht der Subjekte.

„Als Handlungsmacht eines postsouveränen Subjekts ist sein diskursives Vorgehen von vornherein umschrieben, kann aber auch wieder neu und in unerwarteter Form umschrieben werden. Weil die Handlung der Verwerfung nicht ein für allemal stattfindet, muß sie wiederholt werden, um ihre Macht und Effizienz zu befestigen. Eine Struktur bleibt nur dann eine Struktur, wenn sie immer wieder als solche eingesetzt wird.“ (Butler 2006: 219)

Identität ist nicht ontologisch, sondern Ergebnis von Konstruktionsleistungen, wie Butler in Bezug auf Geschlechtsidentitäten argumentiert: „In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is [...] an identity instated through a stylized repetition of acts.“ (Butler nach Fischer-Lichte 2012: 41). Der Diskurs bringt somit, nach Butler, erst hervor, was er benennt. Demnach ist eine performative Äußerung „nicht nur [...] ein Bereich, in dem Macht *als* Diskurs agiert [...], sondern der ‚Nexus von Macht und Diskurs‘ ist dem Wiederholungszwang der Iterabilität unterworfen.“ (Wirth 2002: 41). Wie Derrida sieht Butler performative Akte als wiederholbar.

MIT DERRIDA GEGEN AUSTIN

Wiederholung ist Voraussetzung für die Durchsetzung einer diskursiven Ordnung. Butler bezieht sich zunächst auf Victor Turner und hält fest, dass soziale Handlung auf Konventionen beruhen und ritualisiert sind: „This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meaning already socially established; it is the mundane and ritualized form of their legitimization.“ (Butler 1988: 526). Wiederholung geschieht in Anlehnung an Derrida, wie Butler später herausarbeitet, durch Brüche. Butlers Interesse gilt transformativen Prozessen. So sei die Zensur „zugleich Bedingung der Handlungsmacht und deren notwendige Grenze.“ (Butler 2006: 220f). D.h. legitimes Sprechen ist zugleich die Verwerfung illegitimen Sprechens.

Performance und Inszenierung reduziert werden. Dieser Unterscheidung folge ich, wie eingangs argumentiert, nicht.

Butler versteht die Performativität des Subjekts als „Zitation bisher geäußerter Exemplare, die in diesem Akt der Zitation und in einem neuen Kontext schleichend eine verschobene Bedeutung erlangen.“ (Reckwitz 2008: 90) Im Anschluss an Derrida hält Butler fest, dass jede Anwendung eines Gesetzes auf der Macht des Zitates beruhen würde, „in deren Rahmen [beispielsweise] das Mädchen die Norm ‚zitieren‘ muß, damit es sich ‚als lebensfähiges Subjekt‘ qualifizieren kann.“ (Wirth 2002: 41f) Das Eintreten in den Diskurs geschehe, in Anlehnung an Althusser, durch Anrufung (*interpellation*). Althusser folgend, sagt Butler, dass ein Subjekt „in einer Konstellation kultureller Interpellation, der ‚Anrufung‘ innerhalb einer diskursiven Ordnung entsteht.“ (Reckwitz 2008: 92). Entscheidend für die Subjektivierung und die Bereitschaft von Subjekten sich anrufen, also subjektivieren, zu lassen, ist laut Butler einerseits ein „passionate attachment“ (ebd.), andererseits – einer psychoanalytischen Perspektive folgend – in Bezug auf ein „konstitutives Außen“ (ebd.: 93), das erst ermöglicht, zum Selbst zu werden: „Jede Subjektivation enthält immer auch die Abgrenzung von einem konstitutiven Außen, die radikale Verneinung einer verworfenen, sich zu verbietenden Identität.“ (ebd.) Subjektivierung ist folglich verknüpft mit dem Ausschluss des ‚Anderen‘. Mit Rückbezug auf Freud spricht Butler von der *melancholischen Identifizierung*. Im Gegensatz zu Trauer, die sich auf einen realen Verlust bezieht, bezieht sich Melancholie auf einen imaginären Verlust des Anderen. Butler beschreibt dies wieder in Bezug auf eine „melancholische Heterosexualität“ (ebd.: 94). Es gibt jedoch einen psychischen Rest im Unbewussten, der sich „der Normalisierung entzieht und sich in unkalkulierbaren Reaktionen ausdrücken kann.“ (ebd.).

Dies wiederum ist eine Chance für Verschiebung von diskursiven Subjektordnungen. Die Wiederholung ist also nicht nur entscheidend für die Möglichkeit des Sprechens an sich, sondern auch für potentielle Subversionen bestehender symbolischer Ordnungen. Durch die andauernde Einbettung eines Zeichens in einen neuen Kontext gibt es potentiell immer die Möglichkeit der Verschiebung. Diese Akte der Zitation sind performativ, da sie „dramatic“ und „non-referential“ (Fischer-Lichte 2012: 41) seien, denn sie beziehen sich nicht auf ein festes Ursprüngliches, auf das sie verweisen können, wie eine feste Identität, sondern stellen erst her, auf was sie verweisen. Ein Zitat ist also niemals singular. Akte sind folglich nach Butler „shared experience“ und „collective action“ (Fischer-Lichte 2012: 43), da die Bedeutungen, die zur Anwendung kommen, bereits existieren. Damit ist ein Zitat m.E. kollektiv. In genau dieser Unabgeschlossenheit – sei es zeitlich, auf Ebene eines singulären oder eines kollektiven Subjektes –, indem der stabile Bezug zwischen Signifikat und Signifikant in Frage gestellt wird, liegt die Chance für Veränderung. Weil jede Benennung eine Wiederholung sein muss, gibt es Unsicherheiten. Diese Unsicherheiten sind jedoch m.E. nicht nur auf Seiten der Subjekte (oder ihrer Ängste) anzusiedeln, sondern auf Ebene des Symbolischen. Butler setzt einen unsicheren Moment in die performative Herstellung von Wirklichkeit ein. Wie Austin, versteht Butler unter illokutionärer Äußerung, dass sie „unmittelbar tut, was sie sagt“ (Butler 2006: 26). Dies ist jedoch kein ausschließlich linearer Zusammenhang. Ein Sprechakt beinhaltet laut Butler intentionale und nichtintentionale Aspekte (vgl. Butler 2006: 26). Die dadurch mögliche Ambivalenz kann unvorhergesehene Reaktionen beziehungsweise Antworten auslösen. Es gibt Gegenaneignungen von Äußerungen, führt Butler am Beispiel von „queer“ aus. Diskursive Performativität sei kein singuläres Ereignis, sondern zitathaft. Zwischen der ursprünglichen Intentionen, beziehungsweise dem ursprünglichen Kontext einer Äußerung und ihren Effekten gebe es einen Spalt. Dieser Raum ist der Ort der Abweichungen. Handlungsmacht würde damit nicht in den Händen eines souveränen Subjektes liegen, sondern dort einsetzen, wo die Souveränität schwindet: „Wer handelt (d.h. gerade nicht das souveräne Subjekt), handelt genau in dem Maße, wie er oder sie als Handelnde und damit innerhalb eines sprachlichen Feldes konstituiert sind, das von Anbeginn an durch Beschränkungen, die zugleich Möglichkeiten eröffnen, eingegrenzt wird.“ (Butler 2006: 32)

Bedeutungen verschieben sich nach Butler (1) durch das praktische Tun, das immer fehleranfällig ist, und Brüche und Inkohärenzen beinhaltet, (2) durch die „Koexistenz und Überschneidungen dieser diskursiven Anweisungen“ (Butler in Reckwitz 2008: 91)³⁷, weil die hergestellten Körper in mehrere Codes eingeknüpft sind und (3) indem es die Möglichkeit der Parodie gibt. (vgl. Reckwitz 2008: 90f) Dies macht zumindest die Möglichkeit einer bewussten Bezugnahme auf. Diese Frage ist auch für die Selbsterzählung von künstlerischen Kollektiven relevant, die, wie ich zeigen werde, auch ein Wissen über mögliche diskursive Subjektpositionen (vgl. Geimer 2014) besteht, und auf die aktiv Bezug genommen wird. Es gibt also Wiederholungen, derer sich die Handelnden bewusst sind. Auch wenn die Frage des Bewusstseins für eine Transformation symbolischer Ordnungen zunächst nachrangig ist, ist sie entscheidend für die Frage von Handlungsfähigkeit (vgl. Renn 2005). Unabhängig davon, ob das Handeln bewusst ist oder nicht, stellt sich die Frage, wer überhaupt in der Lage ist, zu handeln.

Sprechakte werden durch oftmalige Anrufung zum Ritual. Ihre Macht liegt darin, dass sie nicht nur situativ sind, sondern eine Geschichte aufweisen und im Moment ihrer Äußerung diese Geschichte auch mitaufrufen.

„Die performative Äußerung ist keine einzelne Handlung eines schon fertigen Subjekts, sondern eine mächtige und hinterhältige Form, in der Subjekte aus zerstreuten sozialen Bereichen in ein gesellschaftliches Leben gerufen werden, in der ihr gesellschaftliches Leben mit einer Vielzahl diffuser und mächtiger Anrufungen inauguriert wird.“ (Butler 2006: 249)

Schon der Begriff der Antwort unterstreicht, dass zwar die einzelne performative Äußerung Bedeutung herstellt, jedoch nie losgelöst bestehender Aussagesituationen besteht. Eben jene Geschichtlichkeit ist auch der Mehrwert, den eine Äußerung als Verkörperung erfährt. Akte sind Ausdruck geteilter Bedeutungen: „As a given temporal duration within the entire performance, ‚acts‘ are a shared experience and ‚collective action““ (Butler 1988: 525). Der Körper ist dramatisch. Er ist Bestandteil geteilter Bedeutungen, die er aufruft, wenn er sich herstellt. In Anlehnung an Turner hält Butler fest, das soziale Handeln wiederholt werden muss: „This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; it is the mundane and ritualized form of their legitimation.“ (ebd.: 526) Ein Akt ist folglich nicht ausschließlich Interaktion, sondern ruft vergangene Handlungen auf und hat Auswirkungen auf zukünftige. Zentraler Bestandteil der Regulierung ist bei Butler die Verkörperung – die Subjektivierung findet also nicht nur auf symbolischer, intellektueller Ebene (also diskursiv) statt. Die Mechanismen schreiben sich in den Körper ein. Hier bringt Butler das Konzept der Performativität ein und hier wird ihre Theorie für die Analyse von Künstler_innengruppen interessant. Performative Äußerungen sind körperlich, stellt Butler fest. Ihre Perspektive geht damit über Austin hinaus, der nur Sprache das Potential zuspricht, performativ zu sein. Butler versteht Körper als Verkörperung von Möglichkeiten. Hierbei bezieht sie sich unter anderem auf Pierre Bourdieus Konzept des Habitus (vgl. Kastner 2009: 39) bzw. der Hexis. Mit dem Konzept des – performativen – Habitus argumentiert Butler, dass die Unterscheidung zwischen Gesellschaftlichem und Sprachlichem nicht getroffen werden kann, denn das „gesellschaftliche Leben des Körpers stellt sich durch eine Anrufung her, die sprachlich und produktiv zugleich ist. Die Form, in der dieser anrufende Ruf immer weiter ruft, immer weiter körperlichen Stilen Form annimmt, ist die stillschweigende

³⁷ In diesem Punkt liegt m.E. auch die Chance für die Erweiterung einer feldtheoretischen Perspektive. Denn in der Überlappung von Bedeutungskontexten, die keine eindeutige Entscheidung verlangen (oder ermöglichen) eröffnet sich ein Bruch, der nicht als Riss denkbar ist, sondern additiv – m.E. die logische Folge einer interdependenten Perspektive.

und materiale Funktionsweise von Performativität.“ (Butler 2006: 239) Diese Feststellung hat mehrere Konsequenzen: Erstens, ist das Performative keine rein bewusste Angelegenheit; zweitens ist Performativität ein relationaler Begriff, der zeitlich durch seine Verbindung zu Bestehendem und intersubjektiv durch die Notwendigkeit der gegenseitigen Anrufung gelingen kann³⁸. Drittens lässt sich damit feststellen, dass die performative Äußerung nicht nur ein Modus ist, in der jeweiligen Situation Realität herzustellen, sondern eine Zeitlichkeit besitzt, also sowohl über eine Geschichte als auch über zukünftige Auswirkungen verfügt, indem sie materiell (aber jeweils im Moment) festgeschrieben wird. Bourdieus Konzept des Habitus sieht den Körper zwar als „Wiederholung und Aktualisierung von Normen“ (Butler 2006: 243), und kommt Butlers Idee einer ritualisierten Anrufung nahe, würde aber auch hier die Fälle nicht beachten, in denen das nicht funktioniert. Damit würde Bourdieu Personen am Rande der Macht Handlungsmacht absprechen, wenn er sagt, nur Personen mit einer gesellschaftlich mächtigen Position könnten performative Äußerungen treffen.³⁹ Entgegen dekonstruktivistischer Ansätze betont Bourdieu nicht formale, sondern die gesellschaftliche Kraft performativer Äußerungen.

MIT BOURDIEU GEGEN AUSTIN

Austin fokussiert das Gelingen oder nicht Gelingen von Sprechakten. Dabei thematisiert er die soziale Position der Sprechenden nicht, auch wenn er Beispiele anführt, die nicht zuletzt aufgrund der Autorität der/des Sprechenden gelingen, wie Bourdieu (2005) betont. Dass die soziale Position wesentlich ist, und es nicht nur die Macht des Sprechaktes selbst ist, die dazu führt, dass ein performativer Akt gelingt, wird beispielsweise daran deutlich, dass Austin sich vom fiktionalen Gebrauch von Akten distanziert. Gerade diese Kritik Bourdieus greift Butler auf. Butler wie Bourdieu betrachten Macht als symbolische Angelegenheit (vgl. Villa 2011). Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der Bewertung des Verhältnisses von Sprechen und Sprache und damit der Bewertung von symbolischer Gewalt. Während Bourdieu zwischen Sprechen und der Macht *der* Sprache unterscheidet⁴⁰ (Bourdieu 2005: 133), geht Butler davon aus, dass beides nicht getrennt voneinander betrachtet werden kann (vgl. ebd.). Das heißt die Macht der Sprache besteht nur in Zusammenhang mit dem Sprechen. Butler konzipiert m.E. das Sprechen ähnlich wie das Subjekt.

„Das sprechende Subjekt trifft seine Entscheidung nur im Kontext eines bereits begrenzten Feldes sprachlicher Möglichkeiten. Man entscheidet nach Maßgabe eines bereits umschriebenen sprachlichen Feldes, aber diese Wiederholung macht die Entscheidung des sprechenden Subjekts nicht redundant. Der Zwischenraum zwischen Redundanz und Wiederholung ist der Raum der Handlungsmacht.“ (Butler 2006: 201)

Butler stimmt mit Bourdieu überein, dass die Handlungsmacht nicht in der Sprache selbst liege, was sie anhand des Beispiels verletzenden Sprechens (*hate speech*) ausführt. So kann dieselbe Äußerung manchmal verletzen und manchmal nicht. Die Macht einer Äußerung liege aber auch

³⁸ Anrufung geschieht wie beschrieben nicht zwischen zwei autonomen Subjekten, die sich gegenseitig anerkennen, um kommunizieren zu können, bedarf es jedoch ein konstitutive Außen.

³⁹ Hier klingt bereits eine Diskussion zum Ort der Kraft sprachlicher Äußerungen. Auf diesen Punkt werde ich im nächsten Kapitel zurückkommen (vgl. Kapitel 4.2.3).

⁴⁰ „Die Wirkung des häretischen Diskurses beruht nicht auf der Magie einer Macht, die der Sprache selbst (etwas Austins *illocutionary force*) oder der *Person* des Sprechers immanent wäre (etwa Webers Charisma) [...], sondern auf der Dialektik von autorisierter und autorisierender Sprache und den Dispositionen der sozialen Gruppe, die dieser Sprache, und über diese Sprache sich selbst, eine Autorität verschafft.“ (Bourdieu 2005: 133)

nicht allein in ihrem Gebrauch. Sie unterstreicht, dass das Sprechen nicht nur in der sozialen (und außersprachlichen) Position einer Person liege (wie Bourdieu nahelegt), da dies wiederum eine n bestehende n vorsprachliche n Sprecher in voraussetzte. Laut Butler hat eine Äußerung Handlungsmacht *weil sie verwendet wird*. Anstatt also das Gelingen eines Sprachaktes an einer von der Aussage unabhängigen handlungsmächtigen Figur festzumachen, fragt Butler nach den „phänomenalen Verkörperungsbedingungen“ (Fischer-Lichte 2012: 42), d.h. nach den Mechanismen, die diese sprechfähige Person erst herstellt. Damit dehnt sie das Ziel des performativen Aktes aus. Er stellt nicht nur her, was er sagt, sondern auch wer ihn sagt. Die Sprecherkompetenz ist somit nachrangig da es keine geschlossene Identität geben kann, die über diese Kompetenz verfügt (vgl. ebd.). In Butlers Verständnis muss jede Person performative Akte setzen. Das heißt aber nicht, dass jede Person jeden Sprechakt setzen kann. Performative Äußerungen sind nicht nur ritualisierte Praxis, sondern auch gesellschaftliche Rituale (vgl. Butler 2006: 249). Ihre konstruktive Macht liegt damit darin, eine „praktische Wahrheit des Körpers“ herzustellen. Diese Prozesse der Vergemeinschaftung und Subjektivierung unterwerfen die Subjekte jedoch nicht vollständig, sie seien „systematisch fragil und vom Scheitern bedroht“ (Villa 2011: 63).

Obwohl sie die Möglichkeiten der Veränderung betont, expliziert auch Butler nicht, wie genau die Resignifizierung von Subjekten funktionieren kann (vgl. Reckwitz 2008: 90). Eine Chance scheint jedoch im Spalt zwischen Sprechen und Verhalten zu liegen. Denn davon hängt ab, ob die Handlung im Sprechen selbst, oder in der Folge des Sprechens liegt. Am Beispiel der Drohung führt Butler aus, dass ein Sprechakt schon ein körperlicher Akt sein könne, und nicht erst seine Ankündigung, da sie bereits die Handlung eröffne – selbst wenn die Handlung anschließend nicht ausgeführt wird. Dann nämlich stelle es – am gleichen Beispiel – zwar die Wirksamkeit infrage, ist aber immer noch eine Handlung (vgl. Butler 2006: 25).

Konventionen bei Butler sind also ebenfalls Voraussetzung, aber bezogen auf die Position des Subjektes in der symbolischen Ordnung (eine Perspektive die Austin nicht einnimmt). Dabei ist die Iterabilität entscheidend, die nicht nur eine performative Äußerung mit ihren vorhergegangenen in Beziehung setzt, sondern wodurch m.E. die Inszenierung zentrales Element einer performativen Äußerung ist. Darüber hinaus ermöglicht ihre Perspektive, das Andere der Ausführung, das Beständige, ebenso wie Performanz als nicht ontologisch zu begreifen. Dadurch zielt die Frage von Inszenierung auf die Herstellung und nicht auf die Repräsentation von „Identität“ ab. Mit Butlers Perspektive auf Performativität wird es möglich, sich mit der Aussageposition zu beschäftigen, da sie auf die Subjektwerdung fokussiert. Darüber hinaus ist die Möglichkeit der Verkörperung wichtig.

3.5 PERFORMATIVITÄT – EIN ARBEITSBEGRIFF

Die bislang ins Rennen geführten Ansätze haben unterschiedliche Schwerpunkte. Um zu vermeiden, den Begriff der Performativität ins Beliebige gleiten zu lassen, wie Hempfer (2011) warnt, hat sich bereits angedeutet, dass Performativität Uneindeutigkeiten nicht auszuschließen vermag, diese aber möglicherweise nutzen kann. Als methodisches Konzept kann mit ihr von Rahmen/Situationen/Kontexten ausgegangen werden, die an der Bedeutungsproduktion von Handlung – dem performativen Akt – beteiligt ist. Damit hat sie wiederum Auswirkungen auf die Handlenden, die folglich andere Ausgangspositionen in der nächsten (konventionalen) Situation haben.

Was heißt das konkret? Gemeinsam haben die unterschiedlichen Konzeptionen von Performativität, dass sie „die Relevanz der ästhetischen Dimension menschlichen Handelns und den Orientierungscharakter sozialer Darstellungen und Modelle“ (Wulf et. al. 2001: 10f) betonen. Vor diesem Hintergrund gehe ich – entgegen Hempfer – davon aus, dass alle Performativa Inszenierungen sind. Die Chance des Performativen liegt m.E. gerade darin, darstellen und herstellen nicht als Gegensätze anzunehmen. Damit wird es möglich der Idee, dass die Darstellung die wahre Entsprechung einer dahinter/darunter/tiefer liegenden Identität ist, zu entkommen, die auch Hempfers Kritik zu Grunde zu liegen scheint. Herstellen ist immer auch Darstellen und Darstellen ist immer auch Herstellen⁴¹. Diese Überlegung spielt gleichermaßen eine Rolle für die Subjektkonzeption wie für die Möglichkeit Handeln und den Diskurs zu verknüpfen. Renn sieht im Begriff der Performativität die Chance über eine praxistheoretische Perspektive den Diskursbegriff zu modifizieren (vgl. Renn 2005: 109). Was Handeln bedeutet, ist abhängig von der jeweiligen Perspektive auf das Subjekt und den Möglichkeiten, den die jeweilige Perspektive eröffnet.

Wie sich zeigte, motiviert der Begriff die verschiedenen Perspektiven zu sehr unterschiedlichen Antworten. Die Fragen, die sie stellen, weisen jedoch Gemeinsamkeiten auf, die für den methodischen Gebrauch des Konzeptes fruchtbar sein können. Erstens treten, geht es um die Kraft eines Sprechaktes, die Konventionen auf den Plan. Während Austin darunter versteht, dass es rituelle und zeremonielle Verfahren gibt, die bereits existieren, und auf die in den jeweiligen Situationen wiederholend (und richtig) Bezug genommen wird, geht Butler im Anschluss an Derrida davon aus, dass diese Wiederholung immer ein Bruch sein müssen und daher Möglichkeiten der Verschiebung beinhalten. Für Butler gibt es keine grundsätzliche, essentielle Konvention, auf die Bezug genommen wird. Durch die jeweilige Berufung wird auch die Konvention verändert. Die Frage nach Konventionen führt folglich zu einer Entscheidung nach Konsens oder Konflikt. Durch die Betonung der Verkörperungsbedingungen geht die Wirkung von Sprechakten nicht nur über die Situation des Aussagens hinaus, sondern wirkt zudem auf den die Sprechende_n zurück. Die Veränderung der Teilhabenden durch die Performativität steht auch bei Turner im Mittelpunkt. In einer Extra-Zeit der Performance verändern die Beteiligten ihren Status. Ein Ritual folgt in seinem Ablauf Konventionen. Innerhalb des Rituals selbst jedoch, so Turner, treten konventionale Regeln zugunsten des Ludischen zurück. Auch Goffman spricht von Rahmen, im Zuge derer je eigene Regeln gelten, auch wenn er dies auf alltägliche Situationen und nicht wie Turner auf zwar konventionelle aber außergewöhnliche Riten bezieht. Die Rahmen entscheiden für Goffman darüber, welche Konventionen aufgerufen werden, wobei die gleiche Handlung andere Bedeutung erlangen

⁴¹ Auch wenn anzumerken ist, dass sich beispielsweise Austin, wie erwähnt, explizit von „unernstem Sprachgebrauch“, wie dem Theater distanziert. Auch in dieser Perspektive muss die performative Sprachhandlung jedoch (wieder-)aufgeführt werden.

kann, indem der Rahmen moduliert wird. Performativität ist örtlich, entscheidend ist die körperliche Anwesenheit und die Situation der Äußerung, also ihr *framing*. Alle legen ihren Fokus auf den *Gebrauch* der Sprache, die damit nicht per se aussagend (also referentiell), sondern als Akt, als Handlung verstanden wird. Es macht m.E. keinen Sinn den Begriff der Performativität nach „Sprache, Macht und Handlung“ zu unterteilen, wie der Aufbau von Wulf et. al. (2001) Sammelband nahelegt. Die verschiedenen Theorien haben unterschiedliche Konzeptionen von Subjekten, andere Handlungsbegriffe und betrachten andere Bereiche/Größen. Alle jedoch befassen sich mit Äußerungen beziehungsweise den Möglichkeiten sich zu äußern (Sprache) und adressieren Machtverhältnisse (im Mindesten über die Kenntnis von Konventionen. Alle gehen zudem von einer wirklichkeitstransformierenden Kraft von Äußerungspraxis aus.

Für Kollektivierungen im künstlerischen Feld und gemeinsame Äußerungen von Kollektiven schlägt das Konzept der Performativität also zunächst – gemäß der jeweiligen Perspektiven – verschiedene Territorien vor:

Erstens steht das Subjekt mit seinen Aussagemöglichkeiten und -positionen im Verhältnis zur „Wirklichkeit“, auf die es bezugnimmt und die es herstellt und ist demnach veränderlich; dies führt die Frage nach *Repräsentation* ins Rennen, und zwar über die Rolle von Konventionen und Referentialität. Zweitens müssen Möglichkeiten des Gebrauchs und die Bedeutung der Situation beziehungsweise des Rahmens in den Blick genommen werden, also die *Inszenierung*. Und drittens geht es um die Verkörperung und ihre Bedingungen, also die Frage nach der *Materialisierung*.

Erzählungen sind also nicht bloß Beschreibungen einer (stabilen) Form der Gruppe, sondern haben ihrerseits Einfluss auf die Gruppe selbst. Die Erzählungen der Gruppen stehen nicht einfach für sich, sie sind keine abgeschlossenen Einheiten. So beziehen sich die Gruppen auf bestehende „diskursive Subjektfiguren“ (Geimer 2014), reagieren auf die Interviewsituation, durchlaufen durch die Benennung eines *Höheren* Statuswechsel und stellen Erzählungen her, die mit ihrer spezifischen künstlerischen Arbeit in Verbindung stehen. Wie ist das möglich? Wieso ist das nötig?

4 PERFORMATIVE ERZÄHLUNG UND KOLLEKTIVE SUBJEKTE?

„Im großen und ganzen lege ich also diese Anekdoten nicht als Beweismaterial vor, sondern als klärende Veranschaulichungen“ (Goffman 1989: 24)

In diesem Teil geht es nun um die empirischen Möglichkeiten von Performativität mit dem Ziel Prozesse der Vergemeinschaftung von Gruppen zu betrachten. Zur Erinnerung: Zu Anfang stellte ich die Frage, wie Künstler_innengruppen durch ihre Selbsterzählung ein kollektives Subjekt herstellen und inwiefern dieses handlungsfähig sein kann. Um zu einem Kollektiv zu werden, sind Erzählungen zentral, stellte ich fest. Ich gehe davon aus, dass die gemeinsame Erzählung Voraussetzung für die Konstituierung der Gruppe ist, da sie ermöglicht, ein kollektives Subjekt herzustellen. Das wiederum ist Voraussetzung dafür, gemeinsam angesprochen zu werden und gemeinsam Kunst herzustellen. Das heißt, diese Erzählung als performativ anzunehmen. Um auf die Bedingungen dieser Möglichkeit zu kommen, orientiere ich mich an den Fragen, die das Konzept Performativität nahelegt.

Wie beschrieben, geht dieser Arbeit eine Erhebung voraus, in der ich drei Gruppengespräche mit Künstler_innengruppen analysierte⁴². Im Zuge dieser Analyse arbeitete ich neben gruppenspezifischen Basiserzählungen (*Figur der Selbsterzählung*) verschiedene Konzepte heraus, die Ausprägungen der gemeinsamen Erzählung sind und dazu beitragen ein gemeinsames Subjekt herzustellen. Diese Konzepte sind – neben den gruppenspezifischen Figuren der Selbsterzählung *Freundschaft*, *Franchise* und *Kleinbetrieb* – das *Höhere*, der *Dunstkreis*, gemeinsame Expertise, Namen, Wünsche sowie Rückgriffe auf bestehende Vorstellungen. Anhand dieser Konzepte ziele ich im Folgenden auf die Funktionen der gemeinsamen Erzählungen ab. Die Auswertung der beispielhaften Konzepte geschah also im Vorfeld dieser Arbeit, während ich diese in dieser Arbeit zu Funktionen der Erzählung verdichte. Ich werde an einigen Stellen die im Vorfeld durchgeführte empirische Analyse des Materials nachzeichnen, um so darzulegen, wie ich zu den Konzepten kam. Diese Interpretationen sind Teil meiner vorangegangenen Arbeiten. Da diese Konzepte meiner Analyse in dieser Arbeit zugrunde liegen, erscheint es mir sinnvoll, die Entwicklung dieser Konzepte offenzulegen und damit nachvollziehbar zu machen, auch um meine folgenden Analysen zu den Funktionen von Erzählung überprüfbar zu machen. Im folgenden Kapitel werde ich zunächst die *Figuren der Selbsterzählung* als empirische Ausgangsbasis dieser Arbeit darstellen. Dann werde ich jeweils auf Konzepte der vorigen Arbeit zurückgreifen („Beispiele“), um diese mithilfe der Perspektive der Performativität auf jene Hinweise zu untersuchen, die sie für Funktionen von Erzählungen über sich selbst geben. Die Beispiele entstammen also jeweils der vorangegangenen Erhebung. Alle anderen Analysen entstanden im Rahmen dieser Arbeit mit der theoretischen Perspektive des Performativen.

⁴² Ausführlicher zum Ablauf und den Fragen der vorangegangenen Erhebung, siehe Einführung.

Um die Möglichkeiten von Performativität zu betrachten, habe ich für meine Arbeit jene Konzepte als Beispiele ausgewählt, die möglichst unterschiedliche Bereiche der Arbeitssubjekte betreffen. So beschreiben manche Konzepte mehr die Arbeitsweise der Gruppen, wie der *Dunstkreis*, während andere auf die Beziehungskonstellation abzielen (wie das *Höhere* oder die eigene Expertise). Besonderes Augenmerk möchte ich auf die *Figuren der Selbsterzählung* selbst richten, die als systematisierende Basiserzählung eine Klammer zu den anderen Aspekten darstellt und deshalb für die Frage des Performativen besonders relevant erscheint.

WAS MACHT DAS PERFORMATIVE DENKBAR?

Das Performative geht davon aus, dass Sprechen nicht nur auf ein Bestehendes verweist, also seine Kraft nur durch seinen indexikalischen Wert gewinnt, sondern eine neue Form der Wirklichkeit herstellt. Das heißt „[d]ie Äußerung wird aus der Abhängigkeit befreit, von der Welt nur ‚konstativ‘ zu berichten, und als eine wirkende Kraft anerkannt, die als situiertes Ereignis in die Welt eingreift und sie zu verändern vermag.“ (Hempfer/Volbers 2011: 9). Das bedeutet jedoch nicht, dass Äußerungen abseits symbolischer Ordnungen vollzogen werden. Die Perspektive betont jedoch, dass der (vermeintlich) dahinter liegende Gegenstand, auf den verwiesen wird, ebenfalls erst hergestellt wird. Das betrifft auch das Subjekt. Es zeigte sich, dass Performativität keine einheitliche Haltung ist. Die verschiedenen Perspektiven haben jedoch gemeinsam, dass sie spezifische Fragen motivieren. Erstens (1) die Frage nach *Repräsentation*. Diese zielt auf das Verhältnis von bestehenden Ordnungsmustern ab, was in der Diskussion um Performativität unter den Begriff der Konventionen verhandelt wird. Über den Bezug einer Aussage zu Konventionen wird die Kraft eines Sprechaktes thematisiert, also seine Fähigkeit zu wirken und eine Handlung zu vollziehen. Für die Erzählung über sich selbst rücken damit Funktionen für ihre Stabilität als Gruppe in den Blick. Zweitens (2) die Frage nach der *Inszenierung*, die den Rahmen und Möglichkeiten des Gebrauchs fokussiert. Drittens (3) die Frage nach *Verkörperung* und ihren Bedingungen. Dies umfasst sowohl die Verkörperung als Gruppe als auch verschiedene Formen der Objektivationen, wie die künstlerischen Arbeiten der Gruppen als Teil ihres sich Ausdrückens. Für die Erzählung heißt das, Funktionen langfristig ein sprechfähiges Subjekt herzustellen.

Ich werde anhand der Fragen des Performativen, die Funktionen von Erzählung für die Vergemeinschaftung der Gruppen herausarbeiten. Weiters werde ich die Konzepte daraufhin untersuchen, ob und wenn ja *wie* sich Fragen des Performativen wiederfinden, also Fragen der Repräsentation, der Inszenierung und der Materialisierung. Diese Fragen betreffen erstens die Erzählung selbst als und zweitens den Vorgang des Erzählens. Während im erstens Kapitel Erzählung als Bedeutungsrahmen von Kollektivierung betrachtet wird, und die Frage, wie die Gruppen zu sprachfähigen Subjekten werden können, im Fokus steht, geht es im zweiten Kapitel um die Situation des Erzählens und das Herstellen von Bedeutung im Moment und die Möglichkeiten für die Gruppen zu handeln.

4.1 AUSGANGSPUNKT GRUPPENSPEZIFISCHE BASISERZÄHLUNGEN: DIE *FIGUREN DER SELBSTERZÄHLUNG*

Eine Erzählung über einen scheinbaren Zustand stellt etwas her. Wenn ich von der herstellenden Wirkung der Erzählung spreche, meint das nicht nur die situative Erzählung an sich, sondern das Muster der Erzählung – das Narrativ der Gruppe. Die situative Erzählung stellt eine Aktualisierung des Gruppennarratives dar, die Auswirkungen auf die Erzählung hat. In der Einführung machte ich deutlich, dass die Konzepte als Orientierungsmuster Ergebnis der ersten Auswertung meines Materials sind. In meiner vorangegangenen Arbeit stellte fest, dass die Gruppen über *Figuren der Selbsterzählung* verfügten, die als Basiserzählungen die Ein- und Ausschlüsse sowie Verbindungen der Gruppen nach Außen steuern und nach Innen die Zusammenarbeit, Arbeitsorganisationen und Zusammenhang regulieren. Diese grundsätzlichen Erzählmuster sind entscheidend für die gemeinsame Praxis der Gruppe und haben Auswirkung darauf, welche gruppenspezifische Ausprägungen die Funktionen der Erzählung einnehmen können.

„Sie werden zur Selbstwahrnehmung und Handlung als ‚Selbst‘ entwickelt und betreffen die interne Verknüpfung der Beteiligten sowie die Darstellung nach Außen. Die Figuren verdeutlichen, welche Form der Kollektivierung die Gruppen durchlaufen und wie die Beziehungen innerhalb der Gruppe strukturiert sind. Sie beschreiben also die Beziehungsform innerhalb der Gruppen.“ (Neusiedler 2014: 69).

Die *Figuren der Selbsterzählung* drücken sich implizit aus, indem sie – ausgehend von der Beschreibung der Gruppen über ihre Arbeitsabläufe – die Art regulieren, wie ihre Zusammenarbeit funktionieren kann. Die Gruppen arbeiten zu unterschiedlichen Zeitpunkten in verschiedenen Konstellationen. Dennoch ist ihre Verbindung verbindlich und beständig, indem es eine grundlegende, gemeinsame Organisationsform gibt – die *Figur der Selbsterzählung*. Im Falle MRs und SDHs griff ich zur Beschreibung auf Bilder zurück, welche die Gruppen selbst nannten, und die sich als Struktur in verschiedenen Erzählsituationen wieder finden. Ich möchte kurz das analytische Vorgehen zu den Konzepten zu kommen, nachzeichnen. Da diese Konzepte dieser Arbeit zugrunde liegen, erscheint es mir sinnvoll, die Entwicklung dieser Konzepte offenzulegen und so nachvollziehbar zu machen.

MR führen den Begriff der *großen Freundschaft* ein, um den Anfang ihrer Zusammenarbeit zu beschreiben:

E: Aber außerdem muss ich schon sagen, dass [...] wir zusammen arbeiten (..) wollten (.) war weil [...] zwischen uns (.) eigentlich eine große Freundschaft. Das heißt Freundschaft eigentlich im Sinne, (.) im klassischen Sinne, dass wir uns wirklich für das Gleiche interessieren, dass wir die gleiche (.) praktisch (.) Sicht auf die Welt haben,

G: | m-h

E: dass wir gleiche (.) Empfindungen haben (.) gleiche (.) dass wir das Gefühl haben dass gleiche Dinge uns berühren, und dadurch das sowieso [...] praktisch als Voraussetzung da war. Das war für uns ganz klar dass wir das (..) eigentlich im Endeffekt das ist das was wir auch kreieren wollen.

Eine Auswertung dieser Sequenz mittels Feinstrukturanalyse in Anlehnung an Froschauer/Lueger (2003) führte zur Interpretation, dass ihre Zusammenarbeit auf einer

erhabenen Beziehung beruht, die auf einer starken, emotionalen Involvierung der Beteiligten fußt. Dazu greifen sie Verschmelzungsmetaphern auf. Sie berufen sich nicht nur auf die „klassische Freundschaft“, sondern haben auch die gleichen Empfindungen und werden von den gleichen Dingen berührt. Interessant ist an dieser Stelle, dass sie gleichzeitig eine aktive Haltung einnehmen (sie haben eine Sicht, sie interessieren sich) und passiv erfasst werden (berührt sein).⁴³ Diese Beziehung ist an die Mitglieder gebunden, die nicht austauschbar sind, da ihre Beziehung nicht nur funktional, sondern auch emotional begründet ist. Die *Figur der Selbsterzählung* findet sich als Bild an anderen Stellen der Argumentation über die gemeinsame Arbeit, die unweigerlich mit ihrer Subjektivierung als Gruppe verbunden ist. So ist *das Höhere* MRs ihre spezifische Verbindung, die sie bereits in einen erhabenen und von anderen abgegrenzten Zustand versetzt. Die *Figur der Selbsterzählung* betrifft auch die Art, wie über ihre praktische Arbeitsorganisation gesprochen wird. So treten andere Personen immer als Zuarbeiter_innen auf, die ihre Verbindung als Zweiergruppe nicht infrage stellen, sondern außen bleiben. Das unterscheidet sie beispielsweise von WK, deren Projekte von unterschiedlichen Personen ausgeführt werden, aber auch von SDH, die grundsätzlich einräumen, dass Personen, die nicht Teil der Gruppe selbst sind, an der Ideenfindung⁴⁴ teilhaben. Die *Figur der Selbsterzählung* äußert sich auch darin, dass die Gruppe nicht über ihre interne Arbeitsteilung sprechen möchte (vgl. Kapitel 2). Ihre Strategie auf die Anforderung im künstlerischen Feld nach geniehaften Einzelkünstler_innen mit spezifischem Handwerk zu reagieren, legitimiert ihre Zusammenarbeit im Sinne der *großen Freundschaft* als ihren spezifischen „Ausdruck“ („weil wir eben einen Personalstil, zu zweit und [...] vierhändig“ haben). Indem ihre Beziehung zueinander die Grundlage ihrer Zusammenarbeit ist, ist ihre Arbeitsweise natürlich. (vgl. Neusiedler 2014: 73)

SDHs *Figur der Selbsterzählung* ist der *Kleinbetrieb*. Ausgangspunkt für diese Interpretation stellt eine Sequenz dar, in der die Beteiligten über ihre Zukunftsvorstellungen als Gruppe sprechen. In der Passage diskutieren sie zunächst ihren gemeinsamen Namen. In einer Transposition wird das Orientierungsmuster eingeführt, dass ihr Name als Label ein Kleinbetrieb ist.

A: Eigentlich ähm (.) haben wir doch da auch mal drüber geredet, dass es so ist, dass man (.) dieses, diesen Namen und auch diesen Betrieb, wenn man so will, überhaupt so nennen kann, praktisch so ganz pragmatisch wie so ein Klein- (.) Kleingewerbe auch verstehen könnte,

A: | m-h

B: | nachdem wir ja sozial (.) also ich sag jetzt mal mehr (.) schlecht als recht abgesichert sind über unseren Beruf, gibt es aber so diese Vorstellung im Idealfall, dass man das so machen könnte, dass wenn wir schon nicht mehr kräulen können, weil wir schon so alt sind, dass wir um uns herum mit der Zeit, Leute die mit uns in unserem Sinn arbeiten, scharen, die aber jünger sind als wir, und die das auch langsam übernehmen und die auch unter dem Label [...] einfach weiterarbeiten. Und wir sozusagen oder als [...] stille Teilhaber, wern das dann schlussendlich.

SDH betonen ihre pragmatische Selbstdefinition, die ihre Zusammenarbeit mit einem Wirtschaftsbetrieb vergleicht. Ihr Name kann im Sinne eines Labels auf andere Personen übertragen werden. Teil dessen ist ein Zukunftsszenario von der späteren Übernahme ihres Betriebs durch Jüngere. Die gemeinsame Zukunftsvision trennt die spezifische Arbeit als Gruppe von ihnen als Einzelpersonen. Die gemeinsame Zukunft betrifft nicht nur ihre

⁴³ Für eine detailliertere Interpretation vgl. Neusiedler 2014: 72ff.

⁴⁴ Die Ideenfindung stellte sich als entscheidendes Element dar, die eigene Arbeit als solche zu definieren, auch wenn es unterschiede in der Ausführung gibt.

künstlerische Arbeit (die Ursache der Zusammenarbeit), sondern betrifft auch ihre lebensweltliche Situation (die geringe soziale Absicherung). Für die Herstellung eines gemeinsamen Subjektes sind hier zwei Dinge entscheidend. Erstens beschreiben sie Künstler_in als Beruf (sie arbeiten für ihren gemeinsamen Betrieb). Das widerspricht beispielsweise der diskursiven Vorstellung einer_s Künstler_innengenieis. Vor diesem Hintergrund stellt die Betriebsübernahme ein Sicherheitsversprechen dar. Die soziale Situation im künstlerischen Feld sei nicht abgesichert. Sobald sie als Personen „nicht mehr kräulen können, weil wir schon so alt sind“, übernehme die nächste Generation. Damit betonen sie zweitens den Wunsch von Beständigkeit. Selbst wenn sie nicht mehr arbeiten können, soll ihre Idee weiter leben. Diese Idee ist eine gemeinsame, die nicht unmittelbar von ihnen als (Einzel-)Personen abhängig ist.⁴⁵

In Verbindung mit anderen Stellen im Interview, die insbesondere spezifische arbeitsteilige und strukturierte Projektorganisation⁴⁶ und kollektive Ideenfindung ansprechen, verdichtet sich das Konzept zu ihrer *Figur der Selbsterzählung*. Ich entschied mich für *Kleinbetrieb* anstelle von „Kleingewerbe“, da er m.E. die damit einhergehenden Beziehungskonstellationen stärker betont. Hierbei ist insbesondere der familiäre Aspekt zentral, der die Beteiligten verbindlich in die Organisation einbindet. Auch hier ist ihre Beziehung emotional, nicht nur professionell, auch wenn ihre jeweiligen Professionen entscheidend sind um die gruppenspezifische Expertise herzustellen. Die Anzahl der Beteiligten ist verbindlich und überschaubar, auch wenn es möglich ist, zu bestimmten Zeitpunkten andere Personen zu integrieren. Alle sind für den Ablauf verantwortlich, die einzelnen Arbeitsleistungen sind zwar potentielle benennbar aber nicht zu trennen, da alle für das Endprodukt entscheidend sind. Entgegen MR verschmelzen sie nicht miteinander, sondern „die Beteiligten [behalten] ihre individuelle Position, die Verbindung besteht *zwischen* ihnen.“ (Neusiedler 2014: 69).

Etwas anders verhielt es sich bei der Analyse von *Franchise*. Die WK führt an keiner Stelle diesen Begriff ein, auch nicht als Negativhorizont. Im Gegenteil beansprucht die WK für sich Hierarchielosigkeit (vgl. Kapitel 4.3.2). Ihre *Figur der Selbsterzählung* leitet sich stark von ihrer Arbeitsorganisation ab, die sich stark von den anderen beiden Gruppen unterscheidet, und den mit dieser einhergehenden Bewertungen. WK unterscheidet nach Grad der Involvierung zwischen (Kern-) Gruppe und Team.⁴⁷ Beide haben unterschiedliche Aufgaben. An einem Projekt mitzuarbeiten, bedeutet nicht unbedingt langfristig Teil der Gruppe zu sein. Während die Gruppenmitglieder über einen längeren Zeitraum emotional mit der Gruppe verknüpft sind, treten Teammitglieder für die Laufzeit eines Projektes in die Gruppe ein, wobei sie einen Statuswechsel durchlaufen. Während dieser Zeit ist ihre Teilnahme verbindlich, endet jedoch anschließend wieder. Die Gruppe wählt dabei das jeweilige Projektteam aus. Das Team führt im Namen der Gruppe für die Gruppe mit ihrer spezifischen Methode das jeweilige Projekt aus. Franchise als Organisationsmodell von Wirtschaftsunternehmen, das auf Erfolg abzielt. Das Verhältnis von Franchise-Geber_innen und Franchise-Nehmer_innen sieht unterschiedliche Aufgaben vor, die jenen von Gruppe und Team ähneln.

⁴⁵ Auf die Rolle als „stille Teilnehmer“ kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen.

⁴⁶ Zur Arbeitsteilung anhand ihrer Professionen komme ich im nächsten Kapitel.

⁴⁷ Zur ausführlichen Herleitung dieser Differenzierung vgl. Neusiedler 2014. Es ist zudem anzumerken, dass es die Möglichkeit eines langfristigen Eintritts in die Gruppe gibt, auch wenn das an Bedingungen und Leistung geknüpft ist.

„Die Franchise-Geber_innen entwickeln und testet ein Geschäftssystem. Die Franchise-Nehmer_innen arbeiten weitgehend selbstverantwortlich unter dem Schirm des bereits entwickelten Konzepts, sind diesem jedoch verpflichtet. Die Franchise-Geber_innen verfügen über die Marke.“ (Neusiedler 2014: 78)

Die einzelnen Arbeiten werden über den Namen und die spezifische Methode, die als gruppenspezifische Leistung argumentiert wird, miteinander verknüpft, und unter eine gemeinsame Autor_innenschaft zusammengefasst, auch wenn immer andere Personen das jeweilige Projekt ausführen. Das trägt zur Beständigkeit der Gruppe bei. „Das Projektteam wird zum Stellvertreter der Gruppe und *ist* für den Augenblick des Projektes die Gruppe. Das heißt, dass sich das Team in der Projektarbeit als WK versteht und auch von Außen so wahrgenommen wird.“ (Neusiedler 2014: 78). Indem sie die spezifische Methode anwenden, werden sie Laufzeit des Projektes zu Expert_innen. Auch die Evaluierung von Projekten gibt Hinweise auf die *Figur der Selbsterzählung*. Während die Gruppe die Teammitglieder auswählt, ist es im Rahmen der Durchführung selbst verantwortlich. Ein erfolgreiches Projekt, das im Namen der Gruppe und mit ihrer spezifischen Methode ausgeführt wird, wird auf diese zurückgeführt. Die Gruppe ist somit vom Erfolg des Teams abhängig, da dies Voraussetzung der Anerkennung der Gruppe im Feld ist. Dahingegen liegt ein potentiell Scheitern am jeweiligen Projektteam (vgl. Neusiedler 2014: 79). Jedes Team ist für den Erfolg im Namen der Gruppe verantwortlich. Innerhalb der Teams gibt es Individuen, die einzeln für den Erfolg der Gruppe verantwortlich sind.

„Die Kollektivierung des Teams ist gleichzeitig entpersonalisiert (es geht um die Leistung als Vertreter_innen der Marke) und individualisiert (die Beteiligten nehmen als Individuen, getrennt voneinander, am Team teil). Die Bindung ist nicht nur kognitiv, sondern wird emotional, indem die einzelnen Individuen in das Große eingebunden werden.“ (Neusiedler 2014: 80)

Für die gemeinsame Sprecher_innenposition ist zudem wesentlich, dass die Gruppe über eine gemeinsame Geschichte verfügt, die mit dem ersten Projekt beginnt. Das Team hat zum Zeitpunkt des Projektes Anspruch auf diese (Erfolgs-)Geschichte. Auch wenn die Teammitglieder ein vorangegangenes Projekt nicht selbst erlebt haben, ist es ihre Geschichte. Das kollektive Subjekt der WK ist also verbindlich und beständig, auch wenn ihre Zusammensetzung sich laufend verändert.

In diesen Konzepten kündigt sich an, dass die gemeinsame Erzählung für die Herausbildung einer gemeinsamen Sprecher_innenposition entscheidend ist. Es ist im Zuge dieser Arbeit weder möglich, die Konzepte in ihrem vollem Ausmaß darzulegen, noch all ihre komplexen funktionalen Verstrickungen zu Arbeits- und Beziehungsorganisation zu erfassen. Im Sinne Goffmans dienen sie als Anekdoten zur Illustration meiner Überlegungen. Ich frage, wie die Gruppen in der Lage sind, etwas zu tun. An dieser nicht sehr konkreten Formulierung wird deutlich, dass es mir weniger darum geht, was sie tun, sondern *wie* sie es tun, und *wie* sie überhaupt in die Position kommen, etwas – gemeinsam – tun zu können.

4.2 DIE ERZÄHLUNG – AUF DEM WEG ZU EINER GEMEINSAMEN SPRECHER_INNENPOSITION

Meine Beispiele verfügen über bestimmte Erzählungen, von denen ich annehme, dass sie für die Konstitution als Gruppe entscheidend sind (die *Figuren der Selbsterzählung* und die damit

einhergehenden Konzepte). Je nach Basiserzählung ist der Raum für Einzelne in der Gruppe anders organisiert. Die Erzählungen selbst sind mit verschiedenen Diskursen in Bezug auf die Organisation von Arbeit, das produzierende Subjekt und in Bezug auf ihre Verortung im künstlerischen Feld verknüpft. All diese spielen in der Verhandlung des gemeinsamen Subjektes eine Rolle. Es gibt nicht eine Strategie um eine Sprecher_innenposition herzustellen, die in Folge zu allen Zeiten besteht. Vielmehr ist das Subjektsein als andauernder Prozess der Herstellung zu verstehen, der sich in verschiedenen Situationen vollzieht. Welche Strategien wenden nun die Gruppen an?

4.2.1 BEISPIEL 1: DAS HÖHERE – DIE GROBE FREUNDSCHAFT (MR) UND DIE ANDERSZEIT/DER ANDERSORT (WK)

Ein Konzept, dass alle befragten Gruppen bedienen, ist *das Höhere*. Das *Höhere* ist ein Konzept, dass sich aus der Verknüpfung mehrerer Orientierungsrahmen und Praxisformen ergab. Nachdem WKs praktische Arbeitsorganisation einen Hinweis vorlegte, fanden sich auch bei den anderen zwei Gruppen Formen des *Höheren* und in weiterer Folge gewann auch das spezifische Zeitmanagement von WK an Bedeutung, indem es eine Funktion für die Gruppe nahelegte. Der erste Schritt der Konzeptentwicklung destillierte zwar aus den Beobachtungen und Interpretationen einen Zusammenhang im Sinne eines Orientierungsmusters. Diese blieben insofern deskriptiv, als sie auf die Bedeutung schlossen, ein *Höheres* herzustellen, das als Handlungsorientierung mit der Konstituierung als Gruppe zusammenhing. Die praktischen Möglichkeiten, also seine *Funktionen*, erfasste das Konzept nicht. Das *Höhere* beschreibt eine besondere Zeit, die zentral ist für die Gruppenbildung, indem es die Mitglieder auf eine spezifische Weise umfasst und gemeinsam – abgegrenzt vom Außen – in einen höheren Zustand erhebt. *Das Höhere* involviert die einzelnen Personen in die Gruppe, die so innere Verbindlichkeiten herstellen. Es ermöglicht die Beteiligten emotional an ihre Arbeit zu binden, die sich die Arbeit dadurch gleichsam zu Eigen machen. Das Höhere ist entscheidend für die Subjektivierungsprozesse der Gruppen als „jene Spannung, die Zusammenarbeit bestätigt“ (Neusiedler 2014: 84). Die spezifische Form *des Höheren* hängt von der Selbsterzählung der Gruppen ab.

Als fixe Arbeitskonstellation argumentieren sie ihre Zusammenarbeit über ihre außergewöhnliche Beziehung zueinander. Die *große Freundschaft* als Basiserzählung beinhaltet ebenfalls eine Bewegung sich von außen abzugrenzen, indem die Beziehung zum Besonderen wird. Die *große Freundschaft* ist bei MR bereits ihr *Höheres*. Das spezifische Verhältnis der Freundschaft zueinander überstrahlt andere potentielle Beziehungen und ermöglicht den Beteiligten nicht nur eine Zusammenarbeit aufgrund von Entscheidung, sondern fundiert sie in einer gemeinsamen Empfindung. Dies machen MR deutlich, indem sie ihr Verhältnis der *großen Freundschaft* als Ausgangspunkt ihrer Zusammenarbeit setzten, wie am einleitend zitierten Beispiel deutlich wird. MR führen aus, dass die gemeinsame Arbeit zustande gekommen ist, *weil* sie eine spezifische Beziehung zu einander einnehmen. Diese umfasst eine gemeinsame Weltsicht und ein gemeinsames Gefühl. Über ihre als natürlich argumentierte Beziehung grenzen sie sich von ihrer Umwelt ab. Diese Beziehung umfasst ausschließlich die beiden Beteiligten. Gleichzeitig erhebt sie diese Beziehung über eine Einzelleistung oder eine funktionelle Zusammenarbeit, indem ihr spezielles Verhältnis ein Ideal von Freundschaft („im klassischen Sinne“) aufruft, das schon vor ihrer Beziehung besteht, auf das sie jedoch

zurückgreifen können.⁴⁸ (vgl. Neusiedler 2014: 74f) Im Laufe des Diskurses zeichnet sich ein erstes Orientierungsmuster hinsichtlich der Zusammenarbeit ab, nämlich das Schaffen in einer abgeschlossenen Blase. Das betrifft die *Figur der Selbsterzählung*. Gleichsam wird die Gruppe nach außen abgegrenzt, indem sie erhöht wird, wobei jede Arbeit, die in dieser Konstellation geschieht, erzeugt eine Sondersituation, ein *Höheres*. An diesem Beispiel zeigt sich wie sich ein zentraler Bestandteil des Konzepts des *Höheren* im Gesprächsverlauf entwickelt.

Eine etwas andere Richtung schlägt WK ein. Das *Höhere* der WK ist ihre Anderszeit/ihr Andersort. Die WK vollzieht eine Abgrenzung von anderen durch einen Ortswechsel und eine abgesonderte Zeiteinheit. Um ihre Projekte durchzuführen fahren sie für eine begrenzte Projektzeit an einen anderen Ort. Innerhalb des Projekts treten die Teammitglieder in eine Extrazeit ein, in der es die Forderung gibt, ausschließlich hier involviert zu sein und die gesamte Arbeitskraft in das jeweilige Projekt zu investieren. Es gibt demnach einen Absolutheitsanspruch der Gruppe gegenüber dem Individuum, das Teil von ihr wird. „Die Arbeitssituation liegt außerhalb normaler Kontexte, es ist eine reservierte Zeit, eine Auszeit.“ (Neusiedler 2014: 83). Ich erinnere: Die WK führt sozialpolitische Interventionen durch, deren Ziel es ist, zu einer Veränderung an jenem Ort zu führen, an dem sie arbeiten. Dabei treten sie als externe Expert_innen in ein fremdes Umfeld ein. Es ist entscheidend, dass ihre Projekte an unterschiedlichen Orten stattfinden. Zum einen greifen sie aus ihrem Außenseiter_innenstatus heraus potentielle Konflikte auf mit dem Ziel Situationen zu verändern. Zum anderen wird jedes Projekt in einer anderen Konstellation durchgeführt. In den Projekten selbst ist es ein entscheidendes Topos Hürden zu überwinden (so wird ein Projekt nicht durchgeführt, wenn die „Hürde irgendwie zu niedrig“ ist, oder ein Projekt scheitert, wenn „die Latte zu hoch“ liegt). Die Hindernisse zu überwinden erfordert einen hohen Einsatz der Beteiligten, der umschließt die gesamte Zeit für das Projekt zur Verfügung zu stellen und an den Projektort zu fahren. Der Andersort trägt dazu bei, die Teilnehmenden im Projekt an die Arbeit und damit die Gruppe zu binden. Wie beschrieben, folgt ihre Erzählung der Figur von *Franchise*. Wie eingangs beschrieben, wird jedes Projekt von unterschiedlichen Teams durchgeführt. Indem die Teammitglieder in die spezielle Arbeitszeit eintreten, werden sie zum Teil der Gruppe und erlangen so die Berechtigung ihrer Existenz. Gleichzeitig zieht der Eintritt in diesen Extraraum eine Grenze nach Außen, obwohl jenes Außen vom jeweiligen Projekt betroffen ist, beziehungsweise das Außen wesentlicher Bestandteil des Projektes ist. Das Team handelt als Einheit, nicht als Einzelpersonen, auch wenn die Mitglieder der Gruppe bis zum Eintritt ins Team nicht Teil der Gruppe sind. Die Anderszeit/der Andersort ist eine kontrollierte Ausnahme, welche die Gruppengrenzen und die Positionen innerhalb der Gruppe für den Rahmen seiner Laufzeit verschiebt. Nach dem Ende des Projekts kehrt die Gruppe wieder zu ihrer ursprünglichen Form zurück, auch wenn es bleibende Verschiebungen geben kann (beispielsweise Personen, die sich für weitere Projekte bewährt haben).

An diesen beiden Beispielen zeigt sich, dass das *Höhere* ermöglicht, die Gruppenmitglieder in Bezug auf ihre Arbeitsweise miteinander zu verbinden. Es ist gleichzeitig eine aktive Leistung diesen Zustand herzustellen, er ermöglicht dann jedoch, sich in diesem Verhältnis treiben zu lassen. Während MR diesen Zustand als universal für ihre Arbeitsweise beschreibt, zieht WK damit eine eigene Zeitebene ein. Mit dem *Höheren* wird ein Besonderes hergestellt, das die Gruppe auszeichnet. Das *Höhere* betrifft nicht nur die Praxis der Gruppen, sondern ist auch Positionierung *als* Gruppe. Ein Außergewöhnliches herzustellen scheint Teil einer Strategie, die Gruppe in dieser Form zu etablieren. Dies ist Voraussetzung um gemeinsam zu handeln. Das Außergewöhnliche markiert eine besondere Zeitspanne. Im Fall der WK meint das die Phase des Ortswechsels, die Alltagszeit außer Kraft setzt, im Falle der MR beschreibt es eine Fortsetzung

⁴⁸ Aus Platzgründen werde ich an dieser Stelle nicht auf andere Sinndimensionen dieser Sequenz eingehen.

einer idealen Beziehungsform, die als Imaginäres eine Geschichtlichkeit besitzt, die über sie und ihre Verortung in der spezifischen Zeit und Arbeitssituation hinausgeht. Beide Formen erstrecken also die Formation der Gruppe über das konkrete Projekt, an dem sie arbeiten. Die Möglichkeiten jeweils einen Zustand des Höheren herzustellen hängt mit den *Figuren der Selbsterzählung* zusammen. Die Gruppenkonstellation der beiden Fälle unterscheidet sich stark, dennoch finden sich strukturelle Ähnlichkeiten. Was geschieht also in diesen Fällen für die Funktion von Erzählung?

FUNKTION 1: ERZÄHLUNG ALS RITUAL DER EINGLIEDERUNG

Damit es zu einer außerordentlichen Situation kommen kann, so die Idee der Performativität, bedarf es der Kenntnis der Regeln mit denen gesprochen werden kann, sowie der Marker, die den Ausnahmezustand als solchen lesbar machen. Neben ihrer spezifischen Methode, die sie als „immer gleiche“ Arbeitsorganisation und als ihr Spezifisches beschreiben, gibt es mit dem *Höheren* ein situatives, gruppenbildendes Ritual, das Bestandteil des jeweiligen Projektes selbst ist, und gleichzeitig das einzelne Projekt in die Gruppe eingliedert, sowie die jeweiligen Gruppenmitglieder für die Dauer des Projektes unter der Gruppe zusammenfasst. An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Inszenierung der Beziehung nicht nur eine Repräsentation nach Außen darstellt, sondern auch einen wesentlichen Teil daran hat, dass sich die Gruppe als solche herstellen kann, beziehungsweise in dieser Konstellation zu einer wird. Rituale sind „besondere Phasen in sozialen Prozessen [...], in denen Gruppen sich inneren Veränderungen [...] und ihrer äußeren [...] Umwelt anpassen“ (Turner 2009: 30). Das heißt sie haben eine gruppenbestärkende Funktion und ziehen eine Grenze. Dies vollzieht sich mit Bezug auf die Anderen, die damit in den Prozess des Benennens integriert werden. Das Überschreiten der normalen Abläufe durch die Überhöhung im *Höheren* sind somit nicht losgelöst von strukturellen Bedingungen, sondern wiederum Teil dieser. Turner beschreibt dieses Überschreiten der Regeln als liminale Phasen, in denen es zu anderen Möglichkeiten kommen kann. Die Teilnahme beruht nicht auf Freiwilligkeit, sondern Bedingung der Eingliederung der Mitglieder ist: „Alle Regeln sind Pflicht, auch das Überschreiten der Regeln“ (Turner 2009: 65). Es wird bei Turner nicht vollends klar, wie es zu diesen Möglichkeiten kommt. Mit dem *Höheren* als Strategie der Basiserzählung wird die Erzählung über sich selbst zu einem gruppenkonstituierenden Ritual.

Bei Turner hat das Ritual eine Sonderfunktion. Mit ihm durchlaufen Personen liminale Phasen, die zu Veränderungen führen. Diese bezeichnet er als Schwellenphasen, die den Übergang zwischen zwei Zuständen markieren. Ein Ritual ist gleichzeitig ernst und spielerisch, denn es ermöglicht durch die Rahmung als Spiel das Aufheben von konventionalen Regeln. Turner bezeichnet dies als Antistruktur (Turner 2009: 40). Sie ermöglicht das Ausdehnen von Struktur, zu der es wieder zurückkommt. Der Schwellenzustand der Liminalität ist entscheidend, wenn es um Veränderung von Ordnung bzw. die Position einzelner in dieser geht, da es einen Nullpunkt markiere, in dem die alte Regel nicht mehr, die neue noch nicht gelte. Die liminale Phase sei eine Leerstelle, so Turner, die wieder gefüllt werden müsse. Auch bei Turner dient diese temporäre Verschiebung des Kontextes, die Anderszeit, jedoch dazu, nach dessen Beendigung den *Status quo* zu stabilisieren. Es ist nicht möglich in Turners Zwischenwelt zu verweilen. Mit Bourdieu möchte ich einwerfen, dass ein Statuswechsel im sozialen Raum nicht einfach zu vollziehen ist, da die eigene Positionierung im sozialen Raum erstens relational mit anderen Positionen verknüpft ist und zweitens über Naturalisierungsprozesse nicht ohne weiteres zugänglich ist. Es gibt den Moment des Stillstands nicht. Wenn die Kraft einer Handlung zusätzlich zu den konventionalen Regeln und dessen Kenntnis in ihrem Benutzen liegt, und wie sich zeigte in Verbindung mit anderen geschieht, heißt das, dass die am Ritual Teilnehmenden auch während des Rituals nicht losgelöst von ihrer Einknüpfung bestehen, insbesondere wenn es um den Anspruch eines Subjektes geht, wie im Falle der Künstler_innengruppe. Turners

Leerstelle ist also m.E. immer ein Spiel, ein *so-tun-als-ob*. Nichtsdestoweniger kann es eine verändernde Kraft haben und Veränderungen innerhalb der Gruppe rahmen. Turners Perspektive würde im Fall WKs bei der Betrachtung der Effekte für die Gruppe bleiben, also die innenorientierte Wirkung. Daneben gibt es aber eine Kommunikation mit dem Außen, wie ich anmerkte. Dieses Außen ist entscheidend. Durch das gemeinsame Vollziehen eines Statuswechsels, wird eine Linie gezogen, wie Bourdieu betont, nicht zwischen jenen, die das Ritual noch nicht und jenen, die es bereits durchlaufen haben, sondern vielmehr zu jenen, die es nicht durchlaufen *können* (Bourdieu 2005: 111). Dadurch trägt es zum Herstellen eines Wirs in Abgrenzung zu einem Außen bei. Zum einen muss das Außen die Gruppe als solche anerkennen, also ihre Sprecher_innenposition sozial legitimieren, was Voraussetzung für die Zusammenarbeit mit diesem Außen ist. Zum anderen sind die Anderszeit und der Andersort nicht für sich ein gruppenbestärkendes Ritual. Sie stehen in Verbindung mit der Basiserzählung der Gruppe, die auf der Mesoebene einen konventionalen Rahmen für andere Rahmen setzt. Erst indem das Ritual Teil der gemeinsamen Erzählung sein kann, entfaltet es in der Situation seine Wirkung. Auf diese Weise hat das Ritual eine stabilisierende Funktion und öffnet gleichzeitig für neue Vorstellungen. Diese müssen nicht deutlich sein, sondern können auch diffuse Eindrücke sein (siehe auch Funktion 5).

MR befinden sich, wie ich ausführte, über ihre *große Freundschaft* potentiell immer in diesem Zustand. Das äußert sich, wie in der *Figur der Selbsterzählung* beschrieben, indem andere nicht – auch nicht temporär – Teil ihrer Gruppe werden. Wenn sie zu zweit immer im *Höheren* sind, wird die Kommunikation nach Außen zu einem Bruch mit dem Ritus. Auch wenn es keine Möglichkeit für andere gibt, Teil der Gruppe zu sein, bedarf es die anderen, um den Zustand des Ritus von „Normalität“, also Beziehungen, die nicht die *große Freundschaft* sind, abzugrenzen. Daher sind die anderen entscheidend an der Möglichkeit beteiligt, zu einem gemeinsamen Subjekt zu werden.⁴⁹

Handeln ist nur dann möglich, wenn die Handelnden dazu berechtigt sind, und es ein mögliches, also denkbares Handeln gibt. Diese Funktion betrifft sowohl den Output ihrer Arbeit selbst, als auch die Formation ihrer Gruppe. Erzählen als Ritual begreift die Erzählung als eine Praxis, die Teil der Arbeitspraxis ist. Sie hat bestärkende Funktion. Im Fall der Gruppen handelt es sich nicht nur um Einzelsubjekte mit biologisch argumentierten (Körper-)Grenzen. Ihr Zusammenhalt ist nicht selbstverständlich. Vielmehr sind sie mit dem Anspruch im künstlerischen Feld konfrontiert, alleine Kunst herzustellen. Sie müssen sich also besonders bemühen, eine gemeinsame Sprecher_innenposition zu erlangen. Wenn Selbsterzählung als Ritual betrachtet wird, muss die Erzählung auch als zeitlich begrenzt in der Situation betrachtet werden. Es gibt Konventionen wie über sich als Arbeitssubjekt erzählt wird (nicht nur der möglichen Erzählung!). Dieses Erzählen ist bei Turner ein sich selbst Erleben und Erkenntnis über sich selbst Erlangen, indem das Erleben nach Außen dargestellt wird. Das ähnelt dem konstitutiven Äußeren bei Butler. Diese Erzählung ist ernst, immerhin muss sie authentisch, beständig und verbindlich sein. Die Erzählung über sich selbst erfordert, auch wenn sie situationsspezifisch motiviert ist, mit dem Selbst, über das gesprochen wird, zu anderen Zeitpunkten, oder in anderen Situationen kompatibel zu sein. Die Gruppe muss sich artikulieren, um existieren zu können. Die Andersphase als Übergang in Sinne Turners stellt Subjekte her und trägt gleichzeitig zur Stabilität der bestehenden symbolischen Ordnung bei. Das betrifft im Fall der Gruppen die Orientierung an Strukturen im Feld. Ein Ritual im Sinne Turners ist ein Ausnahmezustand, der Handlungsfähigkeit herstellt. In diesem Sinn ist das

⁴⁹ Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass das *Höhere* SDHs ein fiktiver *externer Auftraggeber* ist. An dieser Stelle zeichne ich die spezifische Ausprägung von Erzählung als Ritual der Eingliederung bei SDH aus Platzgründen nicht nach, da m.E. die Funktion bereits aus den anderen beiden deutlich wird.

Herstellen eines *Höheren* innerhalb der beobachteten Gruppen nicht nur Teil einer ritualisierten Arbeitsweise (die Arbeitsabläufe bzw. Methode sind immer gleich und dadurch Bestätigung der Arbeitsstruktur, da sie funktioniert, wie WK argumentiert), sondern wirken auf das sprechende Subjekt selbst zurück. Während MR über die Zeit „wachsen“, gliedert die WK einzelne Bestandteile in das Subjekt „WK“ ein. Allerdings – und das ist das Besondere an dieser Gruppe im Vergleich zu den anderen beiden – hält diese Eingliederung nicht unbedingt an. Die Teammitglieder werden vielmehr für eben jene Zeitdauer Teil der Gruppe, in der sie in den abgesonderten Zustand eintreten. Danach stellt sich die Gruppe wieder „normal“ her, wobei sie gegebenenfalls eine andere Form einnimmt als vor dem Ritual im Rahmen des Projekts. Das betrifft sowohl die Zusammensetzung der Gruppe, also das Wir, indem beispielsweise manche Teammitglieder aufsteigen und Teil der Gruppe werden, als auch in Bezug auf die Arbeitsweise als Grundlage der Gruppe, indem die Methode durch neue Versuche adaptiert wird. Eine ähnliche Bewegung, Veränderung legitim in ihre Arbeitsweise einzugliedern, durchläuft SDH zu Beginn jeder ihrer Arbeiten, für die sie das Konzept des *Dunstkreis* einführen.

4.2.2 BEISPIEL 2: DER DUNSTKREIS

Für die künstlerische Zusammenarbeit, deren Produkt nicht nur gemeinsame Arbeitsleitung, sondern auch ihr persönlicher Ausdruck sein soll, ist es nicht nur wichtig, ein gemeinsames Handwerk zu haben, sondern auch gemeinsam Ideen zu finden. Die drei Gruppen finden hierfür unterschiedliche Lösungen. SDH argumentieren ihre gemeinsame Arbeit neben einer logischen Arbeitsteilung anhand der jeweiligen Expertisen der einzelnen Beteiligten über das Konzept des *Dunstkreis*.

S: Die andere Möglichkeit ist, dass es ähm und das ist bei unserer Arbeit ja glaub ich auch ein nicht ganz unwesentlicher Bestandteil, dass es einen Austausch schlichtweg gibt, der jetzt nicht unmittelbar auf Projekte bezogen ist also einer oft [...] irgendwelche Abbildungen oder irgendwelche Artikel [mitbringt...], die interessant sind, die sozusagen irgendwie in so unserem allgemeinen Dunstkreis, und unser allgemeiner Dunstkreis, also was uns interessiert und was uns beschäftigt und was Themen für uns sind.

Der Begriff „*Dunstkreis*“, der von SDH selbst vorgeschlagen wird. Im Zuge der Analyse wurde der Begriff anhand anderer Textstellen zu einer Kategorie verdichtet und zu einem Bild der Ideenfindung, die sich auch bei MR findet. Für SDH entscheidend ist, dass der *Dunstkreis* nicht nur materiell ist, sondern auch Interessen und Haltungen umfasst. Auch speisen ihre Arbeiten den *Dunstkreis* immer wieder aufs Neue und verändern ihn somit stetig. Im Gegensatz zum *Höheren* erfasst er aber nicht das Innere der Beteiligten, sondern ist ihnen äußerlich. Die Beteiligten können auf den *Dunstkreis* zugreifen, auch wenn er nicht vollends steuerbar ist. Auch MR gelingt es durch einen gemeinsamen Denkraum, gemeinsame Ideen zu finden. Ihre *Figur der Selbsterziehung* versetzt sie nicht nur in einen erhabenen Zustand, wie im oben angeführten Beispiel deutlich wurde, sondern verbindet auch ihren Zugang zu Ideen und eröffnet einen Handlungsraum. Die Beteiligten leisten aktiv Arbeit indem sie sich „suchen [...] was uns auch umgibt, [...] das was uns interessiert“. Die „Themen die man sich setzt“ werden dadurch möglich, dass sie vorab einen gemeinsamen Rahmen gesetzt haben – den *Dunstkreis*. Auch hier wird der *Dunstkreis* laufend angepasst und entwickelte sich. Die Ideenfindung als Phase der Konzeption ist jener Moment, in dem Themen besprochen werden. Die Beteiligten existieren einzeln, auch indem sie sich „neukonfigurieren“, beispielsweise sich gegen die Richtung ihrer Arbeiten entscheiden. Da Arbeiten bei MR Ausdruck ihrer Zusammenarbeit ist, ist dieser Moment auch ein Moment der Verhandlung ihres Subjektes. Der *Dunstkreis* ist auch Teil eines Bruches nach dem Ritual im Sinne Turners. Der *Dunstkreis* löst die Grenzen der

einzelnen Positionen in der gemeinsamen Ideenfindung auf. Sowohl die an der Gruppe Beteiligten, als auch vorangegangene gemeinsame Werke, Themen und Eindrücke werden zu einem geteilten Rahmen, der die Voraussetzung kollaborativer Ideenfindung darstellt. SDH beschreiben die Atmosphäre, in der sie sich vor ihrer Ideenfindung befinden, als diffuse, unstrukturierte Umwelt. Dabei nehmen sie eine passiv-aufmerksame Haltung ein, in der die Ideen auf sie als gemeinsames Subjekt einströmen und sie über eine gemeinsame Erfahrung zu ihren Ideen kommen. Der gruppenspezifische *Dunstkreis*, dessen Zentrum die Gruppe ist, strahlt aus und schließt umliegende Gebiete mit ein. Dabei weist er eine Zeitlichkeit auf und verändert seine Form sowie die durch ihn umfassten Bereiche andauernd. Der *Dunstkreis*, der zuerst von der Gruppe aktiv hergestellt wird, trägt anschließend das Außen wiederum an sie heran, dem sie als erfahrende Empfangende gemeinsam ausgesetzt sind. (vgl. Neusiedler 2014: 59f)

„Im *Dunstkreis* handeln SD und MR aktiv und systematisch, es wird „operiert“. Ihre Ideen und damit Arbeiten werden aus dem *Dunstkreis* „aufgeladen“ und fokussiert. Zu Beginn ist die Handlung jedoch nicht zielgerichtet, sondern orientiert sich an ihrer Umwelt. Sie suchen nicht, sie strukturieren was sie finden. Mit dem *Dunstkreis* als Ausgangsbasis ist das Finden von Ideen hergestellter Zufall.“ (Neusiedler 2014: 59)

Die Ideenfindung der Gruppe ist damit erstens gemeinsam (denn sie teilen diesen spezifischen *Dunstkreis*, der nur durch ihre Zusammenarbeit so aussieht), zweitens natürlich (denn sie werden von diesen Ideen getroffen) und drittens Ergebnis einer aktiven Eigenleistung (denn die Gruppe hat erst ihren spezifischen *Dunstkreis* hergestellt). Der *Dunstkreis* ist folglich individuell und kollektiv. Damit ermöglicht er den Beteiligten einzeln zu handeln, da sie über den *Dunstkreis* verbunden sind und auch wenn sie einzeln handeln, einem geteilten Wahrnehmungsmuster folgen. Die Ideen der Gruppe können also von einzelnen Personen kommen und dennoch Gruppenideen sein, indem sie aus einem geteilten Umfeld in das jeweilige herstellende Subjekt gelangen. Ähnlich der Idee von Diskursen als „kollektive, zeitliche Netze geteilter Themen und Denkweisen“ (ebd.: 59) ist der *Dunstkreis* ein gruppenspezifisches Schema der Wahrnehmung und des Wahrnehmbaren, das jedoch – und hierin unterscheidet sich das Konzept von jenem des Diskurses – aktiv hergestellt wird, beziehungsweise das Ergebnis der Leistung der Gruppe ist. (vgl. Neusiedler 2014: 60) Aber die Erzählung vom *Dunstkreis* ist nicht nur eine Beschreibung. Es ist auch eine Rechtfertigung. Zum einen wird ein bestehender Anspruch im künstlerischen Feld deutlich, dass Arbeit nur dann gemeinsam ist, wenn es gemeinsame Ideen gibt. Zum anderen wird diese gemeinsame Idee auch inszeniert, die Beteiligten werden als Gruppe bestätigt (oder hergestellt). Der *Dunstkreis* als Brücke ermöglicht allen Beteiligten an der Ideenfindung teilzuhaben.

FUNKTION 2: DIFFERENZEN VERHANDELN

Es gibt Konventionen darüber, wie künstlerische Arbeit organisiert sein muss, sowie darüber, wie ein künstlerisches Subjekt auszusehen hat. Beide Normen betreffen die untersuchten Gruppen. Bestehende Normen müssen artikuliert werden, um bestehen zu bleiben, gleichzeitig muss auf diese Bezug genommen werden, um sprechen zu können. Die Erzählung ist zeremoniell und ritualisiert. Schon die Anrufung von zum Sprechen Befugter folgt Konventionen (und laut Butler wird man durch andere Sprechende angerufen). Der *Dunstkreis* ermöglicht als Brückenerzählung verschiedene Ansprüche an das künstlerische Subjekt zu verknüpfen. Entscheidend ist, wie es mit der Ursprungserzählung zusammengeht. Aus Perspektive von Repräsentation kann man zu diesem Zeitpunkt nur sagen, dass es ermöglicht, alle Beteiligten zu autorisierten Sprechenden zu machen, da sie eine gemeinsame Idee haben. Es bindet die Beteiligten also ein. Die verschiedenen Normen bestehen nicht nur im Moment,

sondern auch über die Zeit. Sprechen geschieht nicht nur in der Situation, sondern die Erzählung hat auch eine Geschichte. Über die Erzählung wird eine Verbindung zur Vergangenheit hergestellt. Dies geschieht, da sich der *Dunstkreis* auch aus den vergangenen Arbeiten speist, die damit Beleg der Zusammenarbeit der Gruppe sind und diese legitimieren. Die Aussage bekommt eine Kraft, weil sie eine Geschichte dieser Aussage hat. Auch die Arbeiten gemeinsam herzustellen, folgt einem Ritual, das gruppenerhaltende Funktion hat. Das Subjekt, das der *Dunstkreis* beschreibt, ist ein geteiltes. Es ist Voraussetzung für einen gemeinsamen Ausdruck des Eigenen.

Beide Beispiele, der *Dunstkreis* und das *Höhere*, legen nahe, dass für das Herstellen einer kollektiven Aussageposition Strategien entwickelt werden, um interne Differenzen einzugliedern, die auf die Außenform der Gruppe wirken. Die Rituale der Gruppen tragen also dazu bei, gleichzeitig eine Verbindlichkeit und Beständigkeit zu erzeugen und Veränderungen herbeizuführen, beziehungsweise in die bestehenden Formen einzugliedern. Ein kollektives Subjekt muss dynamisch konzipiert sein. „Das Kollektiv“ wird nichtsdestoweniger als beständige Einheit hergestellt, es gibt die Illusion einer Essenz. Die Veränderung der Gruppe verbleibt innerhalb seiner Grenze, wodurch sie diese nicht gefährdet und sie gleichzeitig als Fähigkeit der Gruppe positiv bewertet wird. Diese Grenze ist nicht eine spezifische Gruppenorganisation, sondern ein bestehendes Narrativ. Die Funktion, Differenzen zu verhandeln geht über das Konzept des Performativen selbst hinaus. Ein Subjekt ist nicht nur in verschiedene Kontexte eingeknüpft, die Konventionen müssen auch aufgeführt werden. Im Anschluss an Butler kann von Instabilitäten ausgegangen werden, indem es die Notwendigkeit der Wiederholung gibt.

„Diese Instabilitäten finden aber – Butler folgt hier Foucault – mitten im Verlauf des Subjektivierungsprozesses statt, innerhalb jener Wiederholungen körperlicher und diskursiver Akte, in denen ein Subjekt fortwährend in die Welt gesetzt wird.“
(Reckwitz 2008: 89)

Eine Norm ist folglich nicht nur disziplinierend, sondern schafft auch Spielraum für das Subjekt, indem dieses an seiner Anrufung teilhat und für diese mitverantwortlich ist.⁵⁰ Die Möglichkeit von Veränderung liegt in der Frage der Verkörperung, die – entgegen singulärer Subjekte – aufgeteilt ist in einerseits eine Erzählung der Gruppe über sich, andererseits m.E. auch in die (gemeinsame) künstlerische Arbeit, die zur Legitimation des Zusammenschlusses wird. Individuen schließen sich zusammen und generieren einen gemeinsamen Output ihrer Arbeit, über den sie die Autor_innenschaft teilen. Damit ein Subjekt sprechen kann, muss es ansprechbar, anrufbar, vorstellbar sein. Hierfür ordnen sich die Gruppen in bestehende Ordnungssysteme ein. „Das Subjekt als diskursiv regulierte Performativität zu verstehen, bedeutet, dass ein einfacher Ausbruch aus den kulturellen Regulierungen per definitionem nicht denkbar ist,“ (Reckwitz 2008: 89) so Reckwitz in Bezug auf Butler. Das betrifft auch kollektive Arbeitsformationen. Eine Aussage muss möglich sein, um getroffen zu werden. Aussagen nehmen nicht immer die gleiche Form ein und sind trotzdem stabil. An diesen Rändern gibt es Leerstellen, die genutzt werden können.

Die Grenzen der Gruppe werden über ein Ritual verhandelt. Dies vollzieht sich in Verflechtung mit den bestehenden Narrativen der Gruppen. Das Ritual findet zu spezifischen Zeitpunkten statt, wie bereits Turner unterstreicht, und ist nicht andauernd. Im Unterschied zu Turners Konzeption beruht das *Höhere* nicht auf einem bestehenden gesellschaftlichen Ritual, noch auf

⁵⁰ Dass dies möglich ist, hängt damit zusammen, dass es der Norm des künstlerischen Feldes entspricht, innovativ zu sein, also fähig zu sein zu gesteuerter, effektiver Veränderung. Die Abweichung von der Idee eines eindeutigen Subjektes tritt dagegen zurück.

einem spezifischen Gruppenritual (wie beispielsweise eine Weihnachtsfeier im Betrieb, ein gemeinsamer Ausflug, oder Freizeitangebote etc.). Vielmehr wird die eigene Arbeitspraxis narrativ ritualisiert. Damit werden gleichsam Differenzen temporär einem Gemeinsamen untergeordnet, ohne sie aufzuheben. Das ermöglicht Unterschiede gleichzeitig argumentativ zu nutzen. Beide Funktionen – das Ritual der Eingliederung und als Verhandlung von Differenzen – wirken auf spezifische Weise in Verbindung mit der jeweiligen Figur der Selbsterzählung. Als Basisnarrativ sorgt es für Beständigkeit der Gruppe (auch wenn sich die tatsächliche Form oder Arbeitsweise der Gruppe verändert). Die Erzählung über die gemeinsame Arbeit hat Auswirkungen auf die Gruppe. Auch wenn die Erzählung nicht direkt auf die Arbeit der Künstler_innengruppen an sich wirkt, beeinflusst es die Formen der Vergemeinschaftung und damit ihre Voraussetzung. Dennoch sind die hier beispielhaft angeführten Kollektive über einen langen Zeitraum verbindlich, und verfügen über temporäre kollektive Subjekte. Die Vergemeinschaftung der Gruppen ist situationsgebunden. Wenn Butler davon spricht, dass Zeichenbeziehungen nicht immer gleich sind (weil sie sich durch die grundsätzliche Eigenschaft als Zitat immer verschieben), heißt das, dass die Gruppen nicht zu allen Momenten ihres Arbeitsprozesses eine idente und einheitliche Form aufweisen müssen. Die Künstler_innengruppen verändern sich und handeln konstant. Damit geht ihre Erzählung – zu unterschiedlichen Ausmaßen – in ihre Arbeitsorganisation über. Im Rückschluss bedeutet das, dass die Erzählung nicht nur als Reaktion auf die jeweilige Situation anders ist, sondern bereits Bestandteil der Gruppe ist, und Auswirkungen auf ihre zukünftige Form hat. Aber es heißt, dass die Erzählung Teil der Praxis der Künstler_innengruppen ist. Welche Konsequenzen haben nun diese Funktionen von Erzählung für ein mögliches gemeinsames Künstler_innensubjekt?

4.2.3 EXKURS: DIE KRAFT DER SPRECHAKTE – WER KANN ÜBERHAUPT EINEN PERFORMATIVEN AKT VOLLZIEHEN?

Funktionen sind nur dann relevant, um ein kollektives Subjekt zu werden und eine gemeinsame Sprecher_innenposition zu erlangen, wenn sie wirken. Ausgehend von den Gruppen, die aus einer legitimen Sprecher_innenposition heraus sprechen, geht es nun darum, *wie* dieses Wirken im gedacht werden kann. Damit eine Erzählung wirken kann muss sie sinnhaft sein. Alle betrachteten Perspektiven des Performativen begreifen den Sinngehalt einer Aussage als über die spezifische Situation des Sprechens hinausreichend (wenn sie dies, wie sich zeigte, auch unterschiedlich auslegen). Nicht jede Erzählung ist performativ und hat Auswirkungen. Was sind die Voraussetzungen dafür, dass eine Sprechhandlung funktioniert, beziehungsweise wann ist eine Erzählung performativ? Das Konzept des Performativen verhandelt diese Fragen als Frage nach der Kraft einer Sprechhandlung.

Im ersten Schritt folge ich anhand des Begriffs „Konvention“ unterschiedlichen Perspektiven auf das Verhältnis der konkreten Aussage zur symbolischen Ordnung. Das betrifft die jeweiligen Spielräume die Gruppen innerhalb bestehender Ordnungen haben, um sich zu erzählen. Anschließend geht es darum, wo die Wirkungsmacht von Sprechhandlungen zu verorten ist – in der Sprache, im Sprechen oder im Sozialen. Dies wird in Bezug auf Performativität über die Frage nach der Kraft einer Sprechhandlung verhandelt. Ich werde in Bezug auf die Kraft der Selbsterzählungen meiner Fälle für die Herstellung eines gemeinsamen Subjektes dafür argumentieren, diese drei Elemente als verschränkt anzunehmen. Ich werde versuchen, dies anhand eines Falls nachzuvollziehen, und zwar mit SDHs *Figur der Selbsterzählung*, dem *Kleinbetrieb*. Diese Figur ist nicht kunstfeldspezifisch. Es verweist auf ein Bild von Kollektivität, das in anderen Bereichen ebenfalls existiert. Mit ihm wird die Zusammenarbeit in einem Arbeitskontext angesiedelt. Die Verbindung zwischen den Beteiligten, die mit dem Bild einhergeht, ist jedoch auch emotional besetzt. Ein Kleinbetrieb weist, ähnlich einem

Familienbetrieb, gegenseitige Verbindlichkeiten auf. Wie kann diese Erzählung als Erzählung über sich selbst gelten und so dazu beitragen eine (legitime) Position eines geteilten produzierenden Subjektes herzustellen?

KONVENTIONEN, KONSENS UND WIDERSPRUCH – WANN KANN ERZÄHLUNG PERFORMATIV SEIN?

Für das Konzept der Performativität verbindet der Begriff Konvention die sprachwissenschaftlichen Perspektive auf den Äußerungskontext und den praxeologischen Blick auf die Artikulation von Diskurs. Alle betrachteten Perspektiven des Performativen gehen von Konventionen als Möglichkeitsbedingungen performativen Handelns aus. Performative wirklichkeitskonstituierende Handlungen finden, wie der Begriff der Konventionen deutlich macht, vor dem Hintergrund bereits bestehender symbolischer oder normativer Ordnungen statt. Wie mit Konventionen umgegangen werden kann, und wie sie im Verhältnis zur Handlung stehen, hängt von der Konzeption dieser Ordnung ab. *Die Perspektiven des Performativen unterscheiden sich darin*, ob das Verhältnis zwischen Handlung und symbolischer Ordnung konsensual oder konfliktuell verstanden wird. Das hat Auswirkungen darauf, wie gehandelt werden kann. Wenn die Künstler_innengruppen in ihren Erzählungen über sich selbst auf bestehende Erzählungen (in Form beispielsweise der *großen Freundschaft* oder des *Kleinbetriebs*) zurückgreifen – reproduzieren sie damit eine ihnen äußerliche Vorstellung oder erzählen sie ihre „wahre Form“? Aus der Perspektive von Performativität ist es möglich, diese Elemente nicht als Widerspruch zu denken. Die Künstler_innengruppen, so meine These, bewegen sich im *Raum der Möglichkeiten* (Bourdieu 1999: 371) und besetzen und dehnen bestehende Möglichkeiten. Die Selbsterzählungen sind weder als Bruch mit bestehenden Normen aus einer Position des Außen, noch als mechanische Reproduktion bestehender Narrative zu begreifen. Denn die Erzählungen sind Erzählungen über das Selbst. Sie müssen in sich schlüssig sein und sind – wenn sie auch temporär geschehen – langfristig angelegt. Die Erzählung der Künstler_innengruppen ist mit ihrem kollektiven Subjekt verknüpft und daher nicht beliebig an- oder ablehnbar⁵¹.

Austin betrachtet Konventionen als Bedingung für das Gelingen von Sprechakten (vgl. Austin 1972: 130f). Zeremoniell und ritualisiert kontextualisieren sie Aussagen, die damit erst ihre spezifische Bedeutung bekommen. Die Konventionen beschreiben nicht nur einen bestimmten, ritualisierten Ablauf, die Sprechsituation weist auch bestimmte Sprecher_innenpositionen auf. Diese sind nicht beliebig. Der Ort als Bühne der Handlung hilft bei der Situationsdefinition. Somit ermöglicht der Rahmen Individuen, sinnhaft zu handeln (vgl. Goffman 1989: 31), wobei „Rahmungen sowohl anwendungsbezogene Interpretationen durch die Interaktionsteilnehmer als auch kulturell geteilte Deutungsmuster“ (Bausch 2001: 208) sind. Einen Rahmen zu erkennen bedarf folglich der Geschichte der Situation und ist daher ebenfalls konventionell. Die gleiche Handlung bedeutet in unterschiedlichen Rahmen etwas anderes, die Handlungen selbst bleiben mehrdeutig und daher „ambivalent, vorläufig und brüchig“ (ebd.). Auch der Ausnahmezustand von Turners Ritualen ist durch Konventionen geregelt. An dieser Aufzählung wird deutlich, dass aus interaktionistischer Perspektive, Konventionen als Rahmung Bestandteil und als Sinnträgerinnen Voraussetzung für Alltagshandeln darstellen. Auch wenn in diesen Perspektiven die Interaktion selbst im Fokus steht, erschöpft sich die Bedeutung einer Handlung nicht in der Situation ihres Vollzuges. Damit wird eine Parallele deutlich, zu Theorien, die eine Situation fokussieren und jenen, die größere Bereiche in den Blick nehmen.

⁵¹ Zum Verhältnis von Arbeitssubjekt und Privatsubjekt vgl. Kapitel 4.3.

Sinn beruht also auf Wiederholung und dem Rückbezug auf bestehende Deutungsmuster. Diesen Punkt integriert m.E. auch Bohnsack, wenn er mit dem „konjunktiven Erfahrungsraum“ auf intersubjektive Erfahrungs- und Orientierungsrahmen abzielt. Austin fasst die Kenntnis von Konventionen als explizitem Wissen, indes geht es Bohnsack, wie eingangs angemerkt, um die Rekonstruktion atheistischen Wissens (bzw. in weiterer Folge um den dokumentarischen Sinn). Der Begriff der Konvention beschreibt zum einen eine Sinnordnung, zum anderen verweist er auf die Notwendigkeit seiner Wiederholung. Diese zwei Punkte greift Bourdieu ebenso auf wie – unter Rückbezug auf Derrida – Butler.

Während Bourdieu unter Konvention eine ritualisierte Praxis bereift, unterstreicht Derrida die Iterabilität (vgl. Butler 2006: 12). Das hat laut Butler Auswirkungen darauf, wo die Kraft der Sprechakte verortet wird.

„Performative Äußerungen mißlingen entweder (für Derrida), weil sie als Bedingungen ihrer Iterierbarkeit mißlingen müssen, oder sie werden (für Bourdieu) nicht von geeigneten Formen des Ausdrucks gesellschaftlicher Macht gestützt.“ (Butler 2006: 235)

Butler betont in Anlehnung an Derrida, dass es Voraussetzung einer Aussage ist, mit Konventionen zu brechen. Artikulation kann nur funktionieren, wenn wiederholt wird. Eine Aussage müsse immer auf bereits Vorhandenes Bezug nehmen. Für Derrida führt das jedoch immer zu einer Verschiebung. Es kann keine exakte Wiederholung eines konventionalen Zeichengebrauchs geben.

„Die ‚allgemeine Zitierhaftigkeit‘ oder die ‚allgemeine Iterabilität‘, deren Konsequenzen Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Austin entfaltet, werden als notwendige Voraussetzung einer ‚performativen Äußerung‘ erkennbar, da diese nur gelingen kann, wenn sie ‚einem iterierbaren Muster *konform*‘ und also ‚in gewisser Weise als >Zitat< identifizierbar‘ ist.“ (Schumacher 2002: 386)

Diese Feststellung hat zunächst Auswirkungen für mögliche Erzählungen von Künstler_innengruppen. Erstens muss für eine sinnhafte Erzählung auf Bestehendes zurückgegriffen werden. Das betrifft entgegen Turners Argument auch ritualhafte Erzählungen. Hierin wird deutlich, dass Erzählung als Ritual – wie oben beschrieben – nach Innen die Funktion erfüllt, über die gemeinsame Ausnahme eine Verbindung der einzelnen Elemente herzustellen. Gleichzeitig schließt diese Erzählung, wie nun deutlich wurde, nach Außen an bestehende Konventionen an. Zweitens reicht es für eine sinnhafte Erzählung nicht, eine bestehende Erzählung zu wiederholen beziehungsweise über diese zu berichten, da sie ihre Wirkungsmacht auch aus der Situation heraus entfaltet. Und nicht nur auf eine ihr äußerliche „Wahrheit“ verweist. Der Kontext der Äußerung selbst hat also Einfluss auf die Möglichkeit Bedeutung herzustellen (beziehungsweise zu aktualisieren).

Für Austins liegt die Wirkungsmächtigkeit und die Kraft eines Sprechaktes in seinem „erschöpfend definierbare[n] Kontext“ (Derrida 2001: 35) Dieser Interpretation widerspricht Derrida. Ich erinnere: Austin unterscheidet zu Beginn des vorigen Kapitels zwischen lokutionären, illokutionären und perlokutionären Sprechhandlungen. Damit unterscheidet er verschiedene Arten des Verweisens. Butler hat nun – abermals mit Derrida – kritisiert, dass diese Essenz, auf die eine lokutionäre Sprechhandlung verweisen soll, nicht gibt. Austin würde übersehen, so Derrida, dass schon in der Lokution die gleiche Offenheit liege, wie in der illokutionären Sprechhandlung wäre (vgl. Derrida 2001: 36). „Mitteilen [...] hieße im Falle des Performativen, [...] eine Kraft durch einen Impuls eines Zeichens [...] zu kommunizieren.“ (Derrida 2001: 33), nicht wie in anderen Kommunikationsbegriffen den Transport von Sinn. Schon Austin würde aus dieser Perspektive gelingen, Kommunikation nicht nur als

„semiotischen, sprachlichen oder symbolischen Begriff“ (ebd.: 34) zu betrachten. Diese Feststellung ist auch für die Funktion der Erzählungen entscheidend. Nicht nur die Form der Äußerung ist konventional im Sinne eines ritualisierten Ablaufes, auch der Inhalt kann als konventional betrachtet werden, und zwar als diskursiv Mögliches, dass durch die Erzählung jedoch – in der spezifische Situation – hergestellt wird. Wie Differenzen verhandelt werden können, hängt von *möglichen* Unterscheidungen ab. Diese Differenzierungen sind in den Basiserzählungen der Kollektive, wie auch in bestehenden Normen im Feld verortet. Um verstanden werden zu können, muss es die Möglichkeit der Aussage geben, so Derrida (vgl. Derrida 2001: 29ff). Derrida beharrt also darauf, dass eine Aussage immer unsicher bleiben muss⁵². Da jedes Zeichen zitiert werden kann, „kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte erzeugen.“ (Derrida 2001: 32). Derrida stellt damit nicht in Frage, dass Zeichen innerhalb eines Kontextes funktionieren, sondern argumentiert gegen ein „absolutes Verankerungszentrum“ (ebd.). Derrida argumentiert, dass jede Kommunikation ihres Kontextes, also einer Vernetzung von Bedeutung, die ihren Sinn zeigt, beraubt werden könne (vgl. Derrida 2001: 28f). Ein Zeichen hat also eine Offenheit bezüglich seiner Bedeutung, indem es – wie beschrieben – iterierbar ist⁵³.

Derrida bezieht diese Überlegung auf Zeichen und Zeichengebrauch, und verbleibt damit letztlich m.E. auf der Ebene des Sinns. Nichtsdestotrotz erlaubt seine Kritik übertragen auf die Praxis des Erzählens von Künstler_innengruppen, den Spielraum zu konzeptualisieren, der sich durch den Bruch mit der Idee eines repräsentationalen Verhältnisses von Erzählung und Praxis ergibt. Der Kontext einer Aussage, der sich durch die Zeit notwendigerweise immer verschiebt, veränderte die Bedeutung einer Handlung. Damit konzipiert er jede Handlung als ambivalent, vorläufig und brüchig und betont den Bruch mit Handlungen. Butler führt das weiter, indem sie es von den Zeichen auf Subjekte überträgt. Diese Denkrichtung erlaubt nicht nur die Funktionen von Erzählungen zu betrachten, sondern lenkt mit Butler den Blick auf die Konstruktion von Subjekten selbst. Es ist anzumerken, dass diese Überlegungen des Bruchs mit bestehenden Sinnstrukturen im Fall der Selbsterzählungen der Künstler_innengruppen letztlich um die Bestätigung eines gemeinsamen Subjektes geht. Hier wird deutlich, dass die Frage nach der Wiederholbarkeit letztlich die Frage nach der Determiniertheit beziehungsweise den Möglichkeiten für die Verschiebung konventionaler Ordnungen bedingt.

EIN VERSUCH ZU KONKRETISIEREN: DER *KLEINBETRIEB*⁵⁴

Der *Kleinbetrieb* ist eine Narration, die sich zunächst auch deshalb anbietet, als sie eine Form von Zusammenarbeit aufruft, die über eine lange Geschichte verfügt. Ein Kleinbetrieb ist eine Organisationform, die in Anlehnung an einen Familienbetrieb unterschiedliche Aufgabenbereiche umfasst und Arbeitsteilung erwartbar macht. Gleichzeitig fordert sie ein hohes Maß an Involvierung der Beteiligten ein, die für den überschaubaren Betrieb (mit-)verantwortlich sind. Die Figur ist eine Metapher der eigenen Arbeitsorganisation, nicht ihre Beschreibung. SDH *sind* kein Kleinbetrieb. SDH positionieren sich im künstlerischen Feld

⁵² Im Gegensatz zu Austin hat dies aber nicht das Scheitern zur Folge, sondern ist unvermeidbar, da es auf der Abwesenheit dessen, über das es spricht, basiert.

⁵³ „Jedes Zeichen [*signe*], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann *zitiert* – in Führungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen. Das heißt nicht, daß das Zeichen [*marque*] außerhalb eines Kontexts gilt, sondern ganz im Gegenteil, daß es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungszentrum gibt.“ (Derrida 2001: 32)

⁵⁴ Ich möchte unterstreichen, dass der Versuch, die theoretische Ausführung auf ein konkretes Beispiel rückzubinden, weder eine empirische Analyse des Falles darstellt, noch in der Lage ist, die theoretische Perspektive vollends zu erfassen. Sie dient an dieser Stelle dazu, die Theorie greifbarer zu machen und Schritt für Schritt in ein empirisches Werkzeug zu überführen, mit dem Ziel, die Funktionen von Erzählung, die ich herausarbeiten möchte, zu vertiefen.

und argumentieren ihre Zusammenarbeit in Verbindung mit diesem. So wird u.a. am Konzept des *Dunstkreises* deutlich, dass es wichtig ist, gemeinsam Ideen zu finden, eine Frage, die möglicherweise in einem Tischler_innen-Kleinbetrieb eher eine untergeordnete Rolle spielen würde. Zudem verfügt die Gruppe weder über eine formale Hierarchie, noch über eindeutige Auftragsgeber_innen.⁵⁵ Die Figur des *Kleinbetriebs* ermöglicht jedoch eine Aufgabenteilung, die anhand spezifischer – objektivierbarer – Professionen argumentiert wird. Diese Aufgabenteilung ersetzt nicht die gemeinsame Aussageposition, die Voraussetzung gemeinsamer, künstlerischer Produktion ist. Anstatt zu argumentieren, dass sie alleine arbeiten und dann temporär ihre Fähigkeiten zusammenführen, arbeiten sie als Gruppe über längere Zeit zusammen und schaffen ein neues Subjekt, das über einen „spezifischen Ausdruck“ verfügt. Sie rufen aber nicht beispielsweise das Bild einer Band auf, die ja auch aus unterschiedlichen Expert_innen bestehen kann. Ein *Kleinbetrieb* ist in seiner Außenform ebenso eindeutig, hat jedoch eine vertraglichere Absicherung und eine von außen weniger sichtbare Arbeitsteilung, indem es letztlich das Produkt ist, anhand dessen der spezifische Ausdruck der Gruppe gemessen wird, die – einzelne – Arbeit also unsichtbar bleibt. Auch der Ausdruck wird dadurch für die sich Ausdrückenden (die Künstler_innengruppe) spezifisch, dass er wiederholt wird also über eine Zeit besteht. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass die Erzählung sich erstens auf Konventionen beruft um zu einer legitimen Sprecher_innenposition zu gelangen. Diese sind als Differenzkategorien nicht beliebig an- und ablegbar. Zweitens muss die gemeinsame Sprecher_innenposition immer aufs Neue behauptet/aktualisiert werden. Da konventionale Handlungen immer wiederholt werden, sind sie immer Zitate, und damit nie ident. Die Wiederholung macht die Notwendigkeit von Geschichte deutlich. Folglich ist es nicht der jeweilige Kontext allein, der über die Kraft und Wirkung einer Erzählung bestimmt. Drittens ist es nicht eine Funktion, die zur Herstellung einer kollektiven Aussageposition führt, sondern es ist anzunehmen, dass verschiedene Konventionen die Situation des Erzählens kontextualisieren.

DIE KRAFT PERFORMATIVER ERZÄHLUNGEN – WODURCH WIRKT EINE PERFORMATIVE ERZÄHLUNG

Ob Erzählung ihre Funktionen, ein handlungsfähiges Subjekt herzustellen, erfüllen kann hängt also von ihrem Verhältnis zu Konventionen ab. Das bedeutet nicht, dass die Wirkung einer performativen Erzählung nur darin liegt, ob sie an bestehende Konventionen andocken kann oder nicht.⁵⁶ Die Perspektive des Performativen schließt nicht nur den Kontext, sondern auch die Situation der Handlung mit ein. Aus Perspektive der Performativität, die, wie im vorigen Kapitel dargelegt, mit der Idee der alleinmächtigen Sprache aufräumt, ist Sprechen immer von ihrem Gebrauch abhängig. Die (epistemologischen) Folgen dieser Feststellung sind je nach Verständnis von „Gebrauch“ unterschiedlich, in jedem Fall wirken sie auf die Möglichkeiten für Subjekte. Was bedeutet nun Gebrauch?

DIE KRAFT PERFORMATIVER ERZÄHLUNGEN LIEGT IN DER SPRACHE?

Austin hält fest, dass die Bedeutung von Sprache von ihrem Gebrauch abhängt. Sprechen funktioniert dann nicht, Sprechakte verunglücken, wenn es zu Fehlberufungen (wenn die handelnde Person nicht über die Autorität dazu verfügt), Fehlausführungen, Missbräuchen oder Missverständnissen (wenn beispielsweise das Gegenüber die Konvention nicht versteht) kommt. Das legt nahe, dass glücken oder misslingen von Sprechakten, also die Möglichkeiten mit dem Sprechen zu handeln, darin liegt, ob sie mit Konventionen dieser Handlungen einhergehen. Mit

⁵⁵ Die Gruppe benutzt jedoch das Bild der_des (fiktiven) *externen Auftraggeber_in* als Figur, ein *Höheres* herzustellen. Auf diesen Punkt kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen, vgl. Neusiedler 2014.

⁵⁶ Ob also beispielsweise also der *Kleinbetrieb* eine legitime Produktionsposition einnimmt, oder der *Andersort* mit den Imaginaries künstlerischer Produktion zusammenfällt.

Gebrauch beschreibt er also das – explizite oder implizite – Wissen über die Regelmäßigkeit einer Sprechhandlung. Austins Handeln vollzieht sich, wie im vorherigen Kapitel dargelegt, in einem durch Konventionen geregelten Setting, durch autonome Subjekte, die in Kenntnis der Regeln diesen gemäß handeln. Treffen all die notwendigen Voraussetzungen zu, ist es die Sprache selbst, die ihre Wirkung vollzieht. Austin interessiert sich für den einzelnen Sprechakt. Der_die Akteur_in ist also relevant, weil er_sie spricht, wird aber nur *über* das Sprechen betrachtet. Es geht nicht um einzelne Personen, die ihre persönlichen Entscheidungen treffen, sondern vielmehr um die konventionalen Voraussetzungen. Austin distanziert sich von der Idee, performative Äußerungen seien bloß die „inneren geistigen Versprechensakte[.]“ (Austin 1986: 309) einer_s Sprecher_in. Denn dies würde wiederum die Äußerungen nach einem wahr-falsch-Schema einordnen. Auch wenn Austin das Subjekt außerhalb seiner Funktion schlicht nicht beachtet, klingt bereits eine Kritik an einem Subjekt an, das in vollem Bewusstsein seine autonomen Handlungen ausführt. Nicht nur ist sein Handeln von Autorität und Konventionen abhängig, es ist zudem in der Lage innerhalb eines Rahmens eine Handlung zu vollziehen, die nicht nur von seinen inneren Vorgängen abhängt. Die Kraft der Äußerungen liegt in ihr selbst⁵⁷. Austins Konzeption des Gebrauchs stellt die Intentionalität des Handelns nicht infrage. Er stellt aber bereits ein potentielles Gegenüber in den Raum, das die Konventionen ebenfalls kennen muss. Auch für Butler entsteht ein sprechfähiges Subjekt nicht nur durch den Rückgriff auf bestehende Konventionen. Auch wenn Sprechen für Butler im Anschluss an Derrida nur möglich ist, weil das Zeichen schon vor vorher gebraucht wurde (aus einer bereits möglichen Sprecher_innenposition), wird damit kein konsensualer Zustand erreicht. In Bezug auf Gender hält sie fest, dass dies „is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed“ (Butler in Fischer-Lichte 2012: 41) sei, „rather, it is [...] an identity instituted through a stylized repetition of acts.“ (ebd.). Subjektivierungsprozesse sind folglich Akte der Wiederholung, wobei die Möglichkeit einer Antwort entscheidend ist. Eine Sprechhandlung endet also nicht in der Situation an sich, sondern umfasst sinnhaft auch seine Folge⁵⁸.

Für die Wirkungsfähigkeit der Erzählungen der Künstler_innengruppen bedeutet das, dass sie nicht nur über die Kenntnis von Konventionen verfügen müssen, sondern auch über die Konventionen der Anwendungsweisen. Nicht zuletzt wird es wichtig, eine Antwort herzustellen. Für die Funktionen von Erzählungen bedeutet das, dass sie eine Zeitlichkeit herstellen müssen, nicht nur durch den Verweis auf bereits existierende Erzählungen, sondern Anschlussmöglichkeiten eröffnen müssen.

DIE KRAFT PERFORMATIVER ERZÄHLUNGEN LIEGT IM SOZIALEN?

Am Subjekt als Träger einer sprachlichen Handlung setzt Bourdieus Kritik an. In seiner Abrechnung mit konstruktivistischer Sprachtheorie *Was heißt sprechen* (2005) stimmt er Austin zu, dass die Wirksamkeit der Sprechakte von der Autorität der Sprechenden abhängt. Bourdieu jedoch definiert diese Autorität als soziale und relationale Position in einem Feld, die in Kämpfen um Anerkennung im Feld andauernd neu ausgehandelt werden muss. Die Möglichkeit zu sprechen, hängt von der – außersprachlichen – Autorität der Sprechenden ab, die ihre Worte geltend machen. Sprache sei soziales Kapital. Die Autorität der Sprechenden

⁵⁷ Es ist jedoch anzumerken, dass Austin selbst keine Subjektkritik formuliert. Das hat Auswirkungen darauf, worin die Ursache von Handeln verortet wird, wie Derridas Kritik nahelegt. Insbesondere durch Austins Ablehnung „unernsten Sprachgebrauchs“ würde sich die Intention der_des Sprechenden durch eine Hintertüre wieder einschleichen, da erst der Fokus auf die Absicht der_des Sprecher_in die Unterscheidung von ernstem und unernstem Sprachgebrauch möglich mache. Austin würde sich zwar auch abgrenzen von Worten als „äußeres Zeichen eines inneren geistigen Aktes“ (Austin 1972: 31).

⁵⁸ Einer ähnlichen Logik folgt Bohnsack in der Analyse der Diskursdramaturgie, die den Dreischritt von Rede-Antwort-Rede in den Blick nimmt und damit das Interaktive des Gesprächsverlaufs für die Aktualisierung von Sinn in den Fokus rückt.

wird durch konventionale soziale Formen dargestellt, wie spezifischer Wortwahl, konventionaler Abläufe und der Anerkennung dieser durch das Gegenüber. Die Macht der Wörter sei die „*delegierte Macht* des Sprechers“ (Bourdieu 2005: 101). Demzufolge funktionieren performative Äußerungen deshalb, weil es eine_n autorisierten Agent_in gibt, der_die vorher von einer Gruppe, die die Sprechenden in Folge anerkennt, dazu delegiert worden ist. Auch für Austin muss ein Subjekt über die Autorität verfügen, eine Handlung vollziehen zu dürfen (es genügt nicht, sie zu kennen). Mit der Idee der Autorität wird deutlich, dass nicht jede Person gleichermaßen in der Lage ist, eine performative Äußerung zu vollziehen. Was Austin jedoch nicht betrachtet, ist, welche Eigenschaften ein Subjekt aufweisen muss, um *kompetent* zu sein, performative Handlungen zu vollziehen, noch, wie es diese Eigenschaften erwerben kann. Bourdieus Antwort darauf ist das symbolische Kapital der_des Handelnden, das sich im Sprechen äußert. Das betrifft auch widerständige Sprechweisen.

„Die Wirkung des häretischen Diskurses beruht nicht auf der Magie einer Macht, die der Sprache selbst (etwa Austins *illocutionary force*) oder der *Person* des Sprechers immanent wäre (etwa Webers Charisma) [...], sondern auf der Dialektik von autorisierter und autorisierender Sprache und den Dispositionen der sozialen Gruppe, die dieser Sprache, und über die Sprache sich selbst, eine Autorität verschafft.“ (Bourdieu 2005: 133)

Bourdieu räumt ein, dass verschiedene Faktoren für das Gelingen einer performativen Äußerung zusammenpassen müssen, wie die Autorität der legitimen Sprechenden in einer legitimen Situation in legitimer Funktion. Damit ein Sprechakt gelingt, muss er geschichtlich aufgeladen sein. Diese Ansicht teilt auch Butler. Der Sprechakt muss frühere Sprachhandlungen zitieren und sich dadurch mit „*autoritativer Kraft anreicher[n]*“ (Butler 2006: 84), indem autoritative Praktiken wiederholt werden. Dadurch wird seine Autorität gleichsam verdeckt. „Der Sprechakt ist nicht einfach nur *in* eine Praktik eingebettet, sondern er ist selbst eine ritualisierte Praktik. Das heißt, daß eine performative Äußerung nur soweit funktioniert, wie sie aus ermöglichenden Konventionen, durch die sie mobilisiert wird, *schöpft und diese zugleich verdeckt*.“ (Butler 2006: 84) Diese Perspektive auf unsichtbare Herrschaftsverhältnisse teilt Bourdieu. Diese Geschichtlichkeit betrifft aber auch die (möglichen) Positionierungen der Sprechenden. Das heißt m.E. dass durch die Zitation eine Form der Vergemeinschaftung vollzogen wird, indem eine bestehende Sprecher_innenposition eingenommen wird⁵⁹.

Aus den bisherigen Perspektiven rückte die Geschichtlichkeit der Aussage in Blick. Mit Bourdieu wurde nun deutlich, dass auch die Aussageposition, die selbst nicht fixiert ist, und mit Butler erst hergestellt werden muss, ebenfalls über eine Vergangenheit verfügt und nicht als leere Handlungsträgerin beliebig besetzt werden kann. Für die Selbsterzählungen der Gruppen bedeutet dies, dass die Erzählungen, um zu funktionieren, mit der bestehenden Geschichte der Gruppe verknüpft werden muss.

DIE KRAFT PERFORMATIVER ERZÄHLUNGEN LIEGT IM SPRECHEN?

Auch Butler interessiert sich entgegen Austin dafür, wie man dazu kommt zu sprechen und betont mit Verweis auf Verkörperungsbedingungen die (auch) außersprachliche Verortung von Autorität. Wie Bourdieu betrachtet sie die Darstellungs- und Inszenierungsriten (vgl. Volbers 2013: 152). Bourdieu würde jedoch, so Butler, die Transformierbarkeit von Signifikanten übersehen. Durch Wiederholung verschiebe sich Bedeutung von Handlung. Dies geschieht in Butlers Perspektive durch die Subjektwerdung, die einer aktiven Anrufung bedürfe.

⁵⁹ Diese scheint ähnlich wie der konjunktive Erfahrungsraum, auf den Bohnsack Bezug nimmt. Während Bohnsack diesen aber als gegeben betrachtet, beinhaltet Butlers Version ein aktives Sich-Eingliedern, eine Aktualisierung von Deutungsmustern bedeutet also Arbeit.

Indem also beispielsweise SDH die Metapher des *Kleinbetriebs* wählen, werden sie nicht zu einem Kleinbetrieb. Nichtsdestotrotz bekommt ihre Zusammenarbeit die Färbung eines *Kleinbetriebs*. Dies beeinflusst infolge Möglichkeiten der Zusammenarbeit (ebenso wie Öffnungen nach Außen). Indem das Subjekt selbst erst in seinem Bezug zum Anderen zum Sprechen kommt, könne Sprechen und Sprache nicht getrennt voneinander betrachtet werde. Um zum Subjekt zu werden bedarf es für Butler einer Wiederholung in Form fortdauernder Anrufung und auch das zum Sprechen kommen ist die Wiederholung bestehender Möglichkeiten des Sagbaren, die das Subjekt zum Sprechen bringen, wie sie am Beispiel von *hate speech* verdeutlicht:

„Das Subjekt, das gesellschaftlich verletzende Worte äußert, wird erst von der langen Kette verletzender Anrufungen mobilisiert: Es erlangt einen vorläufigen Status, in dem es die Äußerung zitiert und sich damit selbst als Ursprung der Äußerung schafft. Dieser Subjekt-Effekt ist aber nur eine Folge des Zitierenden, ein abgeleiteter Effekt einer nachträglichen Metalepse, die das aufgerufene geschichtliche Vermächtnis von Anrufungen im Subjekt als ‚Ursprung‘ der Äußerung verbirgt.“ (Butler 2006: 81)

Das Sprechen ist in Butlers Perspektive, wie ich ausführte, nicht vollständig kontrollierbar, weil es immer Wiederholung ist. Auch bei Austin kann, so Butler, eine performative Äußerung unbeabsichtigt sein. So sei eine Beleidigung nicht per se beleidigend. Eine Verletzung wurzle „nicht in den Konventionen, die ein gegebener Sprechakt aufruft, sondern in den spezifischen Folgen, die er hervorruft.“ (Butler 2006: 34). Wenn man Sprechen als perlokutionären Akt begreift, dann lägen darin mehr Handlungsmöglichkeiten. „Daß Sprechen eine Form von Handlung ist, bedeutet nicht notwendigerweise, daß es tut, was es sagt; es kann bedeuten, daß es ausstellt oder inszeniert was es im gleichen Moment sagt, oder sogar statt es überhaupt zu sagen.“ (Butler 2006: 162) In Bezug auf *hate speech* führt Butler aus, dass es weder die Sprache an sich ist, die per se, unabhängig von ihrem Kontext, verletzend ist (Butlers Beispiel ist Pornographie), noch der soziale Kontext seiner Äußerung allein (wie beispielsweise Bourdieu annehmen würde); beide Perspektiven könnten – wie Butler kritisiert – nicht beachten, dass es ein Entgegenhandeln gebe. Nun geht es in meinem Fall nicht um verletzende Worte, sondern um die Möglichkeiten eine Sprecher_innenposition herzustellen. Der Ausgangspunkt ist wackelig und unsicher. Denn das Subjekt, das diese einnehmen soll, muss ebenfalls zu allererst hergestellt werden. Die Sprache selbst habe keine Handlungsmacht. Aber weil sie gebraucht wird, verfügt sie über Handlungsmacht, sie ist also mehr als Repräsentation einer Handlungsmacht der sie gebrauchenden Personen. Die Handlungsmacht liegt demnach auch nicht bei den Personen. Damit stellt sie fest – was wiederum relevant für die Selbsterzählungen ist – dass es sehr wohl auch um das Gesagte geht, das heißt es kann nicht jede Aussage gleichermaßen getroffen werden. Das legt nahe, dass die Situation des Gebrauchs Einfluss auf die Kraft einer performativen Handlung übt⁶⁰. Diese Wiederholung ist gleichzeitig die Aufführung eines Machtverhältnisses, die auf Autorität beruht.

60 In diese Richtung könnte auch Renns (2005) Überlegung gehen, dass verschiedene Diskurse unterschiedliche Möglichkeiten anders zu handeln aufweisen. Das sprechende Subjekt greift also in konkreten Situationen auf bereits bestehende Möglichkeiten zurück, die dadurch wiederholt und herausgefordert werden.

„Das sprechende Subjekt trifft seine Entscheidung nur im Kontext eines bereits begrenzten Feldes sprachlicher Möglichkeiten. Man entscheidet nach Maßgabe eines bereits umschriebenen sprachlichen Feldes, aber diese Wiederholung macht die Entscheidung des sprechenden Subjekts nicht redundant. Der Zwischenraum zwischen Redundanz und Wiederholung ist der Raum der Handlungsmacht.“ (Butler 2006: 201)

Für SDH unterstreicht dies, dass ihre Aussageposition als *Figur der Selbsterzählung* nicht plötzlich gewählt wird, sondern als sukzessive Einnahme einer Sprecher_innenposition verstanden werden kann. *Kleinbetreib* schlägt dabei eine legitime Position der Zusammenarbeit dar, die Teil der Arbeitsorganisation wird. Schon die Adressierung als Voraussetzung ein Subjekt zu werden, vollzieht sich „in mindestens konventionalen, oft auch herrschaftsförmigen Konstellationen“ (Villa 2011: 56), d.h. man wird situativ durch autorisierte andere Subjekte adressiert. Der Prozess der Subjektivierung sei ein Unsichtbarmachen:

„Identität als Folge von Subjektivierung beruht demnach immer auf dem, was man nicht ist. Das Subjekt geht folglich aus einer ‚Verlustspur‘ hervor (Butler 2001, S. 181), die sich performativ, und das bedeutet, durch eine reiterative Zeitlichkeit bildet, die ihrerseits herrschaftsförmig und strukturell ist“ (Villa 2011: 57)

Die Benennung versetzt Personen in soziale Zeit und sozialen Ort. Wie Bourdieu nimmt Butler an, dass die Wirkmächtigkeit der Indikative vom sozialen Ort, von dem aus gesprochen wird, ausgeht. Butler betrachtet die sozialen Wirkungen nicht als unausweichliche Konsequenz, sondern betont, dass sie immer die Möglichkeit eines Bruches beinhalten, da sie immer wieder reinszeniert und resignifiziert werden und daher ihre Bedeutung verändern. (vgl. Villa 2011: 59) Dabei gibt es eine Unterscheidung zwischen Subjekt und Person – „denn die Konventionalität von Sprechenden speist sich aus ihrer Austauschbarkeit“ (Villa 2011: 64), d.h. sie haben eine bestimmte Funktion inne, aus der heraus sie sprechen können (nicht aufgrund ihrer individuellen, autonomen Person). Konvention bezieht sich auch auf Zeitlichkeit: Performativa besäßen eine eigene „gesellschaftliche Zeitlichkeit“, „weil sie ritualisiert sein müssen, um zu funktionieren“ (ebd.: 64), also wiederholbar. Gleichzeitig liegt in dieser Wiederholbarkeit die Möglichkeit für Veränderung. Zum Subjekt werden geschieht als dauernd. Die Wirkung der Benennung liegt letztlich auch in seiner Verkörperung.

4.2.4 VON ERZÄHLUNG ZU VERKÖRPERUNG

Verkörperungen sind entscheidend für die performative Kraft von Erzählungen, indem sie auf ihre möglichen Wirkungen abzielen. Verkörperungen durchlaufen Rituale des Werdens. So spricht Turner nicht von Verkörperung an sich, aber er setzt Erkenntnis (in Anlehnung an Dilthey) nicht nur mit Erfahrung sondern mit seiner (körperlichen) Wiederaufführung in Verbindung. Die eigene Position wird im Körper gespeichert. Eine legitime Position zu erlangen, hängt bei Bourdieu mit Einsetzungsriten – wie er sie anstelle von Übergangsriten nennt – zusammen. Symbolische Ordnung wird durch Einsetzungsriten bestätigt und naturalisiert, indem soziale Differenzierungen und Grenzziehungen als natürlich gesetzt werden: Einsetzungsriten hätten symbolische Wirkungen, das heißt, sie haben die „Macht über die Vorstellung von der Wirklichkeit die Wirklichkeit selbst zu beeinflussen“ (Bourdieu 2005: 113). Daher sei die Einsetzung ein Akt sozialer Magie (vgl. ebd.). Auf Ebene der Agent_innen bedeutet das die Aneignung der symbolischen Ordnung, die dadurch erst zu Agent_innen werden (vgl. Bourdieu 2005: 115). Symbolische Ordnungen, sind sich Butler und Bourdieu einig, müssen artikuliert werden und gewinnen ihre Kraft durch ihren Gebrauch (auch wenn, wie sich zeigte, beide unter „Gebrauch“ etwas anderes verstehen). Subjekte eignen sich aktiv

konventionale Praktiken an, über die wiederum ein Wissen bestünde. Dieses Wissen ist körperlich. Gleichsam stellt die Klassifizierungssysteme innerhalb derer die Sprechenden gedacht werden, die Voraussetzung ihrer Existenz dar. „Die Kategorien, in denen eine soziale Gruppe sich selbst denkt und sich ihre eigene Realität vorstellt, tragen zur Realität dieser Gruppe bei.“ (Bourdieu 2005: 137) Villa (2011) hält fest, dass Praxis keine Verkörperung von Normen sei (vgl. Villa 2011: 66). Das hat zur Folge, dass es Spielraum gibt zwischen der Konvention und seiner Form und Handeln nicht auf einen (passiven) Diskurseffekt reduziert werden kann. Vielmehr kommt es durch den Prozess der Einschreibung auch zu einer Veränderung des Diskurses selbst. Der Körper sei, so Butler, als Verhältnis zur Welt zu begreifen (vgl. Butler 1999).

„In diesen körperlichen Auswirkungen liegt die sedimentierte Geschichte der performativen Äußerungen; die Form in der eine sedimentierte Anwendung dem Körper kulturelle Bedeutung gibt, ohne ihn zu determinieren. So vermag der Körper diese kulturelle Bedeutung auch in dem Moment zu verunsichern, in dem er die diskursiven Mittel enteignet, mit denen er selbst hergestellt wurde. In der Aneignung dieser Normen, die sich gegen deren geschichtlich sedimentierte Wirkungen richtet, liegt das Moment des Widerstands dieser Geschichte, das die Zukunft durch den Bruch mit der Vergangenheit begründet.“ (Butler 2006: 248)

Das liegt auf Ebene des Subjektes u.a. daran, dass diese Einschreibung, die Inkorporierung, nicht in ein leeres Subjekt geschieht, sondern immer von einem bereits Bestehenden, das seinerseits in eine Vielzahl von Diskursen eingebunden ist. Das Subjekt verhandelt „seine Einschreibung“, indem es eine Verbindung mit bereits bestehenden Identitätselementen (Subjektpositionen) vollzieht. Die symbolische Ordnung, die in der performativen Handlung zur Geltung gebracht wird, differenziert und klassifiziert. Wirklichkeit wird situativ und materiell gebunden erzeugt (und verhandelt), „indem sie in den kontextgebundenen und auf die Tradition verweisenden Darstellungen sinnstiftende Bedeutungszuweisungen und -verschiebungen erfahren.“ (Bausch 2001: 220), wie Bausch in Bezug auf Goffman betont. Dabei gibt es zumindest immer die Gefahr des Scheiterns. Das betrifft auch Identität, die einen performativen Vollzug braucht. So hält Bausch fest, dass regelmäßig aufgeführte Rollen identitätsstiftend seien, im Gegensatz zu jenen, die dies nicht sind. (vgl. Bausch 2001: 210) Diese Festschreibung geschieht auf der Ebene der Identität, diese wird infolge körperlich inszeniert.

„Die Betonung des Körperlichen als Grundlage von face-to-face Interaktionen [...], die Betonung der körperlichen Erscheinung, des körpergebundenen Verhaltens, der Requisiten, Kulissen und der Bühne für die verhaltensorientierenden Situationsdefinitionen, die Betonung der Dramaturgie von Interaktionen und die Betonung der Notwendigkeit ihrer schöpferischen Inszenierung, die in ihrer materiellen Gebundenheit Wirkungen entfalten“ (Bausch 2001: 219)

Für Bourdieu ist die Inkorporierung ein wichtiger Bestandteil von Stabilisierung sozialer Ordnung/Herrschaft. Er spricht vom *sens pratique*, dem praktischen Sinn, als Anerkennung in der Praxis, der sicher stellt, „dass Menschen intuitiv wissen, was sich gehört, wie etwas geht, was richtig (bzw. falsch) ist, und zwar jenseits bewusster Reflexion oder kognitiver Evaluation“ (Villa 2011: 62) Während sich Bourdieu von der linguistischen Begeisterung für die Macht sprachlicher Äußerungen distanziert, würde er durch seine Unterscheidung von linguistischen und sozialen Dimensionen von Sprache übersehen, so Butler, dass gerade in seinem Konzept des Habitus⁶¹, Elemente des Performativen zu finden sind. Der Effekt des Körpers hat jedoch bei beiden einen ähnlichen Stellenwert. Mit dem „Körper gewordenen Sozialen“ beschreibt

⁶¹ Vgl. Kastner 2009: 39.

Bourdieu das materialisierte Symbolische, das mit Bedeutungsschemata verknüpft ist. Im gleichen Sinn entsteht Butlers Körper. Für Butler hat das zur Folge, dass durch seine materielle Verortung Bourdieus Unterscheidung zwischen linguistischen und sozialen Praktiken nicht aufrecht zu erhalten sei.

„Bourdieu underscores the place of the body, its gestures, its stylistics, its unconscious ‚knowingness‘ as the site for the reconstruction of a practical sense without which social reality would not be constituted as such. The practical sense is a sense of the body, where this body is not a mere positive datum, but the repository or the site pod incorporated history.“ (Butler 2006: 114)

Struktur hat eine materielle Verortung, die immer wieder aufs Neue hergestellt werden muss. Der Körper entsteht durch die sich wiederholende Anerkennung (Bourdieu), oder wie Butler formuliert, durch seine (ritualisierte) Anrufung. Die Anrufung ist für Butler ebenso zentral in der Subjektivierung wie der Habitus (vgl. Butler 2006: 240). Ein Subjekt ist nicht autonome Essenz, sondern *wird* erst zu einem sprechfähigen. „Von einer gesellschaftlichen Anrufung angerufen oder angesprochen zu werden heißt, zugleich diskursiv und gesellschaftlich konstituiert zu werden.“ (ebd.) Dies betrifft, so Butler, auch den Körper (vgl. ebd.: 15). Durch seine Anrufung werden Klassifikationsprinzipien geltend, es geht darum, dass das Subjekt anerkennbar ist (vgl. ebd.). Damit ist die Anrufung als performative Äußerung an der diskursiven und gleichzeitig gesellschaftlichen Konstitution des Subjekts beteiligt (vgl. ebd. 240).

„Daß er [der Körper] an diesem [gesellschaftlichen] Spiel teilnimmt, ist die Voraussetzung für eine Mimesis oder, genauer, für eine mimetische Identifikation, die den Habitus gerade in der praktischen Anpassung an seine Konventionen erwirbt.“ (ebd.: 241)

Der Körper wird also in Bezug auf bereits bestehende symbolische Ordnungen geformt und stellt damit eine Beziehung zu bestehenden diskursiven Figuren her, die gleichzeitig zu eigen gemacht werden und sich als eigenes in den Körper einschreiben. Dies geschieht mimetisch. „Der Körper ist damit kein rein subjektives Phänomen, das Erinnerungen an die Partizipation an den konventionalen Spielen des gesellschaftlichen Feldes beherbergt; seine Kompetenz zur Partizipation hängt selbst von der Verkörperung dieses kulturellen Gedächtnisses und seines Wissens ab.“ (ebd.: 241f) Bourdieu spricht von einer „praktischen Mimesis“ (Bourdieu 1987: 135). Mimesis im Sinne Bourdieus ist nicht Nachahmung, vielmehr betont er damit vielmehr betont er damit die körperliche (Wieder-)Aufführung bereits bestehender Strukturen. Das hat letztlich zur Konsequenz, dass über den Körper eine Beständigkeit zwischen den Situationen hergestellt wird. Der Körper ist „a historical situation [...] and is a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation.“ (Butler 1988: 521)

Selbst wenn es also die Situation ist, in der eine performative Äußerung eine Auswirkung hat, steht diese in einer zeitlichen Kontinuität mit anderen Situationen, aber auch mit der materiellen Geschichtlichkeit in Form des Körpers (*Habitus*). Wenn Bourdieu unterstreicht, dass die eigene Position – beziehungsweise der Einsetzungsritus – anerkannt werden muss, verdeutlicht das, dass performatives Handeln sozial ist. „Die Anderen“ sind auch an der Möglichkeit materiell zu werden, beteiligt, also daran, dass die Handlung eine Wirkung haben kann. Bourdieu hält fest, dass der Glaube der Wirkung des Rituals vorausgehe (Bourdieu 2006: 119), und Butler unterstreicht in Anlehnung an Althusser: „Das Ritual ist insofern ‚materiell‘, als es produktiv ist, d.h. insofern es den Glauben erzeugt, der angeblich ‚hinter‘ ihm steht.“ (Butler 2006: 46) Beide zunächst widersprüchlichen Aussagen geben zwei zentrale Hinweise auf die soziale Magie (Bourdieu) performativer Handlungen: Sie sind erstens mit dem Glauben an eine symbolische Wirklichkeit, die diese objektiv scheinen lässt verknüpft.

Sie sind zweitens aktiv an der Erhaltung dieser Wirklichkeit beteiligt, indem sie sie verkörpern. Aus Perspektive des Performativen ist es möglich von diesem praktischen Wissen auszugehen und gleichzeitig den Bezug auf sich selbst mit zu betrachten. Beide Herstellungsweisen können in Bezug auf das gemeinsame Subjekt über die Erzählung funktionieren.

BEISPIEL 3: GEMEINSAMER NAME

Auch wenn Benennung in den oben besprochenen Theorien das Besetzen von diskursiven Plätzen meint, und nicht individualisierte Namen, entspinnt sich in der folgenden Szene auf der Mesoebene der Gruppe eine Verhandlung darüber, wie die Möglichkeiten sich legitim auszudrücken (in Form künstlerischer Arbeiten) mit dem Gruppennamen zusammenhängen. Der Gruppenname ist dabei nicht nur eine individuelle und ersetzbare Benennung, sondern ist Stellvertreter für die gemeinsame legitime Sprecher_innenposition. Das Beispiel soll an dieser Stelle der Veranschaulichung dienen. Ähnliche Mechanismen können auch auf diskursive Namen zutreffen, wie ich im nächsten Kapitel ausführen werde. In diesem Beispiel verfügt die Gruppe über einen reflexiven Zugang zum eigenen Benennungsprozessen. Im nächsten Kapitel werde ich demgegenüber auf praktisches Wissen eingehen. Deutlich wird im Fall der Gruppen, die sich absichtsvoll zusammenschließen, um zusammen zu arbeiten und dabei der Norm im künstlerischen Feld entgegenhandeln, dass der gemeinsame Name erstens die Gruppe als gemeinsames Subjekt alle Beteiligten umfassen muss und zweitens nicht beliebig an- und ablegbar ist, sondern Beständigkeit aufweist.

SDH bestehen aus drei Mitgliedern. Eine der Personen kam später zur Gruppe. Alle drei teilen die Autor_innenschaft ihrer künstlerischen Arbeiten. Zum Zeitpunkt des Interviews führten sie einen gemeinsamen Namen, der sich aus zwei Nachnamen der Beteiligten zusammensetzt. Im darauf folgenden Jahr veränderte die Gruppe ihren Namen, indem sie den dritten Nachnamen hinzufügten.

Die folgende Sequenz findet vor dieser Namensänderung statt.

B: [...] Jetzt kennen uns die Leute langsam [...] und=deshalb ist es natürlich umso schwieriger einen Namen zu ändern. Was wir machen könnten was wir ja eh schon mehrfach gesagt haben ist, (.) dass wir zumindest sagen äh *SD* und Co, eine Variante, oder *SD* und *Name* könnt ma natürlich auch sagen
[...]
C: aber es muss schon a (.) weil dann kimmt no wer dazua, dann ham wir des (.) da is für mi, i hob hoit eher gsogt des *SD* is wirklich
B: wie so eine Trademark
C: des is so (.) Trademark. Des laft. Und donn jetzt anfangen des zu verändern, dann kommt wie gsogt noch wer dazua dann stimmt des, die Herongehensweise nicht. Und dann homa uns ge- wos vü gscheider is=geeinigt auf diesn Lable der bleibt und donn sin die nomen hoit
[...]
B: aber vielleicht mach ma doch und co, wenigstens? Dann is es nicht ganz so (..) und kuh
D: und kuh
B: und kuh
C: (was is jetzt lei mit)
B: du- was is mit etc.? und so weiter! ((lacht))
A: ((lacht))
[...]

SDH sprechen in diesem Beispiel über Schwierigkeiten ihren Namen zu verändern, nachdem sie eine anerkannte Position im Feld errungen haben („jetzt kennen und sie Leute langsam“). „Verändert sich die interne Gruppenstruktur, ohne dass die Beständigkeit in der Außenrepräsentation infrage gestellt werden soll, führt das zu einem Handlungs dilemma.“ (Neusiedler 2014: 70). Die Argumentation folgt logischen Argumenten, könnte ein neuer Name

möglicherweise nicht die Gruppe adäquat erfassen, sollte sie sich beispielsweise nochmals verändern. Gleichzeitig wird die Entscheidung emotional abgesichert, indem sich auch die „namentlich am wenigsten repräsentierte Person damit einverstanden“ (ebd.: 71) zeigt.

Als Orientierungsmuster lässt sich festhalten, dass der Name Beständigkeit herstellt. Alle Beispielgruppen verfügen über einen gemeinsamen Namen. Der Name habe die Funktion einer Marke und ist verbunden damit Produzent_in und Produkt, sowie Produkte über die Zeit. Im Fall SDHs ist er demnach von Einzelpersonen abgelöst, selbst wenn sich der Gruppenname aus den Namen von zwei Personen zusammensetzt. Den eigenen Namen festzulegen ist Teil der Strategie der Gruppe eine Position zu besetzen, aus der heraus sie gemeinsam arbeiten können.

DER GEMEINSAMER NAME ALS FESTSETZEN VON DIFFERENZEN

In der Gruppe wird deutlich, was Butler und Bourdieu auch in Bezug auf einzelne Subjekte vorschlagen, nämlich den Akt der Benennung als Festsetzung von Differenz zu begreifen. Akteure würden, so Audehm, zu benennen versuchen, verfügen darin aber über unterschiedliche Ausgangspositionen, abhängig von ihrer Positionierung im jeweiligen Feld. Audehm hält fest, dass insbesondere Einsetzungsriten als „Grenzfälle symbolischer Sinnsetzungen“ (Audehm 2001: 102) wichtig sein, weil in diesen Autorität delegiert und anerkannt würde. Diese Rituale bedürfen der Kompetenz und Autorität der Teilhabenden sowie die jeweiligen Regeln und Konventionen zu beherrschen. Entscheidend für das Gelingen dieser Rituale ist jedoch, so Bourdieu, das Anerkennen der Autorität der_s Durchführenden (oder Institution) durch die Beteiligten (Bourdieu 2005: 118). Da der Name die Autor_innenschaft über die – gemeinsame – künstlerische Arbeit in den Fokus rückt, werden über ihn gruppeninterne Hierarchien verhandelt. Daher muss der Name, sofern alle Beteiligten gleichermaßen für das Endprodukt verantwortlich sind, alle Beteiligten repräsentieren. (vgl. Neusiedler 2014: 71) Der Name ist mächtig und naturalisiert (vgl. Butler 2006: 61). Dieser Name ist eine Differenzierungskategorie und muss bestehende Subjektpositionen aufgreifen.

„Die performative Äußerung ist keine einzelne Handlung eines schon fertigen Subjekts, sondern eine mächtige und hinterhältige Form, in der Subjekte aus zerstreuten sozialen Bereichen in ein gesellschaftliches Leben gerufen werden, in der ihr gesellschaftliches Leben mit einer Vielzahl diffuser und mächtiger Anrufungen inauguriert wird.“ (Butler 2006: 249)

Das betrifft auch die Selbstbenennung, die damit nie abseits von anderen geschieht. Ein Sprechakt, so Butler, sei zeitlich offen, denn es gebe einen Spalt zwischen dem Akt und dem Effekt. Die Wirkung einer Äußerung betrifft die Möglichkeit einer Antwort. Über die Wirkung einer performativen Äußerung wird diese zu einem Kommunikationsakt. Die Gruppen suchen sich bestimmte Namen, die dazu beitragen erstens eine Grenze nach außen herzustellen und zweitens eine längerfristige Verbindlichkeit produzieren. Deutlich wird dies auch am Beispiel der WK. Die Projekte werden von je unterschiedlichen Personen ausgeführt. Gemeinsam haben sie jedoch „bestimmte Methode“, die in jedem Projekt angewandt wird, und unter dem gemeinsamen Namen gefasst wird. Damit stellt der Name als Stellvertreter einer gemeinsamen Geschichte einen Rahmen dar, der für eine zeitlich folgende Arbeit einen Kontext setzt. Der Name ist nur Voraussetzung, sondern auch Folge der gemeinsamen Praxis. Über den Namen verkörpern die Gruppen Konventionen. Die verschiedenen Ebenen dieser Konventionen im Sinne von Kontexten werde ich im folgenden Kapitel behandeln.

Der Name ist als Teil der Verkörperung maßgeblich an der Subjektivierung der Gruppe beteiligt, indem er festschreibt. „Ein Name tendiert dazu, das Bekannte festzuschreiben, es erstarren zu lassen, zu umgrenzen und als substantiell darzustellen.“ (Butler 2006: 61) Der gemeinsame

Name dient der Verständlichkeit und ist Verkörperung ihrer gemeinsamen Sprecher_innenposition. Er stellt eine Verbindung zwischen Tätigkeiten der Gruppe vor und nach der jeweiligen Erzählung über sich selbst, also der Performanz ihrer Form, dar. Die Verkörperung ist wesentlicher Bestandteil der Gruppen, gemeinsam arbeiten zu können, denn sie trägt dazu bei, ein kollektives Subjekt zu werden, das in die Lage kommt, zu erzählen. Gleichzeitig führt es neben der bewussten Bezugnahme (wie im letzten Beispiel) ein praktisches Wissen – auch zu sich selbst – ins Rennen führt.

FUNKTION 3: ERZÄHLUNG ALS BESETZUNG GÜLTIGER POSITIONEN

Die Diskussion um die Wurzel der Kraft performativer Äußerungen, das Beispiel des gemeinsamen Namens und die Ausführungen zur Verkörperungen verweisen darauf, dass die Gruppe im Zuge ihrer Subjektwerdung bestehende Positionen besetzen muss. Die Erzählung vollzieht sich bereits im Rahmen symbolischer Ordnung. Positionen meint hier sowohl auf der Mesoebene eine Anknüpfung an die zeitlich vorangegangene Erzählung der Gruppe, sowie auch ihre Organisationsformen. Gleichzeitig knüpfen die Erzählungen an die symbolische Ordnung, also Vorstellungen von Subjekiven, die es schon gibt, an. An dieser Positionierung sind nicht nur die Gruppen, sondern auch „die anderen“ beteiligt. Sie legen zwar ihren eigenen Namen fest, sind diesem aber verpflichtet, und müssen ihm gemäß handeln, wenn sie Subjekt sein wollen. Der Name setzt die einzelnen Arbeiten der Gruppen zueinander in Verbindung und verspricht Zukunft, indem er eine Festigkeit behauptet. Dabei wird der Inhalt des Namens beständig aufs Neue durch Praxis hergestellt. Gleichzeitig macht er dadurch interne Veränderungen möglich.

Am Versuch der Beschreibung wurde deutlich, dass die Trennung der drei in den Theorien der Performativität unterschiedenen Orte der Wirkungsfähigkeit von Sprachhandlungen – Sprache, Sprechen und Soziales – schwierig ist. Spätestens, wenn ich annehme, dass die Erzählung nicht nur über Erlebtes berichtet, sondern darüber hinaus die Sprecher_innenposition erst herstellt, scheint die Trennung nicht mehr sinnvoll. Wie etwas gesagt wird, wer und als was jemand sprechen kann ist mit Konventionen verbunden. Handeln bezieht sich auf bestehende Strukturen, die an sich Bedeutung kommunizieren (Sprache). Diese ist geschichtlich aufgeladen (das Soziale), entfaltet diese Bedeutung jedoch erst im spezifischen Moment seiner Aufführung (Sprechen). Hinsichtlich der Subjektivierung der Gruppen gehe ich davon aus, dass die drei Kraftorte ein Feld bilden, innerhalb dessen die Erzählung wirkt. Wirkung bedeutet, ihre Funktionen zu entfalten. Ihre Wirkung wird besonders darin deutlich, wie Veränderungen thematisiert werden können, beziehungsweise auf diese reagiert wird. Darunter fallen sowohl die Verhandlung von Differenzen (als punktuelle Strategie), als auch der Umgang mit Verschiebungen in der Gruppenstruktur (als langfristige Strategie). Das Verhältnis von Erzählung und Erleben nicht als Repräsentation zu verstehen, folgt einer Denklogik, die dem Handeln innerhalb symbolischer Ordnungen einen Spielraum einräumt. Aus Sicht des Handelns sind Repräsentationen Fluchtpunkte performativer Praktiken. Denn hier greifen Handlungen sowohl auf Konventionen des Handelns als auch auf Konventionen des Repräsentierenden zurück.

Neben der Basiserzählung – im Falle SDHs des *Kleinbetriebs* – führt der *Dunstkreis* und *das Höhere* bisher verschiedene Logiken ins Spiel. An diesen beiden Punkten zeigte sich, dass das Konzept des Performativen eine Klammer zwischen diesen einzelnen Erzählungen vorschlägt. Denn es ermöglicht die Verschränkung verschiedener – auch widersprüchlicher – Anforderungen in den Blick zu nehmen, indem es erstens die Handlung in Bezug zu (gesellschaftlichen) Konventionen hervorhebt (sich als Gruppe erzählen), zweitens die Bewegung der Erzählfigur innerhalb der Gruppenerzählung als diskursiv fasst (*Kleinbetrieb* als Metapher von Arbeitsorganisation), drittens das Sprechen in einer Situation verankert (der

Kleinbetrieb muss als solcher lesbar sein), auch deshalb, weil die Erzählung die Antwort beziehungsweise das Gegenüber braucht. Das kollektive Subjekt der Gruppen ist zeitlich. Es umfasst sowohl ihre Arbeitsorganisation als auch vergangene Erzählungen, die im Erzählen aktualisiert werden. Die Sprecher_innenpositionen der Gruppen sind aus Perspektive des Performativen keine leere, zu besetzende Aussagepositionen. Dies verweist auf eine dritte Funktion von Erzählung, nämlich als *Besetzung gültiger Positionen*. Wie deutlich wurde, beschreibt das nicht eine Handlung eines autonomen Subjektes, das beschließt eine bestehende Erzählung weiterzuerzählen, da die Erzählung selbst wesentlicher Teil ist für die Gruppe ein kollektives Subjekt herzustellen. Das besetzen von Positionen ist nicht konfliktfrei.

Sowohl bei Austin als auch Butler sind performative Akte insofern mit Aufführung verknüpft, als diese immer in Bezug auf ein Anderes vollzogen würden. Diese Inszenierung muss lesbar sein, um anerkannt zu werden. Damit wird der Sprechakt (die konventionale Handlung), aber auch den_die Sprechende_n (die Autorität) in einem Kräftefeld verortet, wie bei Bourdieu, das jedoch den Moment des Handelns betont. Die Aufführung verlange leibliche Ko-Präsenz, wobei es zu einem „Als-Ob-Pakt“ zwischen den Teilnehmenden käme (vgl. Fischer-Lichte 2012: 56). Diese würden damit zu „Mit-Erzeuger[n]“ (ebd.). Dies impliziert einen spezifischen Subjektbegriff:

„Da die Aufführung aus den Wechselwirkungen der Handlungen und Verhaltensweisen aller an ihr Beteiligten hervorgeht, eröffnet sie ihnen die Möglichkeit, sich in ihrem Verlauf als ein Subjekt zu erfahren, 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 fremdbestimmt ist, das als Subjekt spezifische Handlungen vollzieht, die andere als Objekte intendieren, und umgekehrt den Handlungen anderer ausgesetzt ist.“ (Fischer-Lichte 2012: 56)

Die Rezipient_innen wiederum verfügen über die Kompetenz darüber, zu wissen, wer sprechen darf und wer nicht, wann und mit wem (vgl. Knoblauch 2010: 245). Sprechen ist gleichermaßen nur wirksam, wenn es gehört wird. Die Frage nach den Rezipient_innen ähnelt jener nach der Antwort, also der Anerkennung einer Äußerung. Es reicht nicht eine Äußerung zu vollziehen, sie muss auch anerkannt und gehört werden, um zu wirken. Dirksmeier/Helbrecht (2008) stellen in Verweis auf Carlson fest: „The public is an equal partner and sine qua non of the performance.“ (Carlson in Dirksmeier/Helbrecht 2008: Abs. 7). Das Konzept erlaubt also die Erzählung nicht nur auf Ebene handelnder Akteur_innen zu denken, sondern sie auch in Bezug auf seine_ihre Umwelt als Inszenierung zu begreifen. Dies ist für Künstler_innengruppen insofern interessant, als dies nicht nur ihre Selbsterzählungen betrifft, sondern potentiell dazu beitragen kann, auch ihre künstlerischen Arbeiten zu betrachten. Die Erzählung sowie die Arbeiten bestehen im Verhältnis zu anderen.

Es geht nicht darum, dass der *Kleinbetrieb* (SDH) oder *Franchise* (WK) ein anstrebenswertes oder abzulehnendes Ideal ist. Denn die *Figuren der Selbsterzählung* sind nicht auf Ebene des Bewusstseins angesiedelt. Als Deutungsmuster des Selbst stellen sie nicht nur eine Vorstellung über sich selbst dar, sondern verweisen gleichzeitig auf ein bereits existierendes Bild von Zusammenarbeit. Der spezifischen Verbindung wird durch Übernahme des *Imaginaires* Sinn verliehen, indem die Organisationsstruktur aufgerufen wird. Das geschieht in einem neuen Kontext, der den Sinn nicht unberührt lässt. Daraus folgen zwei Feststellungen: Erstens ist es keine beliebige Aneignung einer Bedeutung, der neuer Sinn verliehen wird. Es behält von der Bedeutung, indem es seine Form der Differenzierung wiederholt (es bestätigt die Kategorie). Konkret heißt das, dass mit dem Bild des Kleinbetriebs auch eine Wirtschaftsbeziehung aufgerufen wird (welche Deutungsmuster hier aktualisiert werden muss an anderer Stelle geklärt werden). Zweitens müssen die Bilder mit der jeweiligen Grundform, der gemeinsamen

Praxisform, kompatibel sein, denn es stellt auch dessen Möglichkeiten wieder her und schreibt sie fort. Die eigene Benennung muss bereits aus einer Aussageposition heraus getroffen werden (die Voraussetzung zu sprechen ist), die dadurch bestätigt wird.

In diesem Kapitel wurden als drei Ausprägungen von Funktionen herausgearbeitet: Erzählung als Ritual, Erzählung als Verhandlung von Differenzen und Erzählung als Besetzung gültiger Positionen. Diese drei Funktionen fixieren die Gruppen in die Tiefe.

4.3 ERZÄHLEN ALS PRAXIS – DIE SITUATION ALS KONTEXT UND IHRE MÖGLICHKEITEN

Die Erzählung über sich selbst wird inszeniert. Sie ist nicht nur sprachliche Mitteilung, sondern wird innerhalb eines Rahmens, der Handeln auf spezifische Weise ermöglicht, dargestellt. Die Situation des Erzählens hat folglich Einfluss auf die Bedeutung von Handlung. Zu fragen, welche Rolle der Situation zukommt, heißt, das Augenmerk auf die Möglichkeiten des Handelns zu legen. Wie wirken Erzählungen und wie können sich die Funktionen entfalten? Das Erzählen selbst folgt Konventionen, sowohl hinsichtlich ihrer Rahmen, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, als auch in Bezug auf die formale Organisation der Erzählungen sowie ihrer dramaturgischen Form. Dabei gilt auch in hier, dass die Konventionen zwar Orientierungen geben können, die Situation aber nicht vollends determinieren. Die Situation zu betonen und darauf hinzuweisen, dass sie auch produktiv ist, bedeutet nicht, von Strukturlosigkeit auszugehen. Von der situativen Inszenierung auszugehen, meint ebenso wenig ein ausschließlich intentionales Verhältnis der Gruppen zu ihrer Erzählung anzunehmen, wie sie als Automaten konventionaler Dramaturgien zu begreifen.

Ich spreche in Anlehnung an die Perspektiven des Performativen nun von *Kontexten*, um zu betrachten, wie Konventionen in der Situation durch Handlung verhandelt werden. Entgegen des Begriffs der Konvention zielt er in Bezug auf die Produktion von Sinn nicht auf die Zeitlichkeit eines (symbolischen) Ablaufs ab, sondern seine Örtlichkeit. Alle drei beschriebenen Perspektiven des Performativen sind sich einig, dass performative Äußerungen auf ihren Kontext angewiesen sind. Performativ bedeutet nicht nur, dass die Erzählung im Nachhinein Auswirkungen hat (beispielsweise indem die Gruppen im Anschluss an das Gespräch ihre Namen ändern, oder wie ein *Franchise*-Unternehmen organisiert sind). Performativ ist auch schon die Verhandlung der Positionen/von Sinn in der Gesprächssituation. In der Perspektive des Performativen finden sich drei Ideen, die m.E. dazu beitragen können, zu untersuchen, wo der Kontextes relevant ist, um Bedeutungen zu erzeugen. Erstens Austins Konzeption der Autorität, zweitens Butlers Argument, dass Subjekte angerufen werden und drittens die Darstellung innerhalb eines Rahmens (Goffman/Turner). Es zeigte sich, dass der Kontext nicht jede mögliche Auswirkung einer Situation zufriedenstellend erklärt, dass es also nicht möglich ist, eine Situation – für immer – auf eine ausschließliche Bedeutung zu reduzieren. So betont Bausch in Bezug auf Goffmans Rahmen:

„In dem polymorphen Spannungsfeld von Handlungs- und Interpretationsprozessen auch innerhalb einer sozialen Situation bleiben Handlungen und Verhaltensweisen mehrdeutig und somit die Situationsdefinition oftmals ambivalent, vorläufig und brüchig.“ (Bausch 2001: 208)

Der Kontext verweist auf die Möglichkeiten, die die Situation eröffnet für die Praxis des Erzählens. Damit wird Sinn in der Erzählung als Praxis verhandelt. Für die Künstler_innengruppen betrifft der Kontext aus Perspektive des Performativen drei Felder: (1) das Verhältnis der Erzählung zum Subjekt der Gruppen; (2) Wünsche vom Selbst als Handlungsbasis; (3) das Verhältnis der Gruppe zu Konventionen.

Der Kontext der Erzählung betrifft in meinem Fall neben dem Kontext gesellschaftlicher Konventionen, die vorigen Kapitel behandelt wurden, zum einen den Kontext des Erzähltextes selbst, das heißt die textimmanenten Konstellationen der Formelemente zueinander, also der *Textdramaturgie*. Bohnsack nimmt das prominent in seine Analyse auf. Die dramaturgischen Elemente dienen bei Bohnsack dazu, die Entwicklung von Konzepten unterstützen. Die situativen Momente der Gesprächsdramaturgie finden in seiner Perspektive auf den dokumentarischen Sinn keine Beachtung. Ich werde daher anhand des Performativen betrachten, *wie* dramaturgische Elemente über die Bedeutung der jeweiligen Situation selbst zur Funktionalität von Erzählung beitragen. Zum anderen der *Kontext der Interviewsituation* selbst, in der sie die Gruppen verhalten. Dabei wird in Gruppendiskussionen sowohl das Verhältnis zwischen Forscher_in und Befragten ausgehandelt, als auch jenes zwischen den Befragten selbst. In Bezug auf die Gruppen meint das auch Redeverteilungen und die Inszenierungen der Sprechsituation an sich. Die Interviewsituation bestimmt nicht die gesamte Bedeutung der Handlung in dieser Situation. Diese beiden Punkte fließen zusammen, indem ich die Erzählung als performativ begreife und haben Einfluss auf mögliche Funktionen der Erzählung.

4.3.1 INNERE UNRUHEN UND ÄUßERE POSITIONEN – DAS VERHÄLTNIS DER ERZÄHLUNG ZUM SUBJEKT DER GRUPPEN

Wie kommen nun die Gruppen *gemeinsam* zu ihrem Subjekt? Das Situative zu betonen wird auch deshalb wichtig, weil es entgegen einer strukturalistischen Perspektive wie beispielsweise bei Bourdieu (vgl. Villa 2011: 53) im Falle von Kollektiven zu einer konflikthaften Subjektivierung kommt. Das kollektive Subjektwerden ist nicht so logisch. Anfangs stellte ich fest, dass die Zusammenarbeit der Gruppen als kollektives Subjekt keine eindeutige, bestehende Aussageposition einnehmen kann. Die Gruppen müssen sich anstrengen. Zusammenarbeit abseits von Kollaborationen von Einzelgenies muss legitimiert werden. Daran ist die Ganze Gruppe beteiligt.

BEISPIEL 4: KOMPETENZ UND EXPERTISE

Die erzählende Kraft der Dramaturgie wird am Beispiel der SDH in der Inszenierung der eigenen Geschichte deutlich. Die eigene Expertise ist für alle drei beispielhaften Künstler_innengruppen wesentlich, um die eigene Professionalität zu betonen und dadurch ihre Zusammenarbeit zu legitimieren. Alle drei Gruppen adaptieren die Idee von Handwerk, das in der künstlerischen Praxis, wie sich zeigte, sowohl die Ausführung wie die Konzeption ihrer Ideen meint. MR stellt ihre Expertise durch die Spezialisierung auf ein Medium (die Malerei) aus (vgl. Neusiedler 2014: 61). Bei WK habe ich bereits angemerkt, dass die Teammitglieder durch ihre Teilnahme und für die Laufzeit des Projektes zu Expert_innen werden. Im Fall der

WK liegt die Expertise nicht in den unumstößlichen Fähigkeiten der einzelnen Personen, sondern in der spezifischen, gemeinsamen Methode (Neusiedler 2014: 82). MR gewinnt ihre Expertise in Form ihres spezifischen gemeinsamen Ausdrucks. Das sei mit Blick auf Prozesse der Subjektivierung deshalb erwähnt, um zu verdeutlichen, dass im Fall von Gruppen, ihre Expertise nicht notwendigerweise an einzelnen Beteiligten festgemacht wird⁶².

SDH argumentieren die individuellen Professionen der Mitglieder (die sie bereits vor der Arbeit in der Gruppe erfüllen) als Expertise der Gruppe. Gerade die Unterschiede der jeweiligen Fähigkeiten, beziehungsweise die gegenseitigen Wissenslücken, sind entscheidend, um die Zusammenarbeit zu legitimieren und die Notwendigkeit der Gruppe zu betonen. Ich möchte nochmals auf die eingangs erwähnte Basiserzählung von SDH hinweisen. Als *Kleinbetrieb* wird die Verantwortung am gemeinsamen Produkt aufgeteilt. Durch die persönliche Verantwortung der Einzelnen gegenüber der Gruppe wird die Arbeit gemeinsamer Ausdruck, indem alle dazu beitragen, und sie durch die spezifischen Expertisen nur durchgeführt werden kann, *weil* die Mitglieder verschiedene Expertisen aufweisen. Das führt zu einer selbstverständlichen Arbeitsteilung.

⁶² Diese Möglichkeiten hängen mit den Selbsterzählungen der Gruppen und ihren Verkörperungen zusammen, wie ich im nächsten Kapitel zeigen werde.

F: [...] das kann also (.) da gibt's jetzt bei uns so eine Aufgabenteilung also es gibt der D ist
X: | m-h
F: seines Zeichens *Beruf1* und *Beruf2*, (.) im Ursprung, der C is äh *Beruf3* und
X: | m-h
J: | *Beruf3*
F: *Beruf4* und ich bin *Beruf5*, und so entstehen natürlich auch so verschiedene (.)
X: | m-h
F: ähm (.) wie soll man sagen Kompetenzgebiete wo wir auch jeweils (.) den anderen sozusagen auch (.) ganze Aufgabenbereiche überlassen. So kann es zum Beispiel sein, dass wenn wirklich etwas umgesetzt wird [...], dann ist natürlich der C dann derjenige der sozusagen wirklich die Pläne so zeichnen kann, dass sie dann jemand anderer dann tatsächlich also ein Handwerker zum Beispiel auch lesen kann und auch übersetzen kann, ja.
J: genau (.) zum Beispiel des ist eine technische Zeichnung von *yx*. Das muss dann gemacht werden.
X: Ist das für euer für=für des
J: | für *Stadt*
F: | wir haben vor, dem [...] 48 Meter hohen *Objekt* oben einen *yx* auf den Kopf zu setzen.
X: | o.k.
F: | Ja, das ist dann sozusagen ein
X: | m-h
F: | der *yx* ist allerdings dann auch wieder sozusagen nicht eins-zu-eins, sondern der hat dann irgendwie ein 1 zu 3 Verhältnis würd ich jetzt mal grob sagen, ja.
J: | (er ist so von oben) ((unverständlich))
L: | Dreimal so groß wie Originalgröße.
F: | Schulterhöhe wär hier, so Raumhöhe, ne
J: | Nein
F: | Nicht ganz nein
J: | Der gesamte. Drei Meter
F: | A=ja ok
J: | Drei Meter hoch ist er
F: Naja, und das ist jetzt sozusagen so ganz grob also das ist die eine Möglichkeit. (vgl. Neusiedler 2014: 62)

SDH erklärt ihre Arbeitsteilung mit den unterschiedlichen Professionen der Beteiligten, die jeweils über spezifische Kompetenzen verfügen. Sie führen ihr Argument anhand eines Beispiels („*Objekt*“) aus. Die Sequenz wird zunehmend detaillierter, indem ein konkretes Beispiel besprochen wird. Die Zeichnung ist Stellvertreterin für das zu realisierende Objekt und beschreibt die Proportionen des Objekts. Das Projekt ist exakt benennbar, sowohl hinsichtlich seiner Größe, als auch hinsichtlich seines Zielortes. Anhand einer „technischen Zeichnung“ werden die unterschiedlichen „Kompetenzbereiche“ erklärt. Das Objekt ist Verkörperung des Argumentes, also der erzählten Expertise und gleichzeitig seine Inszenierung. Alle Gruppenmitglieder beteiligen sich an der Reinszenierung der Expertise einer Person, die für ihre spezifische Form der Arbeitsteilung steht. Es gibt einen greifbaren, berührbaren und materiell erfahrbaren Gegenstand, der Beleg ihrer Aussage und gleichzeitig ihrer Arbeitsweise wird. Alle Beteiligten wissen über das Beispiel Bescheid, es ist ihr gemeinsames Projekt, das einer gemeinsamen Idee folgt und an dem sie zusammen arbeiten. Dadurch sind sie alle in der Lage über das Projekt zu sprechen und auch dazu autorisiert. Trotz dieser allgemeinen Expertise, ist nur eine Person in der Lage, den Plan richtig zu interpretieren. Nach erfolgreichem Abschluss der Inszenierung wird der erstmals widersprüchlich scheinende Diskurs in eine gemeinsame Synthese überführt. In kollaborativer Arbeit wird der Orientierungsrahmen dargelegt.

FUNKTION 4: SICH SITUATIV „SELBST“ ANRUFEN

Die Situation des Erzählens ermöglicht der Gruppe nicht nur über ihre Arbeitsteilung zu sprechen, sondern diese darzustellen. Damit ist die Sequenz nicht nur Repräsentation, sondern selbst Praxis, indem sie gleichzeitig Beispiel und Beweis ihrer spezifischen Arbeitsorganisation ist. Am Beispiel der Expertise wurde deutlich, dass es nicht nur um die durch die Erzählung dargelegte Praxis geht – wie das Beispiel des *Höheren* im vorigen Kapitel zeigt – sondern auch im Erzählen selbst Handlung ist. Das fügt der These, dass die Erzählung maßgeblich an der kollektiven Subjektivierung der Gruppe beteiligt ist, eine weite Dimension hinzu. Erzählen ist nicht nur ein Sinnverhältnis im Sinne einer Erzählung, sondern auch selbst Praxis. Das unterscheidet sie von bildhaften – intentional gewählten – Gruppenerzählungen wie *Cooperate Identity* oder der aktiven Arbeit an einer gemeinsamen Marke. Die Gruppen sind nicht nur eine Einheit. Die Situation des Erzählens zu betrachten, ermöglicht hinsichtlich der Subjektivierungsprozesse, die inneren Differenzen der Gruppen miteinzubeziehen. Diese Unterschiede liegen nicht in essentialistisch verstandenen einzelnen Beteiligten, sondern werden als Mechanismen innerhalb der Gruppe betrachtet.

Die Sequenz weist Ähnlichkeiten zur Funktion *Differenzen zu verhandeln* auf. Auch hier haben die Gruppenmitglieder unterschiedliche Ausgangspositionen, die – als Gruppenfähigkeit – in das Gemeinsame integriert werden. Die Kollaboration der einzelnen Mitglieder lässt im Sinne Bohnsacks zu, auf geteilte Orientierungsmuster zu schließen, in diesem Fall die Relevanz der spezifischen Expertise für die gemeinsame Position (ein Muster, das sich bei allen Gruppen fand). Es ist anzunehmen, dass sich dieses Orientierungsmuster in unterschiedlicher Form aktualisiert. Nichtsdestoweniger ist die Erzählung situativ, indem – abseits des Orientierungsmusters – in der Sequenz selbst ein_e Expert_in hergestellt wird. Voraussetzung hierfür ist die leibliche Kopräsenz der Anwesenden. Die Protagonist_innen dieser Situation sind nicht beliebig austauschbar. SDH betont, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, dass die jeweiligen Expertisen der Mitglieder für die Gruppe entscheidend sind. Damit verfügt nicht jedes Mitglied über die – in Austins Worten – Autorität jede Expertise auszudrücken. Anders verhält es sich bei der WK. Dort ist es nicht die spezifische Expertise der Einzelnen, die für die Gruppe entscheidend sind, sondern die gemeinsame Methode (vgl. Kapitel 4.1). Die jeweiligen Projektmitarbeiter_innen sind Ausführende der gemeinsamen Methode. Die Autorität zu sprechen, die in der Expertise verankert ist, ist damit nicht personell verankert. Wie sich anhand des nächsten Beispiels zeigen wird, heißt das nicht, dass es keine Unterschiede zwischen den Mitgliedern gibt. Autorität in diesem Sinne betrifft die internen Verhältnisse, sprechen zu dürfen. Es geht also um legitime Sprecher_innenpositionen nach Außen, die durch die Beziehungsorganisation innerhalb der Gruppe bedingt sind. Im vorigen Kapitel führte ich für die Gruppe als Subjekt aus, dass die Kraft einer Äußerung nicht nur im Sozialen liegt, sondern auch in der Sprache und dem Sprechen. Die Situation des Erzählens, also ihr Akt, ermöglicht soziale Positionierungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Die Verknüpfung des Sprechens mit dem Sozialen, indem es um die Sprecher_innenposition geht, bestärkt erstens den prozessualen Charakter der Positionierung (die für Bourdieu eine entscheidende Rolle spielt) und zweitens seine Relationalität. Für Gruppen heißt das, dass sie auch relational begriffen werden können. Sowohl das Erzählte also auch die Erzählenden im Sinne Butlers als angerufen zu verstehen, verhindert zum einen von abgeschlossenen Einzelsubjekten innerhalb der Gruppe auszugehen, aber ermöglicht zum anderen die Erzählung als dynamisch zu begreifen, insofern, als die Positionen der Einzelnen innerhalb der Gruppe ebenso wenig fixiert sind, wie die Gruppe selbst und daher verhandelt werden muss.

Nach Außen eine legitime Einheit darzustellen (die Künstler_innengruppen sind in der Lage gemeinsame Projekte durzuführen), ist möglich, *weil* sie ihre Differenzen im Inneren kultivieren. Die entgegengesetzten Positionen erzeugen eine interne Antwortmöglichkeit. Aber

erstens können sich innerhalb der Gruppe die einzelnen Mitglieder in ihrer jeweiligen Position gegenseitig aufrufen. Zweitens funktioniert dies zeitlich fixiert in der Situation der Erzählung. Sie sind also – temporär – in der Lage, durch die Situation der Inszenierung, eine Möglichkeit zu nutzen. Damit sie in diese Lage kommen, bedarf es des Außens/der Anderen, um zum Sprechen zu kommen. Die Temporalität eines kollektiven Subjektes, also dass es zu unterschiedlichen Momenten des Arbeitsprozesses unterschiedliche Formen und Formationen einnimmt, ist also keine Schwäche der Gruppen, sondern Bedingung für mögliche Antworten und damit Voraussetzung für die Beständigkeit der Formation, indem es die Antwortfähigkeit ihrer Erzählung am Laufen hält. Die Performativität der Aussagen in der Situation liegt in der Möglichkeit einer Antwort. Damit ist es gerade die Differenz im Inneren, die eine gemeinsame Position möglich macht. Die Möglichkeit der Antwort – in Derridas Worten die Iterabilität – ist somit im Sinne Austins als performative Sprechhandlung zu verstehen.

Gerade in den internen Differenzen liegt folglich die Möglichkeit zu ihrer eigenen Anrufung als Gruppe beizutragen. Diese Differenzen liegen, wie oftmals angesprochen, nicht in einem essentialistisch konzipierten Einzelindividuum, sondern in Positionen, die Einzelsubjekte innerhalb der Gruppe einnehmen und somit *als* Gruppe. Die Differenzen werden also nicht nur verhandelt, sondern eröffnen auch Möglichkeiten. Innerhalb der Gruppe gibt es eigene Logiken, die Gruppe selbst stellt also einen ergänzenden Kontext dar. Differenzen zu verhandeln heißt nicht, eine konsensuale Lösung zu finden. Das würde darauf hindeuten, dass es ausschließlich eine Orientierung am Außen gäbe, zu dem man sich als Einheit positioniert. Die Funktion *Differenzen verhandeln* heißt vielmehr, die Mechanismen der Differenzen nach Innen zu integrieren, nicht unbedingt aufzulösen. (Diese Feststellung ergänzt die vorher ausgeführte Funktion.) Zusätzlich vollziehen die Gruppen durch die Verhandlung innerhalb eine Positionsverhandlung und -verteilung. Das passiert nicht abseits, sondern in Orientierung an diskursiven Ordnungen in Bezug auf Zusammenarbeit, Gruppe, kunstschaftende Subjekte etc. (vgl. Kapitel 2.2.3). Im Sinne einer illokutionären Äußerung bei Austin⁶³ entfaltet sie ihre Wirkung in der Situation (vgl. Kapitel 3.2). Göhlich führt aus, illokutionäre Akte seien erkennbar, „indem die Rolle der Äußerung zum Ausdruck kommt oder, anders gesagt, indem die Äußerung ihre eigene kommunikative Rolle näher bestimmt und sich so selbst deutet (ob sie als Frage, als Beurteilung etc. aufzufassen ist).“ (Göhlich 2001: 28) Diese Inszenierung ist auch Repräsentation ihrer Arbeitsteilung und damit Argument für die Legitimation ihrer Gruppe nach Außen. Das gibt noch keine Hinweise über die Position der Gruppen im Feld, oder darüber, wie sehr sie gehört werden. Aber es macht die Möglichkeit auf, dass die Gruppenmitglieder über die Erzählung eine Position herstellen. Durch die eigenen Differenzen schlüpfen die Beteiligten in Lücken, die anschließend von ihnen als Gruppe besetzt werden (Nochmals zur Einschränkung: Auch die Möglichkeiten zu sprechen hängen vom Sprechbaren ab). Die Verhandlungen über die Positionen innerhalb der Gruppe werden, wie ich argumentierte, auch von dem Rahmen der gemeinsamen Selbsterzählung vollzogen. Die Beständigkeit die damit einhergeht, ermöglicht die Verhandlung von Differenzen. Die Gruppen tragen dazu bei, eigene Positionen herzustellen, indem sie den Rahmen schaffen.

Mit der Feststellung, dass die Gruppen ihre eigene Position verhandeln, tritt die Frage nach den Vorstellungen der Gruppen über sich selbst in dem Raum. Dies ist nur eine Verhandlung intentionaler Idee, schließlich werden sowohl die Subjekte als auch ihre Handlungen als diskursiv eingebunden verstanden. Unabhängig davon, ob die Vorstellungen von sich selbst bewusst sind oder nicht, werden sie als Wünsche verhandelt.

⁶³ Zur Erinnerung: Lokutionäre Akte heißt „etwas sagen“, illokutionäre Akte „etwas tun, indem man etwas sagt“ und perlokutionäre Akte „etwas dadurch tun, dass man etwas sagt“ (Göhlich 2001: 28).

4.3.2 ERZÄHLUNG ALS PRAXIS UND WÜNSCHE VOM SELBST

Einleitend stellte ich fest, dass die Sequentialität der Erzählung einen Kontext innerhalb der situativen Erzählung erzeugt. Goffman beschreibt Handlung als Inszenierung auf einer Bühne, die Akteur_innen betreten und so sinnhafte Handlungen setzen, die sie wechselseitig verstehen. Das Selbst bei Goffman ist Folge einer erfolgreichen Szene, nicht seine Ursache. „[D]as soziale Ich [gehe] als Wirkung seiner eigenen erfolgreichen Inszenierung, als dramatischer Effekt auf den Interaktionsbühnen sozialer Gemeinschaften“ (Bausch 2001: 215) hervor. Dieses Selbst wird ihm von den Zuschauer_innen und deren „Interpretationsfähigkeit“ (ebd.: 216) zugeschrieben. Ein Individuum kann sich für Goffman nur innerhalb von bestehenden Rollen inszenieren. Auch wenn ich Goffman nicht zu seinem Konzept von Subjekt folgen werde (das auch nicht eindeutig ist), stellt er – indem er Handeln als Inszenierungen begreift – zwei für meine Arbeit wesentliche Dinge fest. Zum einen braucht Inszenierung einen Ort. Das beschreibt in meinem Fall der Kontext. Zum anderen gibt es Regeln des Ablaufs, also Vorstellungen zu seiner Dramaturgie, die sich nicht in der Situation selbst erschöpft. Die Rahmung ermöglicht den Interaktionsbeteiligten die Situation zu definieren und so Orientierung „nach denen sie ihre Handlungsentwürfe und Verhaltensweisen ausrichten“ (Bausch 2001: 208) Innerhalb dieser Rahmen vollziehenden die Gruppen, wie ich im vorigen Kapitel ausführte, Rituale, die ihre Gruppe bestätigen. Diese folgen jedoch nicht nur in einer Situation einem objektiven Rahmen, sondern auch einem subjektiven – also fallspezifischen – Interpretationsset von sich Selbst in diesem Rahmen. Das meint nicht nur eine Rolle, die sie einnehmen, sondern im Sinne eines Subjekts, ihr Erleben von sich selbst. Es gibt nicht nur diskursive Ordnungen, die Gruppen haben auch Vorstellungen von sich selbst. Nachdem ich gerade argumentiert habe, wie mithilfe von Inszenierung performativ Subjektpositionen innerhalb der Gruppe (re-)produziert werden, weist das nächste Beispiel darauf hin, dass über formale Strukturierungen Aussagen getroffen werden.

BEISPIEL 5: HANDELN OHNE HIERARCHIE

Wie im vorigen Beispiel ist auch bei WK die gegenseitige Bestärkung ihrer Expertise Teil ihrer Inszenierung. Im folgenden Beispiel wird die situative Funktion der parallelen Erzählmuster erst durch die je andere Erzählsequenz deutlich. WK schildert im Gespräch mehrere Projekte, die das Bestehen der Gruppe über eine längere Zeit beweisen. In den ersten 10 Minuten des Gesprächs finden sich zwei Passagen, deren starke formelle Ähnlichkeit auffällt. Beide stammen aus Beschreibungen je eines Projektes der Gruppe. Anhand des Wissens über Details der spezifischen Projekte wird wechselseitig und kooperativ die gegenseitige Expertise (über die Gruppe) bestätigt. Die Zusammenarbeit in ihrer Inszenierung drückt damit einen starken Imperativ des „Wir“ aus. Dieses „Wir“ wird dadurch verstärkt, dass die erzählenden Individuen am je erzählten Projekt nicht unbedingt persönlich teilhatten. Meine erste Interpretation mit Hilfe der dokumentarischen Methode zielte auf unterschiedlichen Positionen innerhalb der Hierarchie der Gruppe ab.

„I: [...] Und da sieht man einfach schon, das hat damals zwölf Wochen warn das glaub ich, oder?“

K: Elf

I: Elf. Elf Wochen, genau. Über den Zeitraum einer Ausstellung ist halt eine Gruppe von Künstlern und Künstlerinnen zusammengekommen, die sich eine Aufgabe gestellt haben und ganz wichtig auch umgesetzt haben.“

Beide Gesprächsteilnehmer_innen sind dazu legitimiert, über ihre Vergangenheit zu sprechen und wissen über das spezifische Projekt Bescheid. Gleichzeitig wird Hierarchielosigkeit inszeniert.⁶⁴ Diese formal sehr ähnlichen Sequenzen führen zu einer anderen Wirkung.

„K: [...] vielleicht ein anderes Beispiel, jetzt am Samstag fährt I mit zwei anderen der Gruppe nach *Ort* äh auf (.) zwei Wochen oder drei Wochen?“

I: Zwei

K: Zwei Wochen. Und dort wird äh (.) recherchiert [...] welches (.) Projekt wie äh von uns umsetzbar wäre [...]“

Trotz des ähnlichen Diskursaufbaus übernimmt I nicht die gleiche Expert_innenrolle wie K in der ersten Sequenz. Während I zwar diejenige ist, über deren Erfahrung gesprochen wird (sie fährt nach *Ort*), verfügt K über die Möglichkeiten, diese Geschichte als eigene zu erzählen. Sie ist Expert_in des Ablaufs und in der Lage über die vorausgehenden Arbeitsschritte zu sprechen. I ist insofern in Sequenz 2 nicht gleichermaßen Expert_in wie K in Sequenz 1, da sie zu einer Information über ihre Arbeit aufgefordert wird. Dies führt aber weder zu einer unsicheren Position Ks, noch unterbricht es ihre Erzählung, sondern lässt die Aussage als zusätzliche Information einfließen, die zur Bestätigung der Erzählung wird. In der ersten Sequenz hingegen räumt I eine Unsicherheit ein, die Nachfrage bei K sucht Information und Bestätigung. Diese Bestätigung wird als solche eingebaut, bevor I weitererzählt (durch Wiederholung und „genau“). K in Sequenz 2 kommentiert die Information von I nicht. (vgl. Neusiedler 2014: 77)

In beiden Sequenzen wird nach der Klärung der Details die Erzählung über das jeweilige Projekt fortgesetzt. Was hier deutlich wird, ist, dass es zwischen den an dieser Konversation Teilhabenden trotz gegensätzlicher Aussage der Gruppe an anderer Stelle⁶⁵ eine Hierarchie gibt. Obwohl ein hierarchisches Verhältnis zwischen den beiden naheliegt, leisten beide kollaborative Arbeit beim Herstellen eines „Wir“, das sich in der Selbstbeschreibung auch dadurch auszeichnet, dass es „hierarchielos“ ist.

FUNKTION 5: VERHANDLUNG VON GEMEINSAMEN WÜNSCHEN/VORSTELLUNGEN

Das legt erstens nahe, dass kollektive Subjekte auch möglich sind, wenn die Beteiligten zu unterschiedlichen Teilen die Form dieses Kollektivs bestimmen. Zweitens wird in der Situation des Erzählens selbst dargestellt, dass es eine Expertise gibt, die *beide* haben. SDH stellte im Beispiel zuvor dar, dass nicht jede Person die gleiche Expertise hat, obwohl alle beteiligt sind, während WK die gleiche Expertise über Projekte haben, auch wenn nicht alle als Individuen beteiligt sind. Auch hier beweist die Sequenz selbst diese Expertise und ist damit eine performative Äußerung. Drittens ist die Erzählung hier nicht nur eine dramaturgische Verhandlung, sondern drückt einen Wert der Gruppe aus, nämlich eine hierarchielose Struktur zu haben. Diese Erzählung ist *inhaltlich* wichtig für die Gruppe. Der Erzählung kommt also die Funktion zu, Vorstellungen beziehungsweise Wünsch von sich selbst zu verhandeln. Diese

⁶⁴ Für eine detaillierte Interpretation der Sequenzen siehe Neusiedler 2014: 77.

⁶⁵ „also wir arbeiten ja da auch ohne hierarchie also das sind dann irgendwie alle stimmen gleichberechtigt“

Verhandlung muss nicht bewusst geschehen und es geht nicht um die subjektiven Wünsche einzelner beteiligter Individuen. Unter Verhandlung von Wünschen verstehe ich einen kollaborativen Umgang mit den Vorstellungen der Gruppen von sich selbst. Es ist nicht in erster Linie wichtig, ob diese Wünsche bewusst sind oder nicht. Es handelt sich um Orientierungen der Gruppen, die sich im Unterschied zu Orientierungsmustern Mechanismen darstellen, Orientierungsmuster zu *verhandeln*. Die Mechanismen beziehen sich auch auf sich selbst. Unabhängig davon, ob sie bewusst sind oder nicht, geben sie Hinweise auf die Inhalte der Gruppe. Sie hängen mit den *Figuren der Selbsterzählung* zusammen. Die Wünsche können den eigentlichen Organisationsformen widersprechen, wie am Beispiel der Hierarchie deutlich wurde. Zunächst ist festzuhalten, dass die Erzählung situativ eine Vorstellung inszeniert, zu der WK eine reflexive Haltung einnimmt. Sie beschreibt eine Vorstellung vom gemeinsamen Subjekt, an dem auch über die Erzählung gearbeitet wird. Die Erzählung ist Praxis. Auch wenn sie nicht gleichbedeutend mit der tatsächlichen Arbeitsorganisation der Gruppe ist, verhandelt sie die Bedeutung dieser Organisation. Dabei wird die Vorstellung von sich selbst als Gruppe auf sich selbst als Gruppenmitglieder angewandt. Damit kann der Unterschied, dass die Gruppe Hierarchielosigkeit behauptet, zugleich aber hierarchische Strukturen und Sprecher_innenverteilungen aufweist, nutzbar gemacht werden, ohne bei der normativen Bewertung stecken zu bleiben, die Gruppen würden lügen. Gerade die Beobachtung, dass die explizite Aussage von der impliziten Aussage abweicht, führt zu einem methodologischen Problem, indem sie den Interpret_innen eine große Macht gegenüber den Forschungssubjekten einräumt, indem ich Aussagen treffe, die ihrem Selbstverständnis entgegen stehen. Um zu vermeiden, dass die Orientierungsmuster, die die Forschenden zu finden meinen, über jene treten, die die Beforschten zu haben glauben, kann die Situation der Inszenierung miteinbezogen werden. Der Fokus auf Mechanismen von Bedeutungsvollzügen (hier den Funktionen von Erzählung) birgt die Machtposition der Forscher_in in der Interpretation zu reduzieren. Dies ist ein schwieriges Unterfangen, da es letztlich bei der Forschenden verbleibt, die Interpretationsentscheidungen zu treffen. Mit dem – performativen – Fokus auf die Situation rücken die praktischen Herstellungsbemühungen der Gruppen stärker in den Vordergrund. Die Szenen verhandeln gleichzeitig ein Verhältnis zwischen den beiden Erzählenden und treffen eine Aussage über die Gruppenwünsche. Zu versuchen, die Selbstbezüge mit zu betrachten, ohne auf eine deskriptive Haltung zurückzufallen, bestärkt die Deutungsmuster der Gruppen. Denn sie werden als Praxis betrachtet, wodurch ihre Anwendung – und damit ihre potentielle Verschiebung in den Fokus rückt. Eine performative Perspektive legt methodologisch nahe, den Blick nicht auf die Entsprechung von manifestem und latentem Sinngehalt zu richten, sondern gerade ihre Widersprüche zu nutzen.

Die Erzählung erfüllt die Funktion, Wünsche zu verhandeln, wie die Gruppe gerne wäre. Diese Verhandlung vollzieht sich an der Schnittstelle bewusster und atheoretischer Wissensgehalte zu diesen Wünschen. Ich spreche von Wünschen, und nicht von beispielsweise Marketingstrategien etc., da es m.E. mit dem Selbstbild – auch wenn sich dieses nicht erfüllt – um mehr geht, als eine der Gruppe äußerliche Idee. Die Erzählung von sich selbst ist längerfristig verbindlich und muss als biographische Erzählung der Gruppe entsprechen. Selbstdarstellung ist also nicht losgelöst vom dargestellten Subjekt⁶⁶. Diese Erzählung kann nicht beliebig an- und abgelegt werden. Da das kollektive Subjekt sich auch durch ihre Geschichtlichkeit legitimiert, vollzieht sich Veränderung nicht als Bruch (vgl. Funktion 2). Aber gültige Positionen stellen einen Rahmen dar, innerhalb der sich positioniert wird. Die Gruppen

⁶⁶ So kann Nichtentsprechung von Erzählung und Subjekt sanktioniert werden, wie sich beispielsweise im Material in der Abgrenzung MRs von Künstler_innen deutlich wird, die zwar die Subjektposition eines_r Einzelkünstler_in beanspruchen, aber ihre Werke von Assistent_innen ausführen lassen. Dieser Punkt muss theoretisch an anderer Stelle vertieft werden.

versuchen gültige Positionen zu besetzen (vgl. Funktion 3). Dazugehört mitunter Hierarchielosigkeit innerhalb der Arbeitsorganisation. Das ist aber eben nicht nur bewusst, gerade weil die Erzählung über die Gruppe und ihr kollektives Subjekt zusammenhängen, das heißt die Erzählung der der Gruppe nicht äußerlich ist, sondern ihr Teil. Selbs wenn die Gruppe wissentlich eine andere Außendarstellung wählt, muss diese dennoch Anknüpfungspunkte zur Arbeitsorganisation aufweisen. Hier tritt das Dramaturgische der Erzählung wieder auf den Plan, denn die Selbstdarstellung muss inszeniert werden. Diese Vorstellung von sich vollzieht sich nicht nur als manifeste Äußerung.

Es bedarf der Kenntnis sinnhafter Ordnung, um eine sinnhafte Handlung zu vollziehen. Das betrifft auch die eigene Subjektwerdung. Diese Kenntnis kann explizites oder implizites Wissen sein. Dabei können aus meiner Sicht beide Aspekte für die Selbsterzählungen von Künstler_innengruppen interessant sein. Die Unterscheidung betrifft einerseits die Möglichkeit von Steuerung durch die Gruppen und wird andererseits in Bezug auf Möglichkeiten der Verkörperung relevant. Explizites Wissen ist reflexiv zugänglich und betrifft die Frage des Bewusstseins. Renn sieht aus diskurstheoretischer Perspektive im Konzept des Performativen eine Möglichkeit, die Beteiligung des Bewusstseins am Diskurs zu konzeptualisieren (vgl. Renn 2005: 102). Die Chance für intentionale Handlungen am Diskurs läge darin, dass Diskurse artikuliert werden müssen. Dadurch entsteht gerade durch die Notwendigkeit der Inszenierung ein Spielraum, der Abweichungen möglich macht. Eben hier findet sich m.E. ein Anknüpfungspunkt für die Verhandlung des Selbst. Die Gruppen müssen selbst erst hergestellt werden/sich herstellen um gemeinsam handlungsfähig zu werden, und (gruppenspezifische) Kunst herzustellen. Dabei agieren sie gleichzeitig in mehreren Kontexten. Vorstellungen von sich selbst – von der eigenen Arbeitsorganisation, der Aufteilung und den Beziehungen innerhalb der Gruppe oder der Position der Gruppe im Verhältnis zum Diskurs – stehen nicht nur im Verhältnis mit Denkbarem im Diskurs, sondern die Gruppen haben auch reflexive Vorstellungen von sich selbst. Sie stehen mit dem Diskurs in Verbindung, sind aber nicht durch ihn determiniert. Wünsche in diesem Verständnis sind nicht nur individuell, sondern auch kollektiv. An diesem Punkt zeigt sich m.E. die Anknüpfungsmöglichkeit des Performativen mit der dokumentarischen Methode. Auch die Dokumentarische Methode sieht die Voraussetzung zu handeln demnach in einem Wechselspiel impliziten und expliziten Wissens.

„Die dokumentarische Methode setzt nun die erkenntnislogische Differenz nicht bei der Unterscheidung zwischen subjektiv und objektiv an: Sie unterscheidet vielmehr zwischen der im Erleben verankerten Herstellung von Wirklichkeit, dem handlungspraktischen Wissen einerseits, und kommunikativ generalisiertem Wissen, das uns in der Regel in begrifflich expliziter Form zur Verfügung steht, andererseits. Es geht also um das inkorporierte Erfahrungswissen, um habitualisierte Praktiken, den Habitus als ‚generative Formel‘, der in der Praxis angeeignet wird und diese Praxis seinerseits hervorbringt, mithin um das Wie der Herstellung sozialer Realität“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2010: 275, i. O. herv.)

Implizites Wissen ist atheoretisches Wissen und betrifft aus Perspektive des Performativen praktisches Wissen. Mit dem Performativen wird es möglich die soziale Praxis als für diskursive Ordnungen entscheidenden Faktor anzunehmen. Mit dem Begriff der Praxis werden Diskurse nicht nur vollzogen, sondern auch die Trennung von „konstitutiver und konstituierter Ebene“ (Renn 2005: 109) (beziehungsweise subjektiver und objektiver Ebene) infrage gestellt. Um die Verhandlung von Wünschen geht es auch im nächsten Beispiel.

4.3.3 KONTEXTEN ENTSPRECHEN UND KONVENTIONEN ENTGEGENHANDELN

In diesem Teil geht es darum, wie Subjekte handeln können. Ich stellte fest: Man handelt in einem Kontext gemäß seiner Regeln. Welche Spielräume haben die Künstler_innengruppen und *warum*? Wie kann man das Wissen denken und welche Konsequenzen hat das für die Möglichkeiten der Gruppen zu gemeinsamen Subjekten zu werden?

Die Situation stellt eine zusätzliche Instanz zur symbolischen Ordnung dar. Der Rahmen entscheidet nicht über die Bedeutung einer Handlung, aber über die Möglichkeiten seiner Aktualisierung. Das konkrete Setting, der Ort der Handlung und damit seine Materialität eröffnet Spielräume für Inszenierungen. Dieser mögliche Spielraum konventionaler Rahmen wird unterschiedlich bewertet. So misslingen Sprechakte (Austin), Situationen werden anders gerahmt (Goffman) oder es kommt zu einem Queering (Butler). M.E. haben die drei Perspektiven gemein, dass sie eine Schnittstelle verschiedener, teils widersprüchlicher Anforderungen beziehungsweise Konventionen mitdenken, die zu Uneindeutigkeiten führen können. Die Handelnden wissen – implizit oder explizit – über konventionale Rahmen Bescheid. Eine Inszenierung ist ihr Nutzbarmachen. Hierin liegt m.E. eine zentrale Erweiterung der Idee von Konventionen im Sinne Austins. Denn der Kontext setzt die Bedeutung der Handlung als raum-zeitlich gebunden. Dadurch gibt es die Möglichkeit eines Spaltes zwischen symbolischer Ordnung und konventionaler Strukturierung einer Aussagepraxis. All diese Momente beschreiben nicht nur den Akt als Handlung, sondern auch die Möglichkeit einer *Andershandlung*, also einer Verschiebung symbolischer Ordnung *durch* handeln. Das ist dann bedrohlich, wenn von einem eindeutigen Output ausgegangen werden soll, wie bei Austin. Es eröffnet aber Möglichkeiten für Erzählungen. Dieser Spielraum ist – auch wenn er nicht zu einer *Bedeutungsveränderung* genutzt wird – der Ort der Inszenierung.

DIE KRAFT DER INSZENIERUNG – ERZÄHLUNG ALS PRAXIS?

Die Bezugnahme auf bestehende Vorstellungen im Diskurs vom Subjekt der *des* Künstler_in hängt mit der Funktion, *gültige Positionen* (Funktion 3) zu besetzen zusammen. Dieses Sagbare erscheint als das Natürliche und muss daher erstens nicht ausgesprochen werden und wird zweitens unsichtbar, indem sich die symbolische Gewalt damit naturalisiert. In dieser Perspektive stimmt Butler mit Bourdieu überein. Herrschaft würde dadurch stabil, dass die Beherrschten über die gleichen symbolischen Formen verfügen wie die Herrschenden, wodurch es zu einer „doxischen Übereinstimmung“ (Villa 2011: 54) käme. Eine Kritik im Sinne Butlers müsse, so Villa, von innen heraus formuliert werden, indem Begriffe kritisch genutzt werden. M.E. übersieht dies jedoch jenen Aspekt, in dem Bourdieus Chance liegt, nämlich die Stabilität von Benennungen und die Notwendigkeit der Beständigkeit, wie sich in den Selbsterzählungen der Künstler_innengruppen zeigt, die nicht vordergründig zu einem Bruch mit bestehenden Subjektvorstellungen des Feldes führt, sondern diese vielmehr einnimmt, auch wenn sie sie vielleicht überdehnen. Allerdings kommen in der Aussagesituation unterschiedliche Äußerungen zu Tage, die zu einem Effekt führen *können*. In diesem „Spalt“ zwischen dem ursprünglichen Kontext und dem Effekt der jeweiligen Äußerungssituation liegt die Möglichkeit, die Bedeutung einer Äußerung zu verschieben. Folglich geht es für die Selbsterzählungen von Künstler_innengruppen um die Formen der Aussagen, nicht nur um den Inhalt.

„Die Subjektproduktion findet nicht nur durch die Regulierung des Sprechens des betreffenden Subjekts statt, sondern auch durch die Regulierung des gesellschaftlichen Bereichs des sagbaren Diskurses. Die Frage ist nicht, was ich sagen kann, sondern was den Bereich des Sagbaren konstituiert, in dem sich mein Sprechen von Anfang an bewegt. Subjekt zu werden heißt, einer Gruppe von impliziten und expliziten Normen unterworfen zu werden, die das Sprechen beherrschen, das als Sprechen eines Subjekts lesbar wird.“ (Butler 2006: 208)

Dieser ergibt sich m.E. durch eine zeitliche Verschiebung. Ein illokutionärer Sprechakt, wie eine Drohung, sei zeitlich offen, d.h. er muss nicht tun was er ankündigt (vgl. Butler 2006: 31). Das eröffnete den Raum für ein Gegensprechen.

Die Erzählung, die ein gemeinsames Subjekt herstellt, bezieht sich auf den Kontext, die Wünsche und die Praxis der Gruppe. Im letzten läge die „eigentliche“ Wurzel, ginge man von einem autonomen Subjekt aus und folglich von der Annahme, dass die Erzählung Repräsentation eines authentischen (Gruppen-)Selbst darstellt. Die Frage, inwiefern die Gruppen bewusst an ihrer eigenen Erzählung und damit an ihrer Subjektproduktion beteiligt ist, hängt erstens mit dem Verhältnis von Bewusstsein und praktischem Wissen zusammen, da diese zwei Ebenen des Wissens Grundlage der Handlung und Erzählung der Gruppe sein können. Der Blick auf das Subjekt erlaubt jenen Aspekt zu betrachten, der in der Foucaultschen Konzeption von Diskurs, Butler zufolge, zu kurz kommt, und den m.E. auch Bohnsack vernachlässigt: Danach zu fragen, wie das Individuum zu seiner Freiwilligkeit kommt, sich der Macht des Diskurses zu unterwerfen (vgl. Reckwitz 2008).

Die Inszenierung der eigenen Form als gemeinsamer Ausdruck ist abhängig von Kontexten. Neben symbolischen Ordnungen stellen die gruppenspezifischen Rahmen Orientierungen der Gruppen dar, die als Wünsche von sich selbst in den Kontext miteinfließen, indem sie bei der Verhandlung von Differenzen ebenfalls auf dem Spiel/Plan stehen. Wie sehr diese Verhandlungen mit dem Außen geteilt werden, steht wiederum mit der *Figur der Selbsterzählung* in Zusammenhang.

BEISPIEL 6: GEMEINSAME HÄNDE UND GENIE

Die Vorstellung von sich, die im *Höheren* nach Außen abgegrenzt wird, wird in den Situationen der Selbsterzählung dargestellt. Wenn beispielsweise MR aufgrund ihrer außergewöhnlichen Beziehung zusammenarbeiten, ist das keine Beschreibung ihres Verhältnisses, sondern ein Bild, das sie aufrufen. Diese tendenzielle Abgeschlossenheit vom Außen, die bei MR zentral ist, äußert sich u.a. darin, dass über die Arbeitsweise nicht gesprochen wird. So werden intentional genaue Abläufe und Arbeitsteilungen versteckt gehalten:

C: | lustig, lustig das des so – des wär interessasnte
frage, warum is das so das des des parallel läuft also dieses unglaublich naive
künstlerbild (.) dieses klicheehafte, das aber immer wieder bemüht wird neben der
avisiertestens

B: | das wird sogar ärger (..)

C: Konzeptkunst also des läuft
[...]

C: | das des (.) des kann man immer wieder aus dem hut ziehen, so @wie das
kaninchen das aus dem hut gezogen wird@ ist das @genie, das künstlergenie@ also
ja des' lustig

B: | und ich
glaube (.) was=was=was äh (3) arbeitsbeziehung=mäßig das hat auch nur
funktioniert weil wir beide (..) zum glück (.) genug starke persona haben (.) das das
wir eha das gefühl hatten (.) wenn wir drauf verzichten kennen, um zu sagen ok,
das ist meins und das is (.) meins und und oder deins und so das uns eher stärke
gibts als schwäche, nur so wars überhaupt möglichs weil wir haben eigentlich von
anfang an gerade weil

C: | verzichtet auf machtspielchen

B: | verzich

B: genau machtspielchen u=unn auch so und=und=und auch so das das wir das
auch absichtlich nicht wirklich preisgeben wer was macht wobei wir machen eh
alles=s (.) zusammen praktisch immer auf jedes bild gibts (.) immer vier hände und
eben (.) dings. aber=aber aber es es es is für uns äh eher (..) für uns is eher
angenehmer dass dass wir nicht angebn (.) mussn, ah das (.) mach ich und das

MR grenzen sich von der Idee eines „Künstlergenies“ ab. Sie beschreiben in diesem Beispiel, dass sie eine gleichberechtigte Arbeitsbeziehung haben, in der keine von der anderen überrollt wird. Alle sind an jeder Arbeit beteiligt, daher haben sie Anspruch auf alle Arbeiten. Gleichzeitig möchten sie einzelne Arbeitsaufteilungen nicht offenlegen. Es ist anzumerken, dass dies wiederum nicht auf ein Verständnis von Subjekt als autonom hindeutet. Der inhaltliche Kontext dieser Äußerung ist die Bedeutung der Vorstellung von Genie im künstlerischen Feld. Dass die Strategie, dem Ansprüchen des künstlerischen Feldes an ein (Einzel-)Künstlergenie gerade mit der Strategie des Verschweigens der Arbeitsteilung begegnet wird, hängt mit der *Figur der Selbsterzählung* zusammen und ihrer Vorstellung von ihrer besonderen Verbindung im Sinne der *großen Freundschaft* als Ausdruck des *Höheren*.

FUNKTION 6: ZWISCHEN BEWUSSTSEIN UND PRAKTISCHEM WISSEN VERMITTELN

Die performative Sprechhandlung stellt hier gerade das Nichtsagen dar. Denn sie tun, was sie sagen, insofern, als sie in Folge tatsächlich „nicht angeben müssen“, wer welche Arbeiten ausführt. Auch hier stellen sie situativ einen Rahmen her, der Auswirkungen auf das folgende Gespräch hat. Diese Form einer performativen Sprechhandlung ist schwächer als in den anderen beiden Beispielen dieses Kapitels. Eine Schwierigkeit liegt darin, dass es sich nicht um eine Erzählung von Erlebtem, sondern um eine Argumentation oder eine Beschreibung handelt. Dem Textformat Einfluss einzuräumen für die Macht der Äußerung steht im Sinne der Ausführungen im vorigen Kapitel in Verbindung mit der Idee der Sprache als Einfluss auf die Kraft einer Äußerung. Es ist nicht nur eine (negative) performative Äußerung, sondern die Kraft kommt aus dem Kontext. In diesem spielen alle drei Faktoren – Sprache, Sprechen, Soziales – eine Rolle. Als negative performative Äußerung kann sie auch wirken, weil sie erstens mit der *Figur der Selbsterzählung* von MR zusammenhängt und zweitens mit bestehenden Vorstellungen im Feld – sie besetzen also legitime Positionen (vgl. Funktion 3). Es ist zudem eine Abgrenzung von bestehenden Subjektvorstellungen im Feld, und damit eine Verhandlung dieser, die auf sich selbst angewandt werden.

Während die *Figuren der Selbsterzählung* steuern, was mit dem Außen geteilt wird, greifen die Gruppen in ihren Erzählungen bestehende Vorstellungen möglicher Positionen im Feld auf. Geimer entwickelt die Idee „diskursiver Subjektfiguren“ (Geimer 2014: 111), um am Beispiel von Popgruppen zu verdeutlichen, dass die dokumentarische Methode davon profitieren könne, diskursanalytische Verfahren miteinzubeziehen, um das Bewusstsein von Akteur_innen zu thematisieren, die über Anforderungen des Feldes Bescheid wissen. Die Gruppen haben Wissen über mögliche Positionen, die sie als Gruppen einnehmen können. Hierunter fallen m.E. auch die Anforderungen im künstlerischen Feld an das Subjekt der_des Künstler_in. Im oberen Beispiel wird deutlich, dass die Selbstbeschreibung manifest in Abgrenzung vom „Genie“ geschieht. Damit tritt „Genie“ gleichsam als diskursive Subjektfigur als Orientierungsrahmen auf. Die Abgrenzung vom Genie gibt Hinweise darauf, dass es Kenntnisse über Figuren gibt, die zumindest in die Erzählung eingehen, wenn sie diese auch nicht vollends bestimmen. Als Argument der eigenen Schaffensposition sind diese Äußerungen nicht nur (negative) konstative Äußerungen nach Austin. Mit Butler, aber auch der dokumentarischen Methode, werfen sie die Frage auf, ob ein Orientierungsmuster eine performative Äußerung ist oder nur eine Aktualisierung, also eine Inszenierung. Kann eine Aktualisierung sensu Bohnsack also einen Mehrwert dadurch haben, dass ein Orientierungsmuster als Wahrnehmungsschema⁶⁷ in der Handlung konventional ausgedrückt werden, und bestehende Ordnung dadurch potentiell missgedeutet werden? Butler hält fest, dass ein Zeichen kollektiv ist. Ein Zeichen muss iterierbar sein und ist folglich immer ein Zitat. Um in eine Position zu kommen, aus der heraus gesprochen werden kann, müssen Konventionen zitiert werden, wie Butler nahelegt. Das heißt, es wird auf bereits bestehende Vorstellungen von Subjekten Bezug genommen, aber auch darauf, welche Vorstellungen von Arbeit es gibt. Diskursive Subjektfiguren könnten als zeremonielle/rituelle Aktualisierungen von bestehenden diskursiven Normen verstanden werden. (vgl. Butler 2006: 12) Die ritualisierten Handlungsabläufe sind auch für Bourdieu Ort des Performativen. Das bedeutet für ihn, die eigene Position durchzusetzen. „Machtstrukturen entfalten über performative Prozesse den Effekt der Einverleibung ihrer Strukturen durch Strukturierung und Konstituierung von Welt- und Wahrnehmungsformen“ (Wulf et al. 2001: 17). Ein praxeologischer Zugang schreibt den Praktiken, so Renn, Zirkularität zu. In Anlehnung an Butler sieht auch Renn die Chance in der Notwendigkeit der Wiederholung konventionaler Äußerungen, die einen potentiellen Leerraum beinhalten, da sie durch ihre Polysemie mit ihrem Kontext brechen können. „Sie wirkt sich aus in der Differenz zwischen Formel und Form ihrer Anwendung. Die Regel regelt nicht ihre Anwendung (Wittgenstein)“ (Renn 2005: 115). Renn betont auch hier mit Butler die Möglichkeiten von Bourdieus Praxisverständnis, das über seine Idee des Habitus um eine Diskursebene erweitert werden könne. Somit ist praktisches Wissen performativ.

„[E]s ist körperlich, ludisch, rituell und zugleich historisch, kulturell; performatives Wissen bildet sich in face-to-face Situationen und ist semantisch nicht eindeutig; es ist ästhetisch und entsteht in mimetischen Prozessen; performatives Wissen hat imaginäre Komponenten, enthält einen Bedeutungsüberschuss und lässt sich nicht auf Intentionalität reduzieren; es artikuliert sich in Inszenierungen und Aufführungen des alltäglichen Lebens, der Literatur und der Kunst.“ (Wulf et al. 2001: 13)

Nur weil das Bewusstsein beteiligt ist, heißt das somit noch nicht, dass man zu einem autonomen, isolierten Subjekt (mitsamt seinen Auswirkungen) zurückkommen muss (vgl. auch Funktion 5) Das inkorporierte Wissen ermöglicht auch bei Bourdieu einen Spielraum zwischen „objektiven“ Strukturen im Feldes und „subjektivem“ Körper, der selber in Verbindung zu

⁶⁷ Zur Unterscheidung von Orientierungsmustern bei Bohnsack und Wahrnehmungs-, Interpretations- und Handlungsschemata vgl. Neusiedler 2014: 19, fn14.

diesen Strukturen besteht und diese wiederum herstellt. Die Erzählung vollzieht sich in unterschiedlichen Ausdrücken ständig aufs Neue. Hempfers Kritik, dass es mit der angenommenen Zitathaftigkeit durch Butler zu einer Verwechslung zwischen Gebrauch und Erwähnung komme, wodurch diskursive Einheiten nicht beschrieben werden können (vgl. Hempfer 2011: 36f), löst sich in der Ambivalenz zwischen Kontexten auf, in denen sich die Erzählung über die Gruppen gleichzeitig befindet. Auch die Gruppen kämpfen mit unterschiedlichen Ansprüchen an sie (inform beispielsweise diskursiver Subjektfiguren), die auf Selbstbenennung stößt. Die Chancen davon Sprechen als Interaktion zu verstehen liegen darin, die Verhandlung auch körperlich zu verorten. Die Gruppen verfügen über ein Wissen von Positionen im Feld und nehmen diese körperlich ein. Die Erzählung hat Auswirkungen, die stabil sind. Denn die Erzählung wird inkorporiert und in die Praxis der Gruppen eingeschrieben. Die Erzählung über sich selbst ist Praxis nicht nur, indem sie in einer Situation über die dahinterliegende Gruppe spricht, sondern indem sie selbst sich in dem Praktiken der Gruppe äußert, wie beispielsweise wiederum der Arbeitsorganisation. Die Erzählung ist damit stabil, da sie Anschlüsse mit der Geschichte der Gruppe sicherstellt, die sie verkörpert. In der Erzählung werden also nicht nur den Beteiligten oder Gruppe als Ganzes äußerliche Differenzen verhandelt, sondern auch in die Gruppe eingeschrieben. Die Gruppen bewegen sich in unterschiedlichen Kontexten gleichzeitig, die verschiedene konventionale Rahmen vorgeben. Das sind die symbolische Ordnung, die Situation der Erzählung sowie die Geschichte der Gruppe. Alle Kontexte werden in die performative Erzählungen integriert, und damit Teil der Gruppe.

Das Konzept des Performativen legt nahe, dass die Selbsterzählungen der Kollektive auch deshalb funktionieren, weil sie wiederholen. Die Idee, dass es kein Außerhalb von Strukturen geben kann und sofern jedes Handeln (und jede Fähigkeit zu Handeln) innerhalb von Denksystemen geschieht, hat radikale Auswirkungen auf das Subjekt. Auch wenn es Intentionen und Vorstellungen gibt, wurzeln diese nicht ursächlich in autonomen Subjekten. Das betrifft ebenso die Selbsterzählung der Kollektive. Auch Formen der Vergemeinschaftung folgen diskursiven Subjektfiguren. Auch wenn sich MR von „Genie“ abgrenzt, wie im zuvor ausgeführt WK von Hierarchie, spielt der Orientierungsrahmen auch „positiv“ eine Rolle. So erlaubt etwa die Figur der Selbsterzählung der großen Freundschaft der Gruppe eine emotionale Außengrenze aufzubauen und nach außen „einen spezifischen Ausdruck“ zu führen, der ebenso singular ist. Das gemeinsame Subjekt liegt also der Vorstellung des „Genies“ sehr nahe. An der diskursiven Subjektfigur wird eine weitere Funktion der Erzählung deutlich, nämlich: Wünsche vor dem Hintergrund diskursiver Vorstellungen zu verhandeln, und damit zwischen Bewusstsein und praktischem Wissen zu vermitteln. Das Herstellen einer gemeinsamen Sprecher_innenposition ist aus Perspektive des Performativen auch ein Vorgang der Verkörperung.

In diesem Kapitel wurden als drei Ausprägungen von Funktionen herausgearbeitet: Sich situativ „selbst“ anzurufen, die Verhandlung von gemeinsamen Wünschen/Idealen und das Vermitteln zwischen Bewusstsein und praktischem Wissen. Diese drei Funktionen schaffen Handlungsräume für die Gruppen als Subjekt.

4.4 MINIFAZIT: PERFORMATIVE ERZÄHLUNGEN

Im ersten Teil ging es um die Fragen, wie Gruppen eine gemeinsame Sprecher_innenposition herstellen. Die Erzählung erfüllt dabei die Funktionen sowohl Differenzen (Funktion 2) als auch bestehende Positionen im Feld (Funktion 3) in die Gruppe zu integrieren. Dieser Prozess ist nicht einmalig, sondern muss andauern wiederholt werden. Die Erzählung stellt als Ritual der Eingliederung (Funktion 1) eigene Zeiteinheiten her, die als kontrollierte Ausnahmezeiten die Mitglieder an die Gruppe binden. Die Erzählung gewinnt ihre Kraft aus ihrem Verhältnis zu Konventionen, die gleichzeitig das Sprechbare regeln, aber wiederholt werden müssen. Dadurch ist die Erzählung jedes Mal einer Veränderung ausgesetzt. Die Wirkung, die eine Erzählung erzielt, also in meinem Fall die Möglichkeiten durch die Erzählung zu einer Sprecher_innenposition zu gelangen, liegt im Sozialen, in der Sprache und im Sprechen. Das Soziale meint die außersprachliche, geschichtlich aufgeladene Verankerung der Erzählung, die Sprache meint die kommunizierte Bedeutung und das Sprechen bezieht sich auf seine situative Verortung und Aufführung.

Im zweiten Teil ging es um die Möglichkeiten für die Gruppen zu handeln. Indem das sprechende Subjekt über einen längeren Zeitraum mehrfach angerufen wird, und es erst dadurch zu einem Sprechenden wird, gibt es die Möglichkeit der Fehlaneignung. Künstler_innengruppen müssen oftmals über sich sprechen und werden adressiert. Dabei stellen die gruppeninternen Differenzen die Chance dar, durch gegenseitige Bezugnahmen gruppeninterne Positionsverteilungen nach außen darzulegen und so die Gruppe als zusätzlichen Kontext zu etablieren, der wiederum Mitvoraussetzung ihrer Positionierung im Feld ist (Funktion 4). Dadurch ergibt sich über die Erzählung die Möglichkeit Vorstellung der Gruppen über sich selbst zu verhandeln (Funktion 5). Dieses Erzählen ist teils reflexiv zugänglich, teil praktisches Wissen (Funktion 6).

M.E. liegt die Fassbarkeit des Performativitätsbegriffs darin, dass er einen Prozess beschreibt und als Konzept an sich keine Anforderung daran stellt, welcher Art seine Subjekte sind oder welche Art von Handlungen er möglich macht. Die Chance des Begriffs liegt also nicht zuletzt in seiner Unschärfe. Der Begriff lässt sich soziologisch nutzen, wenn es um unterschiedliche Perspektiven auf Handeln geht. Unterschiedliche Handlungsbegriffe sind immer auch verknüpft mit unterschiedlichen Vorstellungen von Subjekten. Wie Subjekte gedacht werden, hängt außerdem damit zusammen, wie Kollektive gedacht werden. Wenn Diskurs praxeologisch betrachtet wird, ermöglicht das auch, „diskursive Subjektfiguren“ (Geimer 2014) als von ihrem *Gebrauch* abhängig zu interpretieren. Damit wird es möglich, Kollektivitätsformationen zu betrachten, die erst zur Form werden, indem sie handeln/erzählen und sie nicht als ontologische Subjekte anzunehmen. Performativität ermöglicht im Gegensatz zu einer Diskursperspektive, die Situation mit hinein zu holen, und damit das Handeln. Die Lebendigkeit des Tuns fordert die Ordnung des Diskurses heraus. Performativität ermöglicht also nicht nur Handlung, sondern auch Handeln in den Blick zu nehmen – nicht nur der Vollzug einer Handlung, sondern ein gleichzeitiges aktives Bezugnehmen auf die Voraussetzungen des Handelns in Form einer Inszenierung tritt ins Blickfeld. Und genau hierin liegt m.E. die Chance des Performativen gegenüber dem Begriff der Handlung. Handlung soll damit nicht ersetzt werden – vielmehr wird der Handlungsbegriff im Anschluss an die Repräsentationskritik erweitert um den Aspekt der Inszenierung (und damit den Rezipient_innen Raum eingeräumt). Der Begriff ermöglicht außerdem, die Situation als Setting zu thematisieren, und damit sowohl andere Personen, als auch Gegenstände (in meinem Fall der Bewertung/dem Sinnhorizont der Befragten folgend, die Kunstwerke).

Die performativen Erzählungen stellen für die Gruppen eine gemeinsame Sprecher_innenposition her, die immer wieder aufs Neue wiederholt wird. Sie stellt damit ein kollektives Subjekt her, das zu unterschiedlichen Zeitpunkten anders sein kann. Die Erzählung der Künstler_innengruppen trägt auch zu ihrer (teilweisen) Naturalisierung bei und stabilisiert so die Künstler_innengruppe als beständiges Subjekt. Die Situation zu betrachten, heißt nicht davon auszugehen, dass der Kontext keinen Einfluss hat (und die Gruppen handeln können, wie sie wollen). Im Gegenteil, es ermöglicht das Zusammenspiel mehrerer Kontexte zu betrachten. Erzählung als Praxis zu begreifen meint, anzunehmen, dass sie an der Produktion von Bedeutung beteiligt ist. Damit ist das zum Subjekt Werden nicht nur deterministisch als Folge einer Benennung von außen denkbar, sondern die kollektiven Subjekte sind durch ihre Erzählungen an ihrer Anrufung beteiligt, indem sie Kontexte herstellen.

5 CONCLUSIO

Performative Erzählungen stellt kollektive Subjekte her, indem sie Gruppen in ein spezifisches Verhältnis zu symbolischen Ordnung setzen. Dabei vollziehen sie Abgrenzungen nach Außen und verbinden die Gruppen nach Innen. In dieser Arbeit legte ich dar, *wie* die Erzählung über sich selbst dazu beitragen, eine gemeinsame Position herzustellen. Um über einen langen Zeitraum zusammenzuarbeiten, brauchen Künstler_innengruppen eine gemeinsame Sprecher_innenposition. Diese ermöglicht, die Autor_innenschaft über die gemeinsame Arbeit zu teilen.

Meine Arbeit schließt an die im Rahmen meiner vorangegangene Diplomarbeit (2014) durchgeführten Erhebung an. Darin befasste ich mich in Anlehnung an die dokumentarische Methode Bohnsacks drei Wiener Künstler_innengruppen: Steinbrener/Dempff&Huber, die WochenKlausur und Muntean/Rosenblum. In der Untersuchung betrachtete ich die Arbeits- und Beziehungsorganisation dieser Künstler_innengruppen, die über einen Zeitraum von mindestens fünf Jahren kollektiv arbeiteten und die Autor_innenschaft über ihre Arbeit teilten. Ich fragte, wie sie ihre Kollektivität herstellen, die verbindlich und veränderlich ist. Die Arbeit folgte einem explorativen Zugang. Die Künstler_innengruppen haben verschiedene Strategien entwickelt, ihre Arbeitsweise in Hinblick auf ihr gemeinsames Subjekt zu argumentieren. In einer ersten Phase der Typenbildung im Rahmen meiner vorangegangenen Analyse, arbeitete ich erstens Basiserzählungen heraus (*Figuren der Selbsterzählung*), in den gruppenspezifischen Ausprägungen *Kleinbetrieb*, *Franchise*, *Freundschaft*; zweitens entdeckte ich fallübergreifende Konzepte, die Bestandteil der Vergemeinschaftung der Gruppen sind (mit je spezifischer Ausprägung), die Konzepte des *Höheren*, des *Dunstkreises* sowie der Argumentation der eigenen Expertise. Als Orientierungsrahmen (Bohnsack 2007) strukturieren diese Konzepte das Handeln der Gruppen. Die Orientierungsrahmen aktualisieren sich folglich im Handeln und der Erzählung in der Gruppendiskussion. Ich stellte fest, dass die Erzählung entscheidend ist, um langfristig-verbindlich eine gemeinsame Sprecher_innenposition herzustellen.

Das führte zur Fragestellung dieser Arbeit. Mich interessiert in dieser Arbeit, *wie* die Erzählung zur Herstellung einer gemeinsamen Sprecher_innenposition beiträgt, welche Funktionen diese Erzählung übernimmt. Diese Arbeit zielt darauf ab, die den im Vorfeld erarbeiteten Konstruktionen zweiter Ordnung (den „Konzepten“) zugrunde liegende Mechanismen und Prozessstrukturen zu rekonstruieren. Dazu griff ich die Konzepte exemplarisch wieder auf, um die *Funktionen von Erzählung* für die Herstellung einer gemeinsamen Sprecher_innenposition zu beleuchten. Mit der Typenbildung nach Bohnsack kann diese Frage m.E. nicht befriedigend geklärt werden, da Bohnsack erstens die Herstellung von Subjekten nicht betrachtet und zweitens in der zweiten Phase seiner Typenbildung, der soziogenerischen Typenbildung, auf bestehende Kategorien zurückgreift, um die Orientierungsrahmen ursächlich zu verorten. Mich hingegen interessieren die Mechanismen des Prozesses zum (kollektiven) Subjekt zu werden.

Indem ich feststelle, dass die Erzählung zur Subjektivierung der Gruppen beiträgt, gehe ich davon aus, dass das Verhältnis von Erzählung und Subjekt performativ ist. Das heißt, dass eine Erzählung nicht nur über ein Subjekt berichtet, sondern es auch herstellt. Das gilt auch für Gruppen. Um die gruppenübergreifenden Muster („Konzepte“) – die Destillate der ersten Analyse – dahingehend zu betrachten, welche Funktionen die Erzählung in diesen Konzepten übernimmt, nutze ich das Konzept der Performativität. Ich spreche von kollektiven Subjekten, um erstens die zeitliche Verbindlichkeit dieser Position und zweitens die Tiefe des Anspruchs dieser Positionierung auf seine Bestandteile (die einzelnen Positionen innerhalb der Gruppen),

zu verdeutlichen. Diese kollektiven Subjekte sind unterschiedlich fest oder flexibel und haben zu unterschiedlichen Zeitpunkten der gemeinsamen Arbeit Raum für einzelne. Dennoch sind sie verbindlich. Auch wenn die Gruppen also zu unterschiedlichen Zeitpunkten ihrer Zusammenarbeit verschiedene Formen von Vergemeinschaftung durchlaufen, haben sie gleichzeitig ein bestehendes gemeinsames Subjekt. Die Funktionen, so meine These, betrifft eben nicht den Versuch, ein immer gleiches, verbindliches Kollektivsubjekt nach dem Muster eines rationalen und autonomen Einzelsubjektes herzustellen, sondern eben diese Öffnungen nach Außen miteinzufassen ins Herstellen des gemeinsamen Subjekts.

Diese Arbeit ist ein Versuch, die im Vorfeld empiriebasierten Konzepte mit der theoretischen Perspektive von Performativität zu verknüpfen um eine tiefere Einsicht über die Funktionen dieser Konzepte zu erlangen. Was kann also eine Erzählung für das kollektive Subjekt?

Erzählung bestimmt. Drittens ist es nicht eine Funktion, die zur Herstellung einer kollektiven Aussageposition führt, sondern es ist anzunehmen, dass verschiedene Konventionen die Situation des Erzählens kontextualisieren.

FUNKTIONEN VON ERZÄHLUNG

Die Analyse der Konzepte aus der vorangegangenen Untersuchung legte einige Funktionen nahe, die Erzählungen erfüllen, um eine gemeinsame Sprecher_innenposition herzustellen. Erzählen ist Praxis. In der Situation wird Bedeutung verhandelt, indem sie dargestellt wird. Darstellen heißt immer auch herstellen, und darin liegt, folgt man Butler, der Spielraum zwischen – in meinem Fall – Erzählung und Erzählenden. Erzählung als Handlung hängt mit der Konzeption des handelnden Subjektes zusammen. Meine Untersuchung machte sechs Funktionen deutlich, die Erzählungen erfüllen, um eine gemeinsame Aussageposition herzustellen. Wie sich zeigte, sind diese Funktionen auf zwei Ebenen zu verorten. Erstens stellen sie spezifische Bezüge zur symbolischen Ordnung her (Funktionen 1, 2, 3). Diese Funktionen fixieren die Subjekte in die Tiefe, das heißt, die stabilisiert ihren Zusammenhalt nach innen, und binden die Gruppe nach Außen an legitime Positionen. Zweitens werden die Erzählungen situativ vollzogen und gewinnen ihre Bedeutung folglich im Erzählen (Funktionen 4, 5, 6). Diese Funktionen stellen die gemeinsame Aussageposition sicher, indem sie ihre Handlungsmöglichkeiten sicherstellen. Beide Arten der Funktionen sind miteinander verknüpft. Beide Arten der Funktionen braucht es, um ein kollektives Subjekt herzustellen, das längerfristig handlungsfähig ist. Alle Funktionen der Erzählung betreffen nicht nur die Gruppen als abgeschlossene Ebene, sondern auch ihr Außen.

FUNKTION 1: ERZÄHLUNG ALS RITUAL DER EINGLIEDERUNG

Im Sinne Turners treten die Gruppen über ihre Erzählung zu bestimmten Zeitpunkten in eine abgetrennte, besondere Phase über. Das Ritual als liminale Phase (Turner 2009: 40) zieht starke Grenzen zu ihrer Umwelt, indem es zwischen jenen, die Teil des Ausnahmezustandes sind und jenen, die nicht Teil haben dürfen/können unterscheidet (Bourdieu 2005: 111). Dieser zeitlich begrenzte und kontrollierte Ausnahmezustand, ermöglicht die einzelnen Mitglieder in die Gruppe zu integrieren und dient dazu, die Gruppengrenzen langfristig zu stabilisieren. Dabei hilft es sowohl neue Mitglieder – auch temporär – einzuschließen, als auch bestehende Mitgliedschaften zu erneuern. Es kann also dazu beitragen Veränderungen der Gruppenstruktur oder spezifischer Arbeitsanforderungen zum Teil der Gruppe zu machen. Erzählung als Ritual produziert Normalitäten. Die spezifische Form des Rituals steht in Verbindung mit den jeweiligen Basiserzählungen (*Figuren der Selbsterzählung*) der Gruppen.

FUNKTION 2: ERZÄHLUNG ALS VERHANDLUNG VON DIFFERENZEN

Die Künstler_innengruppen bestehen aus mehreren Personen und sind hinsichtlich ihrer Arbeitsorganisation und Öffnungen nach außen nicht zu allen Zeitpunkten gleich. Mit Butler kann davon ausgegangen werden, dass das „zur Gruppe werden“ nicht von sich aus geschieht, sondern andauernd wiedervollzogen werden muss. Die Herstellung eines kollektiven Subjektes ist zeitlich, nicht zuletzt, weil es kein einziges, immer gleiches Kollektiv gibt, sondern es zu bestimmten Punkten im Arbeitsprozess zu diesem wird. Auch wenn die Gruppen sich hinsichtlich ihrer Form und ihrer Offenheit für andere Personen unterscheiden, bestehen durch die Zusammensetzung als Gruppe Notwendigkeit Differenzen zwischen den Mitgliedern zu integrieren. So reagieren die Gruppen beispielsweise auf die Anforderung des künstlerischen Feldes, dass die Ideen zu ihren künstlerischen Arbeiten gemeinsam gefunden werden müssen, indem sie die Vorstellung erzeugen, ihre unterschiedlichen Ideen über einen geteilt konzeptualisierten Denkraum (*Diskurs*) zu finden. Dadurch werden einzelne zu gemeinsamen Ideen. Hierbei nützen die Erzählungen die Notwendigkeit, wiederholt zu werden. Indem die Gruppen sich über die Zeit erklären und eine gemeinsame Verbindung nach früher aufweisen, legitimieren sie ihre Zusammenarbeit. Diese zeitliche Beständigkeit ermöglicht situative und temporär argumentierte Unterschiede. Es gibt eine konstante Veränderung der Gruppenstrukturen. Die situativ neuen Erzählungen gehen wiederum in ihre gemeinsame Geschichte über. Damit wirken die Erzählungen nicht nur auf die Gruppen zurück, sondern ermöglichen auch situative Unterschiede in eine stabile Geschichte zu integrieren.

FUNKTION 3: ERZÄHLUNG ALS BESETZUNG GÜLTIGER POSITIONEN

Nicht jede Äußerung wirkt. Ich gehe davon aus, dass das „kollektive Subjekt“ meiner Gruppen nicht konstant, sondern momenthaft ist. Die Gruppen müssen ihre gemeinsame Sprecher_innenposition also andauernd wieder herstellen. Für sinnhafte Erzählungen muss auf bestehendes zurückgegriffen werden. Erzählungen über das Selbst werden im Bezug zu bestehenden Konventionen vollzogen und stehen nicht für sich. Das meint nicht nur die Art von Erzählung, sondern auch die Verbindung zu bestehenden Vorstellungen von Positionen im Feld. Die Gruppen greifen in ihre Erzählungen auf bestehende Vorstellungen zurück, die ihre gemeinsame Position stabilisieren. Die Erzählung zieht ihre Wirkung, also die Möglichkeit ihre Funktionen zu entfalten, aus der Sprache (Austin), dem Sozialen (Bourdieu) und dem Sprechen (Butler, Goffman). Das heißt sie bedient sich Sagbarem, sichert ihre Möglichkeit zu sprechen durch ihre Positionierung im Feld ab und vollzieht das Sagbare in der Situation des Erzählens. Der Rahmen des Erzählens ist zusätzlicher Sinnträger. Die Erzählung setzt die Gruppe mit bestehenden Ordnungen in Verbindung, die ihnen damit eine Position ermöglichen. In der wiederholten Selbsterzählung geht es um die andauernde Bestätigung des kollektiven Subjektes, das über die Wiederholung einer möglichen Position erhalten wird. Das umschließt das Verkörpern der eigenen Erzählung.

FUNKTION 4: SICH SITUATIV „SELBST“ ANRUFEN

Wie mehrfach angemerkt, bedeutet ein kollektives Subjekt herzustellen, nicht, Differenzen auszuräumen. In Bezug auf die eigene Handlungsfähigkeit als Gruppe ermöglichen gerade die internen Differenzen durch die gegenseitige Anwesenheit innerhalb der Gruppe Sprecher_innenpositionen herzustellen. Diese spezifischen Positionsverteilungen innerhalb wirken auf die gemeinsame Erzählung zurück und ermöglichen damit ein Anknüpfen an die symbolische Ordnung im Feld. Die Positionsverteilungen im Feld werden situativ in ihrer Repräsentation nach Außen hergestellt. Damit wird nicht nur die interne Aufteilung gefestigt, sondern durch das Anerkennen dieser Aufteilung gleichzeitig ein situativ herstellende Position und damit eine Sprecher_innenposition im Außen markiert. Die leibliche Kopräsenz der Gruppe erzeugt einen zusätzlichen Rahmen, innerhalb dessen gegenseitig Positionen innerhalb der Gruppe nach außen dargestellt werden und so situativ bestätigt. Indem interne Differenzen kultiviert werden, kann nach Außen eine legitime Einheit hergestellt werden. Die Mitglieder

können sich situativ nach innen gegenseitig anrufen, während die gegenseitige Anrufung temporär von außen legitimiert wird.

FUNKTION 5: VERHANDLUNG VON GEMEINSAMEN WÜNSCHEN/VORSTELLUNGEN

Die Künstler_innengruppen arbeiten nicht nur zusammen, sondern haben auch Vorstellungen davon, wie sie sind (beispielsweise nicht hierarchisch organisiert, oder ein *Kleinbetrieb*). Die Vorstellungen von sich selbst können reflexiv zugänglich oder immanent sein. Vorstellungen werden nicht nur offen verhandelt, sondern drücken sich in gegenseitigen Bezugnahmen aus. Teil der Verhandlung der Vorstellungen von sich als Gruppe ist das eigene Erleben. Die gemeinsame Erzählung ist jener Ort, an dem die Wünsche über sich selbst verhandelt werden. Wünsche und Vorstellungen sind widersprüchlich. Ihre Verhandlung vollzieht sich in der Erzählung dramaturgisch, als Szene vom Selbst. Die Inszenierungen der Erzählungen leben davon verstanden zu werden. Diese stehen in Verbindung zum diskursiv Möglichen sind aber nicht durch den Diskurs determiniert. In der Gruppe werden kollaborativ die gemeinsamen Vorstellungen von sich selbst verhandelt. Diesen Punkt miteinzubeziehen, geht insofern über das Ausmachen von Orientierungsmustern hinaus, als es darauf abzielt, wie die Orientierungsmuster, die herausgearbeitet werden durch die Gruppen verhandelt oder bewertet werden. Indem ich davon ausgehe, dass diese als Teil der Erzählung wiederum auf die Gruppe zurückwirken, rücken praktische Verhandlungen von Orientierungsmustern selbst ins Licht der Aufmerksamkeit. Orientierungsmuster werden damit prozessual verstanden.

FUNKTION 6: ZWISCHEN BEWUSSTSEIN UND PRAKTISCHEM WISSEN VERMITTELN

Gültige Positionen zu besetzen hat Auswirkungen auf die Handlungsmöglichkeiten der Subjekte. Eine Funktion der Erzählung ist es, die Spielräume für Subjekte zu verhandeln. Diese Spielräume ergeben sich aus dem gleichzeitigen Anspruch von situativen Kontexten und Konventionen beziehungsweise Ansprüchen der symbolischen Ordnung. Die Künstler_innengruppen wissen über potentielle Positionen Bescheid. Dieses Wissen ist entweder reflexiv zugänglich oder drückt sich als praktisches Wissen aus, dass sich als inkorporierte Struktur im Handeln ausdrückt. Während Funktion 5 die Möglichkeiten von Positionen ausgehend von der Gruppe betrachtet, meint die letzte Funktion die Möglichkeiten des Feldes. Die Erzählung steuert also auch für die Gruppen, wie sie Positionen besetzen können. Hier ist wiederum das Erzählen entscheidend. Auch wenn sich im situativen Rahmen einer Situation nicht die Bedeutung einer Handlung erschöpft, stellt er die Möglichkeiten ihrer Aktualisierung her. Im Kontext der Situation ist die Gruppe mit der Geschichte der Gruppe, der Geschichte der Situation und diskursiv möglichen Positionen konfrontiert. Während sie Kontexten entsprechen, können sie gegebenenfalls Konventionen entgegenhalten. Während Funktion 3, die auch auf mögliche Positionen im Feld abzielt, gruppeninterne Verhandlungen beschreibt, geht es nun um die körperliche Verortung dieser Bezugnahme. Es geht also um die Möglichkeiten der Inszenierung. Diese Unterscheidung ist wichtig, um die Stabilität der Erzählungen sicherzustellen, und ihre Einknüpfung in bestehende Ordnungen zu fixieren.

Diese sechs Funktionen erfassen möglicherweise nicht erschöpfend alle möglichen Funktionen von Erzählung über sich Selbst hinsichtlich der Herstellung eines kollektiven Subjektes. Doch sie sind exemplarisch, da sie dem Versuch entspringen, mithilfe des Konzeptes der Performativität eine Generalisierung der Orientierungsrahmen vorzunehmen, die den Prozesscharakter von Erzählung in den Mittelpunkt stellt und nicht nach allgemeinen Gründen außerhalb des Materials zu suchen. Da es um das Herstellen einer gemeinsamen Position geht, steht insbesondere die produktive Wirkung der Erzählung im Fokus. Da ich die Art der Generalisierung jetzt getestet habe, kann in einem nächsten Schritt angeschaut werden, ob das auch für andere Formen von Kollektivierung gilt. Als Kontrast wäre es erstens interessant andere Formen von Vergemeinschaftung im künstlerischen Feld entgegenzuhalten, deren Anspruch an das Subjekt der Beteiligten potentiell kleiner ist, wie beispielsweise

Künstler_innenvereinigungen oder Netzwerke. Zweits in Abgrenzung zu Erzählungen, die ein starkes Naheverhältnis zum Subjekt aufweisen mit Einzelkünstler_innen zu vergleichen. Drittens bieten sich auch anderer Felder an, in denen Kollektivierungen vollzogen werden. In dieser Richtung scheint sich beispielsweise das politische und wirtschaftliche Feld hinsichtlich des Anspruchs auf das Subjekt anzubieten⁶⁸.

PERFORMATIVITÄT

Diese Arbeit stellt auch einen Versuch dar, Performativität als Forschungsperspektive empirisch nutzbar zu machen. Performativität ist, wie sich zeigte, kein eindeutiges Konzept. Vielmehr wurzelt es in verschiedenen Theoriegebäuden. Vor allem die Überlegungen von John L. Austin, Erving Goffman und Victor Turner sowie Judith Butler sind für die Theorie entscheidend, wenn sie auch sehr unterschiedliche Ausgangspositionen darstellen. Trotz der Unschärfe des Begriffs weist er m.E. vor allem durch den Fokus auf die Praxis analytisches Potential in Bezug auf die Vergemeinschaftung der Künstler_innengruppen auf.

Das Konzept des Performativen macht drei Felder auf, die, angewandt auf die Erzählung, die Funktionen strukturieren. Die Funktionen, die ich herausarbeitete fallen nicht nur in einen dieser Bereiche, sondern ergeben sich aus mehreren. Die Frage nach *Repräsentation* ruft Funktionen für ihre Stabilität als Gruppe ins Feld. Hier ergeben sich für das kollektive Subjekt Fragen, wie bestehende symbolische Ordnung verändert oder bestätigt werden, wie also auf die bestehenden Ordnungen Bezug genommen wird. Darunter fallen Fragen nach der Wurzel der Kraft der Sprechakte, und die Anknüpfung an Konventionen des Sprechens, der Sprache sowie legitime soziale Positionen als mögliche Quellen für die Kraft von Erzählungen. Die Frage nach der *Inszenierung* ruft Funktionen auf, die Handlungsspielraum durch die situative Verortung von Erzählungen schaffen. Indem Erzählungen innerhalb eines Rahmens vollzogen werden, sind sie stetig mit neuen *zusätzlichen* Ordnungen konfrontiert. Dieses mehrfache Eingebundensein von Erzählung – in symbolische Ordnung, die Geschichtlichkeit der Gruppe und situative Rahmen – ergeben sich neue Konstellationen in denen bestehende Handlungs-/Erzählmuster gebraucht werden und somit potentiell verschoben werden. Die Frage der *Verkörperung* motiviert die Frage nach den langfristigen Wirkungen der gemeinsamen Position und die Beständigkeit ihrer Auswirkungen. Erzählungen sind eben nicht nur situativ und geschichtlich, sondern schreiben sich in Subjekte ein. Sie stabilisieren somit gleichzeitig und schaffen – indem sie die immer neuen Situationen immer aufs Neue inkorporieren – das Selbst aufs Neue.

ANKNÜPFUNGSPUNKTE UND OFFENE WUNDEN

Die Herangehensweise meiner Arbeit ist ein Versuch, ausgehend von den Ergebnissen meiner empirischen Erhebung im Vorfeld, zu einer Generalisierung zu gelangen, mit dem Fokus auf die performative Kraft der gemeinsamen Erzählung. Aus meiner Untersuchung ergeben sich für mich mögliche Anschlusspunkte, die sich im Versuch vielleicht als Sackgassen herausstellen. Als persönliche Notizen möchte ich sie dennoch der Kritik aussetzen.

(1) Für die *Kunstsoziologie* ermöglicht das Performative erstens das Subjekt als hergestellt zu betrachten. Das ermöglicht auch die Idee „des Künstlers“ dahingehend zu hinterfragen, wie es bestehende Vorstellungen im Sinne diskursiver Subjektfiguren (Geimer 2014) in Form von

⁶⁸ Das legt zum Beispiel das Forschungsprojekt „Aporien der Subjektivierung“ (Universität Hamburg) nahe,

Erzählungen in die eigene Konzeption über sich selbst integrieren. Zweitens eröffnet das Performative eine Möglichkeit, verschiedene Formen der Äußerung als konstitutiv für das gemeinsame Subjekt zu setzen. Die Erzählung ist Praxis und drückt sich daher nicht nur in Sprache, sondern auch im Handeln aus. Darunter fallen die spezifische Arbeitsorganisation, Ein- und Ausschlüsse von anderen Personen aber auch künstlerische Arbeiten etc. Gleichzeitig ruft Performativität die Frage nach Verkörperung auf den Plan. Ein weiterer Punkt, der im Anschluss an diese Arbeit naheliegt, sind die Möglichkeiten, die Performativität bereithält, das Kunstwerk als Bestandteil sozialer Kommunikation zu betrachten (nicht nur wie bisher oftmals in der Kunstsoziologie entweder wegzulassen, oder nur als abgeschlossenes visuelles Produkt zu betrachten). Dadurch könnte es möglich werden, das Kunstwerk aus einer radikal rezeptionsästhetischen Perspektive zu betrachten.

(2) In Bezug auf die *Methode* bietet Performativität m.E. für den Schritt der Generalisierung die Möglichkeit, näher am empirischen Material zu arbeiten, als beispielsweise Bohnsacks soziogenetische Typenbildung vorschlägt. Eine Chance liegt darin, die Diskursdramaturgie auch in der Phase der Typenbildung miteinzubeziehen. Die dokumentarische Methode vollzieht, wie eingangs beschrieben, zwei Phasen der Typenbildung. Die sinngenerische Phase der Typenbildung zielt darauf ab, die Orientierungsfiguren, also die Sinnstrukturen der Befragten nachzuvollziehen. Die soziogenerische Typenbildung versucht anschließend diese in Hinblick auf den geteilten „konjunktiven Erfahrungsraum“ (Bohnsack 2007: 120f) zu erklären. Performativität lenkt den Blick neben dem „existentiellen Erfahrungszusammenhang“ (Nentwig-Gesemann 2013: 277) auf die situative Aktualisierung dieser Erfahrung. Die Situation zu betonen, soll nicht heißen, die Einknüpfung in die symbolische Ordnung auszublenden, noch nahelegen, dass Interpretations- und Wahrnehmungsschemata leicht zu verschieben sind. Aber sie stellt durch die Anwesenheit mehrerer Kontextbezüge gleichzeitig mögliche Widersprüche durch die Wiederholung in den Raum.

THE END

Aus der Perspektive von Performativität ist es möglich diese Erzählungen als eigene und inszenierte zu denken. Die Künstler_innengruppen besetzen und dehnen bestehende Möglichkeiten. Die Selbsterzählungen sind weder als Bruch mit bestehenden Normen aus einer Position des Außen, noch als mechanische Reproduktion bestehender Narrative zu begreifen. Denn die Erzählungen sind Erzählungen über das Selbst. Sie müssen authentisch sein und sind – wenn sie auch temporär geschehen – langfristig angelegt.

Das Subjekt ist beides, die Voraussetzung und die Folge des Sprechens, es wird durch sein Sprechbar werden erst hergestellt. Das Subjekt spricht jedoch nicht nur über sich selbst, sondern konstituiert sich innerhalb symbolischer Ordnung. Das ist auch deshalb möglich, weil das Subjekt Innen nicht einheitlich sein muss, wenn es eine äußere Grenze behauptet. Das wiederum eröffnet die Möglichkeit ein kollektives Subjekt zu denken, das temporär unterschiedliche Formen einnimmt. Butler hält fest, dass das *was* und das *wie* nicht getrennt werden können, da die Äußerung, nicht durch ein losgelöstes Subjekt geschieht, sondern dieses auch erst hergestellt werden müsse (Butler 2006: 46f). Es geht nicht nur darum, welche konventionalen Möglichkeiten Gruppen haben, um zu Subjekten zu werden, sondern auch über welche Möglichkeiten diese zu nutzen sie verfügen. Die Herstellung einer gemeinsamen Position hängt also sowohl mit bestehenden Positionen (den Grenzen symbolischer Ordnung), der Geschichte der Gruppen (den Grenzen der eigenen Erzählung) und der Situation (die Grenzen des Rahmens) zusammen.

Handeln aus Perspektive von Performativität zu denken, heißt dass die Erzählung nicht nur referentiell als Signifikat einer dahinter liegenden Organisationsstruktur verstanden wird, die

möglichst exakt beschrieben werden kann. Die Erzählung ist nicht nur Erzählung, sie ist auch *Performance* in einem Rahmen (Goffman), sie markiert einen Übergang (Turner), weil sie eine Handlung ist (Austin) und hat selbst wiederum Auswirkungen auf die Voraussetzungen der Handlung, also der Konventionen (Butler). Ich habe in dieser Arbeit jene Funktionen betrachtet, die eine Erzählung übernehmen kann, um ein gemeinsames Subjekt herzustellen. Aber nicht jede Äußerung ist Erzählung. Nicht jede Erzählung stellt etwas her.

6 LITERATUR

Aleksander, Karin et al. (2013): Feminismus, Subjektkritik und Kollektivität. Eine Einleitung, in Jähnert, Gabriele et al. (Hg.): Kollektivität nach der Subjektkritik. Geschlechtertheoretische Positionierungen (=GenderCodes, Bd. 16). Bielefeld: Transkript, S. 9-26.

Alheit, Peter/Dausien, Bettina (2000): Die biographische Konstruktion von Wirklichkeit. Überlegungen zur Biographizität des Sozialen, in Hoerning, Erika M. (Hg.): Biographische Sozialisation (=Der Mensch als soziales und personales Wesen, Bd. 17). Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 257-283.

Audehm, Kathrin (2001): Die Macht der Sprache: Performative Magie bei Pierre Bourdieu, in Wulf, Christoph et. al. (Hg.): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim/München: Juventa, S. 101-128.

Austin, John L. (1972): Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart (u.a.): Reclam.

Austin, John L. (1986): Gesammelte philosophische Aufsätze. Stuttgart (u.a.): Reclam.

Bahrdt, Hans P. (2003): Schlüsselbegriffe der Soziologie. Eine Einführung mit Lehrbeispielen. München: Beck.

Bausch, Constanze (2001): Die Inszenierung des Sozialen. Erving Goffman und das Performative, in Wulf, Christoph et al. (Hg.): Grundlagen des Performativen. Weinheim/München: Juventa, S. 203-225.

Bernhard, Stefan (2014): „Identitätskonstruktionen in narrativen Interviews. Ein Operationalisierungsvorschlag im Anschluss an die relationale Netzwerktheorie“ [42 Absätze], *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 15. Jg., Heft 3, Art. 1, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs140311>, Stand: 19.4.2016.

Bohnsack, Ralf (2000): Gruppendiskussion, in Flick, Uwe et al. (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 369–384.

Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja/Schäffer, Burkhard (2006): Einleitung. Gruppendiskussionen als Methode rekonstruktiver Sozialforschung, in dies. (Hg.): Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis. Opladen/Farmington Hills: Budrich, S. 7-22.

Bohnsack, Ralf (2007): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. Opladen/Farmington Hills: Budrich.

Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja/Schäffer, Burkhard (Hgs.) (2010): Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis. Opladen/ Farmington Hills: Budrich.

Bourdieu, Pierre (1974): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre (2005): Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien: Braumüller.
- Butler, Judith (1988): „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal*, 40.Jg., Heft 4. S. 519-531.
- Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1999): Performativity's Social Magic, in Shusterman, Richard (Hg.): Bourdieu. A critical Reader. Oxford (u.a.): Blackwell, S. 113-128.
- Butler, Judith (2006): Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (2001): Limited Inc. Wien: Passagen.
- Dirksmeier, Peter/Helbrecht, Ilse (2008): „Time, Non-representational Theory and the \"Performative Turn\" – Towards a New Methodology in Qualitative Social Research“, [24 Absätze], *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 9. Jg., Heft 2, Art. 55, <http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0802558>, Stand: 19.4.2016.
- Dröge, Kai/Neckel, Sighard/Somm, Irene (2010): Das Leistungsprinzip als Deutungsressource. Zur Rekonstruktion von gesellschaftlichem Bewertungswissen, in Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja/Schäffer, Burkhard (Hg.): Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis. Opladen/Farmington Hills: Budrich, S. 203-215.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): Vorwort, in: Turner, Victor. Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt/NY: Campus.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: Transkript.
- Foucault, Michel (2002): Die Aussage definieren, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 111-120.
- Froschauer, Ulrike/Lueger, Manfred (2003): Das qualitative Interview. Wien: Facultas-WUV.
- Geimer, Alexander (2014): „Das authentische Selbst in der Popmusik. Zur Rekonstruktion von diskursiven Subjektfiguren sowie ihrer Aneignung und Aushandlung mittels der Dokumentarischen Methode“, *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 39. Jg., Heft 2, S. 111-130.
- Goffman, Erving (1989): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (2002): Moduln und Modulation, in Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 185-192.
- Goffman, Erving (2011): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München/Zürich: Piper.
- Göhlich, Michael (2001): Performative Äußerungen. John L. Austins Begriff als Instrument erziehungswissenschaftlicher Forschung, in Wulf et. al. (Hg.): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim/München: Juventa, S. 25-46.
- Hajer, Maarten A. (2010): Argumentative Diskursanalyse. Der Diskurs um den ‚Sauren Regen‘, in Keller, Rainer et al. (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2: Forschungspraxis. (=Interdisziplinäre Diskursforschung). Wiesbaden: VS, S. 271-298.

Hänzi, Denis (2013): Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie. Bielefeld: Transkript.

Hempfer, Klaus W./Volbers, Jörg (Hg.) (2011): Vorwort, in dies.: Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme. Bielefeld: Transkript, S. 7-12.

Hempfer, Klaus W. (2011): *Performance*, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes, in ders./Volbers, Jörg (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme. Bielefeld: Transkript, S. 13-42.

Jähnert, Gabriele et al. (Hg.) (2013): Kollektivität nach der Subjektkritik. Geschlechtertheoretische Positionierungen (=GenderCodes 16). Bielefeld: Transcript.

Kastner, Jens (2009): Die ästhetische Disposition. Wien: Turia und Kant.

Keller, Rainer/Hirsland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hg.) (2010): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2: Forschungspraxis. (=Interdisziplinäre Diskursforschung). Wiesbaden: VS.

Knoblauch, Hubert (2010): Von der Kompetenz zur Performanz. Wissenssoziologische Aspekte der Kompetenz, in Kurz, Thomas/Pfadenhauer, Michaela (Hg.): Von der Kompetenz zur Performanz. Wissenssoziologische Aspekte der Kompetenz. Wiesbaden: VS, S. 238-239.

Köpping/Klaus-Peter, Rao/Ursula (Hg.) (2008): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz (=Performanzen. Interkulturelle Studien zu Ritual, Spiel und Theater; Band 1). Münster (u.a.): Lit.

Kolesch, Doris (2009): Biographie und Performanz – Problematisierungen von Identität und Subjektkonstruktionen, in Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart u.a.: Metzler, S. 45 – 53.

Lutz, Helma (2010): Biographieforschung im Licht postkolonialer Theorien, in Reuter, Julia/Villa, Paula-Irene (Hg.): Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention. Bielefeld: Transkript, S.115-136.

Mader, Rachel (Hg.) (2012): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern/Wien (u.a.): Lang.

Michel, Burkhard (2010): Das Gruppendiskussionsverfahren in der (Bild-) Rezeptionsforschung, in Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja/Schäffer, Burkhard (Hg.): Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis. Opladen/Farmington Hills: Budrich.

Moser, Valerie (2013): Bildende Kunst als soziales Feld. Eine Studie über die Berliner Szene. Transkript.

Müller-Jentsch, Walther (2012): Vom Gegenbild zum Vorbild. Der Künstler im Widerstreit soziologischer Diskurse. In: Soziologische Revue (35), S. 276-284.

Nentwig-Geseman, Iris (2013): Die Typenbildung der dokumentarischen Methode, in Bohnsack, Ralf/Nentwig-Geseman, Iris/Nohl, Arnd-Michael (Hg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Forschung. Wiesbaden: Springer, S. 295-323.

Nollert, Angelika (2006): Kunst ist Leben und Leben ist Kunst, in Block, René/Nollert, Angelika (Hgs.): Kollektive Kreativität. Collective Creativity. Anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Fridericianum, 1. Mai - 17. Juli 2005. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, S. 19–24.

Neusiedler, Alice (2014): Freundschaft. Franchise. Kleinbetrieb. Kollektive in der Kunst – Autor_innenschaft als Diskussionsfeld von Subjektgrenzen. Unveröffentl. Diplomarbeit, Wien.

- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika (2010): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München: Oldenbourg.
- Reckwitz, Andreas (2003): „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32, Heft 4, S. 282-301.
- Reckwitz, Andreas (2008): *Subjekt*. Bielefeld: Transcript.
- Reichert, Ramón (2013): Die Macht der Vielen. Eine performative Perspektivierung der kollaborativen Kommunikationskultur im Web 2.0., in Kleiner, Marcus S./Wilke, Thomas (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen*. Wiesbaden: Springer, S. 435-452.
- Renn, Joachim (2005): Wie ist das Bewusstsein am Diskurs beteiligt? Handlungstheoretische Überlegungen zur performativen Beziehung zwischen Semantik und Intentionalität, in Keller, Reiner/Hirsland, Andreas et al. (Hg.): *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit*. S. 101-126.
- Richter, Rudolf (2001): *Soziologische Paradigmen. Eine Einführung in klassische und moderne Konzepte*. Wien: Facultas-WUV.
- Ruhsam, Martina (2011): *Kollaborative Praxis. Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführungen*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Savigny, Eike von (1972): Vorwort, in Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*.
- Schumacher, Eckhard (2002): Performativität und Performance, in Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 383-402.
- Spies, Tina (2009). „Diskurs, Subjekt und Handlungsmacht. Zur Verknüpfung von Diskurs- und Biografieforschung mithilfe des Konzepts der Artikulation“, [70 Absätze], *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 10. Jg., Heft 2, Art. 36, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0902369>, Stand: 19.4.2016.
- Tuider, Elisabeth (2007). „Diskursanalyse und Biographieforschung. Zum Wie und Warum von Subjektpositionierungen“, [81 Absätze], *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 8. Jg., Heft 2, Art. 6, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs070268>, Stand: 19.4.2016.
- Turner, Victor (2009): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt/NY: Campus.
- Turner, Victor (2002): Dramatisches Ritual, rituelles Theater. Performative und reflexive Ethnologie, in Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 193-209.
- Villa, Paula-Irene (2011): „Symbolische Gewalt und ihr potentielles Scheitern. Eine Annäherung zwischen Butler und Bourdieu“, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 39, Heft 4, S. 51-69.
- Volbers, Jörg (2011): Zur Performativität des Sozialen, in Hempfer, Klaus W./ders. (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache - Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandaufnahme*. Bielefeld: Transkript, S. 141-159.
- Wagner-Willi, Monika (2001): Liminalität und soziales Drama. Die Ritualtheorie von Victor Turner, in Wulf, Christoph et al. (Hg.): *Grundlagen des Performativen*. Weinheim/München: Juventa, S. 227-251.

Wirth, Uwe (2002): Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in ders. (Hg.): Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 9-60.

Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (2001): Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen, in dies. (Hg.): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim/München: Juventa, S. 9-22.

Ziemer, Gesa (2013): Komplizenschaften. Neue Perspektiven auf Kollektivität (=xtexte). Bielefeld: Transkript.

ANHANG 1: ABSTRACT

In den letzten Jahren kommt es zu einem zunehmenden Interesse an kollektiven Produktionen von Kunst. Künstler_innengruppen wurden bislang jedoch entweder in der Tradition politischer Kollektive oder als Zusammenschlüsse von kollaborativen Einzelpersonen verhandelt. Zudem wurden „Künstler_innen“, trotz feldinterner Kritik an der modernen Vorstellung von „Genie“, als singuläre Akteur_innen betrachtet. Das Subjekt wurde von seiner autonomen und souveränen Position verabschiedet (vgl. Jähnert et al. 2013). Folglich müssen auch Gruppen und ihre Formierungsprozesse neu gedacht werden. Vor dem Anspruch, dass künstlerische Arbeiten ihr authentischer Ausdruck (vgl. Geimer 2014) ist, brauchen Künstler_innengruppen eine gemeinsame Position, aus der heraus sie Kunst herstellen können. Langfristig-verbindliche Künstler_innengruppen bilden ein (temporäres) kollektives Subjekt heraus, um gemeinsam handeln und als Gruppe angesprochen werden zu können. Das gelingt über eine gemeinsame performative Erzählung.

Diese Arbeit beruht auf den Ergebnissen meiner vorangegangenen explorativen Studie (2014), die ich in Anlehnung an die dokumentarische Methode (Bohnsack 2007) mit drei Bildenden Künstler_innengruppen in Wien durchführte: Steinbrener/Dempff&Huber, Muntean/Rosenblum und der WochenKlausur. Es zeigte sich, dass die Gruppen spezifische Erzählungen herausbilden, und im Rahmen dessen, Konzepte über ihre Zusammenarbeit entwickeln. Diese ermöglichten ihre Zusammenarbeit zu legitimieren. Diese Konzepte sind das *Höhere*, der *Dunstkreis*, der *gemeinsame Name*.

Nun geht es darum, wie diese gemeinsame Erzählung performativ ist. Mittels des Konzepts der Performativität betrachte ich aus praxeologischer Perspektive jene Konzepte, welche die Künstler_innengruppen anwenden, um ihre gemeinsame Position herzustellen. Das Konzept der Performativität (Austin 1972; Goffman 1989; Turner 2009; Butler 2006) rückt die Konstruktion von Bedeutung in der Situation in den Mittelpunkt und erlaubt dabei gleichzeitig, die Wirkungsweise der symbolischen Ordnung auf die Situation und die Möglichkeiten des Handelns in den Blick zu nehmen. Während die vorangegangene Erhebung im Sinne einer sinngenerischen Typenbildung (Nentwig-Geseman 2013) auf die Orientierungsrahmen der Gruppen abzielte, geht es nun um die zweite Phase der Generalisierung. Dabei stehen die Funktionen der Erzählung im Mittelpunkt. Diese stellen erstens in Bezug zur symbolischen Ordnung eine gemeinsame Sprecher_innenposition her und erhalten diese zweitens durch ihre Wiederholung in Situationen des Erzählens.

Performative Erzählungen erfüllen für die Künstler_innengruppen sechs Funktionen, wie ich exemplarisch herausarbeitete. Sie stellen zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Zusammenarbeit eine gemeinsame Sprecher_innenposition her: Erzählung als Ritual der Eingliederung (Funktion 1), Erzählung als Verhandlung von Differenzen (Funktion 2) und Erzählung als Besetzung gültiger Positionen (Funktion 3) stabilisieren die Gruppe nach Innen und besetzen nach Außen legitime Positionen. Die Funktion sich situativ „selbst“ anzurufen (Funktion 4), Verhandlung von gemeinsamen Wünschen/Vorstellungen (Funktion 5), Vermittlung zwischen Bewusstsein und praktischem Wissen (Funktion 6) stellen Handlungsmöglichkeiten her und erhalten so eine gemeinsame Aussageposition.

ANHANG 2: KURZ UND KNAPP

1

ICH WILL WISSEN:

Wie werden Künstler_innengruppen durch ihre Selbsterzählung als kollektives Subjekt handlungsfähig und welche Funktionen erfüllen dabei diese Erzählungen in Bezug auf die symbolische Ordnung?

2

Dieser Arbeit geht eine empirische Untersuchung voraus, deren Ergebnisse ich hier weiterverarbeite. In dieser vorangegangenen Arbeit untersuchte ich die Künstler_innengruppen Steinbrener/Dempf & Huber, Wochenklausur und Muntean/Rosenblum.

In der vorangegangenen Arbeit stellte ich fest:

- Diese Künstler_innengruppen schaffen es über einen langen Zeitraum zusammenzuarbeiten.
- Dafür müssen sie sich gemeinsam ausdrücken. (Sie brauchen eine gemeinsame Sprecher_innenposition, aus der heraus sie gemeinsam Kunst machen können.)
- Das betrifft ihr gemeinsames „Subjekt“.
- Kunst ist „Arbeit“, aber muss Ausdruck der_in des Künstler_in sein.

Ich habe dies mit der Dokumentarischen Methode nach Ralf Bohnsack (2007) analysiert. Die dokumentarische Methode geht davon aus, dass Personen über gemeinsame Erfahrungsräume („konjunktiver Erfahrungsraum“) Sinn teilen. Die dokumentarische Methode vollzieht zwei Phasen der Typenbildung: Die Rekonstruktion von immanentem Sinngehalt (der den subjektiven Sinn der Beteiligten betrifft), und des dokumentarischen Sinns, der auf eine objektive Sinnenebene abzielt. Objektiver Sinn meint eine Sinnenebene, die über die Sinnherstellung von Einzelnen hinausgeht, der vor ihnen da ist.

Als erstes habe ich Orientierungsmuster der Gruppen herausgearbeitet und verallgemeinert (= sinngenerische Typenbildung).

Ich stellte fest, dass eine gemeinsame Erzählung über sich selbst (ihre „Selbsterzählung“) entscheidend ist, um ein kollektives Subjekt herzustellen.

3

Jetzt möchte ich wissen, *wie* die Erzählung dazu beitragen kann, ein gemeinsames Subjekt herzustellen.

Dazu betrachte ich nochmals die Konzepte, die ich in der ersten Arbeit herausgefunden habe. Diese sind nahe an den Gruppen, die ich untersucht habe. Jetzt möchte ich mit diesen Konzepten generalisieren, um meine Frage zu beantworten.

Mit der Typenbildung der dokumentarischen Methode kann diese Frage nicht beantwortet werden, weil sie 1, Subjekte nicht betrachtet und 2, auf bestehende Kategorien zurückgreift.
= METHODISCHE LÜCKE

Das Verhältnis von Erzählung und Subjekt ist performativ. Das heißt, dass eine Erzählung nicht nur über ein Subjekt berichtet, sondern es auch herstellt. Das gilt auch für Gruppen.
= METHODISCHER ANKNÜPFUNGSPUNKT

4

Ich versuche nun mithilfe des Konzeptes PERFORMATIVITÄT herauszufinden, welche Funktionen Erzählung erfüllt, um ein kollektives Subjekt herzustellen.

5

Das Konzept der Performativität ermöglicht Fragen nach REPRÄSENTATION, INSZENIERUNG und VERKÖRPERUNG zu stellen.

Ich fand sechs exemplarische FUNKTIONEN der performativen Erzählung heraus.

Diese stabilisieren die Gruppe, und besetzen legitime Positionen:

Funktion 1: Erzählung als Ritual der Eingliederung

Funktion 2: Erzählung als Verhandlung von Differenzen

Funktion 3: Erzählung als Besetzung gültiger Positionen

Sie erhalten die gemeinsame Position, indem sie Handlungsmöglichkeiten herstellen:

Funktion 4: sich situativ „selbst“ anzurufen

Funktion 5: Verhandlung von gemeinsamen Wünschen/Vorstellungen

Funktion 6: Vermittlung zwischen Bewusstsein und praktischem Wissen

ANHANG 3: LEBENS LAUF

ALICE NEUSIEDLER

AUSBILDUNG

Okt 2011 –	Universität Wien Masterstudium Soziologie
Sept 2011 – Jun 2012	Université Paris 8 Vincennes-St.Denis Erasmusaufenthalt (Master Sociologie)
Okt 2005 – Okt 2014	Universität Wien Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg)
Okt 2005 – Apr 2011	Universität Wien Bakkalaureatsstudium Soziologie

VERÖFFENTLICHUNGEN

Nov 2013	,Volume: Die Versammlung ist aufgelöst. Abwesenheit, Lücke und die Repräsentation von Masse' in: Syn Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Heft 7/2013. S.
Nov 2012	,It's ok, Officer. Taktiken der Surveillance Camera Players' in: Syn Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Heft 5/2012, S. 137 – 147.

SONSTIGE TÄTIGKEITEN

- Okt 2015 **„Freundschaft, Franchise, Kleinbetrieb – Autor_innenschaft als Diskussionsfeld von Subjektgrenzen“**
| Goethe-Universität Frankfurt/M.
Vortrag, 4. Internationale Graduiertenkonferenz: *Challenging Collectivities*
- Jun 2015 **„Friendship, Franchise, Small Business. Artist Collectives as the Battlefield of Subjectivation“**
| Universität Lausanne
Vortrag im Rahmen des Workshops *„Les professions artistiques, entre dérégulation et autorégulation“*,
Kongress der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie: Kollektive Dynamiken, soziale (De-)Regulierung und Öffentlichkeit
- Apr 2014 **Die Regeln der Kunst – ein Echtzeitfragebogen**
| Depot – Raum für Kunst und Diskussion Wien
mit oellinger/rainer, lecture performance
- Dez 2013 **Die Regeln der Kunst – ein Echtzeitfragebogen**
| MAK Wien,
mit oellinger/rainer, lecture performance
- Okt 2011 **„Kunst, Transformation und Handlung in der Theorie Pierre Bourdieus – Möglichkeiten der Veränderung am Beispiel des künstlerischen Feldes“**
| TU Berlin
Vortrag, 3. Studentischer Soziologiekongress
- Mär 2011 – Jun 2011 **Interdisziplinäres Kunst- und Forschungsprojekt „Protest und Stillstand“**
| Universität für angewandte Kunst Wien
- Okt 2010 – Nov 2010 **Interdisziplinäres Kunst- und Forschungsprojekt „Versuchs-anordnung: Liebesgeschichten“**
| Universität für angewandte Kunst Wien
- Okt 2008 – Dez 2010 **Freies Forschungsprojekt „Schöner Wohnen – Zur Kritik an Bourdieus feinen Unterschieden“**
| Wien