



Fatma Kargin

ROLLENBILDUNG

Zu responsiv-performativen Dimensionen
der Erfahrung künstlerischer Installationen

[transcript] Image

Fatma Kargin
Rollenbildung

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

Fatma Kargin

Rollenbildung

Zu responsiv-performativen Dimensionen der Erfahrung künstlerischer Installationen

[transcript]

Gießener Dissertation im Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften.

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



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



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

2026 © Fatma Kargin

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

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

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

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

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

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

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

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

Prolog

Wie erfahren wir künstlerische Installationen?

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

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

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

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

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

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

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

I. Einführung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Ebd., S. 7

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

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

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

11 Ebd., S. 124

12 Ebd., S. 136

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

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

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

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

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

15 Ebd., S. 12

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

17 Ebd., S. 6

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Ebd., S. 21

29 Ebd., S. 21

30 Ebd., S. 22

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Ebd., S. 7

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

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

39 Ebd., S. 15

40 Ebd., S. 16

41 Ebd., S. 16

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47 Ebd., S. 130

48 Ebd., S. 131 (eigene Übersetzung)

49 Ebd., S. 131–132

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

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

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

51 Ebd., S. 133

52 Ebd., S. 133

53 Ebd., S. 133 (eigene Übersetzung)

54 Ebd., S. 133 (eigene Übersetzung)

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

56 Ebd., S. xv, xvi

57 Ebd., S. xvi

58 Ebd., S. xvi

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

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

59 Ebd., S. xvi

60 Ebd., S. xvii

61 Ebd., S. xx

62 Ebd., S. xxi

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

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

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

66 Ebd., S. 43

67 Ebd., S. 52

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

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

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

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

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

70 Ebd., S. 3

71 In K20/K21 in Düsseldorf

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

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

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

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

74 Ebd., S. 1–7

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

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

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

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

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

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

78 Ebd., S. 75

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

80 Ebd., S. 320

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

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

81 Sternagel, Jörg: Bernhard Waldenfels – Responsivität des Leibes, in: Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, 2019, S. 123–124

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

thetischen, selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden Dimensionen in den Blick nimmt.

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

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

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

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

II. Spontaneität

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

Beginnend mit der Responsivität

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

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

- stallation art as experience of self, in space and time. Delaware, Malaga 2021: Vernon Press, S. 21–57.
- Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia: Editor's Introduction. In: Vial Kayser, Christine; Coëllier, Sylvia (Eds.): *Installation art as experience of self, in space and time*. Delaware, Malaga 2021: Vernon Press, S. xv–xxx.
- Villa, Paula-Irene: Subjekte und ihre Körper. Kultursoziologische Überlegungen. In: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): *Kultursoziologie. Paradigmen – Methoden – Fragestellungen*. Wiesbaden 2010: Springer Verlag, S. 251–274.
- Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*. Zürich, Berlin 2007: Diaphanes Verlag.
- Von Rosenberg, Florian: *Bildung und Habitustransformation. Empirische Rekonstruktionen und bildungstheoretische Reflexionen*, Bielefeld 2011: transcript Verlag.

W

- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 2020, 8. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2019, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Erfahrung, die zur Sprache drängt. Studien zur Psychoanalyse und Psychotherapie aus phänomenologischer Sicht*. Frankfurt a.M. 2019: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M. 2019, 4. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: Metamorphoses of experience in the picture. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Eds.): *Transformative Aesthetics*. London 2018: Routledge, S. 15–26.
- Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a.M. 2018, 6. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M. 2018, 7. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens. In: Eke, Norbert Otto; Haß, Ulrike; Kaldrack, Irina (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn 2016: Fink Verlag, S. 13–26. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3975> (Aufgerufen 05.20.2022).
- Waldenfels, Bernhard: *Antwortregister*. Frankfurt a.M. 2016, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2015: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M. 2015, 2. Auflage: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*. München 2013, 2. Auflage: Wilhelm Fink Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin 2012: Suhrkamp Verlag.

- Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a.M. 2002: Suhrkamp Verlag.
- Waldenfels, Bernhard: Antwort auf das Fremde. Grundzüge einer responsiven Phänomenologie. In: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*. München 1998: Wilhelm Fink Verlag, S. 35–50.
- Waldenfels, Bernhard: Einführung: Ethik vom Anderen her. In: Waldenfels, Bernhard; Därmann, Iris (Hg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*. München 1998: Wilhelm Fink Verlag, S. 7–16.
- Warstat, Matthias: Einleitung. Ästhetische Erfahrung als Emotion. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München 2006: Brill & Fink Verlag, S. 97–105.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2017: C. H. Beck Verlag.
- Wiesing, Lambert: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M. 2013, Suhrkamp Verlag.
- Wihstutz, Benjamin: Kollektive_Zwischenräume. In: Bazak, Ivan; Kampe, Gordon; Ortmann, Katharina (Hg.): *Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne*. Bielefeld 2015: transcript Verlag, S. 70–83.
- Wihstutz, Benjamin: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen: zur Topologie experimenteller Theaterformen. In: Schaffaff, Jörn; Wihstutz, Benjamin (Hg.): *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*. Paderborn 2015, Wilhelm Fink Verlag, S. 147–164.
- Wulfstange, Gereon: *Fremdes – Angst – Begehren. Annäherungen an eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Bielefeld 2015: transcript Verlag.
- Wuss, Peter: *Künstlerische Verfahren des Films aus psychologischer Sicht. Zum Wirkungspotenzial des Spielfilms*, Wiesbaden 2020: Springer Fachmedien Verlag.

Z

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

Internetquellen

- ARoS Aarhus Kunstmuseum Dänemark, zur Ausstellung »House« <https://www.aros.dk/de/kunst/fruehere-ausstellungen/2024/far-from-home/>
- Situation Rooms, Rimini Protokoll <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/situation-rooms>

Dank

Wenngleich sich hier nicht jede Begegnung zwischen Gießen, Usingen, Aarhus, Basel, Hamburg, Lüneburg und Köln in den letzten Jahren persönlich benennen lässt, möchte ich mich doch bei einigen Personen besonders bedanken. An erster Stelle gilt mein Dank Prof. Dr. Ansgar Schnurr für seine Unterstützung als Erstbetreuer der Dissertation, für die kontinuierliche Motivation, Aufforderung und freundliche Geduld, ohne die die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Ein Dank geht auch an Prof. Dr. Dorothee King für die gute Zusammenarbeit und gemeinsame Zeit in Basel. Ebenso möchte ich mich bei Marianna Grymer Bargeman bedanken, der damaligen Leiterin der Bildungsabteilung im ARoS Aarhus Kunstmuseum, Dänemark, die mir den Feldzugang meiner Forschung ermöglichte und damit zur Verwirklichung dieser Arbeit unterstützend beitrug. Nicht zuletzt bedanke ich mich herzlich bei Prof. Dr. Andrea Sabisch für ihre spontane Bereitschaft und Zusage zur Zweitbegutachtung der Arbeit und für ihre motivierenden Worte.

Ein Dank geht auch an die Kolleg:innen im Doktorandenkolloquium in Gießen und im Forschungskolloquium in Loccum für die anregenden Gespräche und fürs gemeinsame Denken. Ganz herzlich und unendlich danke ich Lennart Krauß und Manuel Zahn nicht nur für die aufmunternde Worte und für das tapfere Aushalten, sondern auch für das Korrektorat, ohne das die vorliegende Arbeit nicht lesbar wäre.

Köln, Januar 2025

Fatma Kargin