

## Jenseits der "Erlebenswelt": Musik im Horizont der Sozialität

Stascheit, Andreas Georg

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stascheit, Andreas Georg: Jenseits der "Erlebenswelt": Musik im Horizont der Sozialität. In: Rehberg, Karl-Siegbert (Ed.) ; Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Ed.): *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Teilbd. 1 und 2*. Frankfurt am Main : Campus Verl., 2006. - ISBN 3-593-37887-6, 3927-3933.. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-142410>

### Nutzungsbedingungen:

*Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.*

*Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.*

### Terms of use:

*This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.*

*By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.*

# Jenseits der »Erlebenswelt«

Musik im Horizont der Sozialität

*Andreas Georg Stascheit*

Alfred Schütz hat im Zusammenhang der Entwicklung seiner soziologischen Position mehrfach im exemplarischen Sinne auf die Musik Bezug genommen, so in seinen Studien zur face-to-face Situation des gemeinsamen Musizierens und in den zu seinen Lebzeiten nicht publizierten Fragmenten zur Phänomenologie der Musik. Insbesondere waren es die Diskussionen und Analysen zum soziologischen und phänomenologischen Problem der Intersubjektivität, in deren Kontext Schütz sich an der Erfahrung von Musik, im Sinne eines expliziten oder impliziten Bezugsrahmens, orientierte. Eine zentrale Rolle in diesem Zusammenhang spielt die von Schütz als »tuning-in-relationship« bezeichnete Struktur, die als konstitutives Fundament das Zusammenwirken von Musikern ermöglicht und darüber hinaus als grundlegendes Moment einer Genealogie des »Wir« interpretiert werden kann. Die für das Konzept des »tuning-in« zentrale Dimension der Temporalität von Verhalten und Erfahrung und die temporalen Leitfäden »Synchronisation« und »Simultaneität« fungieren für Alfred Schütz auch in anderen Argumentationszusammenhängen als grundlegende Bezugsrahmen für wissenschaftliches Verstehen der sozialen Welt und sozialer Beziehungen.

Die folgenden Überlegungen diskutieren einzelne Motive einer solchen »Soziologie aus dem Geiste der Musik«<sup>1</sup>, in Annäherung an eine Musik jenseits der »Erlebenswelt«, die sich gleichwohl nicht von der Erfahrung ablöst.

Als *fil conducteur* für die einleitenden Überlegungen wähle ich einen speziellen Aspekt der Temporalität von Musik, ein mit dem Themenkomplex »Rhythmus und Tempo« verknüpftes charakteristisches Moment, für dessen Bezeichnung auf die englische Redewendung *to be in the groove* (deutsch: in Stimmung sein) zurückgegriffen wurde. »Groove«, einer der zentralen Termini der oralen Musiktheorie von Jazz und Populärmusik, bezeichnet einen ganzen Komplex choreographischer Qualitä-

---

1 Vgl. hierzu vom Verfasser die Diskussion des Zusammenhanges von Ästhetik und Soziologie im Werk Alfred Schütz in: Embree, Lester/Sepp, Hans-Rainer (Hg.) (2005), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht, im Erscheinen. Demnächst auch Stascheit, Andreas Georg/ Zehentreiter, *Soziologisches Denken aus dem Geiste der Musik. Alfred Schütz und Theodor W. Adorno als Begründer einer soziologischen Ästhetik*, im Erscheinen (2006).

ten, die Gangart der Musik und deren natürliche Selbstverständlichkeit, die anmutige, schwingende, gelassene, und balancierte Erscheinung, mit der sich der *Rhythm'n Blues* auf einem Nachmittagsspaziergang an einem Flussufer Jamaikas oder Kubas zeigt. Über die *linha rítmica* des Samba schreibt Tiago de Oliveira Pinto:

»Die Schwierigkeit, gewisse rhythmische Verläufe des Samba in europäischer Notenschrift festzuhalten, hängt nicht mit polyrhythmischen Strukturen oder scheinbar irrationalen Werten zusammen, sondern geht auf eine zunächst sinnlich kaum wahrnehmbare, dem musikalischen Fluss innewohnende, ständige Fluktuation zurück. Eine computergestützte rhythmische Messung der *linha rítmica* des Samba aus Rio de Janeiro hat ergeben, dass es sich bei der Elementarpulsation des Samba um ein dehnbare, flexibles Netz handelt, das nuancenvolle Abstufungen zulässt.« (1998: 889)

Nun findet sich das Phänomen *Groove* in einer Vielzahl von Exempeln und Kontexten, in denen es in zum Teil stark kontrastierender Weise thematisch bzw. problematisch wird, so im »Do-it-yourself« Musiklabor, wo Softwarewerkzeuge zur »Wiederbelebung« von softwarebasierten Arrangements eingesetzt werden müssen, in der Laborsituation des arbeitsteiligen Mehrspur-Recordings im Kontext der professionellen Produktion von Populärmusik, in der dem Musiker selbst die auditive Selbstwahrnehmung nur mehr medial vermittelt via Kopfhörer möglich ist und gemeinsames Musizieren »authentisch simuliert« werden muss, oder schließlich im surrealen Spektakel des brasilianischen Carnival, wo Samba im Dauerlauf, mit zusammengedrückten Getränke-Blechdosen auf dem Asphalt kratzend, inszeniert wird.

Bei aller Unterschiedlichkeit, ja Gegensätzlichkeit der skizzierten Beispiele bleibt der so genannte *Groove* das gemeinsame Motiv, das sich vervielfältigend ausdifferenziert und sich bis in die sinnlichen und sinnhaften, pragmatischen und expressiven, habituellen und exceptionellen Qualitäten des Gehens, Hüpfens, Laufens zurückverfolgen lässt. Dies deutet darauf hin, dass es durchaus nicht unmöglich ist, mit Blick auf Musik und Musikalisches Bereiche zu identifizieren, die als »grundlegende Spielräume« fungieren und in diesem Sinne so etwas wie »Fundamente« darstellen, auf die immer wieder in vielfältigen Variationen Bezug genommen werden kann, sei es als Musiker, als Vermittler oder als Wissenschaftler. Gleichzeitig allerdings können die oben skizzierten Exempel und die Kontexte, in denen sie spielen, nicht zu einem Singular eingeschmolzen werden; auszugehen ist von einem unreduzierbaren Plural, aus der Perspektive des handelnden Subjektes, aus der Perspektive der musikalischen Ereignisse und Strukturen, und ebenso in Bezug auf die soziale, gesellschaftliche, technologische und kulturelle Spezifik der Situation. Die Differenzierung des Plural ist nicht nur sinnvoll, sie ist vielmehr geboten, sollen Eigenart und Eigenrecht des jeweiligen Kontextes nicht ignoriert werden.

Allerdings: an welcher Stelle gilt es, aufzuhören mit der »Pluralisierung«? Ist bei konsequentem Fortschreiten auf diesem Weg nicht das Verständnis für »Musik« als charakteristischer und gleichzeitig kulturspezifischer menschlicher Ausdrucksform in Gefahr, sich in der Beliebigkeit einer Vielheit von »Musik für jemanden« aufzulösen? Und wie wäre es dann noch erklärbar, dass es die Praxis des Miteinander-Tanzens und die des Miteinander-Musizierens gibt, wie wäre verständlich zu machen, dass es zumindest grundsätzlich möglich ist, neuartige, unbekannte, fremde Musik als »Musik« zu identifizieren, ihrem Verlauf zu folgen und diesen als »sinnhaft« zu erleben?

Der Versuch einer schnellen Auflösung der Spannung zwischen Plural und Singular, zum Beispiel in Gestalt der Annahme eines notwendigen Minimalbestandes gemeinsamer »Fundamente«, der im jeweiligen Kontext einer spezifischen Musik durch kontingente weitere Aspekte zur jeweils vollen Konkretion »angereichert« würde, wirkt wenig überzeugend. Die Vorstellung einer »allgemeinsamen« Weltmusik, die nur als der Erfahrung grundsätzlich entzogen gedacht werden könnte, bliebe eine irrelevante und unbefriedigende Modellkonstruktion.

Oder sind es formal beschreibbare Ordnungen, die den Zusammenhang differenter Kontexte sicherstellen? Folgt man diesem Ansatz, so würde »Musik« sich auflösen in ein System differenter Ordnungen, unter denen der tonale Logos des Tonsystems und temporale Logos des »Systems der Rhythmik und Metrik« eine zentrale Rolle spielen. Allerdings wäre erstens die in den oben angeführten Exempeln zum Phänomen »Groove« illustrierte Ausdifferenzierung von »Musik« dann nicht mehr wirklich verständlich, da die Beispiele auf der formalen Ebene durchaus kompatibel sind: in allen Exempeln ist auf der Ebene der rhythmischen Ordnungsstrukturen die Musik Afrikas und auf der Ebene der tonalen Ordnungsstrukturen die Musik Europas wiederzufinden. Zweitens und insbesondere fragt sich: wo bliebe in diesem Zugriff das expressive Verhalten und Handeln, wo blieben die Spielräume, in denen sich der Sinn von Musik dem Formalen entzieht, wo blieben die Spielarten von subjektiv gemeintem Sinn und Ausdrucksverstehen, das selbst wieder in Ausdruck umschlägt und sich als expressives Verhalten und Handeln artikuliert?

Mit diesen Überlegungen zur konstitutiven Bedeutung des Subjektiven wird gleichzeitig die soziale Dimension der Musik thematisch, die Betonung liegt in diesem Zusammenhang auf der Anwesenheit des Subjektes als Subjekt aktiver Intervention. Wir legen also den Akzent der Betrachtung auf die Aktivitäten, die Spielarten tätigen Involviertseins, in welchen die jeweils korrespondierende Erfahrung »Musik« entsteht. Diese Spielarten des aktiven Interesses, zu denen neben anderen die Sinnestätigkeit des Hörens zählt, sind konsequent zu verstehen als Musizieren. Konsequenz dieser Perspektive ist ein Ansatz, der die »Sache« Musik nicht aus der Perspektive des Erlebens bzw. ausgehend von Horizonten des Sinnes und der Be-

deutung entziffert, sondern aus der Perspektive des aktiven Engagements, der handelnden Auseinandersetzung.

Im vorliegenden Zusammenhang soll nun das Motiv Hören als Musizieren nicht weiterverfolgt werden mit Blick auf die Produktivität von Rezeption bzw. die Analyse der Rezeption als Interpretation, sondern mit Blick auf eine Genealogie der produktiven Rezeptivität. Deren in anderen Rezeptionszusammenhängen in der Regel subkutan sich entfaltende Entwicklungsgeschichte wird im Kontext Musik explizit praktiziert und thematisiert: »musikalisches Handeln«, unabhängig davon, ob ein Musikinstrument im Spiel ist, wird nicht schrittweise »angeeignet« oder »erworben«, musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten können nicht »Stück um Stück« und ein für allemal einem »stock of competencies« einverleibt werden. Vielmehr ist »Musizieren« als der »Spielraum aktiver Intervention« des Subjektes gleichzeitig selbst Subjekt einer Entwicklung, und einen ganz wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hat das aufmerksame Sich-Befassen mit dem Klang, der Musik und dem Instrument, ein Sich-Befassen, dessen paradoxe Eigentümlichkeit darin besteht, dass man das, womit man sich befasst, noch nicht kann; diese Aktivität bezeichnet das unscheinbare Verbum »üben« (vgl. hierzu Stascheit 2003).

Folglich ist dem ersten »als« (»Hören als Musizieren«) ein zweites hinzufügen, zeigt sich das musikalisch produktive Hören als Üben. Diese Variation knüpft an Beobachtungen aus verschiedenen Kontexten alltäglicher Begegnung mit Musik an, so an das bewusste Inszenieren von Wiederholungen im musikalischen Alltagshandeln, die Praxis des gewollten und gesuchten »Wieder-Hörens« einer bereits gut bekannten Musik. Die Sequenz des »Wieder-Hörens«, beginnend beim ersten Kennenlernen, erzeugt dabei selbst wiederum eine Geschichte, im Verlaufe derer sowohl das Hören als auch das Gehörte eine allmähliche Entwicklung durchlaufen. Als zweites Beispiel für die Perspektive »Hören als Üben« sei die individuelle biographische Geschichte des Musikhörens, die »Hör-Biographie« genannt, die verschiedene Stadien mit ihren Zugänglichkeiten und Unzugänglichkeiten kennt, in deren Verlauf sich die Unterscheidungen und Ordnungen ändern ebenso wie der Grad der Differenziertheit dieser Unterscheidungen und der Horizont dessen, was verständlich und was vertraut ist.

Ein musikologisches Denken, das bei der Praxis des Übens ansetzt, impliziert zunächst den Schritt von der Rezeption zur Produktion, geht allerdings weiter: Mit der Fokussierung des Übens werden diejenigen Prozesse thematisiert, in denen Neues – neue Fähigkeiten, neue Möglichkeiten oder Erweiterungen des Könnens – aus Bestehendem entfaltet wird. Dabei geht es nicht um »neu« im Sinne von »bislang unbekannt«, sondern um »neu« im Sinne von »bislang unmöglich«, nicht um die Produktion neuer Ergebnisse auf Basis eines unveränderten Repertoires an Möglichkeiten, sondern die Erweiterung des Möglichkeitsrepertoires selbst, nicht um Kennenlernen, Verstehen, Auslegen, Interpretieren und die Ergebnisse dieser

Akte, sondern um die Ausbildung neuer Möglichkeiten des Verstehens. Die Folge dieses intendierten Wachsens des Subjekts ist es, dass das Spektrum des Erfahrbaren sich ausgestaltet und verändert. Der Ort dieses Geschehens ist nicht auf einen spezifischen Ausschnitt, eine »Sinnprovinz« beschränkt, er gehört zur Vielfalt des alltäglichen Lebens als ein besonderer Modus.

Mit dieser Wendung zu einer Biographik und Physiognomik des Spektrums des Erfahrbaren stellt sich nun die von Alfred Schütz in die Soziologie eingeführte Bezugnahme auf den Husserlschen »Titel Lebenswelt« (Husserl 1954: 124) in einer spezifischen Beleuchtung dar. Der Fokus wird zentriert auf dem »Ich kann« und »Ich tue«, bzw. »Ich kann anders als ich tue« (Husserl 1963: 82), das sich als ein »Grundzug der Intentionalität« in der Unterscheidung von »Aktualität und Potentialität des intentionalen Lebens« (ebd.: 82) findet.

Zunächst eröffnet die Herstellung einer Kontaktfläche zwischen den Begriffen »Lebenswelt« und »Musik« mindestens zwei Varianten des Fortführens. Entweder heißt es, das Ensemble von Fragen, auf welche die »Denkunternehmung Lebenswelt« zu antworten versucht, im Kontext Musik neu zu stellen, oder in der Umkehrung die »Frage nach der Musik« auf den Spuren des »Titels Lebenswelt« zu formulieren.

Die »Frage nach der Musik« wandelt sich auf diesen Spuren – deren phänomenologischer Ursprung nie verwischt – zunächst zur Frage nach den Grundlagen der Musik in der Erfahrung, nach den musikalisch relevanten Erfahrungsakten und Erfahrungsinhalten, nach den Fundamenten, auf denen diese Erfahrungen aufbauen, nach den Zusammenhängen, in die diese Erfahrungen eingebettet sind, nach den formalen und den physiognomischen Strukturen, in Gestalt derer sich jene Zusammenhänge – unter anderem solche des »wir«, des »ich« und des »man« – im Kontext der Musik zeigen und was die Musik ihrerseits von ihnen zeigt, und schließlich zur Frage nach den Nachbarschaften, Verwandtschaften oder Wahlverwandtschaften in dieser Kulturlandschaft des Erfahrungslebens. Diese Problemstellung könnte zusammenfassend, mit der von Husserl in den Vorlesungen zur phänomenologischen Psychologie (Husserl 1962) verfolgten Perspektive, als Frage nach den Fundamenten des künstlerischen Ausdrucks in vorbegrifflichen, vor- und außersprachlichen Dimensionen der Erfahrung formuliert werden.

Verfolgt man die erstgenannte Variante des Fortführens, so könnte die Transposition eines der zentralen Problemotive und Ausgangspunkte des »Weges in die Lebenswelt«, den Husserl in der Krisis-Schrift (Husserl 1954) wählt, als Leitmotiv dienen: Husserls Frage nach den Fundamenten der Wissenschaften würde abgelöst durch die Frage nach den Fundamenten der Musik in der konkretgeschichtlichen, »subjektiv-relativen« Welt. In den verschiedenen Etappen des sich anschließenden transponierten Denkweges zeigt sich, dass und inwiefern die Musik sich aus dem Gesamtzusammenhang der »Welt für uns alle« heraushebt, aus dieser

hervorgeht und, trotzdem sie selbst eine eigene Region in diesem Zusammenhang bildet, beständig zurückverweisend auf »vor-musikalische« Erfahrungskontexte. Gleichzeitig bereichert Musik die »Welt für uns alle«, indem sie in den Lebensräumen des Alltags mitanwesend ist, indem sie mannigfache Spuren ihres Daseins prägt. Insofern kann davon die Rede sein, dass die musikalischen Hervorbringungen in die Lebenswelt »zurückfließen«. Das Thema »Lebenswelt«, hier verstanden als »vorgegebene Welt der sinnlichen Erfahrung« (ebd.: 77), als anschauliche Welt, »so wie wir sie in unserem vor- und außerwissenschaftlichen Leben erfahren und (...) als erfahrbar wissen« (ebd.: 141), fungiert in diesem Zusammenhang als Leitfaden, der einen speziellen Zugang zur »Welt der Musik« eröffnet, indem er sie als »Sonderwelt« (und als Phänomen der Lebenswelt) zusammen mit dem sie umgreifenden Kontext und von diesem her versteht und verständlich macht.

In diesem Zusammenhang fallen zwei Umstände auf, die Unruhe stiften: Nicht nur fällt es erstens schwer, eine »Welt der schlichten Erfahrung« im Singular irgendwo zu entdecken, hat man es in der »natürlichen Selbstverständlichkeit« (Blankenburg 1971) des alltäglichen Lebens doch durchweg mit variierenden Bedeutungsfeldern und Sonderzwecken zu tun, die »das« alltägliche Leben als Plural differenter Rahmen sich darstellen lassen. Die Eigentümlichkeit – und eventuelle »Schlichtheit« – des in der Phänomenologie als »natürliche Einstellung« bezeichneten Erfahrungsstils des alltäglichen Lebens ist nur von einem Standpunkt aus diagnostizierbar, dem die »Schlichtheit« bereits abhanden gekommen ist. Wenn zweitens »die ganze Wissenschaft in die – bloß »subjektiv-relative« – Lebenswelt ein(rückt)« (Husserl 1954: 133), so mit ihr der Begriff der Lebenswelt selbst, der ja seinerseits Produkt der Wissenschaft ist und als solcher *inter Pares* zur konkretgeschichtlichen Lebenswelt gehört. Damit kommt Bewegung in den Begriff der Lebenswelt, sind Variabilität und Veränderung, sofern »Lebenswelt« gesagt wird, mitgesagt.

Nun würde die konkrete »Welt für uns alle«, verstanden als »identisch mit der allgemein zu beredenden« (ebd.: 213) vieles einbüßen, über das man sich Gedanken macht, sich sorgt, das besprochen, erwogen, entschieden wird, wäre sie exklusiv eine Welt vorthoretischer Erfahrung. Gleichzeitig fungiert sie als »Boden« und »Universalfeld aller wirklichen und möglichen Praxis« (ebd.: 145), was umso schwerer wiegt, als die diese »Welt für uns alle« belebenden Subjekte nicht nur gelegentlich, sondern »immerzu irgendwie praktisch interessiert« (ebd.: 145) sind:

»Die Lebenswelt ist (...) für uns, die in ihr wach Lebenden, immer schon da, im voraus für uns seiend, »Boden« für alle, ob theoretische oder außertheoretische Praxis. Die Welt ist für uns, den wachen, den immerzu irgendwie praktisch interessierten Subjekten, nicht gelegentlich einmal, sondern immer und notwendig als Universalfeld aller wirklichen und möglichen Praxis, als Horizont vorgegeben.« (ebd.: 145)

Und wenn es ein hervorstechendes Charakteristikum der »Alltagswelt« gibt, dann dies, dass sie qualifiziert ist nicht primär als eine Welt, die betrachtet wird, die beobachtet, erfahren, zur Kenntnis genommen, erlebt, beurteilt wird; sie ist primär eine Welt des Tuns, des Handelns, der Bewegung. Im Verlaufe des Handelns *modo praesenti* sind dessen Kontext, dessen Worauf-Hin und dessen Subjekt noch nicht zerlegt. Jede Unterscheidung zwischen Welt, Handeln und Subjekt etc. spielt schon nicht mehr im Raum des »Alltags«, sondern in einem Labor, sei es der Wissenschaft, der Kunst, der literarischen Reflexion, der therapeutischen Katharsis.

Im Ausgang von »Lebenswelt« als »Universalfeld aller wirklichen und möglichen Praxis, als Horizont vorgegeben« (ebd.: 145), als Feld eines vielfältig variierten »*Ich kann* und *Ich tue*, bzw. *Ich kann anders als ich tue*« (Husserl 1963: 82), wird eine Perspektive eröffnet, die mit dem Befragten das Fragen, mit »der« Lebenswelt den »Titel« Lebenswelt als Produkt der Wissenschaft in einen produktiven Reflexionszusammenhang rückt. Mit Blick auf musikalische und musikologische Fragestellungen würde eine konsequente Weiterführung dieser Perspektive bedeuten, dass – wie mit dem rezeptionsästhetischen Ansatz (Jauss 1992) das Werk – nunmehr auch die Modi des Rezipierens, Auffassens, Verstehens und Interpretierens selbst nicht mehr als »autoritativ vorgegeben« gelten können, sondern ihrerseits als Thema einer produktiven Aktivität verstanden sein wollen.

## Literatur

- Blankenburg, Wolfgang (1971), *Der Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit. Ein Beitrag zur Psychopathologie symptomarmer Schizophrenien*, Stuttgart.
- Husserl, Edmund (1954), *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (= Husserliana VI), Den Haag.
- Husserl, Edmund (1962), *Phänomenologische Psychologie* (= Husserliana IX), Den Haag.
- Husserl, Edmund (1963), *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* (= Husserliana I), Den Haag.
- Jauss, Hans Robert (1992), »Rezeption, Rezeptionsästhetik«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt, Sp. 996–1004.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1998), »Samba«, in: Finscher, Ludwig (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Kassel u.a., Sp. 886–893.
- Stascheit, Andreas Georg (2003), »Doppelgriffe: Phänomenologische Motive vom Gesichtspunkt der Musikarbeit«, in: Srubar, Ilja/Vaitkus, Steven (Hg.), *Phänomenologie und soziale Wirklichkeit*, Opladen, S. 215–238.