

Pragmatische Ästhetik: Inszenierung, Performance und die Kunstfertigkeit alltäglichen kommunikativen Handelns

Knoblauch, Hubert

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerksbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Knoblauch, H. (1998). Pragmatische Ästhetik: Inszenierung, Performance und die Kunstfertigkeit alltäglichen kommunikativen Handelns. In H. Willems, & M. Jurga (Hrsg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch* (S. 305-324). Opladen: Westdt. Verl. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-6658>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Herbert Willems · Martin Jurga (Hrsg.)

Inszenierungsgesellschaft

Ein einführendes Handbuch

KNOBLAUCH

- PRAGMATISCHE ÄSTHETIK -

Westdeutscher Verlag

KNOBLAUCH

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Inszenierungsgesellschaft / Herbert Willems ; Martin Jurga (Hrsg.). –
Opladen ; Wiesbaden : Westdt. Verl., 1998
ISBN 3-531-13119-2

1.8-293



Alle Rechte vorbehalten
© Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen/Wiesbaden, 1998

Der Westdeutsche Verlag ist ein Unternehmen der Bertelsmann Fachinformation GmbH.



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

<http://www.westdeutscherverlag.de>

Höchste inhaltliche und technische Qualität unserer Produkte ist unser Ziel. Bei der Produktion und Verbreitung unserer Bücher wollen wir die Umwelt schonen: Dieses Buch ist auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt. Die Einschweißfolie besteht aus Polyäthylen und damit aus organischen Grundstoffen, die weder bei der Herstellung noch bei der Verbrennung Schadstoffe freisetzen.

Umschlaggestaltung: Horst Dieter Bürkle, Darmstadt
Umschlagbild: Alfons Holtgreve
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Rosch-Buch, Scheßlitz
Printed in Germany

ISBN 3-531-13119-2

Inhalt

<i>Herbert Willems und Martin Jurga</i> Einleitung: Zum Aufbau des Buches und zu den Beiträgen	9
I. Theorie und Programm	
<i>Herbert Willems</i> Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis	23
<i>Erika Fischer-Lichte</i> Inszenierung und Theatralität	81
II. Analysen	
Identitäten und Interaktionen	
<i>Ronald Hitzler</i> Das Problem, sich verständlich zu machen	93
<i>Jörg R. Bergmann</i> Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen	107
<i>Jeff Kintzelé</i> Das Theater der Begegnungen: Zur Soziologie der "Anmache"	125
<i>Rainer Hoffmann</i> Ausbruch aus der Normalität: Die Theatralität, Dramaturgie und Inszenierung des Coming out	133
<i>Helga Kotthoff</i> Trauern in Georgien: Zur Theatralisierung von Emotion, Religion und Moral	143
<i>Waldemar Vogelgesang</i> Inszenierungsrituale von jugendlichen Black-Metal-Fans	163
<i>Stefanie Würtz und Roland Eckert</i> Aspekte modischer Kommunikation	177

Gesellschaftliche Felder

<i>Alois Hahn und Herbert Willems</i> Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identität und Identitätsdarstellung	193
<i>Hans-Georg Soeffner</i> Erzwungene Ästhetik: Repräsentation, Zeremoniell und Ritual in der Politik	215
<i>Klaus-Georg Riegel</i> Die Inszenierung von Verbrechen: Die Moskauer Schauprozesse (1936-1938)	235
<i>Ludgera Vogt</i> "Aktivposten mit Dauerauftrag". Die Inszenierung von Werten: Eine Fallstudie zur Alltagspraxis staatlicher Auszeichnungen	253
<i>Dietrich Schwanitz</i> Alazon und Eiron: Formen der Selbstdarstellung in der Wissenschaft	273
<i>Michaela Pfadenhauer</i> Das Problem zur Lösung: Inszenierung von Professionalität	291
<i>Hubert Knoblauch</i> Pragmatische Ästhetik: Inszenierung, Performance und die Kunstfertigkeit alltäglichen kommunikativen Handelns	305
<i>Frank Lettke</i> Habitus und Selbststilisierung: Zur Selbstdarstellung ostdeutscher Unternehmer im Transformationsprozeß	325
Massenmedien	
<i>Marianne Willems</i> "Ach, er war mehr unglücklich, als lasterhaft": Zur Inszenierung des Verbrechers in der Kriminalgeschichte der Spätaufklärung	345
<i>Knut Hickethier und Joan Kristin Bleicher</i> Die Inszenierung der Information im Fernsehen	369
<i>Jo Reichertz</i> Vom lieben Wort zur großen Fernsehinszenierung: Theatralisierungstendenzen bei der (Re)Präsentation von 'Liebe'	385

<i>Werner Faulstich</i> Latenz als Funktion von Inszenierung: Analyse und Interpretation des Spielfilms <i>Don't look now / Wenn die Gondeln Trauer tragen</i> (1973)	403
<i>Udo Göttlich und Jörg-Uwe Nieland</i> Daily Soap Operas: Zur Theatralität des Alltäglichen	417
<i>Lothar Mikos</i> Die Inszenierung von Privatheit: Selbstdarstellung und Diskurspraxis in Daily Talks	435
<i>Anja Visscher und Peter Vorderer</i> Freunde in guten und schlechten Zeiten: Parasoziale Beziehungen von Vielsehern zu Charakteren einer Daily Soap	453
<i>Martin Jurga</i> Der Cliffhanger: Formen, Funktionen und Verwendungsweisen eines seriellen Inszenierungsbausteins	471
<i>Günther Rager, Ricarda Hartwich-Reick und Thomas Pfeiffer</i> "Schumi, du Regengott": Themeninszenierung in Tageszeitungen	489
<i>Jörg Tykwer</i> Zum Auftritt von Tageszeitungen: Auszüge aus einer Feinanalyse	507
<i>Thomas Meyer und Rüdiger Ontrup</i> Das Theater des Politischen: Politik und Politikvermittlung im Fernsehzeitalter	523
<i>Andreas Dörner</i> Zivilreligion als politisches Drama: Politisch-kulturelle Traditionen in der populären Medienkultur der USA	543
<i>Ronald Kurt</i> Der Kampf um Inszenierungsdominanz: Gerhard Schröder im ARD- Politmagazin <i>ZAK</i> und Helmut Kohl im <i>Boulevard Bio</i>	565
<i>Mike Sandbothe</i> Theatrale Aspekte des Internet: Prolegomena zu einer zeichen- theoretischen Analyse theatraler Textualität	583
Zu den Autorinnen und Autoren	597

- Sahle, Rita (1987): Gabe, Almosen, Hilfe. Fallstudien zu Struktur und Deutung der Sozialarbeiter-Klient-Beziehung. Opladen.
- Schroer, Norbert (1994): Der überraschende Übergang von der Vernehmungsvorbesprechung zur Protokollierungsphase. Fallanalyse zur Bestimmung des Dominanzgefälles in polizeilichen Beschuldigtenvernehmungen. In: ders. (Hrsg.): Interpretative Sozialforschung. Opladen, 234-232.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (1979): Strukturen der Lebenswelt. Band 1. Frankfurt/M.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (1984): Strukturen der Lebenswelt. Band 2. Frankfurt/M.
- Schütze, Fritz (1996): Organisationszwänge und hoheitsstaatliche Rahmenbedingungen im Sozialwesen. In: Combe, Arno/Helsper, Werner (Hrsg.): Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns. Frankfurt/M., 183-275.
- Soeffner, Hans-Georg (1989a): Anmerkungen zu gemeinsamen Standards standardisierter und nichtstandardisierter Verfahren in der Sozialforschung. In: ders.: Auslegung des Alltags - Der Alltag der Auslegung. Frankfurt/M., 51-65.
- Soeffner, Hans-Georg (1989b): Handlung - Szene - Inszenierung. Zur Problematik des 'Rahmen'-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen. In: ders.: Auslegung des Alltags - Der Alltag der Auslegung. Frankfurt/M., 140-157.
- Sprondel, Walter M. (1979): "Experte" und "Laie": Zur Entwicklung von Typenbegriffen in der Wissenssoziologie. In: ders./Grathoff, Richard (Hrsg.): Alfred Schütz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften. Stuttgart, 140-154.
- Stichweh, Rudolf (1994): Wissenschaft, Universität, Professionen. Frankfurt/M.
- Stichweh, Rudolf (1996): Professionen in einer funktional differenzierten Gesellschaft. In: Combe, Arno/Helsper, Werner (Hrsg.): Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns. Frankfurt/M., 49-69.
- Strauss, Anselm (1985): Work and the Division of Labor. In: The Sociological Quarterly 26, H. 1, 1-20.
- Willems, Herbert (1997): Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen. Frankfurt/M.

Pragmatische Ästhetik¹

Inszenierung, Performance und die Kunstfertigkeit alltäglichen kommunikativen Handelns

Hubert Knoblauch

1. Inszenierung und die Theater-Metapher

Der Begriff der Inszenierung weist auf ein wesentliches Merkmal sozialen Handelns hin: Soziales Handeln ist kein einfaches Verhalten, es ist auch nicht nur sinnhaft an anderen orientiert, sondern muß so vollzogen werden, daß es seinen Sinn für andere erkennbar machen kann. Soziales Handeln weist also einen theatralischen Zug auf, der mit dem Begriff der Inszenierung gefaßt werden kann. Verliert aber der Begriff der Inszenierung nicht jede spezifische Bedeutung, wenn wir sagen, daß alles soziale Handeln einen solchen theatralischen Zug aufweist? Können wir dann nur noch metaphorisch von Inszenierung sprechen? Oder weist der Begriff der Inszenierung auf ein analytisch aufweisbares Merkmal sozialer Handlungen hin? Tatsächlich soll hier die These aufgestellt werden, daß Inszenierung die besondere Kunstfertigkeit alltäglicher Handlung bezeichnet, die auf der Reflexivität menschlicher Kommunikation beruht und empirisch in metakommunikativen Phänomenen (Rahmung, Kontextualisierung u.ä.) ihren Ausdruck findet. Um es kurz zu sagen: in alltäglichen Interaktionen verbinden wir verschiedene Handlungsebenen auf eine solche Weise, die als ästhetische Gestaltung, ja Schöpfung einer Ordnung angesehen werden kann. Weil diese Ordnung aber nicht der wahrnehmenden Wertschätzung dient, sondern die Verrichtung alltäglicher Aufgaben koordiniert, reden wir von einer pragmatischen Ästhetik. Um diese pragmatische Ästhetik alltäglicher Interaktionen herauszustellen, will ich sie von im engeren Sinne ästhetischen Formen der Interaktion unterscheiden.

Die Beobachtung, daß alltägliches Handeln als theatralisch angesehen werden kann, ist in der Soziologie schon lange verbreitet. Mit jeder sozialen Handlung betreten wir sozusagen die Bühne einer Öffentlichkeit, in der andere nicht nur Zuschauer, sondern Mitspieler sind. Diese Vorstellung diente etwa Dahrendorf (1971) dazu, das Spezifische des soziologischen Denkens hervorzuheben. Ausgearbeitet wurde sie aber vor allem von Erving Goffman, der sie zu einem fruchtbareren und vor allem äußerst anschaulichen analytischen Modell ausgebaut hat.

These

¹ Für wertvolle Hinweise danke ich Susanne Günthner und Gabi Christmann. Die Überlegungen in dieser Arbeit schließen an einen Text über "Die Anthropologie der symbolischen Kommunikation" an, der am 18. 12. 1996 im Sonderforschungsbereich "Literatur und Anthropologie" in Konstanz vorgelegt wurde.

Goffman analysierte alltägliche Interaktionen so, als würden die Akteure einander fortwährend ihre soziale Außenseite präsentieren und voreinander schauspielern. Allerdings war Goffman dieses Bild von der schauspielernden sozialen Welt selbst bald nicht mehr ganz geheuer. Sie erschien mehr und mehr als eine heuristische Betrachtungsweise, als Metapher, die die soziale Welt mit dem Theater gleichsetzt.² Schon früh gab Goffman diese Metapher auf und wandte sich anderen analytischen Kategorien zu, wie etwa der Spielmetapher, dem Ritualbegriff u.a.m.

Goffmans Unbehagen an der Theater-Metapher bzw. dem "dramatologischen Modell" ist durchaus verständlich. Ist der Alltag nur ein Trugbild, eine Guckkastenbühne, auf der wir selber stehen? Ist also alltägliches Handeln ein dramatisches Handeln, das dem der Kunstform des Theaters gleicht? Und wenn der Alltag dem Theater gleicht, was ist dann das Theater? Worin besteht dann noch der gemeinhin ja durchaus wahrnehmbare Unterschied alltäglicher Interaktion zu künstlerischen Formen? Besteht nicht ein Unterschied zwischen dem 'Ernst des Alltags' und der 'Illusion des Theaters'?

Diese Fragen haben Goffman (1977) auch weiterhin beschäftigt, denn über ein Jahrzehnt später wandte er sich wieder dem Theater zu. Nun aber bezeichnet er nicht mehr den Alltag als Theater, vielmehr sieht er das Theater als einen vom Alltag abgegrenzten *Rahmen*. Der Alltag selbst bildet einen eigenen Rahmen, in dem wir mit anderen interagieren. Das Theater kommt erst durch "Modulationen" ("keys") zustande, durch die der Sinn dessen, was wir tun, transformiert wird. Doch nicht nur das Theater ist ein solcher Rahmen, sondern auch Wettkämpfe, Spiele oder Zeremonien. Goffmans Vorstellungen der Rahmung bauen auf Gregory Bateson auf, der den Rahmen in eine Beziehung zur "Metakommunikation" stellt. Denn "a frame is metacommunicative. Any message which either explicitly or implicitly defines a frame, ipso facto gives the receiver instructions or aids in his attempt to understand the messages included within the frame" (Bateson 1972, 188). Jede Rahmung vollzieht sich also vermittels kulturell konventionalisierter Metakommunikation.

Erst mit dieser Wendung zur "Rahmung" gewinnt auch die "Inszenierung" eine weniger metaphorische, analytische Bedeutung als Metakommunikation. Diese Bedeutung wird von Soeffner hervorgehoben, der das alltägliche Handeln deswegen als Inszenierung beschreibt, weil es notwendig einer solchen Metakommunikation bedarf. [Denn im Alltag handeln, sprechen, interagieren wir nicht einfach, "wir inszenieren unser Handeln, Sprechen und Interagieren, indem wir es für uns und andere mit Deutungs- und Regieanweisungen versehen" (Soeffner 1989, 150). Diese Regieanweisungen, die Handlungen zur Inszenierung machen, nennt Soeffner metakommunikative Beigaben oder Vor-Zeichen, ohne die "der Bedeutungshorizont einzelner Zeichen oder auch Äußerungen zu groß" (Soeffner 1989, 149) wäre.] Durch diese metakommunikativen Beigaben erhalten schon alltägliche Handlungen den Charakter der Inszenierung. Dieser Charakter soll in dieser Untersuchung an einer besonderen Form 'metakommunikativer Regieanweisungen',

2 Vgl. dazu Goffman (1959, 246): "the language and mask of the stage will be dropped". Zu den verschiedenen analytischen Modellen Goffmans vgl. Knoblauch (1994).

"Rahmungen" bzw. "Kontextualisierungshinweisen" herausgestellt werden: der räumlichen Anordnung und Bewegung von Körpern, also der "Körperformation", im Ablauf von Arbeitsprozessen. Indem gezeigt wird, wie Arbeitsaktivitäten durch eine Art Choreographie der Körper geordnet und strukturiert werden, soll die oben schon allgemeiner formulierte These belegt werden, daß alltägliche Interaktionen einen grundlegend kunstfertigen, ästhetischen Charakter aufweisen. Die soziale Ordnung des Handelns erzwingt gewissermaßen eine eigene Ästhetik. Weil aber diese alltäglichen Interaktionen von pragmatischen Anforderungen geleitet sind, wie sie beispielhaft in modernen Arbeitsorganisationen auftreten, lassen sie sich durch den Begriff der pragmatischen Ästhetik umschreiben.

2. Performance, Inszenierung und die Reflexivität

Inszenierung weist, wie schon erwähnt, eine ästhetisch-künstlerische wie eine alltägliche Bedeutungsdimension auf. Zur Klärung des Verhältnisses dieser Dimensionen mag deswegen ein Blick auf den Begriff der Performance hilfreich sein. Denn die Bedeutung von "performance" überschneidet sich mit dem, was im Deutschen als "Inszenierung" bezeichnet wird (eine Überschneidung, die dadurch verdeckt wird, daß dem Englischen ein analoger Begriff nicht zur Verfügung steht und daß in der deutschen Rezeption des "Performance"-Ansatzes stets der englische Begriff verwendet wird). Diese Überschneidung der Begriffe eröffnet auch einen fruchtbaren Zugang zur Füllung dessen, was unter Inszenierung verstanden wird, verbirgt sich doch hinter dem Begriff der Performance ein Forschungsprogramm, das innerhalb der angelsächsischen Kulturanthropologie, in der amerikanischen Volkskunde (die eine große institutionelle Nähe zur Kulturanthropologie aufweist) und in den linguistischen Zweigen der Soziologie und Anthropologie schon seit den siebziger Jahren eine beträchtliche Zahl an Untersuchungen hervorgebracht hat.³

Der Begriff der Performance leitet sich ab von Chomskys (1965) linguistischer Unterscheidung zwischen Kompetenz als dem grammatischen Wissen und der Performance als der Ausführung dieses Wissens im alltäglichen Sprechen.] Chomsky sah Performance als eine abweichende und unvollständige Verwirklichung des idealen Regelwerks der Sprache an, die voller Fehler und Verzerrungen sei, weil sie von grammatikalisch irrelevanten Faktoren beeinflusst werde. Diese Vorstellung, derzufolge die Regelmäßigkeit der Sprache in ihrer abstrakten Struktur angelegt sei, wurde von Hymes (1974) geradezu umgedreht. Der von ihm geprägte Begriff der *Performance* betont vielmehr, daß nicht nur das abstrakte System der Zeichen, sondern ihre Verwendung in kommunikativen Situationen eine eigene Ordnung aufweise. Performance bezieht sich also einmal auf den Vollzugsaspekt kommunikativer Handlungen. ①

Zum zweiten stellt Performance die intrinsischen Qualitäten der kommunikativen Handlung selbst in den Vordergrund, sie verleiht ihr also einen "Schlüssel". ②

3 Einen umfassenden Forschungsüberblick bieten Bauman und Briggs (1990). Ihre Literaturliste führt über 300 Titel an.

Sinn-
der
Inszenierung

Performance

wie Goffman sagen würde ("key"). Jede kommunikative Handlung beinhaltet eine Reihe von expliziten und impliziten Rahmungsmerkmalen, die Richtlinien dafür enthalten, wie Akte gedeutet werden sollen. Performance bezieht sich hier auf diejenigen Merkmale der Realisierung von konventionellen Mustern ("known traditional material"), die zur Rahmung sozialer Ereignisse dienen.

Allerdings beschränkt sich Performance keineswegs nur auf sprachliche Rahmungen, sondern achtet auf die Vielgestaltigkeit und Mehrdimensionalität menschlicher Kommunikation. Damit lenkt der Begriff der Performance das Augenmerk auf den Kontext der Kommunikation. Performance, so zitieren Bauman und Briggs (1990, 6) Blackburn, "is whatever happens to a text in context". Weil im Vollzug der Performance durch Rahmungsmerkmale auf einen Kontext verwiesen wird, leistet sie das, was als Inszenierung bezeichnet wird: Sie bezieht sich auf ein im weiteren Sinne kommunikatives Handeln, sie betont den prozessualen Vollzugscharakter von Interaktionen, sie schließt die Möglichkeit der Rahmung dieser Handlungen ein und schließlich hebt sie die Kontextgebundenheit und Mehrdimensionalität der kommunikativen Handlungen hervor.

Neben diesen gemeinsamen Elementen weist Performance aber einen deutlichen Unterschied zur Inszenierung auf. Während Inszenierung durchaus die Kunstfertigkeit alltäglicher Kommunikation mit einschließt, bezieht sich der Performance-Ansatz auf ausdrücklich künstlerische kommunikative Handlungen im engeren Sinne. Vor allem Volkspoesie und Ethnopoetik stehen im Vordergrund der Untersuchungen innerhalb des "Performance-Ansatzes", wie etwa folkloristische Erzählungen, volkstümliche Theatervorführungen oder populäre Veranstaltungen. Die Performance-Untersuchungen haben durchgängig die Darbietung ästhetischer Gattungen zum Gegenstand. "Performance [...] is a unifying thread tying together the marked, segregated esthetic genres and other spheres of verbal behavior into a unified conception of verbal art as a way of speaking" (Bauman 1975, 291). Performances "are governed by rules of behavior separate from those governing the world of everyday life in which they are embedded" (Beeman, 1993: 373).

Der Performance-Ansatz behandelt also kommunikative Formen, die deutlich als ästhetisch markiert sind. Diese Markierungen umfassen eine ganze Bandbreite verschiedener kommunikativer Mittel. Im Falle ästhetischer mündlicher Gattungen sind das etwa besondere Register, besondere Formeln, mit denen Performances an-gezeigt werden, sowie bildliche Sprache (Metapher, Metonymie), formale stilistische Merkmale (Reim, Alliteration, Parallelismen u.ä.), besondere prosodische Merkmale u.a.m. (Bauman 1975, 295). Dazu kommen noch die Verfahren der Durchführung und Darbietung dieser kommunikativen Formen: das räumliche Setting, die zeitliche Gliederung, die soziale Struktur der Beteiligten usw. Diese Markierungen treten nicht einzeln auf. Performances bedienen sich vielmehr einer Reihe miteinander kombinierter Kommunikationsmittel, sie sind "orchestrations of media, not expressions of a single medium" (Turner 1986, 25).

Dabei spielt der Aspekt der *theatralischen Darbietung* (vor einem "Publikum") eine große Rolle, denn "theatrical activity is a component of many performance genres" (Beeman 1993, 369). So spricht Singer (1972) von "cultural performances" bei Inszenierungen, die sich durch situative Markierungen, besondere

Performance
&
Inszenierung

ästhetische
Formen

Schauplätze (erhobene Bühne), Ausstattungen (Kostüme, Masken) auszeichnen. Cultural performances beinhalten Schauspiele, Konzerte und Vorlesungen, aber auch Gebete, rituelle Lesungen und Rezitationen, Riten und Zeremonien, Feste. Darüber hinaus weisen sie auch inhaltlich eine deutlichere episodische Struktur auf: einen Anfang, eine Abfolge überlappender, aber isolierbarer Phasen und ein Ende (Turner 1989, 66ff.). Diese Struktur leitet sich von der Grundstruktur des Rituals ab, das drei Phasen symbolischer Prozesse koordiniert: die Destrukturierung bzw. "Separation" aus dem Alltag, die symbolische und strukturelle Phase der Liminalität, also des durch Rituale erzeugten "Grenz-" bzw. Ausnahmezustandes, und schließlich die Wiedereinfügung in den Alltag (Turner 1989a). Diese Grundstruktur findet sich noch in den entwickelten Formen kultureller Performances, wie etwa im Theater, das, wie andere kulturelle Performances, gewissermaßen eine evolutionäre Ableitung aus dem Ritual darstellt.⁴

Alle diese Markierungen von Performances dienen dazu, sie als *aus dem Alltag herausgehobene Formen* der Interaktion zu rahmen. Dennoch räumt auch der Performance-Ansatz ein, daß auch der Alltag theatralische Aspekte aufweist:

Thus if daily life is a kind of theatre, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and status maintenance which constitutes communication in the quotidian social process. (Turner 1986, 76)

Auch wenn sich die im engeren Sinne ästhetischen Inszenierungen durch ihre besonderen Rahmungsmerkmale von alltäglichen kommunikativen Handlungen unterscheiden, so heben die Performance-Untersuchungen doch auch eine Reihe von Merkmalen hervor, die beiden gemeinsam ist: ihre Gerahmtheit, ihre Mehrdimensionalität, ihr Vollzugscharakter und ihre Kontextualität. Indessen bezieht sich Performance auf einen besonders aus dem Alltag herausgehobenen Typus von Ereignissen. Ich möchte dagegen die These aufstellen, daß es alltägliche Inszenierungen gibt, die sich von den angeführten Formen von Performance unterscheiden. Beide können als - einmal ästhetisch markierte, ein anderes Mal alltägliche - Weisen der Inszenierung betrachtet werden. Sowohl alltägliche wie ästhetische Inszenierungen weisen - neben einigen schon angeführten Merkmalen - ein weiteres gemeinsames Merkmal auf: die Reflexivität.

Wie Turner hervorhebt, beruhen alle Arten der Performance auf einem Merkmal kommunikativer Handlungen. Die Handelnden "not only do things, they try to show others what they are doing or have done" (1986, 74). Performances zeichnen sich also, in Turners Worten, durch eine grundsätzliche *Reflexivität* aus. Reflexivität bedeutet, daß die Handelnden nicht nur kommunizieren, sondern ihre kommunikativen Handlungen selbst zum Gegenstand machen und entsprechend bearbeiten können. Reflexivität ist also eine Art Metakommunikation: "the ability

⁴ Schechner (1986) entwirft ein Schema der Evolution kultureller Gattungen, das das Theater als 'liminoide' Ableitung aus der menschlichen Ritualisierung charakterisiert. Liminoide Phänomene sind also durch Freiwilligkeit, liminale durch Pflicht gekennzeichnet. Das eine ist Spiel, Unterhaltung, das andere eine tief ernste, selbst fürchterregende Sache. Liminal etwa ist das Spiel, das sich gegen den Ernst des Alltags abgrenzt, liminoid dagegen ist das Theater oder andere Kunstformen. Diesen Zusammenhang von Theatralität und ritueller Performance betrachtet er gar als evolutionär.

Ritual

Gemeinsame
Performance
&
Inszenierung

These

to communicate about the communication system itself" (Turner 1986, 76). Dabei braucht hier nicht darüber entschieden werden, ob diese Reflexivität eine anthropologische Kategorie des "homo performans" ist ("mankind is a reflexive species"), wie Turner (1986, 86) meint, oder ob die Reflexivität ein besondere Folge der Entwicklung in der spätmodernen Gesellschaft darstellt, wie Giddens (1991) argumentiert. Hier genügt die Beobachtung, daß sich Reflexivität mit Bezug auf kommunikative Handlungen durch zwei Merkmale auszeichnet (vgl. Babcock 1980): zum einen durch die Möglichkeit der Zuwendung zur eigenen Kommunikation, also die bewußte Bearbeitung der formalen Merkmale des Kommunikationsvorganges, und zum anderen die Konstitution der Identität der Sprechenden durch die Kommunikation.

Reflexivität kennzeichnet indessen nicht nur diejenigen Formen der Inszenierung, die wir unter dem Titel der Performance erörtert haben. Vielmehr weisen mindestens drei verschiedene Ansätze nach, daß auch die alltägliche Kommunikation eine solche Reflexivität aufweist.

Ⓐ Schon Erving Goffman (1977) hat in seiner Rahmen-Analyse gezeigt, daß wir in alltäglichen Handlungen unterschiedliche "keys" verwenden, um anzuzeigen, was wir gerade tun. Insbesondere in kommunikativen Handlungen, die Goffman (1981) in den "Forms of Talk" analysierte, zeigen sich diese "keys" sehr deutlich. So erscheint das alltägliche Gespräch "als ein rasch wechselnder Strom verschieden gerahmter Abschnitte, darunter auch kurzfristiger (im allgemeinen gut gemeinter) Täuschungsmanöver und Modulationen verschiedener Art. Es kommen Transformationszeichen vor, die angeben, ob es sich um eine Abweichung vom Üblichen handelt, und wenn ja, welcher Art. Ist eine solche Abweichung beabsichtigt, so werden auch Klammerzeichen gegeben, die deutlich machen, wo diese Transformation anfangen und wo sie aufhören soll..." (Goffman 1977, 584f.).

Ⓑ Goffman (1981, 126ff.) selbst verweist in seiner Analyse der Rahmung in kommunikativen Prozessen auf den soziolinguistischen Begriff der Kontextualisierung. Mit dem Begriff Kontextualisierung wird umrissen, daß die Situation, in der sich die Handelnden befinden, ein Ergebnis der kommunikativen Akte der Handelnden selbst sind. Zur Konstruktion bestimmter Situationen werden besondere Mittel verwendet, die Gumperz als "contextualization cues" (Kontextualisierungshinweise) bezeichnet. Diese Kontextualisierungshinweise werden in den ablaufenden kommunikativen Handlungen erzeugt, um anzuzeigen, welche kontextuelle Bedeutung (in der jeweiligen Sprechergemeinschaft) beabsichtigt ist oder auf welche Bedeutung konversationell "geschlossen" ("conversational inference") werden kann. Mit Kontextualisierungsschlüsseln wird also auf die Art der kommunikativen Abläufe, die Situation, die soziale Identität der Beteiligten u.a. verwiesen. Die Kommunikation gelingt im interaktiven Austausch natürlich nur dann, wenn die Beteiligten dieselben Deutungsschemata der Kontextualisierung bzw. des konversationellen Schließens teilen, d.h. wenn sie derselben, durch gemeinsame kommunikative Konventionen ausgezeichneten Sprechergemeinschaft angehören (und entsprechend ein gemeinsames subjektives Wissen teilen).⁵ Kon-

5 Gumperz' Theorie der Kontextualisierung findet sich ausführlich dargestellt in Knoblauch (1991).

textualisierungsmittel sind die reflexiven Anzeichen, mit denen kommunikative Handlungen gerahmt werden. Gumperz betont dabei vor allem die Rolle prosodischer und paralinguistischer Mittel zur Rahmung der Kommunikation: Ob wir argumentieren, einen Witz machen oder eine Bestellung aufgeben - die verschiedenen Aktivitäten, Gattungen und die mit ihnen zusammenhängenden Kontexte werden durch solche "cues" angezeigt. Auf die (stärker lexikalischen) Mittel zur reflexiven Markierung kommunikativer Handlungen hat Silverstein (1976) unter dem Titel der Metapragmatik hingewiesen: kommunikative Handlungen werden mit metapragmatischen Anzeichen markiert, die auf ihr pragmatisches Ziel hinweisen.

Ⓒ Auch die Konversationsanalyse hebt die Reflexivität alltäglicher kommunikativer Handlungen hervor. Reflexivität meint hier, daß die Sprechenden nicht nur Äußerungen produzieren, sondern in der Produktion ihrer Äußerungen auf deren Sinn hinweisen, ihn erkennbar und verstehbar machen. Diese Reflexivität wird von Sacks, Schegloff, Jefferson am Beispiel von Frage und Antwort-Sequenzen so skizziert:

When a speaker addresses a first pair-part, such as a 'question', or a 'complaint' to another, we have noted, he selects the other as next speaker, and selects for him that he does a second part of the 'adjacency pair' he has started, that is, to do an 'answer'. [...] The addressee, in doing the second pair-part, such as an 'answer' or an 'apology', not only does that utterance-type, but thereby displays (in the first place to his coparticipants) his understanding of the prior turn's talk as a first part, as a 'question' or a 'complaint'. (1978, 44)

Reflexivität ist dabei nicht ein Merkmal des subjektiven Entwurfes, sondern entsteht durch die bewußte Platzierung einer Äußerung im Redezugwechsel,

for it is a systematic consequence of the turn-taking organization of conversation that it obliges its participants to display to each other, in a turn's talk, their understanding of other turns' talk. [...] Regularly, then, a turn's talk will display its speaker's understanding of a prior's turn's talk... (ebda.)

Reflexivität im Sinne einer Metakommunikation im Zuge kommunikativer Handlungen ist offenbar nicht nur ein Merkmal von Performances, sondern auch der alltäglichen Kommunikation. Das bedeutet, daß auch alltägliche Kommunikation durch besondere metakommunikative Mittel gestaltet wird, wie habituell dies auch immer geschehen mag.

Die bisher erwähnten Ansätze beschränken sich - mit wenigen Ausnahmen - weitgehend auf sprachliche und paralinguistische Merkmale. Wie der Begriff der Inszenierung aber betont, zeichnet sich nicht nur die sprachliche Kommunikation durch Reflexivität aus; auch andere Kommunikationsmittel dienen zur 'Rahmung', 'Kontextualisierung', 'Metakommunikation' usw. Es ist ja gerade der Begriff der Inszenierung, der die "Mehrdimensionalität menschlicher Kommunikation" hervorhebt (Soeffner 1989, 149). Die Durchführung einer Inszenierung umfaßt u.a. (a) die spezifische Art und Weise, in der wir uns in einem konkreten Augenblick, einem konkreten Handlungszusammenhang uns selbst und unserer Umgebung (Menschen, Dingen, Ideen, Vorstellungen, 'Innenwelten' etc.) zuwenden; (b) die Art und Weise, wie wir uns gegenseitig eine spezifische Zuwendung durch Gesten, Handlungen, Äußerungen anzeigen; (c) die durch diese Anzei-

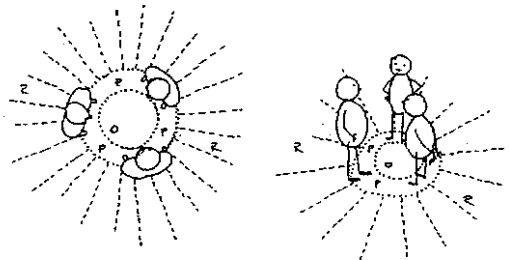
handlungen koordiniert und kooperativ geformte gemeinsame Zuwendung zu unserer Umgebung und unserer Umwelt..., d.h. "szenische Arrangements" (vgl. Soeffner 1989, 155).

3. Körperformation, Computerarbeit und die Choreographie einer mißlungenen Belehrung

Wir wollen uns im folgenden mit einer besonderen Dimension der Inszenierung beschäftigen, die bei der Analyse sprachlicher Interaktionen selten Berücksichtigung findet. Es handelt sich um die sogenannte Körperformation. Körperformation bezeichnet die Anordnung der Körper bei sozialen Interaktionen. Indem sie sich besonders auf die Position der Körper in ihrem Verhältnis zueinander konzentriert, behandelt sie ein Kernstück dessen, was man die interaktive Dimension des sozialen Raums nennen könnte. Genau genommen bietet die Körperformation eine Wiedergabe nicht nur der Anordnung der Körper, sie stellt gewissermaßen Momentaufnahmen der Körperbewegungen dar, die in ihrer Beziehung aufeinander betrachtet werden. Indem sie die jeweiligen dauerhaften Endpunkte der Körperbewegungen im Bild festhält, verweist sie auf eine Choreographie der Körper, die hier allerdings nur in stehenden Bildern wiedergegeben werden kann.

So befremdlich sich der Begriff der *Körperformation* ausnehmen mag, so vertraut ist uns das Phänomen. Weil menschliche Interaktionen immer durch Körper verortet sind, nehmen Beteiligte in den meisten fokussierten Face-to-face-Interaktionen eine Ordnung an, die Kendon als F-Formation oder Gesichtsformation bezeichnet: Gesprächsteilnehmer in einer offenen Runde stehen sich so gegenüber, daß sie einander das Gesicht zuwenden.⁶

Schaubild 1 a und 1 b: F-Formation



Mit ihrer Ausrichtung deuten die Handelnden gleichsam einen gemeinsamen Mittelpunkt an. Diese Körperformation erfüllt dabei eine interaktive Funktion: In Verbindung mit dem Blickverhalten, der Mimik und der Gestik (die in der Ana-

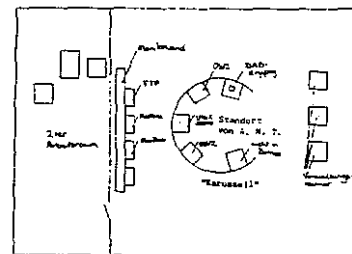
6 "An F-formation arises whenever two or more people sustain a spatial and orientational relationship in which the space between them is one to which they have equal, direct, and exclusive access" (Kendon 1990, 209).

lyse auch berücksichtigt werden) dient sie dazu, die jeweilige Handlungsorientierung anzuzeigen. Kendon unterscheidet drei funktionale Bereiche innerhalb der Gesichtsformation: Den von den Beteiligten gebildeten inneren "O-Raum", auf den sich die Beteiligten durch ihre Körper- und Gesichtsrichtung orientieren; den "P-Raum", der kreisförmig zwischen den Körpern liegt, und der relativ ungenau umschriebene "R-Raum", der als eine Art Puffer dient und wie ein Empfangsraum wirkt, in den Neuankommende eintreten, bevor sie in den P-Raum vordringen. Diese Raumeinteilung wird durch die Anordnung der Körper sowie die interaktiven Prozesse der Beteiligten hergestellt und aufrechterhalten.

Die Bedeutung, die die Körperformation für die Rahmung der Interaktion hat, soll am folgenden exemplarischen Fall aufgezeigt werden. Bei diesem Fall handelt es sich um eine Episode, die während der alltäglichen Arbeit im Datenzentrum eines großen deutschen Kommunikationstechnologiekonzerns stattfand. Diese Situierung ist von besonderer Bedeutung: Wir haben es nicht mit einem "ästhetischen Zwischenspiel" zu tun, das aus den Routinen des Alltags ausbricht, sondern mit einer typischen Arbeitssituation, die durch ihre pragmatischen Anforderungen dem entspricht, was wir - in Anlehnung an Alfred Schütz - als alltäglichen Handelns bezeichnen können.⁷ Im Rahmen eines europäischen Forschungsprojektes konnte ich in diesem Zentrum Videoaufnahmen der Arbeitsprozesse machen, die der folgende Analyse zugrunde liegen. Um die Episode zu verstehen, ist es nötig, den Kontext und vor allem das szenische Arrangement kurz zu skizzieren.

Gegenstand der untersuchten Arbeitstätigkeiten ist eine neue Technologie: das sogenannte Digital Audio Broadcasting oder DAB. Diese Technologie dient zur digitalen Übertragung großer Datenmengen über Rundfunkwellen. Das Zentrum soll dazu dienen, Daten verschiedener Quellen, die unterschiedlichste Organisationen anbieten wollen, so umzuwandeln - also zu konvertieren -, daß sie als digitale Daten auf Sendung gehen können, wie etwa den Fahrplan der Deutschen Bundesbahn, die Flugzeiten der Deutschen Lufthansa oder das Kinoprogramm von Berlin. Diese Umwandlung der Daten wird im sogenannten Karussell vorgenommen, das auf der folgenden Vorlage schematisch dargestellt ist.

Schaubild II: Der Schauplatz



7 Zur Erläuterung des "alltäglichen Handelns" und seiner Unterscheidung von ästhetischen und anderen symbolischen Formen der Kommunikation vgl. Knoblauch/Kurt/Soeffner (im Druck).

Zur Zeit arbeitet ein sogenannter Text-Editor im Karussell, wobei er im wesentlichen hereinkommende Daten an einem Unix-Rechner in DAB-Daten konvertiert, die dann 'auf Sendung gehen'. (Allerdings muß eingeräumt werden, daß sich die Arbeit noch immer in einem Experimentierstadium befindet. Zum einen gibt es noch kaum Nutzer, und Endgeräte sind kaum erhältlich. Zum anderen ist das Zentrum noch so neu, daß weder die Abläufe noch die letztendlichen Aufgaben schon endgültig feststehen. Und man sollte nicht verhehlen, daß es einige Zweifel daran gibt, ob diese Technologie sich durchsetzen und das Zentrum dauerhaft arbeiten wird.)

dauerhafte
Problemlö-
sungs-
weg

Dieser organisatorische Kontext ist auch für unseren Fall relevant. Denn er hat zur Folge, daß Routinearbeit, wie sie in anderen Bereichen untersucht wurde, eine geringere Bedeutung hat als die Bewältigung andauernd anfallender Probleme. Es ist denn auch kein Wunder, daß wir es im folgenden mit einem Fall der Problemlösung zu tun haben.

Die Episode, mit der wir es im folgenden zu tun haben, dreht sich um ein Problem, das vielen vertraut ist, die mit Computern arbeiten. Es geht darum, einen Hardcopy-Ausdruck der Bildschirm-Oberfläche zu machen, auf dem die Daten konvertiert werden. Dieses Problem entdeckte der Text-Editor (T bzw. Tilo). Die Gründe für die Klärung des Problems liegen auf der Hand: Denn nur der Bildschirm, an dem Tilo arbeitet, enthält alle derzeit zu bearbeitenden, bearbeiteten, auf Sendung gehenden, gerade gesendeten und jüngste gesendete Daten. Er stellt also nicht nur einen Arbeitsplatz dar, sondern bildet gewissermaßen den Mittelpunkt all dessen, wofür das Zentrum angelegt ist. Weil jedoch nur der jeweilige Texteditor visuellen Zugang zu dieser Synopse hat, aber auch andere zuweilen einen Zugriff darauf brauchen (etwa zu Zwecken der Kontrolle, der Buchführung, der Planung usw.), entsteht das Problem, wie diese Information anderen zugänglich gemacht werden kann. Eine Lösung für dieses Problem der Zugänglichkeit kann nun darin bestehen, die Bildschirmoberfläche - in diesem Falle auf Papier - zu kopieren, um sie anderen im Raume zugänglich zu machen. Gerade aber der Versuch, einen Ausdruck der Bildschirmoberfläche herzustellen, scheiterte unter meinen Augen. Tilo, dem Text-Editor, gelang nur der Ausdruck eines Fensters auf der Bildschirmoberfläche. Deswegen wandte er sich an den zweiten Abteilungsleiter - wir nennen ihn hier Martin - mit der Bitte, ihm bei der Problemlösung zu helfen. Die Episode, mit der wir uns beschäftigen, setzt gerade dort ein, wo Tilo mit Martin den Raum und das Karussell wieder betritt. Dabei ziehen sie noch Achim hinzu, der eigentlich nur ein Verwaltungsangestellter ist, aber im Rufe steht, der einzige zu sein, der einen Ausdruck machen kann. Nicht er aber, sondern Martin, der Ranghöhere, macht sich daran.

Rang

Die darauf folgende Episode wurde auf Video aufgezeichnet und konversationsanalytisch transkribiert. Daneben wurden prosodische, gestische, mimische Merkmale sowie das Blickverhalten notiert. Um jedoch den Text nicht über Gebühr zu belasten, kann die Transkription dieser etwa fünfminütigen Episode hier nicht wiedergegeben werden.

Wie sich bald herausstellen wird, ist das auch nicht unbedingt nötig. Denn wie ich beim Versuch der Analyse bemerkte, fiel es außerordentlich schwer, dem bloßen Transkript einen Sinn abzugewinnen (obwohl ich selbst die Episode beobach-

tet und sie sofort verstanden hatte). Dieser Eindruck bestätigte sich auch bei den Versuchen der Gruppenanalyse mit Forschern und Forscherinnen, die mit ethnomethodologischen, konversationsanalytischen und ethnographischen Methoden arbeiten:⁸ es schien schier unmöglich, aus dem Transkript irgendeinen Sinn zu machen, geschweige denn eine Episode zu rekonstruieren.

Ein Grund dafür ist recht einfach. Das Gespräch zwischen Martin, Achim und Tilo kreist um einige technische Probleme, die selbst für diejenigen schwer verständlich sind, die mit elektronischen Geräten regelmäßig umgehen. Trotz dieser Verständnisschwierigkeiten zeigte es sich aber, daß die Episode sofort verstehbar wird, wenn sie auf Videomonitoren gesehen werden kann. Das liegt nicht nur daran, daß die sprachlichen Äußerungen in einem außerordentlichen Sinne indexikal und vom sozialräumlichen Kontext abhängig sind: Sie beziehen sich nicht nur auf die situativen Kontextgegebenheiten: die Gerätschaften, die Software-Programme und die routinisierten Arbeitsaufgaben. Sie sind indexikal vor allem mit Bezug auf die wechselnden Standorte der Beteiligten, die sich mehrfach bewegen und ihre Position ändern: die Äußerungen sind nicht nur davon abhängig, wo sich die jeweils Redenden gerade befinden; sie sind auch davon abhängig, auf wen oder was sie sich vom jeweiligen Standort aus beziehen. Daß die Episode dann, wenn sie gesehen wird, fast intuitiv (und zwar sowohl in der wissenschaftlichen Interpretation wie - davon abgeleitet - von den Beteiligten) verstanden werden kann, macht deutlich, daß wichtige Rahmungsmerkmale im Visuellen, also Raumzeitlichen zu suchen sind. Aufgrund der räumlichen Indexikalität der Äußerungen habe ich dabei einen besonderen, aber sehr wichtigen Aspekt des Zusammenhangs zwischen Interaktion, Körper und sozialem Raum herausgehoben, der oben unter dem Begriff der Körperformation eingeführt wurde. Wie ich im folgenden zeigen will, läßt sich die Ordnung des Vorgangs und seine von den Beteiligten geschaffene Struktur erst dann verstehen, wenn wir die Rolle der Körper und des sozialen Raums bei Interaktionen beachten.⁹

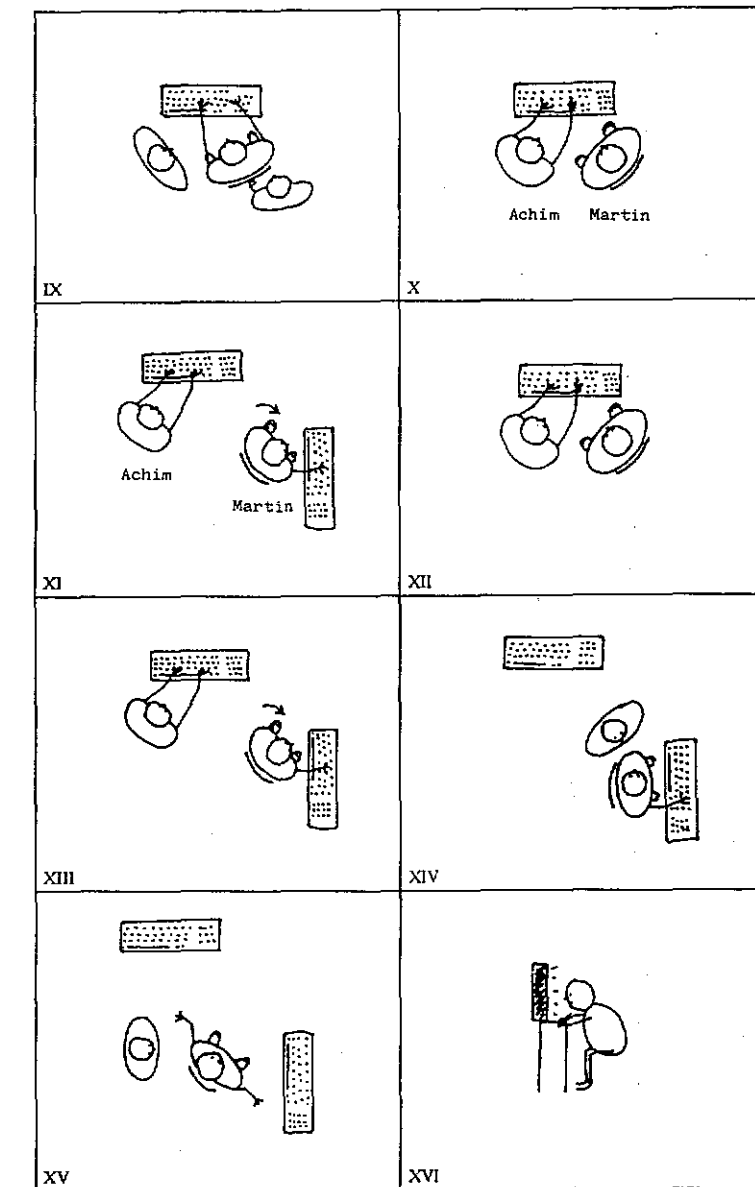
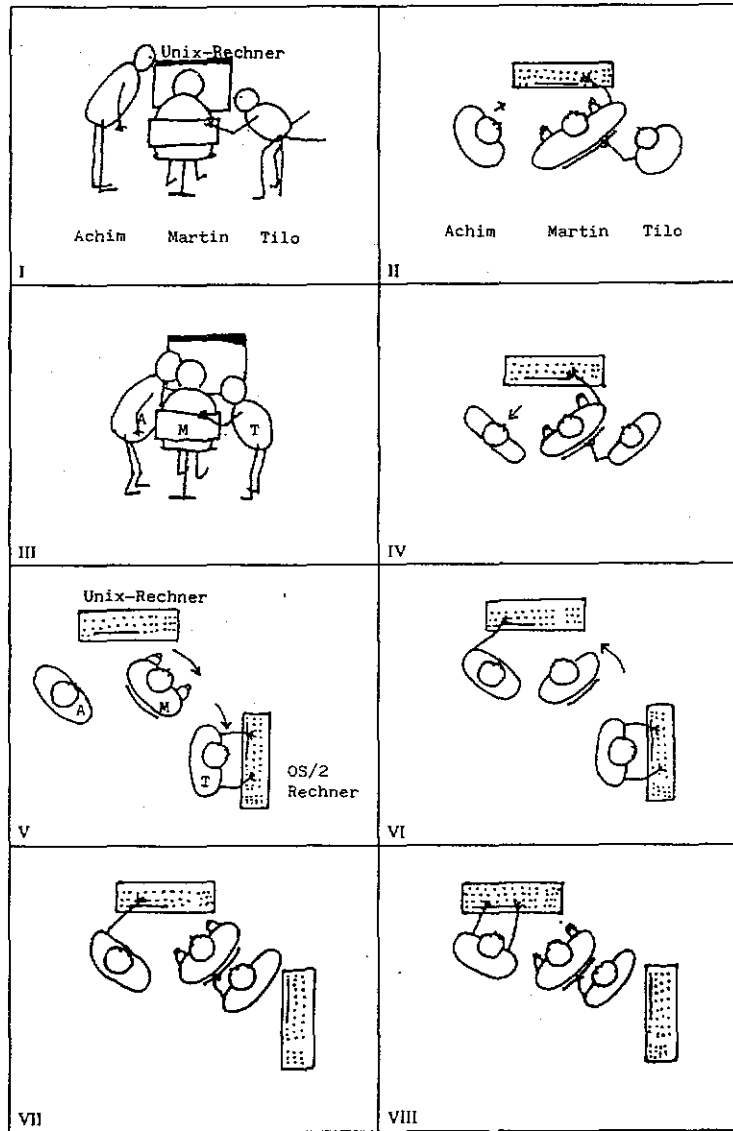
Diese Körperformationen gebe ich im folgenden mit Hilfe von schematischen Zeichnungen wieder, die zwei verschiedene Perspektiven berücksichtigen.¹⁰ Die Zeichnungen geben Körperformationen an, die mindestens für mehrere Sekunden, manche sogar länger als eine Minute eingenommen wurden. Es sollte betont werden, daß diese Standbilder nur die festen Positionen der Körperformation wiedergeben, nicht aber die Bewegungen, durch die die Körperformation verändert wird. Die Zeichnungen stellen somit also gewissermaßen Momentaufnahmen aus einer Choreographie dar, die aus den Bewegungen von einer Körperformation in die andere gebildet wird.

8 Ich möchte mich an dieser Stelle bei Jon Hindmarsh, Paul Luff, Anne Honer, Gabriela Christmann und vielen anderen bedanken, die mit mir das Transkript bearbeitet haben.

9 Natürlich wäre der Beweisgang gründlicher, würde das Transkript eingefügt. Allerdings umfaßte es in seiner ersten Druckfassung fast fünf Seiten. Auf das Drängen der Herausgeber, den Beitrag wesentlich zu kürzen, wurde es deswegen zugunsten der hier wichtigeren Schaubilder gestrichen.

10 Ich bevorzuge absichtlich die m.E. lebendigeren gezeichneten "Strichmännchen" den sehr steifen Computer-Graphiken oder den oft schwer erkennbaren Bildkopien aus Video-Vorlagen. Für die Zeichnung danke ich Barbara Goll.

Schaubild 3: Körperperformance während der Episode



Um die in den Zeichnungen abgebildeten Körperformationen kontextualisieren zu können, skizziere ich die Episode in aller Kürze. (Die Abfolge der Körperformationen wird durch die römischen Ziffern angezeigt.)

Wenden wir uns zunächst der Anfangssequenz zu [I]: Martin (wir erinnern uns: der zweite Abteilungsleiter) sitzt vor dem Gerät und vereinnahmt die Tastatur; Tilo sitzt hinter ihm und Achim steht neben ihm, doch hält ihm Martin gewissermaßen den Zugang offen, während er Tilo den Rücken zuwendet. Die Tastatur und der Bildschirm bilden damit den O-Raum, den jedoch allein Martin als Handhabungsbereich besetzt. Tatsächlich will Martin ja den anderen zeigen, wie der Hardcopy-Ausdruck gemacht werden soll - es handelt sich also um eine versuchte Belehrung. Tilo war derjenige, der nachgefragt hat, und Achim, der als kompetent mit herangezogen wurde, besetzt mit Martin den P-Raum. Die Formation spiegelt also gewissermaßen die situativ zugeschriebenen Kompetenzen wider. Und hier spielen übrigens auch soziale Hierarchien hinein: Martin ist der zweite Leiter der Abteilung, Achim ist lediglich ein Verwaltungsbeamter, der aber in diese Episode mit einbezogen wird. Sehen wir von diesen Statusaspekten ab und konzentrieren wir uns auf den Ablauf der Interaktion im Transkript: Schon nachdem Martin den ersten Schwierigkeiten begegnet (er findet den Befehl 'Drucken' nicht, er kann das 'Fenster' nicht öffnen), bietet sich Achim an - und das macht er nicht nur sprachlich deutlich, indem er eine Lösung andeutet ("also du gibst des [ein]"), sondern er bewegt sich selbst leicht in den inneren Kreis hinein [II]. Martin nimmt dieses Angebot allerdings nicht an, er unterbricht Achim und versucht das Problem selbst zu lösen. Tatsächlich scheint er bald eine Lösung gefunden zu haben: "hier isses doch" - alle drei lehnen sich weit zum PC [III] - deutlicher kann das, was man eine nonverbale Gegenstandsorientierung in der Körperformation nennen könnte, nicht markiert werden. Allerdings entpuppt sich die Lösung sogleich als Irrtum. Auf die schon ironisierte Frage Achims, "wo isses", drückt Martin erneut sein Unverständnis aus, und alle drei starren 15 Sekunden lang - eine Ewigkeit in interaktiver Zeit - auf den Bildschirm, ohne die Lösung zu sehen. Die Beobachtung, daß nichts zu sehen ist, findet wiederum keinen sprachlichen, sondern einen körperlichen Ausdruck: Alle drei richten sich auf [IV], und Martin wendet sich [V] dem OS/2 Rechner zu und fordert Tilo auf, sich vor diesen zweiten Rechner zu setzen - eine Bewegung, in deren Verlauf er und Tilo ihre Körperbewegungen so fein abstimmen, daß man den Eindruck haben könnte, Tilo agiere wie Martins verlängerter Arm. Während Tilo diese neue Handhabungszone des OS/2 Rechners öffnet, fragt Martin Achim, wie er den Ausdruck hinbekommen konnte. Damit beginnt ein neuer Abschnitt [VI-VIII]: Achim bewegt sich erst vorsichtig mit seinem Arm auf die Tastatur zu, dann mit beiden Armen und führt die Aktivität "ich mache einen Hardcopy-Ausdruck" durch. Nun agiert also Achim im O-Raum, während Martin den P-Raum besetzt und Tilo hinter seinem Rücken den Übergang in den offenen R-Raum eröffnet. Als Achim mit etwas ironischer Stimme Martin instruiert, welche Tastenfolge einzutippen ist, dreht er sich leicht zu Seite und krümmt sich wortwörtlich hinter Martins Rücken so vor Lachen, daß auch Tilo mit ihm ins Lachen einstimmt. Wie sich zeigt, gelingt es Achim zwar, einen Ausdruck zu erstellen, doch erweist sich sogleich, daß es sich dabei nicht um den Ausdruck des ganzen Bildschirms han-

delt, sondern nur um den Ausdruck eines Fensters. Während sich nun Achim [IX] aus dem O-Raum zurückzieht, tritt Martin in einer regelrechten Gegenbewegung wieder in den O-Raum hinein und beansprucht damit wieder die Kompetenz mit den Worten: "das geht aber auch anders".

Was nun passiert, gehört (jedenfalls für die Beobachtenden) eher zu den 'Lustspielen', die das Leben schreibt. Anstatt daß Martin nämlich der Beweis gelänge, einen Ausdruck herstellen zu können, fängt das Gerät an zu piepsen - ein untrügliches Zeichen für einen Fehler. Und entsprechend lautet Achims Kommentar: "jetzt machst du nämlich so en Scheiß"; ja schlimmer noch, als Martin gar nicht mehr weiter weiß, stellt Achim fest, daß Martin nun im Senderverzeichnis gelandet sei: Anstatt einen Ausdruck des Bildschirms zu machen, befindet er sich nun in den Dateien selbst und läuft Gefahr, das, was gesendet werden soll, inhaltlich zu manipulieren. Genau an dieser Stelle kommt auch wieder Bewegung in die Körperformation: Tilo, der ja schon in den R-Raum gerückt war, tritt nun endgültig ab, und im selben Zug verläßt Martin den für ihn nun so problematisch gewordenen O-Raum und bewegt sich zum zweiten, dem OS/2-Rechner (vor dem bis dahin Tilo gestanden ist). Und in einer dazu gegenläufigen Bewegung besetzt Achim wieder den O-Raum und okkupiert den Unix-Rechner [X und XI]. Nach wenigen Handgriffen schon bemerkt Achim, "okay, jetzt biste raus" - er hat also die Gefahr abgewendet, die Dateien zu beschädigen. Diese Problemlösung ist wiederum mit einem Raumwechsel verbunden: Martin kehrt zum Unix-Rechner zurück [XII] und läßt sich von Achim darüber belehren, wie er aus dem Editor herauskam. Mit dieser für Martin etwas peinlichen Situation - er ist ja derjenige, der zeigen wollte, wie es geht, muß sich aber vom Verwaltungsangestellten belehren lassen -, ist aber das anfangs gestellte Problem noch nicht gelöst: Wie wird der Hardcopy-Ausdruck hergestellt? Auch dies findet eine räumliche Lösung: Martin wechselt die Szenerie und lockt Achim regelrecht an den OS/2-Rechner [XIII] - zwei Wendungen des Kopfes und zwei Anreden sind dafür nötig. Als Achim neben ihm steht [XIV], kann Martin nun demonstrieren, daß er - wenigstens auf der OS/2 Oberfläche - einen Hardcopy-Ausdruck anfertigen kann. Dies ermöglicht in seinen Augen Rückschlüsse auf den Unix-Rechner, was wiederum durch eine räumliche Umorientierung angezeigt wird (XV): Beide wenden sich und stehen in einer mittleren Position zwischen den Gerätschaften. Indem sie so mehrere Geräte im Blick haben und sich auf sie auch in ihren Zeigehandlungen beziehen, kann nun auch Martin seine Schlüsse - in einer Dreierliste - formulieren: (1) Diese Art des Ausdrucks geht zwar bei dem OS/2, (2) sie geht aber nicht auf den Geräten im Hintergrund, und (3) sie scheint auch nicht bei diesem Gerät zu funktionieren. Das Problem kann also gar nicht gelöst werden. (Eine spätere Folge wird sein, daß die entsprechende Software-Firma beauftragt wird, dieses Problem zu lösen.)

Die Körperformation spielt eine für diese Episode beeindruckende Rolle. Denn die Lösung des Handlungsproblems spielt sich auf dieser Ebene beinahe in Form einer Choreographie ab: Die anfänglich beanspruchte Kompetenz des Leiters, die er durch seine zentrale Lage deutlich markiert, löst sich in dem Maße, wie Achim in den Handhabungsraum hineinrückt. Tilo, der seine Unfähigkeit schon zu Anfang bekundet hatte, ist aus dem Handhabungsraum ausgeschlossen und zu einer Beobachtungsrolle verurteilt. Martin jedoch kommt nicht voran, und Achim

Ergänzung

dringt in die Manipulationssphäre der Tastatur vor. Als Martin ein zweites Mal ("es geht aber auch anders") die Feder bzw. Tastatur wieder in die Hand nimmt, erntet er nur ein lautes Piepsen des Geräts. In seiner Aussichtslosigkeit weicht Martin auf den anderen PC aus und überläßt das Feld Achim, der den größten Schaden verhindert. Der Versuch Martins, Achims Aufmerksamkeit zu gewinnen und seine Fähigkeit, eine Hardcopy machen zu können, doch noch unter Beweis zu stellen, nutzt Martin nicht nur dazu, sein Gesicht zu wahren. Mit dem - eher aus Verlegenheit unternommenen - Vergleich des Ausdrucks bei verschiedenen Geräten kommt er auch zum Schluß, daß eben auf dem Unix-Rechner keine Hardcopy-Fassung möglich sei. Es ist übrigens bezeichnend, daß Achim, der sich ja als sehr kompetent erwiesen hat, diesen Schluß nicht ratifiziert. Fast zwei Minuten noch kniet er vor dem Unix-Rechner und starrt auf den Bildschirm [XVI], der ja nur die Namen von Datenreihen enthält.

Halten wir also fest: die beschriebene Szene belegt nicht nur die triviale Beobachtung, daß ein Arbeitsproblem im Umgang mit technischen Problemen nicht im Rahmen des Mensch-Maschine-Modells gelöst wird; anstatt eines Hilfe-Befehls oder eines Handbuchs wird die versammelte Kompetenz der Mitarbeitenden bemüht. Damit aber wird diese Problemlösung auch sozusagen einer interaktiven Logik unterworfen. Und in dieser Logik spielt die Körperformation eine besondere Rolle. Denn (wie schon erwähnt) der Zusammenhang der transkribierten sprachlichen Äußerungen bleibt, für sich und als Text betrachtet, weitgehend indexikal. Er gewinnt erst einen Sinn, wenn wir die Äußerungen nicht nur auf die Position des sprechenden Körpers, sondern auf die jeweilige Körperformation beziehen. Erst das Augenmerk auf den Körper verleiht der gesamten Episode eine gewisse Ordnung: die Körperformationen helfen, die Aktivitäten zu gliedern, die im Zuge dieser Problemlösung unternommen werden. Oder, anders gesagt, wenn wir davon ausgehen, daß diese Körperformationen von den Handelnden als Ressource genutzt werden, dann können wir sagen: sie dient ihnen zur Strukturierung der Aktivitäten. Denn der Ablauf der Episode besteht ja nicht aus individuellen Einzelhandlungen, sondern aus einem interaktiven Handlungszusammenhang. Die Körperformation dient aber nicht nur zur Koordinierung dieses Handlungszusammenhangs, sie gliedert die gesamte Episode erst so, daß sie einzelne Phasen der gemeinsamen Aufgabenbewältigung aufweist. Aufgrund der Körperformation läßt sich die gesamte Sequenz in verschiedene Phasen aufteilen, die eine regelrecht dramatische, ja beinahe tragische Struktur aufweisen: Der Belehrungsversuch des Leiters (Martin) und dessen erstes Scheitern, Achims Demonstration, wie ein Ausdruck gemacht wird, Martins zweiter Versuch, der beinahe in die Katastrophe führt - an der Stelle geht Tilo ab. Martin wendet sich im Angesicht des möglichen Unheils dem anderen PC zu, während Achim erneut zu Hilfe eilt. Schließlich vermeidet Achim die Katastrophe und Martin kann die Situation mit dem Schluß beenden, daß die Aufgabe nicht lösbar war.

Nur am Rande sei erwähnt, daß diese durch Körperformation realisierte Struktur eine enge Beziehung zu den situativ realisierten Identitäten aufweist. Die Sequenz beginnt ja damit, daß Martin zeigen will, wie ein Ausdruck gemacht wird. Martin also versucht eine Belehrung. Wie die Körperformation zeigt, wird aus dem Belehrenden aber zunehmend ein Belehrter: Nun ist es plötzlich Achim, der

Verteiltes
Wissen

Martin darüber belehrt, wie er die begangenen Fehler wieder rückgängig machen kann. Aus dieser Situation resultiert ein offensichtlicher Gesichtsverlust Martins, der ja auch der Vorgesetzte ist. Dieser Gesichtsverlust äußert sich darin, daß sich Tilo und Achim hinter Martins Rücken über ihn lustig machen. Martins Verlagerung auf ein anderes Gerät hilft ihm schließlich dazu, sein Gesicht zu wahren: Immerhin kann er an diesem Gerät demonstrieren, wie es gemacht wird.

Wie diese Sequenz zeigt, tragen Körperbewegungen im Raum und die entsprechenden Formationen entscheidend dazu bei, die Strukturiertheit der gesamten Sequenz herzustellen. Mit anderen Worten: die einzelnen Handlungsschritte, die kooperativ vollzogen werden, werden durch die jeweiligen Körperformationen begrenzt. Erst dadurch sind sie als einzelne Handlungsschritte erkennbar. Weil die Verortung der einzelnen Körper den Sinn der Äußerungen bestimmt, den Zugang zu den Arbeitsgeräten regelt und gleichzeitig die Orientierung der Aufmerksamkeit der Beteiligten anzeigt, dient die Verteilung der Körper im interaktiven Raum als eine Ressource zur Rahmung dessen, was gerade gemacht wird. Dabei bilden die durch diese Rahmung gegliederten kooperativen Schritte sozusagen die Aktivitäten, die letztlich zur erwähnten Lösung führen.

4. Kunstfertigkeit, pragmatische Ästhetik und sekundäre Ästhetisierung

Die Analyse des Zusammenspiels von Körperformation, Blickverhalten, Gestik und sprachlicher Interaktion belegt eine außerordentlich feinsinnige Kunstfertigkeit der Interaktionspartner, die noch anschaulicher wäre, könnte der gesamte Ablauf in bewegten Bildern als Choreographie aufgezeigt werden. Mit dem Begriff der Kunstfertigkeit soll auf den fein abgestimmten Einsatz der Körper in Verbindung mit anderen Modi der Interaktion hingewiesen werden. Der Körper ist kein bedeutungsloses oder von instinktiven Verhaltensregeln geleiteter Zusatz der sinnhaften Handlungen. Vielmehr sind Äußerungen und Prosodie, Blick und Gestik, Körperbewegung und seine Position innerhalb der Körperformation auf eine Weise miteinander verknüpft, die vermuten ließe, daß sie langwierig eingeübt werden mußte.

Es muß jedoch betont werden, daß diese feinsinnige Abstimmung der Körper nicht allein auf die Körperbewegungen der einzelnen reduziert werden kann. Vielmehr werden die Körper so miteinander koordiniert, daß eine gemeinsame Anordnung und Bewegung entsteht: die Körperformation und Choreographie. Und auch diese Körperformation bzw. die Choreographie ist keineswegs nur eine Begleiterscheinung, eine Hintergrundmusik für die Interaktion. Im Sinne meta-kommunikativer Hinweise dient sie dazu, der Interaktion eine Ordnung zu geben, sie zu gestalten. Damit erfüllt sie auch eine der Voraussetzungen, um als Inszenierung bezeichnet werden zu können. Indem die vermeintlich für die Interaktion irrelevanten Körper die Äußerungen im Umgang mit den technologischen Systemen rahmen, dienen sie als "Rahmungselemente" zur Gliederung der Aktivitäten. Sie erst erlauben es den Beteiligten, den Fluß der gemeinsamen Aktivitäten auf eine handhabbare Weise zu gliedern.

Körperformation

Damit aber leisten sie gleichzeitig etwas, das ebenfalls mit dem Begriff der Inszenierung verbunden ist: Sie verleihen der gesamten Episode eine regelrechte und räumlich wahrnehmbare Gestalt. In diesem Sinne einer gestalteten Schaffung von wahrnehmbarer Ordnung können sie als ästhetisch bezeichnet werden (und es darf auch angedeutet werden, daß die Betrachtung des Ablaufs auf dem Video auch Beobachtern ein ästhetisches Vergnügen bereiten kann). Sofern also Inszenierungen eine Ordnung schaffen, können sie als ästhetisch bezeichnet werden. Gerade aber vor dem Hintergrund der im engeren Sinne ästhetischen Inszenierungen, die im Zusammenhang mit Performances ausgeführt wurden, mag man zögern, eine solche Interaktion ohne jede nähere Eingrenzung ästhetisch zu nennen. Hervorzuheben ist vor allen Dingen, daß sie doch ganz anderen Zwecken dient als die verschiedenen im engeren Sinne ästhetischen Inszenierungen, also etwa texanische Märchenerzählungen, Verkaufsvorträge, Büttensreden, Opernaufführungen oder Techno-Veranstaltungen. Leroi-Gourhan (1980, 371ff.) hat solche Phänomene einmal als funktionell ästhetisch bezeichnet: Von (durchaus auch nichtmenschlichen) Gesellschaften geschaffene Formen weisen eine äußere Angemessenheit auf, die der Ordnung des gesellschaftlichen Lebens dient. Allerdings wirft dieser Begriff der funktionellen Ästhetik gerade in einer 'funktional differenzierten' Gesellschaft große Probleme auf: Entwickelt dann jeder Funktionsbereich eine eigene Ästhetik? Hat die Wissenschaft, die Religion, die Politik, die Wirtschaft einen je eigenen Gestaltungsstil? Und wie könnten wir dann jene Ausdrucksformen nennen, die außerhalb dieser Funktionsbereiche im informellen Alltag auftreten? Hat denn die im Schaubild 1 dargestellte F-Formation nicht auch einen eigenen ästhetischen Charakter?

Tatsächlich könnten wir ja mit dem Nachweis der Reflexivität alltäglicher Kommunikation davon ausgehen, daß dieser ästhetische Charakter allgemeinerer Natur ist. Um welche spezifische - wirtschaftliche, religiöse, politische etc. - Funktion es sich immer handeln mag, das wesentliche Merkmal alltäglicher Inszenierung besteht darin, daß sie im Dienste pragmatischer Handlungsaufgaben steht. Mit dem Begriff des Pragma beziehen wir uns auf ein zentrales Merkmal, das Alfred Schütz zur Bestimmung alltäglichen Handelns einführt.¹¹ Alltägliches Handeln wird, im Unterschied etwa zum ästhetischen, von einem pragmatischen Motiv beherrscht, das sich von den Anforderungen leiten läßt, die durch das Wirken in der sozialen Außenwelt auferlegt sind. Ästhetische Formen dagegen zeichnen sich gerade durch die Entlastung von pragmatischen Anforderungen aus. Deswegen läßt sich die Ästhetik alltäglicher Kommunikation besser als *pragmatische Ästhetik* bezeichnen. Diese Pragmatik beherrscht auch den von uns untersuchten Fall. Denn es geht hier nicht um eine Inszenierung um der Inszenierung willen; vielmehr soll eine praktische Aufgabe bewältigt werden. Und deswegen kann die Szenerie auch nur von außenstehenden Beobachtenden auf ihre Ästhetik hin untersucht werden. Für die Beteiligten steht die pragmatische Orientierung im Vordergrund - die sich indessen auch im Falle einfacher Interaktionen ebenso ästhetischer Mittel bedient wie bei Kulturobjekten (von Gefäßen bis zu Gebäuden).

¹¹ Diesen pragmatischen Charakter der Alltagswelt hat Srubar (1988) sehr deutlich herausgestellt.

Wie die Beispiele für im engeren Sinne ästhetische Inszenierungen zeigen, rückt hier das pragmatische Motiv in den Hintergrund. Indessen sollte nicht übersehen werden, daß zwischen im engeren Sinne ästhetischen und alltäglichen Inszenierungen Übergänge bestehen. Auf der einen Seite wird auch der Kunstbetrieb, der Wissenschaftsbetrieb oder der Betrieb religiöser Anstalten von pragmatischen Forderungen durchzogen. Und auf der anderen Seite können alltägliche Inszenierungen sich von ihren pragmatischen Anforderungen freimachen, sie können "sekundär ästhetisiert" werden. So diente etwa das Arbeitslied schwarzer Sklaven oder singender Seeleute primär zur Koordinierung der Arbeitsaufgaben; erst sekundär war es, ob die anderen Seeleute den Gesang schätzten und die Vorführung mochten. Anders ist es dagegen, wenn der Gesang im Rahmen einer Vorführung auftritt. Nun ist die ästhetische Funktion in den Vordergrund gerückt, man könnte eben sagen: sie ist sekundär ästhetisiert, weil sie erst in der Ablösung von der alltäglich-pragmatischen Funktion eine ästhetische Funktion übernimmt. Gleichsam von der anderen Seite her hat auch Roman Jakobson am Beispiel der Poetik darauf hingewiesen, daß gerade die moderne Kultur (etwa in der Werbung) viele Texte kenne, in denen die poetische Funktion im Hintergrund stehe und "ein sekundäres, zweifellos abgeleitetes Phänomen" (1971, 154) darstelle. Die für ihn ästhetische Formen charakterisierende poetische Funktion sei also nicht nur in der Dichtung zu suchen, sondern auch "außerhalb der Dichtung, wenn irgendeine andere Funktion die poetische Funktion überlagert hat" (1971, 154). Mit Bezug auf alltägliche Gespräche hat Tannen (1989) sehr deutlich auf diese ästhetische Dimension hingewiesen.¹² Wie auch die Betrachtung der Körperperformance zeigt, weisen auch andere Interaktionsdimensionen des pragmatischen Alltags eine ästhetische und poetische Dimension auf, die auf derselben Grundlage stehen wie diejenigen Formen der Kommunikation, in denen die ästhetische Funktion in den Vordergrund rückt: die Reflexivität, die kommunikatives Handeln als Inszenierung auszeichnet.

Literatur

- Babcock, Barbara (Hrsg.) (1980): Signs about Signs: The Semiotics of Self-Reference. Sondernummer von Semiotica 30, 1-2.
- Bateson, Gregory (1972/1955): Steps towards an Ecology of Mind. New York.
- Bauman, Richard (1975): Verbal art as performance, in: American Anthropologist 77, 2, 290-311.
- Bauman, Richard/Briggs, Charles L. (1990): Poetics and Performance as critical perspectives on language and social life. In: Annual Review of Anthropology 19, 59-88.
- Beeman, William O. (1993): The anthropology of theater and spectacle. In: Annual Review of Anthropology 22, 369-193.
- Chomsky, Noam (1965): Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Mass.
- Dahrendorf, Ralf (1971): Homo sociologicus. Opladen.

¹² Das gilt auch für die sprachlichen Wiederholungsfiguren, die Tannen (1989) als "poetisch" bezeichnet. Wie sie selbst zeigt, dienen diese Figuren dazu, besondere alltägliche Aktivitäten durchzuführen - sie sind also pragmatisch.

- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity*. Cambridge.
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth.
- Goffman, Erving (1977): *Rahmen-Analyse*. Frankfurt/M.
- Goffman, Erving (1981): *Forms of Talk*. Oxford.
- Hymes, Dell (1974): *Foundations in Sociolinguistics*. Philadelphia.
- Hymes, Dell (1975): *Breakthrough into performance*. In: Ben-Amos, Dan/Goldstein, Kenneth (Hrsg.): *Folklore: Communication and Performance*. Den Haag, 3-74.
- Kendon, Adam (1990): *Spatial organization in social encounters: the F-formation system*. In: *Conducting Interaction. Patterns of Behavior in Focused Encounters*. Cambridge, 209-262.
- Knoblauch, Hubert (1991): *Der Kontext der Kommunikation*. John J. Gumperz und die Interaktionale Soziolinguistik. In: *Zeitschrift für Soziologie* 6, 446-462.
- Knoblauch, Hubert (1994): *Goffmans Reich der Interaktion*. In: Goffman, Erving: *Geschlecht und Interaktion*. Frankfurt/New York, 7-49.
- Knoblauch, Hubert/Kurt, Ronald/Soeffner, Hans-Georg: *Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt*. Einleitung zu: Alfred Schütz Werkausgabe: *Zeichen, Sprache, Kommunikation*. Frankfurt/M. (im Druck).
- Leroi-Gourhan, André (1980): *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt/M.
- Sacks, Harvey/Schegloff, Emanuel/Jefferson, Gail (1974): *A simplest systematics for the organization of turn-taking in conversation*. In: Schenkein, Jim (ed.): *Studies in the Organization of Conversational Interaction*. New York, 5-56.
- Schechner, Richard (1986): *Victor Turner's last adventure*. In: Turner, Victor: *The Anthropology of Performance*. New York, 7-20.
- Silverstein, Michael (1976): *Shifters, linguistic categories, and cultural description*. In: Basso, Keith Hamilton/Selby, Henry. A. (eds.): *Meaning in Anthropology*. Albuquerque, 11-55.
- Singer, Milton (1972): *When a Great Tradition Modernizes*. New York.
- Soeffner, Hans-Georg (1992): *Die Ordnung der Rituale*. Frankfurt/M.
- Soeffner, Hans-Georg (1989): *Handlung-Szene-Inszenierung*. Zur Problematik des 'Rahmen'-Konzeptes bei der Analyse von Interaktionsprozessen. In: ders.: *Auslegung des Alltags - der Alltag der Auslegung*. Frankfurt/M., 140-157.
- Srubar, Ilja (1988): *Kosmion. Die Genese der pragmatischen Lebenswelttheorie von Alfred Schütz und ihr anthropologischer Hintergrund*. Frankfurt/M.
- Tannen, Deborah (1989): *Talking Voices. Repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge.
- Turner, Victor (1989): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt/M.
- Turner, Victor (1989a): *Das Ritual. Struktur und Antistruktur*. Frankfurt/M.

Habitus und Selbststilisierung

Zur Selbstdarstellung ostdeutscher Unternehmer im Transformationsprozeß

Frank Lettke

1. Habitus und Selbstdarstellung

Wahrscheinlich kennt nur eine Minderheit der Leserschaft ostdeutsche Unternehmer persönlich. Auch mit der Umbruchsituation infolge der "Wende" sind nur vergleichsweise wenige Westdeutsche persönlich konfrontiert worden. Es gibt aber auch in einer eher stabilen Gesellschaft immer wieder alltägliche Situationen, die, auch wenn sie nur episodenhaften Charakter haben, strukturell ähnlich gelagert sind wie die Erfahrungen von Unternehmensgründern während der Transformation der ehemaligen DDR. Man stelle sich z.B. einen Theaterbesucher vor, der sich verspätet hat und der sich beim Betreten des Raumes auf der Bühne wiederfindet. Wenn die Inszenierung des Stückes zudem noch auf die Entgrenzung von Publikum und Schauspielern zielt, tritt eine massive Verunsicherung (nicht nur) bei dem Zuspätgekommenen ein.

So unübersichtlich die Situation für die Beteiligten auch ist, es zeigt sich doch ganz deutlich, daß man nicht bei "Null" anfangen muß. Selbst in derartig kontingenten und peinlichen Situationen stehen bestimmte Muster zur Verfügung, mit denen wir die Lage grob einschätzen können, die es uns erlauben, "Haltung" zu bewahren, die Situation "zu retten" oder mit denen wir einen imagewahrenden Abgang erreichen können. Die Situation ostdeutscher Unternehmer der Nach-Wendezeit ist hiermit durchaus vergleichbar. Auch diese Akteure stehen durch die ungemein schnellen und stark in den Alltag einwirkenden wirtschaftlichen und politischen Transformationen einem ungewohnt großen Ausmaß an Verunsicherung gegenüber. Auch sie sind darauf angewiesen, vorhandene Beurteilungsschemata zur Hilfe zunehmen, sie mit der aktuellen Situation abzugleichen und auf dieser Grundlage Entscheidungen zu treffen. Die Dramatik der unternehmerischen Praxis liegt im Gegensatz zum Beispiel des Theaterbesuchs in der wirtschaftlich existentiellen Bedrohung, der sich diese Akteure mit ihrem Schritt in die Selbständigkeit aussetzen.

Theoretisch interessieren mich an solchen Situationen verschiedene Ebenen der Sinnstrukturierung, welche Handlungen jeweils möglich werden und wo dabei die Grenzen sinnhaften Handelns liegen. Zur Beschreibung so gelagerter Probleme bietet sich der Habitusbegriff an. Ich werde zunächst die Beziehungen zwischen Habitus und Selbstdarstellung auf der Theorieebene herausarbeiten und diese Er-