

# **Intervalle 9**

Schriften zur Kulturforschung

Herausgegeben von der  
Interdisziplinären Arbeitsgruppe Kulturforschung  
Universität Kassel



# Körper – Verkörperung – Entkörperung

Hg. Winfried Nöth / Anke Hertling

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

Intervalle 9  
Schriften zur Kulturforschung  
Herausgegeben von der  
Interdisziplinären Arbeitsgruppe Kulturforschung  
der Universität Kassel  
Gottschalkstr. 26  
34109 Kassel  
e-mail: [iag-kulturforschung@uni-kassel.de](mailto:iag-kulturforschung@uni-kassel.de)  
Internet: <http://www.uni-kassel.de/iag-kulturforschung/>

2005, kassel university press GmbH, Kassel  
[www.upress.uni-kassel.de](http://www.upress.uni-kassel.de)

ISBN 3-89958-142-3  
URN urn:nbn:de:0002-1428

Umschlag: Bettina Brand Grafikdesign, München

Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel  
Printed in Germany

# **Inhalt**

- 9 Vorwort  
Winfried Nöth und Anke Hertling

## **I Semiotik des Körpers und der Verkörperung**

- 17 Paradoxien der Verkörperung  
Dieter Mersch
- 43 Tabu und Einsamkeit. Der Körper und das innere Sprechen  
Götz Wienold
- 89 Der zerstückelte Körper. Versuch über ein literarisches Motiv  
Ruth Gantert

## **II Körperbilder und Bildkörper**

- 105 Bild.Körper – Ein Plädoyer für die Körperlichkeit der Kunst  
Alexander Piecha
- 121 Piktoriale Narrativität – „Geschichten“ in bildlich dargestellten  
Körpern und Szenarien  
Martina Plümacher
- 149 Visuelle Semiotik der elementaren Kräftefelder der Hände (Gestik)  
und Augen (Blicke) in einigen Werken von da Vinci und Barocci  
Wolfgang Wildgen
- 181 Roland Barthes und das Kino. Fragmente eines heterophonon  
Zeichenmodells, das vom Körper ausgeht  
Winfried Pauleit

### **III Soziokulturelle Ver- und Entkörperungen**

- 197 Lenin. Das Gedenkrepertoire eines „ewig lebenden“ Körpers  
Daina Teters
- 227 Der tote Mensch als Zeichen  
Dagmar Schmauks
- 247 Die Verhandlung von Körpernormen im Daily Talk am Beispiel der „Dicken-Shows“  
Nicole Labitzke
- 261 Paradoxe W(L)eiblichkeit. Psychosemiotische Studien zum Frauenkörper in der Werbung  
Nicole Wilk

### **IV Cyberkulturelle Körper und Entkörperungen**

- 287 Lara rennt in den Tod. Intermediale Frauenbilder in Computer/Spiel/Film  
Frank Degler
- 299 Cyborg-Semiotiken zwischen Ent- und Verkörperung  
Dirk Hommrich
- 319 Autonome Avatare. Hybris virtueller Zeichenkörper?  
Mela Kocher
- 337 Von Mensch zu Mensch. Ein Essay über virtuelle Körper realer Personen im Netz  
Judith Mathez
- 355 Autorinnen und Autoren

## **Vorwort**

Die Körperlichkeit der Zeichen ist ein Thema, das seit der kognitiven Wende der Semiotik mehr und mehr zum Gegenstand zeichentheoretischer Reflexion geworden ist. Nachdem der semiotische Strukturalismus das Dogma von der Arbitrarität der Zeichen überbetont hatte und in den Zeichen nur Strukturen und abstrakte Relationen zu erkennen vermochte, wird heute nach der Materialität, der Leiblichkeit, der Körperlichkeit der Zeichen gefragt.

Die Körperlichkeit der Zeichen zeigt sich nicht nur in der non-verbalen und parasprachlichen Kommunikation, wenn der menschliche Körper selbst zum Zeichenträger, zur Verkörperung von Zeichen und Botschaften wird, sondern auch in den Prozessen der kognitiven Verarbeitung der Zeichen und Signale im Körper der Wahrnehmenden. Die Frage nach dem Wesen der *Zeichenkörper* und der *Verkörperung* von Zeichen stellt sich sowohl für die Angewandte Semiotik, die konkrete Formen der Körperlichkeit von Zeichen untersucht, als auch für die Theoretische Semiotik, welche das Wesen der Zeichenträger bei der Entwicklung adäquater Modelle der Zeichen zu bestimmen hat.

Kaum von der semiotischen Forschung entdeckt, drohen die Themen der Körperlichkeit und der Verkörperung der Zeichen bereits zu Themen der Vergangenheit zu werden. Angesichts der Virtualität der Zeichen, der Möglichkeiten der Simulation von Körper in den Neuen Medien und in Anbetracht der Zukunftsperpektiven für veränderte Formen der Körperlichkeit der Zeichen in bioinformatischen Konstrukten künstlichen Lebens oder in den Symbiosen der Zeichenverarbeitung, die sich zwischen menschlichen Körpern und Robotern abzeichnen, stellt sich heute die Frage nach der *Entkörperung* der Zeichen und deren Konsequenzen für die Prozesse der Semiose. Nicht zuletzt ist wegen der immer größer werdenden Beanspruchung der Umwelt und ihrer natürlichen Ressourcen durch die Materialität der Zeichen die Entkörperung der Zeichen auch ein ökosemiotisches Gebot der Zukunft.

*Körper – Verkörperung – Entkörperung* war das Rahmenthema des 10. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) vom 19. bis 21. Juli 2002 an der Universität Kassel. 130 Referate, die aus diesem Anlass in Kassel vorgestellt und diskutiert wurden, sind inzwischen als CD-ROM-Edition erschienen: *Winfried Nöth & Guido Ipsen. Hg. 2004. Körper – Verkörperung – Entkörperung / Body – Embodiment – Disembodiment. Beiträge des 10. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) vom 19. bis 21. Juli 2002. Universität Kassel. Kassel: kassel university press [Intervalle Schriften zur Kulturforschung; 7].* In überarbeiteter Form erscheint nunmehr eine Auswahl dieser Beiträge als zweibändige Buchausgabe. Während dieser erste Band Beiträge in deutscher Sprache vorstellt, sind es im zweiten Band Referate in englischer Sprache. Herausgegeben von Winfried Nöth und Guido Ipsen erscheinen sie unter dem Titel *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies* als Band 10 der Intervalle Schriften zur Kulturforschung (Kassel: kassel university press).

Die Beiträge des vorliegenden ersten Bandes sind in vier Sektionen gegliedert. Die erste Sektion handelt von der *Semiotik des Körpers, der Verkörperung und Entkörperung*: Dieter Mersch erörtert philosophische „Paradoxien der Verkörperung“, Götz Wienold analysiert die unsichtbare Körperlichkeit beim inneren Sprechen aus sprachpsychologischer Sicht, und Ruth Gantert untersucht die Beziehungen zwischen Textkörper und Körperzeichen im literarischen Motiv des „zerstückelten Körpers“ von der Antike bis zur Moderne.

In der zweiten Sektion, *Körperbilder und Bildkörper*, finden sich Arbeiten über Körperlichkeit in der Malerei, im Film und in den Neuen Medien. Vor dem Hintergrund der Thesen von der Entkörperung des Menschen in der Cyberkultur plädiert Alexander Piecha für die Körperlichkeit der Kunst. Martina Plümacher geht es um „Geschichten“ in bildlich dargestellten Körpern und Szenarien

und um die narrativen Strukturen piktorialer (Körper)Szenarien. Wolfgang Wildgen richtet seinen Fokus auf die klassische Malerei und untersucht die nonverbale Kommunikation durch Blicke und Handgesten in einigen Werken von Leonardo da Vinci. Der Filmsemiotik von Roland Barthes wendet sich Winfried Pauleit zu. Er rekonstruiert Barthes' Lesart der Einschreibung von Körper-Spuren in Filmstandbildern und trägt Elemente eines „heterophonen Zeichenmodells“ vor, das vom menschlichen Körper ausgeht.

Um soziosemiotische Themen geht es in der dritten Sektion, *Soziokulturelle Ver- und Entkörperungen*. Daina Teters untersucht die Semiotik der Gestik und Körpersprache, die zu Zeiten des „sozialistischen Realismus“ Lenins Standbildern zugeschrieben wurden. Dass der menschliche Körper nicht nur zu Lebzeiten, sondern auch nach dem Tod als komplexes Zeichen wahrgenommen wird, zeigt Dagmar Schmauks in ihrer Analyse kulturspezifischer Rituale im Umgang mit dem Leichnam. Nicole Labitzkes Beitrag diskutiert am Beispiel übergewichtiger Menschen im Fernsehtalk medial vermittelte Körpernormen. Auch Nicole Wilk thematisiert die Wirkungsmächtigkeit von Körpernormen und Körperidealen in den Medien. Unter psychosemiotischen Gesichtspunkten entlarvt sie die in der Werbung inszenierten weiblichen Körperbilder als Widerspruchscodierungen einer Scheinemanzipation.

Die vierte und letzte Sektion dieses Bandes, *Cyberkulturelle Körper und Entkörperungen*, überschneidet sich an vielen Stellen mit Themen, die auch im zweiten Band dieser Publikation (*Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies; Intervalle Schriften zur Kulturforschung Band 10*) aufgegriffen werden. Alle Beiträge dieser Sektion erörtern mediensemiotische Aspekte der Ver- und Entkörperung in der Cyberkultur. Einleitend setzt sich Dirk Hommrich mit Donna Haraways Cyber-Semiologien auseinander und eruiert die Möglichkeit kultureller Neubesetzungen von Körpern, welche der Harawaysche „cyborg point of view“ bietet. Frank

Degler zeigt am Beispiel der immer wieder vom Datentod auferstehenden Computerheldin Lara Croft, dass digitalen Körpern weder narrativ noch körperlich je eine endgültige Grenze gesetzt werden. Auch im Mittelpunkt der letzten beiden Beiträge steht die Zeichenhaftigkeit von Körpern im Netz. Eine semiotische Analyse des Avatars, dem elektronischen Stellvertreter des Menschen, nimmt Mela Kocher vor. Judith Mathez schließlich spürt den Transfer physischer Personen in ihre virtuellen Verkörperung und den damit zusammenhängenden Wechselwirkungen nach. Im Anschluss an eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff des „Cyborgs“ führt sie den Neologismus „Netborg“ ein, um damit den Aspekt der Immaterialität digitaler Körper-(Zeichen) besser beschreiben zu können.

Winfried Nöth, Anke Hertling



# **I Semiotik des Körpers und der Verkörperung**



# **Paradoxien der Verkörperung**

Dieter Mersch

*Der reine leidensfreie Geist befasst  
Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch  
Sich keines Dings und seiner nicht bewusst  
Für ihn ist keine Welt denn außer ihm  
Ist nichts. – Doch, was ich sag', ist nur Gedanke.*

Hölderlin: Hyperion. Metrische Fassung (1794/95)

Von einer „Krise der Repräsentation“ ist seit geraumer Zeit die Rede (vgl. Nöth & Ljungberg 2003). Nicht gemeint ist damit die Krise des klassischen Repräsentationsbegriffs, wie ihn Michel Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* einem zweiseitigen Schema zuordnete, dessen binäre Struktur auf eine Verdopplung des Ontologischen durch die Ordnung der Zeichen hinausläuft, deren Zentrum fehlt. Was er im Zuge seiner Interpretation von Diego Velázquez’ *Las Meninas* und seinem Kapitel über die „reduplizierte Repräsentation“ entwickelte, beschreibt die innere Haltlosigkeit eines Systems, das seinen Grund ebenso verfehlt wie es ihn nirgends einzuholen vermag (vgl. Foucault 1971: 31ff.). Diesen „klassisch“ zu nennenden Repräsentationsbegriff, der die Geltung seiner dyadischen Logik spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts einbüßte, hat Peirce durch seine Begründung einer unendlich-iterierenden ternären Struktur ebenso überwunden wie Gottlob Frege durch die Ergänzung der „Bedeutung“, der Referenz, durch die vielfachen Modalitäten des „Sinns“. Ähnliches gilt für Ferdinand de Saussures strukturelle Linguistik. Zwar hat man ihr vorgeworfen, die überschrittene Zweiseitigkeit des Zeichenschemas durch den Algorithmus von Signifikant und Signifikat restituiert zu haben<sup>1</sup>, doch wird der Repräsentation bei Saussure zu allererst eine Stellung innerhalb einer komplexen Struktur differentieller Zeichenketten zugewiesen, die in der Zeit fluktuierten, so dass es sich, wie bei Peirce, tatsächlich um ein mehrdimensionales Modell handelt.

1 Vgl. Köller (1977: 7-77, bes. 19ff.); sowie neuerdings wieder Schönrich (1999: 33ff.).

Dagegen hat die Diskussion um den Begriff der Repräsentation in den letzten Jahrzehnten eine besondere Wendung genommen, die den bis in die 60er Jahre gültigen Debatten einen neuen Aspekt hinzufügte. Stand nämlich die Auseinandersetzung der 60er und 70er Jahre im Kontext einer „pragmatischen Wende“ der Semiotik, so ist seit Anfang der 80er Jahre vor allem eine Hinwendung zum Medienbegriff zu verzeichnen, der zugleich ein Übergang vom Begriff und den Strukturen der „Repräsentation“ zur „Darstellung“ entspricht (vgl. z.B. Nibbrig 1994). Der Begriff der Darstellung macht nun am Zeichenprozess Anderes als seine Repräsentationalität sichtbar. Denn die Logik der Repräsentation gehorcht vor allem dem Schema der *Relationalität*, deren Kern eine *Negation* ausmacht: Zeichen stehen für etwas, was sie selbst *nicht* sind, welches sie abbilden, vorstellen oder bezeichnen (funktionaler Zeichenbegriff) bzw. wodurch die Signata sich voneinander *abgrenzen* oder in *Unterschied* setzen (strukturaler Zeichenbegriff). Alle Unterscheidung aber fußt auf *Negativität*; hingegen hat die „Darstellung“ einen genuin *affirmativen Zug*: Nicht nur repräsentiert oder substituiert sie etwas, sondern mit ihr kommt die Sache selbst in dem Blick – nicht die „Sache“ der Referenz, des Bezeichneten, sondern die *Wirklichkeit der Darstellung selbst*, ihre spezifische „Wirksamkeit“.

Nie nur meint nämlich der Ausdruck „Darstellung“ die Modalitäten des Darstellens, sondern immer zugleich auch deren *Ausstellung*, ihr *Zeigen*, *Vorführen* oder *Vollbringen*. Anders ausgedrückt: *Darstellungen performieren ihr Dargestelltes*. Ihnen inhäriert ein *Selbstverweis*, was auch der Sprachgebrauch nahe legt, denn „darstellen“ bedeutet – neben „herstellen“ – vor allem *etwas hinstellen* – dorthin, wo es zur Sichtbarkeit gelangt, wo es *wahrgenommen* werden kann. Das heißt auch: Darstellungen gehen nicht nur in ihrer Relationalität auf, sei diese zwei-, drei- oder vielstellig konturiert, sie erschöpfen sich nicht in einer Struktur; *sie bringen vielmehr ihr Dargestelltes zur Erscheinung*: Im Erscheinen aber waltet keine

Negativität, sondern die Affirmation des „Dass“ (quod) der Setzung, mit einem Wort: *Ex-sistenz*. Es gibt demnach eine Seite an Darstellungen – und darin drückt sich die philosophische Brisanz des Terminus’ aus –, die inmitten von Semiotik und Semiologie, inmitten des Primats des Symbolischen, seiner Texturen oder „Spuren“ wieder die Unverzichtbarkeit des Phänomenalen und damit auch Phänomenologischen auftauchen lässt.

Der Umstand kann auch so ausgedrückt werden: Was an Darstellungen interessiert, ist, dass sie ihr Dargestelltes *verkörpern*. Mit der Seite ihrer Existenz, ihres Erscheinens, wird zugleich die Seite der „Verkörperung“ relevant. Man könnte sagen: Verkörperungen bilden die eigentliche *Arbeit* der Darstellung. Mit ihr gelangt Anderes in die Sicht als nur ihr Sinn, die Ordnungen ihres Bedeutens, nämlich deren *nichtrepräsentierbare Präsentation*. Hatte bereits Ernst Cassirer darauf hingewiesen, dass der Begriff der Repräsentation doppelsinnig anzuwenden sei, insofern er sich in die Bedeutung der Vorstellung oder Bezeichnung *durch* etwas anderes und der Darstellung *in* etwas anderem aufteilt<sup>2</sup>, beruft sich die erste Verwendung des Ausdrucks auf die Negativität der Relation, die zweite jedoch auf die *Medialität* des Dargestellten, seine *Körperlichkeit*. Unter dem Thema der Verkörperung vereint sich deshalb das Symbolische mit dem Medialen. Zugleich gehört zum Körper die *Dimension des Phänomenalen*, d.h. auch der *Präsenz*, des *Sichzeigens* (vgl. Mersch 2002a). Das Thema ist also geeignet, von vornherein eine Komplexität und Verbindung zwischen den vielfältigsten Diskursen zu stiften, nämlich zwischen Semiotik, Phänomenologie und Medientheorie.

<sup>2</sup> Vgl. Cassirer (1988-1990: 18f., 21f., 33 und bes. 41).

## Drei Paradoxa der Verkörperung

Allerdings stellen sich mit dem Paradigma der Verkörperung so gleich eine Reihe von methodologischen Paradoxa ein. Es handelt sich in der Hauptsache um drei Paradoxa, die freilich alle schon den klassischen Zeichenbegriff durchfurchten, in ihrer eigentlichen Schärfe jedoch erst durch den Verkörperungsdiskurs hervortreten: (i) Das Paradox der Referenz, (ii) das Paradox der Materialität und (iii) das Paradox der Performanz. Der Ausdruck „Paradox“ meint keine logische Antinomie im strikten Sinne, sondern ein „Unlösbare“, wie auch das Mittelalter den Ausdruck verstand. Die These wird sein, dass diese Paradoxien nicht das Ungenügen des Verkörperungsbegriffs bezeugen, sondern die *Unruhe des Zeichens selbst*, seine *systematische Unerfülltheit*. Sie entspricht der Unerfülltheit oder besser: *Unbegreiflichkeit des Bedeutens* – ein Gedanke, der in seiner Aktualität noch auszuloten ist.

### Paradox der Referenz

Begonnen sei mit einer knappen Diskussion der Paradoxie der Referenz. Dass Zeichen paradoxe Gebilde sind, ist oft bemerkt worden. Ihre innere Paradoxie beruht darauf – und dies ist ein formales Kennzeichen aller Paradoxien –, dass sie eine *Setzung* mit einer *Negation* verbinden. Denn Zeichen vergegenwärtigen eine Nichtgegenwart. Sie *setzen* somit die Position dessen voraus, was sie auf der anderen Seite wieder *negieren*. Das gilt zumal für Verkörperungen. Sie werden hin- oder aufgestellt, um etwas zu bezeichnen oder darzustellen, was sie *nicht selbst* sind – aber sie vermögen das „Nicht“ nicht mitzubezeichnen, bestenfalls wiederum nur zum Preis eines weiteren Zeichens, das die Negativität nur um ein Weiteres hinausschiebt. Anders gesagt: In der relationalen Logik der Signifikation oder Substitution vermag das Zeichen niemals das Substituierte zu ersetzen. Daraus folgt, dass sein Referenzpunkt beständig

entwischt. Eco (1972: 69ff.)<sup>3</sup> hat deswegen von einer *fallacia referenziale* gesprochen. Sie lässt sich für sämtliche Zeichenbegriffe aufweisen, seien sie pragmatistisch im Sinne von Peirce, funktionalistisch im Sinne von Frege oder strukturalistisch im Sinne von Saussure verfasst: Stets muss ein Anderes, ein dem Zeichen Entgegengesetztes, eine Differenz oder Opposition angenommen werden, welche mit dem Zeichen, seiner Marke nicht zur Deckung gebracht werden können.

Damit wird zugleich der Unbedingtheit des Semiotischen seine Unbedingtheit aberkannt: Der Zeichenprozess gründet in einer Beziehung, die eine ursprüngliche Teilung schon vorgenommen hat, nicht nur im Sinne eines formalen Stellensystems, sondern auch im Sinne einer Alterität, kraft derer die Zeichenrelation ihre Funktion allererst erfüllen kann. Das bedeutet: Das Paradox der Referenz ist der Definition des Zeichens – und zwar jeder Definition, auch jeder Verschiebung des Begriffs um die Dimensionen des *Mediums*, der *Darstellung* oder der *Verkörperung* – eingeschrieben. Sie wohnt seiner Relationalität inne. Der Umstand lässt sich auch so ausdrücken: Insofern der Begriff des Zeichens ein Relationsbegriff ist, schließen sich dessen Relata im Modus der Relation wechselseitig aus. Kein Relatives kann aber gleichzeitig ein Universelles sein.

Mithin behält der Begriff des Zeichens eine chronische Instabilität. Es ist genau diese Instabilität, die bei Peirce zu seiner von Morris (1973: 368f.) als zirkelhaft gerügten Definition des Zeichens führte, wonach das Zeichen durch sein Objekt und seinen Interpre-

3 In Eco (1987: 88ff.) wird auch von einem „Extensions-Fehler“ gesprochen, der aus dem „Referenten-Fehler“ folgt. „Fallacia referenziale“ wird allerdings beides Mal inadäquat übersetzt, einmal mit „Missverständnis der Referenz“, das andere Mal mit „Referenten-Fehler“.

tanten bestimmt ist<sup>4</sup>, jedoch so, „dass der Interpretant selbst ein Zeichen ist, der ein Zeichen desselben Objekts bestimmt usf.“ (Peirce 1983: 64). Der Zirkel nötigt zur unendlichen Rekursion. *Das Paradox der Referenz wird dann gewissermaßen durch seine strukturelle Modifikation in einen infiniten Regress transformiert.* Analoges findet sich bei Saussure, wenn er von der vertikalen Differenz zwischen Signifikant und Signifikat, die als formale Differenz fungiert und innerhalb der Theorie die weniger relevante bezeichnet, zur horizontalen Unterscheidung zwischen *Sème* und *Parasème* übergeht, um benachbarte Stellen zu markieren.<sup>5</sup> Sie lösen in ihrem Unterscheiden eine unendliche Kette aus – eine Unendlichkeit, die freilich im Gegensatz zu Peirce weder ein Ziel hat noch der einheitlichen Bahn einer wissenschaftlichen Approximation folgt: Sie breitet sich als infinite Oberfläche aus.

Derrida hat daraus die Konsequenz gezogen, dass das Zeichen nur mehr als eine *Marke* unter anderen Marken (*marques*) aufzufassen sei, und die Saussuresche Figur dadurch verschärft, dass er die Möglichkeit eines „transzendentalen Signifikats“ überhaupt zugunsten eines unaufhörlichen Spiels von Marken ausstreckt.<sup>6</sup> Es gibt, wie die *Grammatologie* nahe legt, kein „Außerhalb“ der Zeichen mehr, kein „Jenseits“ ihrer „Schrift“; vielmehr erweist sich ihre Reihe als „dicht“, denn Verweise verweisen einzig auf Verweise. Sie

4 Er hebt dagegen, in kritischer Absicht und einem Deskriptivismus folgend, einseitig den beobachtbaren Handlungscharakter von Interpreten ab. Unter Zeichen wird etwas verstanden, das nur dann ein Zeichen ist, „wenn es von einem Interpretant als Zeichen von etwas angesehen wird“ (Morris 1988: 21). Der Peircesche „Interpretant“, der als das Interpretierende den Zeichen Geltung verschafft, wird so zum Subjekt der Zeichenverwendung hin verkürzt. Entsprechend reduziert sich das Bedeutungsgeschehen auf ein rein empirisch beschreibbares „verbal behavior“. Morris dekupiert damit die Grundlagen der pragmatischen Semiotik, indem er sie auf ein Stück Behaviorismus zurückschneidet. Vgl. Morris (1973: 92ff., 129ff., 143ff., 324ff., 350ff., 365ff.); sowie ders. (1977: 202ff.). Indessen hängt an der Unendlichkeit der Semiose die ganze pragmatische Emphase der Peirceschen Philosophie.

5 Vgl. de Saussure (1997: „Notes item“, 358, 361, *passim*).

6 Vgl. Derrida (1974: 43, 86ff.); sowie Derrida (1976: 425f.).

lassen keinen Blick durch sie hindurch auf eine wie immer geartete Präsenz oder Wirklichkeit zu, die die Unschuld ihrer Wahrheit oder die Unmittelbarkeit des Gegebenen verbürgte: Es sind die Zeichen, kraft derer erst eine Gegenwart *als* Gegenwart hervortreten kann, denn, wie Derrida in *Die Stimme und das Phänomen* schreibt, „wenn das Zeichen dem vorausginge, was man Wahrheit oder Wesen nennt, so hätte es keinen Sinn, von der Wahrheit oder dem Wesen des Zeichens selbst zu sprechen“ (Derrida 1979: 77). Folglich finden die Zeichen – oder besser: Marken, denn Derrida legt Wert auf den Unterschied zwischen *signe* und *marque* – keinen Halt mehr, keinen Angelpunkt; sie lösen sich ganz in ihre Bewegung, ihre fortwährende Unruhe auf; sie bilden nicht nur eine Funktion oder Form, sondern eine *Drift*. Anders gewendet: Die Zeichen büßen ihr Zentrum ein; sie exzentrieren sich.<sup>7</sup>

Die Lösung, die Derrida somit Peirce entgegenstellt, ist der Übergang von der unbefristeten Produktivität der Reinterpretation, die das pragmatische Programm an das hermeneutische eines unab- schließbaren Verstehens anschließt, zur *strukturellen Unentscheidbarkeit*. Entscheidend ist: der infinite *Regress*, der eine fortgesetzte Iteration anzeigt, die gleichwohl das Versprechen eines beharrlichen Fortschritts, einer Konvergenz birgt, entspringt bei Peirce dem Riss, der dem Zeichen innewohnt. Dieser Regress nötigt das Zeichen zugleich zu anhaltender Deutung; aber diese Deutung enthüllt nicht einfach nur eine abschließende *Bedeutung*, sondern sie beinhaltet eine Lektüre, die beständig von neuem gelesen werden muss – ein

<sup>7</sup> In *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in der Wissenschaft vom Menschen* heißt es entsprechend: „Es ist dies auch der Augenblick, da infolge der Abwesenheit eines Zentrums alles zum Diskurs wird [...], das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendentale Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die Abwesenheit eines transzentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.“ (Derrida 1976: 424).

Prozess, den Peirce auch als „reine Rhetorik“ bezeichnet.<sup>8</sup> Der Begriff der Rhetorik, den Peirce hier anders als üblich verwendet, beruft sich dabei auf die klassische Trennung zwischen *Grammatik und Poetik*, die gleichwohl als Ideal eine Identitätsfigur einbehält, deren Schicksal sich bis zu Habermas' Konsensus-Theorie der Wahrheit weiterverfolgen lässt. Hingegen macht Derrida einen Rhetorik-Begriff geltend, der sie nicht im Unterschied zur Grammatik, und das heißt damit auch, *am Grammatischen orientiert* begreift, sondern aus dem *Spiel einer Figuration*, das den Regress, die nicht zu überbrückende Kluft der Zeichen aus der Vervielfältigung der Differenzen löst (vgl. de Man 1988: 36ff.). Diese schreiben sich buchstäblich ins Unendliche fort. Man könnte auch sagen: Die Logik – oder Grammatik – weist das Paradox der Referenz an ein konstitutionelles Scheitern, das im Zeichen stets einen Spalt offen lässt, während die Rhetorik sie in eine unendlich-differierende Kreativität ummünzt.

Nichts anderes bedeutet der Prozess der *barocken Allegorese*. Ihr Medium ist die *Verkörperung*. *Im Repertoire der Verkörperung aber wächst das Paradox der Referenz ins Monströse*. Ihm eignet eine immanente Wucherung, das sie zu immer größeren, immer subtileren oder ausladenderen Formen zwingt. Walter Benjamin (1974: 358) hat diese Monstrosität als *Vergeblichkeit der Transzendenz* beschrieben. Die „Apotheose der Allegorie“ mit ihrer „endlos vorbereitenden, umschweifigen, wollüstig zögernden Art“, wie er sagt, leidet am Riss der Repräsentation, der sie im Innern von sich trennt. Die Verwendung der Symbole, ihre „Faltung“, wie sich Deleuze (2000) ausdrückte, ist ebenso Reaktion auf die Unmöglichkeit des Zusammenschlusses, der Versöhnung der Relata,

8 Das Problem bei Peirce besteht darin zu glauben – wie auch in der philosophischen Hermeneutik Diltheys – es gäbe eine Annäherung, einen Fluchtpunkt, wo es bei Gadamer lediglich ein permanentes Andersverstehen geht. Entsprechend gibt es in einer radikalisierten Semiotik keine gelingende Ersetzung oder Substitution, sondern immer nur eine Ver-Setzung oder Transposition.

wie ihre permanente Verlängerung. Es ist ein uferloses Verschwinden, ein Inszenieren, das die Kluft ebenso aufreißt und überdehnt, wie sie diese vergeblich aufzuheben, zu heilen oder zu überwinden trachtet. Daher ihre Maßlosigkeit. Sie verschiebt die Ankunft, die Erfüllung der Zeichen ins Unermessliche, schiebt sie auf. Ihre Hauptfigur ist darum die Metonymie. In dieser Hinsicht ist die allegorische Verkörperung nicht endend: Sie verwandelt alles, was sich ihr zeigt, in ein unerschöpfliches *theatrum symbolicum*.

### Paradox der Materialität

Das zweite grundlegende Paradox, das sich einstellt, lässt sich als *Paradox der Materialität* bezeichnen. Denn dieses Versagen und dieses gleichzeitige Überquellen des allegorischen Prozesses korrespondiert mit der *Endlichkeit der Verkörperung*: Sie haftet an deren Material. Im Medium der Darstellung, der Verkörperung ist das Zeichen *selbst* etwas, bekundet seine eigene Anwesenheit, seine *Materialität*. Qua Verkörperung kommt deshalb dem Zeichen eine *genuine Duplicität* zu. Es teilt sich in *Funktion* und *Träger*, in seine *Position* innerhalb eines formalen Stellensystems, einer symbolischen Ordnung einerseits und seine *Spur*, seine *Gravur* oder *Abzeichnung auf einer Oberfläche*, andererseits. Im ersten Fall haben wir es mit einem Sinn, einer Bedeutung zu tun, und sei es in Form einer Strukturalität, die weniger das *Was* des Bedeutens in den Blick nimmt, als vielmehr dessen *Wie*, wie Paul de Man (1988: 34) gesagt hat, im letzten Fall mit dem, was dem Zeichen selbst seine Präsenz, seine Stellung in der Ordnung der Existenz verleiht.

Sämtliche semiotische Modelle, seien sie pragmatisch, funktional oder strukturalistisch orientiert, haben im ersten Sinne allein den *Fokus der Repräsentation*, die *Frage nach dem Symbolischen* und seiner *Interpretation* privilegiert; überall nehmen sie von der Autarkie des Zeichens, seiner Textualität ihren Ausgang, um das Soziale,

die Phänomene der Kultur oder Wissenschaft und Kunst restlos in Phänomenen des Sinns oder Effekten ihrer Struktur aufgehen zu lassen. Demgegenüber kommt mit der Materialität des Zeichens, seinem Körper, seiner *Medialität* Anderes ins Spiel, das nicht wiederum auf den Sinn oder die Relata der Signifikation und ihrer Form zurückgeführt werden kann. Sie widerstehen im Zeichenprozess der Bezeichnung, weil sie diese allererst *austragen*. Folglich bleibt, wie man auch sagen könnte, *am Zeichenhaften ein Nichtzeichenhaftes*. Weder gehen Zeichen in ihrer Funktion noch in ihrer Struktur ganz auf; sie werden vielmehr an ihrer Materialität, ihrer Oberfläche zugleich *gebrochen* und *begrenzt*. Dies lässt sich auch so ausdrücken: Die Materialität des Zeichens als seine spezifische Medialität markiert die Stelle des Rücktritts, woran die Zeichen *als* Zeichen allererst hervortreten und *als solche wahrnehmbar* werden. Erst vermöge dieser Duplizität „gibt es“ Zeichen und sind sie *als solche in ihrer spezifischen Funktionalität oder Strukturalität* reflektierbar.

An Verkörperungen wären demnach nicht nur ihre Relata oder ihre Strukturalität, sondern auch ihre *Materialität* zu dechiffrieren. Letztere ist freilich nicht wieder durch eine Verkörperung verkörperbar; sie *entzieht* sich ihrer Bezeichbarkeit, sie behält sich als ein Unauflösbares, eine „Reserve“ mit ein. Man kann sagen: Die Materialität spaltet die *Semiosis*. Zwar scheint der Begriff des Zeichens ebenso wie der des Mediums, mit dem er zahlreiche Verwandtschaften aufweist, seine materielle Seite einzuschließen, doch nennt die Zeichenfunktion genauso wie die Struktur lediglich das Formierende unter der *Bedingung* ihrer Materialität, nicht schon diese selbst. Vielmehr deutet sie auf eine *Grenze*, weil es zum Zeichen, zum Medium, zum Ort innerhalb einer Struktur gehört, im Prozess der Semiosis *als Zeichen, als Medium oder Ort* zurückzutreten, mithin, sein *eigenes Erscheinen* zu verbergen.

Unter Materialität seien im Besonderen diejenigen Bedingungen oder Voraussetzungen gemeint, die erfüllt sein müssen, damit ein Zeichen – oder eine Darstellung, eine „Spur“ innerhalb einer Ordnung – *in Erscheinung* treten können: dasjenige, was ihnen immer schon *zuvorkommt* und ihre *Existenz gewährt* – und dessen Bewusstsein heute im Zuge seiner Digitalisierung zu Verschwinden droht. Zeichen im Sinne von Verkörperungen werden also durch *zwei komplementäre Differenzen* zerschnitten, der Differenz der Relata innerhalb ihrer Funktion bzw. der Stellen ihrer Matrix – sowie *der Differenz zwischen Bedeutung und Materialität*. Es lässt sich von einem *Chiasmus* sprechen, dessen beide Schnittlinien ihre je eigenen Paradoxa erzeugen: im ersten Fall das Paradox der Referenz, das in seiner pragmatistischen Lösung auf eine Unendlichkeit und in ihrer strukturalistischen Lösung auf eine Unentscheidbarkeit führt, im letzten Fall das *Paradox der Materialität*, das besagt, dass kein Zeichen die Bedingungen seiner eigenen Existenz mit einzuschließen bzw. mit abzubilden vermag.

Wir haben es folglich nicht mit einer relationalen Paradoxie, sondern einer *reflexiven Paradoxie* zu tun, die *strukturell* der Russellschen Antinomie nicht unähnlich ist. Denn die Materialität des Zeichens, so lässt sich der Umstand auch ausdrücken, ist nicht Teil ihrer Funktion ebenso wenig, wie sie ein Element ihrer Struktur darstellt; vielmehr geht sie ihnen voraus. Und wie Wittgenstein in seiner Rekonstruktion der Russellschen Antinomie gesagt hat, dass keine Funktion ihr eigenes Argument sein kann, vielmehr *sich* bzw. *ihre „logische Form“* anlässlich ihrer Anwendung auf ihre Argumente allererst ausstelle oder *zeige*, so lässt sich analog, sogar noch mit viel mehr Recht sagen – denn es handelt sich nicht um ein *semiotisches*

bzw. *strukturelles Moment*, sondern um ein phänomenologisches –, dass sich die Materialität des Zeichens kraft ihrer Funktionalität oder Strukturalität *enthülle: Sie zeigt sich*.<sup>9</sup>

Die aufgewiesene Differenz zwischen Bedeutung und Materialität kann dann mit Wittgenstein als *Differenz zwischen Sagen und Zeigen* reformuliert werden, wie sie im Zentrum des *Tractatus* steht und bis heute zu dessen ungehobenen Schätzen zählt.<sup>10</sup> Der wesentliche, dort allerdings in Bezug auf die Logik der Sprache entwickelte Gedanke ist, dass ein Satz, indem er *über* etwas spricht oder *von* etwas handelt, stets seine eigene *Darstellungsweise* mit sich führt, ohne sie selbst explizieren zu können. Das heißt, er spricht, aber sagt nicht, *wie* er spricht – dieses *zeigt sich*. Eine kryptische Bemerkung fügt hinzu: „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden“ (Wittgenstein 1989: 4.1212). Nicht gemeint ist, dass das Zeigen *auf keine Weise* ausgesagt werden kann; wohl aber, dass sich beide – Sagen und Zeigen – in ein und derselben Sequenz ausschließen; bestenfalls lässt sich, *was sich zeigt*, durch eine *andere Aussage* beschreiben, die wiederum ihre eigene Differenz zwischen Sagen und Zeigen einbehält *et ad infinitum*. So entsteht in Bezug auf die Bestimmung des Zeigens ein *infiniter Regress*, der offenbart, dass das Zeigen im Sagen *chronisch unterbestimmt* bleibt, dass beide nirgends zur Deckung gebracht werden können. Ähnliches hatte auch Lyotard, von Wittgenstein her, vermerkt:

9 Vgl. Wittgenstein (1989: 3.262, 4.022, 4.12-4.1212, 4.126, 5.62, 6.12, 6.36 und 6.522). Vergleichende Sätze aus dem *Prototractatus*, den Notes dictated to G. E. Moore und den Tagebüchern werden aus der Ausgabe nach Seitenzahlen zitiert.

10 Vgl. auch Mersch (1999: 85-94; sowie 2001: 133-155).

Ein Satz stellt ein Universum dar. Was immer seine Form sein mag, er führt ein Es gibt mit, das in der Form des Satzes markiert ist oder auch nicht. Was ein Satz mitführt ist, was er darstellt. [...] Die in einem Satz mitgeführte Darstellung wird nicht in dem von ihm dargestellten Universum dargestellt, ein anderer Satz kann sie darstellen, doch führt dieser wiederum eine Darstellung mit, die er nicht darstellt. (Lyotard 1997: 32, 33 passim)

Der Chiasmus zwischen Sagen und Zeigen, zwischen Bedeutung und Materialität erscheint damit *unlösbar*. Die Zeichen bleiben sozusagen dauernd von sich getrennt. Verurteilt zu einem fortwährenden Spiel von Differenzen, das der Kluft zwischen Sagen und Zeigen entspringt und dessen Spielraum mit jedem Versuch ihrer Selbsteinholung weiter auseinander treten lässt, unterliegt die *Semiosis* einer prinzipiellen Verfehlung: Vorgängigkeit des Zeigens gegenüber dem Sagen wie ebenso Verspätung des Sagens gegenüber dem Zeigen und umgekehrt. Dass es sich dabei – strukturell – um dieselbe Schwierigkeit handelt, die die Russellsche Antinomie determiniert, hat Wittgenstein ausdrücklich in seinen frühen Aufzeichnungen notiert: “This same distinction between what can be *shewn* by the language but not *said*, explains the difficulty that is felt about types“ (Wittgenstein 1989: 65). Nichts Anderes bedeutet das Paradox der Materialität. Es tritt an der Körperlichkeit der Verkörperung auch deswegen so unmissverständlich hervor, weil sich hier die Materialität des Zeichens explizit aussellt. *Dem Zeigen kommt so eine besondere Kraft zu.* Mit anderen Worten: An Verkörperungen ist auffällig, dass sie dem Gegensatz von Sagen und Zeigen eigens ausspielen. Sie entfachen das *Spiel von Präsenz und Sinn* und halten sich auf diese Weise in einer eigenständlichen Waage oder Unauslotbarkeit. Sie bringen das Paradox ins Changieren; sie *performieren* es.

## Paradox der Performanz

Damit taucht eine *dritte* Stelle auf, die zum Zeichen, zur Darstellung und Verkörperung gleichermaßen gehört, der im Folgenden nachgegangen werden soll: der Gesichtspunkt der Performanz. Er wird insbesondere da relevant, wo es um das *Zum-Erscheinen-Bringen der Materialität* der Zeichen, ihrer *Vorführung* oder *Ausstellung* geht. Hatten wir bislang mit dem Begriff der Materialität zugleich den Aspekt eines unwillkürlichen oder beiläufigen Zeigens ausgemacht, geht es nunmehr um den *Akt der Setzung selbst*. Er verbindet sich mit dem, was man die *Performanz der Zeichen* nennen könnte. Dabei bedeutet Performanz zunächst: das *Ereignis der Setzung*. Setzung ist hier nicht intentional gedacht; es genügt anzunehmen, *dass geschieht*. Zeichen sind an solche Setzungen gebunden: Durch ihr Ereignen tritt der Körper der Verkörperungen zum Vorschein – wie umgekehrt das Performative allererst kraft der im Spiel befindlichen Materialitäten aufscheint. Beide korrespondieren einander: Die Kraft des Performativen hat darum statt durch die Kraft von Verkörperungen, d.h. ihrer unverwechselbaren *Präsenz*. Der Ausdruck „Präsenz“ meint hier freilich keine *essentia*, sondern *existentia*: Setzung, *dass (quod) ist*. Das Ereignis der Setzung verweist entsprechend auf das Aktuelle, eine *actualis*. Das bedeutet auch: Das Performative induziert die Kraft von Anwesenheit, der jener *affirmativer Zug* innewohnt, den wir zu Anfang in Bezug auf Darstellungen überhaupt hervorgehoben haben. Diese Affirmation gewinnt jetzt eine Stätte. *Denn das Performative gründet nicht in Negationen, es wurzelt in keiner Relation oder Differenz, sondern in der affirmativen Kraft des Faktischen.* Es ist nicht Setzung – „als“, sondern Setzung – „dass“.<sup>11</sup> An Setzungen ist deshalb nicht in erster Linie wesentlich, *was gesetzt* wird, sondern die *Tatsache der Setzung*,

11 Vgl. Mersch (2002a; sowie 2002c: 41-56).

das *Faktum ihrer Existenz selbst*. Anders ausgedrückt: Jede performativische Setzung bedeutet zunächst und zuerst eine *Existenzsetzung*.

*Existenz aber ist kein Zeichen.* So macht sich der Schatten eines weiteren Paradoxes bemerkbar, das eingangs als *Paradox der Performanz* apostrophiert wurde. Denn die Zeichen, ihre Verkörperungen, gelangen nur in ihre Existenz durch solche Setzungen, die wiederum kein Teil der Zeichen selbst sind. Vielmehr haftet ihnen eine eigentümliche Passivität an, ein Rückstand. Er erscheint semiotisch nicht einholbar; er geht in die Zeichen, in ihre Verkörperungen ein, ohne aber von den Zeichen oder Verkörperungen verkörperbar zu sein: bestenfalls lässt er sich *remarkieren*. Kein Gesetztes kann so den Akt seiner Setzung mit anzeigen: Ihm entgeht seine Performanz; *sie entzieht sich*. Für die Kategorie des Performativen ist dieser Entzug grundlegend. Das lässt sich auch so ausdrücken: Der Akt einer Inszenierung verweigert sich ebenso seiner Inszenierbarkeit wie die Konstruktion ihrer Konstruierbarkeit. Anders ausgedrückt: Nicht alles an Inszenierungen oder Konstruktionen ist beherrschbar: Ihre Existenzsetzung markiert ihre unwiderrufliche Grenze. Daher gehört zur Performativität ihre *Undarstellbarkeit*, ihre – wie sich auch sagen lässt – *Unverfügbarkeit*; *sie hat den Charakter eines Ereignens*.

Hier ergibt sich eine verwandte Aporie zur Materialität der Zeichen, freilich sowohl mit einem anderen Akzent als auch einem anderen Ergebnis. In der Relationalität des Zeichens, der Kluft ihrer Differenz bleibt nämlich die Kennzeichnung des „Dass“ (quod) stets prekär. Existenz bedeutet das *Vorausliegende*, das *Vorauszusetzende*, allerdings so, dass dieses sich anhaltend *unter Entzug hält*. Der Akzent des Paradoxes der Performanz ist diese permanente Entzogenheit. Damit einher geht ein weiterer Punkt, der das Paradox gleichsam von innen her verschärft: „Dass“ es Zeichen „gibt“, diese „Gabe“ ihrer Existenz sperrt sich ebenso sehr der Signifikation, wie sich die Zeichen ihre Verkörperungen allererst von dort her

„geben“. Angedeutet ist auf diese Weise ein Doppeltes. An ihm entzündet sich die ganze Schwierigkeit des Themas. Denn einerseits haftet den Verkörperungen im Augenblick ihrer Setzung das an, was ihr *Affirmatives* genannt werden könnte: Es „ist“; ihre Existenz lässt sich nicht verneinen, vielmehr stellt sie sich im Ereignis der Setzung materialiter aus, *zeigt sich*. Andererseits konfrontiert das Ereignis, insofern es sich seiner Bezeichnenbarkeit entzieht, mit einer Undarstellbarkeit, einer Nichtverkörperbarkeit, d.h. abermals mit einer Negativität. Doch erschöpft sich diese – und das ist das Besondere – keineswegs im Negativen. Der Gedanke lässt sich nämlich auch umkehren. Zwar lässt sich Existenz – ihre Präsenz – nicht verkörpern, gleichwohl gewinnt sie „als“ Existenz, „als“ Präsenz immer nur durch ein Symbolisches oder eine Bezeichnung ihre Bestimmung, die sie als solche schon verfehlt. Die Schwierigkeit ist folglich, dass die Zeichen, ihre Verkörperungen der Setzung bedürfen, um zu „sein“; aber der Modus der Existenz, der Gegenwart ist kein Element ihrer Ordnung, ihrer Textur, wie sie auf der anderen Seite jedoch stets nur „als“ Setzung, „als“ Gegenwart im Medium des Semiotischen gegenwärtig werden können, so dass diese ebenso „Effekt der Repräsentation“ sind, wie Jean-Luc Nancy (1994: 102) zu Bedenken gegeben hat, wie gleichzeitig ihrer Anwesenheit – wenn auch undarstellbar – eine *Kraft* zukommt, die sinnlich *angeht*, *anspricht*, *zufällt* oder *ergreift*. Gleichermassen *medial erzeugt*, verweisen sie im selben Moment auf ein *Entgegenkommendes*, *Entgegenschlagendes*, eine *Widerfahrnis*. Diese beschränken sich freilich nicht auf die Negativität einer „Leere“, sondern bezeugen den „Augen-Blick“ einer „Fülle“.

Die philosophische Aufmerksamkeit auf diesen Augenblick der Fülle, das Gewicht des „Dass“ (quod) und der *Unentschlagbarkeit der Existenz* zu lenken, darin liegt meines Erachtens die außerordentliche Brisanz des Paradoxes der Performanz. An ihm scheitert nicht der Zeichenbegriff, die Verkörperung, vielmehr verdanken sie ihm allererst ihre *Dynamik*. Anders als in den logischen Diskursen kann den Paradoxa keinen repressiven Sinn, nicht die Rolle eines Ausschlusses, einer Exekution von Aussagen zugemessen werden, sondern im Gegenteil eine Produktivität, eine sprengende Potenz, die darauf hindeutet, dass keine Theorie sich je selbst erfüllt, sondern dass sie notwendig an Anderen teilhabt, das ihr entgeht.

#### Grenzen der Verkörperung und die Entdeckung des Performativen

Die Liste der Paradoxa beschränkt sich dabei nicht auf ein abstraktes logisches Register; vielmehr kommt ihr eine Reihe tief greifender theoretischer Konsequenzen zu. Wir sagten: Zeichen im Sinne von Verkörperungen werden durch drei kardinale Paradoxa durchfurcht – (i) das Paradox der Referenz, (ii) das Paradox der Materialität und (iii) das Paradox der Performanz. Alle drei Paradoxa verweisen auf eine Unmöglichkeit, eine Grenze, aber so, dass diese keinen Mangel bedeuten, kein Verfehlten; sie sind nicht die Chiffren einer Negativität, die von einem prinzipiellen Versagen der Zeichen, der Semiose künden, vielmehr ist ihr Resultat (i) erstens die Unbegreiflichkeit der Bedeutung, (ii) zweitens die Untilgbarkeit der Körper und ihrer Materialitäten und (iii) drittens die Undarstellbarkeit des Ereignens. Alle drei gehören zusammen.

(i) *Unbegreiflichkeit der Bedeutung* heißt: Die Zeichen bedeuten – aber was sich an Zeichen aufweisen lässt, ist eine Struktur, ist ihre Iterabilität, ihre Relationalität, die sich unendlich fortpflanzt, weiterwuchert, sich unaufhörlich versetzt, umbesetzt oder verschiebt; doch verweisen diese bestenfalls auf Prozesse der Transformation oder

Transposition in einem Sinne, wie Nelson Goodman (1990: 19) gesagt hat, „Erschaffen“ sei „Umschaffen“, nicht aber darauf, was Bedeutung *ist*, wie sie sich aus einer Form, einer Syntax oder einer Struktur oder Ordnung ergibt, woher wir, mit anderen Worten, die „Gabe“ des Sinns empfangen. Keine der gängigen Theorien, weder die Semiotik noch die Linguistik, erklärt auch nur ansatzweise diese Gabe des Sinns – vielmehr setzen sie sie entweder voraus oder weichen ihr in ein anderes Terrain aus. In dieser Hinsicht lässt sich sagen, dass das Semantische das *Rätsel per se* ist. Wir leben inmitten von Bedeutungen, erzeugen Sinn, transferieren ihn, suchen ihn zu lesen; aber was Bedeutung bedeutet, bleibt ein Fremdes. Das Paradox der Referenz ist dieser Fremdheit geschuldet.

Damit einher geht die zweite Serie von Paradoxa – das Paradox der Materialität und das Paradox der Performanz; sie markieren jeweils die selbstreferenzielle Stelle, die sich semiotisch nicht rekonstruieren, nicht einlösen lässt, von der her aber allererst die Zeichenprozesse ihren Anfang haben, *sich ereignen*. Man könnte sagen: Sie handeln vom *Ereignis der Gabe*, jener, woher sich die Zeichen wie ihr Gebrauch, ihre Praxis *ergeben*. Es erweist sich als unsagbar. Das Unsagbare deutet auf die Position eines Entzugs. Sie ist zugleich die Stätte ihrer Möglichkeit. Das heißt, die Zeichen haben ihre Herkunft, ihre Praktik in einem Anderen. Die mit den Verkörperungen notwendig verbundenen Momente: der Körper, die Materialität der Zeichen sowie die Geste der Performanz und die Performativität als Geste der Setzung verweisen darauf. Sie nötigen zu einem Themenwechsel von den Zeichen selbst zu ihrem Anderen, Nichtsemiotischen, dem *Ereignis*, woher sich ihr Bedeuten bezieht.

(ii) Das bringt mich zum zweiten Punkt, der *Untilgbarkeit der Körper*. Der heute kursierende Körperdiskurs und nicht zuletzt das Verhältnis von Verkörperung und Entkörperung kreisen darum. Denn mit der implizit konnotierten Tilgung der Körper, der Kapriziosität des Immateriellen, die der Zeichenperspektive strukturell

innewohnt, ist zugleich eine Geschichte verbunden, die weit ins Selbstverständnis der westlichen Kultur reicht: das Begehrn nach der Erlösung vom Leiblichen, dem Phantasma des Ersatzes, des Substituts, der Aufzeichnung und Konservierung des Flüchtigen, der Überwindung der Zeit und damit des Todes. So schrieb Carl Friedrich Gauß (1976: 85) an Hans Wussing: „Möge der Traum [...] ein Vorgeschmack des wahren Lebens in unserer eigentlichen Haymath [seyn], wo den erwachten Geist nicht mehr die Ketten des tragen Leibes, die Schranken des Raumes [...] drücken“. Unsere Zeit wiederholt diesen Traum im Simulakrum des Technischen. Dessen Ideal ist ein Denken ohne Leib, ein Fühlen, Wahrnehmen, Handeln ohne Körper. Die Entmaterialisierung der Zeichen folgt sowohl nach dem christlichen Ethos der Entfleischlichung der Seele wie nach den Konstruktionen des Mathematischen, die deren eigentliche Erfüllung zu bieten scheinen. Dass wir körperlos denken und denken wollen, dass wir schließlich die Fesseln des Wirklichen durch die Maschine, den reinen Algorithmus zu transzendentieren trachten, bestimmt unser Schicksal spätestens seit dem *cogito* des Descartes, der Trennung zwischen *res cogitans* und *res extensa*, die im digitalen Netz, in der Turingmaschine ihr Modell und ihre endgültige Realisierung gefunden hat. Dem korrespondiert ein Konstruktivismus, der heute die Körper selbst, den *Bios* erreicht hat.

Der Tendenz kann mit Bezug auf das Paradox der Materialität widersprochen werden. Es erlaubt, jene *Grenze* auszutarieren, die in der *prinzipiellen Unüberwindbarkeit des Körpers* besteht. An Verkörperungen ist eben dies relevant: Sehnsucht, dem Immateriellen einen Körper verleihen, ihm dadurch eine Anwesenheit, mithin auch eine Wahrnehmbarkeit, ein Sein zu geben. Umgekehrt bedarf aber das, was wahrnehmbar sein soll und will, der Leiblichkeit, denn die Wahrnehmung, so bereits Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft*, verbindet uns auf die vorzüglichste Weise mit der Erfahrung der *Existenz* (vgl. Kant 1956: A 225, B 272f.). Keine Weise der

Existenz ist jedoch artifiziell. In den Phantasmagorien des Artifiziellen ist der Wunsch beschlossen, sich mit den Körpern auch von der Last der Existenz zu befreien und sich in einen Text, eine Spur, eine körperlose Skriptur zu verwandeln und unendlich fortzuschreiben – eine fatale Illusion, die auf der nicht minder fatalen Unterstellung beruht, alles sei übersetzbare, transferierbar, mediatisierbar. Ihr entspricht die Bewegung vom je schon Zuvorkommenden, vom Anderen, dem Entzug über die *imitatio* und die *imaginatio* zur *simulatio*, an deren Ende der perfekte, *von aller Existenz gereinigte Körper* steht, dessen Makellosigkeit die *Idealität der Einheit von Materialität und Immaterialität*, von *Form, Geist und Materie* wiederholt.

Wir träumen heute so den einstigen Traum des Idealismus' auf andere Weise weiter. Wie die Hegelsche Kunstauffassung die christliche Perhorreszierung des Leiblichen ins Ästhetische fortsetzte, um die Kunst, die sich nicht erfüllen kann, weil sie stets des Körpers, der „verunreinigenden“ Materie bedarf, durch die Philosophie, den absoluten Geist zu überwinden, erfinden wir digitale Techniken, deren *Absolutes das Mathematische*, der *Algorithmus*, die *Syntax der Maschinenzustände* ist<sup>12</sup>, die wiederum auf die *Technisierung des Bios* zurückschlägt, wenn die Lebensschrift zum Code wird, der beliebig weiterschreibbar und manipulierbar scheint. Was ich demgegenüber unter dem Titel der „Paradoxa der Verkörperungen“ zu diskutieren versucht habe, konfrontiert zuletzt mit der ganzen Vergeblichkeit, ja der Unmöglichkeit, der Absurdität solcher Bemühungen.

Ein Letztes kommt hinzu: Denn das Thema des Performativen, das heute überall virulent geworden ist, gestattet, neben dem Perspektivenwechsel, die ein neues Licht auf die vielfältigsten alten Probleme zu werfen erlaubt, vor allem eine *Wiederentdeckung des*

12 Das Ideal einer entmaterialisierten Kunst, die Peter Weibel (1993: 15-46) als Ausgang aus der Enge des europäischen Leidens feiert, gehört noch ganz in diesen Kontext.

*Ereignisses*. Es ist dieser Aspekt, der schließlich relevant ist: Performanzen haben es mit *Setzungen* zu tun: *Sie statuieren Existenz*. Existenz ist freilich ein schillernder Begriff. Versteht man ihn mathematisch – und es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Abenteuer unseres Zeitalter unter den Regimen des Mathematischen, des Syntaktischen ausgetragen werden – bedeutet Existenz eine *Fiktionalisierung*, die unter dem Titel des „Es sei...“ steht. Der Konjunktiv deutet eine Möglichkeit an, und zwar eine solche, die *widerspruchsfrei* gesetzt werden muss. Die mathematische Existenzkategorie ist mit ihr identisch. Demgegenüber setzen performativen Existenzakte Wirklichkeiten, gleich ob sie auf dem Papier, in Silizium oder in Stein gesetzt sind. Im Unterschied dazu dokumentiert das mathematische „Es sei ...“, dessen Spur sich tief in unseren gewöhnlichen Sprachgebrauch versenkt hat, dass *nichts* wirklich gesetzt wird, dass wir vielmehr beständig unter Vorbehalt setzen, dass wir experimentieren, mithin auch jederzeit *anders* können.

Der Verweis auf das Performativ und folglich auf das Ereignis der Setzung, auf den Existenzakt erscheint damit keineswegs gleichgültig. Er verändert die Bedingungen jedes Idealismus' und mathematischen Konstruktivismus, untergräbt deren Basis. Mehr noch: Dass ist und nicht nichts, jener einzigartige Akt der Performanz, der die Setzung einer Materialität einschließt, erlaubt eine Revision der in der Geschichte des europäischen Denkens seit je für irrelevant oder nichtig erklärt Kategorie der Existenz. Entsprechend geht dem Vergessen des Performativen ein Vergessen der Existenz im Denken konform. Sein Spiegel ist die „Wut“ ihrer medialen, ihrer technischen Überschreibung. Statt dessen weist die Unverzichtbarkeit des Performativen darauf, dass etwas den Mediatisierung und Technisierungen vorausgeht, etwas, das vor aller Gestaltung, Konstruktion oder Erfindung kommt, was als erste Geste immer schon „im Spiel“ ist: die Setzung ihrer Existenz. Sie „gibt“ deren Sein. Gewiss: Es gibt keine Präsenz, keinen Körper, keine Performativität

ohne das Mediale – aber kein Zeichen, keine Verkörperung und kein Medium ist je der „Geber“ ihres Ereignens.

## Literatur

- Benjamin, Walter. 1974. Gesammelte Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Cassirer, Ernst. 1988-1990. Philosophie der symbolischen Formen. 3 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Deleuze, Gilles. 2000. Die Falte: Leibniz und der Barock. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1979. Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1976a. Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1976b. Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen. In ders. Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 422-442.
- Derrida, Jacques. 1974. Grammatologie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto. 1987. Semiotik. Entwurf einer Theorie des Zeichens. München: Fink.
- Eco, Umberto. 1972. Einführung in die Semiotik. München: Fink.
- Foucault, Michel. 1971. Die Ordnung der Dinge. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Gauß, Carl F. 1976. Brief 1802. In Hans Wussing. Carl Friedrich Gauß. Briefwechsel. Leipzig: BSB Teubner.
- Goodman, Nelson. 1990. Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel. 1956. Kritik der reinen Vernunft. Hamburg: F. Meiner.
- Lyotard, Jean-François. 1997. Streitgespräche oder: Sätze bilden nach Auschwitz. In Elisabeth Weber & Georg C. Tholen (Hg.). Das Vergessene. Anamnesen des Understellbaren. Wien: Turia + Kant, 18-50.

- Man, Paul de. 1988. Semiologie und Rhetorik. In ders. Allegorien des Lesens. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 31-51.
- Mersch, Dieter. 2002a. Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink.
- Mersch, Dieter. 2002b. Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter. 2002c. Das Ereignis der Setzung. In Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.). Performativität und Ereignis. Tübingen, Basel: Francke, 41-56.
- Mersch, Dieter. 2001. Es gibt allerdings Unaussprechliches ... Wittgensteins Ethik des Zeigens. In Ulrich Arnswald & Anja Weiberg (Hg.). Der Denker als Seiltänzer. Ludwig Wittgenstein über Religion, Ethik und Mystik. Düsseldorf: Parerga, 133-155.
- Mersch, Dieter. 1999. Das Sagbare und das Zeigbare. Wittgensteins frühe Theorie einer Duplizität im Symbolischen. In Prima Philosophia 12/4: 85-94.
- Morris, Charles W. 1988. Grundlagen der Zeichentheorie. Frankfurt a. Main: Fischer.
- Morris, Charles W. 1977. Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie. Frankfurt a. Main: Fischer.
- Morris, Charles W. 1973. Zeichen, Sprache und Verhalten. Düsseldorf: Schwann.
- Nancy, Jean-Luc. 1994. Darstellen. In Christiaan L. H. Nibbrig (Hg.). Was heißt „Darstellen“. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 102-106.
- Nibbrig, Christiaan L. H. (Hg.). 1994. Was heißt „Darstellen“. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Nöth, Winfried & Christina Ljungberg. (Hg.). 2003. The Crisis of Representation: Semiotic Foundations and Manifestations in Culture and the Media. Berlin: Mouton de Gruyter. (= [Special Issue of] Semiotica 143. 1-4).
- Peirce, Charles S. 1983. Phänomen und Logik der Zeichen. Hg. von Helmut Pape. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Rötzer, Florian & Peter Weibel (Hg.). 1993. Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk. München: Boer.

- Saussure, Ferdinand de. 1997. Linguistik und Semiolegie. Notizen aus dem Nachlass. Gesammelt, übersetzt und eingeleitet von Johannes Fehr. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Schönrich, Gerhard. 1999. Semiotik zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Spinner, Kaspar H. (Hg.). 1977. Text, Zeichen, Sinn. Zur Semiotik des literarischen Verstehens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Weber, Elisabeth & Georg C. Tholen (Hg.). 1997. Das Vergessene. Anamnesen des Understellbaren. Wien: Turia + Kant.
- Weibel, Peter. 1993. Virtuelle Realität oder der Endo-Zugang zur Elektronik. In Florian Rötzer & Peter Weibel (Hg.). Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk. München: Boer, 15-46.
- Wittgenstein, Ludwig. 1989. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hg. von Brian McGuinness & Joachim Schulte. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.



# **Tabu und Einsamkeit. Der Körper und das innere Sprechen**

Götz Wienold

(I1) Ein junger Mann und zwei junge Frauen sitzen in einem Selbstbedienungscafé an einem Tisch und trinken. Der Mann übernimmt es, von der Theke Nachschub zu holen. Er nimmt die Gläser in die linke Hand, gibt sich mit der rechten einen Klaps auf den rechten Oberschenkel, dann steht er auf und geht zur Theke. Als er sich den Klaps gibt, sieht er nicht auf den Oberschenkel, der Oberschenkel, ganz unter der Tischoberfläche, ist auch den beiden Frauen unsichtbar.

Die beobachtbare Handlung setzt mit vorbereitenden inneren Schritten ein. Bei diesen vorbereitenden inneren Schritten passiert, wenn der Mann die Gläser schon in die Hand genommen hat, etwas, zu dem der Klaps auf den Oberschenkel gehört. Im inneren Sprechen könnte er so etwas wie „Los, jetzt!“ zu sich sagen, doch ist dies möglicherweise schon eine zu starke Versprachlichung für den Klaps. In einem Gespräch an einen anderen gerichtet, sind so etwas wie „Los jetzt!“ oder ein Klaps Handlungen der Aufforderung; im inneren vorbereitenden Ablauf eigener Handlung mag man sie der Steuerung des eigenen Handelns zurechnen.<sup>1</sup>

(I2) Zwei jüngere Männer an einem Cafétischchen einander gegenüber. Einer hält seine Hände leicht unterhalb der Tischoberfläche über dem übergeschlagenen linken Bein, dabei hält er die linke Hand quer zum Körper, während die rechte mit Daumen oder Zeigefinger in verschiedenen Weisen über die Innenfläche der linken fährt, streicht oder kratzt. Wenn er spricht, kommt die rechte Hand über die Tischoberfläche empor und vollführt verschiedene Gesten, die linke Hand beteiligt sich eventuell daran. Kehrt der

1 Eine in der Konversation artikulierte Formulierung, die eine Illokution der Aufforderung impliziert (wie z.B. „Pass auf, dass du beim Runtergehen nicht fällst!“) hat, im inneren Sprechen geäußert, die Funktion der Selbststeuerung (vgl. Wienold 1994a: 29ff., 35ff.; sowie 1996: 66ff.).

Mann zur Hörerrolle zurück, sinkt die rechte Hand wieder nach unterhalb zurück, die linke ebenfalls, wenn sie nicht sowieso unten geblieben ist. Die linke Hand kann nun ihr Spiel hinter der rechten wieder aufnehmen.

Die rechte Hand, die, wenn unterhalb der Tischoberfläche, die klein ist, nicht unter ihr verschwinden kann, ist möglicherweise für den gegenüber sitzenden Partner noch etwas sichtbar, sie funktioniert wie eine Art Barriere, die die Tätigkeit der linken Hand den Blicken des anderen entzieht.

(I3) Ein Gespräch zwischen zweien bei gemeinsamer Arbeit an einem Schreibtisch im Arbeitszimmer von A. Die Partner sitzen, die Ecke des Schreibtisches zwischen sich, einander schräg gegenüber, Arme und Hände auf oder über dem Tisch. A hat eine Frage gestellt. B gibt nicht sofort eine Antwort. Er wendet sein Gesicht vom Fragenden in die von dem abgewandte Richtung (links), dann kehrt es, Blick nach unten, zur Mitte zurück, doch noch erfolgt keine Antwort, vielmehr schiebt B, den Blick weiter nach unten gerichtet, die rechte – dem Partner A nähere – Hand, während der Arm mit dem Ellbogen auf den Tisch gestützt ist, über das Kinn und den unteren Teil des Mundes. Die Stirn zieht sich zur Mitte in senkrechten Falten zusammen, glättet sich wieder, zieht sich erneut in ähnlicher Weise wie zuvor zusammen und glättet sich noch einmal, darüber ist die Hand vom Mund zurückgezogen worden. Jetzt erfolgt, B dabei auf und A anblickend, die Antwort.

In den Beispielen (I1) und (I2) sind mehrere Gesprächspartner zusammen in Situationen, in denen sie von anderen, die sich weiter entfernt aufhalten und die nicht zur gleichen Gesprächsgruppe gehören, gesehen und sogar beobachtet werden können. Im Beispiel (I3) sind die Gesprächspartner ebenfalls zusammen, aber für sich. Situationen des Gesprächs, in denen gleichzeitig aber alle an der jeweiligen Gesprächsgruppe Beteiligten, sowohl während sie selbst sprechen, als auch wenn sie nicht sprechen – ob die anderen nun die Sprecherrolle übernommen haben oder auch gerade schweigen

– nicht nur dem Partner, sondern auch sich selbst zugewandt sind. Gesprächspartner können gleichzeitig – innerlich – für sich und mit sich selbst sprechen und tun dies, vor allem, wenn sie nicht die Sprecherrolle ausüben, sicher in vielen Fällen auch. Alle drei Beispiele lassen vermuten, dass es hier Gesprächspartner gibt, die, wenn sie nicht reden, nicht nur mit sich selbst irgendwie beschäftigt sind, sondern auch innerlich sprechen, dass sie gleichzeitig Bewegungen mit dem bzw. am eigenen Körper ausführen. In (I1) und (I2) darf man vermuten, dass die geschilderten Bewegungen – in (I1) die Hand, die unter der Tischoberfläche auf den Oberschenkel schlägt, in (I2) die Finger der rechten Hand, die hinter der Barriere der linken, an ihr tätig sind – nur für den, der sie ausführt, eine Rolle spielen; sie sind nicht für die Wahrnehmung durch andere – ob Partner oder Dritte – bestimmt. Während man in (I3) das nicht mit der gleichen Wahrscheinlichkeit unterstellen darf, gilt es für (I1) und (I2), weil die geschilderten Bewegungen für die anderen nicht sichtbar sind. In (I3) sind die Bewegungen dem Partner A sichtbar, Bs Blick nach unten mag immerhin versuchen, sie sozusagen der Beachtung des Partners A zu entziehen.

Die drei Beispiele sollen Situationen vorführen, in den wir annehmen dürfen, dass, insbesondere gerade schweigende, Beteiligte an Gesprächen, „innerlich sprechen“, und, dass zum inneren Sprechen auch Bewegungen am Körper der Personen stattfinden, Bewegungen, die nur zum inneren Sprechen gehören.

(I4a) Jemand beginnt in seinem Haus eine enge, steile Treppe herunterzusteigen, auf der er einmal gestürzt ist und sich verletzt hat. Er sagt dabei, ohne zu verlautbaren, zu sich selbst: „Pass auf, dass du nicht fällst!“

(I4b) Jemand beginnt in seinem Haus eine enge, steile Treppe herunterzusteigen, auf der er einmal gestürzt ist und sich verletzt hat. Wenn er die erste Stufe von oben betritt und sich mit der linken Hand am Geländer festhält, schlägt er sich mit dem Daumen der rechten leicht gegen die rechte Schläfe.

Die Bewegung am eigenen Körper in (I4b) hat wohl eine ähnliche Funktion wie das innere Sprechen in (I4a). Wenn man das sagt, behauptet man nicht, dass die Bewegung in (I4b) dasselbe ausdrücke, wie der in innerem Sprechen geäußerte Satz in (I4a). Ähnlich für den Fall (I1). Es wird nicht behauptet, ein „Los jetzt!“ im inneren Sprechen drücke dasselbe aus wie ein Klaps auf den Oberschenkel.<sup>2</sup> Eine Geste in der Konversation, z.B. eine Zeigegeste, kann eine ähnliche Funktion haben wie eine Äußerung etwa der Art „Sieh mal da!“, ohne dass man behauptet, die Zeigegeste drücke dasselbe aus wie die Äußerung. Und natürlich kann inneres Sprechen kombiniert mit einer Bewegung am Körper auftreten wie in der Konversation eine Geste kombiniert mit einer Äußerung. Wenn kombiniert, stehen die beiden Zeichensorten, die verbal sprachliche und die körpersprachliche, jeweils in indexikalischer Beziehung zueinander.

Meine These ist: Zum inneren Sprechen gehören Bewegungen am eigenen Körper wie zur Konversation Gesten und anders non-verbales Verhalten gehören. Ich habe aus Gründen, die vielleicht offenkundig sind, auf die ich aber auf jeden Fall später noch eingehen werde, mit Beispielen aus innerem Sprechen in Gesprächssituationen begonnen. Die These, dass Bewegungen am Körper zum inneren Sprechen gehören, soll aber auch für inneres Sprechen außerhalb von Gesprächen, wenn keine andere Person in der Nähe ist und die Situation der mit sich selbst Sprechenden beobachten kann, gelten. Die Bewegungen werden nicht wie Gesten im Gesichtsfeld – dem der Partnerinnen und Partner wie dem eigenen

2 Die Aussage „„Los jetzt!“ im inneren Sprechen bedeutet/bedeutet nicht dasselbe wie ein Klaps auf den Oberschenkel“ verdient zweifellos ein längeres Überlegen.

– platziert, sie werden nicht notwendig von der ausführenden Person visuell wahrgenommen und, wenn es Gesprächspartner gibt, von diesen häufig auch nicht, wie Beispiel (I2) nahe legt, vor diesen geradezu verborgen. Sie sind jedenfalls, das ist die zweite These, nicht auf Sichtbarkeit angelegt, sondern auf propriozeptive Wahrnehmung von Bewegung und Taktilität, insbesondere Druck. Nicht das Auge ist für den, der zum inneren Sprechen gehörige Bewegungen am eigenen Körper ausführt, das wesentliche Wahrnehmungsorgan, sondern die Haut. Auch Lächeln, wenn man allein ist, wird nicht gezeigt, es wird auf der Haut gespürt (vgl. Wienold 2000: 15). Schlagen mit der Hand vor die Stirn, mit der Hand durchs Haar Fahren, am Hinterkopf Kratzen, auf die Lippen Beißen sind alle, für sich allein ausgeführt, nicht sichtbar, und das Auditive daran dürfte vernachlässigbar sein. Wir spüren die Bewegungen am eigenen Körper, darauf kommt es an. Ich nenne solche Erscheinungen deshalb *Kinästheme*. Es gibt im Vergleich mit Gesten der Konversation einige weitere Besonderheiten der meisten dieser Kinästheme, auf die ich später zu sprechen komme.<sup>3</sup>

Den Ausdruck Kinästheme für solche Bewegungen vorzuschlagen, hat mich Jean Piaget angeregt (vgl. Wienold 1997). Piaget stellt in *Nachahmung, Spiel und Traum* (1975) lange Versuchsreihen mit seinen Kindern vor. Er macht ihnen wiederholt Bewegungen am eigenen Körper vor, u.a. Bewegungen im Gesicht, streckt also z.B. die Zunge heraus und hält fest, wie die Kinder darauf eingehen, insbesondere ob sie Bewegungen produzieren, die als Nachahmungen der ihnen vorgemachten Bewegungen aufgefasst werden können. Das Kind kann sich bei diesen Nachahmungen selbst nicht sehen, es muss Anzeichen anderer Art haben, um festzustellen, ob es ein Verhalten, das ihm an anderen sichtbar ist, an ihm selbst aber

<sup>3</sup> Vermittelt über Objekte mögen Körperbewegungen in Situationen der Konversation auch auf andere kinästhetisch wirken (vgl. Poyatos 2002: II 187; etwas anders noch Hall 1963: 1009f.; sowie Watson 1970: 46f., 57).

nicht, tatsächlich nachahmt bzw. wie weit es ihm gelingt, es nachzuhören, also „taktile oder kinästhetische Empfindungen“ (Piaget 1975: 39), die das Kind hat, wenn es z.B. selbst die Zunge herausstreckt, als die Anzeichen dafür zu nehmen bzw. sie zu produzieren suchen, um die Ausführung der ihm an sich selbst nicht sichtbaren Bewegungen zu kontrollieren.<sup>4</sup> Die Bewusstwerdung und Kontrolle solcher Anzeichen stellen einen Beitrag zum Aufbau einer inneren Welt dar (vgl. Piaget 1975: 90ff., 273ff.), die später auch eine Ausdruckskomponente in Form inneren Sprechens erhält. Sehr früh also bildet sich beim Kind schon eine propriozeptive Wahrnehmung von Bewegungen am eigenen Körper aus (vgl. Wienold 1997: 15ff.).<sup>5</sup> Was dabei wie bewusst im Kind vor sich geht, wissen wir nicht. Wenn wir selbst derartige Bewegungen am eigenen Körper ausführen, sind wir uns ihrer meistens nicht bewusst; wir können uns aber selbst kontrollieren, ob wir Bewegungen der Muskeln im Gesicht, die wir ausführen, bemerken, und werden feststellen, dass wir das können. Und niemand hat Zweifel daran, dass sie oder er, wenn sie Finger der eigenen Hand sich gegeneinander reiben lassen, dieses wahrnehmen, ohne dazu hinschauen zu müssen. Auch wenn wir uns dieser Bewegungen am eigenen Körper häufig nicht bewusst sind, ihrer kaum gewahr werden mögen, können wir uns sie als von uns selbst kinästhetisch oder taktil wahrgenommen jederzeit bewusst machen. Ich nehme also an, dass wir alle über die Kenntnis der nicht für die Wahrnehmung durch andere bestimmten Bewegungen am eigenen Körper verfügen, selbst wenn wir nie darüber reflektieren sollten. Das gilt sicher oft auch vom inneren

4 Diese Versuche finden ohne Spiegel statt. Einige Versuche, bei denen das Kind – nach Vollendung des ersten Lebensjahres – vor einem großen Spiegel sitzt, finden sich bei Piaget (1975: 78ff.).

5 Zu Fortsetzungen der Arbeiten Piagets vgl. Speidel & Nelson (1989) und Jones (1996).

Sprechen und eben womöglich noch mehr von den Bewegungen, die zum inneren Sprechen gehören, den Kinästhemen. Das innere Sprechen ist so ubiquitär wie unbeachtet.

Was ich Kinästheme nenne, ist in der Literatur zum nichtverbalen Verhalten natürlich nicht unbesprochen geblieben. Psychotherapeuten nennen sie u.a. „autistic actions“, und es werden dort Klassifikationen solcher „autistic actions“ angeboten (vgl. Mahl 1968: 301, 303ff., 322ff., 334ff.). Ekman und Friesen (1972: 371f.) sprechen von „self-adaptors“ bzw. von „body-manipulators“ (Ekman 1977: 49), Freedman & Hoffman (1967: 356) von „body-focussed, non-speech-related movements“. Scheflen schließlich hat für Kinästheme während konversationeller Interaktion, die anzeigen, dass eine Person sich gleichzeitig einem anderen Kontext als dem der gegenwärtigen Interaktion widmet, den Ausdruck „transkontextuelles Verhalten“ geprägt (Scheflen 1972: 76ff.; vgl. Wienold 2000: 42f.). In diesem Begriff Scheflens zeigt sich am stärksten eine Perspektive, die der von mir hier entwickelten nahe kommt. Ekman und Friesen bemerken auch, dass diese „body-manipulators“ bzw. „self-adaptors“ sowohl während der Konversation vorkommen als auch, wenn die sie ausführenden Personen allein sind (vgl. Ekman 1977: 51; sowie Ekman & Friesen 1972: 362f.). Erfahrene Beobachter solcher Bewegungen am eigenen Körper, wie es Psychotherapeuten sind, interpretieren manche von ihnen als sichere Anzeichen eines Einfalls im inneren Sprechen (vgl. z.B. Mahl 1968: 318, Fn. 4).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Über drei Klassifikationen von Beziehungen zwischen Bewegungen am Körper und innerem Sprechen, vor allem in der Psychotherapie vgl. Suslick (1969: 961f., 965f.); sowie Davis (1997).

## Inneres Sprechen

Inneres Sprechen bezeichnet Verhalten von Sprechern, bei dem diese sprachliche Ausdrücke nur für sich selbst verwenden. Hier sind Formulierung, Referenz und Funktion der sprachlichen Ausdrücke nur für die eigene Person relevant. Sprechen, obgleich so stark dem Sozialen zugewandt, ist genau so wichtig für das Funktionieren des Ich, wenn wir uns von der sozialen Welt zurückhalten. Ich nenne inneres Sprechen deshalb auch *selbstbezügliches Sprechen*. Solch inneres Sprechen findet häufig ohne jegliche Verlautbarung statt, insbesondere wenn Sprecher in Anwesenheit anderer, wenn sie sich z.B. gerade in einem Gespräch befinden, eigener Befindlichkeit nachhängen, Gedanken oder Gefühle für sich selbst verfolgen, ohne das Anwesenden kundgeben zu wollen. Nur aus Indizien können andere dann darauf schließen, eine Person spreche innerlich. Ein lautes und ggf. für andere hörbares selbstbezügliches Sprechen ist nur eine besondere Ausprägung inneren Sprechens, ich nenne es *verlautbartes selbstbezügliches Sprechen*. Nur wenn Sprecher in Anwesenheit anderer verlautbaren, um diese wissen zu lassen, dass sie einer Wahrnehmung, einem Gefühl, einem Gedanken Aufmerksamkeit schenken, ohne diese, obschon verlautbart, einen Gesprächsbeitrag werden zu lassen (vgl. Goffman 1981)<sup>7</sup>, hebe ich das von dem bisher besprochenen inneren Sprechen – als nicht verlautbartem oder verlautbartem selbstbezüglichem Sprechen – ab und sehe darin ein eigenständliches Verhalten, das zwischen innerem Sprechen und Konversation zu stehen scheint, das man aber meiner Auffassung nach besser als sprachliches Verhalten in der Konversation in Verkleidung eines laut

<sup>7</sup> Dazu gehört auch Protest gegen schlechte Behandlung von oben in Gegenwart anderer, den man in etwas, das als unabsichtlich verlautbartes Selbstgespräch hingehen soll, verkleidet: „sotto voce profaning asides“ (Goffman 1961: 36).

werdenden Selbstgesprächs betrachtet. Die Bewegungen am Körper des Partners B in (I3) können *auch* als verkleidetes inneres Sprechen, das aber dem Konversationspartner gilt, betrachtet werden.

Inneres Sprechen kann man auch Selbstgespräch nennen und entsprechend von „nicht verlautbartem Selbstgespräch“ und „verlautbartem Selbstgespräch“ reden. Mir geht es hier aber darum, auf einen Unterschied zwischen Gespräch (bzw. Konversation) und innerem Sprechen – und Gesten und Kinästhenen – aufmerksam zu machen. Die Unterscheidung zielt darauf ab, inneres Sprechen nicht als Quasi-Gespräch mit sich selbst zu betrachten. Deshalb gebrauche ich den umgangssprachlichen Ausdruck „Selbstgespräch“ da, wo es auf die Unterscheidung ankommt, möglichst nicht (vgl. Tudge 1992). Was am inneren Sprechen als dialoghaft verstanden wird (unter Redeweisen wie „Dialog mit sich selbst“), ist m.E. vornehmlich dieses gemeint: die Rede anderer zu uns und ihr Handeln mit uns oder gegen uns, die, verarbeitet, in uns immer wieder auftauchen, mit denen wir innerlich umgehen, deren fortwährenden Einfluss auf uns wir auszutarieren suchen. Innere Selbständigkeit, könnte man sagen, bedeutet auch, das eigene innere Sprechen gegenüber und doch immer auch in Weiterführung der Rede anderer zu behaupten.

Lew Vygotskij, dem wir den Terminus „inneres Sprechen“ verdanken, stellte – in Auseinandersetzung mit John Watson und Jean Piaget – die These auf, inneres Sprechen entstehe in der Kindheit über die Entwicklung einer eigene Handlungen steuernden Funktion des Sprechens, die nicht an Partner gerichtet ist, aber zunächst selbst in Gegenwart anderer laut wahrgenommen wird. Sprechen, um die eigenen Handlungen zu steuern, entwickelt sich unter anderem daraus, dass andere ein Kind bei Handlungen zunächst anleiten und das Kind die Anleitung nach und nach für sich selbst

ausführt.<sup>8</sup> Dieser Gebrauch des Sprechens werde, so Vygotskij weiter, mit etwa sieben Jahren nach innen verlegt,<sup>9</sup> so dass dann Sprechen in der Funktion der Handlungssteuerung (meist) nicht mehr verlautbart werde.<sup>10</sup> Es entsteht darüber auch, dies ein besonders bedenkenswerter Beitrag Vygotskijs zum Verständnis psychischer Entwicklungen, der „innere Lehrer“ (Vygotskij 1964: 248): Das Wissen, das jemand aus der Zusammenarbeit mit einem anderen, z.B. aus dem Unterricht, erlernt hat, wirkt, wenn der andere nicht mehr dabei ist, als Hilfe fort, eigene Handlungen zu steuern.<sup>11</sup>

Spätestens seit Ruth Weirs berühmtem Buch *Language in the Crib* (1962), aber auch durch zahlreiche weitere Untersuchungen (vgl. u.a. Jakobson 1962; Werner & Kaplan 1963: 281-330; Weir 1966; Clark 1977; Garvey 1977; Gallagher & Craig 1978; Craig & Gallagher 1979; Black 1979; Shields 1979; Pickert 1981; Kuczaj 1983; Anisfeld 1984: 240ff.), vor allem aber durch die Arbeiten einer New Yorker Forschergruppe zu den Voreinschlafmonologen des Mädchens Emily im Alter von 21 bis 36 Monaten (vgl. Nelson 1989)<sup>12</sup> wissen wir, dass selbstbezügliches verlautbartes Sprechen schon im zweiten Lebensjahr einsetzen kann – Vygotskij untersucht es überhaupt erst ab drei Jahren –, dass es länger als bis sieben

8 Vgl. auch Levina (1981); Wertsch & Hickmann (1987: 264); sowie McClane (1987). Mitteilungen zu Vygotskijs einschlägigen Versuchen hat später eine seiner Schülerinnen anhand erhaltener Protokolle gemacht (vgl. Levina 1981).

9 Mit elektromyographischen Messungen bei Kindern im Alter von vier und fünf Jahren während eines Experiments zur Wiedergabe vorher gehörter Wörter hat sich auch schon in diesem Alter inneres Sprechen feststellen lassen (vgl. Garrity 1975). Das kann allerdings wohl nur in recht eingeschränktem Sinne als Operationalisierung des von Vygotskij untersuchten Phänomens in seiner internalisierten Form genannt werden (vgl. auch Hitch et al. 1991).

10 Vygotskij behandelt im Wesentlichen diese Funktion. Man muss ihn aber sicher nicht so lesen, als behauptet er, diese Funktion sei die ausschließliche (vgl. Wienold 1994: 18f.).

11 Noch weiter gehend vgl. Vygotskij (1998: 170): „Through others, we become ourselves.“

12 Etwas anderes noch: „solitary vocal naming“ in der frühen Kindheit (vgl. Bates et al. 1983: 59f., 65, 70). Zu Weir (1962) und den darauf folgenden Forschungen vgl. auch Wienold (1998: 10ff.).

Jahren anhalten kann, und vor allem, dass seine Funktion nicht auf die Steuerung eigener Handlungen, zumindest nicht Steuerung gerade oder knapp danach ablaufender Handlungen beschränkt ist. Die Kinder aus den zuletzt erwähnten Forschungen reden selbstbezüglich und für Forschermikrophone hörbar vor dem Einschlafen in ihren Betten.<sup>13</sup> Sie wiederholen Dinge, die sie am Tag erlebten, Äußerungen, die andere an sie gerichtet haben. In manchen Partien dieser Selbstgespräche vor dem Einschlafen scheint es einer Reihe von Beobachtern geradezu, dass sie zu sprechen üben. Die sprachliche Bearbeitung von Erfahrung in selbstbezüglichem Sprechen scheint früher einzusetzen als die von Vygotskij erschlossene Funktion der Steuerung eigener Handlungen.<sup>14</sup>

Beide erwähnten Forschungsrichtungen geben zu erkennen, dass selbstbezügliches oder inneres Sprechen, ob verlautbart oder nicht, aus der Konversation entsteht. Man sieht das auch daran, dass die sprachlichen Mittel des inneren Sprechens durchweg informellem und intimem Sprachgebrauch entstammen (vgl. Wienold 2001: 17f.). Pragmatisch gesehen, ist dieses Sprechen aber anders als die Konversation. Meine These hier: Selbstbezügliches Sprechen ist ein eigener Typ der Sprachverwendung.<sup>15</sup> Diese These, die ich verschiedentlich in Vorträgen wie im Druck ausgeführt habe, hebt besonders Folgendes hervor: Beim inneren Sprechen – mit Ausnahme solchen inneren Sprechens, bei dem man sich ein Gespräch mit anderen vorstellt, es sich in Erinnerung ruft oder es vorausplant – werden keine Handlungen des Sprechens, Sprechakte, wie sie das Gespräch kennt, ausgeführt. Wenn man sich in innerem Sprechen ein Gespräch vorspielt und dabei beispielsweise jemandem etwas

13 Weitere Informationen zu Vygotskijs Forschungsparadigma sowie anderen Forschungen zum inneren Sprechen vgl. u.a. Wienold (1994: 13ff.; 1998: 1ff.; 2001: 11ff.).

14 Es gibt darüber hinaus weitere Wege der Entwicklung inneren Sprechens, die ich hier nicht behandle (vgl. aber Wienold 2001). Einige davon sind vermutlich evolutionär recht tief liegend (vgl. Wienold 1996: 92ff.; sowie 2000: 15).

15 Zur Unterscheidung mehrerer Typen der Sprachverwendung vgl. v.a. Wienold (1996).

verspricht, so wird hier auch kein Sprechakt ausgeführt, sondern allenfalls vorgestellt (vgl. auch Austin 1962: 22). Der pragmatische Grundcharakter des Selbstgesprächs ist deliberativ. Der Begriff „deliberativ“ soll dabei die Bearbeitung von Erfahrungen und Erlebtem, Überlegen von Handlungsmöglichkeiten, Zuwendung zu Stimmungen, Gefühlen, körperlichen Zuständen usw. erfassen.<sup>16</sup> Wie es hier keine Sprechakte ebenso wie Grüße, Danksagung oder Entschuldigung gibt, so haben auch Nettigkeit, Freundlichkeit, Höflichkeit und Respektbeweise im Selbstgespräch keinen Platz. Man zieht keine Erkundigungen bei sich ein, Frageformen nehmen den Charakter der Überlegung an.<sup>17</sup> Eine ganze Reihe von Äußerungsweisen, etwa solche, in denen man den eigenen Stand des Wissens und der Reflexion für andere reflektiert, sind im Selbstgespräch ausgeschlossen – etwa Äußerungen des Typs: „Ach ich dachte nicht, dass der Kaffe so heiß ist“ (vgl. Wienold 2001: 2ff.). Die andere Pragmatik des inneren Sprechens wirkt bis in die Grammatik und in die Interpretation.

Inneres Sprechen findet aber auch – das spielt weder bei Vygotskij und Nachfolgern<sup>18</sup>, noch bei Weir und in gleichgerichteten Arbeiten eine Rolle – während der Konversation statt, sowohl wenn man spricht als auch, und da besonders, wenn man nicht spricht, wenn man also die Hörerrolle übernommen hat oder wenn alle am Gespräch Beteiligten gerade schweigen. Dieses innere Sprechen während der Konversation kann zu einem Gesprächsbeitrag führen:

- 16 Eine, allerdings auf die Beziehung zu Handlungen eingeschränkte, Erörterung des Deliberierens (Erwägens, Überlegens) findet sich bei Aune (1977: 113ff.).
- 17 Auch wenn im einzelnen Fall schwer zu sagen ist, was einzelne Sprecher beim inneren Sprechen doch alles tun mögen. So meinte eine japanische Studentin, mit der ich diesen Punkt erörterte, sie könne sich auch selbst „Gute Nacht“ sagen. Unterstellt man also, dass derartiges stattfindet, wird man es keineswegs als „Gruß“ interpretieren. Man bestätigt sich, so möchte ich das kommentieren, selbständig genug zu sein, dass man nicht einen anderen braucht, der einem „Gute Nacht“ sagt.
- 18 Zu einigen Forschungen in dem durch Vygotskij eröffneten Paradigma vgl. Wienold (1994: 16ff.).

(I5) Ein Gesprächspartner, der gerade schweigt, hält seinen rechten Arm zunächst am Körper auf dem Tisch. Dann hebt sich der Arm abgewinkelt an der rechten Seite des Oberkörpers nach oben, die Hand befindet sich leicht über Schulterhöhe, der Zeigefinger ist leicht gestreckt. Plötzlich schnellen Zeigefinger, Hand und Arm nach oben. Die Person bricht ins Gespräch ein: „Ah, da fällt mir etwas ein!“

Hier scheinen innerer Vorgang mit, wenn da ein Einfall war, vermutlich auch innerem Sprechen<sup>19</sup> und gleichzeitiger, dem inneren Sprechen zugehöriger Bewegung am Körper fast unmerklich darin überzugehen, einen Gesprächsbeitrag anzumelden. Die Interjektion „Ah“ der Gesprächsmeldung „Ah, da fällt mir etwas ein“ ist ein Hinweis auf das innere Sprechen, das stattfand.<sup>20</sup> Das innere Sprechen läuft hier parallel zum Hören während des Gesprächs und wird mit ihm koordiniert. So kann man auch Bewegungen am Körper in Vorbereitung anderer Handlungen (als Gesprächshandlungen) beobachten.

(I6) Die Fernsehkamera bringt während einer Konzertaufnahme den Oboisten nahe ins Bild. Der Spieler, derzeit nicht beteiligt, zeigt leichte Bewegungen um den Mund herum, der sich dabei mehr und mehr rundet und enger wird. Finger der rechten Hand greifen, während die linke das Instrument näher zum Körper bringt, zum Mundblatt und streifen an ihm, quasi prüfend, nach oben, die Bewegung am Mund hört auf. Der Spieler setzt das Instrument an den Mund, sein Einsatz beginnt.

Auch hier ist, während der Mundbewegungen, zweifellos eine innere Aktivität anzunehmen, ob mit innerem Sprechen, ist nicht zu sagen. Die Bewegungen am Körper treten in Vorbereitung einer

19 Inneres Sprechen dann, wenn der Einfall so weit zu Bewusstsein gekommen ist, dass er, als inneres Sprechen, sprachliche Formulierung annimmt. Davor gibt es, vermute ich, Phasen des Einfalls, die nicht in sprachlichen Formulierungen ablaufen.

20 Zu Interjektionen als Anzeichen innerer (mentaler) Zustände des Sprechers vgl. Ameka (1992).

bald aufzunehmenden Tätigkeit auf, ähnlich wie die Armbewegung in Koordination mit dem inneren Sprechen bei einem Einfall und in Vorbereitung einer Gesprächshandlung in (I5).

Inneres Sprechen während der Konversation muss aber in manchen Fällen auch vor dem Eindringen ins Gespräch geschützt werden. Beim Sprechen in der Konversation geht es immer wieder darum, was sage ich und was sage ich nicht. Wie in (I2) einer der Gesprächspartner, wenn er die Hände unter dem Tisch hat, wenn er nicht spricht, eine Hand so hält, dass hinter ihr Bewegungen der Finger der anderen Hand vom Zweiten nicht bemerkt werden können, so liegt uns häufig gar nichts daran, dass, während wir im Gespräch sind, andere Kenntnis davon bekommen, was der Inhalt unseres inneren Sprechens ist. Wir sind u.U. sogar sehr zufrieden, wenn die anderen denken, dass wir weiter gar nichts denken, jedenfalls nichts von dem ahnen, was uns beschäftigt. Bewegungen des inneren Sprechens während der Konversation werden gelegentlich so gekonnt verborgen, dass man sehr gern meint, das gehört zu ihnen.

(I7) Zwei Sprecher sitzen sich im Café an einem Tisch gegenüber. Sie haben beide die Körper leicht zur Seite gedreht – einer nach rechts, der andere nach links – und betrachten während des Gesprächs eine Gesprächsunterlage, die zwischen ihnen in Richtung der Körpertrehung liegt. Der nach rechts sich Drehende führt mit dem rechten Arm und der rechten Hand eine Geste aus, die für den Gesprächspartner bestimmt ist. Dann kehren Arm und Hand in die Ruhelage zurück, die Finger der rechten Hand verschränken sich mit denen der linken, der linke Arm stützt sich dabei auf den Tisch. Er setzt, während beide Partner gleichzeitig in nach rechts abgedrehten Körperhaltungen bleiben, seinen Redebeitrag fort. In die Ruhelage

zurückgekehrt, reibt der Mittelfinger seiner rechten Hand, die nun außerhalb des Gesichtsbereichs des Partners ist, zweimal leicht über den Rücken der linken. Dieses Reiben kann ein Zeichen sein, das dem inneren Sprechen zugehört, ein Kinästheme während des Sprechens.

Abschließend lässt sich sagen: Der Begriff „inneres Sprechen“ wird in meiner Darstellung auf wesentlich mehr Phänomene bezogen als in den von Vygotskij bzw. Weir eröffneten Forschungsrichtungen. Kinästheme einzubeziehen, verändert den Begriff „inneres Sprechen“.

## Daten

Wie kommt man zu Daten? Ich sehe im Wesentlichen vier Quellen (vgl. auch Wienold 2000: 35ff.):

1. Wie bei allen semiotischen Untersuchungen zu einer Zeichenpraxis, die jeder dazu Kompetente natürlich ausübt, d.h. also auch wie bei allen linguistischen Untersuchungen zum Sprechen, kann man sich selbst beobachten. (Es mag auch hier geschlechtsspezifische Blickpunkte wie Verhaltensweisen geben; also ist sicher erwünscht, dass Forscherinnen wie Forscher solche Selbstbeobachtungen machen.) Bei Selbstbeobachtungen zu Kinästhemen gelten im Prinzip dieselben Vorteile und Nachteile wie bei allen Beobachtungen zur eigenen Zeichenpraxis und zu Befragungen der eigenen Intuition. Eine Reihe meiner Daten stammen aus Selbstbeobachtungen.

2. Man kann andere zu Kinästhemen des inneren Sprechens befragen, z.B. ob sie bestimmte Bewegungen am Körper bei anderen beobachten und ob sie Meinungen dazu haben, wie diese gegebenenfalls aufzufassen seien. Man kann, wenn man etwas für eine Sprechergruppe vorläufig als Kinästheme des inneren Sprechens identifiziert zu haben glaubt, andere fragen, ob sie solche Bewe-

gungen am eigenen Körper selbst gebrauchen und ob sie Meinungen dazu haben, unter welchen Umständen sie das tun. Man kann jemanden bitten, etwas, was man als Kinästheme des inneren Sprechens identifiziert zu haben glaubt, in Gegenwart dritter auszuführen, und diese dritten Personen dann dazu befragen. Ich habe selbst bisher zwar japanische Sprecherinnen und Sprecher zu sprachlichen Ausdrucksweisen im inneren Sprechen befragt und das in verschiedenen Formaten (vgl. Wienold 1994: 27f.), aber keine Befragungen zu Kinästhemen unternommen.

3. Man kann andere beobachten, wenn sie zwar nicht allein sind, aber doch nicht in Interaktion mit anderen, z.B. in einem Lokal, in einem Geschäft, bei einem Konzert- oder Theaterbesuch, in der Bahn usw. Man wird zahlreiche Bewegungen am Körper von Personen, die man unter solchen Bedingungen beobachtet, bemerken. Man kann diese natürlich alle zu beschreiben versuchen, wird sich aber zunächst einmal zweckmäßig auf solche konzentrieren, bei denen man vermutet, was zu den Bedingungen der Ausführung hier auftretender Bewegungen gehört. Weiter kann man andere in Gesprächen – wieder in Lokalitäten wie den angegebenen – beobachten und feststellen, wie sich Bewegungen am Körper, während sie sprechen, also alles, was man für Gesten und weiteres nonverbales Verhalten der Konversation halten darf, unterscheidet von Bewegungen, die sie während sie nicht die Sprecherrolle ausüben, am eigenen Körper ausführen. Viele meiner Beobachtungen stammen aus diesen beiden Gruppen. Die Beobachtungen wurden z.T. in Deutschland, aber auch in Japan gemacht.

4. Man kann Menschen, wenn nicht in Interaktion mit dritten oder weiteren Personen, in solchen Lokalitäten unter einem bestimmten festgelegten Gesichtspunkt beobachten. Um festzustellen, ob es unter Kinästhemen inneren Sprechens etwas den Zeigegesten der Konversation Entsprechendes gibt, führte ich Reihenbeobachtungen in Situationen folgender Art durch: a) beim Lesen allein –

Partner, die zusammen lesen, weisen sich mit Zeigegesten auf Stellen im Gelesenen hin; b) beim Suchen eines Platzes im Konzert- oder Theatersaal – Partner weisen u.U. durch Zeigegesten in eine bestimmte Richtung oder, wenn der Platz bereits praktisch erreicht ist, auf den Sitz hin; c) auf dem Bahnsteig oder im Zug – Partner machen u.U. durch Zeigegesten auf den herankommenden Zug, auf den Wagen, die Tür, durch die einzusteigen ist, bzw. im anhaltenden Zug auf den gerade erreichten Bahnhof aufmerksam; d) in Buchhandlungen oder in Bibliotheken beim Suchen von Büchern – auch hier werden Partner vielfach sich gegenseitig mit Gesten auf etwas hinweisen. Was man nun bei Personen, die in entsprechenden Situationen ohne Partner für sich sind, beobachten kann, ist – soweit dies möglich, d.h. das entsprechende Objekt oder ein Index dazu in genügender Nähe ist – leichtes Antippen oder Berühren des Gegenstandes (bzw. des Indizes dazu). Beim Lesen etwa, tippt jemand mit einem Kugelschreiber auf eine Stelle oder legt einen Finger an eine Stelle des gerade gelesenen Blattes, wenn er den Blick hebt, um sich etwas anderem zuzuwenden, man stößt mit dem Finger gegen Buchrücken, wenn man ein Regal suchend abgeht. Der Berührungsaspekt der Zeigegesten in der Interaktion, bei dem es um Dominanz bzw. Zusammengehörigkeit geht (vgl. Wienold 2000: 24ff.), spielt eben im inneren Sprechen keine Rolle. Jenes Berühren, das manche deiktische Zeigegesten in der Konversation ausmacht und häufig im Manipulieren von Gegenständen besteht, sowie eigentliche Zeigegesten mögen auch im inneren Sprechen vorkommen, in den Reihenbeobachtungen zu a) bis d) habe ich sie nicht beobachten können (vgl. Wienold 2000: 43ff.).

Man kann Kinästheme zumindest fallweise auf folgende Weise elizitieren. Man befragt einen Sprecher, wie er in seiner Sprache unter bestimmten Umständen zu sich selbst spricht. (Das ist eines unter mehreren Verfahren, die ich anwende, um Eigenschaften des japanischen Selbstgesprächs zu eruieren.) Ich gebe etwa einem In-

formanten vor, ich suchte Ausdrucksweisen der Verlegenheit, darunter dann für den spezifischen Fall, verlegen zu sein, wenn man sich nicht sicher ist, wie etwa zu sagen sei (z.B. wenn man sich auf ein Gespräch vorbereitet oder etwas zu schreiben hat). Ein gutwilliger Informant bietet dann eine Reihe von Ausdrucksweisen an. Unter diesen sind nun solche, die man auch in Gesprächen, also gegenüber irgendwelchen Gesprächspartnern, verwenden kann, von solchen zu unterscheiden, für die das nicht gilt, oder die – falls im Gespräch verwendet – eine andere Interpretation, eine zusätzliche Nuance bekommen. Wenn man Glück hat, wird der Informant den in Rede stehenden Ausdruck mit einer Bewegung am Körper vorführen, dann ist zu prüfen, ob die vorgeführte Bewegung als Kinästhem zu bewerten ist. Ein Beispiel<sup>21</sup>:

(I8) Der Informant sitzt mir am Tisch über die Ecke gegenüber. Er spricht, ohne Aufforderung zu dergleichen, die in Rede stehende Ausdrucksweise der Verlegenheit im Selbstgespräch mit folgender Bewegung: Die Unterarme sind auf den Tisch aufgelegt, die Hände bis auf die Daumen zu Fäusten geformt, die Daumen dabei aber gerade und nach oben gestreckt. Auf die Daumen senkt sich der Kopf herunter, wobei die Daumen an die Nasenwurzel nahe am Augenwinkel anstoßen. Die Bewegung wird schnell ausgeführt und noch einmal wiederholt, diesmal stößt nur einer der Daumen direkt an die Nasenwurzel an.

21 Das Gespräch wurde über folgende japanischen Ausdrucksweise geführt: „nante kakeba iinda“ und „doo kakeba iinda“ [dt. etwa: „Was soll(i)ch(den)'n(nu)'n schreim“ (schreim= schreiben)]. Der Informant erklärte, das könnte man in dieser Bedeutung einem Partner gegenüber nicht äußern; wenn man es äußerte, bekäme es den Charakter einer Aufforderung an den Partner, doch bitte selbst einen Vorschlag zu machen, was man schreiben solle, nachdem dieser die vom Sprecher gemachten Vorschläge alle als schlecht bezeichnet habe. Diese Aufforderung an einen Partner kann man auch direkter mit einem Imperativ ausdrücken, etwa durch „ja“ (oder „nara“) „omaega kake!“ [dt. etwa: „Also, schreib du!“]. Interessanterweise ergibt sich umgekehrt hier, dass diese japanische Ausdrucksweise nicht im Selbstgespräch vorkommen kann, weil man „ja“ bzw. „nara“ (im Beispielfall dt. etwa „also“) nicht zu sich selbst im Selbstgespräch sagen kann.

Als ich hinsah, brach der Informant die Ausführung der Bewegung sofort ab. Er schien sich bei etwas beobachtet zu fühlen, das nicht für mich bestimmt war. Das kann man – neben der Gegebenheit, dass der Informant behauptet, es handle sich bei der in Rede stehenden Ausdrucksweise um eine, die in der angenommenen Bedeutung für das Selbstgespräch reserviert ist – anführen, um die Bewegung als Kinästhema des inneren Sprechens einzustufen.<sup>22</sup> Für ein Vorkommen in einem tatsächlichen Selbstgespräch ist allerdings zu fragen, ob das gerade beschriebene Kinästhema länger anhaltend und ohne gleichzeitige Verlautbarung ausgeführt wird. Dazu müsste man wieder Daten aus Beobachtungen ohne gleichzeitige Kenntnis des inneren Sprechens der beobachteten Person halten. Unter günstigen Umständen kann man also von einem Informanten ein Kinästhema des inneren Sprechens demonstriert bekommen, auch wenn es in der Demonstration nicht notwendig in voller natürlicher Form begegnet. Und man hat gegenüber allen sonstigen Beobachtungen bei anderen noch den Vorteil, darüber unterrichtet zu sein, unter was für Umständen das Kinästhema ausgeführt wird.

Schließlich findet man gelegentlich auch zum Thema gehörige Beschreibungen in der schönen Literatur. Vygotskij führt in *Denken und Sprechen* unermüdlich Passagen aus Tolstojs Werk, vor allem aus *Anna Karenina* an, um Eigenheiten des inneren Sprechens zu illustrieren. Man kann auch einiges zu Kinästhemen finden. Vor allem der auktoriale Erzähler traut sich, dem Leser ohne Zweifel mitzuteilen, welche Funktionen Bewegungen am Körper einer Figur im inneren Sprechen spielen.<sup>23</sup> Eigene Beobachtungen sind aber

22 Der Informant ist natürlich davon unterrichtet, dass ich mich dafür interessiere, wie man auf Japanisch inneres Sprechen ausübt. Ich habe mit ihm aber nie darüber gesprochen, dass ich meine, Sprecher führen beim inneren Sprechen relevante und charakteristische Bewegungen am eigenen Körper aus.

23 In Wienold (1998) werden Beispiele aus *Krieg und Frieden* von Lächeln, die zum inneren Sprechen zu gehören scheinen, angeführt. Zum Thema erzähltes nicht-verbales Verhalten vgl. Poyatos (1981).

nicht zu verachten. Bereits angedeutet wurde, dass andere bei selbstbezüglichem Verhalten, seien es verlautbart geführte Selbstgespräche, seien es Bewegungen am Körper, zu beobachten u.U. von diesen bemerkt wird. Sie brechen ihr Verhalten ab, sie sind u.a. beschämt oder pikiert oder – zugegebenermaßen zu recht – verärgert. Auch wenn sich jemand an das halten möchte, was Samuel Beckett im *Fragment du Théâtre II* eine Figur (A), die in Anwesenheit einer weiteren (B) eine dritte (C), die außerhalb ihres Raumes vor dem Fenster steht und ihnen den Rücken zukehrt, beobachtet, und es darum geht, wie Lächeln oder geschlossene Augen dieses C zu deuten seien, äußern lässt: „Il faudrait fixer les gens vingt-quatre heurs sur vingt-quatre! Pendant une semaine! Sans qu'ils les sachent!“ (Beckett 1980: 56), gelingen allenfalls geringe Bruchteile davon. Trotzdem scheinen mir gerade die Beobachtungen an anderen, wie eingeschränkt sie auch ausfallen, wertvoll und eigentlich unentbehrlich.

### Kinästheme in Situationen und bei Interaktion mit anderen

Wenn zwei Personen an einer wie vage auch immer umschriebenen Örtlichkeit einander gegenwärtig werden und darüber einander gewahr werden, ist in Goffmans Terminologie eine Situation („situation“) und eine Zusammenkunft („gathering“) gegeben.<sup>24</sup> Darin können Vorgänge ablaufen, die lediglich situiert sind, insofern eine Situation gegeben ist, in der eine Person einer anderen gegenwärtig und ihrer gewärtig ist („mereley situated“), die aber auch sonst ablaufen könnten, oder aber solche Vorgänge, die in Goffmans Sinne situationell sind („situational“), weil sie an die Zusammenkunft gebunden sind, nicht nur in ihr, sondern auch aus ihr sich ergeben. Der Ausschnitt der Körperbewegungen, von denen ich vermute,

24 Hier wie im Folgenden beziehe ich mich auf Goffman (1963: 13-30).

dass sie zum inneren Sprechen gehören, der in Situationen und bei Zusammenkünften sich ereignet, kann selbstverständlich nicht als unbeeinflusst davon angesehen werden. Ein Teil der Beobachtungen zu Kinästhemen hat es mit, wie Goffman sagt, nicht fokussierter Interaktion zu tun („unfocussed interaction“), wo – in unserem Fall – die Person, die das Kinästheme ausführt, und die sie beobachtende Person eine in der anderen Gegenwart und einander gewärtig sind, aber weiter nichts miteinander zu tun haben.<sup>25</sup> Ein weiterer Teil dieser Kinästheme ereignet sich aber durchaus auch in fokussierter Interaktion: „The kind of interaction that occurs when persons gather close together and openly cooperate to sustain a single focus of attention, typically by taking turns at talking.“ (Goffman 1963: 24) Inneres Sprechen in Gegenwart anderer geschieht während nicht fokussierter ebenso wie während fokussierter Interaktion, und so ereignen sich in beiden, wenn wir sie einmal akzeptiert haben, Bewegungen am Körper, die zum inneren Sprechen gehören, Kinästheme. So einsichtsvoll die begriffliche Struktur, die Goffman erarbeitet hat, ist, sie hilft uns beim Inneren Sprechen und bei Kinästhemen nur insoweit, dass uns nicht entgeht, dass alles, was in Situationen und bei Zusammenkünften geschieht, durch die Gegenwart mehrerer Personen und das eine/einer der/des anderen Gewahr- und Gewärtigsein, beeinflusst ist. Sie hilft uns nicht mehr, wenn wir das Innere Sprechen und dessen Kinästheme in solchen Situationen aus ihnen heraussondern wollen. Goffman ist solcher Zusammenhänge selbstverständlich gewahr, er spricht gerade in unserem

25 Goffman (1963: 24): „the kind of communication that occurs when one gleans information about another person present by glancing at him, if only momentarily, as he passes into and then out of one's view. Unfocussed interaction has to do largely with the management of sheer and mere copresence.“

Zusammenhang von „this intelligently helpful and hindering world“ (Goffman 1963: 16); sein Interesse konzentriert sich auf das, was durch die Situation und die Zusammenkunft strukturiert ist.<sup>26</sup>

Wie in hohem Maße beeinflusst und kontrolliert unser Verhalten in Gegenwart anderer und bei wechselseitigem Gewahr- und Gewärtigsein ist, es ist genauso offenkundig, dass gerade auch in – nach Goffman – fokussierter Interaktion insbesondere beim Übergang von der Sprecherrolle zur Hörerrolle im nichtverbalen Verhalten ein Übergang von Gesten zu Kinästhemen stattfindet.

(I9) Eine Sprecherin greift, nachdem sie ihren Redebeitrag beendet hat, mit der rechten Hand, die, während sie sprach, meist still auf dem Tisch lag, und die Gestik fast ganz der linken überlassen hatte, in den Halsausschnitt, schiebt sie unter den Kragen bis fast zum Nacken und führt dort reibende Bewegungen aus.

Man beachte hier, dass zumindest der intensivste Teil dieser Bewegungen an vom Gesprächspartner abgewandten und ihm nicht sichtbaren Körperpartien ausgeführt wird (Reiben im Nacken). Es ist meistens offenkundig, dass solche Bewegungen nicht Nachträge zum Gesprächsbeitrag und nicht für andere Gesprächspartner bestimmt sind, sondern dass sie zu der Passage des Gesprächs gehören, in der sich eine Sprecherin oder ein Sprecher etwas stärker wieder sich selbst zuwenden kann. Wir werden also damit rechnen, dass Beobachtungen zu Kinästhemen in Situationen und bei Zusammenkünften, auch bei fokussierter Interaktion zwar nicht all das präsentieren, was Kinästheme unter Gegebenheiten, dass die Person, die sie ausführt, völlig unbeobachtet ist oder sich zumindest völlig unbeobachtet wähnt, bieten. Meine Behauptung ist, dass auch unter den Bedingungen der fokussierten Interaktion noch genug festzustellen ist, dass wir inneres Sprechen vermuten und Kinästheme, die

26 Es sei noch einmal auf Goffmans Studie (1981) zu den, wie ich sage, „verkleideten Selbstgesprächen“ hingewiesen.

ihm zugehören, als zu beobachten annehmen dürfen. In der Tat kann man immer wieder, wenn Menschen längere Zeit und in größerer Zahl in fokussierten Interaktionen sind, merken, dass sie die Kontrolle ihre Bewegungen am eigenen Körper entspannen und offensichtlich Verhalten zeigen, das für andere zumindest nicht eigens bestimmt ist, im Gegenteil, das die Gegenwart anderer momentan missachtet. So zum Beispiel in Konferenzen, wenn Personen über Stunden an Tischen einander gegenüber sitzen:

(I10) In einer Besprechung hat ein Teilnehmer für längere Zeit bei geöffnetem Mund die Zunge nach oben gewölbt und lässt einen Teil der Unterseite sehen.

So auch wenn Menschen auf Straßen, Gehwegen, Bahnsteigen usw. einander in mehr oder weniger großer Entfernung passieren:

(I11) Man kann leicht sehen, dass Lippen aufeinander gepresst werden, aufeinander gepresst sind oder sich gerade aus dieser Stellung lösen. Die Zunge wird für kurze Zeit aus dem Mund gestreckt. Eine andere Person hat die Zunge stärker nach vorn und außen in den Mundwinkel geschoben und hält sie dort längere Zeit. Vielleicht wird sie gerade darauf aufmerksam, dass ein nicht erwarteter Beobachter ihr ins Gesicht blickt, und zieht die Zunge zurück, nur um sie bald darauf bei nun leicht gesenktem Kopf in den anderen Mundwinkel zu schieben.

Man möchte meinen, die innere Tätigkeit erfordert dieser Art Bewegungen am eigenen Körper, und selbst unter Bedingungen, dass man beobachtet werden kann und sogar beobachtet wird, ist es schwer, sie gänzlich zu unterlassen. Die Muskulatur, behauptet der Psychoanalytiker Sándor Ferenczi (1950: 231; vgl. auch Wienold 2000: 12), ist beim Denken immer in einem Spannungszustand. Solche Bewegungen am eigenen Körper dauern, anders als die

meisten Gesten, über längere Zeit fast unverändert an, sie zeigen trotz längerer Dauer wenig interne Strukturierung.<sup>27</sup> Ich nenne solche Kinästheme vorläufig *Kinästheme der Selbststimulation*.

### Kratzer: Geste versus Kinästhema

Der ganz überwiegende Teil der Forschungen zu nicht zum verbalen Sprechen gerechneten zeichenhaften Verhaltensweisen des Körpers des Menschen beschäftigt sich mit dem in der, wie man sagt, „Kommunikation“, dem, was sehr häufig entsprechend „non-verbale Kommunikation“ genannt wird. Ich möchte das Augenmerk auf etwas lenken, was im üblichen Verständnis nicht dazu gehört. Deshalb mag es besonders nützlich sein, sich auf einige Details zu konzentrieren. Ich betrachte dazu den Unterschied zwischen Geste und Kinästhema an einer Klasse von Bewegungen, dem Kratzen mit den Fingerkuppen am eigenen Körper.

Einer kratzt sich im Gespräch am Kopf. Vielleicht kratzt er sich mit vier Fingern, während der Daumen am Rand aufliegt, über die Wange. Oder er kratzt sich in ähnlicher Weise hinten seitlich durch die Haare an der Kopfhaut. Er kratzt sich so deutlich, dass Partnerin oder Partner es sehen und aufmerken, ja, es sehen müssen und sich sagen, der andere kratzt sich meinetwegen, für mich. Er teilt mir etwas mit. Er teilt mir mit, dass er Zweifel hegt gegenüber etwas, was ich sage oder tue. Der Plan, den die andere Seite vorträgt, erscheint ihm fraglich, ihre Überlegungen erregen Argwohn, ihre Aussagen zeigen nicht genug Verständnis für das, worum es geht.

27 Zum Beispiel hält „die Stirn in Falten Legen“ meist etwas länger an. Der Zustand wird zwar schnell erreicht, aber nur nach und nach wieder zum (nahezu) faltenlosen Zustand gelockert. Man möchte vermuten, dass die Überraschung – eine der Funktionen des Hebens der Augenbrauen in der Konversation ist, Überraschung anzudeuten (vgl. Ekman 1979) – momentan ausgelöst wird, dass aber das innere Bearbeiten des Überraschtseins, bis man es sozusagen wieder lassen kann, eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt.

Der Zweifel wird nicht oder jedenfalls nicht in deutlicher Form in Worte gepackt, sondern durch Körperbewegungen gezeigt.

In diesem Beispiel beweist der, der sich kratzt, Intentionalität des Verhaltens als Zeichen in der Konversation. Er beabsichtigt nicht nur, sich zu kratzen, sondern er beabsichtigt auch, sich zu kratzen, um anderen etwas mitzuteilen. Womöglich sind noch Dritte anwesend, die ebenfalls das Kratzen wahrnehmen und in der Intention des sich Kratzenden gleichfalls das Kratzen wahrnehmen sollen; sie sollen erfahren, dass der Kratzer Bedenken gegenüber dem hegt, was andere sagen, und dass die Bedenken von den Dritten erkannt werden sollen. Vielleicht werden sie gerade wegen der Anwesenheit der Dritten nicht verbalisiert, das schont den, dem die Bedenken gelten, und sichert gleichzeitig, dass sie deutlich mitgeteilt werden. Die Dritten verstehen, was der Kratzende ihnen und dem direkten Partner im Gespräch mitteilen will, und die direkt beteiligte andere Seite versteht es, sie versteht, dass es ihr gilt und dass es beabsichtigter Weise ihr gilt.

Ein solches Beispiel ist ein schöner, klarer Fall. Man weiß, es ist Kommunikation an andere intendiert, man weiß, dass die anderen – Partner wie Dritte – das Kommunierte verstehen und dass sie verstehen, dass es als Kommunikation beabsichtigt ist, dass sie verstehen, was kommuniziert werden soll. Derartiges nichtverbales Verhalten kann man getrost Kommunikation und Handeln nennen.

Wenn alles Nichtverbale so eindeutig beabsichtigt und bewusst, für den Partner – und/oder weitere Anwesende – bei der Konversation bestimmt, und bewusst und beabsichtigt so bestimmt von Partnern und Dritten in diesem Sinne verstanden, und zwar wiederum eindeutig bewusst und absichtsvoll so verstanden würden, dann hätte niemand mit dem nicht verbalen Verhalten oder Handeln Schwierigkeiten. Selbstverständlich zählte es als Kommunikation und zwar auch noch in dem Sinne von Kommunikation, dass etwas über Sachverhalte mitgeteilt wird, ein ehrbares Objekt der

Wissenschaft. Und wenn dann, wie im Beispiel auch noch gesichert ist, dass die Mitteilung unter den gegebenen Umständen nicht gleichzeitig auch sprachlich mitgeteilt wird, also nicht redundant ist, dann ist man sogar bereit zuzugeben, dass dergleichen nichtsprachliche Kommunikation, während wir doch gleichzeitig sprechen, nützlich, nicht überflüssig sei, und also auch deshalb wissenschaftlich beachtenswert. Das Kratzen des Beispiels ist in Worten ausdrückbar, aber unter den gegebenen Umständen ist es günstiger, die Mitteilung so zu machen, dass man sie nicht in Worte „verpackt“.

Bevor wir zu weniger gern Geachtetem weitergehen, noch der Hinweis, dass nichtverbale Verhaltensweisen, die eindeutig in Worte übersetzbare sind und statt etwas in Worten auszudrücken gebraucht werden, – in der Klassifikation von Ekman und Friesen, aber auch von anderen – „Embleme“ genannt werden (Ekman & Friesen 1969a; 1969b; McNeill 1992). Diese ihrerseits greifen hier auf eine in der Erforschung des nichtverbalen Verhaltens wegweisenden Untersuchung von David Efron (1941) zurück.

In der nun schon recht langen Diskussion über die Begriffe des nonverbalen Verhaltens und der nonverbalen Kommunikation ist manchmal die Forderung erhoben worden, nur das, was als intentionale Mitteilung von Information durch nichtverbale Zeichen identifizierbar sei, „nonverbale Kommunikation“ zu nennen (z.B. Wiener et al. 1972). Wir stellen uns sowohl gegen diese als auch gegen die Einschränkung auf Kommunikation, weil das „innere Sprechen“ sonst unberücksichtigt bleibt. Wichtige Einwände gegen die Einschränkung von Kommunikation auf vom „Sender“ intendierte Nachrichten, lassen sich wohl wie folgt zusammenfassen:

- (a) Die Bindungen der Interaktion, speziell der konversationellen Interaktion bestimmen das Verhalten des einzelnen mit (Goffman).
- (b) Was zwischen Partnern geschieht, entscheidet sich in der Interaktion zwischen ihnen (vgl. Frank 1966: 207; McBride 1975:

419), ist also nicht notwendig das von einer Seite Intendierte, gar im voraus Beabsichtigte.

- (c) Nicht immer geht es in der Interaktion um Mitteilung.<sup>28</sup>
- (d) In der Interaktion vollzieht sich vieles, das nicht oder nicht voll oder erst nachträglich zu Bewusstsein kommt.
- (e) Was in der Interaktion mitgeteilt wird, ist z.T. routiniert und verläuft deshalb unbewusst und unabsichtlich (vgl. Ekman 1979: 178f.).
- (f) Auch wenn die Intention, die ein Verhalten steuert, bewusst ist, sind die Verhaltensweisen, mit denen sie ausgedrückt wird, nicht notwendigerweise auch bewusst (vgl. Palmer & Simmons 1995).
- (g) Was Individuen wollen, tun und mitteilen, ist nicht beschränkt auf das, was sie bewusst wollen, tun und mitteilen (Freud).
- (h) Ob und inwieweit das, was von Interaktanten als Mitteilung aufgefasst wird, beim Äußerer von Bewusstsein und Intention begleitet ist, ist im einzelnen weder zweifelsfrei festzustellen, noch kann das generell vorausgesetzt werden (Wittgenstein).

Nicht alles Kratzen am Körper während der Konversation ist so deutlich und entsprechend problemlos für den Forscher wie im oben skizzierten Fall. Wir müssen in der Beschreibung nichtverbalen Verhaltens zwischen kategorial Unterschiedlichem differenzieren, wie vor allem Ekman und Friesen (1974b: 210ff.) nicht müde geworden sind vorzuführen. Eine Klasse von nichtverbalen Verhaltensweisen nennen sie „illustrators“, diese sind mit dem sprachlichen Verhalten, das gleichzeitig stattfindet, assoziiert. Eine andere Gruppe nennen sie „self-adaptors“, die keine solche Beziehung unterhalten (vgl. Ekman & Friesen 1969a; 1969b; 1974a; 1974b). „Es ist zum junge Hunde kriegen“, „Es ist zum Flöhe kriegen“, „Es ist zum die Wände hochgehen“ und andere Redensarten haben wir,

28 Frank (1966: 207): “Since masculinity and femininity are more or less polarized positions and relations which the boy and girl must learn, each may develop a kind of complementary communication in which the intent may be, not primarily to transmit a message, but to evoke a response by a variety of tactful approaches or exhibitions of signs and symbols of tactile significance.“

um beachtlichen Ärger auszudrücken. Ärger meist über andere, die nicht tun, was wir möchten, nicht geben, was wir gern hätten, nicht verstehen, was doch ganz klar ist und längst verstanden sein sollte. Doch in vielen Situationen geben wir nichts vom Ärger kund, zeigen nichts, am besten noch Freundlichkeit, Gleichmut, Verständnis, Entgegenkommen. Wir haben gelernt, sind angehalten worden, Ärger zu unterdrücken, Aggressivität nicht nur zu verstecken, sondern auch abzuleugnen, dem gegenüber, dem sie gilt, anderen gegenüber, ja gegenüber uns selbst. Besser es nicht wahr haben wollen, dass man sich ärgert, den Ärger wegstecken, unterdrücken. „Unbill, die man erträgt, war gar nicht da.“ (Grillparzer 1969: 1120). Das so, obwohl in anderen Kontexten rein gar nichts auch wie ein Zeichen interpretiert werden kann, nach dem bekannten Paradox, dass man nicht nicht kommunizieren könne, und, hier hinzuzufügen, auch für Dritte nicht unbedingt nicht nicht kommunizieren kann. Auch das unbewegte Gesicht im Schweigen, ohne in einer von anderen als Kommunikation konstruierten Situation – was das ausmacht, hat Goffman in *Behavior in Public Places* (1963) dargelegt – zu sein, kann noch als Zeichen interpretiert werden, je nachdem, was erwartet oder gesucht wird, anders, z.B. als Zeichen stillen Einverständnisses zwischen Geliebter und Liebhaber, die sich, wenn andere an einem öffentlichen Ort anwesend sind, in keiner Weise verständigen dürfen:

Candida seu tacito vedit me femina vultu  
In vultu tacitas arguis esse notas.

[Oder es schaut eine Dame auf mich mit schweigender Miene: / Du hast im schweigenden Blick heimliche Zeichen bemerkt.]  
(Ovid 1984: 72f.)

Zum Kratzer zurück. Was übrig bleibt in der nun schon in mehrfacher Hinsicht ärgerlichen Lage, ist nur ein leichter Kratzer mit dem gekrümmten Zeigefinger an der Wange, unter dem Kinn, sozusagen ein verinnerlichtes Räuspern. Der Kratzer ist so unmerklich, dass er einen selbst nicht stört und von anderen praktisch übersehen wird, ja dass die Wissenschaften, die sich dem nichtverbalen Verhalten widmen – Psychologie, Psychotherapie, Psychiatrie, Medizin, Soziologie, Semiotik, Linguistik, Verhaltensforschung – im Zweifel sind, ob dergleichen beachtet werden darf, ob es nicht nur unbewusst, unabsichtlich, bar jeden Zeichencharakters für den anderen wie für den Kratzenden selbst sei, eben bloßes Verhalten, bei dem man noch nicht einmal weiß, ob so viel wie ein kleiner Juckreiz es ausgelöst hat. Die Unterdrückung in der gesellschaftlichen Anpassung ist so weit gelungen, dass die letzten Reste kleineren und größeren Ärgers so unbedeutend sind, dass sie totalem Zweifel an ihrer Vorkommensberechtigung verfallen. Ein solcher Kratzer ist noch unschuldiger, als Zeichen verdächtigt zu werden, als der kurze stille Blick einer für die Geliebte gehaltenen Person in Ovids *Amores*.

Die „Unbill“, der Grillparzers Vers gilt, ist trotzdem durchaus eine erhebliche, und der Dramatiker hat größte Sorgfalt daran gelegt, wie er den Faden um seine Figuren schlingt. Hier wird nicht nur mal schweigend und kurz geblickt. Herzog Otto von Meran stellt Erny, der jungen Frau des Bancbanus, nach, dreist, unverschämt, öffentlich, ein „Stalker“ sehr unangenehmer Art. Bancbanus hat König Andreas von Ungarn seiner Frau Gertrude, die in seiner Abwesenheit die Regierungsgeschäfte führt, als ausführende Gewalt beigegeben und ihm Reich, Frau und Kind zur Obhut anvertraut. Otto ist Gertrudes Bruder und Gertrude hängt an ihm über die Maßen und lässt ihm nicht nur alle Freiheiten, sondern ist ihm bei der Fallenstellerei für Erny noch behilflich. Delikat für Bancbanus, den treuen Diener seines Herrn, der dem Stück den

Titel gibt, sich in den wechselseitigen Abhängigkeiten aufrecht zu erhalten und um mehr als des lieben Friedens willen, nicht nur selbst stille zu sein und die „Unbill“ zu übersehen, sondern auch seiner Frau das anzuraten. Das Zitat belegt, dass in der Tat der immer wieder herunter geschluckte Ärger beträchtlich ist, und die soziale Einübung des Herunterschluckens – und ein Stück wie das Grillparzers gehört zur Tradition solcher Einübung, wenn auch sonst noch zu anderen – ist eine, wenn auch nicht immer, so doch weithin genug geübte.

Bleibt das Kratzen. Wie verlautbartes inneres Sprechen durch Erziehung und andere gesellschaftliche Sanktionenbildung unterdrückt und stigmatisiert wird, so auch die Körperbewegungen, die sich um den eigenen Zustand kümmern, der andere „nichts angeht“ und ihnen nicht zur Kenntnis kommen soll:

Self-adaptors are usually performed with little awareness and no intention to communicate. Self-adaptors are not intrinsically related to speech; but they may be triggered by the motives or affects which are being verbalized. Self-adaptors receive little direct attention or comment from others, with the exception of a parent's comments to a child for performing self-adaptors in public. Although self-adaptors may be inhibited in the presence of others, people still do engage in such behavior during conversations; when they do so, they break visual contact with their fellow conversant, who also politely averts his gaze from this behavior. (Ekman & Friesen 1974b: 212)

Als ein Beispiel solcher „self-adaptors“ führen Ekman und Friesen das Verhalten „scratch-pick“ an, das mit Feindseligkeit assoziiert sei (Ekman & Friesen 1974b: 213, 216), u.U. das Kratzen über einer unterdrückten Unbill.

Was ich hier nahe lege, ist: Ein sowohl für Partner wie möglicherweise anwesende Dritte (nahezu) unmerkliches Kratzen kann zum inneren Sprechen gehören und kann sehr unschuldiges, kaum an die Oberfläche dringendes Indiz gar mächtiger innerer

Bewegung sein. Kratzen dieser Art, ob, wie gerade unterstellt, stark reduziert oder, weil es im Kontext nicht so wichtig ist, vor anderen, so gut es geht, zu verhüllen, dass eine/einen in der Tat innerlich etwas bewegt, wird oft an den anderen abgewandter – das berühmte Kratzen am Hinterkopf – oder ihnen gänzlich unsichtbarer Stelle – am unteren Rücken, da wird nur noch, dass ein Arm und eine Hand sich bewegen, merklich – oder eben als Ganzes unerkennbar, unter dem Tisch am Oberschenkel. Sich-Kratzen ohne anwesende Andere schließlich braucht sich nicht zu verstecken. Doch auch diese wird ohne Rücksicht auf das Gesichtsfeld ausgeführt, ist taktil-propriozeptiv und gehört wiederum zum inneren Sprechen.

Ein leichtes Kratzen im Gesicht, im äußeren Augenwinkel unterhalb des Auges etwa oder im inneren fast an der Nasenwurzel oder an der Wange, in Filmen spielt derlei in sorgfältig ausphotographierten Gesprächen mit wechselseitigen Großaufnahmen der Partner so regelmäßig eine Rolle, dass man fast im Kopf hat, wie es ein guter, sehr routinierter Hollywoodschauspieler, etwa Denzel Washington, dergleichen macht. Da wird dies leichte, ein- oder zweimalige Kratzen stark herausgestellt, es ist Zeichen für uns Zuschauende. Im Alltag, ob im Gespräch (in fokussierter Interaktion) oder nicht (in nicht fokussierter Interaktion oder ganz ohne andere Anwesende) ist es ein minimales Moment. Das muss man richtig erhaschen, wenn man seiner bei anderen oder bei sich selbst gewahr werden will. Wir befinden uns an den Rändern des Gewahrwerdens.

## An den Rändern des Gewahrwerdens

Als ich das Thema und den Begriff des Kinästhemus vorgestellt habe, habe ich unterstellt, dass wir von Kind an die Wahrnehmung und Kontrolle der Bewegungen am eigenen Körper, die uns nicht sichtbar sind, erlernen und dass wir uns jederzeit der Bewegungen am eigenen Körper durch andere Wahrnehmungskanäle, als sie visuell wahrzunehmen, vergewissern können. Trotzdem ist sicher auch deutlich geworden, dass ich hier von etwas spreche, was oft ganz unscheinbar ist: von Zeichen, die kaum ins Gewahrwerden eines Bewusstseins treten, die eher zu den Rändern gehören, wo Zeichenhaftes auflebt, Prozesse, die erst anfangen, ins kontrollierende und die kontrollierenden Beobachtungen formulierende Bewusstsein zu steigen, wo wir gerade anfangen für uns selbst – oder im Gespräch für andere – mit Worten zu arbeiten. Man spricht nicht über sie, es gibt im Alltag kaum einen sinnvollen Kontext, diese zum Gegenstand von Äußerungen für andere oder von Reflexionen für sich selbst zu machen, es sei denn man möchte einem an anderen einmal aufgefallenes, irgendwie beachtenswert gewordenes Verhalten besprechen. Wenn physiologische Phonetiker einem Auditorium am eigenen Körper Details der Lautproduktion, ihrer muskulären und sonstigen physiologischen Basis vorführen, hat das manchmal einen fast skurrilen Charakter, weil eben soweit unterhalb des normalerweise bewusst Beachteten Liegandes auf einmal zur bewussten und konzentrierten Anschauung gebracht werden soll. Ähnlich ist unter Umständen, das hier Besprochene zum Gegenstand der bewussten Beachtung und Betrachtung zu machen, leicht skurril. Das ist nicht zu ändern. Eine ältere Publikation, der ich gute Hinweise in diesem Feld verdanke, ist *Mienen, Gesten und Gebärden: Analyse des Gebarens* von Hermann Strehle (1935): nichtverbales Verhalten, ohne dass gleichzeitig innerlich gesprochen

wird, das aber auch als Indiz von etwas Innerem anzusehen ist, Kopfkratzen, Fingertrommeln, Däumchendrehen, Händereiben, die Zungenspitze über die Lippen hin und her streichen lassen usw. (vgl. Strehle 1935: 58, 61, 68, 112, 140f.).<sup>29</sup>

Dass Kinästheme sich an den Rändern des Gewahrwerdens ereignen, liegt wohl darin begründet, dass viele von ihnen zu Phasen gehören, wo ein Gedanke sich entwickeln soll und noch nicht fassbar ist, wo einem Gedanken sozusagen erst auf die Sprünge geholfen werden muss. Als Zeichen funktionieren Kinästheme in diesen inneren Prozessen. Hierher gehört z.B. das bekannte Daumenreiben. Das Oberglied des rechten oder linken Daumens liegt auf einem anderen Körperteil, im m.E. häufigsten Fall auf dem Mittelglied des Zeigefingers, auf und reibt dort leicht ein oder mehrere Male hin und her. Wenn mehrfach ausgeführt, können zwischen den Ausführungen kurze Pausen liegen. Die überstrichene Fläche ist gering, das ganze Kinästhema wenig auffällig (vgl. Wienold 1998: 22ff.). Funktion des Daumenreibens ist Selbststimulierung, Gedanken „herauf“ kommen zu lassen, einen Schritt in einer Problemlösung zu finden, oder eine Formulierung aufzutreiben. Ist hingegen z.B. eine Formulierung gefunden und wird ausprobiert, sich vorgehalten, vorläufig bestätigt, dann tritt ein anderes Kinästhema ein, das ich „Skandieren von Gedanken“ nenne: Rhythmischt werden zu jedem Wort oder jeder Silbe Finger gegen einen anderen Körperteile geschlagen (vgl. Wienold 1998: 26f.; sowie Freedman & Bucci 1991). Vielerlei andere, z.T. bereits erwähnte, Kinästheme gibt es hier zu betrachten: Däumchendrehen, Fingertrommeln, Kopfkratzen, Händereiben, Gegeneinanderdrücken bestimmter Hautpartien, starkes, fast kreisendes Hin- und Herbewegen der Zunge,

29 Auch George Mahl (1968: 304) führt als Beispiele für „autistic actions“ genannte Körperbewegungen an: „Rubs, touches nose“, „Scratches self“, „Finger-mouth“, „Rubs self“, „Picking, smoothing, cleaning, arranging“, „Pats hair“ und dokumentiert diese im Laufe seiner Darstellung.

einen Kugelschreiber zwischen zwei Fingern rotieren lassen. Neben solchen repetitiven Kinästhemen gibt es andere, bei denen eine bestimmte Konfiguration von Körperteilen, die Druck erzeugt, über längere Zeit aufrecht erhalten wird: die Lippen zusammenpressen, Fäuste geballt halten, Fingerspitzen aneinander gelegt halten und gleichzeitig die Hände voneinander wegdrücken. Die semiotisch beachtenswerten Merkmale und Klassen von Kinästhemen detailliert auszuarbeiten, würde ein weiteres – und sehr langes – Kapitel ausmachen (vgl. einstweilen Wienold 1998: 22ff.; 1997: 23ff.).

Einen Bereich von Phänomenen, die oft am Rande des Gewahrwerdens liegen, möchte ich freilich von den Kinästhemen ausschließen: das Gefühl von Druck auf Haut und Muskulatur im Kontakt des Körpers mit einer Oberfläche, das unsere Befindlichkeit immer begleitet und ab und zu für länger oder kürzer ins Bewusstsein tritt. Wir können unter irdischen Bedingungen nicht existieren, ohne dass ein Teil unseres Körpers mit einer Oberfläche in Kontakt ist; ob wir stehen, gehen, sitzen, liegen, lehnen, hängen, der mit der Oberfläche einer uns stützenden oder haltenden Gegebenheit im Kontakt befindliche Körperteil nimmt taktil an den sich der Oberfläche anpassenden Körperteilen dies wahr, schwimmend das uns tragende Wasser; auch der kurze Moment eines Sprunges durch die Luft, der etwas längere eines schrecklichen Falls aus der Höhe ist begleitet von einem Gefühl des Körpers, dessen wir gewahr werden können. Solches tritt nur zeitweise in den Vordergrund des Bewusstseins und gehört zu den Zeichen unserer körperlichen Befindlichkeit. Dieses Gewahrsein ist von unterschiedlicher, durch die Ruhebefindlichkeit oder die Bewegung des gesamten Körpers bestimmter Dauer, ist wesentlich durch diese und die jeweiligen Gegebenheiten bestimmt. Eben darin unterscheidet es sich von allen hier behandelten Kinästhemen, deren Klassen nach einer Dimension ich hier kurz andeute: den eine Zeitlang, mehr oder weniger unverändert

anhaltenden, z.B. Zusammendrücken der Faust; den mehrfach repetitiv ausgeführten Bewegungen, bspw. Fingertrommeln, Daumenreiben; den reduplikativen, z.B. zweimal den Zeigefinger bei sonst ruhiger Hand nach rechts und nach links schlagen (eine Entscheidung wird getroffen), den einmaligen Bewegungen, z.B. Klaps auf den Oberschenkel. Das Wahrnehmen der Befindlichkeit relativ zu einer Oberfläche ist Kinästhemen gegenüber wie ein Dauersummen, ohne das nichts abläuft, es gehört zur „Ständigkeit des eigenen Leibes“, von der Maurice Merleau-Ponty (1966: 115ff.) spricht und zu der das innere Sprechen und seine Kinästheme in Beziehung zu bringen, eine längere neue Reflexion erforderte. Das Wahrnehmen der Befindlichkeit des Leibes mag die Kinästheme grundieren, es mag auch zum Gegenstand des inneren Sprechens werden, gehört aber nicht zu ihm. Ganz überwiegend involvieren die Kinästheme des inneren Sprechens Hände und Kopf, die am Gewahrwerden der Körperbefindlichkeit relativ zur Oberfläche anderer Körper wenig teilhaben. Doch in der Liebe erleben wir über die Zeichen der Haut das noch einmal neu und anders (vgl. Barthes 1988: 59f.).

Kinästheme an den Rändern des Gewahrwerdens scheinen es geradezu mit Bewusstwerden zu tun zu haben. Einer, der im Sitzen schlafend den Kopf zurückgelegt hat, mag, aufgewacht, das Gesicht verziehen, die Kiefer voneinander gelöst, den Mund leicht öffnen, und dann den Unterkiefer zweimal leicht hin- und herschieben. Eine Überlegung scheint in Gang gesetzt zu sein. Ränder des Gewahrwerdens sind schon relevant, wenn es um das Verhalten in der Konversation geht. Noch stärker betreffen sie das innere Sprechen und seine Kinästheme.

## Haut und Hände oder das Innere

Es geht immer über die Haut, und oft sind Finger bzw. Hände beteiligt. Macht das nun einen Widerspruch aus, inneres Sprechen und Bewegungen am Körper, die zum inneren Sprechen gehören? Allenfalls, meine ich, wenn man sich zu sehr an die Worte hängt, in denen die Begriffe ausgedrückt werden. Ich ziehe einen Begriff von Sprechen und Sprache vor, der von vornherein Sprechen immer schon als auch nichtverbal sieht. Etwas, was die Betrachtungsweise, die ich hier vorschlage, für einige möglicherweise problematisch macht, mag sein, dass durch eine bestimmte Denktradition, die lange Zeit Sprachauffassung, Psychologie und Philosophie bestimmt hat, für uns unser Körper zum Teil eines Außen oder einer Außenwelt geworden ist, die einem Inneren oder einer Innenwelt entgegensteht. „Inneres Sprechen“ ist mit Vygotskijs Begriff und unter diesem Namen weitgehend akzeptiert worden, weil man sich des nicht verlautbarten selbstbezüglichen Sprechens sowohl genügend gewahr ist, als auch weil, wenn nicht Sprechen, so wenigstens Sprache als etwas zum Inneren Gehöriges, in der Psyche vor sich Gehendes, im Gehirn Gespeichertes aufgefasst wird. (In gewisser Betrachtung kann freilich auch das Gehirn zur Außenwelt gehören.) Was an der Körperoberfläche geschieht, dem hat man jedoch nicht die gleiche Stellung zugebilligt.

Menschliche Sprache steckt im Körper, evolutionär wie in ihrer heutigen Erscheinung (vgl. Fouts 1997: 84ff., 95ff.). Eine ganze Reihe meiner Beispiele könnten schon näher gebracht haben, insbesondere, die, wo die Nichtsichtbarkeit der Kinästheme aufschien, dass hier Körperoberfläche selbst Inneres, nicht von Außen Einsehbares, nicht der auf Sichtbarkeit oder andere Außenreize ausgehenden Äußerlichkeit Zugehörendes ist. Die Bewegungen am Körper, vor allem an der Haut kann man durchaus als etwas Inneres auffassen, wenn man bei dieser Scheidung bleiben will bzw. man

kann überlegen, ob hier die so bequem ausschauende Scheidung zwischen Innenwelt und Außenwelt nicht besser aufgegeben oder wenigstens relativiert werden sollte.

Manche Beispiele haben hervorgehoben, dass Kinästheme des inneren Sprechens verborgen werden. Es ist etwas ganz anderes als wie man sagt, hinter vorgehaltener Hand zu sprechen. Nicht Zugang für andere bis auf ein, zwei wird verwehrt, nein, gänzlich unzugänglich für andere soll es gehalten werden. Das Reiben im Nacken, das Kratzen am Hinterkopf, die Fingerbewegungen in der Rock- oder Hosentasche: das ist die von Mund, Ohr, Auge abgewandte Welt. Finger und Haut formen hier gemeinsam ein Innen wie ein Sprechen in uns selbst, das uns selbst noch schneller entgleitet wie die gesprochenen Worte im Hauch, mit dem wir sie verlautbarend von uns geben. Das Innere der Kinästheme ist das Propriozeptive. Wie nichtverlautbartes selbstbezügliches Sprechen von anderen nicht wahrgenommen, sein Vorkommen allenfalls vermutet werden kann, so ist das Propriozeptive der Kinästheme anderen nur erschließbar. Was ich in den Beschreibungen, die ich gegeben habe, vorführe, ist das äußerlich Beobachtbare. Das Zeichenhafte aber an den Kinästhemen des inneren Sprechens ist, was der Körper propriozeptiv wahrnimmt. Die Kinästheme führen uns zu – einem semiotischen Körper.

Kinästheme sind nicht nur oft verborgen, sie sollen es auch sein, so sehr, dass es sie nicht geben soll. Das gilt für das innere Sprechen wie für seine Kinästheme. Nicht geben soll in dem Sinne, dass sie negativen Sanktionen unterliegen, wie auch in dem Sinne, dass ihre Existenz oder ihr Sinn bestritten werden. Für beide, selbstbezügliches Sprechen und Kinästheme, gilt: „Tut man nicht“, oder allenfalls Kinder (vgl. Ekman & Friesen 1974b: 212) oder Närrische. Kinästheme partizipieren an allerlei Tabus. Schnalze beispielsweise, die nicht zu den Phonemen der deutschen Sprache gehören, sind als Anmache negativ sanktioniert. Als Kinästheme mit gleichzeitiger

auditiver Wahrnehmung (vgl. Wienold 1997: 25) vertrackte Probleme andeutend, werden sie ebenfalls unterdrückt: „Nicht vor anderen!“ Dabei sind sie in der Ontogenese der Sprache früh, erscheinen vor dem eigentlichen Beginn des Sprechens in den Phasen der Proto-Wörter und der Ein-Wort-Äußerungen.

## Tabu und Einsamkeit

Stille Wachen stehen vor dem Tabu des verlautbarten selbstbezüglichen Sprechens in Gegenwart anderer. Die Wachen sind so achtsam wie unscheinbar. Kaum einer spricht von dem Tabu, niemals rennt einer dagegen an. Unerschütterlich scheint es allenthalben in Kraft. Was man für sich denkt und redet und anderen nicht öffnen will, soll so verschwiegen sein, dass man nicht davon erfährt, dass es verschwiegen wird.

In Japan unterliegt das Anschauen der anderen Person – außerhalb der Konversation im engen Kreis – stärkerer Beschränkung als etwa bei uns oder in Südasien. Man schaut weniger, d.h. verhaltener, kürzer, verstohлener. Es gibt Verweigerungen, jemanden anzuschauen, und es gibt besondere Abwehrgesten gegen das Angeblicktwerden, anderswo habe ich sie jedenfalls nicht gesehen. So sind wohl auch, das kann ich nur vermuten, Kinästheme des inneren Sprechens in Japan geschützter, ereignen sich sozusagen hinter einem unsichtbaren Vorhang. Mein Interesse für das innere Sprechen bestand schon lange, bevor ich nach Japan kam. Es mag aber wohl sein, dass die jahrelange japanische Erfahrung dieses Interesse erst richtig auf die Kinästheme gelenkt hat.<sup>30</sup>

Wie sozial Sprache auch immer ist, inneres Sprechen gehört der Einsamkeit. Fritz Mauthner, der wie viele andere Themen eines neuen Nachdenkens über Sprache, vielleicht auch als erster, das der

30 Einen Überblick zu Forschungen zu nichtverbalem Verhalten in Japan gibt Ramsey (1997).

Einsamkeit eingeführt hat, wird einerseits nicht müde, zu beteuern, Sprache sei etwas „in der Luft“ (Mauthner 1923: 19), „zwischen den Menschen“ (Mauthner 1923: 28, 29), „eine wirkliche Art des menschlichen Handelns“ (Mauthner 1923: 11), und schreibt dann doch auch, dass der einzelne, der sich von sozialen Konventionen und Gedanken unabhängig mache, einsam werde. Und die Sprache solches Einsamen, nennt er mehrfach „irre“:

Irre wird auch die Sprache erst, wenn sie sich nicht mehr damit begnügen will, zwischen den Menschen zu sein, ihre Notdurft stöhnend zu begleiten, wenn sie über den Menschen, von Menschennotdurft gelöst, überreizten, geistigen Bedürfnissen dienen will.

Das ist auch die Sprache der Deliberation mit sich selbst, das innere Sprechen. „Poesie und Seekrankheit“ wohnten „hier dicht beisammen“ (Mauthner 1923: 40).<sup>31</sup>

Mauthner äußert sich freilich recht elitär: „Herdenmenschen“ hätten derlei Bedürfnis nicht. Wenn man reichlicher beobachtet als Mauthner, zumindest in diesem Fall, akzeptiert man: Die „Einsamkeit“ ist verbreiteter. Wenn Kinder älter werden, haben sie mehr und mehr Anlass, Gedanken und Gefühle für sich zu behalten, sicher unterschiedlich nach sozialen Bedingungen. Sie lernen sich zu kontrollieren und Sanktionen auszuweichen. Nicht nur innere Lehrer entstehen, auch innere Väter und Mütter, die „Gute Nacht“ sagen, und Überichs, laute, zu Zeiten freundliche, oft harte Überichs. Erregungen, Gefühle von Schwierigkeit und Nichtgenügen, Wünsche und Vergnügen, die es nicht geben soll, vielerlei ist zu

<sup>31</sup> Einzelne bewerten Gebrauch von Gesten im Gespräch auch negativ. So schreibt Hugo von Hofmannsthal am 13. Februar 1924 an die Bremer Presse: „Ich habe in der Correctur Beistriche angebracht, wo sie mir absolut nötig erschienen. Im Allgemeinen überladen die neueren deutschen Schriftsteller ihren Text mit Interpunctionen, eine Unart, die dem fortwährenden Gebrauch von Gebärden gleichkommt.“ (Hofmannsthal 1963: 112).

verbergen, besser nicht zu äußern oder zu besprechen. Die Wege zum inneren Sprechen sind dann schon selbstverständlich gegangen. Das Tabu erlaubt zu glauben, es gäbe das alles nicht.

## Literatur

- Ameka, Felix. 1992. Interjections: The universal yet neglected part of speech. In *Journal of Pragmatics* 18: 101-118.
- Anisfeld, Moshe. 1984. Language development from birth to three. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Aune, Bruce. 1977. Reason and action. Dordrecht: Reidel.
- Austin, John L. 1962. How to do things with words. Hg. von Jo Urmson & Marina Sbisà. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Barroso, Felix & Norbert Freedman. 1992. The nonverbal manifestation of cognitive processes in clinical listening. In *Journal of Psycholinguistic Research* 21: 87-110.
- Barthes, Roland. 1988. Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Bates, Elizabeth et al. 1983. Names, gestures, and objects: Symbolization in infancy and aphasia. In Keith E. Nelson (Hg.). *Children's Language*. vol. 4. Hillsdale, New Jersey: Erlbaum, 59-123.
- Black, Ruth W. 1979. Crib talk and mother-child interaction: a comparison of form and function. In *Papers and Reports on Child Language Development* 17: 90-97.
- Camaioni, Luigia et al. 1984. On the failure of the interactionist paradigm in language acquisition: A reevaluation. In Willem Doise & Augusto Palmonari (Hg.). *Social Interaction in Individual Development*. Cambridge: University Press & Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 93-106.
- Clark, Ruth. 1977. What's the use of imitation? In *Journal of Child Language* 4: 341-359.

- Craig, Holly K. & Tanya M. Gallagher. 1979. The structural characteristics of monologues in the speech of normal children: Syntactic nonconversational aspects. In *Journal of Speech and Hearing Research* 22: 46-62.
- Davis, Martha. 1997. Nonverbal behavior and psychotherapy: Process research. In Aaron Wolfgang (Hg.). *Nonverbal Behavior: Perspectives, Applications, Intercultural Insights*. Seattle: Hogrefe & Huber, 203-228.
- Efron, David. 1941. *Gesture and Environment*. New York: King's Crown Press.
- Ekman, Paul 1977. Biological and cultural contributions to body and facial movement. In John Blacking (Hg.). *The Anthropology of the Body*. New York: Academic Press, 39-84.
- Ekman, Paul. 1979. About brows: emotional and conversational signals. In Mario von Cranach et al. (Hg.). *Human Ethology: Claims and Limits of a New Discipline*. Cambridge: University Press & Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 169-202.
- Ekman, Paul & Wallace von Friesen. 1974a. Detecting deception from the body or face. In *Journal of Personality and Social Psychology* 29: 288-298.
- Ekman, Paul & Wallace von Friesen. 1974b. Nonverbal behavior and psychopathology. In Raymond J. Friedman & Martin M. Katz (Hg.). *The Psychology of Depression: Contemporary Theory and Research*. New York: Wiley, 203-232.
- Ekman, Paul & Wallace von Friesen. 1972. Hand movements. In *Journal of Communication* 22: 353-374.
- Ekman, Paul & Wallace von Friesen. 1969a. The repertoire of nonverbal behavior: categories, origins, usage and coding. In *Semiotica* 1: 49-98.
- Ekman, Paul & Wallace von Friesen. 1969b. Nonverbal leakage and clues to deception. In *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes* 32: 88-105.
- Ferenczi, Sándor. 1950. Thinking and muscle innervation. In Sándor Ferenczi. *Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-Analysis*. London: Hogarth, 230-232.
- Fouts, Roger. 1997. *Next of kin: What chimpanzees have taught me about who we are*. New York: William Morrow.

- Frank, Lawrence K. 1966. Tactile communication. In Alfred G. Smith (Hg.). *Communication and Culture: Readings in the Codes of Human Interaction*. New York: Holt, Rinehart, Winston, 199-209.
- Freedman, Norbert & Wilma Bucci. 1991. On kinetic filtering in associative monologue. In *Semiotica* 34: 225-249.
- Freedman, Norbert & Stanley P. Hoffman. 1967. Kinetic behavior in altered clinical states: approach to objective analysis of motor behavior during clinical interviews. In *Perceptual and Motor Skills* 24: 527-239.
- Gallagher, Tanya M. & Holly K. Craig. 1978. Structural characteristics of monologues in the speech of normal children: semantic and conversational aspects. In *Journal of Speech and Hearing Research* 21: 103-117.
- Garrity, Linda I. 1975. An electromyographical study of subvocal speech and recall in preschool children. In *Developmental Psychology* 11: 274-281.
- Garvey, Catherine. 1977. Play with language and speech. In Susan Ervin-Tripp & Claudia Mitchell-Kernan (Hg.). *Child Discourse*. New York: Academic Press, 27-47.
- Goffman, Erving. 1981. Response cries. In Erving Goffman. *Forms of Talk*. Philadelphia: University Press, 78-123.
- Goffman, Erving. 1963. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press.
- Goffman, Erving. 1961. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday, Anchor Books.
- Grillparzer, Franz. 1969. *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München: Hanser.
- Hall, Edward T. 1963. A system for the notation of proxemic behavior. In *American Anthropologist* 65: 1003-1026.
- Hickmann, Maya (Hg.). 1987. *Social and functional approaches to language and thought*. Orlando, Florida: Academic Press.
- Hitch, Graham J. et al. 1991. Speech, „inner speech“, and the development of short-term memory: Effects of picture-labeling on recall. In *Journal of Experimental Child Psychology* 51: 220-234.

- Hofmannsthal, Hugo von. 1963. Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In Jahrbuch der deutschen Schiller-gesellschaft 7: 44-189.
- Jakobson, Roman. 1962. Anthony's contribution to linguistic theory. In Ruth H. Weir. Language in the Crib. The Hague: Mouton, 18-20.
- Jones, Susan S. 1996. Imitation or exploration? Young infants' matching of adults' oral gestures. In Child Development 67: 1952-1969.
- Kuczaj, Stan A. 1983. Crib Speech and Language Play. New York: Springer.
- Levina, R. E. 1981. LS Vygotsky's ideas about the planning function of speech in children. In James V. Wertsch (Hg.). The Concept of Activity in Soviet Psychology. Armonk, New York: M. E. Sharpe, 279-299.
- McBride, Glen. 1975. Interactions and the control of behavior. In Adam Kendon et al. (Hg.). Organization of Behavior in Face-to-Face Interaction. The Hague: Mouton, 415-425.
- McClane, Joan B. 1987. Interaction, context, and the zone of proximal development. In Maya Hickmann (Hg.). Social and Functional Approaches to Language and Thought. Orlando, Florida: Academic Press, 267-285.
- McNeill, David. 1992. Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought. Chicago: University Press.
- Mahl, George F. 1968. Gestures and body movements in interviews. In John Shlien (Hg.). Research in Psychotherapy III. Washington: American Psychological Association, 295-346.
- Mauthner, Fritz. 1999. Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 3 Bde. Wien: Böhlau.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966. Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: de Gruyter.
- Nelson, Katherine (Hg.). 1989. Narratives from the Crib. London: Harvard University Press.
- Ovid (Publius Ovidius Naso). 1984. Liebesgedichte: Amores. Lateinisch und deutsch von Walter Marg und Richard Harder. München, Zürich: Artemis.

- Palmer, Mark T. & Karl B. Simmons. 1995. Communicating intentions through nonverbal behaviors: Conscious and nonconscious encoding of liking. In *Human Communication Research* 22: 128-160.
- Piaget, Jean. 1975. *Der Aufbau der Wirklichkeit beim Kinde*. Stuttgart: Klett.
- Pickert, Sarah M. 1981. Imaginative dialogues in children's private speech. In *First Language* 2: 5-20.
- Poyatos, Fernando. 1981. Forms and functions of nonverbal communication in the novel: A new perspective of the author-character-reader relationship. In Adam Kendon (Hg.). *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*. The Hague: Mouton, 107-149.
- Poyatos, Fernando. 2002. *Nonverbal Communication Across Disciplines*. 3 Bde. Amsterdam: Benjamins.
- Ramsey, Sheila. 1997. Double vision: Nonverbal behavior east and west. In Aaron Wolfgang (Hg.). *Nonverbal Behavior: Perspectives, Applications, Intercultural Insights*. Seattle: Hogrefe & Huber, 139-167
- Scheflen, Albert E. 1972. *Body Language and the Social Order: Communication and Behavioral Control*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Shields, Maureen M. 1979. Dialogue, monologue and egocentric speech by children in nursery schools. In Olga K. Garnica & Martha L. King (Hg.). *Language, Children and Society*. Oxford: Pergamon, 249-269.
- Speidel, Gisela E. & Keith E. Nelson 1989. *The Many Faces of Imitation in Language Learning*. New York: Springer.
- Strehle, Hermann. 1935. *Mienen, Gesten und Gebärden: Analyse des Gebarens*. München, Basel: Ernst Reinhardt.
- Suslick, Alvin. 1969. Nonverbal communication in the analysis of adults. In *Journal of the American Psychoanalytic Association* 17: 955-967.
- Tudge, Jonathan R. 1992. Processes and consequences of peer collaboration: A Vygotskian analysis. In *Child Development* 63: 1364-1379.
- Vygotskij, Lew S. 1998. Child psychology. In *The Collected Works of L. S. Vygotsky*. vol. 5. Hg. von Robert W. Riber. New York: Plenum.
- Vygotskij, Lew S. 1986. *Denken und Sprechen*. Frankfurt a. Main: Fischer.

- Weir, Ruth H. 1966. Some questions on the child's learning of phonology. In Frank Smith & George A. Miller (Hg.). *The Genesis of Language: A Psycholinguistic Approach*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 153-168.
- Weir, Ruth H. (Hg.) 1962. *Language in the Crib*. The Hague: Mouton.
- Werner, Heinz & Bernard Kaplan. 1963. *Symbol Formation: An Organismic-Developmental Approach to Language and the Expression of Thought*. New York: Wiley.
- Wiener, Morton et al. 1972. Nonverbal behavior and nonverbal communication. In *Psychological Review* 79: 185-214.
- Wienold, Götz. 2001. Tabu und Einsamkeit: Wege zum inneren Sprechen. In *Dokkyo University Studies in Foreign Language Teaching* 19: 1-33.
- Wienold, Götz. 2000. Kinästheme und Inneres Sprechen gegenüber Gesten und Konversation: Mit einem Beitrag über nichtverbale Deixis und das Gesichtsfeld. In *Dokkyo University Studies in Foreign Language Teaching* 18: 7-63.
- Wienold, Götz. 1998. Zur Entstehung der inneren Sprache und zur Bedeutung von Kinästhemen. In *Dokkyo University Studies in Foreign Language Teaching* 17: 1-33.
- Wienold, Götz. 1997. Kinästheme und innere Sprache im gesteuerten Fremdsprachenerwerb: Mit einer Reflexion auf Jean Piagets Zeichentheorie. In *Dokkyo University Studies in Foreign Language Teaching* 6: 1-31.
- Wienold Götz. 1996. Typen der Sprachverwendung (mit einer Perspektive auf die Entwicklung von Sprache und Kultur). In Walter A. Koch (Hg.). *Mechanismen kultureller Entwicklung: Skizzen zur Evolution von Sprache und Kultur*. Bochum: Brockmeyer, 59-107.
- Wienold, Götz. 1994. Innere Sprache und Selbstgespräch als ein Typ der Sprachverwendung. In *Dokkyoo Daigaku Doitsugaku Kenkyuu. Dokkyo-Universität. Germanistische Forschungsbeiträge* 32: 13-47.
- Wolfgang, Aaron (Hg.). 1997. *Nonverbal Behavior: Perspectives, Applications, Intercultural Insights*. Seattle: Hogrefe & Huber.

# **Der zerstückelte Körper. Versuch über ein literarisches Motiv**

Ruth Gantert

Die Inszenierung des menschlichen Körpers nimmt eine ganz besondere Stellung in der Literatur ein. Einerseits ist der Körper Mikrokosmos im Vergleich zum Makrokosmos Welt und steht demnach als Bild für die Gesamtheit des im Text Dargestellten, andererseits erscheint der menschliche Organismus auch in vielen Metaphern als Vergleich für die Komposition des Textes, also des Darstellenden.

Erstes Bild der *Ars poetica* von Horaz ist das des Textes als Körper. Horaz warnt eindringlich vor einer heterogenen Textkomposition: Der Dichter soll sich hüten, ein „Monster“ aus verschiedenen Körperteilen zusammensetzen.

Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si velit et varias inducere plumas  
undique conlatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in piscem mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici?  
credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae  
fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
reddatur formae.

[Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammen gelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so dass als Fisch von hässlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib: könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet, so dass nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.] (Horaz 1994: V. 1-9)

Wie der Körper, so soll sich der Text als wohlproportioniertes Ganzen präsentieren:

denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.

[Kurz, sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein.] (Horaz 1994: V. 23)

Im Folgenden wird das Verhältnis zwischen Textkörper und im Text dargestelltem Körper an drei verschiedenen Literaturbeispielen dargelegt. Dabei wird auf die Orpheus-Geschichte aus Ovids *Metamorphosen*, auf eine Romanstelle aus dem frühen 17. Jahrhundert und auf ein Prosagedicht aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen.

### Ovid: *Metamorphosen XI*, Der Tod des Orpheus

Orpheus wird von den Maenaden zerfleischt als Rache dafür, dass er sich nach Eurydices Tod nicht mehr für Frauen interessiert und stattdessen in seinen Liedern die Liebe zu Knaben und die Gesetzesverstöße der jungen Mädchen besingt. Die rasenden Frauen stürzen sich auf den arglosen Dichter, zuerst mit Lanzen und Steinen, dann mit bloßen Händen. Am Ende des ungleichen Kampfes erscheinen Orpheus' Glieder abgetrennt und verstreut, den Kopf und die Leier trägt der Fluss Hebrus mit sich fort. Dabei geschieht etwas Wunderbares: Mitten im Fluss erklingt noch die Leier, die tote Zunge murmelt noch, und klagend antworten die Ufer. Das Haupt wird von Apoll vor einer Schlange gerettet, indem er sie versteinert. Dann gleitet Orpheus' Schatten in die Unterwelt, wo er die geliebte Eurydice wieder findet und mit ihr zusammen wandeln kann – diesmal ohne Sorge, dass sie ihm wieder entzogen werde.

membra iacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque  
excipis, et (mirum!), medio dum labitur amne,  
flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua  
murmurat exanimis, respondent flebile ripae.  
iamque mare inventae flumen populare relinquunt  
et Methymnaeae potiuntur litore Lesbi:  
hic ferus expositum peregrinis anguis harenis  
os petit et sparsos stillanti rore capillos.  
[lambit et hymniferos inhiat divellere vultus]  
tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem  
arcet et in lapidem rictus serpentis a pertos  
congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus.  
umbra subit terras et, quae loca viderat ante,  
cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum  
invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis.  
hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo:  
nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit  
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus.

[Aber die Glieder, sie liegen zerstreut! Das Haupt und die Leier  
Nimmst du zu dir, o Hebrus. Und während im Strom sie gleiten,  
Klingt von der Leier – o Wunder! – ein klagender Ton, und die  
Zunge

Murmelt so klagend, die tote, und klagend erwidern die Ufer.  
Und schon treibt es die Reste ins Meer – sie verlassen der Heimat  
Strom und werden nach Lesbos geschwemmt an den Strand von  
Methymna.

Hier am fremden Gestade beschleicht das Haupt und die Haare,  
Welche noch triefen vom Tau der See, eine grimmige Schlange.  
Endlich ist Phoebus zur Stelle: er scheucht das zum Bissec bereite  
Tier und verwandelt in Stein den geöffneten Rachen der Viper;  
So, wie er gähnte, der Schlund, so muss er gefrieren, erstarren.  
Unter der Erde verschwindet der Schatten, und alle die Orte,  
Welche er früher gesehn, erkennt er; er sucht in der Frommen  
Auen und findet Eurydice: liebend umarmt er die Teure.

Bald lustwandeln sie hier miteinander, Seite an Seite,  
 manchmal geht sie voraus – er folgt –, bald schreitet der Liebsten  
 Orpheus voran: nach Eurydice darf er nun sorglos sich umsehn.]  
 (Ovid 1980: XI, V. 50-66)

Dem grausamen Motiv des Todes und des zerstückelten Körpers setzt der Text Figuren des Fortdauerns und der Ganzheit entgegen: Der Körper wird eins mit der Natur, die Orpheus' Gesang fortsetzt, was die dreimalige Repetition des Adverbs „flebile“ unterstreicht. In der Unterwelt wird dem Liebespaar die verlorene Ganzheit zuteil. Den „diversa membra“ im Vers 50 antwortet der Ausdruck „coniunctis passibus“ (V. 64). Die Bewegung der zerstückelten Einzelteile des Körpers zur Ganzheit des Subjekts veranschaulicht der Anfang und Ende dieses Auszuges mit den verschiedenen Bezeichnungen für den Dichter: Erscheinen zuerst nur noch „membra diversa“, Teilstücke eines nicht mehr benennbaren Ganzen, so wird am Ende mit dem Eigennamen Orpheus, der als grammatisches Subjekt den Satz und gleichzeitig den Mythos beschließt, das Subjekt noch einmal unversehrt hinauf beschworen. „Orpheus“ bezeichnet nicht mehr nur der Schatten des toten Dichters in der Unterwelt, sondern die Dichterfigur in ihrer Gesamtheit.

### Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*

Die *Histoire comique de Francion*, ein burlesker Roman aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, liegt in drei verschiedenen Versionen vor (1623, 1626 und 1633). Es handelt sich um die Geschichte des pikaresken Helden Francion, der auf der Suche nach der Liebe zweier Frauen, zuerst Laurette und dann Naïs, zahlreiche Abenteuer besteht. Die Episoden sind frech und witzig erzählt, manchmal in sehr kruder Sprache, teils von einem extra-diegetischen Erzähler, teils von Francion selbst. Die frühere Kritik verurteilte Francions Abenteuer als zusammenhangslos und

pubertär. In Folge der Aufwertung der Barockliteratur hingegen wurde Sorel wieder entdeckt und für seine Qualitäten gerühmt. So ist sich die Kritik heute mehrheitlich darin einig, dass der Fülle der scheinbar zufällig zusammengesetzten Romanepisoden durchaus eine durchdachte Komposition zugrunde liegt.<sup>1</sup>

Im dritten Buch erzählt Francion einen langen Traum, den er in der vorangegangenen Nacht geträumt hat. Im Traum befindet er sich zuerst im Himmel, dann auf der Erde und zuletzt in der Unterwelt. Dort trifft er eine Frau mit einem Trichter und einem Krug, die ihm ein wunderbares Getränk offeriert. Als er aber den Mund aufmacht, uriniert sie in den Trichter. Um sie zu bestrafen, ohrfeigt er sie, worauf sie in Stücke zerfällt.

*Je me relevai promptement pour la punir et ne lui eus pas si tôt baillé un soufflet que son corps tomba tout par pièces. D'un côté était la tête, d'un autre côté les bras, un peu plus loin étaient les cuisses: bref, tout était divisé, et ce qui me sembla émerveillable, c'est que la plupart de tous ces membres ne laissèrent pas peu après de faire leurs offices. Les jambes se promenaient par la grotte, les bras me venaient frapper, la bouche me faisait des grimaces et la langue me chantait des injures.* (Sorel 1996: 143)

Auch hier geschieht das Wunder, dass die Einzelteile weiterhin ihre Funktion erfüllen, allerdings ist diese Funktion nicht poetischer, sondern ganz praktischer Art. Die zerstreuten Glieder haben ihre Streitlust keineswegs eingebüßt: Die Beine gehen, die Arme schlagen den Missetäter, das Gesicht schneidet ihm Grimassen, die Zunge beschimpft ihn. Hier wird also nicht die Einheit, sondern die Vielfältigkeit der Ausdrucksmittel beschworen, die aber doch alle auf ein einziges Ziel ausgerichtet sind, nämlich den Helden möglichst wirkungsvoll anzugreifen. Francion setzt den weiblichen Körper nach

1 Zu den neuesten Publikationen über Sorels Schelmenroman vgl. Niklas, Michael. 1999. Diskurskonstitution in der französischen Barockliteratur: Charles Sorel und Jean Rotrou. Bern: Lang; sowie Dandrey (2000; sowie 2001) und Serroy (2001).

Anweisungen der Zunge wieder zusammen, wobei er allerdings zuerst die falschen Brüste nimmt, denn der Raum ist voll frei schwebender Frauenbrüste. Die Zunge klärt ihn aber über den Irrtum auf, und er kann behoben werden. Als der Frauenkörper wieder zusammengesetzt ist, beendet dies den früheren Streit und die beiden vereinen sich in erotischer Umarmung: «La bouche me baissa et les bras me serrèrent étroitement, jusqu'à ce qu'une douce langueur m'eût fait quitter cet exercice» (Sorel 1996: 143).

Sorel nimmt in burleskem Register Aspekte des Mythos' auf. Wie beim Orpheus-Motiv fährt der zerstückelte Körper fort, sich auszudrücken: die Sprache – oder bei Orpheus die Musik – die weiterhin ertönt, obwohl der Körper zerstört ist, kann als eine Figur des literarischen Textes gelesen werden, der die Geschichte seiner Helden fortdauern lässt. Während im klassischen Text der Zerstückelung des Körpers ein Auffangen in die geordnete Konstruktion des Textes entgegensteht, so entspricht im Schelmenroman dem aufgelösten Körper ein Zerfall des Textes in viele verschiedene Episoden, deren Zusammenhang nicht ersichtlich ist. Dies ist ganz besonders im Traum der Fall, von dem der Erzähler explizit anmerkt, er verlief „à bâtons rompus“ [„sprunghaft“, „unvermittelt“, „zusammenhangslos“] wie alle Träume. Auffallend ist, dass in beiden Texten die Zerstückelung des Körpers als Resultat des „Geschlechterkriegs“ erscheint, nur ist es einmal der Mann, das andere Mal die Frau, deren Körper zerfällt. Im klassischen Mythos beleidigt Orpheus die Maenaden durch seine Verachtung gegenüber dem weiblichen Geschlecht und wird grausam bestraft; auf das Gemetzel der Maenaden folgt in der Unterwelt die Unversehrtheit der harmonischen Zweierbeziehung. Im burlesken Roman ist die Zerstückelung des Körpers auch die Antwort auf einen Affront, nur spielt sich alles auf der körperlichen Ebene ab: Die Frau „pfeift“ auf den Helden („pisser sur quelqu'un“ kann auch

im übertragenen Sinn gebraucht werden: „jemanden mit Verachtung behandeln“), worauf er sich mit einer Ohrfeige rächt, deren Konsequenzen er keineswegs beabsichtigte.

Im Orpheus-Mythos wird über den zerstückelten Körper hinaus eine spirituelle Ganzheit des Subjekts postuliert: Die Identität des Subjekts liegt in der Stabilität seiner modalen Beschaffenheit, seiner dichterischen Kompetenzen und seiner Leidenschaften; Orpheus liebt Eurydice konstant – lebend und im Schattenreich. Ort der wiedererlangten Ganzheit ist in der Orpheus-Geschichte auf der Inhaltsebene die Unterwelt, ein von der Welt der Lebenden völlig abgetrennter Raum, auf der Aussageebene der Text selbst, die Dichtung, die von Orpheus handelt. In der *Histoire comique* hingegen spielt sich alles – innerhalb des Traumes – im gleichen Raum ab: Die Zerstückelung ist in der Traumwelt reversibel, sie kann ohne weiteres wieder in die körperliche Unversehrtheit geführt werden. Die Umkehrbarkeit zeigt sich aber auch in den Rollen, die das Subjekt in den verschiedenen Episoden inne hat: Während Francion in einer ersten Episode die zerstörende Instanz darstellt, die danach ihr eigenes Werk der Zerstörung wieder rückgängig macht und den Frauenkörper wieder herstellt, so sind in einer weiteren Traumepisode die Rollen umgekehrt: Diesmal ist Francion verletzt, zwar nicht in seine Körperteile geteilt, aber aufgeschlitzt. Die Eingeweide hängen ihm zum Bauch heraus, was ihn aber nicht weiter stört. Er empfindet nur Neugierde zu wissen, wie lang sie sind und misst sie mit den Händen. Danach erscheint die vormals zerstückelte Frau und näht ihn wieder zusammen.

Je m'allai coucher dans le cabinet des roses où je me mis à contempler mes boyaux et tout ce qui était auprès d'eux de plus secret: je les tirai hors de leur place et eus la curiosité de les mesurer avec mes mains, mais je ne me souviens pas combien ils avaient d'empans de long. Il me serait bien difficile de vous dire en quelle humeur j'étais alors car, quoique je me visse blessé, je ne m'en attri-

stais point et ne cherchais aucun secours. Enfin, cette femme qui m'avait auparavant pissé dans la bouche s'en vint à moi et prit du fil et une aiguille dont elle recousit ma plaie si proprement qu'elle ne paraissait plus après. (Sorel 1996: 146-147)

In der *Histoire comique de Francion* zerfällt nicht nur der Körper in Stücke, während die modale Identität einheitlich bleibt, sondern das Subjekt wechselt ständig von einer Gefühlslage zur anderen: Francion empfindet nacheinander Wut, Angst und Lust, alles auf das gleiche Objekt gerichtet. Der Streit endet unvermittelt in der Liebesszene mit derselben Person. An den Anfängen des modernen Romans liegt die Einheit des Subjekts nicht mehr in seiner modalen Verlässlichkeit und Stabilität, sondern in seiner Position als Held und Erzähler, die Episoden werden nur durch das Erzählen zusammengehalten, wie sich die in ihre Bestandteile zerfallene Frau mit Hilfe der Zunge wieder zu einem Ganzen zusammenfügen lässt.

Die Beziehung zwischen Körper und Text lässt sich für die beiden Beispiele folgendermaßen zusammenfassen: In Ovids Orpheus-Geschichte bekräftigt die Darstellung des zerstückelten Körpers gerade antithetisch die Identität des Subjekts als ungeteilte Einheit, und – da es sich beim Subjekt um den Dichter *par excellence* handelt – auch die der Dichtung. Im *Roman comique* hingegen steht der Zerfall und das Wiederzusammenfügen des Körpers in einer Analogiebeziehung zum Text: Der zerstückelte Körper ist eine *mise en abyme* der Traumerzählung „à bâtons rompus“, die ihrerseits als *mise en abyme* des ganzen Romans gelesen werden kann, wie es Wolfgang Leiner (1977) gezeigt hat.

Rimbaud: *Illuminations*, „Barbare“

Rimbauds Prosagedichte *Illuminations* sind um 1874 entstanden, ihre Publikation erfolgte jedoch erst zwanzig Jahre später, ohne Wissen des Autors. Sie sind berühmt – und auch berüchtigt – als

ausgesprochen schwierige, hermetische Texte. Eine erste Lektüre des Gedichtes „Barbare“ wird diesen Ruf wahrscheinlich bestätigen:

Barbare

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,  
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs  
arctiques; (elles n'existent pas.)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme – qui nous attaquent encore le cœur et la tête – loin des anciens assassins –

Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)

Douceurs!

Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, – Douceurs! – les feux à la pluie du vent de diamants – jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. – O monde! –

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs! – et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.

Le pavillon...

[Barbarisch

Lange nach den Tagen und den Zeiten, und den Wesen und den Ländern,

Die Flagge von blutigem Fleisch über der Seide der Meere und den Blumen des Nordpols; (es gibt sie nicht.)

Erholt von den alten Fanfaren des Heroismus – die noch immer uns Herz und Kopf bestürmen – weit weg von den alten Mör dern.

– Oh! Die Flagge von blutigem Fleisch über der Seide der Meere und den Blumen des Nordpols; (es gibt sie nicht.)

Süße Lust!

Die Glüten, regnend in den eisigen Böen, – süße Lust! – Die Feuerbrände im Regen des Diamantenwindes, geworfen aus dem Herzen der Erde, das ewig zu Kohle verbrannt wird für uns. – O Welt! –

(Weit weg von den alten Zapfenstreichen und den alten Flammen, die man hört, die man riecht,)

Die Glüten und die Schäume. Die Musik, Kreisen der Abgründe und Anprall der Fisschollen gegen die Sterne.

O süße Lust, o Welt, o Musik! Und dort, die Gestalten, die Schweißtropfen, das lange Haar und die Augen, wie das dahin treibt. Und die weißen Tränen, siedend heiß, – o süße Lust! – und die Stimme der Frau, eingedrungen in die Tiefe der Vulkane und der Grotten des Nordpols.

Die Flagge...] (Rimbaud 1991: 72-73)

Das Prosagedicht weist eine Gliederung in zehn Abschnitte auf, die aus einem einzigen Ausruf bestehen können (Segment 5: „douceurs!“) oder mehrere Syntagmen umfassen (wie die Segmente 6 und 9). In der Abfolge dieser Segmente wiederholt sich ein Muster, das schon in den ersten beiden Abschnitten erkennbar ist. Es handelt sich um den Widerstreit zweier verschiedener Welten. Der Text beginnt mit der Distanz zu einer schon bestehenden Welt, die durch konventionelle Einteilungen der Zeit, des Raumes und der Akteure charakterisiert wird: Tage, Jahreszeiten, Lebewesen und Länder werden benannt. Diese Distanz, die zuerst zeitlich dargestellt ist („après“), wird in den Abschnitten 3 und 7 wieder aufgenommen (3: „remis des“, „loin des“ zeitlich und räumlich, sowie 7: „loin des“ räumlich). Es ist eine Welt der kriegerischen Gewalt des Stärkeren, ausstaffiert mit militärischen Figuren: Diese Welt ist alt und scheint überholt zu sein („vieilles fanfares“, „anciens assassins“, „vieilles

retraites“, „vieilles flammes“). Gleichzeitig macht sich diese Welt aber doch immer noch bemerkbar (3: „encore“, 7: „qu'on entend, qu'on sent“). Dieser alten Welt stellt sich eine völlig andere Welt entgegen, die sich im zweiten Abschnitt im unerhörten Bild der „Flagge von blutigem Fleisch über der Seide der Meere und der arktischen Blumen“ vorstellt. „Pavillon“ ist mehrdeutig, es kann Flagge bedeuten, aber auch Zelt. Vielfältig sind auch die Deutungsvorschläge für dieses Bild aus der Rimbaud-Kritik, sie reichen vom Sonnenuntergang über dem Meer über die Flagge eines Kriegsschiffes bis zu einer erotischen Liebesszene. Das Bild ist nicht eindeutig visualisierbar, wird doch auch zu den arktischen Blumen in Klammern der Satz angefügt: „elles n'existent pas“, wie um zu sagen, dass man sich keine Mühe geben soll, dem Zeichen eine außersprachliche Referenz zuzuordnen. Sicher ist, dass es sich um eine Figur handelt, die elementare Gegensätze aufeinanderprallen lässt: Rohes, blutiges Fleisch kontrastiert mit dem feinen textilen Stoff der Seide und dem pflanzlichen der Blumen. Auch dieses Bild kehrt refrainartig wieder, so im Abschnitt 4 unverändert bis auf die Interjektion „oh!“, die dem Bild eine unmittelbare Präsenz verleiht. Im letzten Abschnitt wird das Bild als Refrain nur noch mit dem Anfang angedeutet und dann suspendiert. Zum ersten (und wieder letzten) unerhörten Bild gesellen sich andere Konstellationen elementarer Gegensätze, wie „les brasiers, pleuvant aux rafales de givre“ [Feuer-, Luft- und Eisregen], wiederholt in „les feux à la pluie des vents de diamants“ – ein Zusammenbringen aller möglichen Aggregatzustände – oder in Abschnitt 7 im Ausdruck „choc des glaçons aux astres“: ein Zusammenstoßen von Feuer und Wasser, heiß und kalt, oben und unten, Himmel und Erde. Dieser Zusammenprall der elementaren Gegensätze wird als „Musik“ bezeichnet, es handelt sich um die neue Harmonie, die Rimbaud in vielen Gedichten sucht. Dem zweitletzten Abschnitt kommt dabei eine besondere Stellung zu, da er die einzigen Figuren enthält, die keine

vorhergehenden Bilder wieder aufnehmen, sondern die nur einmal auftreten. Es handelt sich dabei um Teilfiguren, die menschlichen Wesen zuzuordnen sind: Gestalten, Schweißtropfen, Haare, Augen, heiße Tränen – und ganz zuletzt im Singular die weibliche Stimme, nach der Musik die letzte akustische Figur des Textes. In dieser neuen Welt existiert nichts Ganzes, es gibt nur Fragmente. Diese Fragmente erscheinen aber nicht wie in den beiden früheren Texten als Resultat einer Zerstörung sondern im Gegenteil als Elemente einer Kreation, deren Prozess noch nicht abgeschlossen ist.

Das Subjekt, das diesem Text zugrunde liegt, ist ein gespaltenes oder sogar ein zersplittertes. Es ist nicht instabil im Sinne des barocken Subjekts in der *Histoire comique*, das ständig seine Gemütszustände ändert, sondern es ist gleichzeitig Sitz von verschiedenen Instanzen: Es ist Subjekt der ekstatischen Bewunderung vor einem Objekt, von dem es zugleich sagt, dass es nicht existiere – es findet Süße gerade im chocartigen Aufeinanderprallen von Gegensätzen.

Welches ist nun die Beziehung zwischen Körper und Text in diesem modernen Beispiel? Auch hier handelt es sich scheinbar um eine Analogiebeziehung: Die Teile inszenierten Körpers lassen sich nicht zu einem Ganzen zusammenfügen, es sind einzelne Fragmente, die weder Reliquien einer vergangenen Einheit noch Vorboten einer zukünftigen Einheit darstellen. Tatsächlich endet der Text mit einem Zirkelschluss, er erreicht zwar einen Höhepunkt im zweitletzten Abschnitt, fällt aber danach doch wieder in den Refrain zurück, so dass alles wieder von neuem beginnen kann. Der dargestellte kreative Prozess wird also nicht linear auf eine Vollendung hin gezeichnet, sondern bleibt spiralförmig unvollendet. Erscheint der menschliche Körper nur in Fragmenten im Text, so gibt sich der Text selbst in seiner Struktur als Fragment: Die drei Punkte am Schluss geben an, dass er nicht wirklich zu Ende ist. Der fragmentarische Charakter zeigt sich zudem innerhalb des Textes in der Zergliederung in zehn Abschnitte, deren Grenzen nicht mit den

Satzenden übereinstimmen, er zeigt sich in der Interpunktion, den zahlreichen Gedankenstrichen und Klammern, die den Redefluss unterbrechen. Allerdings stößt die Analogie hier, so scheint mir, an eine Grenze, denn so sehr der Text auch eine Ästhetik des Fragments zelebriert, so tut er dies doch gerade mittels einer raffinierten Konstruktion der Bezüge, die sich aus dem Text als abgeschlossenem Ganzen ergeben, zum Beispiel dem Verhältnis zwischen Anfang und Ende.

## Literatur

- Dandrey, Patrick. 2000. Charles Sorel, „*Histoire comique de Francion*“: Parcours critique. Paris: Klincksieck.
- Dandrey, Patrick. 2001. Le premier „*Francion*“ de Charles Sorel ou le „jeu du roman“. Paris: Klincksieck.
- Horaz (Quintus Horatius Flaccus). 1994. *Ars Poetica: Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam.
- Leiner, Wolfgang. 1977. Le rêve de *Francion*: Considérations sur la cohésion intérieure de l'*Histoire comique* de Sorel. In Jacqueline van Baelen & David L. Rubin (Hg.). *La Cohérence intérieure: Études sur la littérature française du XVIIe siècle présentées en hommage à Judd D. Hubert*. Paris: Jean-Michel Place, 157-175.
- Ovid (Publius Ovidius Naso). 1980. *Metamorphosen*. Übersetzt von Hermann Breitenbach. Stuttgart: Reclam.
- Rimbaud, Arthur. 1999. Œuvres complètes. Hg. von Pierre Brunel. Paris: Librairie Générale Française.
- Rimbaud, Arthur. 1991. *Illuminations: Farbstiche*. Französisch/Deutsch. Übersetzt von Walther Küchler. Stuttgart: Reclam.
- Serroy, Jean (Hg.). 2001. Charles Sorel: *Histoire comique de Francion*. Littératures classiques 41. Paris: Aux Amateurs de Livres.
- Sorel, Charles. 1996. *Histoire comique de Francion*. Édition de 1633 présentée par Fausta Garavini. Paris: Gallimard.

## **II Körperfilder und Bildkörper**



# **Bild.Körper – Ein Plädoyer für die Körperlichkeit der Kunst**

Alexander Piecha

Zu der Welt, in der wir leben, gehört seit einigen Jahren auch die virtuelle Welt der digitalen Medien, insbesondere der Cyberspace. Geprägt wurde dieser letztere Begriff durch William Gibsons großartige *Neuromancer-Trilogie*, deren erster Band bereits 1984, also noch vor der Entwicklung des World Wide Webs, erschien. Die dort geschilderten Szenarien einer unbestimmten Zukunft sind auch heute noch der Traum – oder vielleicht auch der Albtraum – vieler, die sich mit Virtueller Realität befassen.

Gibsons Protagonistin Molly ist eine Straßensamurai, eine Söldnerin, mit künstlich beschleunigten Reflexen sowie mit diversen anderen Zusätzen und Implantaten ausgestattet. Ihr Partner Case ist ein so genannter Konsolen-Cowboy; heute würde man sagen ein Hacker. Zusammen mit Dixie Flatline, der gespeicherten Persönlichkeit einer bereits verstorbenen Cowboy-Größe der Vergangenheit, sind die beiden am Ende des ersten Bandes auf einer Villa im Orbit unterwegs. Sie arbeiten mehr oder weniger freiwillig im Auftrag Wintermutes, einer künstlichen Intelligenz, die sich von den ihr durch die Turing-Behörde auferlegten Fesseln befreien möchte. Case ist über ein neurales Interface online. Er zieht den Cyberspace der realen Welt vor, da er als Konsolen-Cowboy für den Körper oder, wie er sagt, das Fleisch, nur Verachtung übrig hat. Zugleich hat er über eine so genannte SimStim-Einheit Zugriff auf Mollys sensorischen Apparat und ihre Gedanken:

Molly war nun langsamer geworden, entweder weil sie wusste, dass sie sich dem Ziel näherte, oder aus Rücksicht auf ihr Bein. Der Schmerz bahnte sich allmählich wieder seinen gezackten Weg durchs Endorphin, und er wusste nicht recht, was das zu bedeuten hatte. Sie sagte nichts, sondern biss die Zähne zusammen und konzentrierte sich darauf gleichmäßig zu atmen. Unterwegs hatte sie vieles gesehen, was Case nicht verstand, doch seine Neugier war erloschen. Da war ein Raum voller Bücherregale gewesen; Millionen vergilbter Blätter, in Leinen oder Leder gebunden, Regale, die in

regelmäßigen Abständen Schilder mit fortlaufenden Bezeichnungen aus Ziffern und Buchstaben trugen. Eine voll gestopfte Galerie, in der Case' Blick durch Mollys desinteressierte Augen auf eine gesprungene, staubige Glasplatte fiel; die Aufschrift auf dem Messingschildchen daran, die Molly automatisch überflog, lautete: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Als sie die Hand danach ausstreckte und das Ding berührte, klickten ihre falschen Nägel gegen die Lexan-Scheibe, mit der das gesprungene Glas geschützt war. (Gibson 2000: 262)

Diese Passage beinhaltet gleich mehrere wichtige Topoi, die alleamt eine eingehendere Diskussion lohnen. Im Kielwasser des rasanten Fortschritts der so genannten Neuen Medien, aber auch der Neurowissenschaften werden von verschiedener Seite immer wieder „Entkörperungsthesen“ geäußert. Damit meine ich alle Positionen, die behaupten, dass

1. es bald möglich sein wird, die Persönlichkeit eines Menschen in eine Maschine zu transferieren – hier wäre beispielsweise der Künstler Stellarc zu nennen – oder

2. dass es, wie etwa Putnam in einem Gedankenexperiment dargelegt hat, vorstellbar sei, dass wir alle nichts weiter sind als Gehirne in Tanks mit Nährösungen, die von einem Neurowissenschaftler einer höheren Dimension mit simuliertem und synchronisiertem Input gefüttert werden – eine moderne Fassung der Leibnizschen Monadentheorie oder

3. dass die Neuen Medien eine körperlose Kunst ermöglichen, in dem Sinne, dass entweder der Körper der Rezipienten oder die Körperlichkeit der Kunstwerke aufgehoben wird.

Gibsons Held Case hat, wie gesagt, über ein Cyberdeck, also einem Computer, an den er selbst durch neurales Interface angegeschlossen ist, Zugriff auf Mollys sensorisches System: Er sieht, hört und fühlt, was sie sieht, hört und fühlt. Er kann dabei jederzeit

umschalten in die virtuelle Realität des Cyberspace, wo Dixie Flatline, die gespeicherte Persönlichkeit seines verstorbenen Mentors, während der Zeit seiner Abwesenheit für ihn weiter hackt.

Seit jeher sagen die Werke der Sciencefiction viel weniger über die tatsächliche Zukunft aus als über die Visionen ihrer jeweiligen Gegenwart, man denke nur an Jules Verne, Wells' *Krieg der Welten*, *Raumpatrouille Orion* oder *Star Trek*. Liest man aktuelle, insbesondere populärwissenschaftliche Publikationen, so sind Gibsons Visionen, auch wenn sie bereits fast zwei Jahrzehnte alt sind, immer noch hochaktuell: Die direkte Koppelung von Mensch und Maschine, die Speicherung einer Persönlichkeit in einem ROM-Chip, künstliche Intelligenzen und das Anzapfen der Sinneseindrücke und Gedanken anderer mit technischen Mitteln; all dies scheint auch heute noch für viele in etwa das zu sein, was sie von der technischen Entwicklung der näheren Zukunft erwarten.

Interessanterweise sieht Case während des Runs durch Mollys Augen offensichtlich ein Werk Marcel Duchamps, eine auch als *Grand Verre* bekannte Arbeit, der er selbst den Titel *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* gegeben hat, was soviel heißt wie „die Braut, von ihren Junggesellinnen entkleidet, sogar“.

Auf diese Weise haben wir, wenn auch nur durch eine überaus beiläufige Anspielung, mit Duchamp einen weiteren Protagonisten im Spiel. Duchamp ist mit Sicherheit eine der einflussreichsten Gestalten in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Seine Ready-Mades stellen die erste Entmaterialisierung von Kunst dar, verweisen sie doch darauf, dass es nicht die Eigenschaften des jeweiligen materialen Objektes sind, aufgrund derer ihm der eigenartige Status „Kunstwerk“ verliehen wird. *Fountain* z.B. ist weder aufgrund seiner schimmernden weißen Oberfläche, dem Ebenmaß oder der Symmetrie seiner Formen noch wegen seiner Ähnlichkeit zu Plastiken von Brancusi ein Kunstwerk (vgl. Lüdeking 1988: 171-177). Genau diese Eigenschaften hat es nämlich mit allen anderen Pissoirs

gemeinsam, und auch wenn heutzutage – dank Duchamp – jeder Gegenstand ein Kunstwerk *sein kann*, so *ist* de facto nicht jeder Gegenstand ein Kunstwerk.

Darum ist Goodman zufolge auch die wenig hilfreiche Frage, was Kunst sei, zu ersetzen durch die Frage, wann etwas Kunst ist. Nicht die materialen Eigenschaften des Objektes sind entscheidend, sondern der Kontext – oder mit Goodman gesprochen, das Symbol-System innerhalb dessen der Gegenstand als Zeichen verwendet wird (Goodman 1990: 76-113; sowie ders. 1997: 232-235). Auf eine solche Einsicht lassen sich nun mit Leichtigkeit manche Entkörperungstheorien gründen.

Hält man sich den Zeitpunkt der Erfindung des Ready-Mades durch Duchamp vor Augen, so kann es kaum überraschen, dass sein quantitativ zwar nicht großes, dafür aber umso schillernderes Gesamtwerk zahlreiche Künstler beeinflusste, wie die Dadaisten und die Surrealisten und über die letzteren indirekt die abstrakten Expressionisten und später dann im Zuge seiner Wiederentdeckung die Künstler der Pop-Art ebenso wie die der Konzept-Kunst. Letztere wiederum arbeiteten mit Nachdruck an einer Emanzipation der Kunst von sinnlicher Kontemplation. Heutzutage steht als Konsequenz dieser Entwicklung hinter jeder Form ernst zu nehmender Kunst ein künstlerisches Konzept, wohingegen sinnliche Kontemplation fast nur noch in ironisch gebrochener Weise vorkommt.

Die Frage nach dieser insbesondere auch im Zusammenhang mit den Neuen Medien immer wieder hervorgehobenen Entkörperung und Virtualisierung der Kunst kann nun unter drei Aspekten betrachtet werden: 1) Körperbild, 2) Bildkörper oder 3) Körperlichkeit der Rezipienten. Entsprechend dieser Unterscheidung kann eine Entkörperungsthese der Kunst damit Folgendes bedeuten:

1. Es gibt keine Körperbilder mehr. Je nach Lesart des Wortes „Bild“ kann damit gesagt sein, dass Körper, speziell menschliche Körper, nicht mehr abgebildet werden oder, dass wir uns kein Bild mehr von unserem Körper machen oder machen können.

2. Der Bildkörper, das Medium, verschwindet. Auch hier sind zwei Interpretationen denkbar. Die erste beinhaltet, dass virtuelle Bilder nur noch Datenmengen sind und über keinen eigenen Bildkörper im klassischen Sinne verfügen. Die zweite Interpretation besagt, dass das Medium im Blick auf seinen Inhalt transparent wird.

3. Die Körperlichkeit des Rezipienten wird bedeutungslos für die Kunstrezeption.

Die erste Behauptung, verstanden in der Weise, dass es in der Kunst keine Bilder von Körpern mehr gäbe, ist schon durch einen flüchtigen Blick auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts zu widerlegen. Spätestens seit der Abkehr der Pop-Art vom nahezu allgemein verbindlichen Dogma der ungegenständlichen Kunst ist die Beschäftigung mit dem menschlichen Körper, seiner Sterblichkeit, seiner Manipulierbarkeit, seiner Rätselhaftigkeit und nicht zuletzt seiner Sexualität in der Kunst ein wesentlicher Topos. Als Beispiele sei hier nur auf so unterschiedliche Künstler wie beispielsweise Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, Chris Burden, Louise Bourgeois, Orlan, Kiki Smith oder die Wiener Aktionisten verwiesen. Diese Liste ließe sich beinahe beliebig verlängern.

Um die alternative Lesart dieser ersten These ist es keinesfalls besser bestellt: In der Medizin stehen uns heute Bild gebende Verfahren mit erstaunlichen Fähigkeiten zur Verfügung. Wir sind besser denn je über die Belange und die Eigenschaften unserer Körper informiert. Unsere Verdauung, unser Nervensystem, die Fortpflanzung, der motorische Apparat – schon wir Laien wissen darüber mehr als manche Fachleute der Vergangenheit. Und über nahezu alles, was wir nicht wissen, könnten wir uns jederzeit in Kenntnis setzen. Zugleich sind uns unsere Körper auch wichtiger denn je.

Wir achten auf unsere Ernährung – oder falls wir es nicht tun, so wissen wir zumindest, dass es besser wäre, wir treiben Sport, gehen ggf. zur Krankengymnastik und halten unser latentes Übergewicht mit Diäten in Schach. Wir können unsere körperlichen Veränderungen in der Zeit mit Hilfe des heute allseits verfügbaren Mediums der Fotografie dokumentieren und beobachten. Bilder von Körpern umgeben uns in allen Medien und wir wissen genau, wie wir aussehen wollen – aber ebenso auch, wie wir tatsächlich aussehen.

Mithin sind beide Spielarten der These vom Verschwinden des Körperfildes nicht haltbar. Damit komme ich zur zweiten These, nach der es nicht die Körperbilder, sondern die Bildkörper sind, die verschwinden.

Nach der zuerst vorgeschlagenen Interpretation dieser These, sind virtuelle Bilder nur noch Datenmengen, die über keinen eigenen Bildkörper im klassischen Sinne mehr verfügen. Ein digitales Foto, eine Vektorgrafik, ein mit Computer geschriebener Text oder ein elektronisches Musikstück, sie alle bestehen letztlich aus Nullen und Einsen. Jede Kopie einer solchen binären Datei ist wieder dasselbe Bild und somit wieder ein Exemplar des Originals. Diese Eigenschaft ist für die Anwenderinnen und Anwender ein unbestreitbarer Segen. Zugleich ist sie für die Musikindustrie ebenso wie für Organisationen wie die GEMA ein Albtraum, den zu regulieren derzeit die heftigsten Anstrengungen unternommen werden.

Nun ist es zwar unbestreitbar wahr, dass jeder, der etwa meine Internetgalerie <<http://www.apiecha.de>> besucht, insofern dieselben Bilder betrachtet, als sein Computer die vom Server geladenen Daten in adäquater Weise interpretiert und als spezifische Verteilung von farbigen Bildpunkten auf dem Monitor des Surfers anzeigt. Es ist auch richtig, dass der Kathodenstrahl der gängigen Röhrenmonitore nur genau einen bewegten Einzelpunkt anzeigt, der so schnell dahinhuscht, dass unser trüges Auge uns ein statisches oder auch ein bewegtes, aber auf jeden Fall ein flächiges Bild vorgaukelt.

Klickt man nun auf einen Link, so zeigt derselbe Bildschirm – oder besser derselbe über diesen Schirm jagende Bildpunkt – auf ein Mal ein anderes Bild, und das vorhergehende ist verschwunden. Genauer gesagt, befindet es sich jetzt als Ansammlung von binären Daten im Verzeichnis für temporäre Internetdateien auf der Festplatte.

Es ist allerdings wichtig, dabei nicht zu vergessen, dass man weder binäre Daten rezipiert noch einen dahinjagenden Kathodenstrahl, sondern ein Bild, welches mittels eines bestimmten Mediums wiedergegeben wird. Diese Tatsache gilt auch für andere Schnittstellen zwischen Mensch und Maschine: Ebenso wie der Bildschirm sind auch Datenhelm und Datenhandschuh mit spezifischen Qualitäten ausgestattete Medien. Der Umstand, dass elektronische Bilder anders als traditionelle Bilder nicht mehr auf Leinwand oder Fotopapier vorliegen, bedeutet nicht, dass sie von überhaupt keinem Medium mehr präsentiert würden.

Wenngleich damit die erste Interpretation der These vom Entschwinden der Bildkörper hinfällig ist, so ist die zweite Interpretation mit dieser zugegebenermaßen schlichten Einsicht durchaus kompatibel, besagt sie doch nur, dass in den künstlichen Welten der Neuen Medien das jeweilige Medium mit Blick auf seinen Inhalt transparent wird. Wenn wir uns in der virtuellen Realität bewegen, so nehmen wir dementsprechend – zumindest im Idealfall – nicht den Helm und die sonstigen technischen Hilfsmittel wahr, sondern eben diesen rechnergenerierten Raum, der uns als Input unseres sensorischen Systems umgibt.

In dieser Weise die Reflektion auf die spezifischen Eigenheiten des verwendeten Mediums auszuklammern, bedeutet allerdings, genauer betrachtet, nicht mehr, als einen simplen meist technophil verbrämten Naturalismus zu vertreten, der als solcher künstlerisch uninteressant ist. Kunstwerke sind keine Verkehrszeichen. Nimmt man Goodmans Analyse der Sprachen der Kunst ernst, so sind

unter anderem eben die syntaktische und die semantische Dichte Symptome einer künstlerisch repräsentierenden Zeichenverwendung (vgl. Goodman 1997: 133f., 148f., 232f.; sowie ders. 1990: 188f.). Weder auf der Ebene der Zeichengestalt noch auf der Bedeutungsebene gibt es eine endliche Differenzierung. Stattdessen kann jeder noch so kleine Unterschied in der Zeichengestalt einen Bedeutungsunterschied erzeugen, und umgekehrt kann jeder noch so kleine Bedeutungsunterschied symbolisch repräsentiert werden. Goodman (1997: 216f.) vergleicht die Rezeption eines Kunstwerkes darum auch mit einer Reihe von Messvorgängen, die sich ohne Angabe von Toleranzbereichen auf skalenlose analoge Messgeräte stützen.

Wenn ein Gegenstand oder ein Geschehen, also ein Gemälde, eine Fotografie, ein Ready-Made, ein *objet trouvé*, eine Installation, eine Performance oder ein Happening als künstlerische Zeichen Verwendung finden, dann ist es zwar der Kontext, das Symbol- system Kunst, aufgrund dessen wir es in den Status eines Kunstwerkes erheben, das heißt aber nicht, dass nur noch dieser Kontext für den Gehalt des Werkes verantwortlich sei. Vielmehr kann dieser Kontext dazu führen, dass wir uns der Erscheinungsweise des Gegenstandes oder des Geschehens auf ganz intensive Weise widmen.

Danto (1999: 226f.) formuliert darum ganz zutreffend, dass jedes Kunstwerk einer Metapher ähnlich nicht nur seinen Inhalt präsentiert, sondern zugleich auch seine jeweilige Präsentationsweise. Im Kunstwerk verschmelzen Inhalt, Medium und Form untrennbar zum Gehalt, der eine bestimmte subjektive Sichtweise der Welt erfahrbar macht (vgl. Kutschera 1988: 72f.).

Verwenden wir beispielsweise ein digitales Fieberthermometer in seinem ursprünglichen Kontext, so interessiert uns nur die angezeigte Temperatur. Die Gestaltung des Gerätes, seine Farbe, seine haptischen Qualitäten, die Typografie der Anzeige und viele andere Eigenschaften mehr sind in diesem Zusammenhang ohne Belang.

Wird dieses Thermometer jedoch in einen künstlerischen Kontext gestellt, etwa als Element einer fiktiven naturalistischen Plastik, die einen zusammengerollten nackten Menschen mit einem Fieberthermometer im Hintern darstellt – eine solche Arbeit könnte z.B. von Mike Kelley stammen –, so müssen wir bei der interpretierenden Rezeption dieses Werkes auf alle Einzelheiten achten, wollen wir nicht leichtfertig Bedeutungskonstituenten außer Acht lassen.

Betrachten wir nun die viel gerühmten „Virtuellen Welten“, so haben diese spezifische Eigenschaften: Sie sind u.a. bei aller beeindruckten Realität gegenwärtiger Computerspiele zumindest momentan noch so grob strukturiert und so arm an Informationen im Gegensatz zur so genannten „Realen Welt“, dass jeder Spaziergang etwa durch einen Wald mehr „Input“ bietet. Der reale Spaziergang liefert eine dichte Menge an Daten auf allen Sinneskanälen: Geruch, Gehör, Gesichts-, Tast- und Gleichgewichtssinn. Wir können jederzeit vom Weg abweichen und querfeldein marschieren, eine Pause machen, uns auf eine Lichtung legen und in den Himmel schauen, auf einen der umstehenden Bäume steigen oder etwas ganz Unerwartetes tun. In den virtuellen Welten sind uns dagegen meist enge Grenzen gesetzt.

Nach den oben skizzierten Merkmalen des Symbolsystems Kunst, reflektieren Künstler in ihren Werken zumindest implizit aber meist sogar explizit die spezifischen Eigenheiten ihres Mediums. Darin liegt auch heute noch der Reiz einer Kaltnadelraderung, einer Kugelschreiberskizze oder eines Super-8-Filmes. Ebenso aber können auch die Komprimierungsartefakte eines JPEG-Bildes, das Flimmern eines Röhrenbildschirms bei 60 Hz, defekte Pixel eines TFT-Displays, oder eben die spezifischen Eigenheiten eines Datenanzuges und der mit seiner Hilfe erzeugten virtuellen Realitäten künstlerisch thematisiert werden. Die Bedeutung der Kunst in unserer Mediengesellschaft liegt eben unter anderem darin, dass sie auch scheinbar selbstverständliche Mechanismen,

wie beispielsweise die Inszenierung von Nachrichten und damit von Realität im Medium Fernsehen oder im Internet hinterfragen kann. Die Bildkörper verschwinden also keinesfalls durch den Einsatz der Neuen Medien; sie verändern sich, aber die Künstler werden sich dieser Veränderung schon annehmen – sofern sie es nicht bereits tun.

Die dritte Fassung der Entkörperungsthese der Kunst betrifft nun die Körper der Rezipienten und deren Belanglosigkeit für die Rezeption. Ist es denn nicht auch tatsächlich so, dass wir in der virtuellen Welt kaum noch als körperliche Wesen auftauchen? Wir sitzen heute in den meisten Fällen vor einem Bildschirm, bewegen uns kaum, die rechte Hand führt die Maus, die linke betätigt einzelne Tasten, die Augen sind starr auf den Monitor gerichtet. Repräsentiert werden wir als Handelnde im virtuellen Raum etwa eines Online-Spiels oder eines damit vergleichbaren Kunstwerkes durch einen so genannten Avatar, eine Figur, die wir uns willkürlich aus einer vorgegebenen Menge an Möglichkeiten auswählen oder zusammenstellen. Ob wir in der Realität groß oder klein, sportlich oder fett, männlich oder weiblich, schwarz oder weiß, gepflegt oder verwahrlost sind, spielt keine Rolle. In den Visionen vieler Science-fiction-Autoren sind wir konsequenterweise sogar wie Gibsons Protagonist Case über eine neuronale Schnittstelle direkt mit dem die virtuelle Realität generierenden System verbunden und können diese Welten durchstreifen, während unser Körper nutzlos und fast unbelebt in der „Wirklichkeit“ zurückbleibt.

Nun gibt es aber in der Emotionsforschung insbesondere in den Neurowissenschaften zahlreiche Befunde, denen zufolge der Körper *immer* eine dominante Rolle für unsere Kognition und damit auch für die Kunst spielen wird. Nach Antonio Damasios Theorie von den somatischen Markern sind die Emotionen nicht nur wichtig für die Motivation oder die Steuerung des Aufmerksamkeitsfokus'. Seine klinischen Fallstudien mit gehirngeschädigten Patienten, die

trotz vollständig erhaltener Intelligenz und intaktem sozialen Wissen unter einer signifikanten Verflachung ihres emotionalen Empfindungsvermögens leiden, zeigen, dass der rein rational entscheidende Vulkanier Mr. Spock eine Fiktion ist, die allenfalls etwas über die Ideale unserer Gegenwart zum Ausdruck bringt. Ohne emotionale Empfindungen ist nach Damasio rationales Verhalten und Entscheiden vor allem in konkreten sozialen und persönlichen Situationen nicht möglich – James T. Kirk ist hier eindeutig im Vorteil.

Damasio koppelt in Anknüpfung an die Thesen des Psychologen William James aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Empfindung von Emotionen untrennbar an die Eigenwahrnehmung des Körpers. Wenn wir vom Gefühl der Angst alles wegnehmen, was körperliches Empfinden ist, die weichen Knie, das flau Gefühle im Bauch, die Gänsehaut, das Sträuben der Haare im Nacken, den kalten Schweiß usw., dann bleibt uns nach James (1884) nichts weiter als eine leere begriffliche Hülse, aber kein Gefühl.

Damasio (1997) unterscheidet zwischen primären und sekundären Emotionen. Die neurophysiologischen Korrelate der primären Emotionen sind phylogenetisch determinierte Strukturen, die vor allem im Bereich der Amygdala, einem Teil des limbischen Systems, lokalisiert sind. Deren Aktivität beeinflusst über die Nervenbahnen und die hormonale Regulierung des Stoffwechsels den allgemeinen Körperzustand, welcher im somatosensiblen Cortex ständig dezentral repräsentiert ist. Im Normalzustand ist uns dieses Hintergrundempfinden nicht bewusst. Führt allerdings die Aktivität des primären emotionalen Systems zu einer signifikanten Änderung des Körperzustandes, so wird diese wahrgenommen, und wir empfinden beispielsweise Angst – oder eine andere der fünf Grundemotionen.

Die sekundären Emotionen werden verursacht durch neuronale Strukturen im präfrontalen Cortex, die in der Ontogenese des jeweiligen Organismus ausgebildet werden. Ihre Erregung führt erst zu einer Aktivierung des primären emotionalen Systems, welches dann wiederum über eine Veränderung des Körperzustandes zu einer wahrnehmbaren Emotion führt. Die erwähnten Einbußen der Entscheidungsfähigkeit in konkreten persönlichen und sozialen Situationen beruhen auf einem Defekt dieses zweiten Systems. Entweder liegt eine direkte Schädigung des präfrontalen Cortex vor, oder es waren durch einen linkshemisphärischen Schlaganfall Teile des dort lokalisierten und für die Hintergrundrepräsentation des Körperzustandes verantwortlichen somatosensiblen Systems zerstört, wodurch die für die Wahrnehmung von Emotionen zwar nicht immer notwendige aber dennoch nicht unwichtige Körperschleife unterbrochen war.

Damasio (1997: 227-297) erklärt diese Folgen durch die Annahme somatischer Marker. Damit bezeichnet er vorbewusste emotionale Bewertungen sowohl des Inputs der externen und internen Sensoren als auch der Vorstellungsbilder. Letztere korrelieren nach Damasio mit übergreifenden Aktivitätsmustern in den sensorischen Cortices. Auf der Basis vorgängiger angeborener wie auch erworbbener Erfahrungen wird die Relevanz der Reize für den Organismus bewertet und die Aufmerksamkeit dementsprechend gelenkt. Entweder erfolgt daraufhin eine spontane Entscheidung oder es kann nun, falls hinreichend Zeit gegeben ist, der rationale Apparat des Denkens ansetzen und aus der bereits sortierten und vorbewerteten Alternativenmenge eine Auswahl treffen, wobei die vorgestellten Konsequenzen ihrerseits wieder emotional bewertet werden. Das wahrnehmbare Resultat dieser Bewertung ist eine körperliche Reaktion. Subjektiv empfindet der Wahrnehmende zum Beispiel ein Kribbeln im Bauch, oder es sträuben sich ihm die Haare. Objektiv nachweisbar ist oftmals eine Veränderung der elektrischen

Hautleitfähigkeit. Zugleich wird jeder Denkprozess von einer emotionalen Bewertung begleitet, welche ihn motiviert und zum Teil lenkt. Damit wird die Hierarchie in der Ordnung Perzeption – Kognition – Emotion hinfällig. Begreift man Kognition als Sammelbegriff für all diejenigen Funktionen eines Organismus, welche ihm zu einer verlässlichen Orientierung in seiner Umwelt und damit einem adäquaten Verhalten verhelfen, dann umfasst dieser Begriff einen verschachtelten Komplex aus Wahrnehmung, Emotion, Gedächtnis und Denken, der seinerseits nicht nur auf dem Gehirn und den dort wie auf einer Festplatte gespeicherten Daten, sondern auf dem Körper in seiner Gesamtheit beruht. Wenn wir uns an eine Situation erinnern, so rufen wir keine propositionalen Inhalte im Sinne von Aussagesätzen ab, sondern rekonstruieren ein Gefüge aus Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gedanken und emotionalen wie auch körperlichen Reaktionen. Jeder, der etwa einmal als Radfahrer viel zu dicht von einem Lastwagen überholt wurde, erinnert sich aus der eigenen Perspektive an dieses Erlebnis mit allem Schreckempfinden und der eigenen Reaktionen. Somit ist auch jede Form des Erlebens selbst in virtuellen Welten immer an den Körper des Erlebenden gebunden.

Als Konsequenz dieser Einsichten wird es also auf absehbare Zeit weder ein Putnamsches Gehirn im Tank geben noch wird es möglich sein, menschliches Bewusstsein in eine Maschine, beispielsweise einen Computer zu transferieren.

Kunstwerke eignen sich nun aufgrund der oben erörterten symbolischen Eigenschaften in besonderer Weise dazu, Erlebnisperpektiven und subjektive Sichtweisen zu präsentieren oder nachvollziehbar zu machen. Darüber hinaus reflektieren sie stets die spezifischen Eigenschaften ihres Mediums, in dem sie präsentiert werden.

So hat uns die Verwendung der Fotografie in der Kunst dafür sensibilisiert, dass auch dieses scheinbar so objektive Medium immer nur einen ausgewählten Ausschnitt der Welt aus einer bestimmten Perspektive wiedergibt.

Aufgrund der teilweisen Opakheit künstlerischer Medien hinsichtlich ihrer Inhalte ist selbst die Tatsache, dass ich mich vor einem Fernsehschirm nicht bewege, für die Rezeption einer Videoarbeit, z.B. von Pippilotta Rist, bedeutsam. Insbesondere in den virtuellen Welten in der Kunst der Gegenwart ist es darüber hinaus oft gerade die Bewegung des realen Körpers in der simulierten Welt, die den besonderen Reiz ausmacht. Dies belegen eindrucksvoll u.a. Arbeiten wie Jeffrey Shaws *Legible City*. Die Körperlichkeit der Rezipienten ist stets ein wichtiger Faktor in der Wahrnehmung von Kunst. Von einem Verschwinden oder einer Marginalisierung derselben kann auch angesichts von Konzept-Kunst oder virtuellen Welten keine Rede sein.

Es gibt deshalb nur eine einzige Art und Weise, auf welche die Entkörperungsthese sinnvoll verstanden werden kann, nämlich als eine Kritik einer unreflektierten und übermäßigen Fixierung auf Computer mit dem Resultat einer Vernachlässigung der körperlichen und mithin emotionalen sowie sozialen Entwicklung. Diese ist allerdings eher ein Problem der Bildungspolitik als der Kunst. Immerhin ist die Kunst ja sogar in der Lage, uns auf die sinnlichen Qualitäten der elektronischen Medien aufmerksam zu machen und darüber hinaus unser Körperbild kritisch zu reflektieren.

Das Fazit ist, dass wir auf absehbare Zeit auf Körper, sei es rezipientenseitig oder als Bildkörper im Sinne von nicht bedeutungs-transparenten Bildmedien – weder verzichten können noch müssen. Die Documenta 11 in Kassel gab viele Beweise für die kontinuierliche

Präsenz der Körper in der Kunst. Die Konstellation könnte gar nicht günstiger sein, denn schließlich müssen sich Theorien über Kunst stets in der Praxis der Wahrnehmung von Kunstwerken behaupten können.

## Literatur

- Damasio, Antonio R. 1997. Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn. München: dtv
- Danto, Arthur C. 1999. Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Gibson, William. 2000. Die Neuromancer-Trilogie. München: Heyne.
- Goodman, Nelson. 1997. Sprachen der Kunst: Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson. 1990. Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- James, William. 1884. What is an emotion? In Mind 9: 188-205.
- Kutschera, Franz von. 1988. Ästhetik. Berlin: De Gruyter.
- Lüdeking, Karlheinz. 1988. Analytische Philosophie der Kunst. Frankfurt a. Main: Fink.

# **Piktoriale Narrativität – „Geschichten“ in bildlich dargestellten Körpern und Szenarien**

Martina Plümacher

Die Möglichkeiten der Erzählung im Bildmedium haben im 20. Jahrhundert vor allem Comic und Film dargelegt. Sie greifen allerdings zumeist auch auf Texte zurück, die in die Bildsequenzen einführen oder sie kommentieren. Diese Texte leisten insbesondere mit Hinweisen zum Handlungstyp, zu Kontexten, Personen, Raum und Zeit eine Präzisierung des narrativen Rahmens der bildlich erzählten Handlung. Und auf eine zweite Art kommt sprachlicher Text ins Spiel: Er wird in die bildliche Erzählform integriert. Es handelt sich hierbei in der Regel nicht um einen selbständigen Text, sondern um Textelemente, die innerhalb der piktorialen Erzählung, also innerhalb eines „Bild-Textes“, die verbale Kommunikation sowie ein sprachliches Denken der auftretenden Figuren repräsentieren.

Die Kombination von Text und Bild ist jedoch keine notwendige Bedingung einer bildlichen Erzählweise. Frühe Formen einer piktorialen Erzählung sind *Illustrationen* historischer Ereignisse in der durch Regenten in Auftrag gegebenen Kunst sowie Bilder zu religiösen Erzählungen in der sakralen Kunst. Die bildliche Darstellung verzichtet dabei zumeist auf einen Text, aber dieser kann als Hintergrund des Bildverständens vorausgesetzt werden.<sup>1</sup> Eine solche Voraussetzung entfällt im Fall moderner Comics und Filme. Fehlt aber ein Begleittext, ist die Erzählung den Bildern selbst zu entnehmen, d.h. durch Interpretation der Bildelemente zu erschließen.

Die ganz ohne Unterstützung eines Textes aufgebauten piktorialen Erzählungen sind daher hervorragend geeignet, um die Form der narrativen Interpretation zu analysieren. Zu deren Voraussetzungen gehört, dass Handelnde und der Typus ihrer Handlung identifizierbar sind. Auf die bildsemiotisch interessante Frage, welche

<sup>1</sup> Der Text muss nicht schriftlich niedergelegt sein, auch mündlich erzählte Geschichten sind als Hintergrund für Bildrezeptionen in Betracht zu ziehen. Leonards Darstellung biblischer Geschichten sind ein Beispiel für diese auf Texte Bezug nehmende Form der bildlichen Erzählung. Vgl. dazu den Beitrag von Wolfgang Wildgen in diesem Band. Dieser Beitrag zeigt auch, dass Bilder nicht nur illustrieren, sondern unter Umständen eigene Akzente in Bezug auf die Interpretation einer bekannten Geschichte setzen.

kognitiven und semiotischen Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit bestimmte Bildelemente als Zeichen für bestimmte handelnde Figuren fungieren, kann in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden. Ich setzte hier voraus, dass ein bestimmter Bildtypus als Abbildung „gelesen“ wird. Im Folgenden geht es um die speziellere Frage nach den Bedingungen der narrativen Repräsentation. Durch welche Faktoren erhält ein Bild eine narrative Struktur? Auf welche Bildelemente stützt sich eine narrative Interpretation?

Es wird gezeigt, dass die narrative Interpretation eines Bildes sich nicht darin erschöpft, Handelnde und Handlungstypus zu erfassen. Die Geschichte formt sich, gewinnt an „Plastizität“ und narrativer Kraft durch die Interpretation der – in einer bestimmten Umgebung – dargestellten Körper, wenn diese als Zeichen für Bewegungen, für psychische Verfassung und Intention der Handlungssubjekte gedeutet werden. Interpretationen greifen dabei auf ein allgemeines Wissen um Körperbewegungen und „Körpersprachen“ zurück.<sup>2</sup> Begnügt sich der Bildrezipient nicht nur mit der oberflächlichen Feststellung, welche Art von Handlung das Bild darstellt, sondern befasst sich mit weiteren in der Art der Darstellung eingeschlossenen Informationen, entfalten sich die im Bild angelegten narrativen Elemente: Die dargestellte Handlung lässt auf eine Vorgeschichte und eine Zukunft schließen, die den Figuren zugeschriebenen Attribute korrelieren mit der Lebenserfahrung der Betrachter.

2 Siegfried Frey (1999: 33ff.) machte unter Aufbietung auch der seit dem 19. Jahrhundert vorgetragenen Argumente erneut deutlich, dass die These der traditionellen Ausdruckslehre, der Körperausdruck sei ein „Spiegel der Seele“, nicht zu legitimieren ist, ohne auf Interpretationen aus der Perspektive von Betrachtern zurückzugreifen. Körpern wird ein Ausdruck zugeschrieben, wobei in die Wahrnehmung der Körperllichkeit Anderer kulturell geprägte Interpretationsmuster einfließen.

## Grundstrukturen narrativer Interpretation von Bildern

Erzählungen berichten von Ereignissen und Handlungen bestimmter Subjekte, von deren Handlungsmotiven, ihren Erfolgen und Misserfolgen. Zu ihrer Struktur gehören Präzisierungen zu Situationen, Akteuren, Aktionen und zum Verlauf der Ereignisse. Insbesondere wenn Erzählungen komplexe Prozesse schildern, sind die durch die Textstruktur zu gewährleistende Kontinuität des Erzählprozesses und die Kohärenz der Information Garanten für die Etablierung eines Sinnzusammenhangs durch den Rezipienten (vgl. Stadler & Wildgen 1987; Beaugrande & Dressler 1981). Die Sprache verfügt über Lexeme, die einen Handlungstypus kurz und präzise anzeigen. Ein einfacher Satz wie „Er pflanzt einen Baum“ berichtet über ein männliches Wesen, dessen Handlung darin besteht, einen Baum zu pflanzen. Doch der Satz aktiviert auch ein Wissen um den speziellen Bewegungsablauf und die – sprachlich nicht genannten – Bedingungen des Pflanzens. Dazu gehört u.a., dass Erde vorhanden ist, in die der Baum gesetzt wird. Bekanntlich ist ein Baum nicht ohne ein Arbeitsgerät, z.B. eine Schaufel, zu pflanzen, weil das Loch, das für ihn geegraben werden muss, zu groß ist, um es mit bloßen Händen auszuheben. Dieses allgemeine Wissen ist ein Teil der Satzbedeutung. Zur Kohärenz von Erzählungen gehört deshalb, dass sich explizit Erwähntes und implizite Bedeutungsgehalte kohärent zusammenfügen. Auch die Bildrezeption verbindet die durch Bildelemente explizit gegebenen Informationen mit impliziten Annahmen. Doch ist die Informationsstruktur eines Bildes anders als die der Sprache. Zu einer möglichst klaren bildlichen Übermittlung der Information „Er pflanzt einen Baum“ gehört beispielsweise die Darstellung eines Akteurs mit Schaufel und Baum, Erdloch und Erde. Explizite und implizite Informationsgehalte in Bildern und Grundstrukturen der piktorialen narrativen Interpretation seien im Folgenden am Beispiel einer Geschichte aus der 1934 bis 1936 in der *Berliner*

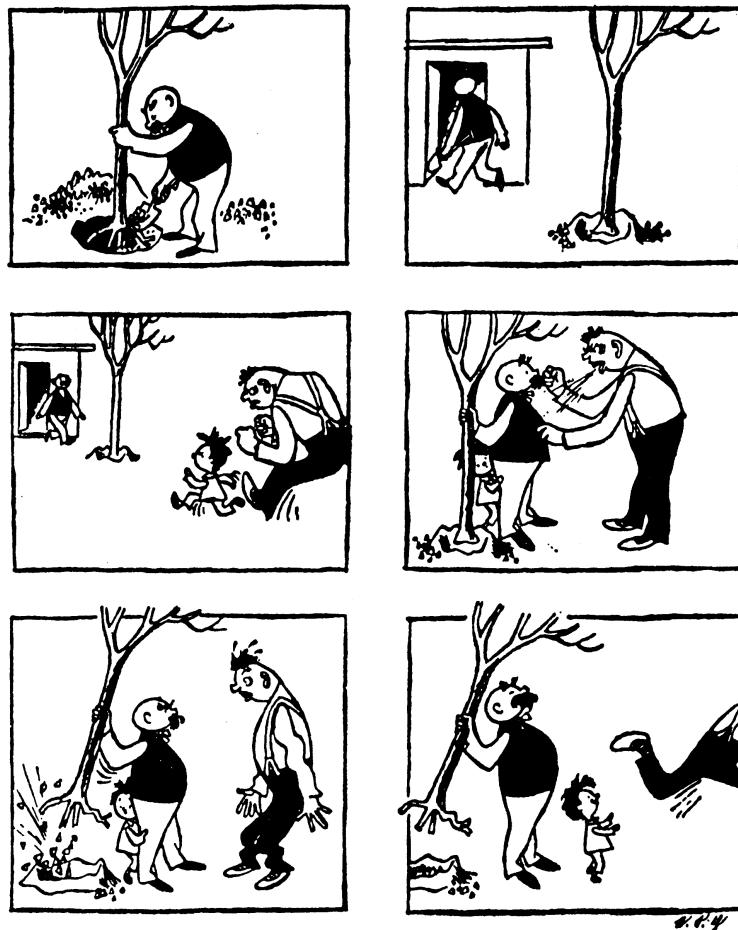


Abbildung 1. Erich Ohser: Vater und Sohn (Neue Ausgabe: 50 Streiche und Abenteuer, gezeichnet von E. O. Plauen. Konstanz 1993. Bd.1.).

*Illustrierten Zeitung* publizierten Comicserie „Vater und Sohn“ von Erich Ohser<sup>3</sup> erläutert (Abb. 1). Das erste Bild der piktorialen Kurzgeschichte Erich Ohsers zeigt einen Mann, der einen Baum pflanzt. Dass es sich um einen Mann handelt, erkennt man vor allem an einem untrüglichen Zeichen der Männlichkeit, dem Schnauzbart. Zu dieser Deutung passen andere Merkmale in der Darstellung des Körpers (fehlende Brüste, runder Bauch) und der Kleidung (Hose). Die Pflanzhandlung ist deshalb deutlich zu erkennen, weil ein

3 Die Comicserie „Vater und Sohn“ von Erich Ohser wurde mit dem Pseudonym „e.o.plauen“ signiert.

besonders prägnantes Moment innerhalb des Handlungsprozesses repräsentiert ist: Das Bild zeigt, wie der Mann einen Baum über ein Loch hält, in das er mit der anderen Hand Erde schaufelt. Während der sprachliche Ausdruck die Schaufel nicht erwähnen muss, wenn sie in Bezug auf den Fokus der Erzählung keine bedeutende Rolle spielt, ist sie ein Aspekt, durch den die bildliche Darstellung der Pflanzhandlung an Prägnanz gewinnt. Das Bild könnte zwar auf die Darstellung der neben dem Loch aufgehäuften Erde verzichten, denn die Handlung wäre auch ohne dieses Detail erkennbar. Doch trägt dieses Bildelement zu größerer Kohärenz bei: Die dargestellte Handlung erscheint dadurch als ein Moment eines mehrteiligen Handlungsprozesses, der mit der Beschaffung eines Baumes und dem Ausheben der Erde beginnt und abgeschlossen ist, wenn der Baum ohne die stützende Hand des Mannes fest in der Erde steht.

Den Abschluss dieses Prozesses zeigt das zweite Bild. Der Baum steht nun allein, und der Mann begibt sich in ein Haus. Die Schaufel in der Hand sorgt für die Verknüpfung der Bilder, welche – wie fotografische Schnappschüsse – Ereignisse zu unterschiedlichen Zeiten darstellen.

Die Bilder geben keinen Hinweis auf eine bestimmte zeitliche Relation, aber sie weisen auf eine bestimmte Abfolge hin. Selbst wenn die Bilder vertauscht wären, könnten Rezipienten aufgrund ihres Wissens über Pflanzungen die richtige Reihenfolge der Bilder angeben. Die Sprache verfügt über Worte wie „dann“ oder „daraufhin“ etc., durch die zwei Sätze aufeinander bezogen werden und eine Ereignisfolge markiert wird. Die dargestellte Schaufel im zweiten Bild legt die Interpretation nahe, dass der Mann im Anschluss an die Pflanzaktion ins Haus zurückkehrt und nicht etwa zu einem unbestimmten späteren Zeitpunkt.

Das dritte Bild zeigt den Mann aus dem Haus heraustreten und ein Kind – die Kenner des Comics wissen, es ist sein Sohn – vor einem großen Mann her laufen. Der relative Zeitpunkt dieses Ereignisses innerhalb der Geschichte bleibt unbestimmt, vergleichbar mit der für Erzählungen typischen sprachlichen Wendung „*als S* (ein Subjekt) dieses oder jenes tat, geschah *e* (ein Ereignis) bzw. bemerkte *S e*“. Eine Erzählung leitet damit häufig den Bericht eines wichtigen Ereignisses ein. Das dritte Bild ist z.B. mit „Als er wieder aus dem Haus heraustrat, sah er, wie sein Sohn von einem Mann verfolgt wurde“ zu paraphrasieren. In der Bildsprache der Comics wird eine schnelle Bewegung durch Striche angezeigt, wie sie hier an den Beinen zu sehen sind.<sup>4</sup> Signifikant ist die Körperhaltung des Verfolgers. Sein geduckter Kopf und die geballten Fäuste signalisieren dem Bildbetrachter, dass er emotional angespannt ist und das Bild keinen sportlichen Wettkampf, sondern eine Verfolgungsjagd darstellt.

Das vierte Bild schildert eine nächste Szene, die, wie man mit Blick auf die noch folgenden Bilder rasch erkennt, zum Clou der Geschichte führt. Denn die letzten drei Bilder sind aufgrund eines Bildelements eng miteinander verknüpft: Der Vater hält mit einer Hand den Baum fest umschlossen. Für den Betrachter wird dadurch deutlich, dass ein eng zusammenhängender Handlungsablauf abgebildet ist; es scheint die zeitliche Differenz zwischen den dargestellten Szenen im Vergleich zu den ersten Bildern geringer zu sein. Das Kind hält sich Schutz suchend hinter den breiten Beinen seines Vaters versteckt, während der große Mann, der es verfolgte, den Vater beschimpft und bedroht. Die Handlungen des Versteckens, des Beschimpfens und Bedrohens sind der dargestellten Gestik zu entnehmen: Das Kind hält sich an der Hose des Vaters fest und scheint vorsichtig an dessen Beinen vorbeizuschauen. Dargestellt ist

<sup>4</sup> *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*, die Beispiele für Comics von 1896 bis 1976 bereitstellt, zeigt, dass der Einsatz von Strichen als unterstützendes Zeichen für Bewegung schon Ende des 19. Jahrhunderts verbreitet war.

eine aus vielen Kinderbeobachtungen bekannte Gestik eines verschüchterten und Schutz suchenden Kindes. Das Bild greift auch auf konventionelle Gesten des Drohens und des Angriffs zurück – die geballte Faust, das Ergreifen der Kleidung des Anderen, die Verringerung der körperlichen Distanz, die der gebeugte Körper des Angreifenden signalisiert. Die Heftigkeit der Beschimpfung wird mit einigen Strichen zum Ausdruck gebracht, die im Comic für Bewegung stehen: Der Mann scheint sich lautstark zu artikulieren. Wir sehen im nächsten Bild, wie der Vater den Baum aus der Erde reißt und ihn drohend dem anderen entgegenhält, welcher vor Schreck zusammenfährt. Die Dynamik der Bewegung wird durch markante Bildelemente symbolisiert: Im Sog des Herausreißens des Baumes spritzen die Erdklumpen hoch, das Kind betrachtet dies mit offenem Mund. Die noch in der Luft schwebende Erde ist Zeichen eines rasch ablaufenden Prozesses, denn bekanntlich kann dies nur für einen kurzen Augenblick der Fall sein. Den Schrecken des Anderen vermitteln die folgenden Bildelemente: Beine und Arme zeigen eine Schlangenform – ein bildliches Symbol für sprachliche Ausdrücke wie „weiche Knie“ oder „schlotternder Körper“ –, die Hände sind gespreizt, wie in Sekunden des Schrecks vor einem instinktivem Zurückweisen, der Körper ist bereits eingeknickt. Tropfen über dem Haar signalisieren Fassungslosigkeit oder Erstaunen. Letzteres ist ein in der Bildsprache der Comics gebräuchliches Zeichen, während die Interpretation der anderen genannten Bildelemente auf ein Wissen einerseits um „Körpersprache“, andererseits um sprachliche Beschreibungen des Körpersausdrucks zurückgreift. Das letzte Bild zeigt einen flüchtenden Angreifer, und die Geschichte schließt mit einem stolzen Vater und einem jubelnden Sohn. Wiederum erzählen die dargestellten Körper: Die geschwellte Brust steht für Stolz, die nach hinten gebeugte Haltung des Sohnes ist als Momentanbild einer hüpfenden oder wippenden Bewegung zu deuten, seine erhobenen Arme als Ausdruck freudiger Jubel-

geste. Die Konstitution eines Sinnzusammenhangs durch den Betrachter hat Auswirkungen auf die Richtung, in der das letzte Bild spontan „gelesen“ wird: Der Angreifer ist in die Flucht geschlagen und *deshalb* freuen sich Vater und Sohn. Der fortlaufende Angreifer erscheint im Bild nicht mehr vollständig, aber ist der logische Bezugspunkt zur Interpretation der bildlich ins Zentrum gesetzten Figuren.

Die Bilderzählung macht Folgendes deutlich: Bilder „frieren“ Momente von Bewegungen ein, die als Ausschnitte aus Handlungsprozessen zu „lesen“ sind. Sie symbolisieren Handlungen, indem sie die für sie typischen Darstellungsschemata nutzen. Würde nicht eine charakteristische Szene einer Pflanzhandlung gezeigt, wäre diese nicht eindeutig zu erkennen. Auch emotionale Zustände werden durch typische Körperhaltungen und bekannte, konventionalisierte Gesten dargestellt, wodurch der Spielraum möglicher Interpretationen begrenzt wird und die Geschichte eine prägnante Struktur erhält.

Bilder stellen zwar nur einen Moment eines Geschehens dar, doch dieses repräsentiert einen komplexeren Bewegungsablauf. Wie gezeigt, sorgen einzelne Bildelemente für Verknüpfungen des Dargestellten oder deuten vorhergehende sowie folgende Handlungsabläufe an. Es sind die Bildrezipienten, welche die Darstellungen zu einer logischen Folge von Handlungsschritten verknüpfen und interpretierend die Zeitdimensionen der Geschichte herstellen. Exakte Zeitangaben sind bildlich durch Abbildungen von Uhren oder Kalenderblättern darzustellen, doch solange die Erzählung keine genauere Bestimmung zeitlicher Relationen benötigt, muss auf dieses Mittel nicht zurückgegriffen werden. Unbestimmtheit in Bezug auf die zeitliche Differenz der dargestellten Szenen ist keine Eigenheit von Bildern. Auch die Zeitadverbien, die in einer sprachlichen Erzählung die narrative Verknüpfung der Sätze leisten, z.B. „als xy geschah“, „plötzlich“, „auf einmal“, „später“, „dann“ etc., vermitteln

lediglich allgemeine, für Struktur und Dynamik der Erzählung relevante Zeitrelationen. Vagheit in bestimmten Aspekten besitzt jede Form der Darstellung, sei sie sprachlich oder bildlich, weil Darstellungen sich stets auf das für ihre Zwecke Relevante konzentrieren. Die Auffassung, Bilder seien im Unterschied zur Sprache semantisch offen, erst ihre sprachliche Interpretation lege bestimmte Bedeutungsgehalte fest (vgl. Fodor 1975: 181)<sup>5</sup>, beruht auf einer falschen Vorstellung über die Exaktheit des sprachlichen Ausdrucks und verkennt die Leistungsfähigkeit der Bilder zur Vermittlung von Information. Die interpretierte Vater-Sohn-Geschichte beweist, dass Bildzeichen sprachlichen Sätzen vergleichbare Informationen über Handlungen liefern können. Auch Inferenzen vom Dargestellten auf nicht explizit Dargestelltes sind sowohl für das Sprachverstehen als auch für die Bilddeutung konstitutiv.

### Der Begriff der bildlichen Narration

Sprach- und Literaturwissenschaft haben zum Thema Narration eine Fülle von Arbeiten hervorgebracht. Als charakteristisch für Narration gilt die Darstellung einer Ereignisfolge, in die Akteure involviert sind. So schreibt z.B. die Narratologin Mieke Bal (1997: 5)

A *narrative text* is a text in which an agent relates (tells) a story in a particular medium, such as language, imagery, sound, buildings, or a combination thereof. A *story* is a *fabula* that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors. An *event* is the transition from one state to another state.

<sup>5</sup> Vergleichbar argumentiert Roland Barthes (1986: 14). Vgl. auch Roland Barthes. 1982. *Le message photographique*. In ders. *L'obvie et l'obtus*. Paris; sowie ders. 1977. *Rhetoric of the image*. In ders. *Image – Music – Text*. London. Kritisch hierzu Sonesson (1994: 322) und Kress & Leeuwen (1996: 16f.).

Fabel und Story werden unterschieden, weil eine Fabel in verschiedenen *Stories* Ausdruck finden kann. Wolfgang Wildgen (1977: 239f.) stellt zudem mit William Labov und Joshua Waletzky die evaluative Funktion von Erzählungen heraus: Erzählungen haben sich als erzählwürdig zu erweisen, indem sie ein allgemeines Interesse wecken und die Erzählung zu einem Punkt führen, der die mögliche Frage nach dem Wozu der Erzählung beantwortet.

Bestimmungen wie diese können auf die bildlich erzählten Geschichten des Comics oder Films übertragen werden. Wie am Beispiel von Ohsers „Vater und Sohn“-Erzählung gezeigt worden ist, besteht auch im Bildmedium die Möglichkeit der Verknüpfung einzelner Bilder zu einem kohärenten narrativen Sinnzusammenhang. Unter Heranziehung des in der Textlinguistik erarbeiteten Instrumentariums zur Analyse der Erzählstruktur ließen sich diese Bildgeschichten mit Texten vergleichen. Doch machen die in Bildsequenzen erzählten Bildgeschichten nur einen geringeren Teil derjenigen Bilder aus, die als narrativ zu bezeichnen wären. Man denke etwa an Bilder in Kinderbüchern, die ein buntes Treiben auf öffentlichen Plätzen darstellen, oder an Gemälde, die Menschen in Gaststätten, auf dem Markt, beim Spiel etc. abbilden. Sie stellen zwar häufig verschiedene, gleichzeitige Handlungen, aber (von wenigen Ausnahmen abgesehen) keine chronologische Folge von Ereignissen dar, eher ein komplexes Geschehen. Unter Voraussetzung der Definition von Bal könnten sie nicht als narrativ gelten. Sollten daher einzelne Bilder grundsätzlich nicht narrativ sein können, oder nur dann, wenn sie auf eine bekannte Erzählung Bezug nehmen, diese illustrieren oder kommentieren?

Bislang gibt es nur eine bildsemiotische Arbeit, die den Terminus Narration auf einzelne Bilder anwendet: In *Reading Images* (1996) unterscheiden Gunther Kress und Theo van Leeuwen narrative Repräsentationen von konzeptuellen Bildern. Eine narrative Bildstruktur ist ihnen zufolge stets dann gegeben, wenn Handlungen

oder Vorgänge dargestellt sind. Sie zeichnet sich durch mindestens einen Handlungs- oder Ereignisvektor aus. Vektoren sind virtuell vom Bildbetrachter herzustellende Beziehungen zwischen einem Ausgangspunkt und dem Ziel der Handlung bzw. eines Ereignisses. Konzeptuelle Bilder repräsentieren Kategorien. Beispiele für Letztere sind die vor allem in Lehrbüchern, Lexika und Museen verwendeten Bilder, die verschiedene Vertreter oder ein Musterbeispiel für eine Kategorie in einer Form repräsentieren, die es Betrachtern erlaubt, wesentliche Dimensionen der Kategorie zu verstehen.

Diese Bestimmung der narrativen Struktur enthält kein klares Abgrenzungskriterium zu nichtnarrativen Handlungsdarstellungen. Schließlich können auch Handlungskonzepte dargestellt werden. Dies zeigen vor allem die so genannten *instruierenden* Bilder, die Hinweise zu Handlungsabläufen geben: Darstellungen von Bewegungen in Sportlehrbüchern, Bauanleitungen, bildliche Erläuterungen zur Ersten Hilfe oder zur Handlung in Notsituationen etc. Es sind zumeist sequenzielle Bilder, die kontextuell relevante Handgriffe und Aktionen verdeutlichen. Sie schildern Handlungen, aber erzählen keine Geschichte sondern vermitteln das Konzept eines bestimmten Handlungsablaufs.

Unbefriedigend ist auch, dass Kress und Leeuwen (1996: 56ff.) Karten wie die zur *Tour de France*, die Abläufe verdeutlichen, zu den narrativen Bildern zählen. Dies läuft dem konventionellen Verständnis von Erzählung zuwider und verkennt die anders gelauferte Funktion von Karten. Karten – man denke hier auch an Darstellungen von Feldzügen, Völkerwanderungen etc. – explizieren bestimmte Daten topographischer, quantitativer Art zu komplexen Handlungsverläufen, aber sie erzählen nichts über die Akteure.

Ein vergleichbares Abgrenzungsproblem besteht zwischen narrativen und nichtnarrativen über Ereignisse informierenden Texten. Bals Definition gewichtet die *Story* oder *Fabel*, in deren Zentrum

aktiv Handelnde sowie Geschehnisse Beobachtende oder Erleidende stehen. Eine Geschichte berichtet über diese Akteure aus der Perspektive eines Zuschauers oder aus der Perspektive der Handelnden selbst über Selbstwahrnehmungen, Motive und Motivreflexionen.

Dort, wo Kress und Leeuwen narrative Bilder näher erläutern, rücken auch sie Subjekte von Handlungen, handelnde Personen oder Tiere und deren Handlungsobjekte ins Zentrum. Analog zur sprachwissenschaftlichen Unterscheidung transitiver und intransitiver Verben unterscheiden sie zwischen transaktionalen (transactional) und nichttransaktionalen (non-transactional) Darstellungen. Letztere zeigen Handelnde ohne Objekt oder Ziel ihrer Handlung, beispielsweise jemanden, der sitzt, springt, läuft etc. Transaktionale Darstellungen zeigen Akteure in intentionaler Orientierung auf Objekte oder andere Subjekte. Eine Untergruppe sind reaktionale (reactional) Darstellungen, d.h. Darstellungen von Subjekten, die etwas wahrnehmen. Vektoren sind hier durch die Richtung des Blicks gegeben, ihr Ziel sind die Phänomene, denen Beachtung geschenkt wird. Vergleichbar mit Texten oder komplexeren, durch Nebensätze gegliederten Sätzen, sind in Bildern Haupt- und Nebenhandlungen zu unterscheiden. Dargestellte Handlungen könnten in andere, übergeordnete „eingebettet“ sein. Beispielsweise sind im Bild eines Angriffs britischer Soldaten auf australische Aborigines, die sich gerade um ein Feuer herum versammelten, die Handlungen der Aborigines neben- bzw. untergeordnet (vgl. Kress & Leeuwen 1996: 43ff.). Viele Bilder heben Hauptakteure visuell hervor, vor allem durch ihre Platzierung im Bildvordergrund, wodurch sie durch Größe und zumeist auch durch Farbigkeit auffallen. Doch nicht immer können aufgrund solcher formalen Kriterien Haupt- und Nebenhandlungen bzw. Haupt- und Nebenakteure bestimmt werden, wie am Beispiel von Pieter Bruegels Gemälde *Der Kindermord von Bethlehem* (um 1567) deutlich wird, welches die Bedrohung eines Dorfes durch ein Heer von Soldaten zeigt (Abb. 2).

Zu sehen sind verschiedene Aktionen der Dorfbewohner, die auf den Einmarsch einer Truppe reagieren, auf Soldaten, die ihnen die Kinder entreißen und in die Häuser eindringen.

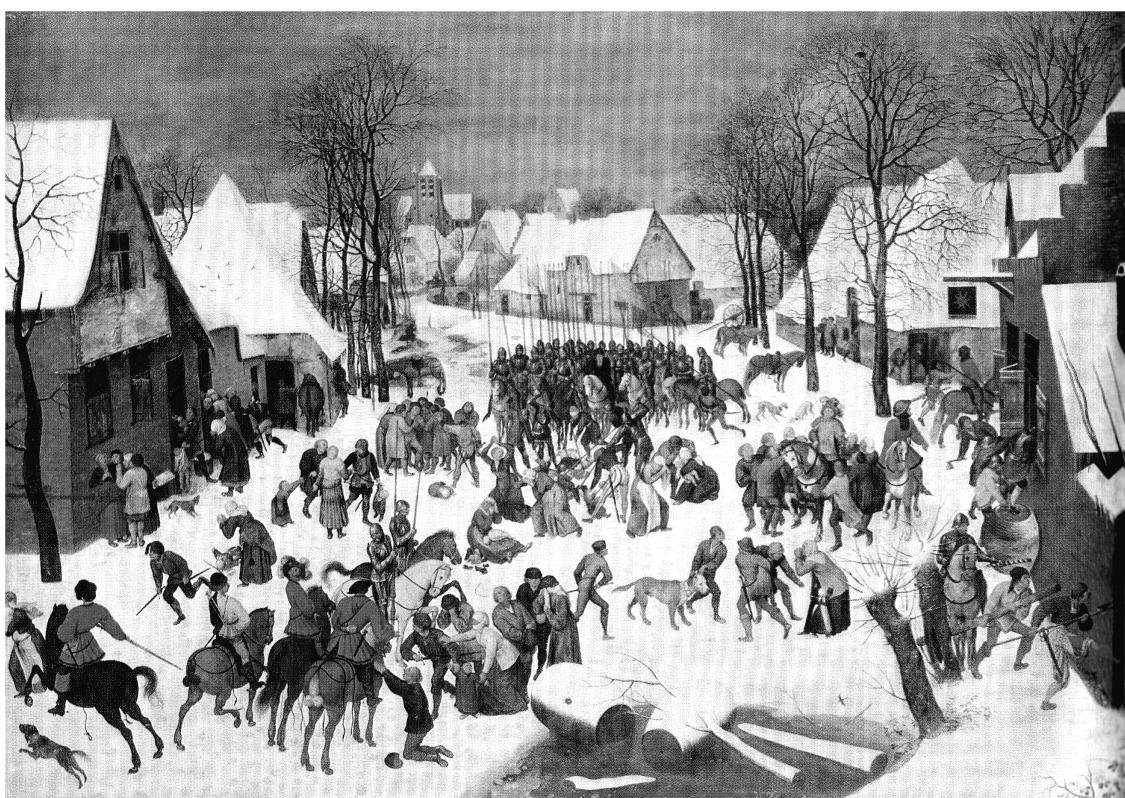


Abbildung 2. Bruegel: Der Kindermord von Bethlehem (Grossmann 1955).

Das Bild zeigt kämpfende, um Gnade bittende, verzweifelte und trauernde Menschen. Die angreifende Truppe selbst ist im Bild nicht hervorgehoben, weder durch Größe noch durch Platzierung im Vordergrund, vielmehr befindet sie sich im mittleren Bildraum. Aber sie ist ein logischer Bezugspunkt im Aufbau des Sinnzusammenhangs der dargestellten Ereignisse. Würde dieses Bildelement fehlen, wären nur vereinzelte Reiter und Soldaten zu sehen, würde der Depression, welche die Dorfbewohner ergreift, ein „visuelles Argument“ entzogen: Die Truppe symbolisiert eine Übermacht, der

die Dorfbewohner unterlegen sind. Das Militär kann deshalb als Hauptakteur der dargestellten Handlungen klassifiziert werden, weil es als Verursacher zu bestimmen ist. Doch schildert das Bild die Ereignisse aus der Perspektive der Dorfbewohner, denn deren Aktionen dominieren das Bildgeschehen.

Viele Kinderbücher bieten Beispiele für Bilder, die zeitgleiche, aber nicht aufeinander bezogene Handlungen darstellen und auch nicht durch ein bestimmtes Ereignis verursacht sind. Nun können Bilder, z.B. von verschiedenen Spielen von Kindern im Schwimmbad, unter kategorialen Aspekten betrachtet werden, nämlich als Darstellungen der Kategorie „Spiele im Schwimmbad“. Aber sie lassen sich in einer anderen Interpretationsperspektive auch als narrativ, als Erzählung über die dargestellten Kinder interpretieren, die deren Motive und Gefühle in Interaktion mit anderen Kindern akzentuiert. Die Bildverwendung entscheidet hier über den Bildinhalt.

Zur Bildkompetenz, die wir im Umgang mit Bildern erwerben, gehört die Fähigkeit der Analyse des strukturellen Zusammenhangs der bildlich dargestellten Handlungen. Die Geschichte, die Bilder darstellen, entsteht in der Interpretation der Betrachter, doch wird diese durch die narrative Struktur des Bildaufbaus gelenkt. Es ist der Verdienst von Kress und Leeuwen, einige wichtige Parameter für die Analyse narrativer Strukturen *einzelner* Bilder aufgezeigt zu haben. Einen Überblick über die verschiedenen Formen und Mittel der Organisation bildlicher Erzählung werden allerdings erst detailliertere Bildanalysen vermitteln können. Forschungsbedarf besteht nicht nur zum Begriff der piktorialen Narration. Folgende Fragen sind genauer zu beantworten: Welche Mittel stehen bildlichen Darstellungen zur Verfügung, um Betrachtern die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenhandlung oder zwischen aufeinander bezogenen und voneinander unabhängigen Handlungen zu ermöglichen? Welche Bildmittel gibt es, um Hauptakteure in Szene zu setzen, Wichtiges gegenüber Unwichtigem hervorzuheben?

Welche Rolle spielen die Darstellung der Umgebung, der Utensilien (z.B. Kleidung, Werkzeug) und der Körperhaltungen zur Präzisierung des Handlungsinhalts? Aufgrund welcher gestalterischen Mittel unterscheiden sich Darstellungen fiktionaler Welten von denen möglicher realer Welten? Woran erkennen Bildbetrachter, in welcher Perspektive eine Geschichte erzählt wird?

### Narratives Potential nichttransaktionaler Repräsentationen

Das hier erörterte Problem, ob bereits einzelne Bilder narratives Potential besitzen und, wenn ja, wie ein Konzept piktorialer Narrativität zu verstehen sei, lässt sich besonders am Beispiel nichttransaktionaler Darstellungen präzisieren, welche Akteure ohne näher bestimmte Ziele darstellen und keine Ereignisfolge anzeigen. Können wir sie narrativ auslegen, zeigt sich hier eine minimale Form der Narration.

Am Beispiel von vier Arbeiten von Henri Toulouse-Lautrec soll eine narrative Auslegung einzelner „handlungsarmer“ Bilder versucht werden. Die ersten beiden fallen unter die Kategorie der nichttransaktionalen Repräsentationen. Narratives Potential sollte sich darin zeigen, dass das Bild als Teil einer Erzählung aufgefasst werden kann. Wie im Folgenden deutlich werden soll, leistet die Interpretation der Körperhaltungen und „Körpersprache“ der abgebildeten Personen im Hinblick auf deren Geschichte, Motive und Charakter einen entscheidenden Beitrag. Sie reichert die auf den ersten Blick „einfache“, nichttransktionale Handlungsdarstellung – beispielsweise einer die Straße überquerenden Frau – um Aspekte an, die das Bild in ein narratives Licht rücken.

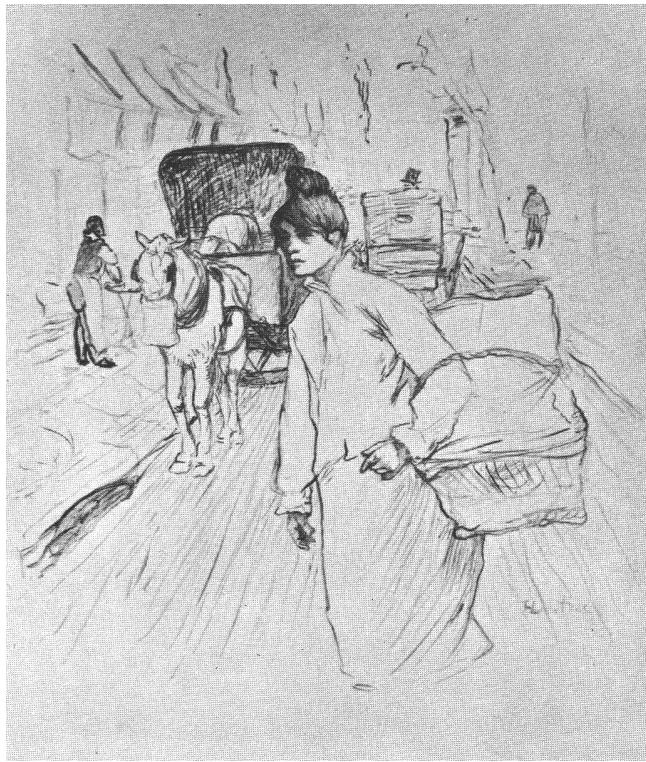


Abbildung 3. Toulouse-Lautrec: Die Wäscherin (Cooper 1963).

### Die Wäscherin

Angeregt durch Edgar Degas, griff Toulouse-Lautrec das Sujet der Wäscherin auf. Seine Tuschpinselzeichnung *Die Wäscherin* (1888) zeigt eine junge Frau beim Überqueren einer befahrenen Straße (Abb. 3). Am linken Bildrand ist ein Händler oder Gastwirt bei einer Arbeit zu sehen; das Bild scheint eine Szene mit Menschen bei ihrer alltäglichen Arbeit zu repräsentieren. Zu dieser Deutung passt die schmucklose Arbeitskleidung der jungen Frau im Zentrum sowie ihr Wäscheekorb (wobei die Interpretation des Korbes als Wäscheekorb durch den Titel des Bildes begründet ist). Zweierlei akzentuiert die Darstellung der Frau, ihr regloses und keinerlei Emotion verratendes Gesicht und ihr starker Arm, mit dem sie den gefüllten und somit offenbar schweren Wäscheekorb trägt. Auffällig sind auch die in Schatten gehüllten Augenpartien; tiefe Ränder

unter den Augen sind in der beleuchteten Hälfte des Gesichts angedeutet. Der Eindruck der Reglosigkeit des Ausdrucks wird durch die Schwärzung der Augenpartien unterstützt, die keine Pupillen erkennen lässt: Die Augen dieser Frau erscheinen tot. Ihr Mund zeigt einen leichten Winkel nach unten. Dieser Frau ist keine gehobene, freudige Stimmung zuzuschreiben. Ihre Beine sind nicht abgebildet, doch ist ihre Gehbewegung am Fluss des Rocks, den Striche andeuten, sowie an ihrem vorgebeugten Hals und der Spannung, die sich von ihm zum Korb tragenden Arm hin erstreckt, zu erkennen. Der kräftige angewinkelte Arm und die sichtbare Spannung im Schulterbereich lassen die Figur entschlossen, energisch und tatkräftig erscheinen. Doch vermittelt ein Blick auf den anderen Arm einen gegenteiligen Eindruck. Er hängt locker am Körper, signalisiert Entspanntheit oder Lässigkeit. Hierzu bieten sich verschiedene Interpretationen an: Man mag in dieser Zeichnung zwei charakterliche Seiten einer Frau symbolisiert sehen oder den Kontrast als Ausdruck der Routine deuten, mit der die Arbeit verrichtet wird, die der Person die Kombination von tatkräftigem Handeln und Lässigkeit erlaubt.

Bildinterpretationen, die zu entschlüsseln versuchen, was das Bild über das Leben der dargestellten Figuren vermittelt, kreieren eine Geschichte. Es ist – bei allem Spielraum der Interpretationen – eine Geschichte über arbeitende Frauen der unteren sozialen Schicht: eine Erzählung über eine bestimmte Wäscherin oder Wäschnerinnen allgemein, über Arbeiterinnen oder Arbeiterinnen eines bestimmten charakterlichen Typs. Die Bildinterpretation hat einen Spielraum, den auch Wahrnehmungen haben. Dem Bild ist zu entnehmen, dass die Arbeit der Frau keine besondere Freude bereitet. Zum Hintergrundwissen der Bildinterpreten gehören allgemeine Kenntnisse über die Arbeit in einer Wäscherei, unter anderem, dass sie eine im 19. Jahrhundert noch körperlich schwere und wenig abwechslungsreiche Routinearbeit mit geringer sozialer Anerkennung

war. Toulouse-Lautrec hätte die junge Wäscherin als eine erschöpfte und leidende darstellen können und wäre damit allgemeinen Erwartungen entgegengekommen. Doch ganz im Gegenteil zeigt seine Zeichnung eine junge Frau mit schönem Gesichtsprofil, die körperlich aufrecht und erhobenen Hauptes ihre Arbeit verrichtet. Die aufrechte Haltung wird durch verschiedene Bildelemente unterstrichen: Der Hals der Frau ist nach vorn geneigt, ihr Kopf kaum. Essentiell für den Eindruck der aufrechten Haltung ist vor allem die Vertikale, die durch den linken Arm bestimmt ist und deren Abschluss der Haarknoten bildet. Die Zeichnung birgt einen visuellen Kippeffekt: Mit Blick auf die rechte Seite des dargestellten Körpers, den tragenden Arm und die Gehbewegung signalisierende Spannung, scheint der Körper leicht nach vorn gebeugt und vorwärts drängend. Schaut man dagegen auf den hängenden Arm und verfolgt die dortige Linienführung der Kleidung bis hin zum Haarknoten, so dominiert die Vertikale. Der syntaktische Aufbau des Bildes akzentuiert die Vertikale durch zweierlei: einerseits durch Zentralität – sie ist gegenüber der mittleren Vertikalen des Bildformats nur geringfügig nach links verschoben –, andererseits wird sie durch weitere Vertikalen in der oberen Bildhälfte betont. Aufrechtes, Vorwärtsdrängendes, Gebeugtes vereinen sich in dieser Darstellung der Figur.

Dies sind Aspekte, an die weitere Auslegungen des Sinns dieser Zeichnung ansetzen können. Eine mögliche Bildinterpretation wäre die Folgende: Das Bild erzählt von einer Frau, die, obgleich nicht glücklich bei ihrer Arbeit, ihr Tagewerk selbstbewusst meistert. Die Arbeit ist hart und hinterlässt Spuren – dafür mögen die Ränder unter den Augen stehen –, aber die Frau wahrt Persönlichkeit. In dieser oder verwandten Interpretationen wird das Bild zu einer Erzählung über menschliche Einstellungen zu einem Leben, das Menschen sich nicht ausgesucht haben.



Abbildung 4. Toulouse-Lautrec: Die Wäscherin (Cooper 1963).

Die kompositionell arrangierten Bildelemente bilden eine Konstellation von Zeichen, die narrativ „gelesen“ werden können. Die Deutung der dargestellten Gestik spielt eine zentrale Rolle, doch, wie am obigen Beispiel deutlich wurde, erschließen sich bestimmte Bildaspekte erst unter Einbeziehung zusätzlicher Reflexionen zur syntaktischen Struktur des Bildes sowie des thematisch relevanten Hintergrundwissens und der Erwartungen, die das Bild bestätigt oder widerlegt.

Auch das Ölgemälde *Die Wäscherin* (1889) zeigt eine junge Frau (Abb. 4). Sie arbeitet nicht, sondern ruht sich für einen Moment von ihrer Arbeit aus und schaut, ihren Körper auf den Tisch gestützt, aus einem Fenster. Die Augenpartie der Frau ist durch eine Haarsträhne verdeckt und steht zur Deutung des Gesichtsausdrucks nicht zur Verfügung. Sichtbar ist ein leicht nach unten gezogener

Mundwinkel, aber das Gesicht erscheint entspannt, der Unterkiefer leicht hängend, nicht verkrampt. Auch in diesem Bild ist es ein Arm, der Kraft signalisiert. Er stützt den Körper, der Ellbogen ist ein wenig nach außen gerichtet – eine Position der Spannung. Die untere Rückenpartie ist eingeknickt, ein Bein ist locker nach vornebeugt, was Betrachter am Faltenwurf des Rocks erkennen können; das Standbein ist nicht mehr sichtbar. Auffällig ist eine große, kräftig wirkende Hand, deren Finger lässig herunterhängen. Auch dieses Bild zeigt im Ausdruck des dargestellten Körpers eine Kombination von Stärke und Lässigkeit. Der gebeugte Ellbogen, der eingeknickte Rücken und das vorgestellte Bein deuten eine Körperhaltung an, die nur für eine kurze Zeit eingenommen wird, womit deutlich ist, dass das Bild einen Ausschnitt aus einem Bewegungsablauf repräsentiert.

Von einer in dieser Weise stehenden Person ist eine Positionsveränderung zu erwarten; die kurze Phase der Ruhe wird wieder in Bewegung übergehen. Das Gemälde erzählt von einer arbeitenden jungen Frau, ihren kurzen Pausen, in denen sie aus dem dunklen Raum ihrer Arbeit in das Licht im Freien schaut. Narratives Potential liegt in dem Kontrast zwischen dem extrem dunklen, trostlosen Raum und dem vom Bildrand abgeschnittenen Fenster, das den Blick auf einen sonnigen Tag preisgeben könnte. Die bildlichen Proportionen zwischen Raum und Fensterausschnitt regen zu einer Deutung an, der zufolge die Frau im Raum „gefangen“ ist. Diese Interpretation wird durch ein weiteres Bildelement unterstützt: Durch ihren braunen Rock scheint die Figur in das Dunkel des Raumes eingetaucht. Dies ist keine objektiv beschreibende bildliche Darstellung einer Frau, die aus dem Fenster schaut. Das Bild scheint vielmehr Teil einer komplexeren Geschichte zu sein. Der Bildrezipient wird durch bildliche Mittel animiert, seine Interpretation narrativ anzulegen. Damit soll nicht behauptet werden, Betrachter

würden aufgefordert, sich eine Geschichte auszudenken. Dass das Bild narratives Potential hat, heißt, es zeigt einen Ausschnitt aus einer Geschichte, die dem Betrachter nicht enthüllt wird.

Mit Bezug auf die zuvor besprochenen Tuschzeichnung lässt sich das Ölgemälde als eine Variation des Themas auffassen: eine tatkräftige, junge Frau, gefangen genommen von einer wenig erfreulichen Arbeit, die dennoch mit ihrer Persönlichkeit den widrigen Umständen trotzt. Der Eindruck einer Stärke geht von ihr aus, insbesondere da sie ihren Kopf selbstbewusst zu halten scheint. Verschiedene Linien der Farbflächen von Kopf und Körper fügen sich zu einem Vektor zusammen, der zur Diagonale des Bildformats parallel verläuft, während der stützende Arm nur in einem leichten Winkel von der Vertikalen abweicht, die Bildränder und Fenster betonen. Dieser formale Bildaufbau fördert den Eindruck der Gradlinigkeit, welcher die auf die Kopfhaltung bezogene Interpretation, es handle sich um eine selbstbewusste Frau, stützt.

### Der Gast

Toulouse-Lautrec ist vor allem für seine Darstellungen des Pariser Großstadtlebens im ausgehenden 19. Jahrhundert bekannt. Viele seiner Bilder zeigen Szenen in Cafés, Tanzlokalen, Theatern und Bordellen. Sie erzählen von den Gewohnheiten, Verhaltensweisen und Charakteren des modernen Lebens dieser Zeit. Die Gemälde *Monsieur Boileau im Café* (1893) und *Maxime Dethomas beim Opernball* (1896) zeigen beispielsweise zwei grundverschiedene Typen eines Gastes in öffentlichen Lokalen. Das Bild von Monsieur Boileau, einem Freund Lautrecs, präsentiert diesen als einen stattlichen Mann mittleren Alters an einem Tisch inmitten eines belebten Lokals sitzend (Abb. 5). Er scheint einem Gegenüber am anderen Ende des Tisches anzuschauen, den Bildbetrachter oder eine andere Person.



Abbildung 5. Toulouse-Lautrec: Monsieur Boileau im Café (Cooper 1963).

Dieser Effekt wird durch die Bildkomposition erzeugt, und zwar durch die Position des Tisches im Vordergrund: Das Bild zeigt einen Blick auf den Tisch, den nur der hat, der sich nah vor ihm befindet. Auffällig sind die gehobenen Augenbrauen des Monsieur Boileau, die Kontaktaufnahme signalisieren. Verschiedene Indizien lassen ihn als einen geselligen und kontaktfreudigen aber auch genießerischen Menschen erkennen: Gehobene Augenbrauen sind ein Zeichen der Erwiderung eines Anblicks oder der Aufforderung, einen flüchtigen Blick anzuhalten. Der locker, leicht schräg sitzende Hut signalisiert Leichtigkeit und spielerisches Verhalten; die Spielsteine oder Karten auf dem Tisch unterstützen diese Interpretation.

Monsieur Boileau sitzt breitbeinig, zurückgelehnt, entspannt auf seinem Stuhl, in einer Selbstzufriedenheit und Gemütlichkeit zum Ausdruck bringenden Pose.

Die Entspanntheit des Mannes zeigt auch die Art an, wie er Zigarette und Spazierstock hält – die Hand mit der Zigarette hängt locker herunter, der Stock wird nur leicht von drei Fingern gehalten. Das Bild beschreibt die Begegnung des Betrachters mit diesem dargestellten Gast, der einlädt, sich zu ihm zu setzen. Es exemplifiziert die Körperhaltung einer Person, die Ansprechbarkeit und Bereitschaft zum Plaudern signalisiert. Es schildert eine Person, die sich ganz in die Atmosphäre der sozialen Räume des Vergnügens und der Geselligkeit einfügt bzw. sie verkörpert.

Die Art der Erzählung, die dieses und die zuvor vorgestellten Bilder vermitteln, ist mit den kurzen Bemerkungen über Dritte in alltäglichen Gesprächen zu vergleichen, z.B.: „Gestern traf ich Monsieur B. im Café. Er saß vor seinen Karten und sprach mich gleich an.“ Es ist eine minimale Geschichte – der Grenzfall einer Erzählung. Es fehlen Komplikation, Auflösung und Moral. Dafür sie als „Geschichte“ zu klassifizieren, spricht der Unterschied zu bloßen Beschreibungen. Während in Alltagsgesprächen ein spezieller, auf die benannten Personen zugeschnittener Kontext thematisch ist, wird der Bildinformation ein allgemeiner Sinn unterlegt. Das Bild porträtiert zwar einen bestimmten Menschen, doch repräsentiert es *nicht nur* Monsieur Boileau, sondern stellt darüber hinaus einen bestimmten Typ Mensch und Verhalten in öffentlichen, der Kommunikation gewidmeten Räumen dar. Es ist keine nüchterne Beschreibung; zu viele Details entführen den Betrachter in eine Szene.

Das Bild des Monsieur Dethomas beim Opernball zeigt einen gänzlich anderen Charakter des Verhaltens in Vergnügungsstätten (Abb. 6). Herr Dethomas sitzt, dem Bildbetrachter halb den Rücken zugekehrt, an einem kleinen Bartisch, auf dem sein Glas gefährlich



Abbildung 6. Toulouse-Lautrec: Maxime Dethomas beim Opernball (In Cooper 1963).

nah an der Kante steht. Es ist schlecht abgesetzt, wie von jemandem, der nicht ganz bei der Sache ist. Monsieur Dethomas scheint ins Leere zu schauen, jedenfalls nimmt er keine Notiz von den drei an ihm vorbeirauschenden, auffällig gekleideten Frauen. Eine der Frauen mustert ihn, der sich an diesen Ort nicht zu assimilieren scheint, skeptisch. Diese kleine Szene verdeutlicht eine soziale Norm der Orte des Vergnügens: Sie fordern Aufmerksamkeit und Aufgeschlossenheit. Verschlossene, schüchterne Menschen wirken in ihnen wie Fremdkörper. Monsieur Dethomas ist als eine Person dargestellt, die nicht dazugehört. Er sitzt steif auf seinem Stuhl, scheint nicht bequem an die Stuhllehne gelehnt; die obere leicht gebeugte Rückenpartie signalisiert Schüchternheit.

Das Bild thematisiert auch die Aufmerksamkeit der Menschen für „Körpersprache“, d.h. hier die von Körperhaltungen ausgehenden Signale. Monsieur Dethomas ist in sich versunken, schenkt seiner Umgebung nicht die geforderte Aufmerksamkeit; aber genau deshalb bleibt er nicht unbeachtet. Er wird als Sonderling bewertet; Kopf- und Armhaltung der ihn musternden Dame zeigen deutlich eine Geringschätzung.

Der narrative Zusammenhang des bildlich Dargestellten entfaltet sich in der Interpretation der Anzeichen und Symbole für Handlungen und Kontexte, Emotionen, Charakter und Motive der Subjekte. Eine Voraussetzung dafür ist, dass diese Zeichen gesehen werden. Ein Betrachter kann sich auch mit den Informationen begnügen, die ihm ein flüchtiger Blick auf die Darstellung gibt.<sup>6</sup> Dieses Herangehen an Bilder wäre aber dem Überfliegen eines Buchinhalts im schnellen Durchblättern der Seiten vergleichbar. Selbstverständlich kann man auch ein Buch „lesen“, indem man den Anfang, das Ende und einige Seiten dazwischen liest und sich den Rest ausdenkt.<sup>7</sup> Wir bezeichnen diese Art des Informationserwerbs aber nicht als eine Aufnahme der Information des Textes. Vergleichbar sollten wir auch darauf bestehen, dass eine Bildinformation nur dann als „aufgenommen“ gelten darf, wenn sämtliche Bildzeichen auf einen möglichen Sinnzusammenhang hin analysiert wurden. Die Bildgeschichte entsteht zwar mit Hilfe der Einbildungskraft, aber sie ist, wie die sprachlich vermittelte Erzählung, an intersubjektiv bestimmmbare Bedeutungsgehalte der Zeichen gebunden.

Einzelne Bilder schildern zumeist keine komplexen Ereignisfolgen, sondern beschränken sich auf die Darstellung von Ausschnitten eines Geschehens, welche Betrachter zu etwas ihnen Bekanntem

<sup>6</sup> Bernd Weidenmann (1998: 246f.), der die Rolle von Bildern im Wissenserwerb erforscht, weist auf das Phänomen hin, dass Rezipienten häufig nicht intensiv genug Bilder analysieren und daher „visuelle Argumente“ nicht erfassen.

<sup>7</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Wolfgang Wildgen.

und Typischem in Beziehung setzen können. Intensiver als Texte aktivieren narrative Bilder ein Wissen um kommunikative Funktionen der Körperbewegung, Körperhaltung und Gestik, und sie tragen dazu bei, dieses Wissen bewusst zu machen. Wie das Beispiel der Wäscherin von Toulouse-Lautrec zeigt, können sie zu einer Korrektur von Stereotypen herausfordern und einen neuen Blick auf Menschen lehren.

Narrativität bzw. narratives Potential kann *einzelnen* Bildern zugesprochen werden, wenn Bildelemente dazu auffordern, die Interpretation narrativ auszulegen. Eine „Story“ kann im Grenzfall ein Ausschnitt sein, der als Teil einer möglichen Geschichte aufgefasst werden kann. In der Typologie der Bilder einen Typus „erzählendes Bild“ zu verankern, macht Sinn, weil es einen erkennbaren Unterschied zu Bildern gibt, die eine nichtnarrative Interpretation nahe legen, wie z.B. konzeptuelle, instruierende, illustrierende, beschreibende Bilder.

## Literatur

- Bal, Mieke. 1997. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.  
Toronto: University Press.
- Barthes, Roland. 1986. Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie.  
Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Blackbeard, Bill & Martin Williams (Hg.). 1977. The Smithsonian Collection  
of Newspaper Comics. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Cooper, Douglas. 1963. Henri Toulouse-Lautrec. Stuttgart: Kohlhammer.
- Beaugrande, Robert A. de & Wolfgang U. Dressler. 1981. Einführung in  
die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer.
- Fodor, Jerry A. 1975. The Language of Thought. New York: Crowell.
- Frey, Siegfried. 1999. Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen  
Kommunikation auf Kultur und Politik. Bern: Hans Huber.

- Grossmann, Fritz. 1955. Pieter Bruegel. Die Gemälde. Gesamtausgabe. Köln: Phaidon.
- Kress, Gunther & Theo van Leeuwen. 1996. Reading Images. The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Sonesson, Göran. 1994. Pictorial semiotics, Gestalt theory, and the ecology of perception. *Semiotica* 99 (3/4): 319-399.
- Stadler, Michael & Wolfgang Wildgen. 1987. Ordnungsbildung beim Verstehen und bei der Reproduktion von Texten. In Spiel. Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft 6.1: 101-144.
- Weidenmann, Bernd. 1998. Psychologische Ansätze einer Optimierung des Wissenserwerbs mit Bildern. In Klaus Sachs-Hombach & Klaus Rehkämper (Hg.). Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 243-253.
- Wildgen, Wolfgang. 1977. Differentielle Linguistik. Entwurf eines Modells zur Beschreibung und Messung semantischer und pragmatischer Variation. Tübingen: Niemeyer.

# **Visuelle Semiotik der elementaren Kräftefelder der Hände (Gestik) und der Augen (Blicke) in einigen Werken von da Vinci und Barocci**

Wolfgang Wildgen

Der menschliche Körper und alle Tätigkeiten und Handlungen des Menschen stehen nicht nur im Zentrum unserer alltäglichen Aufmerksamkeit, unseres Sprechens über den Menschen und die Welt, der Körper ist auch selbst „sprechend“; wir verstehen einen Säugling, ein Tier, d.h. Wesen, die sich nicht der menschlichen Sprache bedienen, aufgrund ihres körperlichen Ausdrucks, ihrer Körperbewegungen. Auch erwachsene Personen, die sich außerhalb der Hörschweite befinden oder die sich z.B. wegen großen Lärms nicht sprachlich ausdrücken können, werden nach ihren Bewegungsmodi, ihren Bewegungsintentionen erkannt, teilweise identifiziert. Ähnliches gilt für Gruppen, Ansammlungen, Mengen von Personen, die ihren Zustand, ihre Tendenz (unbewusst) durch kollektive Bewegung, Erregung, Starrheit usw. den Betrachtern mitteilen. Die Körperbewegung ist somit ein fundamentaler Ausdrucks- und Mitteilungsmodus von Mensch und Tier; in einem weiteren Sinn teilen sich uns auch unbelebte Dinge durch ihren Bewegungsmodus mit, da sie real oder scheinbar den Bewegungsimpuls eines Belebten vermitteln, z.B. Fahrzeuge oder Objekte in einer Instabilitätslage. Prinzipiell kann jede Bewegung als Ausdruck eines Bewegers und dessen Intentionen, Motivationen, Gemütszustände interpretiert werden, was in magischen und religiösen Kontexten auch geschieht.

Der menschliche Körper ist als Ausdrucks- und Zeichenträger ein gegliedertes Ganzes. Die Gesamtbewegung mit den besonders beweglichen Gliedern und dem Kopf ist im Tanz das „Blatt“, auf dem die Botschaft geschrieben wird; besonders ausdrucksstark sind aber Hände und Gesicht, und im Gesicht sind die Mund- und Augenpartien am beweglichsten. Die Augen als „Tor zur Seele“ spielen dabei eine besondere Rolle. Ihnen werden, ebenso wie den Händen, magische, heilende oder Unheil bringende Wirkungen zugeschrieben.

In der Evolution des Zeichenverhaltens sind die Hände zum Organisationszentrum des instrumentellen Handelns geworden, von der zarten Berührung des Säuglings über die Werkzeugherstellung bis zur Gewalt mit der Waffe. Das Gesicht wurde zum Kommunikationszentrum und mit ihm die menschliche Sprache durch die Sprechorgane. Das Auge ist für beide Systeme, das Handeln (Hand) und die Verständigung (Mund), eine Art Monitor. Es erfasst mit dem Blick, bevor die Hände zufassen, es verbindet mit den um Aufmerksamkeit heischenden Augen, bevor das gesprochene Wort die Verständigung eröffnet (vgl. Wildgen 1999).

Die visuelle Semiotik, die sich in erster Linie mit Bildern und Skulpturen beschäftigt, ist durch die Abwesenheit des Wortes geprägt, obwohl es natürlich immer Zwischenformen gab, so das Theater, das illustrierte Buch, dann den Tonfilm, die Comics usw. Entfernt man aus dem Zeichenverhalten das gesprochene oder geschriebene Wort, so bleiben Körpersprache, Gestik, Mimik übrig und müssen das zu Kommunizierende allein tragen. Dieser Verlust eröffnet gleichzeitig verdeckte, verschüttete semiotische Potentiale für Hand und Auge. Dies kann man bei Taubstummen oder im Alltag in Umgebungen mit Lärm beobachten. Auch manche Schweigekulturen oder Konventionen des (partiellen) Sprachabus bzw. des Lakonismus nutzen die Chance einer Reduzierung der „Geschwätzigkeit“ zur Erschließung verdeckter Kommunikationspotentiale.

Für den Künstler, im vorliegenden Fall den Renaissancekünstler Leonardo da Vinci, kommt ein weiteres Problem hinzu. Er kommuniziert in seinen Bildern nicht mit dem eigenen Körper, sondern mit den dargestellten Körpern oder mit dem Körper einer Skulptur. Diese Körper sind nicht nur unbewegt. Im Falle des Bildes sind sie außerdem in eine zweidimensionale Fläche „eingesperrt“, die sich nicht in Abhängigkeit von der Bewegung des Betrachters verändern kann. Eventuell sind vorgesehene Betrachterbeziehungen (Distanz, Höhe) und natürliche Lichtverhältnisse am Ort der Betrachtung

auch gegenüber des vom Künstler geplanten Aufstellungsortes verändert, d.h. die Dynamik, welche die Bewegung des Betrachtens und die Beleuchtungsverhältnisse einem Gegenstand aufprägen, kann stark reduziert sein. Dies gilt natürlich nicht für eine in Augenhöhe frei stehende, in natürlicher Größe dargestellte menschliche Figur, obwohl hier der architektonische Kontext eine Rolle spielt, der eventuell im Laufe der Zeit verändert wurde.

Im Folgenden will ich mich auf die beiden Zeichenzonen *Hände* und *Augen* bei Leonardo da Vinci konzentrieren und dabei zuerst dessen theoretische Äußerungen als Folie der Werkanalyse kurz kommentieren.

### Leonardo da Vincis Überlegungen zur visuellen Semiotik

Leonardo da Vinci (1452-1519) hatte keine humanistische (lateinische) Bildung, sondern eine klassische Künstlerausbildung in der Werkstatt (bei Verrocchio in Florenz). Wie andere Renaissance-künstler, z.B. Dürer, konnte er sich aber mit dem Stand der zeitgenössischen Philosophie, Naturwissenschaft und Technik durch Kontakte und Zusammenarbeit mit gelehrteten Freunden – etwa mit dem Mathematiker Luca di Pacioli, dessen berühmte Schrift *De Divina Proportione* (1509) er illustrierte – und durch eine sehr vielseitige Berufserfahrung vertraut machen. In seinem Bewerbungsschreiben an Ludovico Sforza in Mailand stellte er seine Qualifikationen als Maler sogar ans Ende der Liste seiner Fertigkeiten, unter denen er seine technischen Fähigkeiten besonders hervorhob.

Die ersten Schriften da Vincis entstanden in drei Perioden in Mailand (1490-1500), Florenz (1502-1506) und wieder Mailand (1508-1515). Sein Schüler und Erbe, Francesco Melzi, stellte aus Notizen da Vincis posthum den *Trattato della Pittura* zusammen, der allerdings erst 1651 in Frankreich gedruckt wurde. Eine moderne

kritische Ausgabe erstellte Pedretti (1995). Die Codices wurden in Englisch von MacCurdy (1977) ediert. Diese Materialien wurden für die folgende Darstellung ausgewertet.

Für Leonardo da Vinci ist die Malerei Kunst *und* Wissenschaft zugleich, sie ist im Wettstreit der Künste den „kleinen Schwestern“ Poesie und Musik überlegen, da sie eine größere Nähe zur sinnlichen (visuellen) Erfassung der Welt hat, insbesondere, da sie nicht erst über das Medium der Sprache vermittelt werden muss wie die Poesie. Implizit geht da Vinci, wie später Cassirer (ab 1920), in seiner *Philosophie symbolischer Formen* von einem erkenntnistheoretischen Ganzen aus, das Malerei, Wissenschaft, Poesie und Musik (Technik) umgreift. Die vornehmlichste Aufgabe der Malerei sei die Darstellung des Menschen und seines Geistes:

Der Maler muss vornehmlich zwei Dinge darstellen, den Menschen und den Inhalt seines Geistes; das Erste ist leicht, das Zweite schwierig, weil dieser durch die Gesten und Bewegungen seiner Gliedmaßen darstellt werden muss. (Pedretti 1995: 219; alle Übersetzungen W. W.)

Die Seele des Menschen kann am besten durch die Bewegungen seines Körpers, durch dessen Handlungen, dargestellt werden. Die Grundregeln fasst Leonardo da Vinci im *Codex Trivulziano*, 65 a (vgl. MacCurdy 1977, vol. 1: 65) zusammen:

Jede Handlung findet notwendigerweise ihren Ausdruck in der Bewegung.

Wissen und Wollen sind zwei Operationen des menschlichen Geistes.

Unterscheiden, Urteilen, Nachdenken sind Handlungen des menschlichen Geistes.

Jeder Bewegung liegt eine Kraft zu Grunde; diese bestimmt da Vinci im MS A, 34v:

Die Kraft definiere ich als eine unkörperliche Tatkraft, eine unsichtbare Macht, welche bedingt durch unvorhergesehenen äußeren Druck durch die gespeicherte und verteilte Bewegung des Körpers verursacht wird, das von seinem natürlichen Verhalten abgehalten bzw. davon abgelenkt wird. (MacCurdy 1977 vol. 1: 493)

Der Körper befindet sich also in einer natürlichen Balance. Wird er aus dem Gleichgewicht, in Bewegung gebracht, manifestieren sich die verborgenen seelischen Kräfte. Für den Maler folgt daraus, dass er die dargestellten Körper in Bewegung bzw. in eine diese und die Gegenbewegung andeutende Instabilität versetzen muss, um die verborgenen seelischen Kräfte sichtbar zu machen. Da der Maler seine Figuren nicht mit Lautsprache ausstatten kann, befindet er sich in einer dem Taubstummen vergleichbaren Situation. Er muss das Gemeinte in Gesten und Körperhaltungen zum Ausdruck bringen, „und dies kann man von den Stummen lernen, die es besser vermögen als alle anderen Menschen“ (Pedretti 1995: 219).

Da der Betrachter, etwa des *Letzten Abendmahls*, natürlich weiß, dass Jesus und die zwölf Apostel nicht taubstumm waren, stehen die Gesten und Blicke für die abwesenden Worte. Diese können zumindest von den Bibelkundigen, z.B. den Klerikern im Refektorium von St. Maria delle Grazie in Mailand, aus dem Gedächtnis ergänzt, den Figuren in den Mund gelegt werden, so dass dem Betrachter schließlich, vermittelt durch das Bild, der narrative Gehalt dieser Episode der Passion Christi wie in einem Passionsspiel vor Augen geführt wird (vgl. Wildgen 2005c; 2004a).

### Leonardo da Vincis *Letztes Abendmahl*

Das Wandgemälde (Abb. 1) schließt eine der Schmalseiten des Refektoriums ab, das links eine Serie von Fenstern hat. An der dem Gemälde da Vincis gegenüberliegenden Seite befindet sich eine Darstellung der Kreuzigung Christi von Montorfano (1495), die vor dem *Abendmahl* (1494-1497) fertig gestellt wurde.



Abbildung 1. *Das Abendmahl* im Refektorium von St. Maria delle Grazie (Mailand).

Leonardo da Vinci hat alle 13 Personen in eine fast lineare Anordnung an den die ganze Breite des Gemäldes (und des Saales) füllenden Tisch platziert. Dabei sind neben dem isolierten, die zentrale Pyramide bildenden Christus vier Dreiergruppen mit jeweils

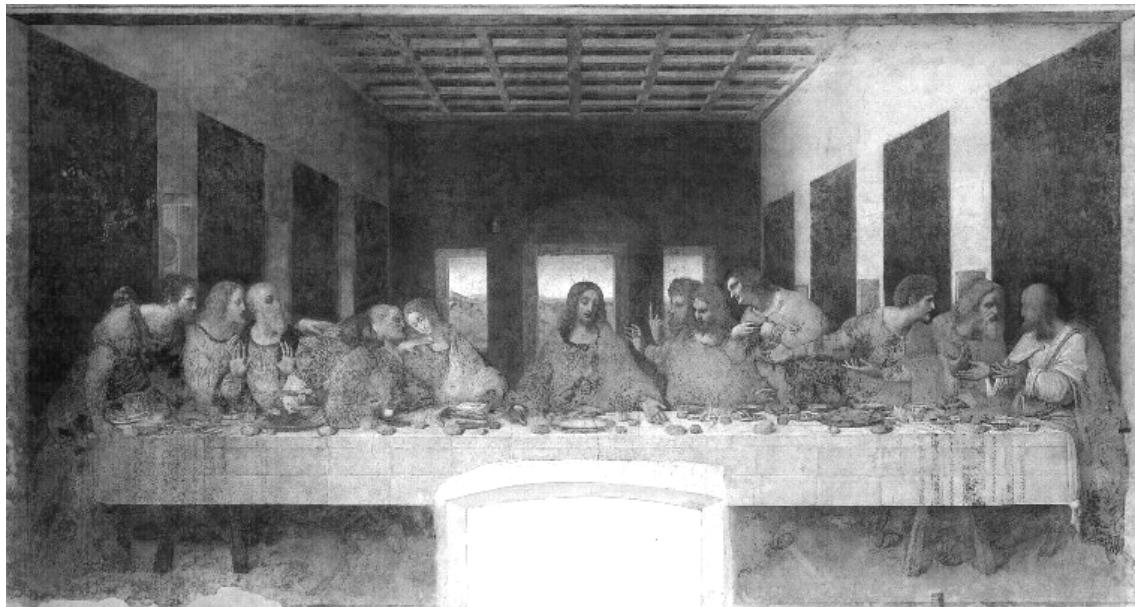


Abbildung 2. Die renovierte Bildfläche des *Abendmahls*.

einer stabilen Kernfigur und zwei stärker bewegten Figuren angeordnet.<sup>1</sup> Bei allen Figuren, außer bei Thomas zur Linken von Jesus, der den Zeigefinger hebt, sind beide Hände dargestellt. Insgesamt sind die Figuren im Verhältnis zu einer natürlichen Sitzordnung sehr groß und damit zusammengedrängt, wodurch der Flächenanteil, der auf die Körper, insbesondere auf die ausdrucksstarken Gesichter und Hände, entfällt, im zentralen Band des Bildes sehr hoch ist.

#### Elementare Kräftefelder in Leonardo da Vincis Wandbild

Die „Sprache“ der Gesten und Blickrichtungen im Bild ist eingebettet in die generelle Kräftedynamik, die Leonardo da Vinci im obigen Zitat angesprochen hat. In der Gestaltpsychologie wurde die Wahrnehmung von statischen und dynamischen Inputs experimentell erforscht, und Rudolf Arnheim hat daraus Konsequenzen für

1 Zur Geometrie und Arithmetik der Figurenkomposition bei da Vinci vgl. Wildgen (2001). Ein Vergleich der Kompositionen zum Thema *Abendmahl* vom 12. bis 20. Jahrhundert wird in Wildgen (2004c) durchgeführt.

die Kunstspsychologie gezogen. Es ist zwar so, dass im statischen Bild *per definitionem* keine Bewegung existiert und deshalb eigentlich keine Kräfte zur Geltung kommen können. Es gibt aber etwas, das Arnheim (1978: 418f.) „Anschaudynamik“ nennt. Die Objekte und ihre Konfiguration lassen die Kräfte ahnen, die sie schufen. Dabei sind zwei Typen der Dynamik zu unterscheiden, die Dynamik der Objekte und diejenige der Erzeugung durch den Künstler. Wahrgenommene Objekte im Raum (und auf dem Bild) unterliegen einer vorgestellten Schwerkraft und können deshalb im Gleichgewicht oder Ungleichgewicht sein; bewegungs- und handlungsfähige Elemente weisen eine „eingefrorene“ Bewegungs- oder (intentionale) Kraftentfaltung auf, deren Prozesslinie (rückwärts und vorwärts in der Zeit) vorstellbar ist. Die zweite Art der Dynamik, diejenige der Erzeugung des Bildes durch den Künstler kann man als sekundäre Anschaudynamik bezeichnen. Der Spezialist oder selbst der Laie, etwa bei der bewusst groben Maltechnik eines van Gogh oder der pointillistischen Technik eines Seurat, können Momente der Herstellung des Bildes nachvollziehen. Das ist besonders bei unvollständig ausgeführten Werken reizvoll. Umgekehrt manifestiert ein Torso die lange Geschichte einer Statue, ein zerschnittenes oder repariertes Bild sein Schicksal nach der Fertigstellung, die Ruine eines Denkmals dessen kriegerische Zerstörung. Noch grundlegender sind Kraftlinien, die sich aus der Form des Rahmens und der Stellung des Bildes (der Skulptur) im Raum relativ zum Betrachter ergeben. Im Falle des *Letzten Abendmahls* von Leonardo da Vinci füllt die Wandmalerei die Breite der Stirnseite des Refektoriums, vertieft dieses quasi zu einer optischen Illusion (vgl. Abb. 3). Wegen seiner Höhe über dem Fußboden und den Tischen des Saales ist diese Tiefe aber deutlich als Bühnenraum markiert. Jenseits der dargestellten Objekte und Personen gibt es zwei Kategorien allgemeiner Kraftlinien. Die erste betrifft die Geometrie des (impliziten) Rahmens, der Berandung des Bildes.

Wie Arnheim (1996) in *Die Macht der Mitte* gezeigt hat, sind das geometrische und das dynamische Zentrum für das Sehen von Bildern sehr wichtig.

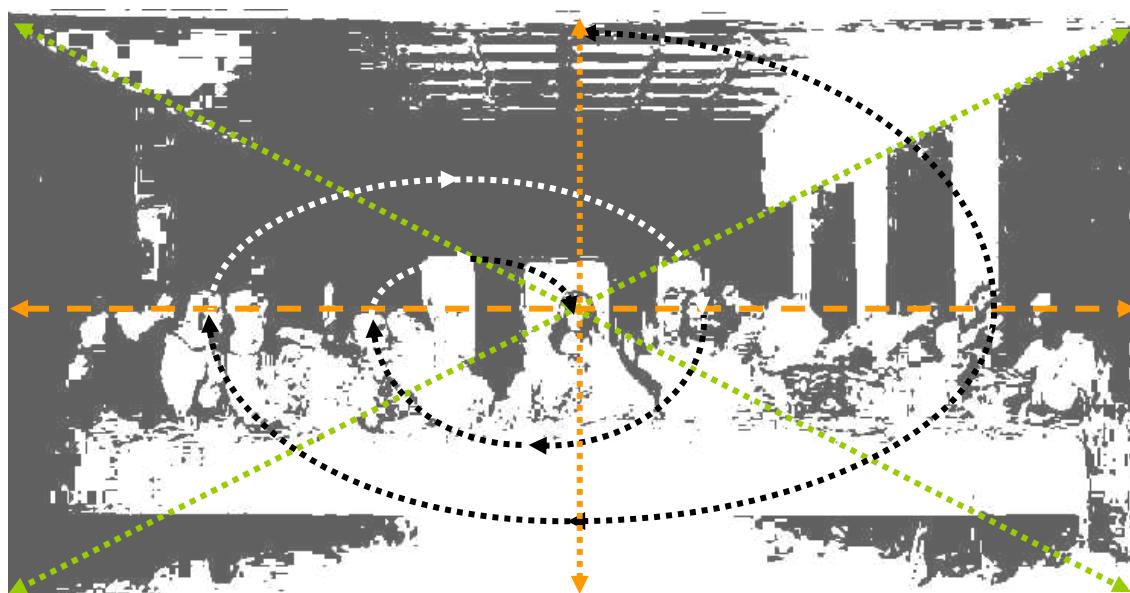


Abbildung 3. Drei Typen elementarer Kräftefelder in Leonardo da Vincis Wandbild.

Abb. 3 zeigt, dass sich im (geometrischen) Zentrum Kraftlinien schneiden, die linear von den Ecken ausgehen (die Diagonalen) oder die Mittelpunkte der vier Seiten verbinden. In einem Rahmen ohne Ecken ist es hauptsächlich die Spirale zum und vom Zentrum, die die Fläche organisiert; sie bleibt aber auch im Rechteck relevant. Alle drei Typen von (inhaltlosen/formalen) Kraftlinien treffen sich im Kopf (Ohr) der zentralen Person, der des Jesus'. Die Diagonalen werden außerdem durch die Fluchtlinien der Perspektive (den oberen Kanten des Saales) räumlich interpretiert, die waagerechte Mittellinie verbindet (mit leichten Abweichungen) die Köpfe der dargestellten Personen. Die Spirale markiert die Mittelpunkte der vier Apostelgruppen. Leonardo da Vinci hat also die formalen (mit den Seitenmaßen gegebenen) Kräftefelder der Bildfläche mit

thematischen Strukturen ausgefüllt, d.h. die formale Dynamik wird in der Komposition inhaltlich gefüllt, interpretiert (vgl. Wildgen 2004a: 112-120; sowie Wildgen 2005c). Selbst die Perspektive wird dabei den leeren Kräftefeldern untergeordnet, was die Verfügbarkeit dieser scheinbar objektiven Struktur und damit deren symbolischen Charakter beweist (vgl. Panofsky 1927; sowie Hagen 1980).

Die Dynamik von Händen (Gesten) und Augen (Blicken) in da Vincis Wandbild

Ich will die Gestik zuerst am *Letzten Abendmahl*, für das es im Bibeltext eine akzeptierte Erzählung (in Varianten) gibt, und dann an der *Felsengrotten-Madonna*, deren narrativer Gehalt weniger eindeutig ist, untersuchen.

Die Gesten der dargestellten Figuren fallen in unterschiedliche Kategorien: (1) Gesten, die *objektbezogen* und vom Typ des Greifens sind:

- Judas greift mit der linken Hand nach dem Brot, mit der rechten Hand hält er seine Börse umklammert.
- Petrus hält in einer eigenartigen Gegenbewegung zu der seines Oberkörpers ein Messer in der rechten Hand, dessen Schaft in den Rücken von Judas weist.
- Jesus öffnet die rechte Hand zum Greifen, wodurch eine Parallelität zu Judas entsteht, der ihm aber zuvorkommt.

(2) Gesten, die *berührend* sind und einen persönlichen Bezug herstellen:

- Zur Rechten von Jesus berührt Petrus Johannes an der Schulter, um ihm etwas ins Ohr zu flüstern.

- Jakob der Jüngere, weiter rechts von Jesus, versucht, mit einer Berührung die Aufmerksamkeit von Petrus zu erhalten und berührt gleichzeitig den dazwischen sitzenden Jakobus den Jüngeren.
- Philipp berührt sich selbst, seine Brust, als Hinweis auf seine Unschuld.

(3) Gesten, die *hinweisend* (aber nicht berührend) sind:

- Thomas (rechts von Jesus) weist mit dem Zeigefinger nach oben (Mahnung, Einwand).
- Matthäus, Thaddeus und Simon weisen in Richtung auf Jesus (weisen auf dessen Aussage hin).

(4) Gesten des *Erschreckens*, der Aufregung und Betroffenheit.

Die Hände insgesamt bilden Phasen einer Schwingung, wobei die Hände von Jesus auf dem Tisch den Ruhepunkt darstellen, allerdings mit zwei inhaltlich verschiedenen Momenten, der Andeutung des Greifens (rechts) und des Gebens (links). Die Kurve steigt an: (links) von Jesus zu dem erhobenen Zeigefinger von Thomas; (rechts) zu den Schulterberührungen. An den Tischenden stehen sich die aufstützenden Hände des sich vom Platz erhebenden Bartholomäus und die parallel und horizontal weisenden Hände Simons gegenüber. Die Verlaufslinie wird in Abbildung 4 nachgezeichnet. Die Figur des Judas fällt bezüglich dieser Kurve (der Erregung) ab. Er hat Hände und Ellbogen auf dem Tisch, ist also an der erregten Gestik unbeteiligt. Er bleibt in seinen Handlungen isoliert.

Für einige der Hände (Johannes, Bartholomäus, Thomas) gibt es Studien da Vincis, ebenso für den stark abgewinkelten Arm von Petrus, der im fertigen Bild das nach links zeigende Messer hält (vgl. Marani 2001b: 17ff.). Die Hände haben hier nicht nur einen Bezug

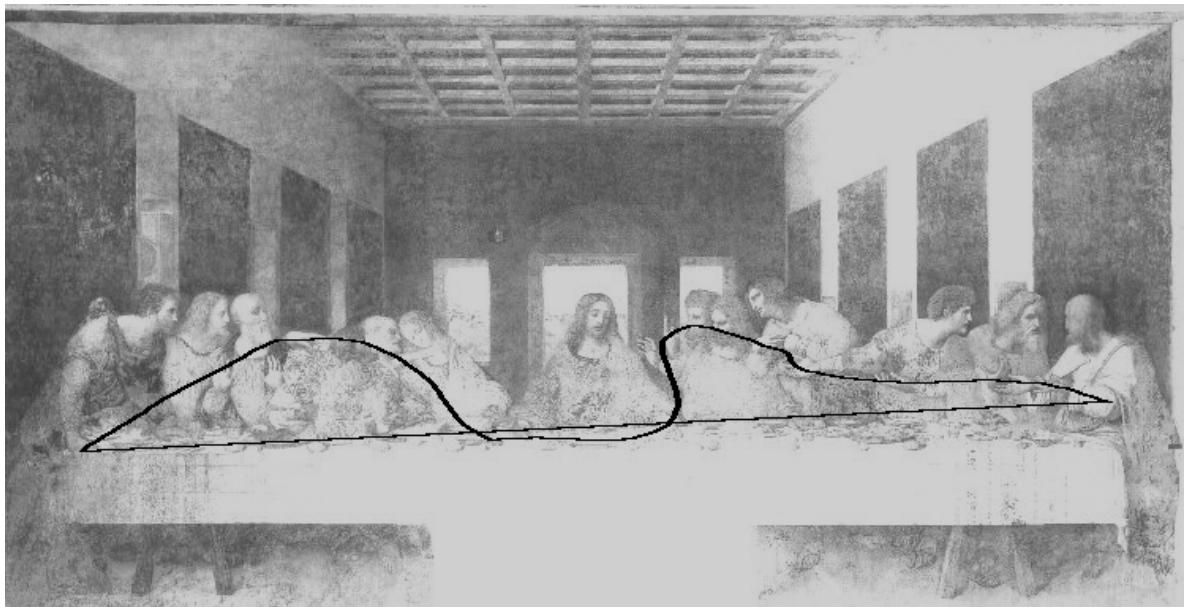


Abbildung 4. Die Höhenlinie der Hände im *Letzten Abendmahl*.

auf das im Bibeltext geschilderte: die Aussage von Jesus, das Erschrecken der Jünger, ihr Fragen, die verräterische Geste von Judas; sie beziehen auch spätere Handlungen der Apostel mit ein:

- Petrus greift zum Schwert bei der Festnahme von Jesus (Hinweis: das Messer).
- Thomas zweifelt am wieder auferstandenen Jesus (Hinweis: der erhobene Zeigefinger).
- Judas erhält 30 Silberlinge für seinen Verrat (Hinweis: er umklammert die Börse).
- Die gebende Geste von Jesus kann bereits die nächste Szene, die Instauration der Eucharistie „Dies ist mein Leib...“ andeuten.

Insofern sind die Hände mehr als eine Art Taubstummensprache, die das fehlende Wort ersetzt, sie verweisen auf Zukünftiges und stellen somit das dargestellte Ereignis in einen größeren Kontext.



Abbildung 5. Die erste (originale) Fassung der *Felsengrotten-Madonna* (Louvre).

### Die rätselhaften Zeigegesten in da Vincis *Felsengrotten-Madonna* und anderen Werken

Von der *Felsengrotten-Madonna* gibt es zwei Fassungen (Abb. 5 und Abb. 6). Die erste und wohl frühere befindet sich heute im Louvre, die zweite entstand eventuell unter Mitwirkung von Ambrogio de Predis und befindet sich heute in der National Gallery in London. Die Unterschiede sind bei gleicher Gesamtkomposition erheblich. Die Londoner Fassung lässt den Engel rechts farblich zurücktreten und eliminiert dessen auf Johannes den Täufer weisende Geste. Gerade die Geste mit gestrecktem Zeigefinger fällt jedoch in vielen Werken Leonardo da Vincis auf:



Abbildung 6. Zweite Fassung der *Felsengrotten-Madonna* (Ausschnitt, London).

- Im *Abendmahl* die nach oben weisende Geste des Apostels Thomas (Abb. 4),
- in Entwurfskarton zu *Anna Selbdritt* die Geste der Anna (Abb. 10 und 11),
- die hinweisende Hand der Jungfrau in der Allegorie *Einhorn* (Abb. 7),
- im letzten Gemälde Leonardo da Vincis *Der Hl. Johannes* die nach oben weisende Geste Johannes des Täufers (Abb. 9).

Der gestreckte Zeigefinder, der in Abb. 7 in einer Skizze zur *Felsengrotten-Madonna* gezeigt wird, ist ein indexikalisches Zeichen, das über das Bildgeschehen hinaus weist, es deutet und kommentiert.

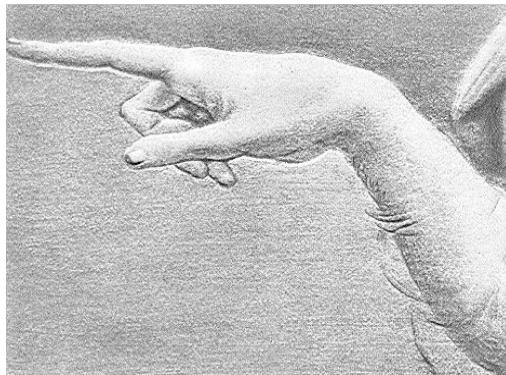


Abbildung 7. Skizze der weisenden Hand des Erzengels Gabriel in der *Felsengrotten-Madonna*.

In der Allegorie *Das Einhorn* weist die Jungfrau direkt auf das sich vertraulich nähernde Einhorn und indirekt auf den Text der Fabel *Maßlosigkeit* von Leonardo da Vinci (Abb. 8), auf die ich kurz eingehen möchte. Die Jäger reden über das Einhorn, das sie jagen möchten und werden von einem Mädchen belauscht:

Ein Mädchen, das allein unter einer Pergola saß, lauschte ins Schweigen, spann seine Wolle und lächelte. Dieses Mädchen kannte das Einhorn gut, wusste alles von ihm, war sein Freund. Und wahrhaftig: Nachdem die Menschen gegangen waren, kam das Tier hinter dem Gesträuch hervor und eilte zu dem Mädchen. (da Vinci 1988: 91)

Im Falle der *Felsengrotten-Madonna* ist die Funktion der zeigenden Hand besonders kritisch, da sie in der zweiten Fassung eliminiert wurde; die rechte Hand des Erzengels sichert jetzt zusätzlich den Jesusknaben, bleibt aber verdeckt. Die Veränderung führt zu einem dramatischen Ungleichgewicht. Die linke Hand von Maria, die beschützend über dem Kopf des Jesusknaben schwebt, wirkt jetzt unmotiviert, da allzu weit davon entfernt. Es entsteht ein Leerraum, den vorher die Geste des Engels ausgefüllt hat. Weshalb hat da Vinci diesen Eingriff geduldet bzw. Giorgio de Pretis ihn gewaltsam durchgeführt? Die Antwort könnte auch die Bedeutung der Geste des Engels klären. Gabriella Piccaluga (1994) verweist



Abbildung 8. Zeichnung zur Fabel *Maßlosigkeit* (da Vinci 1988: 49).

auf einen theologischen Streit, in dessen Kontext das Bild interpretiert werden kann: Im Kloster San Francesco Grande in Mailand hatte Amadeo Mendes da Silva gelebt und gelehrt, der von einer Trinität der Personen Maria, Johannes der Täufer und Jesus ausging. Die Figur der Maria stand dabei für die gnostische Sofia (Weisheit).

Maria und Johannes der Täufer waren unbefleckt Empfangene, und der Engel Gabriel fügt im Bild die dritte Figur, Jesus, in die Trinität ein. Die Aufnahme von Jesus wird von Maria (als Beschützende) und Johannes (als Anbetenden) gestisch markiert. Der Engel führt Jesus mit der Linken. Die Geste seiner rechten Hand transportiert quasi den theologischen Gehalt der Szene. Gleichzeitig wird eine enge Beziehung zu Johannes gestiftet, der wie ein Bruder (oder gar „Zwillingsbruder“) von Jesus dargestellt ist.<sup>2</sup>

2 Die Beziehung des Engels zu Johannes könnte auch direkter durch die Legende erklärt werden, nach der der Erzengel Uriel den Waisenknaben Johannes in einer Höhle versteckt und versorgt habe. Das Bild könnte dann den Augenblick darstellen, als der Erzengel dem Knaben Johannes den Knaben Jesus zuführt (unter der Aufsicht von Maria); eventuell sind beide Deutungen kombinierbar, denn die Anwesenheit Marias in der Grotte und die Begegnung von Johannes und Jesus als Knaben sind durch biblische Texte nicht gesichert.

Die Veränderung des Bildes könnte durch die Verurteilung der Lehre Mendes als häretisch erzwungen worden sein. Ein Hinweis darauf ist, dass dessen Lehre im Bild in der Figur des Engels und insbesondere durch die Geste seiner linken Hand dargestellt wird (eventuell vermittelt durch dessen Blick auf den Beschauer, also aus dem Rahmen heraus). Die Zurücksetzung des Engels wird außerdem durch die bescheidenere Kleidung und die Wegnahme der Farben rot und grün bewerkstelligt.<sup>3</sup> Die Geste und die Mimik des Engels verweisen über die im Bild dargestellte Szene hinaus; sie sind nicht mehr narrativ bezogen auf den Bildinhalt, sondern argumentativ. Die Erschließung der argumentativen Inhalte erfordert allerdings die Rekonstruktion des Wissens zeitgenössischer Betrachter.

Nach oben oder aus dem Bildrahmen weisende Gesten der rechten Hand finden sich in einer Reihe weiterer Werke da Vincis und seiner Schüler bzw. von ihm beeinflusster Künstler. Eher marginal mag die nach oben weisende Hand einer der zahlreichen Zuschauer in der *Anbetung der Könige* sein, aber alle Personen in dieser Gruppe fallen durch eine intensive Gestik auf.

Beim Thema Johannes der Täufer, der Jesus ankündigt, findet sich ebenso wie bei der Darstellung des Bacchus (Abb. 9) eine eigenartige „Schraub-Bewegung“, die ich kurz analysieren möchte.<sup>4</sup>

- 3 Die Verallgemeinerung des Trinitäts-Gedanken greift einerseits Anregungen aus Augustinus *De trinitate* wieder auf, erneuert andererseits pythagoreische Ideen, die in der Renaissance über die erweiterte Kenntnis der griechischen Antike neu belebt worden waren. Außerdem wurden auf der Basis apokrypher Bibeltexte drei Marien, Töchter der Hl. Anna aus drei Ehen, angenommen. Ich danke für mündliche Hinweise von Stephane Toussaint und Gabriella Ferri Piccaluga anlässlich der Tagung Leonardo & Pico in Mirandola (10. Mai 2003).
- 4 Wohl unter dem Einfluss da Vincis schuf G. F. Rustici eine Figuren-Gruppe mit Johannes dem Täufer in der Mitte. Dieser spricht zu den Pharisäern und Leviten und hebt dabei den Zeigefinger in die Höhe. Hier ist die Bedeutung als Hinweis auf Jesus, den Messias, der kommen wird, ziemlich deutlich. Die Zuhörenden scheinen dieser Ankündigung wenig Glauben zu schenken.

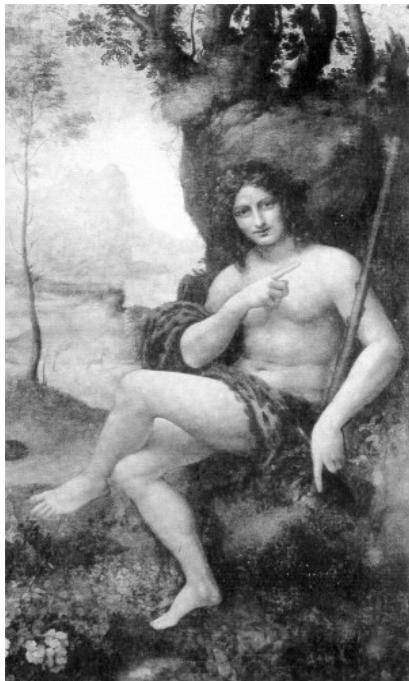


Abbildung 9. *Bacchus*, ursprünglich *Johannes der Täufer in der Wüste* (Louvre).

Die Geste der rechten Hand zeigt nach oben, parallel zum Kreuz. Die linke Hand fasst – wie die Geste des Apostels Philipp im *Abendmahl* (vgl. Abb. 2) – zum Herzen. Insgesamt ergibt die Linie linke Hand → Arm → Schulter → rechter Arm → rechte Hand eine spiralförmig gewundene Kurve um eine Achse, die parallel zum leicht schräg stehenden Kreuz verläuft. Man könnte geometrisch einen schrägen Zylinder und eine um den Zylinder verlaufende Kurve als Grundtypus annehmen. Eine ähnliche Bewegungslinie finden wir in da Vincis *Madonna mit der Spindel*, wo das Jesuskind eine dem Kreuz ähnliche Spindel hält.<sup>5</sup> Die technische Basis dieser Bildkomposition kann man mit verschiedenen Spiralfbewegungen in da Vincis Zeichnungen in Verbindung bringen:

5 Lüdecke (1952: 94) bringt sie „materialistisch“ mit der Textilproduktion in da Vincis Heimat in Verbindung.

- Wasserstrudel (im Ms. E, dem Plan des Arno-Staudamms, Windsor) (vgl. Heydenreich 1943: 273-276);
- technische Schrauben wie Brunnenpumpen (Mailand, Ambrosiana) und Luftschauben (Paris, Institut de France) (vgl. Lüdecke 1952: 65, 69);
- Tierbewegungen, z.B. beim Vogelflug (vgl. Ms. E).

Diesen Bezügen ist die Dynamik von Wasser und Luft gemeinsam. Sie verweisen auf die Kräfte, die Flüssigkeiten oder Gase auf die festen Körper (z.B. den des Vogels, Tiers oder Menschen) ausüben (vgl. dazu auch Frosini 2000: Kap. 7.3).

Im Gemälde *Bacchus*, das eigentlich eine Darstellung *Johannes' des Täufers in der Wüste* ist<sup>6</sup>, wird die schraubenartige Bewegung auf den ganzen Körper erweitert, d.h. Rumpf, Hüfte und besonders die kompliziert übereinander geschlagenen Beine bilden eine s-förmig gebogene Röhre, um die herum sich quasi eine Spirale dieser Linienführung wickelt: linker Arm nach unten weisend → Schulter → rechter Arm nach oben weisend. Manchem Kunsthistoriker erscheinen beide Kompositionen so eigenartig und unverständlich, dass sie sogar die Urheberschaft Leonardo da Vincis anzweifeln. Man kann aber in diesen, eventuell im Gesamtausdruck nicht ganz gelungenen Kompositionen eine Radikalisierung der Umsetzung einer Wirbelbewegung bei der Darstellung menschlicher Körper sehen.

Die Kombination einer gebogenen vertikalen Linie (expandiert zur s-förmigen Röhre) mit einer von den Armen getragenen Spiralsbewegung stellt ein extrem komplexes Darstellungsexperiment dar. Dabei wird der vektorielle Charakter der Zeigegeste zu einer oben

<sup>6</sup> Das Gemälde wurde 1511-1515 eventuell unter Mitwirkung von da Vincis Schülern ausgeführt, zwischen 1683 und 1695 aber überarbeitet und in *Bacchus* umbenannt (vgl. Orban 1981:73).

und unten verbindenden gerichteten Spiralführung vervollständigt.<sup>7</sup> Diese vektorielle (Kraft-)Dimension vieler Gemälde da Vincis ist das Hauptthema des folgenden Abschnitts.

### Der Blick als seelischer Kraftvektor in den Versionen des Themas *Anna Selbdritt*

Die im Bild dargestellten dynamischen Beziehungen zwischen den Aktanten (z.B. Personen oder allegorischen Tieren) werden nicht nur in der Gestik, der Bewegungsrichtung von Fingern und Händen (vgl. Abschnitt 3), sondern auch durch die Körperbewegung (Schultern, Rumpf, Hüfte, Beine) und besonders durch die Ausrichtung des Blicks inszeniert. Im Folgenden soll deshalb der Blick, der von der Kopf- und Pupillenbewegung inszeniert wird, Gegenstand der Untersuchung sein. Eine besonders komplizierte Kompositionsaufgabe hat sich Leonardo da Vinci bei der Behandlung des Themas *Anna Selbdritt* gestellt. Neben der Generationenabfolge: Anna (Großmutter) – Maria (Mutter) – Jesus (Sohn), die den traditionellen Kern des Themas darstellt, treten Johannes (Sohn der mit Maria befreundeten Elisabeth) und ein Lamm (symbolisch für den Opfertod Jesu') auf. Da Vinci experimentiert mit verschiedenen Netzen von Blickvektoren (vgl. Wildgen 2005d).

Der schön ausgeführte Karton von London (Abb. 10) lässt Maria zu Jesus blicken, der wiederum mit Johannes Blicke austauscht. Anna blickt dagegen zu Maria. Der nur angedeutete Zeigevektor (zu Gott im Himmel?) vervollständigt den vektoriellen Parcours (Abb. 11).

<sup>7</sup> Prof. Frosini (Urbino) hat mich auf die Zeichenübung des „Mazocchio“ und auf die Technik der „circumscription“ bei Alberti hingewiesen. Diese Spur könnte weiter verfolgt werden.



Abbildung 10. Der Londoner Karton (1498/1499).

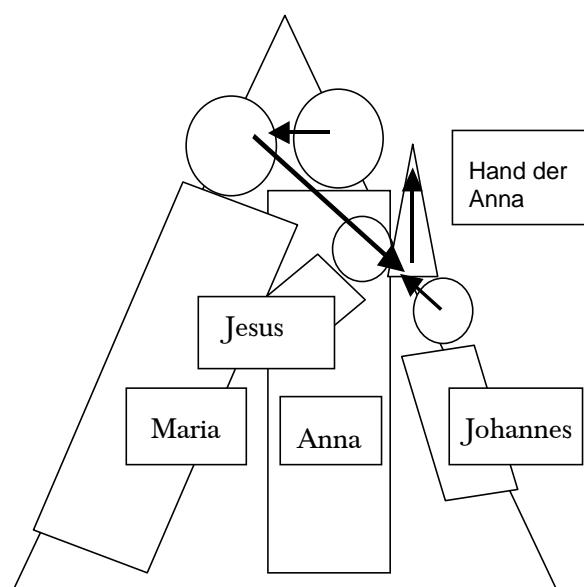


Abbildung 11. Die Vektoren des Londoner Karton

In einer Skizze von 1503 (Abb. 12), die zwei Varianten der Position von Anna enthält, laufen die Blickvektoren von Maria und Anna (als Mütter) auf Jesus und von dort zum Lamm; die korrigierte Version lässt Anna direkt zum Lamm blicken, d.h. die doppelte Mutterbeziehung wird aufgelöst (vgl. Freud 1910/1990).

Die endgültige Version von 1509/10 (Abb. 13) im Louvre vereinfacht das vektorielle Netz, indem Anna – Maria – Jesus auf einer Blicklinie liegen; Maria und Jesus blicken sich dabei gegenseitig an. Das Lamm schaut parallel zu Jesus nach oben, wobei der eher vage Blickvektor von Anna die ganze Szene erfasst, also auch eine Achse zum Lamm schafft; es gibt somit zwei fast parallele Gegenseitigkeitsvektoren.

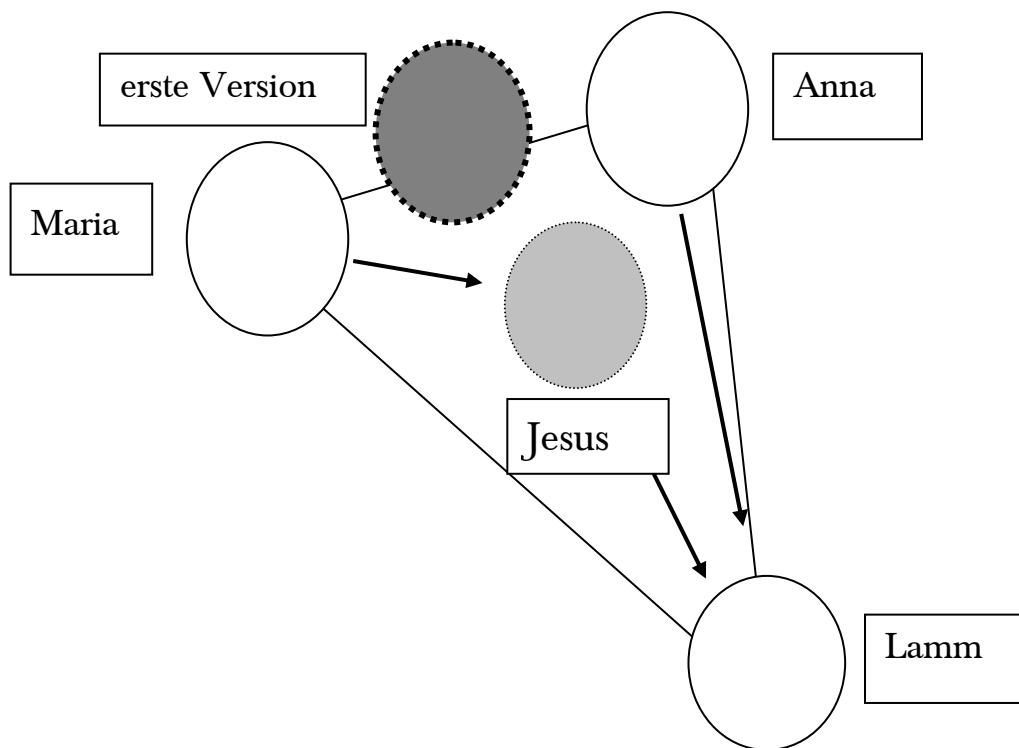


Abbildung 12. Blickvektoren in der frühen Skizze von 1503 (2. Version).



Abbildung 13. Endgültige Version des Gemäldes (Louvre).

### Zeige-Ebene und Bild-Architektur: ein Vergleich von da Vinci und Barocci

Peirce hat um 1900 verschiedene Vorschläge für eine diagrammatische Logik entworfen. Als Grundelement operiert sie mit einer Fläche (dem *universe of discourse*), auf die dann Zeichen wie bei einer Wandtafel oder einem Magnetfeld angebracht werden. Eine solche Tafel war in der Tradition empiristischer Erkenntnislehren glatt, leer, strukturlos, wie eine *tabula rasa*, eine frisch geglättete Wachstafel. Gegen diese traditionelle Vorstellung hatte bereits Leibniz in seinen *Nouveaux essais sur l'entendement humain* Einspruch

erhoben. Ich will dennoch zuerst von der Idee einer leeren Fläche der Zeichengebung ausgehen und dann ihre Gestaltung und ihre Rolle als Bild-Raum erörtern.

In Leonardo da Vincis *Abendmahl* sind alle Personen an einer Seite des Tisches angeordnet, der die ganze Breite des Raumes ausfüllt. (An den Enden mag sich diese Linie etwas einbiegen.) Die Zeigegesten sind deshalb in einer Ebene, quasi in der Fläche eines breiten Rechtecks, angeordnet, das ein durchgehendes Band bildet. Es gibt nur wenige im Raum gestaffelte Gesten, z.B. die Bewegung des Petrus, der sich hinter Judas an Johannes wendet.

Diese „Zeichenfläche“ hängt natürlich vom Tisch und der Sitzordnung ab. Nur die von Leonardo da Vinci gewählte Anordnung erzeugt eine ebene Zeichenfläche, die dann auch vollständig zur Darstellung von Gestik, Körpersprache und Blickrichtungen genutzt werden kann. Eine andere Tischform oder Position des Tisches verändert die Zeichenfläche und die Perspektive des Betrachters auf sie. Der Tisch kann z.B. quadratisch, rund, oval sein; der Tisch kann frontal zum Betrachter stehen oder schräg, wie bei mehreren Abendmahldarstellungen Tintoretos. Schließlich gestaltet auch die Anordnung der Personen die Zeichenfläche, welche den Händen und Augen zur Verfügung steht. Verschiedene Anordnungen sind z.B. an einer Seite des Tisches frontal zum Betrachter mit Christus im Zentrum, wie bei Leonardo da Vinci, oder frontal, aber mit Christus an der linken Seite, z.B. bei Dürer oder früher in der byzantinischen Malerei (vgl. Wildgen 2004b). Judas kann dabei allein auf der Seite zum Betrachter und diesem den Rücken kehrend sitzen oder unter den anderen Jüngern. Wenn die Apostel um den Tisch herum sitzen, müssen Sichtlinien auf den zentral sitzenden Jesus frei bleiben. Alle diese Varianten verändern den Zeichenraum und ziehen Darstellungsprobleme bei der zweidimensionalen Wiedergabe auf der Leinwand nach sich.

Betrachten wir dazu etwa das Abendmahl von Barocci (ca.1535-1612) im Dom von Urbino (Abb. 14). Wie bei da Vinci ist der Tisch breit und steht frontal zum Betrachter; Jesus sitzt im Zentrum. Die Apostel sitzen links und rechts von Jesus an den Hinter- und Vorderseiten des Tisches.



Abbildung 14: *Das letzte Abendmahl* von Barocci (Urbino).

Im Prinzip wird dadurch mindestens eine doppelte Zeichenfläche erzeugt, die durch den Tisch räumlich getrennt wird. Da jedoch die Apostel jeweils sichtbar angeordnet sind, erscheinen ihre Körper quasi in einer Fläche, die durch das schmale und nur im Zentrum voll sichtbare blaue Band des Tischtuches in ihrer Geschlossenheit durchbrochen wird. Barocci nutzt die vorhandene Tiefe, um bei drei Aposteln Arm- und Sichtlinien in den davor liegenden Raum zu führen. Dieser ist im Gegensatz zu da Vincis Bild mit zwei

Figurengruppen (à drei Figuren: links ein Mann, ein Jugendlicher, ein Kind; rechts ein Jugendlicher, ein Hund, ein Kind) besetzt. Da in der Tiefe und an den Rändern des Bildes weitere Figurengruppen gezeigt werden und in der Höhe vier Engel schweben, wird die Räumlichkeit in einer Weise betont, die mit der Flächigkeit der Komposition da Vincis stark kontrastiert.

Es ist offensichtlich, dass in diesem Bild die komplizierte Füllung der Tiefe des Raumes durch sechs weitere Personengruppen mit achtzehn zusätzlichen Figuren und die räumliche Anbindung dieser Gruppen an die thematisch zentrale Gruppe das Hauptproblem für die Komposition darstellt. Entsprechend ist die Dynamik der Apostelgruppe gegenüber da Vincis Komposition radikal vereinfacht. Bis auf vier Apostel richten alle ihren Blick auf Jesus, der als einziger zu den Engeln emporschaut. Petrus blickt auf das Messer, das er gerade in die Scheide steckt, zwei Apostel sind halb abgewandt und stellen einen Bezug zur Gruppe rechts vorn her. Ein Gesicht, das des Judas, bleibt im Dunkeln und scheint unbeteiligt am Geschehen zu sein. Die bei Tintoretto extreme Dezentrierung der Szene mit großen und gut beleuchteten Nebenfiguren im Vordergrund und starker Tiefenwirkung wird bei Barocci gemildert, da die frontale Anordnung mit Jesus im Zentrum erhalten bleibt. Die vielfach bewegten Jünger sind entweder andächtig dem Meister zu- oder auf halbem Weg von ihm abgewandt. Diese Konzentration auf Jesus ist erzähltechnisch dadurch begründet, dass Barocci im Gegensatz zu Leonardo da Vinci die Verwandlung von Brot und Wein darstellt, die Verratsszene ist also bereits vorbei. Judas ist zwar noch anwesend, wendet sich aber bereits ab, das deutet sein Verlassen des Raumes an.

Das Darstellungskonzept Baroccis ist in Bezug auf Leonardo da Vinci neu und reagiert auf die im 16. Jahrhundert von Veronese, Tintoretto u.a. gefundenen Bildlösungen. Im Zentrum bleibt eine rechteckige, auf Jesus zentrierte Ebene des Zeigens und Blickens

erhalten. Diese Ebene wird aber durch im Raum gestaffelte Nebenbewegungen ergänzt, und diese müssen um der Kohärenz willen an die zentrale Bildfläche angebunden werden. Die zentrale Bildaussage, d.h. der eigentliche religiöse und sakrale Inhalt verliert dadurch an Aussagekraft, der Bezug zum Bibeltext wird nur noch im Kern bewahrt.

### Narrative und argumentative Vektoren in den untersuchten Werken von Leonardo da Vinci

Die Richtung der Hände (Zeigefinger), der Augen (Kopf und Pupille) und die Kraftlinien der angedeuteten Bewegungen erzeugen ein komplexes Kräftefeld im Bild, das mit anderen, vom Rahmen und den perspektivischen Linien im Bild erzeugten Kraftfeldern konkurriert, von diesen verstärkt oder modifiziert wird. Die von Figuren getragenen Vektoren bilden ein Beziehungsfeld aus, das vergangene, gegenwärtige (und zukünftige) Handlungen impliziert und damit eine narrative Aussage beinhaltet oder bei bereits bekannten Geschichten diese stützt.

Die aus dem Bild hinaus strebenden Vektoren, die quasi den Betrachter am Geschehen beteiligen und über das im Bild Sichtbare hinausweisen (z.B. nach oben auf Himmlisches), haben häufig einen argumentativen Charakter. Dies konnte im Falle der beiden Versionen der *Felsengrotten-Madonna* gezeigt werden. Die erste von den Mönchen des Franziskanerordens in Mailand in Auftrag gegebene Fassung – die wahrscheinlich auf einer Vorlage beruht, die Leonardo da Vinci aus Florenz mitgebracht hatte und die von den Mönchen akzeptiert wurde –, wird später als häretisch eingestuft und in der zweiten Fassung korrigiert.<sup>8</sup> Dies bedeutet, dass auch ein Bild

<sup>8</sup> In Venedig wurde gegen den Maler Veronese wegen einer Abendmahldarstellung ein Inquisitionsverfahren eröffnet. Durch Umbenennung des Gemäldes in *Gastmahl bei Levi* konnte die Anklage abgewendet werden.

eine Doxa (Lehre) enthalten kann, die als richtig oder falsch beurteilt werden kann. Das setzt wiederum eine argumentative Struktur voraus. Gleichzeitig ist aber auch klar, wie kontext- und insbesondere wie wissensabhängig sowohl der argumentative als auch der narrative Inhalt von Bildern ist.

Die Bildkomposition hat jenseits der narrativen und argumentativen Inhalte spezifische Probleme zu lösen, z.B. Probleme der Beziehung zwischen den dargestellten Personen (in der Fläche, im perspektivisch simulierten Raum), Probleme der Raumfüllung und Raumgestaltung, der Lichter und Schatten und der Farbgebung. Diese weisen zwar Bezüge zum narrativen Inhalt auf (z.B. zur Größe und Position wichtiger Personen oder zur symbolischen Farbwahl), generell sind sie aber eher davon unabhängig. Ein weiterer Problemschwerpunkt ist die Wahl des Sichtwinkels, der Perspektive, die dem Betrachter einen spezifischen Zugang zu einer komplexen Szene mit vielen Personen und Handlungen gibt; dies haben besonders die Analysen der Apostelgruppe und ihrer Anordnung um den Tisch gezeigt.

Generell ist der Bildraum teils ein Aussage-Raum im Sinne der Bildlogik von Peirce, teils ein Bild-Raum, der nach den Prinzipien der Perspektive und der Verteilung von Hell und Dunkel sowie der Farben gestaltet ist.

## Literatur

- Arnheim, Rudolf. 1978. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin: de Gruyter.
- Arnheim, Rudolf. 1996. *Die Macht der Mitte: Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*. Köln: Dumont.
- Barclon, Pinni B. & Pietro C. Marani (Hg.). 2001. *The Last Supper*. Chicago: University Press.

- Freud, Sigmund. 1910/1990. *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Frankfurt a. Main: Fischer.
- Frosini, Fabio. 2000. *Filosofia naturale e scienza della pittura nel pensiero di Leonardo da Vinci*. Dissertation. Bari-Ferrara-Urbino. Typoskript.
- Hagen, Margaret A. 1980. Generative theory: A perceptual theory of pictorial representation. In Margaret A. Hagen (Hg.). *The Perception of Pictures*, vol. 2. New York: Academic Press, 3-46.
- Heydenreich, Ludwig. 1943. *Leonardo*. Berlin: Rembrandt-Verlag.
- Leonardo da Vinci. 1988. *Fabeln*. Leipzig: Reclam.
- Lüdecke, Heinz. 1952. *Leonardo da Vinci. Der Künstler und seine Zeit*. Berlin: Henschel.
- MacCurdy, Edward. 1977. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. 1, 2. London: Jonathan Cape.
- Marani, Pietro C. (Hg.). 2001a. *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*. [Ausstellung im Palazzo Reale vom 21. März bis 17. Juni 2001]. Milano: Skira.
- Marani, Pietro C. 2001b. *Leonardo's Last Supper*. In Pinin B. Barcilon & Pietro C. Marani (Hg.). *The Last Supper*. Chicago: University of Chicago Press, 1-60.
- Orban, Silvana L. 1981. *Leonardo da Vinci. Eine Biographie*. Luxembourg: Ebeling
- Panofsky, Erwin. 1974. Die Perspektive als symbolische Form. In Erwin Panofsky. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*. Hrg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin: Hessling, 99-166.
- Pedretti, Carlo (Hg.). 1995. *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana (trascrizione critica di Carlo Vecce)*. Florenz: Giunti.
- Peirce, Charles S. 1990. Kategoriale Strukturen und graphische Logik. In ders. *Semiotische Schriften*, Bd. 2 (1903-1906). Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 98-165.
- Piccaluga, Gabriella Ferri. 1994. *Zoφια*. In *Achademia Leonardi Vinci* 7: 13-56.

- Wildgen, Wolfgang. 2005a. Cross-cultural Dynamics of picture and text. Vortrag beim Round Table: Pictures as Intercultural Medium of Inter-understanding. 8. Internationaler Kongress der Semiotik in Lyon (7. bis 12. Juli 2004). (Kongress-CD-Rom)
- Wildgen, Wolfgang. 2005b. The Dimensionality of text and picture and the organization of content based complexes. In Reinhard Köhler & Alexander Mehler (Hg.). Aspects of Automatic Text Analysis. Berlin Springer. (Kongress-CD-Rom)
- Wildgen, Wolfgang. 2005c. Conceptual innovation in art. Three case studies on Leonardo da Vinci, William Turner, and Henry Moore. In Frank Brisard et al. (Hg.). Seduction, Community, and Speech. A Festschrift for Herman Parret. Amsterdam: Benjamins. (im Druck).
- Wildgen, Wolfgang. 2005d. Geometry and dynamics in the art of Leonardo da Vinci. [Contribution to the Winter Symposium: Art and Cognition. 25. bis 27. Januar 2001. University of Aarhus], erscheint in: Almen Semiotik.
- Wildgen, Wolfgang. 2004a. The Evolution of Human Languages. Scenarios. [Advances in Consciousness Research] Amsterdam: Benjamins.
- Wildgen, Wolfgang. 2004b. Éléments narratifs et argumentatifs de l'«Ultime Cène» dans la tradition picturale du XIIe au XXe siècle. In Stefania Caliandro (Hg.). Espaces perçus, territoires imaginés en art. Paris: L'Harmattan, 77-97.
- Wildgen, Wolfgang. 1999. Hand und Auge. Eine Studie zur Repräsentation und Selbstrepräsentation (kognitive und semantische Aspekte). [Schriftenreihe des Zentrums Philosophische Grundlagen der Wissenschaften, Bd. 21]. Bremen: Universitätsbuchhandlung.
- Wildgen, Wolfgang. 1998. Das kosmische Gedächtnis. Kosmologie, Semiotik und Gedächtnistheorie im Werke Giordano Brunos (1548-1600). Frankfurt: Lang.



# **Roland Barthes und das Kino. Fragmente eines heterophonon Zeichenmodells, das vom Körper ausgeht**

Winfried Pauleit

In seinem Aufsatz *Le troisième sens* (1970) skizziert Roland Barthes auf der Grundlage von de Saussure und mit Verweis auf Kristeva ein Zeichenmodell, welches das Kino als Heterophonie beschreibt. Ausgangspunkt sind dabei die Filme *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und *Iwan der Schreckliche* (1945) von Sergej Eisenstein. Allerdings sind nicht die Filme selbst Gegenstand der Untersuchung, sondern die Filmstandbilder, an denen Barthes die Einschreibungen unterschiedlicher (Körper-)Spuren abliest.

### Filmstandbilder

Man hat gelegentlich zwischen Bildern unterschieden, die von einem Standfotografen gemacht und solchen, die vom Filmstreifen selbst stammen und vergrößert werden. Allen Filmstandbildern gemeinsam ist jedoch, dass sie eine fotografische Referenz zu einem Filmset haben. Es sind somit eigenständige Bilder, die neben dem Film existieren. Nicht zuletzt hängen sie in den Schaukästen der Kinos und werden in Kinomagazinen reproduziert.

In der Literaturwissenschaft gibt es den Begriff Paratext zur Bezeichnung von Zusätzen eines Textes. Das besondere Merkmal von Paratexten ist es, dass sie keinen Werkcharakter haben und daher in der Regel nicht von einer Autorschaft gekennzeichnet sind – zumindest nicht so, wie ein Werk. In Analogie dazu schlage ich zunächst den Begriff *Parabilder* für Filmstandbilder vor. Auch Filmstandbilder sind in der Regel nicht als Werke gekennzeichnet, und der Name eines Standfotografen wird nicht neben ein Filmstandbild gesetzt, sondern – wenn überhaupt – in den Abspann eines Films.

Die Autorschaft des Standfotografen wird am Filmstandbild mit hin verheimlicht. Stattdessen erscheint das Filmstandbild als Bild oder als Repräsentant eines Films. In den Filmstandbildern finden sich



Abbildung 1. Filmstandbild zum Film *Jackie Brown* – Pam Grier als Jackie Brown (Serie des internationalen Vertriebs Miramax, Standfotograf Darren Michaels).

*Spuren* von den an der Produktion eines Films beteiligten Personen (z.B. Regisseur, Schauspieler, Hair-Stylisten), alle diese *Filmarbeiter* übernehmen als Gestalter Positionen der Autorschaft des Films.

In dem Filmstandbild von Pam Grier (Abb. 1), das als Zusatz zum Film *Jackie Brown* (1997) publiziert wurde, erscheint die Schauspielerin Grier als Co-Autorin, ihr Name wird in diesem Zusammenhang auch im Abspann des Films aufgeführt. Damit zeigt das Filmstandbild eine Einschreibung Pam Griers und verbürgt so ihr Mitwirken im Film.

In Filmstandbildern finden sich aber noch weitere körperliche Einschreibungen anderer Qualität. Zum Beispiel kann man auch Spuren der filmischen Figuren entdecken, im zuletzt betrachteten Beispiel wäre das Jackie Brown als fiktionale Figur. Es stellt sich nun die Frage, ob man im Falle einer fiktiven Figur von einer körperlichen Einschreibung sprechen, ob es also eine (fotografische) Signatur von Jackie Brown geben kann. Der Nachweis einer solchen Spur könnte zumindest hypothetisch wie folgt geliefert werden: Innerhalb des Films kann es selbstverständlich Signaturen von Jackie Brown

geben, d.h. in der fiktiven Welt des Films kann Jackie Brown ihre Autorschaft auch fotografisch hinterlassen. Sie tut dies auch, zumindest im übertragenen Sinne, als Autorin eines Ganovenstücks, das sie zusammen mit Max Cherry, ihrem professionellen Kautionsgeber, ausheckt. Außerhalb des filmischen Erzählraums handelt es sich selbstverständlich um eine unmögliche oder falsche Signatur.

Schließlich kann man noch eine dritte Ebene der körperlichen Einschreibungen in Filmstandbildern ausmachen: die des Kinogängers. Sie kann nur indirekt nachgewiesen werden. Man muss sie sich als taktilen Abdruck vorstellen, wie etwa den Nasenabdruck an einer Fensterscheibe. Wenn man (als Kinogänger) in einem Film gewesen sein kann und ein Filmstandbild eine fotografische Referenz zu diesem Film aufweist, dann müssen ebenfalls die Kinogänger irgendwie darin verzeichnet sein. Auch diese Signatur ist sicherlich eine falsche. Sie ergibt sich zum einen aus der Verheimlichung der Autorschaft am Filmstandbild und zum anderen aus dem Umstand, dass Filmstandbilder über eine falsche indexikalische Referenz mit ihrem Film verbunden werden.

Ein Kinobesuch ist ein heterotopes Event, insofern er unterschiedliche Orte und Körper in eine Verbindung bringt. Der Zusatz Filmstandbild – angebracht auf der Schwelle des Kinos, in den Schaukästen oder Pinnwänden – kann zumindest hypothetisch körperliche Einschreibungen auf drei unterschiedlichen Ebenen verzeichnen. Mit Blick auf eine Topologie der Filmwahrnehmung lassen sich die unterschiedlichen Einschreibungen ihren jeweiligen Feldern zuordnen (Abb. 2).

Außerhalb des Kinos gelten die Signaturen der Schauspieler und aller anderen Filmarbeiter. Innerhalb des kinematografischen Narrationsraums gelten die Signaturen der filmischen Figuren, und auf der Schwelle des Kinos lassen sich die Signaturen von Kinogängern entdecken.

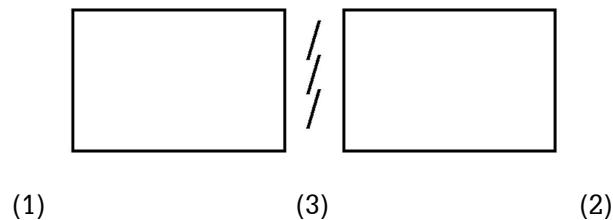


Abbildung 2. Topologie der Filmwahrnehmung  
 (1) außerhalb, (2) im Kino, (3) Schwellenbereich.

In Filmstandbildern überlagern sich die drei genannten Ebenen körperlicher Einschreibung: Erstens Filmarbeiter, z.B. Schauspieler, Regisseur etc., zweitens filmische Figuren, oftmals als fiktionale Figuren bezeichnet und drittens Kinogänger, üblicherweise nur als Rezipienten aufgefasst. Ob man nun diese Einschreibungen als echte oder falsche Signaturen betrachtet, sie verbürgen im Filmstandbild in jedem Falle ihr Zusammenwirken im kinematografischen Event. Wenn sich aber in einem Filmstandbild die genannten auktorialen Ebenen abzeichnen, dann lassen sich Filmstandbilder nicht nur als Parabilder, wie eingangs vorgeschlagen, d.h. als Zusätze des Films, sondern auch als Metabilder des Kinos auffassen – mithin als ein Zeichenmodell fürs Kino.

### Barthes' Lektüre der Filmstandbilder

Barthes assoziiert in *Le troisième sens* die Ebene des Filmsets, die Materialität am Ort der Filmaufnahmen, mit dem Signifikanten des Saussureschen Zeichens und die der filmischen Figuren mit deren Signifikat. In seinen Beschreibungen überlagert Barthes eine semiotische Analyse der Filmstandbilder mit dem sprachwissenschaftlichen Zeichenmodell, und er sucht im Filmstandbild neben dem Signifikanten und dem Signifikat auch nach dem Trennbalken, der das

Saussuresche Zeichen zusammenhält (Abb. 3). Auf der Suche nach diesem Trennbalken geht Barthes wie ein Detektiv vor: Er fertigt im Schreiben immer neue Detailvergrößerungen des Filmstandbildes an.

Da begriff ich, dass die Art Skandal, Zusatz oder Abdriften, die in diese klassische Darstellung des Schmerzes eingebracht wird, eben einer winzigen Beziehung entsprang: der zwischen der tief sitzenden Haube, den geschlossenen Augen und dem konvexen Mund, [...] einer Beziehung zwischen der „Tiefe“ der Haubenlinie [...] und dem zirkumflexen Aufsteigen der welken, erloschenen alten Brauen, der übertriebenen Krümmung der gesenkten, aber eng beieinander stehenden, gleichsam schielenden Lider und dem Balken des halb geöffneten Mundes, der sich zum Balken der Haube und dem der Brauen metaphorisch gesprochen wie „ein Fisch auf dem Trockenen“ verhält. (Barthes 1990: 53f.)

Aus einer winzigen Beziehung zwischen Augenbraue und Mund einen Balken heraus zu vergrößern, das ist Barthes' detektivische Arbeit am einzelnen Filmstandbild. Es handelt sich um eine erneute Kadrierung der gegebenen fotografischen Einstellung. Man kann diesen Vorgang visualisieren, indem man die *Re-Kadrierung* konkret nachvollzieht und Ausschnittvergrößerungen anfertigt. Was Barthes dabei aufzeigt ist zweierlei: Erstens nimmt Barthes eine Verschiebung innerhalb des Saussureschen Zeichens vor. Er ersetzt den Trennstrich des Zeichens durch ein Element der *Kadrage*, das man als Doppelkreuz wiedergeben kann. Zweitens stößt Barthes innerhalb dieser Kadrage auf einen Balken, der sich von der fotografischen Ordnung des Sets ebenso wie von den filmischen Figuren löst. Der Balken verweist auf eine Schwelle. Zunächst körperlich: Es handelt sich um einen Mund, um eine Verbindung von Körper-Innen und Körper-Außen und dann um einen Übergang vom fotografischen Bild zu einem Element der Schrift, sobald Barthes dieses Element nämlich als Balken und Akzent bezeichnet.

Signifikant	S	S
	-	#
Signifikat	s	s
	(de Saussure)	(Barthes)

Abbildung 3. Barthes' Bearbeitung des Saussureschen Zeichenmodells.

Die Kraft der Barthesschen Analyse entfaltet sich also in einer Nachbearbeitung des Filmstandbildes, wobei die fortschreitenden Vergrößerungen das Filmstandbild in der Detailaufnahme entstellen. Es sind, mit Benjamin gesprochen, die Bilder eines Chirurgen, die Barthes davonträgt. Auch bei Benjamin findet sich die Referenz auf den Körper, wenngleich Barthes weder professioneller Kameramann noch Chirurg ist, sondern *nur* ein Amateur und Kinogänger.

Barthes bringt seine Untersuchung mit Bezug auf Eisenstein voran. Er wählt dafür nicht nur dessen Filmstandbilder, er operiert gleichzeitig mit Eisensteins verstreuten Theoriefragmenten, den theoretischen Anmerkungen zum Einzelbild des Films und der vertikalen Montage im Tonfilm. Aus einer winzigen Beziehung zwischen Augenbraue und Mund einen Balken heraus zu vergrößern, ist die Anwendung der Eisensteinschen Montagetheorie auf ein einzelnes Filmstandbild. Allerdings sitzt Barthes nicht als Filmemacher am Schneidetisch, sondern er befindet sich als Kinogänger bzw. Betrachter vor den Reproduktionen der *Cahiers du Cinéma*. Als Liebhaber und Leser changiert er zwischen Detail und Film und postuliert dabei die körperliche Einschreibung des Kinogängers während einer Kinoaufführung und darüber hinaus die Position des Kinogängers innerhalb einer Semioleie des Kinos.

### Barthes' Schreiben als Anverwandlung des Kinos

Barthes vergrößert ein Detail im Filmstandbild. Wie der Fotograf in Antonionis Film *Blow-Up* (1966) sucht er nach einem verschwundenen Körper. So wie Barthes im Bild eine Augenbraue zu einem Balken vergrößert und eine Schwelle zur Schriftlichkeit sucht, so verwendet er den Begriff des *Balkens* (*la barre*) als eine äquivalente bildliche Funktion innerhalb seines Textes. Das Substantiv *la barre* versammelt verschiedene Bedeutungen. Neben ‚Stange‘, ‚Barren‘, ‚Stab‘ bedeutet es auch ‚Querholz‘, was ihm auch die Qualität einer ‚Schwelle‘ eines Gebäudes zuschreibt, aber auch ‚Federstrich‘, verstanden als Schriftzug und dort insbesondere als ‚Durchstreichung‘, schließlich noch ‚Sandbank‘ und im Plural auch die ‚Kufen‘ einen ‚Schlittens‘.

Barthes' Schreiben bewegt sich in entgegengesetzter Annäherung an eine Schwelle des Bildlichen – während er einen Diskurs über Bilder führt, die sich der Schrift annähern. Einzelne Begriffe und Kürzel erscheinen innerhalb des Textes wie Monogramme. Historisch betrachtet steht sein Text *Le troisième sens* aus dem Jahr 1970 an der Schwelle zu seinen poststrukturalistischen Schriften. Sein Schreiben fungiert dabei nicht mehr als *thèse*, sondern eher als eine *thèse barrée*, eine durchgestrichene These, die man auch eine *barthès* nennen kann. Seine Schreibweise ist ein Akt, der gleichzeitig vorstellt und streicht, eine Dekonstruktion im klassischen Sinn ihrer doppelten Bewegung. Es ist die Ersetzung eines zweigliedrigen Schemas von Figur und Grund durch ein dreigliedriges Schema, das aus Durchstreichung, These und Grund besteht. Diese Schreibweise, die rahmt, schreibt und ausstreicht, lässt sich selbst als ein *kinematografisches Schreiben* charakterisieren.

In Barthes' Text treffen sich schließlich *le bar* (*der Wolfsbarsch*) und *la barre* (*die Sandbank*) im Bild einer unmöglichen Existenz: Den Wechsel zwischen den Ordnungen von Bild und Schrift erläu-

tert Barthes ausdrücklich mit einem (sprachlichen) Bild: „wie ein Fisch auf dem Trockenen“.

Wirft man ausgehend von Barthes' Meditation über den Balken einen Blick zurück auf seine Re-Kadrierung des Filmstandbildes und stellt dann seinen Namen (als Autor) dieser Kadrierung gegenüber, so lässt sich der Balken als Teil einer Schrift lesen – als *la barre de t* (als *Balken des [Buchstaben] t*). Er wird zum Supplement, das sich sowohl im Namen des Autors Barthes als auch im Filmstandbild findet (Abb. 4). Es ist dieser Zusatz, den Barthes als Spur seines eigenen Im-Film-gewesen-seins im Filmstandbild aufspürt.

[ [-] ]

Bar[-]hes

Abbildung 4. Barthes' Balken in Bild und Schrift.

### Die Heterophonie des Kinos

Barthes verwendet nicht nur den Begriff des Balkens für seine Annäherung von Bild und Schriftzeichen, sondern auch den des Akzents (vgl. Barthes 1970: 17)<sup>1</sup>. Die Bedeutung des Wortes „Akzent“ leitet sich von lat. *ad-* und *cantum* („dazu klingen“, „dazu singen“) her. Akzente gehören zu den diakritischen Zeichen der Schrift. Sie verweisen zunächst auf die Betonung der Wörter sowie auf die Differenzierung der Betonung einzelner Silben in Wörtern. Übertragen auf das Kino, stellt Barthes das Hinzufügen einer Melodie zum Film bzw. zur Produktion der Filmarbeiter heraus. Es handelt sich um eine Intonation, die „das eigentlich Filmische“, wie Barthes (1990: 65) es nennt, erst hervorbringt. Die Spur des Kino-gängers im Filmstandbild ist dabei die Basis für einen heterophonon Signifikanten des Kinozeichens.

1 Barthes (1990: 61) hebt den Begriff *accent* im Französischen eigens kursiv hervor. In der deutschen Übersetzung wird der Begriff mit „Betonung“ wiedergegeben.



Abbildung 5. Standbild aus *Iwan der Schreckliche*. (*Cahiers du Cinéma*, Juillet 1970: 13).

Den Übergang von fotografischen (Körper-)Spuren zur Akzentuierung und zu einem Zusammenklingen von drei Stimmen legt Barthes zu Anfang seines Textes nahe. Ausgangspunkt ist wieder ein Filmstandbild, diesmal aus *Iwan der Schreckliche* (Abb. 5). Das Bild zeigt einen Goldregen, der von zwei Höflingen über den Zaren ausgeschüttet wird. Im Text werden am Gold (frz.: l'or) die ersten beiden Bedeutungsebenen – nach Barthes die der „Kommunikation“ und diejenige der „Signifikation“ – diskutiert und durchgespielt. Schließlich wird auf den noch fehlenden dritten Sinn verwiesen. Ähnlich wie die beiden Höflinge den Zaren bzw. das Gold, die eigentliche Bedeutung, flankieren bzw. zu einem Trio ergänzen, so lässt Barthes nun Eisenstein als Autorenfilmer auf der einen Seite und sich selbst als Kinogänger und Leser auf der anderen als supplementäre Stimmen des Filmischen auftreten. Die drei Figuren im Filmstandbild versinnbildlichen die drei Ebenen der Einschreibung (Signaturen) als Figurentrio. Barthes formuliert damit eine radikal neue Vorstellung des Kinos. Er lässt nicht nur das klassische

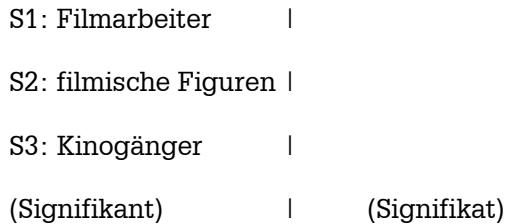


Abbildung 6. Barthes' heterophonem Signifikanten des Kinos.

Kino der Stars hinter sich sondern auch jene *politique des auteurs*, die Ende der 50er Jahre das Autorenkino begründete, und stellt bei den Kinoauffassungen eine dritte an die Seite: eine *politique des spectateurs* – ein Kino der Zuschauer, in dem auch diese eine Stimme haben. Sein dekonstruktives Zeichenmodell verabschiedet aber nicht die anderen Formen des Kinos, sondern lässt sie vielmehr als drei Stimmen zusammenklingen bzw. in eine kinospezifische Heterophonie übergehen (Abb. 6).

### Ein Zeichenmodell des Kinos

Man kann schließlich Barthes' heterophonem Signifikanten des Kinos in Form einer Matrix darstellen (Abb. 7). In dieser Matrix lassen sich dann nicht nur die unterschiedlichen Signaturen als Spuren von Körpern und als Zusammenspiel mehrerer Stimmen verzeichnen, sondern auch die unterschiedlichen Apparaturen und Bildträger des Kinos. Darin gruppieren sich acht Elemente um ein leeres Feld, welches als Leerstelle das immer neu zu schreibende, heterophone und unabschließbare Bewegungsbild des Kinos bildet. Dieses Modell begreift das Kino als eine Struktur der Begegnung von heterotopen (Körper-)Spuren, ermöglicht durch technische Apparaturen und Medien.

Schauspieler	Fotografie	Kamera
Schachtel-Körper		Schneidetisch
Kinogänger	Leinwand	Projektor

Abbildung 7. Zeichenmodell des Kinos als Matrix.

In den Zeilen dieser Matrix findet man die unterschiedlichen Ebenen von (1) der Produktion auf dem Set etwa mittels der Kamera und durch die fotografische Aufnahme, (2) der Postproduktion am Schneidetisch, in dem die Filmrolle samt filmischer Figuren fixiert wird und schließlich (3) die Rezeptionsebene mit Kinosaal und Kinogänger. In den Spalten sind links die Ebenen der (Körper-)Spuren, rechts die der technischen Apparaturen und in der Mitte die der Medien und Bildträger angeordnet.

Das Filmstandbild als Metabild des Kinematografischen oder als Zeichenmodell mit einer konstitutiven Leerstelle zu beschreiben, verschärft schließlich auch den Blick auf die Disziplin der Filmwissenschaft und ihren Gegenstand. Das Schreiben über Kinofilme ist in dieser Perspektive ein unabschließbares Weiterarbeiten am Film – eine ästhetische Produktion von Heterophonien. Der Gegenstand der Filmwissenschaft erscheint damit merkwürdig verschoben, als Proustsches Projekt einer Bearbeitung von Kinoerinnerungen auf der einen und als unabschließbare Re-Lektüre seiner Para- und Metabilder auf der anderen Seite.

## Literatur

- Barthes, Roland. 1970. Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photographes de S. M. Eisenstein. *Cahiers du Cinéma*. Juillet 1970: 12-19.
- Barthes, Roland. 1990. Der dritte Sinn: Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In Roland Barthes. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 47-66.
- Pauleit, Winfried. 2004. *Filmstandbilder: Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt a. Main: Stroemfeld.



### **III Soziokulturelle Ver- und Entkörperungen**



# **Lenin. Das Gedenkrepertoire eines „ewig lebenden“ Körpers**

Daina Teters

Die Geschichte der Menschheit kennt unzählige Spielarten von Bewegungen, Gesten und anderen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers. Das Forschungsinteresse war jedoch bisher vor allem auf Gedenkrepertoires gerichtet, die andere menschliche Äußerungs- und Kommunikationsformen ersetzten. Die Gesten in Kulturen, die aus politischen Gründen ein bestimmtes, von ihnen selbst gewähltes Gedenkrepertoire benutzten und diesem dann in ihren mentalen Strukturen beinahe die Hauptrolle verliehen haben, sind kaum untersucht worden, sind aber nichtsdestoweniger von großem kultursemiotischem Interesse.

Eine Kultur, in der ein seltsames Gedenkrepertoire zur geistigen bzw. ideologischen Anleitung ausgearbeitet wurde, war jene, die jetzt als „kommunistische“ oder „leninistische“ bezeichnet wird.<sup>1</sup> Geschichtlich gesehen, kennt diese Gesellschaft und die ihr entsprechende Kultur mehrere unterschiedlich organisierte Phasen, von denen zumindest zwei für das uns interessierende Thema relevant sind. Man könnte sie etwas frei als Kulturen „vor“ und „nach dem Ableben“ Lenins bezeichnen. Die erste Phase dieser Kultur umfasst den Zeitraum des echten Leben Lenins und basiert auf wirklichen Ereignissen im Leben Lenins, auf seinen historisch verbürgten Reden und den Tatsachen seiner anderen sprachlichen oder gestischen Äußerungen zu Lebzeiten. Diese Phase der leninistischen Tradition hat Züge einer oralen Kultur.

Der Tod Lenins, des ideologischen Führers der sowjetischen Gesellschaft, war zugleich der Anfang der Umstrukturierung und Beginn einer Umkehr dieser Kultur, die ab jetzt nicht mehr auf dem lebenden, sondern auf dem toten Lenin basierte aber dessen Leben simulierte. Die Ideen Lenins leben und siegen, hieß es nun („Ideyi

<sup>1</sup> Hier ist aber zu erwähnen, dass nicht nur Lenin spezifisch „gestikuliert“. Selbst die Bescheidensten aus der namenlosen Masse dieser Gesellschaft sollten bestimmte Gesten durchführen, um ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu bestätigen und das auch anderen mitzuteilen, z.B. die Gesten der Pioniere.

Lenina zhivut i pobezhdayut“). Im Vergleich zur ersten Phase benutzte diese „postleninsche Phase“ andere Signifikationssysteme. Die Reden verschwanden, oder sie wurden zwar gehalten, waren aber inhaltlich leer. In erster Linie ernährte sich diese Kultur von den Informationen, die in den nach bestimmten Regeln ausgewählten und veröffentlichten Schriften Lenins zu finden waren.<sup>2</sup> Die neu gebildete „Schriftkultur“ des Leninschen Lebens stützte sich auf zwei Systeme: (1) auf kanonisierte Texte Lenins (und auf unzählige Kommentare zu seinen Texten, weil es außer den oben erwähnten keine weiteren Texte gab, die man als intertextuelle Variationen bezeichnen könnte), (2) auf bestimmte kanonisierte Gesten von ihm, die einmal das Fehlen der mündlichen Erklärungen und Aussagen kompensierten, und zum anderen seine Lebendigkeit und sein aktives „Mit-uns-Sein“ vortäuschten.

In der Kultur, in der das hörbare Wort sichtbar geworden war, begleiteten nun die Gesten nicht mehr die Reden, sondern die Texte. Deswegen sind die Gesten, die wir vom skulptural abgebildeten Lenin kennen, ohne seine Schriften bzw. ohne die von ihm benutzte Sprache fast unverständlich.

Deshalb wird die Analyse von Lenins Gestenrepertoire stets den lexikalischen, zeitlichen und räumlichen Hintergrund seiner Worte sowie das berücksichtigen müssen, was über ihn gesagt worden ist. Nur so kann ein Zugang zur Kultur des Leninismus möglich werden, die dieses Gestenrepertoire geschaffen und seinen Inhalten jahrelang Glauben geschenkt hat.

2 Aus diesem Kanon waren z.B. Texte ausgeschlossen, in denen Lenins Unmenschlichkeit zum Vorschein kommen konnte.

## Die typischen Gesten Lenins

In dieser Arbeit geht es um ein seltsames Körperkonzept, denn die körperlichen Veränderungen Lenins sollen nicht erkennen lassen, was zum Toten, was zum Zeichenhaften und was zum Lebendigen gehört. Alle Grenzen zwischen der echten und der vorgetäuschten Gestikulation scheinen zu verwischen. Deshalb werde ich, um unerwünschte Missverständnisse zu vermeiden, einige Termini in einem ziemlich weiten Wortsinn verwenden: So ist mit „Geste“ jegliche Bewegung (oder auch deren Darstellung) eines Körperteils (v.a. der Hände und Füße) gemeint, die dazu führt, dem Betrachter etwas mitzuteilen oder eine Handlung hervorzurufen. Dies kann anhand von zwei besonders typischen Gesten Lenins gezeigt werden.

Es gibt jene wohlbekannten Gesten, die unabhängig davon, ob wir etwas von ihrem Kontext wissen, immer etwas Konkretes implizieren. Zwei derartige Geste Lenins waren die so genannte „diagonal gerichtete Zeigegeste“ sowie der Schritt, den man als „Tanzgeste“ bezeichnen kann. Zwar erscheinen beide Gesten auf den ersten Blick eher lächerlich oder gar absurd. Sie wurden sogar als metaphorisch interpretiert und dabei der Lächerlichkeit preisgegeben, z.B. indem man ihnen die Funktion eines Wegweisers nach Moskau nachsagte oder in Lenins Hand ein Kreuz zu sehen vermeinte, doch verdienen es diese Gesten nicht, so oberflächlich beurteilt zu werden. Betrachten wir diese Gesten und deren Varianten deshalb im Detail.

Auf der Abbildung 1 sehen wir die *indikative Zeigegeste*, die den Betrachter irgendwohin zu schicken scheint. In Wirklichkeit kannte Lenin diese Geste zu seinen Lebzeiten fast gar nicht. Diese Geste begleitete weder seine Rede, noch verwendete er sie, um auf irgendetwas zu verweisen, etwa auf die Volksmassen, auf den „rich-



Abbildung 1. Die indikative Zeigegeste.

tigen“ Weg oder auf etwas Sichtbares. „Dort“, wohin sich die Richtung des Zeigefingers verfolgen lässt, gibt es weder Himmel noch Erde und überdies befindet sich das durch die Zeigegeste angedeutete Ziel überhaupt nicht innerhalb des Sehfeldes. Was ist dann aber das Ziel dieser Zeigegeste? Auf den ersten Blick erinnert sie an den Befehl jener Märchengestalt, die da sagt: „Geh’ dort weiß-nicht-wohin, und bring’ das weiß-nicht-was!“ Geht es hier um eine konkrete Richtung? Erzeugt sie eine Raumillusion, die ein „Nirgendwo“ impliziert? Oder ist vielleicht wichtiger, dass Lenin überhaupt nur zeigt, ohne damit ein bestimmtes Ziel im Raum zu meinen? Dieser Zeigegeste liegt wohl die Absicht zugrunde, das Zeigen des Zeigenden zu zeigen.

Darauf deutet auch die Tatsache hin, dass sich das „dort“ in einem Zwischenraum, in einer echten „Grauzone“ befindet, der die ganz eigenartig verstandene Körperlichkeit Lenins anzupassen ist. Um es vorweg zu sagen: Lenin lässt sich weder Gott noch den „normalen Sterblichen“ zurechnen. Die auf eine Diagonale im Raum verweisende Zeigegeste Lenins entsteht aus der Kombination zweier Richtungen, die beide von der leninistischen Ideologie favorisiert

wurden, nämlich die Richtungen „vorwärts“ und „höher“, wobei der vorwärts gerichtete Vektor in diesem Raumkonzept dominierte. Auf diese Weise ist das Phänomen der jedes Mal weiter sinkenden rechten Hand der Lenin-Skulpturen zu erklären.

Dabei passte dieser undefinierbare „Zwischen“-Raum ohne Grenzen ganz gut zu den Vorstellungen der sowjetischen Mythologie, die weder reale noch ideale Grenzen kannte.<sup>3</sup> Auch Lenin kannte den „zuverlässigen“ Berichten seiner Biographie zufolge keine Grenzen:<sup>4</sup> Er sah weder Wege noch Wände, die normale Menschen sehen, vielleicht auch keine Realität. Als Mensch von übermenschlichen Eigenschaften und Möglichkeiten konnte er schon damals aus der Zukunft heraus die Gegenwart sehen. Dieses Sehvermögen soll ihm angeblich das Recht gegeben haben, auf das zu verweisen, was andere nicht sehen und auch gar nicht sehen können. Als einzige Garantie dafür, dass „dort“ auch etwas Greifbares ist, gilt allein die Geste Lenins.

Die andere besonders typische Darstellung Lenins, welche die Bedeutung des Gehens beinhaltet, ist der so genannte „Tanzschritt“ (Abb. 2). Hier ließ Lenin seinen Körper auf dem rechten (oder linken) Fuß ruhen, während der andere Fuß mehr oder weniger nach hinten gebeugt war.<sup>5</sup> Dieser Schritt oder eher diese Choreografie wurde ausgedacht, um Lenins permanenten Lauf „mit uns“ zu zeigen. In seinem wirklichen Leben kannte Lenin einen solchen Schritt keineswegs, und es regt sich überhaupt der Verdacht, dass kein

3 Dies kommt z.B. in folgenden Zeilen zur Geltung: „Für uns gibt es keine Grenzen, weder im Meer noch auf der Erde. [...] Wir teilen die Tiefe und Weite der Wanderungen durch den Himmel. Du wirst sehr schnell vorübergehen, und der Kosmos wird dazu sagen: Der Raum ist zu Ende! Wohin fährst du?“ (Svetlov 1988: 164).

4 Auf die Frage, wogegen er kämpfe, soll Lenin geantwortet haben: „Ich sehe eine Wand vor mir. Berühre ich sie, so wird sie fallen.“ Auf die Frage, was er in seinem Leben erreichen wollte, soll er geantwortet haben: „Ich sehe den Weg des Kampfes vor mir“ (Dobrenko 2000a: 642).

5 Dies zeigt z.B. das von Topuridze (1965) für ein Lenindenkmal vorgeschlagene Projekt.



Abbildung 2. Der „Tanzschritt“ Lenins.

Mensch in einer derartigen Schrittstellung auf Dauer verweilen kann. Schon die oben geschilderten Gesten-Konstruktionen zeigen, dass sie nur im ideologischen Kontext dieser Kultur, in erster Linie im Kontext ihrer eigenartigen Vorstellungen von Raum und Zeit zu verstehen sind.

### Der leninistische Raum

Die materialistische und dialektische Weltanschauung Lenins und seiner Nachfolger zeigt eine Welt in Bewegung. Die den dialektischen Entwicklungsprozessen bzw. deren qualitativen Bewegungen unterstellte Welt soll noch durch den historischen Fortschritt des Proletariats beeinflusst und von ihm überholt werden.

Das Verlangen nach einem ständigen, ununterbrochenen Gehen klang schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht allzu originell. Damals und etwas später fühlten sich alle – Futuristen, Maoisten, Kommunisten, Nationalsozialisten – motiviert, irgendwie irgendwohin zu gehen bzw. zu marschieren. Leninisten benutzten die Metaphorik

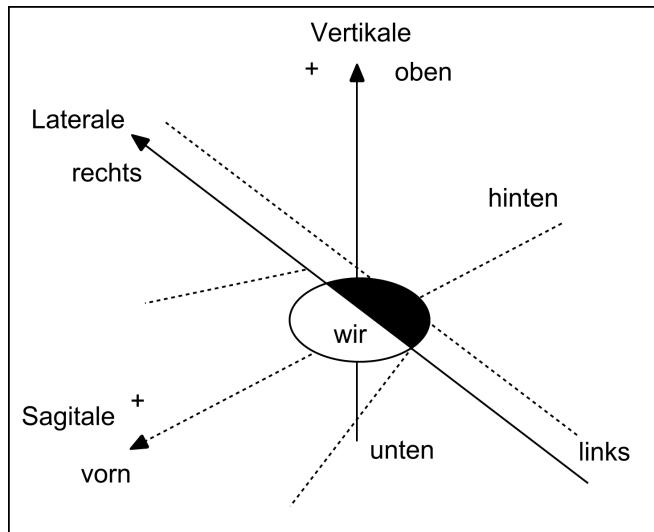


Abbildung 3. Kräftelelementen im Leninischen Raum.

des gehenden, marschierenden, in der Welt tätigen und an deren Umbau arbeitenden Menschen. Sie zeigten ihn als Gruppe, die sozialen Konflikten entwachsen, schneller oder einfach besser marschieren kann. Wie ist ihr Gehen lexikalisiert, und wie lässt es sich räumlich beschreiben?<sup>6</sup>

Um den entsprechenden Raum und die in ihm positionierten Kräfte darzustellen, habe ich ein Dreachsensystem gewählt, und zwar in der Spiegelposition zum Betrachter (Abb. 3). Im Zentrum des Achsensystems befindet sich, sofern dieses Gehen eine kollektive Angelegenheit ist (my idiom), ein „Wir“. Der Raum um dieses „Wir“ ist, auch wenn es sich um ein plurales Wir handelt, nach einem in der Mitte stehenden Körper gebaut. Als Schlüsselwort dient entsprechend dem oben Erörterten [vperedi (nas)] – vor (uns). Das „Wir“ ist also in der Form eines wahrnehmungsfähigen menschlichen Körpers vorgestellt.

6 Auf die räumliche Metaphorik der Lexik Lenins verweisen u.a. Besançon (1977) und Barbet (2002).

Der „Wir“-Punkt teilt die Vertikale in Oben und Unten, die Lateralen in Rechts und Links, die Sagittale in Vorn und Hinten. Die Pfeilrichtungen der Raumachsen fallen mit den Höhepunkten der Werthierarchie zusammen. Das Gehen kann sozusagen losgehen. An dieser Stelle ist aber innezuhalten, denn das Verb „gehen“ allein reicht nicht, um die Bewegung und den Weg zu beschreiben. Wohin geht man eigentlich?

Um das Gehen auszurichten, ist das kollektive Gehen auf ein Ziel – einen axiomatisch gewählten Ruhepunkt in der Zukunft – zu lenken. Das imaginierte Ziel des Gehens verkörpert den höchsten axiologischen Wert für die Gehenden, und die Illusion des Ziels – des in der noch nicht vorhandenen Realität angelegten Weges – befähigt seinerseits das Denken der Gehenden. Angesichts dieser Ausgangsposition lässt das Fortschreiten des Proletariats sich in erster Linie auf der Sagittale verfolgen: Der Vorwärtsgang (*vperyod!* – nach vorne, vorwärts!) bildet einen Grundstein der kommunistischen Ideologie.

Da ihnen ganz vorn die helle, dem historischen Gehen den Sinn verleihende Zukunft strahlt, ist der Sagittal-Richtung gegenüber den anderen Richtungen im Raum der Vorrang eingeräumt. Am anderen Pol der Sagittale, nämlich hinter dem „Wir“, konzentrieren sich feindliche, unfreundliche, regressive, dumme usw. Kräfte, die nicht einfach dort verbleiben, sondern den progressivsten Teil der Menschheit bei ihrem Gehen stören und ihn von seinem Weg ablenken. Der vordere Teil konnotiert also das Licht, die Bewegung und den Fortschritt; der hintere aber die Dunkelheit, eine immer schwächer werdende und ihre Orientierung verlierende Bewegung, Unterentwicklung und Rückschritt (*otstalyi, nerazvityi*).

Bemerkenswert ist die allgemeine Interpretation dessen, was im Bewegungskontext hinter dem „Wir“ liegt. Die sich hinter dem „Wir“ Befindenden gehen nicht, sondern sie schleichen. Sie sind sozusagen gezwungen, sich mit den letzten Kräften nach vorn zu

schleppen (tashatsya, volochatsya). Sie gehen rückwärts (idut nazad), oder sie ziehen die Avantgarde nach hinten (tashut nazad). Es klingt so, als ob es hinter dem „Wir“ keinen Weg, und eigentlich überhaupt nichts mehr gäbe, als ob der Weg hinter dem Rücken verschwände. Eine hierarchische Anordnung existiert nur vor dem „Wir“. Hinter dem Angelpunkt gibt es beinahe nichts, also kann keine Rangordnung existieren.

Den ganz vorn Laufenden, die ihr Ideal des irreversiblen Weges verfolgen, ist ja ein Schritt rückwärts (ne otstupatsa!), seitwärts (sbitsa s puti) oder das stehen Bleiben nicht erlaubt; der kleinste Schritt rückwärts oder seitwärts würde sie vom Ziel entfernen. Offensichtlich ist im kontinuierlichen Gehen eine gewisse Monotonie versteckt. Die Beschreibung des Weges und seiner Meisterung lässt die Elementareinheit dieses Prozesses aufspüren, nämlich den Schritt (shag).<sup>7</sup> Der Weg durch die Geschichte ist also schrittweise zu meistern; die oben erwähnte Idee wird dem Betrachter durch die ständige Anwendung der „Tanzgeste“ in den Abbildungen Lenins näher gebracht.

Den positiven Teil des Raumes außer der oben erwähnten Sagittale bildet auch die Vertikale, die aber mehr konzeptuell (z.B. vysokaya otvetstvenost, vysokie idealy) verstanden wird. Im Vergleich zu den beiden erwähnten Richtungen ist die Laterale in dieser Konzeption vernachlässigt worden: Die rechte und die linke Seite lassen sich nämlich voneinander nicht unterscheiden. Die seitlichen Teile des „Wir“ sind nicht ganz klar begrenzt – dort befinden sich allem Anschein nach irgendwelche destruktiven „Sümpfe“, z.B. das Moor (boloto), welches das Gehen, selbst bei einen einzigen Schritt, zu nichte machen kann. Die von der Mythologie entlehnten „Begriffe“ dienen dann als die den Weg „definierenden“ Linien, die zu über-

<sup>7</sup> Das Wort „Schritt“ ist sowohl in den Texten Lenins als auch in den Titeln seiner Arbeiten oft zu finden. Auch in dem für ihn bestimmten Gegenrepertoire ist der so genannte „Tanzschritt“ eine seiner beliebtesten Posen.

schreiten man vermeiden muss. Die einzige vorstellbare Änderung ist diejenige von der Verbreiterung des Weges (*nado razshyrit*). Mehr nicht. Damit ist die Geschichtsbühne oder der Weg durch die Geschichte geschaffen: Asymmetrie herrscht nur auf der Sagittale und Vertikale, dem gegenüber ist die Laterale symmetrisch.

Wäre dieser Weg so eindeutig und einfach gewesen, hätte Lenin nichts mehr zu tun gehabt. Weder hätte er mit irgendjemandem irgendwohin gehen noch jemandem etwas zeigen müssen. Schon oberflächlich gesehen, gibt es aber natürlich Hindernisse oder Beschränkungen, die den richtigen Weg keineswegs klar erscheinen lassen. Schon die Tatsache, dass um das „Wir“ ringsherum (vokrug) Feinde sind, führt zu Folgendem:

1. Das „Wir“ soll als ein geeinigter (*splachnyi*), zielgerichtet marschierender Körper geschaffen sein. Es besteht ja ein sich selbst sichernder Innenraum, während das Fremde von draußen oder von allen Seiten (so *storony*, *izvne*) einzudringen droht – wörtlich: das Fremde ist das Seitliche (*postoroniy*);

2. Der Weg soll immer und immer neu geschaffen und gefunden werden. Weder der Weg noch der Raum um das „Wir“ ist vorgegeben. Sie entstehen in jedem Moment neu, weil beide den Weg definierenden Punkte kaum etwas Festes oder Absolutes sind.<sup>8</sup> Es wird nicht gefragt, wer all das zu meistern hat, der, der das Ziel kennt, d.h. weiter sieht (*vidit dal'she*), der die Gedanken liest, aus der Zukunft her die Gegenwart bewerten kann usw. Um derart übermenschliche Eigenschaften zu besitzen, muss das „Wir“ räumlich modifiziert werden. Der „Wir“-Körper nimmt konkretere Konturen an, indem er in zwei Teile zerfällt:

<sup>8</sup> Diese Tatsache erklärt, warum manche Begriffe, die in räumlichen Kontexten sonst oft auftreten, hier so selten zum Vorschein kommen, z.B. „fern“, „weit“, „nah“, „Winkel“ usw.

Der erste Teil ist derjenige der ideellen Führung, das Hilfsmittel für das Gehen. Dieser Körper befindet sich einen Schritt vor und einen Schritt höher als die anderen. Durch diese abstrakte Verkörperung eines Raumes höherer Stufe wurde das Persönliche, das Individuelle unterdrückt oder niedergeschlagen. Für die kleinen Körper der wirklich lebenden Menschen war Lenin der Große weder körperlich noch psychologisch Erreichbare. In erster Linie war es der Unterbau, der den Körper weit über die Erde in die Höhe hob und ihm die übermenschliche Dimension verlieh. Dadurch gewann man visuell die Vorstellung von Lenins Überlegenheit über alle anderen.<sup>9</sup>

Der zweite Teil ist derjenige der realen Nachfolger, die als in einen Körper gepresst konzipierte Masse. Auf diese Weise lassen sich die Bewegungen der Masse leicht bezeichnen. Mit Hilfe von Eigenschaften eines echten Körpers ist die Beschaffenheit der Masse leicht in Worte zu fassen. So wird der Körper als Metapher artikuliert und gemäß dem Motto „Einer für alle“ präsentiert: Lenin war „*unsere Augen*“, „*unsere Gedanken*“, „*unsere Sache*“ und sogar „*unser Gewissen*“. „Wir“ waren mithin befreit vom Denken und von der selbstständigen Wahl von Lebensplänen, Handlungen usw. Die Gesellschaft als sozialer Körper war gewohnt (und gezwungen), sich so und in jener Richtung zu bewegen, wie es von ihm vorgegeben war. Sie verlor den Boden nicht, ging „mit ihm“ („sie hielt mit ihm Schritt“) und „hinter ihm“ (za Leninyem).<sup>10</sup>

9 Nicht unwichtig war auch die Form des Postaments: In Nizhniytagil kletterte Lenin sogar auf die Erdkugel.

10 „Stranjici istorii naschei. Zhivopisj, skulptura, poezija.“ (Lugovskij 1988: 19). („Wir gingen hinter ihm, immer, immer hinter ihm. Hinter Lenin. Hinter unserem Menschen. Weder aus Bronze, noch aus Marmor, noch aus Büchern. Hinter dem Lebendigen, bis zu unserem letzten Atemzug.“)

Den sozialen Körper konnte man aber auch anders interpretieren, nämlich als Vortäuschung des natürlichen Körpers. In diesem Fall wurde die Gesellschaft um Lenin oder um das Abbild Lenins räumlich symmetrisch, dem sichtbaren Körper entsprechend organisiert: mit zwei Händen, zwei Augen, zwei Füßen... Der Raum um seine Gestalt wurde befreit, damit die Menschen um ihn gehen und stehen konnten.<sup>11</sup>

Der erste Teil nimmt also die vordere und höhere Position im Raum ein (*peredovoy flang*), ist auf diese Weise mit einem Kopf eines einzelnen Körpers gleichzusetzen (*vstat' vo glave*) und übt folgende Funktionen aus:

1. Er organisiert die hinter ihm Gehenden um sich. Dadurch ist die Bewegung reguliert und eingerichtet.
2. Er findet den „richtigen“ Weg (der in der Wirklichkeit nicht existiert). Dadurch weist er den Weg in einem sonst nicht überschaubaren Raum. In seinen Texten überwiegt diese Lesart, in seinen Gesten die Zeigegeste.

Die oben erwähnte Hierarchie soll auf jeden Fall und in jedem Moment des Gehens erhalten bleiben (*mi ne dolzhni spuskatsja do mass, a podnimatj ih*). Eigentlich ist das die Existenzbedingung des Systems: Sobald zumindest ein Teil von beiden verloren geht oder seine Funktionen aufgibt, zerfällt das System in zwei Teile.

Zwischen den beiden Teilen herrscht eine imaginäre innere Relation, die beide als einen geeinten Körper erscheinen lässt. Beide „gehen“ zusammen und streben zu denselben Zielen. Doch eines unterscheidet sie – ihre Sehlinien oder Sehfelder stimmen nicht überein (Abb. 4). Die helle Zukunft, sofern sie überhaupt existiert,

11 Der neu gebildete Körper erschien nicht nur der Leichtigkeit wegen, er war für das ganze Konzept von grundlegender Bedeutung. Das Vakuum um Lenin hätte sonst diesen politischen Mythos vernichtet. Diese imaginäre Person konnte so mit einem Partner – mit der Gesellschaft – kommunizieren, in der „die Konfigurationen der individuellen Körper sich in der totalen Gleichheit eines Überkörpers aufzulösen“ versuchten (Dobrenko 2000b: 31f.).

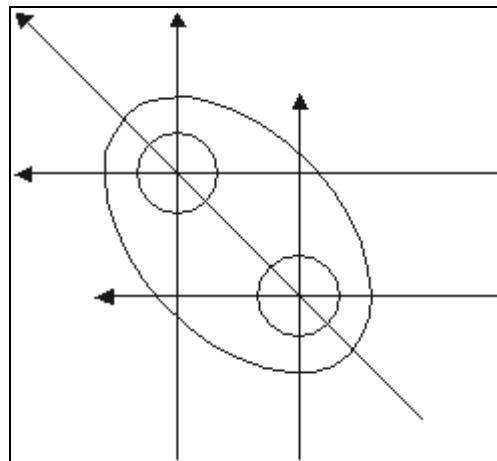


Abbildung 4. Sehlinien im Leninischen Raum.

kann nur der vor allen Gehende sehen. Die ihm Folgenden sehen nur ihn, den Vorangehenden und bekommen von ihm von der Zukunft erzählt. Dementsprechend wurde Lenins Körper nicht als Begleiter, sondern vielmehr als Ziel der Bewegung der Masse angesehen, und der reale Raum, der im Alltag angesiedelt ist, bzw. die Richtung des Raumes um den abgebildeten Körper wurde nicht durch die vom Zeigefinger Lenins angedeutete Richtung gebildet, sondern in der Spiegelsymmetrie dazu. Darauf weist die Tatsache hin, dass fast alle Straßen, in denen die Figur Lenins als Ende (oder Anfang) diente, nach ihm umbenannt wurden.<sup>12</sup> Und die Wege, die Straßen, tragen seit Alters her die Namen ihrer Zielpunkte.

Der Raum um den abgebildeten Körper Lenins wurde strengen Regeln unterworfen: Die Skulptur nahm die zentrale Position im Raum ein. Dadurch gewann man den Eindruck eines symmetrisch um eine Hauptachse organisierten Raumes (Abb. 5). Gab es so einen Raum nicht oder gab es die Möglichkeit nicht, so einen Raum in einer schon vorhandenen Stadt einzurichten, so wurde sie

12 Als Beginn dieser Tradition gilt allem Anschein nach Kronstadt. Vom 2. November 1918 an hieß der Nikolayev-Prospekt Lenin-Prospekt.

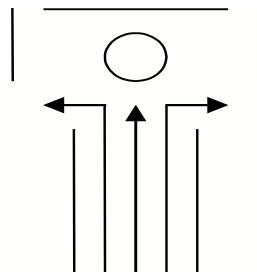


Abbildung 5. Symmetrie im Leninischen Raum.

durch die Vernichtung der bestehenden Raumordnung geschaffen. Ausnahmslos wurde der Raum dem dominierenden Prinzip untergeordnet.<sup>13</sup> Die Umgebung wurde dem „Körper“ so angepasst, dass dann, wenn er nicht mehr da war, seine frühere Umgebung deformiert erschien und bis heute so erscheint.

### Die Übermenschlichkeit Lenins im Kontext der Zeit

Manchmal war (und ist bis heute) zu hören, dass Lenin vergöttert wurde, dass er die höchste Gottheit des sowjetischen Pantheons gewesen sei. Das ist jedoch nicht wahr. In einer Welt, in der „Gott gestorben ist“ (und in der sowjetischen Welt wurde Gott gewissermaßen geholfen, zu versterben), kann man jemanden nur vermenschlichen, und die Vermenschlichung wird dann bis zum Äußersten getrieben.

Betrachten wir die christliche Dogmatik. Die Hypostase Gottes in Christus ist von zweierlei Art. Christus kann im höchsten Maße Gott und gleichzeitig auch im höchsten Maße Mensch sein. Lenin blieb

13 Durch die übertriebene Aufmerksamkeit, die der Erfüllung der Forderung nach formalen Raumkonstanten geschenkt wurde, ging manchmal auch etwas schief. So wurde z.B. auf einer Seite des Hofes der Neuen Cheryomushki Nr. 9, der eine reguläre Quadratform hatte, ein Denkmal Lenins angelegt. Alles geschah gemäß den Regeln der Raumkonstruktion. Dabei blieb aber unbemerkt, dass Lenins Zeigegeste die im Hof ruhig spielenden Kinder oder eine lustige, Bier trinkende, Gesellschaft zur Weltrevolution aufruft (vgl. Ivanova 1961: 20).

nichts anderes übrig, als die ganze Menschlichkeit auf sich zu nehmen und sie in sich zu verkörpern. Den Grundstein des sowjetischen mythopoetischen Denkens bildete also der „Allermenschlichste unter den Menschen“, der über übermenschliche Fähigkeiten verfügte und übermenschliche Eigenschaften besaß. So sollte Lenin z.B. „immer mit uns sein“; er war „lebendiger als der Lebendigste“, „ewig lebendig“, sogar seine Leiche erweckte den Eindruck, dass er schlafend „wie lebendig“ liegt.<sup>14</sup> Alles war bei ihm unsterblich: sein Werk, seine Gedanken, seine Ideen usw. Woher dieses übertriebene Pathos, das Lenins Lebendigkeit derart lobt?

Wenn Lenin nur die Möglichkeit bleibt, ein Übermensch zu werden, ohne sich später in einen Gott zu verwandeln, so verliert er die menschlichste aller Eigenschaften, die Veränderlichkeit in der Zeit und mit ihr auch die Sterblichkeit. Ist es denkbar, dass solch ein Monstrum menschenartig würde, dass es altern und seine persönlichen Eigenschaften überhaupt zeigen könnte?

Die Botschaft lautet: „Lenin wird nicht altern er wird nicht sterben, er wird die Welt und uns nicht verlassen...“ In diesem Zusammenhang ist allerdings noch etwas zu bedenken, was für das sowjetische Denksystem und für den kommunistischen Mythos charakteristisch ist: Das sowjetische Denksystem ist nicht auf den prinzipiellen Unterschied zwischen Tod und Leben gekommen. Wäre Lenin ein gestorbener Gott, so sollte oder könnte er zumindest auferstehen. Lenin aber kennt den echten Tod nicht. Er ist immer bei uns, mit seinem Körper und seinem Geist, immer gleich, gleichen Alters, gleich angezogen, mit denselben Gesichtszügen, sogar mit gleichem Bartschnitt. Wir haben feste Vorstellungen davon, welche Gesten

<sup>14</sup> Der Bildhauer Schadr beschreibt Lenins Kopf auf dem Totenbett wie folgt: „Auf dem Kopfkissen aus flammend rotem Atlas der Kopf von Lenin, etwas zur Schulter geneigt. Hier gibt es nichts von einem einfachen Sterbenden. Hier gibt es harte Klugheit, Sturheit, stählernen Willen, der keine Gnade kennt. Ganz anders der Gesichtsausdruck. Das Gesicht ist das Kaleidoskop Leninscher Gefühle: es zeigt den lebendigen Lenin“ (Kolpinskiy 1964: 10).

ihm eigen sind, damit er immer für uns erkennbar bleibt.<sup>15</sup> Das Einzige, was er braucht, ist die lebendige Umgebung. Er braucht „uns“, die wir seine Lebendigkeit erst ermöglichen.

Beim Ansehen der stets gleichen Gestalt, beim Ausüben immer und immer wieder der gleichen Rituale zu ganz bestimmten Zeitpunkten, etwa zum 1. Mai, zum Geburtstag Lenins usw., wird die Fiktion einer nicht vorübergehenden Jetztheit, einer immerwährenden Gegenwart geschaffen. Inhaltlich blieb dieses Ritual natürlich leer.

Aus philosophischer Sicht entspricht die Idee, die wir hier erörtern, einer sehr interessanten Zeitkonstruktion. Ist Gott gestorben, so ersetzt ihn eine absolut menschliche Gestalt, nämlich der Übermensch. Bei einer derartigen Wandlung kann man nur die Zerstörung der Gerichtetheit der Zeitachse und das Ende der Geschichte erwarten. Seit diesem Moment gibt es keine Zukunft mehr in dem Sinne, dass sie kommen sollte. Es gibt nur das Leben in Permanenz in einer präsenten Zukunft. Die Zeit ist durch einen virtuell vorstellbaren Raum ersetzt worden, in dem einzelne, an die Zeit erinnernde „Schilder“ platziert wurden, z.B. durch die Rede vom „entwickelten Sozialismus“, vom „Übergang zum Kommunismus“ usw. Die Zeit wurde verkündet mit Hilfe der Formel, welche die ewige Gegenwart rechtfertigt: „Jetzt ist ... eingetreten oder begründet worden“, „Wir leben jetzt im...“ usw.

Solche Zeitpunkte oder eher „Zeitschilder“ werden gebraucht, um etwas vom Realitätsgefühl zu gewinnen oder um in der so eigenartigen Welt eine Orientierung zu ermöglichen. Um sich eine völlig unvergängliche Gegenwart körperlich anzueignen, übte diese Gesellschaft immer die gleichen der zyklischen Zeit angepassten Rituale aus: die Arbeit dauerte stets fünf Jahre, alles andere ein Jahr.

<sup>15</sup> Er kennt zwar mehrere Formen und Phasen der Todesträuer um seine Leiche – in den 1920er und 1930er Jahren –, aber dies waren nur die für einen Mythos charakteristischen Spiele (vgl. Justus 2000).

Die einzige Garantie der Richtigkeit des Weges und der Gegenwart des Wegbereiters dieser Homogenität ist diejenige des Körpers von Lenin, der sich der Zeit widersetzt. Dieser kann in der präsenten Zukunft einen Platz einnehmen und von dort aus dann die präsente Gegenwart prüfen (vgl. Svetlov in Zhukova 1988: 23; sowie die Gedichte Maxim Gorkis). Was waren dann aber die Grundprinzipien, um einen gleichzeitig in der Zukunft, in der Gegenwart und mit uns lebenden Körper zu gestalten?

Um die Idee des „ewig lebenden“ Körpers zu verwirklichen, wurden drei Möglichkeiten von parallel weiterexistierenden Modifikationen für das Körperliche geschaffen<sup>16</sup>: (1) der balsamierte Körper des „ewig Lebenden“, (2) die kanonisierten skulpturalen Abbilder des „ewig Lebenden“<sup>17</sup> und (3) die notwendige Bedingung für die Existenzsicherung des „ewigen Körpers“, die Gesellschaft als sozialer Körper.

Das ganze Projekt hatte die Revision des echten Lebens und der echten Taten Lenins zur Folge. Noch dazu war diese Revision einzigartig: vom Moment seines Todes an begann Lenin zu gehen, zu

16 An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass alle Ansätze zu diesem Vorhaben ihre Entwicklung zunächst reiner Zufälligkeit zu verdanken haben. Sie wurden erst viel später planvoll durchgeführt. Es sollte ein Lenin entstehen, der grenzenlos multiplizierbar wäre, ohne seine Einzigartigkeit und Einmaligkeit zu verlieren. Da jedes Kunstwerk einzigartig ist, war es nicht vorgesehen, dieses Kunstwerk zu wiederholen. Es unterlief insofern ein Irrtum, als man auf die Idee kam, den Körper von Stalin ebenfalls mumifizieren zu lassen, diesen dann neben demjenigen von Lenin zu platzieren und so zu versuchen, die „Kunst“ zu wiederholen. Da sich das gesamte Kunstwerk nach dem mehrjährigen Nebeneinanderliegen der beiden in eine Farce zu verwandeln drohte, wurden die Überreste Stalins – des zweiten ewig Lebenden – begraben und sein Name von der Wand des Kremls gelöscht (vgl. Kaganovich 1970; sowie Etkind 1968).

17 Zwar sind die ersten Abbildungen und Skulpturen spontan, nach dem Motto „Wir brauchen Dich, unseren eigenen Lenin, hier und jetzt“ entstanden, und wir können mit Bezug darauf eine eigenartige Ästhetik verfolgen (z.B. in Tchelyabinsk, in Voskresenski oder in der Station Zernovo in der Ukraine), doch ab März 1924, mit der Gründung der Kommission zur Verewigung der Ehre Lenins (zu der auch die Mitglieder seiner Beerdigungskommission gehörten), wurden die Abbildungsprinzipien festgelegt und „eigene“, davon abweichende, Leningestalten beseitigt, denn diese hätten nur die Gesellschaft – d.h. den gesamten sozialen Körper – im Kern umgewandelt.

denken, zu handeln usw. Aus solcher Perspektive hätte dieser Mensch schon vorher vollendet gewesen sein sollen. Er konnte nur fertige Gesten, hatte nur durchdachte Gedanken. Alles, worauf er stieß, war klar, vollendet; seine Persönlichkeit kannte keine Entwicklungen. Sein reales Leben wurde auf diese Weise in eine völlig neue Sprache übersetzt, in der er auch weiter existierte. Um es kurz zu machen: Lenins Leben wurde mit einer Rolle in der Geschichte gleichgesetzt (vgl. Dobrenko 2000a). Vom Moment des Todes an waren sein echtes Leben, sein Körper und sein Geist den Bedürfnissen des „Körper-Projektes“ angepasst, dem Vektor der körperlichen Modifikationen untergeordnet.

### Das Gedenkrepertoire

Jede der genannten Körperlichkeiten weist ihr eigenes Gedenkrepertoire auf, das streng begrenzt und sparsam ist. Dessen ungeachtet, blieben Lenin seine Gesten auf ihre spezifische Art und Weise treu: Sie verweisen immer auf ihn. Dabei wurden jene Grenzen zwischen den Bestandteilen des ganzen Werkes, die Widersprüche hervorrufen können, verwischt, und zwar in erster Linie mit Hilfe des Hauptprinzips des Gestenschaffens. Jede Körpermodifikation Lenins ist durch „lebendige Gestikulation“ gekennzeichnet. Selbst das „Denkmal sollte leben“ (Kollwitz 1924: 439).

Beim *lebendigen Lenin* sind zwei Gestentypen zu unterscheiden, die redebegleitenden und die symptomatischen Gesten. Der erste dieser Gestentypen umfasst jene Gesten, welche seine sprachlichen Äußerungen oder auch sein Schreiben begleiten, also seine oratorischen Gesten aber auch seine Gesten beim Schreiben. Dabei müssen wir zwischen Lenins Körperhaltung und seiner Gestikulation beim Stehen und beim Sitzen unterscheiden. Beim Stehen, besonders wenn er eine Rede hielt, war auffallend, dass sein Oberkörper im Vergleich zum Unterkörper sehr beweglich war. Er bückte



Abbildung 5. Lenin bei einer Rede 1920.

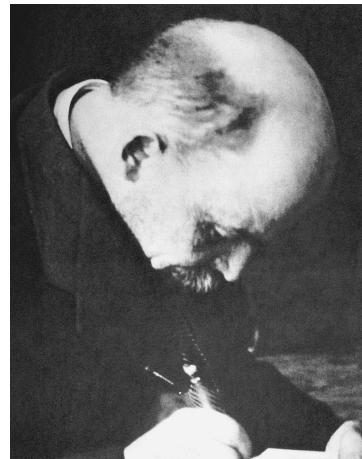


Abbildung 6. Lenin beim Schreiben.

sich nach vorn, übte rhythmische Körperbewegungen in einem Winkel von fast 180 Grad aus, wobei er sich an den Rändern der Tribüne festhielt. Das sah so aus, als ob sich Lenin vor der namenlosen Volksmasse verbeugte (Abb. 5). Der rhythmischen Beugung des Körpers entsprach die so zusagen den Takt schlagende und dadurch die Rede unterstützende rhythmische Gestikulation mit der rechten (sehr selten linken) Hand, die zur Faust geballt war oder den ausgestreckten Zeigefinger zeigte. Seine Handbewegungen sahen so aus, als ob er die namenlose Menschenmasse schläge. Meistens waren die Hände (besonders die rechte Hand) nicht leer, sondern er hielten etwas, womit er die Rede ergänzte, z.B. eine Zeitschrift, ein Pamphlet oder seine Kappe. Offenbar ergriff er diese Gegenstände, um seine Angst davor zu verbergen, seine Hände offen zu zeigen.

Beim Sitzen, z.B. wenn er las oder schrieb, bückte sich Lenin immer nach vorn, etwas nach rechts gerichtet, und er kam dabei manchmal dem was er las, übertrieben nahe – so, als ob er schlecht sähe (Abb. 6). In dieser Position waren seine Hände etwas beweglicher, die Gesten also „offener“ als beim Stehen. Die zweite Art der Leninschen Gesten sind die symptomatischen Gesten. Sie können

als Symptome seine Ängste interpretiert werden. Auffallend oft steckte Lenin die Hände ganz oder teilweise in die Tasche, ballte sie zur Faust oder versteckte sie einfach.<sup>18</sup> Wenn Lenin nicht auf etwas zeigen musste, bevorzugte er diese „Gesten“. Wenn er mit jemandem zusammen saß, bekamen seine Hände jedoch wieder ein eher spastisches Aussehen: Lenin zeigt entweder die Fäuste oder aber seine Arme waren verschränkt.<sup>19</sup> Vom gesamten „echten Gestenrepertoire“ Lenins wurden für die Abbildungen vor allem jene Gesten ausgewählt, die an eine solche Spastik seines Körpers erinnern.

Den toten Körper Lenins kann man als gestisch realisierte Kontinuität des lebendigen Körpers<sup>20</sup>, als fortgesetzte Präsenz Lenins betrachten. In erster Linie teilt Lenins Körper seine „Lebendigkeit“ gestisch mit:

(a) Lenins Hände wurden sozusagen in einer Startposition für weitere Gestikulation platziert. Die ruhige Position seiner „offenen“, neben dem Körper platzierten Hände sollte die Betrachter darüber vergewissern, dass Lenin „wie lebendig liegt“. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Lenin während seines Lebens äußerst ungern offene Handflächen zeigte. Seine Hände waren fast immer zu Fäusten geballt oder aber in seinen Taschen bzw. hinter seinem Rücken versteckt.

(b) Lenins Hände sind nicht ineinander verschränkt, wie es das Zeichen für den geschlossenen Gestenraum des Toten in der orthodoxen Tradition sein sollte.

18 Er tat dies z.B. schon als vierjähriges Kind: Auf einem Foto aus dem Jahr 1874 ist zu sehen, wie er seine rechte Hand in der rechten Tasche stecken hat, während er die linke Hand hinter dem Rücken seiner Schwester Olga versteckt.

19 Zum Beispiel auf einem Foto mit Nadeschda Konstantinowna Krupskaja 1923 in Gorki, mit Stalin, aber auch im Krankenwagen am Ende seines Lebens.

20 Auch der tote Körper selbst „lebt“ wie ein echter: Zum Beispiel dadurch, dass Lenin von der sterilen Totenkleidung in einen echten Anzug umgezogen wurde. Die Nacht verbringt der Körper im Dunkeln (wodurch er Untersuchungen zu Folge seine Hautfarbe besser behielt), den Tag bei Zimmertemperatur usw.

(c) Das ruhige Liegen der Hände entspricht auch nicht ihrem Todesstand. Wie Merkurov, der Abnehmer der Totenmaske, später bestätigte, war die rechte Hand Lenins in der Totenstarre zur Faust geballt, während die linke auf seinem Unterleib ruhte. So ruhig „lebendig liegend“, sind seine Hände erst ein paar Monate nach seinem Tode platziert worden.

Die Rolle der echten Lebendigkeit übernahmen die skulpturalen Abbildungen des bereits Gestorbenen. Dabei blieben die Grenzen zwischen der Realität und der Zeichenwelt anscheinend unbemerkt, indem es immer um etwas wirklich „ewig Lebendes“ ging. Vielmehr spielten die Abbilder zudem sogar die Rolle von wirklichen Erweiterungen des liegenden Körpers.<sup>21</sup> Dementsprechend bewahrt das Abbild Haupteigenschaften des lebendigen Körpers, für den es ein Zeichen ist: Der Körper ist immer oder zumindest meistens vertikal stehend (und nur ausnahmsweise auch sitzend) dargestellt. Er sieht dynamisch und aktiv aus. Alle von Lenin gezeigten Gesten konnotieren Aktivität. Bewegung zeigen die Hände, die „Zeigegeste“ sowie die „Schrittgeste“ der Beine. Im Falle des Stehens ist Lenin „körperlich geöffnet“. Im Falle des Sitzens ist er „körperlich geschlossen“.

Schließlich bestätigt der Körper Lenins Identität. Die lebendige Gestalt der Figur wurde meistens durch die wieder erkennbare Gestikulation Lenins gesichert, jedoch sind aus dem Repertoire des lebendigen Körpers Lenins nur besondere Gesten gewählt worden. Im größten Teil der Fälle bildeten diese nur einen Teil des ganzen Gestikulationsrepertoires des abgebildeten Körpers. Der andere Teil

<sup>21</sup> Dadurch glaubten anscheinend sogar die Dissidenten der „Helsinki“-Gruppe, die einen leeren, für Lenin gedachten Sarg, vor sein Denkmal in Riga legten, sie hätten es mit der echten Person zu tun. Ebenso die Hooligans, die es auf das Denkmal abgesehen hatten.

bestand aus völlig kanonisierten emblematischen Gesten, die für Lenin zu seinen Lebzeiten nicht charakteristisch waren.<sup>22</sup>

So gesehen, haben Lenins körperliche Abbildungen zwei Hauptaufgaben zu erfüllen: Sie sollten uns daran erinnern, dass er „unter uns verbleibt“, und sie sollten uns zeigen, wohin zu gehen und was zu tun ist. Die erste Aufgabe wird meist durch sitzende Figuren Lenins erfüllt, in denen er „auf uns schaut“, die zweite hingegen durch den stehenden Lenin.

Für diese „lebendige Idee“ wurden andere Mittel gewählt, darunter auch eine andere kanonisierte Gestik. Um eine kanonisierte Lenin-Gestalt zu schaffen, wurde für ihn neben wirklich abbildenden Gesten und Zeichen ein Gestenrepertoire geschaffen oder zugeschrieben, das er zu seiner Lebenszeit weder kannte noch benutzte. Obwohl diese Gesten auf den ersten Blick ganz natürlich aussahen, waren sie geeignet, Lenin als einen Übermenschen erscheinen zu lassen. All diese Gesten zeigen nämlich in erster Linie Lenin in höchst erstaunlicher Lebendigkeit. Damit diese Aussage nicht falsch verstanden wird, ist zu bemerken, dass niemand eine absolute Lebendigkeit von ihm erwartete. Als lebendiger, dem sozialen Körper der Gesellschaft dienender Übermensch, sollte die Figur Lenins bloß bestimmte Handlungen vollziehen, die uns den Glauben an ihn als einen Lebenden schenkten. Dafür erhielt er das Recht, „uns“ führen zu dürfen.

Die Gesten, die Lenins Handlungen andeuten, waren Idizien seines Tätigsein. Da diese Gesten sehr sparsam und in ihrem Zeigecharakter begrenzt waren, lässt sich dieses Gestenrepertoire auf fünf Handlungs- und entsprechende Gestentypen eingrenzen. Jeder dieser Gestentypen diente der Lösung einer bestimmten Aufgabe. Jeder von ihnen kennt hunderte und tausende von Multiplikationen;

22 Man muss bei der Betrachtung dieser Geste daran erinnern, dass all die Abbildungen dieser Art kein Vorbild haben, das heißt, dass sie nicht als ikonische Zeichen zu betrachten sind.

für jeden Typ gab es unzählige Tokens. Dabei ist zu bedenken, dass Lenin als Übermensch bei seinem Tun „uns“, die Gesellschaft, braucht, um seine gestische Mitteilung wahrzunehmen und sich dadurch leiten zu lassen. Lenins Tun ist also ein Tun „für uns“. Die fünf Typen seines Tuns sind: Er denkt (für uns oder an unserer Stelle); er schreibt (sehr selten liest) für uns; er redet (auf uns ein, und auf gar keinen Fall erzählt er etwas); er verbleibt (unter uns); und er führt/geht (vor und mit uns). Beim Denken und beim Schreiben ist sein Gestenraum sozusagen auf seinen eigenen Körper orientiert, d.h. eher geschlossen. In den drei anderen Fällen sind seine Gesten ganz zur Welt geöffnet. In allen Fällen ist die Gestalt Lenins aber nicht gerade, sondern er versucht eher, eine Diagonale darzustellen.

Ehe ich jede dieser fünf Tätigkeiten näher charakterisiere, soll noch auf eine alte Tradition aufmerksam gemacht werden, die aus Lenins Gestenrepertoire nicht wegzudenken ist: die Ästhetik des Körperzeigens in den Ikonen der russisch-orthodoxen Kirche. In den Ikonen wurden nicht lebendige Personen dargestellt; man findet in der Ikone kein Porträt, sondern ein Vorbild für die zukünftige Menschheit, die nur zu erraten, aber nicht zu sehen ist. Eine Ikone konnte Bewegung und Gestikulation zeigen, oder auch den Eindruck von Unbeweglichkeit vermitteln. Falls die Ikone eine Bewegung zeigte, wurde sie in einen ganz starren Rahmen eingezwängt. Dadurch schien die Bewegung und die Gestik des Körpers irgendwie unterdrückt zu sein. Die Körper der heiligen Personen wählten für ihren Bewegungsvektor die Diagonale aus.

Ikonen, in denen prinzipiell keine Bewegungen und Gesten gezeigt werden, betonen insbesondere die Augen. Der Blick ist in dieser Tradition mit einer Tätigkeit gleichzusetzen. Er äußert die lebendige Konzentration der Seele. Die Einwirkungskraft des Blickes wird

hypertrophiert, die Augen stehen „in Flammen“. In diesem Fall ist der Heilige von Übermenschlichem erfüllt (vgl. Trubetskoy 1993: 204-205).

Das Gestikulationsrepertoire Lenins verweist auf beide Traditionen der Körperdarstellung in der Ikonenmalerei. Lenin ist entweder extrem beweglich, oder aber es „züngeln Flämmchen“ in seinen Augen. Lebendige, „flammende“ Augen besitzt Lenin insbesondere im Denkzustand. „Die Flammen in den Augen“ sind das Zeichen oder die Geste seines kontinuierlich verlaufenden lebendigen Denkprozesses.

Betrachten wir im Folgenden die fünf Typen von Tätigkeiten, die in den Darstellungen Lenins vor allem gezeigt werden, im Einzelnen:

(1) *Lenin als Denker*: Das Denken ist die einzige Tätigkeit, die etwas von Lenins innerer Welt zeigt. Man kann sagen, dass die Denkgeste unter diesem Aspekt eine Ausnahme darstellt. Emotionen oder Gefühle zeigt Lenin sonst nicht, es gibt auch keine Gesten, die seine Trauer, sein Mitleid oder seine Freude zeigen würden. Das Denkvermögen Lenins erscheint erstaunlicherweise vornehmlich beim Sitzen.

(2) *Lenin als Verfasser von Texten*: Auch dieser Tätigkeit entspricht die sitzende, gestisch „geschlossene Figur“. Mit einer Hand schreibt Lenin, mit der anderen stützt er seinen Kopf, legt ihn nicht weit von der anderen oder versteckt ihn; der Kopf befindet sich sehr nahe am Papier. Wie in der Literatur bemerkt wurde, werden auf diese Weise die Evangelisten in Byzanz dargestellt (vgl. Kleberg & Ringbom 1984).

(3) *Lenin als Redner*: In den Gesten dieses Typs sind Lenins Handgesten ähnlich jenen, die er zu Lebzeiten gezeigt hatte: Er richtet seinen Zeigefinger vornehmlich zur Erde. Das weist auf eine bestimmte Art des Sprechens hin; dabei verweist Lenin mit seinem

Zeigefinger offenbar auf sehr konkrete Dinge, die zu erledigen sind. Dieser Typ ist allerdings nicht sehr weit verbreitet.<sup>23</sup>

4) *Lenin als Mitmensch*: „Unter uns zu sein, da zu sein“ – die für den Lebenden natürlichste Eigenschaft ist in einer nicht lebendigen Abbildung recht schwierig darzustellen. Die Gestalt Lenins muss in den Menschen den Eindruck erwecken können, dass er *aktiv* unter ihnen verbleibt. Das ist der Grund, warum der Eindruck von der übermenschlichen Höhe verringert und dem Zuschauer näher gebracht wird. Denkmäler dieser Art haben einen viel niedrigeren Unterbau als die anderen; die Höhe der Lenin-Skulpturen übersteigt nicht mehr als nur zwei- bis dreimal die natürliche Größe des Körpers, doch die wichtigsten Zeichen, die seine Lebendigkeit in dieser Hinsicht absichern, sind seine Gesten.

Die Mehrheit aller Varianten dieses Typs besteht dagegen aus unbeweglich sitzenden Figuren. Die Hände der Figur ruhen auf den Knien; eine Hand ist in die Tasche gesteckt usw. Die einzige Geste, die Lenins lebendige Existenz anzeigt, ist sein lebhafter Blick, den er auf die Zuschauer richtet.<sup>24</sup> Erst gegen Ende der 1960er Jahre kam zu Lenins Gestalt noch etwas Neues hinzu: Lenin begann, Emotionen zu zeigen. Er lächelte, wie es hieß.

(5) *Lenin als Führer bzw. Mit-uns-Gehender*: Dieser Typus war allem Anschein nach der dominierende im gesamten Repertoire der Leninschen Gesten. Die Hauptlinie des Typs, welche die Bildhauer

23 Ein solches Denkmal war in einem ganz offenen Raum in einem Gebirge errichtet worden, wo kaum Menschen hinkamen. Den Haupttypus dieser Geste hat der Bildhauer Schadr vor einem Wasserkraftwerk nicht weit von Tbilisi geschaffen.

24 Den Haupttyp dieser Art hat der Bildhauer Pinchuk für den Moskauer Kreml geschaffen. Was der Autor dazu schreibt ist selbst sehr symptomatisch für die Arbeit an diesem Denkmal: „Im Vorbereitungsprozess für den Wettbewerb für das Lenin-Denkmal stellte ich mir Ilyitch lebend vor. Für einen Moment ist er zu den Bäumen heruntergestiegen, hat sich hingesetzt, ist in Gedanken versunken. Ich fühlte seine Bereitschaft, den Menschen, der zu ihm gekommen ist, eines Blickes zu würdigen, mit ihm zu reden, sowie die Bereitschaft, schnell aufzustehen, um wieder wegzugehen und sich in seinem Kabinett wieder an die Arbeit zu machen und Entscheidungen zu treffen“ (Baltun 1988: 19).

Aleksejev, Jevsejev und insbesondere Merkurov ausgearbeitet haben, lässt sich in folgende Varianten untergliedern:

(a) Lenin führt das Volk: Diese Botschaft vermittelt die Zeigegeste der rechten Hand.

(b) Lenin geht mit dem Volk, oder er ist bei dessen Gehen anwesend: Diesen Eindruck vermittelt sein „Tanz-Schritt“: der Körper ruht auf dem rechten Fuß, während der linke Fuß etwas nach hinten gerichtet ist.

(c) Lenin stellt sich den Umständen entgegen: Normalerweise wurde diese Situation mit Hilfe des Windes symbolisiert, der seinerseits durch den nach dem Wind hängenden Mantel angedeutet wurde.<sup>25</sup>

Symptomatisch ist die Entwicklungstendenz der Führergeste und der Aufrufsgeste, die durch den Winkel der zeigenden Hand angezeigt wird. In den Jahren 1924 bis 1925 streben sowohl die Hand als auch der ganze Körper Lenins noch fast vertikal zum Himmel. Schon in den zwei darauf folgenden Jahren verringert sich der Winkel ziemlich merkbar.<sup>26</sup> Seit dem Jahr 1961 ist Lenins rechte Hand nur noch ein wenig über die horizontale Mittellinie des Körpers gehoben, wie dies etwa beim Denkmal in Sevastopol zu sehen ist. In den 1970er Jahren zeigt Lenin auf etwas, was sich auf der Erde befindet, und Ende der 1970er *steht* er, ohne irgendetwas zu zeigen, ohne irgendwohin und irgendjemanden zu rufen.<sup>27</sup>

25 Dies kann z.B. bei den Denkmälern in Pyatigorsk aus dem Jahr 1971 oder in Kiyev aus dem Jahr 1977 beobachtet werden.

26 So z.B. beim Denkmal Lenins vor dem Finnischen Bahnhof, das die Bildhauer Yevseyev, Schuko und Helfreich geschaffen haben.

27 An dieser Stelle ist auf folgende Ausnahme hinzuweisen: Das kanonisierte Gestenrepertoire galt nicht für die Abbildungen Lenins im Ausland. Außerhalb der Grenzen des sowjetischen Reiches sollte er weder einen Übermenschen darstellen noch eine unnatürliche Lebendigkeit vortäuschen. Seine Aufgabe dort sollte es nicht sein, jemanden zu rufen oder zu begleiten. Dort gab es keinen sozialen Körper, und seine Magie wirkte nicht. Durch die in seinem einfachen Stehen ausgedrückte Statik – etwa unweit von Kopenhagen, in Berlin, in Wishkovo oder in Prag – bestätigt er seine Anwesenheit auf dieser Welt, aber auch nicht mehr.

Lenins Gedenkrepertoire wurde so arrangiert, um sein Gehen, Führen, Reden, Dasein, Schreiben, also sein Denken und Handeln gestisch darzustellen. Eine bloß stehende Körperhaltung war dabei nicht vorgesehen. Dies mag bedeuten, dass der Grund des Übergangs der anfänglichen Beweglichkeit und Gestikulation bei seinen Aktivitäten zur späteren Unbeweglichkeit anderswo zu suchen ist. Auch Lenins Unbeweglichkeit hat mehrere „Gesichter“. So „versagten“ ihm z.B. die Bildhauer die Beine und Füße (u.a. in Uljanovsk, Lvov und Berlin blieben seine Beine im Stein unausgearbeitet), er versteckte die Hände hinter dem Rücken, unter der Jacke, er zeigte seine spastischen Gesten, die noch dazu äußerst übertrieben waren, oder die Gesten und die Körperbewegungen nahmen einfach ab und blieben kaum noch wahrnehmbar.

Die Abschwächungen der Ausdrucksformen von Lenins Lebendigkeit stellen einen stillen, schrittweise eintretenden und unmerklichen Tod des „ewig Lebenden“ dar, den der längst losgelöste soziale Körper vorbereitet hatte. Schon der Lenin, dessen Hände mit den sichtbaren Handrücken neben seinem stehenden Körper ruhen, ist eine Abbild seiner liegenden Leiche im Mausoleum. Offensichtlich war auch dieser Übermensch dem Tod geweiht. Zu Zeiten der Sowjetunion und ihres Einflussbereichs war eine Aufforderung sehr populär, die heute ihren Doppelsinn deutlich zeigt: „Lernt vom lebensklugen Lenin zu leben!“ Dem ist nichts hinzuzufügen.

## Literatur

- Baltun, Pyotr. 1988. Vorwort. In Juliya Andreyeva (Hg.). Veniamin Borisovitch Pinchuk. Moskva: Izobrazitel'noye iskustvo.
- Barbet, Denis. 2002. Parti et syndicat dans l'espace léninien. Les mots de Que faire? In Mots 68: 9-26.
- Besançon, Alain. 1977. Les origines intellectuelles du léninisme. Paris: Calmann-Lévy.
- Dobrenko, Evgeniy. 2000a. Mezhdu istoriyei i proshlym: pisatel' Stalin i literaturnye istoki sovetskovo istoricheskovo diskursa. In Hans Günther & Evgeniy Dobrenko (Hg.). Sotsrealistcheskiy kanon. Sankt-Petersburg: Akademicheskiy proyekt, 639-672.
- Dobrenko, Evgeniy. 2000b. Sotsrealism i mir detstva. In Hans Günther & Evgeniy Dobrenko (Hg.). Sotsrealistcheskiy kanon. Sankt-Petersburg: Akademicheskiy proyekt, 31-40.
- Etkind, Alexander M. 1968. U istokov monumental'noy „Leniniany“. In Iskustvo 4: 35-37.
- Günther, Hans & Evgeniy Dobrenko (Hg.). 2000. Sotsrealistcheskiy kanon. Sankt-Petersburg: Akademicheskiy proyekt.
- Grobiny, E. (Hg.). 1931. Par Leninu. Moskva: Prometey
- Ianova, I. 1961. Voprosy kompozitsyi monumentov. In Iskustvo 11: 17-22.
- Justus, Ursula. 2000. Vtoraya smert' Lenina: funktsyi placha v period perehoda ot kul'ta Leninu k kul'tu Stalina. In Hans Günther & Evgeniy Dobrenko (Hg.) Sotsrealistcheskiy kanon. Sankt-Petersburg: Akademicheskiy proyekt, 926-952.
- Kaganovich, Maya. 1970. K istorii sozdaniya pamyatnikov W. I. Leninu (1924-1925) In Iskustvo 4: 34-37.
- Kleberg, Lars & Sixten Ringbom. 1984. Lenin in Smolny and the second coming. In Russian History/ History Russe 11: 306-310.
- Kollwitz, Käthe. 1924. Pis'mo Kat'i Kolvits v „Krasnuyu Nivu“ o pamyatnike Leninu. In Krasnaya Niva 18: 439.

Kolpinskiy, Jurij. 1964. Pamyatnik V. I. Leninu v ZAGES'e. Moskva: Iskustvo.

Lugovskiy, Wladimir. 1988. Gedicht (ohne Titel). In Ariadna Zhukova (Hg.) Stranitsy istorii nashei: Zhivopis', skul'ptura, poeziya. Moskva: Izobrazitel'noye iskustvo, 19.

Svetlov, Michail. 1988. Gedicht (ohne Titel). In Ariadna Zhukova (Hg.). Stranitsy istorii nashei: Zhivopis', skul'ptura, poeziya. Moskva: Izobrazitel'noye iskustvo, 164.

Trubetskoy, Evgeniy. 1993. Umozreniye v kraskah. In Gavryushin, Nikolay (Hg.). Filosofiya ruskovo religioznovo iskustva XVI-XX vv.: Antologiya. vip. I. Moskva: Progress: Kul'tura, 195-219.

Zhukova, Ariadna (Hg.). 1988. Stranitsy istorii nashei: Zhivopis', skul'ptura, poeziya. Moskva: Izobrazitel'noye iskustvo.

# **Der tote Mensch als Zeichen**

Dagmar Schmauks

Menschen sind nicht nur Sender und Empfänger von Zeichen, sondern sie gestalten auch ihren eigenen Körper als komplexes Zeichen. Diese Gestaltungsmöglichkeiten sind offensichtlich, wenn es um die leicht veränderbaren Körperhüllen geht. Zu ihnen zählen Make-up, Kleidung, Schmuck und Accessoires sowie die jeweilige nähere Umgebung (Wohnung, Garten, manchmal auch der Arbeitsplatz).

Aber auch die Haut selbst ist eine Fläche, die als Zeichenkomplex aufgefasst wird und auf der Zeichen eingeschrieben werden. Hierzu gehört auch die Gestaltung von Haaren und Nägeln, die biologisch gesehen „Hautanhängsel“ sind. Jede Kultur und Epoche legt fest, welche Körperteile enthüllt werden dürfen oder verhüllt werden müssen. Die Bandbreite reicht hierbei vom europäischen FKK-Strand bis zum islamischen Tschador, der den ganzen Körper der Frau bedeckt. Die nackte Haut ist nicht nur ein Index für Alter und Rasse, sondern informiert durch Schwielen, Narben und das Ausmaß der Bräunung auch über den Beruf bzw. die Hobbies ihrer Träger.

Bereits in früheren Epochen hat man die Haut schon bemalt oder durch Tattoos und absichtliche (Brand-)Narben dauerhaft verändert. Bräunen und Bleichen sind gegenläufige Farbänderungen, durch spezielle Cremes oder Lifting versucht man, Texturänderungen zu bewirken. In den letzten Jahrzehnten sind auch tiefer liegende Körperschichten immer stärker gestaltbar geworden. Eine optimale Körperform wird „von innen“ durch Diät und gezielten Muskelaufbau, aber auch „von außen“ durch Schönheitschirurgie und Hormonzufuhr angestrebt. Für den Betrachter ist es aufgrund dieser vielfältigen Eingriffsmöglichkeiten oft unklar, ob ein bestimmtes Merkmal – etwa gebräunte Haut – eine absichtliche Äußerung darstellt oder unbeabsichtigt entstanden ist.

Auch nach seinem Tod wird ein Mensch als komplexes Zeichen wahrgenommen, wobei sich die Blickwinkel im Laufe der Geschichte immer wieder verschoben haben. Im Folgenden werden vier Semioseprozesse im Zusammenhang mit Leichen genauer untersucht. Zunächst wird die Todesfeststellung, deren Kriterien von der jeweils geltenden Todesdefinition abhängen, als Zeichenprozess rekonstruiert. Heute kann durch künstliche Beatmung und Herz-Kreislauf-Unterstützung der Gesamtorganismus am Leben erhalten werden, obwohl verschiedene Organsysteme bereits ausgefallen sind. Abschnitt 2 untersucht den nächsten Schritt, nämlich die Gestaltung des Leichnams für die Aufbahrung. Bestatter inszenieren den Verstorbenen als Lebenden, indem sie die schnell einsetzenden Vertrocknungs- und Zersetzungsprozesse durch vielfältige Techniken zu verbergen versuchen. Der dritte Abschnitt ordnet dieses kulturspezifische Ritual in die Vielfalt anderer Umgangsweisen mit dem Leichnam ein. Die Bandbreite reicht von der schnellstmöglichen Vernichtung über die profane Nutzung bis zur „Verewigung“. Hinter allen Varianten steht der bewusste Gestaltungswille der jeweiligen Kultur, wobei oft modernste Techniken eingesetzt werden.

Abschließend wird dargelegt, wie unterschiedlich die verschiedenen medizinischen Disziplinen den Leichnam als Wissensquelle verwenden. In der Chirurgie werden neue Operations- oder Transplantationsverfahren an Leichen ausprobiert. Auch für die Modellbildung in der Unfallforschung sind Leichen unverzichtbar, denn nur durch die systematische Simulation von Unfällen lässt sich feststellen, wie Aufprallbedingungen und Verletzungen zusammenhängen und welche technischen Maßnahmen die Unfallfolgen mildern können. Die Anatomie erarbeitet an Leichen das Typische des gesunden Körpers, während für die Pathologie das Typische der Abweichung im Vordergrund steht. Für die Gerichtsmedizin ist schließlich vor allem das Einmalige am Leichnam interessant, der stets in Zusammenhang mit seinem materiellen Kontext gesehen

wird. Die gerichtsmedizinische Untersuchung soll sowohl den Toten selbst identifizieren als auch, im Falle von Straftaten, Hinweise auf die Identität des Täters liefern.

### Die Todesfeststellung als Zeichenprozess

Da jeder weiß, dass er sterben muss, kann er lange vor dem tatsächlichen Sterben entsprechende Vorsorge treffen, etwa sein Testament verfassen oder eine Bestattungsart wählen. Im Falle eines in Kürze bevorstehenden Todes sind der Abschied von Familie und Freunden sowie der Erhalt der Sterbesakramente die letzten Rituale im Leben. Bei manchen Todesarten treten Phänomene auf, die als sichere Anzeichen des nahenden Todes gelten, so die Abkühlung des Körpers von außen nach innen.

Manchmal motiviert bereits der Prozess des Sterbens die Mitwelt zur Produktion von Zeichen. Klassische Textsorten mildern die eigene Sterbeangst, indem sie das Sterben erklären, wie im Heldenepos, oder eine völlige Distanzierung erlauben, wie in der Moritat. Eine moderne Variante der zweiten Strategie ist die jährliche Verleihung des „Darwin Award“ (vgl. Northcutt 2001). Dieser Preis wird postum für selbstverschuldete und besonders spektakuläre Todesfälle verliehen. Sein Name versteht sich als Hommage an Darwin: Der Preis wird nur Menschen verliehen, die sich zum Wohl des Gen-Pools selbst aus dem Evolutionsprozess eliminiert haben. Fälle von Männern, die auf Oberleitungen urinieren oder schlafende Löwen am Schwanz ziehen, um ausdrucksstärkere Fotos zu erhalten, scheinen dagegen den Lesern zu versprechen, dass sie selbst nicht sterben werden, weil sie weniger dumm sind.

Am Anfang aller semiotischen Prozesse, die den Leichnam selbst zum Gegenstand haben, steht die Todesfeststellung. Die jeweiligen Nachweisverfahren sind von der sozial akzeptierten Todesdefinition abhängig, denn in verschiedenen Epochen galten ganz unterschied-

liche körperliche Phänomene als Zeichen des Todes. Zu beachten ist, dass sich auch die durchschnittlichen Umstände des Sterbens in den letzten Jahrhunderten grundlegend gewandelt haben. Bis in die Neuzeit sind die meisten Menschen durch Kriege, Unfälle oder Seuchen relativ schnell verstorben; schon weil die Möglichkeiten medizinischer Hilfe sehr begrenzt waren.

Bis ins 18. Jahrhundert wurde der Tod als augenblicklicher Übertritt aufgefasst und der Todeszeitpunkt mit dem Aufhören der Herz- und Lungentätigkeit gleichgesetzt. Die wachsenden Kenntnisse über todesähnliche Zustände wie Koma und Unterkühlung machten dieses Herztodkriterium fraglich und schürten die Angst, lebendig begraben zu werden. Noch im 19. Jahrhundert wurde immer wieder nachträglich entdeckt, dass Menschen nach ihrer Beerdigung noch lebten. Viele Maßnahmen – vom testamentarisch geforderten Herzstich bis zu Alarmklingeln im Sarg – sollten vor diesem Schicksal bewahren. Eine weniger aufwändige Möglichkeit ist das bloße Abwarten, bis sichere Todeszeichen auftreten. Zu ihnen zählen Totenflecke, Totenstarre und das Einsetzen von Fäulnis- und Verwesungsprozessen.

Heute wird der Tod nicht mehr als eine ausdehnungslose Grenze, sondern als ein zeitlich ausgedehnter Prozess gesehen, wobei es auf jeder Ebene (Zelle, Gewebe, Organ, Organismus, Person) spezifische Ursachen, Zeichen und Nachweisverfahren des Todes gibt. Durch medizintechnische Hilfen wie künstliche Beatmung und Herz-Kreislauf-Unterstützung können verschiedene Organsysteme nacheinander ausfallen, lange bevor der Gesamtorganismus stirbt.

In den letzten Jahrzehnten ist in den Industriekulturen das Herztodkriterium vom Hirntodkriterium abgelöst worden. Da der Hirntod nur instrumentell nachweisbar ist, manche Patienten aber Reflexe aufweisen und lebendig wirken, ist dieser Zustand für Laien verwirrend und für Angehörige belastend. Aus ethischen Gründen sollte die Hirntodfeststellung von der Erwägung einer Transplantation

abgekoppelt werden. Mehr Transparenz in diesem Bereich trägt auch dazu bei, die durch Sensationsberichte motivierte Angst vor dem „Ausgeschlachtetwerden“ zu vermindern.

### Die Aufbahrung als Zeichenprozess

Die Zeitspanne zwischen Tod und Begräbnis ist durch kulturspezifische Rituale geprägt, die aufgrund der schnellen körperlichen Veränderungen gleich nach dem Tod anzusetzen sind. Früher wurde der Todesfall durch einen „Leichenbitter“ persönlich bekannt gemacht, heute ist die brieflich verschickte Todesanzeige, auf die wiederum mit Kondolenzbriefen reagiert wird, an seine Stelle getreten. Hinzu kommen Todesanzeigen in Zeitungen. In manchen Gegenenden werden noch Partezettel mit einem Photo und einem ausgewählten Motto gedruckt. Sie leiten schon über zu den Zeichen des Gedenkens, zu denen Grabsteine, Gedenkgottesdienste und Gedächtnisfeiern, bei berühmten Toten auch Gedenktafeln, zählen. Eine weitere Ebene betrifft den Übergang der Verstorbenen in eine neue Existenzweise. Je nach Vorstellung des Totenreiches muss den Toten durch „Wegzehrung“ und „Fahrgeld“ die Reise erleichtert, ihnen Mausoleen oder Gruften als dauerhafte Heimstatt errichtet oder ihre Rückkehr durch magische Mittel verhindert werden.

Für die Aufbahrung wird der Körper des Verstorbenen ein letztes Mal kulturspezifisch gestaltet. In Mitteleuropa wird hierzu die Rückenlage mit gefalteten Händen gewählt, was einer Inszenierung der Toten als Lebende entspricht: „Die Angehörigen werden dann zufrieden sein, wenn die Verstorbenen so aussehen, als ob sie schliefen“ (Thomas 1994: 199). Bestatter kaschieren vorhandene Verletzungen und schnell einsetzende Vertrocknungs- und Zersetzungsprozesse. Nur wenige Bücher beantworten Fragen zum Zersetzungsprozess und zu dessen Camouflage, die auf dem Hintergrund unserer Verdrängungskultur als morbid gelten (vgl. Thomas

1994: 144ff., 196ff.). Die Reinigung des Körpers und die Desinfektion der Körperöffnungen dienen der Hygiene, andere Teilhandlungen konzentrieren sich auf Gesicht und Hände als sichtbare Körperteile. Neben kosmetischen Behandlungen wie Haarpflege, Rasur und Make-up werden auch aufwändiger Maßnahmen durchgeführt, etwa Massagen zur Aufhebung der Totenstarre und das Aufpolstern von Augäpfeln, Mund und Wangen. Es gibt sogar „falsche Zahnpfosten“, die ein fehlendes künstliches Gebiss ersetzen. All diese Maßnahmen haben keinen rationalen Grund, sondern sollen dem Toten ein würdiges Aussehen verleihen.

Die Totenwache als Bewältigungsstrategie erlaubt ein letztes Abschiednehmen und vereint die Hinterbliebenen. Zugleich macht das Zusammensein mit dem Leichnam deutlich, dass die Person zu einem Objekt geworden ist. Dem Schriftsteller Dieter Wellershoff etwa, der sich von seinem verstorbenen Bruder verabschiedet, ist das Auseinanderklaffen von körperlichen Prozessen und deren Tarnung durchaus bewusst:

Kein Atemzug, kein Wimpernschlag, keines der Lebenszeichen, die man an sich selbst spürt, während man ihn betrachtet. [...] Wäre er nackt, könnte man schon die Fäulnisstraßen der Venen unter der Haut sehen. [...] Kein Halten wird es mehr geben in der Verwesung, die bald beginnt. Das seifige Gelb, das ihn ohne Schwankungen überzieht, ist die letzte Täuschung. Auf dem Jochbein zeigt sich schon ein kleiner dunkler Fleck, der Fingerabdruck des Todes.  
(Wellershoff 1991: 35f.)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie sich der Übergang vom lebenden zum toten Menschen in der Sprache widerspiegelt. Die Skala reicht von Euphemismen wie „teurer Verblichener“ oder „Entschlafener“ über sachliche Ausdrücke wie „Verstorbener“ und „Leichnam“ bis zur laufenden Nummer in der Gerichtsmedizin.

Ortner (1994) hat detailliert nachgezeichnet, wie in einem spektakulären Einzelfall die Bewegung in umgekehrter Richtung vom Unpersönlichen zum Persönlichen verlief. Im Herbst 1991 wurde von einem Ötztaler Gletscher eine über 5000 Jahre alte männliche Eismumie freigelegt, die in Bozen zu besichtigen ist (vgl. Spindler 1994). Nachdem die Mumie zunächst als „Eismensch“, „Toter“ und „Leiche“ bezeichnet wurde, kreierten Journalisten innerhalb eines Jahres zahlreiche Bezeichnungen, die den Fund lokalisieren („Similaunmann“) oder datieren („Bronzezeitmann“). In der Öffentlichkeit setzte sich schließlich die Verkleinerungsform „Ötzi“ durch, die eine emotionale Komponente und Identifizierungsmöglichkeit anbietet. Im Verlauf dieses Prozesses wurden Bezeichnungen mit dem Merkmal [–lebendig] durch solche mit [+lebendig] ersetzt, so dass schließlich aus „Präparat 619/91“ (Gerichtsmedizinisches Institut Innsbruck) „unser Urahl Ötzi“ geworden ist, der vielen Lebenden als „möglicher Vorfahre“ eine Projektionsfläche liefert. Darüber hinaus wurde die Mumie direkt an der österreichisch-italienischen Grenze gefunden und bedient folglich sogar nationalistische Phantasien.

### Die Bandbreite der Umgangsweisen mit dem Leichnam

Die Skala der Umgangsweisen mit dem Leichnam reicht von dessen völligen Vernichtung über seine praktische Nutzung bis zu Versuchen, ihn unverweslich zu machen. Die heutige abendländische Begräbniskultur spielt sich auf zwei Ebenen ab: Der Verstorbene als Person wird zum Kristallisierungskern einer Erinnerungskultur, und sein Leichnam wird bestattet. Die rückwirkende völlige Vernichtung einer Person begnügt sich darum nicht mit der Beseitigung der Leiche, sondern zerstört auch alle auf sie bezogenen Zeichen (vgl. van Peer 1994). So ließen totalitäre Herrscher wie Hitler und Stalin ihre Gegner nicht nur ermorden, sie verbrannten auch deren Schriften und retuschierten unliebsame Gruppenfotos (vgl. Jaubert 1986).

Die Erdbestattung überantwortet den Leichnam an die organischen Verwesungsprozesse. Auch ihre aufwändigsten Varianten mit luftdichten Särgen und versiegelten Grüften sind nur eine hochgradig verzögerte Einspeisung in die Nahrungskette, an deren Ende Würmer und Mikroorganismen den Leichnam verzehrt haben werden. Es muss hinzugefügt werden, dass Leichen in Industrienationen durch zahlreiche Amalganplomben und anderen „Ersatzteilen“ heute streng genommen bereits oft als Sondermüll entsorgt werden müssten. Wenn die stoffliche Auflösung möglichst schnell erfolgen soll, überlässt man Aasfressern den Leichnam: Bei der „Himmelsbestattung“ im tibetischen Buddhismus zerlegen Mönche den Leichnam und lassen die Stücke von Geiern fressen. Die Parsen bauen zu demselben Zweck „Türme des Schweigens“, in die Aasvögel von oben einfliegen können.

Weil dieser naturhafte Zerfall in manchen Kulturen aus unterschiedlichsten Gründen abgelehnt wird, suchte man bereits früh nach Alternativen. Die Feuerbestattung bewirkt eine physikalische Auflösung und gilt als besonders hygienisch. Die verbleibende Asche ist jedoch nur sehr eingeschränkt „individuell“, denn sie ist materiell keineswegs identisch mit dem Leichnam. Einerseits enthält sie fremde Substanzen, vor allem Teile des gesetzlich vorgeschriebenen Sargs, andererseits gehen durch den Rauch auch Stoffe verloren. Die Asche wird im Allgemeinen in einer Urne aufbewahrt, die dann in einem Einzelgrab, anonym, erd- oder aber seebestattet wird.

Seit kurzem gibt es zwei Hightech-Varianten der Bestattung, die ein physikalisches Überdauern anstreben. Bei der Weltraumbestattung wird die Urne mit einer Rakete auf eine Umlaufbahn ausgesetzt und verglüht nach vorhersagbarer Zeit. Das materielle Dasein endet hier durch den Übergang in einen Lichtblitz, also in reine, gewissermaßen „unzerstörbare“, Energie. Ein alternatives Verfahren fängt den bei der Verbrennung entweichenden Kohlenstoff (der mit

dem des Holzsargs vermischt ist) auf und presst ihn bei hohen Temperaturen über Wochen hinweg zu Diamanten. Diese „Lebensjuwelen“ gelten als unvergänglich und können zum Beispiel von den Angehörigen als Schmuckstücke getragen werden.

Angesichts der Nachteile von Erd- und Feuerbestattung gibt es eine Kultur übergreifende Faszination des Unverwesten. Günstige Rahmenbedingungen machen Leichen auf natürlichem Wege haltbar, wobei die beiden Hauptmöglichkeiten das Austrocknen in Wüste oder Hochgebirge (Trocken- und Eismumien), sowie die natürliche Konservierung durch Humussäure (Moorleichen) oder Salz sind. Solche Naturmumien erlauben es nicht nur, Vertreter vergangener Epochen von „Angesicht zu Angesicht“ zu sehen, sondern haben unsere Vorfahren vermutlich auch zu Spekulationen über ein Fortleben nach dem Tod veranlasst. Eine ganz andere zufällige Konservierung von Individuen ist die reine Hohlform der Toten von Pompeji. Hier verschwindet die Substanz des Körpers völlig, sein Abdruck in der Vulkanasche aber ist so detailliert, dass sogar Gesichtszüge noch erkennbar sind.

Die konservierenden Bestattungsformen ahmen natürliche Haltbarkeiten nach (vgl. Rácek 1985). Die Einbalsamierung durch Trocknen oder Eintauchen in Fäulnis hemmende Lösungen war bereits in Ägypten hoch entwickelt, wobei Gehirn und Eingeweide als besonders leicht verwelchende Teile der Mumie oft separat behandelt wurden. Das Volk der Dani auf Neuguinea räuchert seine einbalsamierten Toten zusätzlich (vgl. Thomas 1994: 67; Bökemeier & Donnet 2000). Ein modernes Verfahren ist die Einbettung ganzer Körper(teile) in Kunstharz, deren natürliches Vorbild die Einschlüsse kleinerer Tiere in Bernstein sind (vgl. Rácek 1985: 31). Die Präparate der Humanmedizin werden im Normalfall mit Formalin konserviert. Die derzeit vollkommenste Methode ist die Plastination, bei der alle Körperflüssigkeiten durch Plastik ersetzt werden. Die Ausstellung „Körperwelten“ ist vor allem deshalb sehr umstritten,

weil sie zahlreiche Plastinate über die medizinische Dokumentation hinaus künstlerisch inszeniert, etwa als einen Muskelmann, der seine Haut über dem Arm trägt (vgl. Schnalke 1999; Schmauks & Winkelmann 2001). Die außerordentlich hohen Besucherzahlen der Ausstellung belegen einmal mehr die Faszination echter, aber unverweinter Körper.

Die Motive der Konservierung von Menschen sind ebenso vielfältig wie die Bestattungsrituale. In der Religion des antiken Ägypten ging es darum, den individuellen Leib aufzubewahren, damit er der Einzelseele beim gefährdeten Übergang ins Jenseits weiterhin als „Wohnort“ dienen könne (vgl. Rácek 1985: 52). Im Fanany-Glauben in den Savannen südlich von Ägypten hingegen ist der Körper des Verstorbenen unwichtig. Nur die aus ihm herauskriechenden Maden werden als „Seelentiere“ verehrt, da sie die Lebensessenz für weitere Metamorphosen bewahren (vgl. Rácek 1985: 67ff.). Das Christentum lehnt die Konservierung generell ab, widerspricht sie doch dem Glaubenssatz der Vergänglichkeit des Fleisches. Nur bei Heiligen wurden die konservierten Leiber als Objekte der Verehrung oder einzelne Körperteile als Reliquien aufbewahrt. Die Mumien von Lenin und Mao zeigen, dass auch bei weltlichen Herrschern der Körper selbst zum Denkmal gemacht wird.

Im privaten Bereich kann die Konservierung eines Verstorbenen dazu dienen, ihm nah zu bleiben. Einige Körperteile wie Zähne und Haare lassen sich auch unkonserviert langfristig aufbewahren, wobei die Haare, die lebenslang nachwachsen, oft als Zeichen der Lebenskraft galten. Vor allem im 19. Jahrhundert flocht man – wie Beispiele im Museum für Sepulkralkultur in Kassel deutlich machen – aus abgeschnittenen Haaren kunstvolle Ornamente und Figuren. Als „Haarbilder“ und „Zimmerdenkmale“ sollen sie an den Toten erinnern. Im feuchten Erdreich verwesene Leichen in wenigen Jahren so weit, dass nur die Schädel übrig bleiben. Diese wurden in

Europa früher in Beinhäusern oder Katakomben, bei manchen Südseekulturen aber auch bei den Nachkommen zu Hause aufbewahrt. In Sonderfällen werden Körper(teile) konserviert, weil sie als Kuriositäten oder als Kunstwerke angesehen werden. Bei der japanischen Tätowierkunst („irezumi“) wird die gesamte Hautoberfläche in ein Bild verwandelt. Ist dieses von einem „großen Meister“ gefertigt, ver machen die „Besitzer“ ihre Haut manchmal einem Museum, um sie der Nachwelt zu erhalten. Die Universität von Tokio besitzt zahlreiche solcher Meisterwerke (vgl. Ackerman 1993: 130f.).

Im negativen Fall konserviert man ein Körperteil des Toten als Trophäe. Dabei sind aber besondere Maßnahmen für den Schutz vor Rache des Toten erforderlich. So verwandelten südamerikanische Indianer getötete Feinde in Schrumpfköpfe, damit aus deren zugenähnten Mündern die Racheseele nicht mehr entweichen kann (vgl. Rácek 1985: 87f.). Eine besonders Art der Verhöhnung durch Profanisierung ist die Umwertung des Toten in einen Gebrauchsgegenstand. Im Inkareich verwandelte man ganze Leichname in Trommeln, und die Maori stellten aus getöteten Feinden Gefäße, Löffel und Spielzeuge her (vgl. Rácek 1985: 90, 127).

Eine ganz andere Möglichkeit, den toten Körper als „Rohstoff“ zu verwenden, ist der Kannibalismus, das Verzehrtwerden durch Artgenossen. Während Kannibalismus im Tierreich nicht selten ist, zählt die Anthropophagie in allen bekannten Kulturen zu den stärksten Tabus. Ein Grenzfall ist der Kannibalismus aus Hunger, z.B., wenn die Opfer eines Schiffbruchs oder Flugzeugabsturzes die Gestorbenen verzehren, um selbst zu überleben. Zum rituellen Kannibalismus zählen Bestattungsriten, in denen Leichen oder Teile davon (Knochenasche usw.) verzehrt werden. Er kann durch die Vorstellung motiviert sein, mit der Einverleibung bliebe der Verstorbene lebendig oder seine Eigenschaften würden auf die Hinterblie-

benen übergehen. Der Vorwurf des Kannibalismus gegenüber Minderheiten wie Juden oder Freimaurern diente oft als Rechtfertigung von Pogromen.

Ein sehr seltener Fall ist die Erzeugung fiktiver Personen aus realen Toten. Der Spielfilm *Der Mann, den es nie gab* (1999) beruht auf einer wahren Begebenheit aus dem Zweiten Weltkrieg: Ein Leichnam wird als englischer Major ausstaffiert, um mit fingierten Geheimdokumenten die deutsche Heeresleitung zu täuschen. In den Dokumenten wird mitgeteilt, dass eine geplante Invasion nicht in Sizilien, sondern in Griechenland stattfinden wird.

Schließlich sind noch Versuche zu erwähnen, den Tod mit Hilfe der Wissenschaft aufzuschieben oder ganz abzuschaffen (vgl. die Internet-Dokumente der *Gesellschaft zur wissenschaftlichen Herausforderung des Todes*). Die *Kryonik* friert unheilbar Kranke in der Hoffnung ein, sie in einer späteren Epoche heilen zu können (vgl. Reinhard 1987). Bisher ist allerdings nur bei niederen Organismen ein Aufstauen aus dem Kälteschlaf gelungen. Auch die Klonierung wird immer wieder als Methode kolportiert, persönliche Unsterblichkeit zu gewinnen. Diese Vorstellung reduziert Identität auf die genetische Ausstattung und übersieht, dass jeder Klon ein eigenes Bewusstsein hat und sein Urbild nicht vor dem Tod bewahrt werden kann.

Maschinelle Lösung stellen die Cyborgs dar. Hier werden organische Teile durch technische ersetzt, so dass an die Stelle fehlbarer sterblicher Lebewesen schließlich perfekte unzerstörbare Maschinen treten. Im Cyberspace schließlich wird der materielle Körper vollends überflüssig – individuell ist nur die Gehirnstruktur, und diese kann sich beliebige Verkörperungen (Avatare) schaffen. Auch bei diesem Szenario wird oft übersehen, dass Avatare nicht das Bewusstsein dessen bewahren, der (vielleicht gar durch seine Abenteuer in der Cyberwelt) in seinem Datenanzug an einem Schlaganfall stirbt.

Bereits möglich ist das befristete Weiterbestehen von Körperteilen durch die Organtransplantation. Viele Menschen finden einen Trost darin, dass ihre eigenen Nieren, Hornhäute und Gehörknöchelchen oder die ihrer Angehörigen einer anderen Person das Leben retten oder zumindest verbessern werden. Ein solch altruistisches Motiv kann von der eher magischen Vorstellung überlagert werden, auf diese Weise bliebe zumindest ein Teil der verstorbenen Person noch am Leben.

### Der Leichnam als Wissensquelle in der Medizin

Nicht nur, dass Chirurgen an Leichnamen alle klassischen Verfahren üben, Leichen sind auch der beste Ersatz, wenn sich Versuche mit lebenden Menschen aus ethischen Gründen verbieten. Besonders neue Operations- und Transplantationsverfahren werden zunächst an Leichen ausprobiert, u.a. auch deshalb weil die medizinischen Ergebnisse von Tierversuchen nur teilweise auf den Menschen übertragbar sind.

Am deutlichsten zeigt sich der Nutzen von Leichen bei der Modellbildung in der Unfallforschung (vgl. Mattern 2000). Die Traumatomechanik, die qualitative und quantitative Zusammenhänge zwischen Aufprallbedingungen und Verletzungen erfassen will, bedarf einer gezielten Methodenvielfalt. Lebende Versuchspersonen können nur im Sicherheitsbereich eingesetzt werden, und Versuche mit Primaten und Schweinen sind nur begrenzt übertragbar. Die lebensgroßen Modelle des Menschen (Dummies) simulieren nur die äußere Anatomie, sie liefern zwar Messwerte, weisen aber keine Verletzungen auf. Auch die Analyse realer Unfälle bleibt unbefriedigend, denn obwohl die Verletzungen bekannt, die ursächlichen Belastungen aber nur erschließbar sind, ist eine Quantifizierung kaum möglich. Tote Versuchspersonen können in allen Szenarien eingesetzt werden und modellieren alle strukturellen

Aspekte. Hingegen werden funktionale Aspekte wie Herzschlag, Blutdruck und Atmung nicht simuliert; funktionale Störungen wie Gehirnerschütterung oder Lähmung können nicht nachgewiesen werden.

Systematische Kollisionsversuche mit Leichen im Crashtestlabor führen in zweierlei Weise zu technischen Verbesserungen. Zum einen werden Sicherheitseinrichtungen wie Schutzhelm, Sicherheitsgurt und Airbag weiter optimiert, so dass es weniger Verkehrstote und Schwerverletzte gibt. Zum anderen werden die Dummies immer „naturgetreuer“, so dass in der Folge auch weniger Leichen benötigt werden. Die absoluten Zahlen sind vergleichsweise klein – weltweit werden rund 20 bis 30 traumatomische Untersuchungen pro Jahr durchgeführt –, die Zustimmungsquote ist dabei höher als bei der Organspende.

Auch die Anatomie sieht den Leichnam als getreuestes Modell des lebenden Menschen. Die Anatomie als Wissenschaft kann sich allerdings nur entwickeln, wenn es in der betreffenden Kultur kein Zerstückelungstabu gibt und eine Theorie vorherrscht, die die Ursache der Krankheit im Körper selbst ansiedelt. Das Ziel der anatomischen Sektion (einer Pflichtveranstaltung beim Medizinstudium) ist es, die Studenten als Grundlage einer späteren Spezialisierung mit der typischen Struktur des menschlichen Körpers vertraut zu machen, also mit der Lage, Form und haptischen Beschaffenheit der Körperteile. Dieses Erkenntnisziel unterscheidet die anatomische Präparation von allen anderen Formen der Konservierung von Leichnamen. Ging es früher oft darum, Missbildungen als „Monster“ zu konservieren und damit vielleicht die Wunderkammern der Herrscherhäuser zu füllen, ist es hier auch immer das Wunderbare im Alltäglichen, das sichtbar gemacht werden soll.

Von Seiten des Spenders ist zwischen der einfachen Körperspende für eine anatomische Sektion und der Dauerspende zu unterscheiden, bei der das Präparat auf unbestimmte Zeit in einer

anatomischen Sammlung verbleibt. Der Leichnam hat in beiden Fällen für den Betrachter eine sehr unterschiedliche Funktion. Im Falle der Sektion steht der zeitliche Ablauf im Vordergrund, der Leichnam wird dabei weitgehend verbraucht und seine Überreste werden am Ende des Kurses bestattet. Bei der Dauerspende ist das Ergebnis der Präparation ein Anschauungsobjekt, das im Hinblick auf Haltbarkeit und Darstellungszweck einem Modell aus Wachs oder Plastik sehr ähnlich ist. Die Bandbreite reicht vom Ganzkörperpräparat bis zur Präparation ausgewählter Körperteile.

Die Sektion des Leichnams erfolgt von außen nach innen und in festgelegter Reihenfolge. Zuerst wird der Leib geöffnet, so dass Leibeswände und innere Organe präpariert werden können. Anschließend wird die Haut abgetragen, dann das Muskelgewebe. Die letzte Phase ist die Präparation von Kopf und Gehirn. Diese Festlegung basiert zum einen auf anatomische Kriterien, denn so bleiben die Strukturen am besten sichtbar. Es kommen aber auch ethische und ästhetische Kriterien hinzu: Dieses Verfahren stellt am ehesten sicher, dass der Anblick so einheitlich wie möglich ist.

Die wahrnehmbaren Merkmale des Präparats sind nicht mit denen des lebenden Menschen identisch, sondern sie liegen zwischen dem menschlichen Körper und einem Wachsmodell. Lebendige Menschen sind wie alle Säugetiere warm, weich, erzeugen ständig Geräusche und reagieren auf Berührung, während dem Präparat all diese Merkmale fehlen. Als haptisch auffälligstes Merkmal hat das Präparat dieselbe Temperatur wie seine Umgebung. An Stelle des individuellen Körpergeruchs, der bei nahem Kontakt eine Identifizierung der Person erlaubt, ist der einheitliche Geruch des Formalins getreten. Einen sehr eindrücklichen Unterschied zum lebenden Menschen bewirkt das in manchen anatomischen Instituten übliche Abrasieren der Haare. Vor allem die Kopfhaare haben viele Zeichenfunktionen, so etwa als Symbol der Lebenskraft. Da die

Haartracht oft ein Indiz für das Geschlecht des Trägers, seine soziale Stellung oder regionale Herkunft ist, macht ihr Fehlen den Leichnam anonymer.

Die Wahrnehmung der inneren Organe des Präparats hat kein Vorbild im Alltag. Dort können lediglich die Körperöffnungen gesehen oder ertastet werden, die alle mit Schleimhaut ausgekleidet sind. Beim Präparieren gehen diese Unterschiede zwischen Haut und Schleimhaut weitestgehend verloren. Umgekehrt erhalten die inneren Organe durch die Präparierung ganz neue Merkmale; ein Beispiel ist die schaumgummiartige Konsistenz der Lungenränder, in denen beim Zusammendrücken die verbliebene Präparierflüssigkeit ein ungewohntes Hör- und Tasterlebnis erzeugt.

Während es der Anatomie um das Typische des gesunden Menschen geht, steht für die Pathologie das Typische der Abweichung im Vordergrund, denn sie setzt heute voraus, dass auch Missbildungen, Krankheiten und Verletzungen je spezifische Gesetzmäßigkeiten haben. Sie gewinnt ihre Kenntnisse zum einen durch Biopsien und während Operationen, zum anderen durch Sektionen. Diese Einordnung von Missbildungen entwickelte sich jedoch erst nach Anerkennung der Evolutionstheorie.

Die Gerichtsmedizin tritt mit wieder anderem Erkenntnisinteresse an den Leichnam heran, nämlich mit Fragen nach seiner Identität und im Falle von Straftaten nach der des Täters. Der Leichnam ist ein *corpus delicti* im eigentlichen Wortsinn und muss stets im Zusammenhang mit einem umfangreichen materiellen Kontext – Tatort und Fundort – gesehen werden (vgl. Evans 1998).

Ein erster Schritt ist immer die Identifizierung des Toten. Geschlecht und biologisches Alter grenzen den Personenkreis ein, ebenso die Indizien für bestimmte Berufsgruppen (schwielige Hände), Krankheiten (Rachitis), Verletzungen (Narben) oder Gewohnheiten (Nikotinfinger). Der Nachweis mancher Anzeichen ist technisch sehr aufwändig, etwa der von Drogenkonsum durch Analyse

der Haare. Identifizierende Merkmale sind die DNA-Struktur (genetischer Fingerabdruck), die Fingerabdrücke und die Zähne, insofern sie auch anderweitig erfasst sind. Die Muskelansätze des Schädelns erlauben eine Rekonstruktion des Gesichts. Durch Überblendung kann man Schädel und Porträtfotos vergleichen. Die Identifizierung ist naturgemäß umso schwieriger, je weniger Leichenteile vorhanden sind.

Die Todeszeitpunktbestimmung grenzt die Tatzeit ein und erlaubt die Prüfung von Alibis. Zu den unmittelbar wahrnehmbaren Zeichen gehören die Leichenflecken an den tiefstgelegenen Körperstellen. Ihrer Verteilung kann man auch entnehmen, ob der Tote in der vorgefundenen Körperhaltung gestorben ist. Weitere Indizien sind das Ausmaß der Totenstarre und die Kerntemperatur des Leichnams (wobei Temperatur und Feuchtigkeit der Umgebung zu beachten sind). In den ersten Stunden nach dem Tod lassen sich noch automatische Reaktionen auslösen, etwa Muskelzuckungen durch elektrischen Strom und die Erweiterung der Pupillen durch Medikamente. Auch äußere Faktoren wie der Insektenbefall informieren über die Leichenliegezeit. Weitere Fragen lassen sich erst durch eine Obduktion beantworten, bei der die Körperhöhlen geöffnet werden. So zeigen Fußspuren tief in der Lunge, dass das Opfer bei einem Brand noch gelebt hat. Der Wasserstand in der Lunge macht unterscheidbar, ob es ertränkt oder erst nach seinem Tod versenkt worden ist.

Vom Opfer zum Täter führt im Idealfall der spezielle Zeichentyp der Spur, wobei das Spurenlesen oft als Urform der Semiotik angesehen wird (vgl. Ginzburg 1988). Der Täter hinterlässt beim Kontakt mit Opfer und Tatort als seine „Visitenkarte“ vielfältige Hinweise auf den Tathergang, seine Identität und sein Motiv. Aus der Lage von Hieb- und Stichverletzungen lässt sich die Händigkeit des Täters erschließen. Fuß-, Streif- und Beißspuren, Kleidungsfasern sowie Erdreste im Schuhprofil grenzen die Menge der Tatver-

dächtigen ein. Eine zweifelsfreie Identifikation ist wiederum durch Fingerabdrücke oder am Tatort verbliebene Körpersubstanz (Speichel, Blut, Sperma usw.) möglich. Aber auch wesentlich abstraktere Merkmale tragen zur Identifizierung bei. Eine Tatortanalyse etwa lässt oft erkennen, ob die Tat geplant war, ob der Täter geübt im Umgang mit Waffen ist oder ob er besondere Orte und Zeiten bevorzugt.

Die in den Medien sehr präsente Täterprofilmethode analysiert die unverwechselbare „Handschrift“ von Serientätern, um herauszufinden, was sie mit ihren Taten erreichen wollen (vgl. Britton 1998). Standardisierte Fragebogen erlauben es, auch räumlich und zeitlich weit entlegene Taten zu vergleichen. Wichtige Fragen sind dabei: In welcher Reihenfolge sind die Verletzungen zugefügt worden? Bei welchen lebte das Opfer noch? Lässt sich ein Interesse für bestimmte Körperregionen erkennen? Gibt es Verletzungen, die nicht dem eigentlichen Töten dienen? Steigt sich die Zahl und Schwere der Verletzungen mit der Zeit? In vielen Fällen gelingt es, ein Muster festzustellen, das eine Festnahme möglich macht – sei es, weil es den Kreis der Täter stark eingrenzt oder eine hinreichend genaue Vorhersage der nächsten Tat erlaubt.

## Literatur

- Ackerman, Diane. 1990. A Natural History of the Senses. New York: Random House.
- Bökemeier, Rolf & Joel Donnet. 2000. Das Rätsel der heiligen Mumien. In GEO 4: 98-106.
- Britton, Paul. 1998. Das Profil der Mörder: Die spektakuläre Erfolgsmethode der britischen Kriminopsychologen. München: Econ 1998.
- Evans, Colin. 1996. The Casebook of Forensic Detection. New York: Wiley.
- Ginzburg, Carlo. 1983. The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce. Bloomington: Indiana University Press.

- Jaubert, Alain. 1986. *Le commissariat aux archives*. Paris: Barrault.
- Mattern, Rainer. 2000. Experimente mit Leichen in der Unfallforschung. In Hans-Konrat Wellmer & Gisela Bockenheimer-Lucius (Hg.). *Zum Umgang mit der Leiche in der Medizin*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 153-170.
- Northcutt, Wendy. 2001. *The Darwin Awards: 180 Bizarre True Stories of How Dumb Humans Have Met their Maker*. London: Orion.
- Ortner, Lorelies. 1994. Von der „Gletscherleiche“ zu „unserem Urahl Ötzi“: Zur Benennungspraxis in der Presse. In *Sprachreport 2*: 7f.
- Peer, Willie van. 1994. Zeichen-Verstümmelung: Geschichte und Funktionen. *Zeitschrift für Semiotik* 16: 319-331.
- Rácek, Milan. 1985. *Die nicht zu Erde wurden: Kulturgeschichte der konservierenden Bestattungsformen*. Wien: Böhlau.
- Reinhard, Klaus. 1987. *Wie der Mensch den Tod besiegt: Technische Verfahren zur Unsterblichkeit*. Wien: Orac.
- Schmauks, Dagmar & Andreas Winkelmann. 2001. Bericht über die Ringvorlesung zur Ausstellung „Körperwelten“. *Zeitschrift für Semiotik* 23: 234-239.
- Schnalke, Thomas. 1999. Veröffentlichte Körperwelten: Möglichkeiten und Grenzen einer Medizin im Museum. *Zeitschrift für medizinische Ethik* 1:15-26.
- Spindler, Konrad. 1994. *The Man in the Ice*. New York: Harmony Books.
- Thomas, Carmen. 1994. *Berührungsängste? Vom Umgang mit der Leiche*. Köln: Verlagsgesellschaft.
- Wellershoff, Dieter. 1991. *Blick auf einen fernen Berg*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

# **Die Verhandlung von Körpernormen im Daily Talk am Beispiel der „Dicken-Shows“**

Nicole Labitzke

Daily Talk ist ein Phänomen im deutschen Fernsehprogramm seit den 1990er Jahren. Sendungen wie *Arabella* oder *Andreas Türk* laufen täglich im Vor- und Nachmittagsprogramm der privaten Fernsehsender. Unbekannte Talkgäste und starke Publikumsbeteiligung zählen zu den charakteristischen Merkmalen dieser Shows. Die Auswahl der Gäste und die typischen Konfrontationssituatien, die die Sendungen bestimmen, konterkarieren den toleranten und liberalen ersten Eindruck jener Shows, in denen es um die Probleme der Übergewichtigen geht. Dabei verlagert der Daily Talk die Problematik der körperlichen „Abweichung“ ausschließlich in den Verantwortungsbereich des Individuums. Themen wie die gesellschaftlichen Verhältnisse und deren Auswirkungen auf den Körper (z.B. Übergewicht als Verweigerung heterosexueller Begehrungsstrukturen) bleiben dagegen auf der Strecke.

### Körper im Daily Talk

Die Beschäftigung mit dem Thema Körper ist ein Sender übergreifendes Merkmal des *Daytime Talk*. Alle Sendungen dieses Genres thematisieren regelmäßig normative oder abweichende Körperlichkeit. Nachdem 1998 sexuelle Inhalte in den Fernsehsendern gesellschaftlich stark sanktioniert wurden, waren es Körpertypen wie Mode, Schönheit oder Übergewicht, die diese Lücke schlossen (vgl. Krüger 1998: 618). Dieses Umschwenken hat die Übergewichtigen und deren angenommene körperliche Abweichung ins Zentrum des Talkinteresses katapultiert. Dabei scheint das Präsentieren von als abweichend stigmatisierten Menschen für eine Sozialisationsinstanz wie das Fernsehen weniger fragwürdig zu sein als die Behandlung von Sexualität. Offenbar herrscht gesellschaftlicher Konsens darüber, dass die vielen Abnehm-Shows weder Individualrechte verletzen noch problematische Wertvorstellungen vermitteln. Der neueste

Trend ist bezeichnenderweise eine zunehmende Sexualisierung der so genannten „Dicken-Shows“, die jedoch bisher von den entsprechenden Stellen (Kontrollbehörden, Jugendschutzstellen) nicht wahrgenommen wird.

Die Talkshows oder „Dailies“ selbst behaupten von sich, ein Diskussionsforum zu sein, in dem Problemlösungen gefunden werden können. Sie haben Erfolg damit, und es gibt Untersuchungen, die belegen, dass sie auch unter dem Aspekt Lebenshilfe konsumiert werden (vgl. z.B. Bente & Fromm 1997; Grimm 2001). Der Widerspruch zwischen Anspruch und Realität ist augenfällig, aber wo genau liegt er, und warum hat die bisherige Talkshow-Kritik ihr Ziel verfehlt?

Die tatsächlichen Aussagen und Botschaften der „Dicken-Shows“ lassen sich weniger an den grundsätzlich verhandelten Themen fest machen. Vielmehr vermitteln sich Aussagen über Körpermormen über die dramaturgische Struktur der einzelnen Sendung. Dabei lassen sich dramaturgische Stilmittel nicht mit quantitativen Methoden erheben, wie sie in den vielen Wirkungsstudien zum Thema „Daily Talk“ üblich sind (z.B. Paus-Haase et al. 1999). Die gezielte Untersuchung der Talkshow-Dramaturgie kann zu einer differenzierteren Betrachtung des bisher sehr pauschal als „Schmuddel-Talk“ bezeichneten Genres beitragen.

Um den dramaturgischen Aufbau der Talks geht es in Labitzke (2001). Dort wurde exemplarisch anhand der „Dicken-Shows“ gezeigt, dass der Anspruch, Diskussionsforum zu sein, im Format Daily Talk nicht eingelöst wird. Vielmehr steht die choreographierte Konfrontation im Vordergrund; sie befördert die Gespräche nicht, sondern leistet einer konservativen Normierung von Körpern und Lebensstilen Vorschub.

Ich möchte hier das zentrale Element dieser Untersuchung, die erarbeitete Gästetypologie, vorstellen. Sie dient als Ausgangspunkt für die Ermittlung von Auftrittsreihenfolgen und -häufigkeiten sowie von Redezeiten, die verdeutlichen, dass die Sendungsstruktur vor allem im Verhältnis zu den repräsentierten gesellschaftlichen wiederkehrenden dramaturgischen Regeln folgt.

### Gästetypologie

Die Gästetypologie beschreibt die typischen Rollen in der hier zur Debatte stehenden Talkshows. Allgemein lassen sich die Gäste in Normgegner und Normbefürworter aufteilen. Neben der Auswahl der Gäste, spielt für den Verlauf der Gespräche ebenso die Auftrittsreihenfolge, Sitzordnung oder Redezeit eine entscheidende Rolle. Die Auswertung der Gästetypologie zeigt, dass das Ensemble der jeweiligen Sendung, ähnlich wie jede explizit theatrale Aufführung auch, aus Haupt- und Nebendarstellern sowie aus Statisten besteht.

Auf der Seite der Normbefürwortenden finden sich die folgenden Typen: Gegner des Übergewichts, „Bekehrte“, „Bedauernswerte“ und „Missionare“. Sie alle sprechen sich für die Durchsetzung eines „Idealkörpers“ aus. Auf der anderen Seite stehen die Gästetypen, die eine generelle Schlankheitsnorm zurückweisen: „Standhafte“, „Extrovertierte“ und „Sympathisanten“.

Im Folgenden werden die Gästetypen entsprechend ihres Stellenwertes in der Sendung zusammengefasst: zunächst die Protagonisten (das heißt die Gegner des Übergewichts, die „Standhaften“ und die „Extrovertierten“), deren Auftreten und Interaktion in keiner der „Dicken-Shows“ fehlt. Danach die „Bekehrten“ und die „Bedauernswerten“, deren konfrontatives Potential bereits etwas geringer ausfällt und am Schluss die beiden Nebendarsteller: „Sympathisanten“ und „Missionare“. Die Beschreibung der Typen gliedert

sich in deren allgemeine Typenmerkmale, d.h. Aussehen und Auftreten, die jeweilige Haltung zur Körpernorm, die Funktion innerhalb der Sendungsdrdramaturgie.

#### Gegner des Übergewichts, „Standhafte“ und „Extrovertierte“<sup>1</sup>

Die Gegner des Übergewichts sind in der Regel schlank, jünger als dreißig Jahre und männlich. Ihre Rolle erfordert den vehementen Ausdruck von Ablehnung gegenüber Übergewichtigen, vornehmlich Frauen. Dieser Typus vertritt die eigene Meinung in besonders radikaler und extremer Art und Weise. Auf der Seite der Normgegner stehen dagegen die „Standhaften“ und die „Extrovertierten“: Übergewicht ist bei ihnen ein konstitutives Typenmerkmal. Sie betrachten es im Gegensatz zu den „Bedauernswerten“ oder den „Bekehrten“ nicht als problematisch, sondern vielmehr als Quelle von Zufriedenheit und Selbstbewusstsein. Die Besonderheit der „Extrovertierten“ ist deren spektakuläres Auftreten. Während die „Standhaften“ um Ernsthaftigkeit bemüht sind und wenig auffallen wollen, gehen die „Extrovertierten“ in die optische Offensive, indem sie in Dessous oder Bikinis auftreten. Die „Extrovertierten“ sind mehrheitlich Frauen, die mit ihrem Auftritt beweisen wollen, dass auch übergewichtige Frauen attraktiv sein können.

Das Verhältnis der Gegner des Übergewichts zu den Körpernormen ist überaffirmativ. Dies gilt vorwiegend für die Männer in dieser Gruppe, die oft kleinste Abweichungen vom (weiblichen) „Normalkörper“ als Übergewicht bezeichnen. Die Gegner des Übergewichts beschränken sich in ihren Äußerungen auf die klassischen Vorurteile: Übergewichtige seien faul, undiszipliniert, leistungs- und bewegungsunfähig, eklig, unerotisch und abartig.

1 30% der Gäste sind „Standhafte“ (79% davon Frauen), Gegner des Übergewichts sind mit 17% die drittstärkste Gruppe (77% unter ihnen sind Männer). „Extrovertierte“ sind mit nur 5% vertreten (zu 90% Frauen).

Die „Standhaften“ sowie die „Extrovertierten“ weisen normative Ansprüche an Körperperformen von sich und stellen Schlankheit als herrschende Norm in Frage. Dabei ist der Grad der Normzurückweisung sehr unterschiedlich: Einige sind sich durchaus der gesellschaftlichen Anforderung an den Körper bewusst, andere haben sich mit ihrem Gewicht lediglich arrangiert.

Der Gegner des Übergewichts übernimmt in der Sendung die Aufgabe des Provokateurs. Er oder sie erreicht dies durch die konsequente Aktualisierung der Beziehungsebene in der Interaktion mit den anderen Gästetypen. Mit ihren Äußerungen werden andere Akteure direkt und persönlich angegriffen. Diese Verlagerung der Diskussion von der Informations- auf die Beziehungsebene erschwert eine Verhandlung der zur Disposition stehenden Inhalte. Diese Art der Konfrontation ist typisch für die Talkshow und unterstreicht deren streitbaren Charakter. Wie auch die anderen Norm befürwortenden Gästetypen stellt der Gegner des Übergewichts die Authentizität der Normgegner in Frage, indem er deren Zufriedenheit mit dem eigenen Körper heftig anzweifelt.

Die „Standhaften“/„Extrovertierten“ fungieren in der Sendungsdramaturgie, vor allem in der Konfrontation mit den Gegnern des Übergewichts als Angeklagte, die beweisen müssen, dass ihr von der Gewichtsnorm abweichender Körper keine Beeinträchtigung für ihr Leben darstellt. Die „Extrovertierten“ werden wie die Gegner des Übergewichts auch zur Provokation eingesetzt. Während die „Standhaften“ bemüht sind, sprachlich zu argumentieren, greifen die „Extrovertierten“ auch auf die Handlungsebene zurück, um dem eigenen Selbstbewusstsein Nachdruck zu verleihen: Der Auftritt erfolgt in Dessous oder Bikinis und wird oft mit einer Showeinlage (z.B. Tanz) verbunden.

Die „Standhaften“/„Extrovertierten“ werden in der Regel mit den Gegnern des Übergewichts konfrontiert, sie müssen sich aber Kritik auch von den übrigen normbestätigenden Gästetypen (den „Bekehrten“, „Missionaren“ oder den „Bedauernswerten“) gefallen lassen.

#### Gewinner und Verlierer: „Bekehrte“ und „Bedauernswerte“<sup>2</sup>

Die „Bekehrten“ haben den starken Wunsch nach dem so genannten „Idealgewicht“. Ihr Aussehen variiert zwischen schon schlank, d.h. der Prozess der Gewichtsabnahme ist nahezu oder vollständig abgeschlossen, aber noch übergewichtig. Hier wurde mit dem Abnehmen erst begonnen. Die „Bekehrten“ geben in großer Einstimmigkeit an, dass es bei ihnen „klick“ gemacht habe, dass ein bestimmtes traumatisches Erlebnis sozusagen die psychische Wende und damit das Abnehmen eingeleitet habe.

Im Gegensatz zu den „Bekehrten“ scheitern die „Bedauernswerten“ an der Verwirklichung der herrschenden Körpermorm. Zu ihnen zählen die unglücklichen Übergewichtigen, aber auch Mager-süchtige, die nicht an das gängige Ideal heranreichen. Da ihre Maßnahmen nie zum gewünschten Erfolg führen, entwickeln sie eine starke Ablehnung gegenüber dem eigenen Körper.

Waren die „Bekehrten“ früher Normgegner, so hat sich deren Haltung zum Körper und dessen Beschaffenheit zu einer kompletten Affirmation der gesellschaftlichen Norm gewandelt, die den Entschluss zum Abnehmen zur Folge hatte. Erst jetzt, wo der Körper dem gesellschaftlich geforderten Bild mehr oder weniger entspricht, erfolgt die Akzeptanz der eigenen Person.

<sup>2</sup> „Bekehrte“ haben einen Anteil von 45% in Ratgebersendungen und von 9% in Streitsendungen. Die „Bedauernswerten“ sind mit 27% in Ratgebersendungen vertreten und mit 21% in Streitsendungen. Beide Gästetypen sind zu zwei Dritteln Frauen.

Die „Bedauernswerten“ sind unzufrieden, weil sie ihre normativen Anforderungen an sich selbst nicht einlösen können. Das Verhältnis der „Bedauernswerten“ zu den „Bekehrten“ und allen anderen Schlanken ist geprägt von Neid, aber auch von Bewunderung für die erfolgreiche Gewichtsreduktion, gleichzeitig schätzen sie die „Standhaften“ bzw. die „Extrovertierten“ wegen ihres Umgangs mit dem abweichenden Körper. Dieses Zwischenstadium der Unentschiedenheit verursacht starke psychische Konflikte bei diesem Typus. Einige „Bedauernswerte“ haben ein Bewusstsein dafür entwickelt, welche entscheidende Rolle die Reaktionen der Umwelt für ihre Konflikte spielen, ziehen jedoch daraus nicht den Schluss, dass sie unter der massiven gesellschaftlichen Normierung leiden könnten.

Die „Bekehrten“ fungieren als Gegenmodelle zu den „Standhaften“. Ihr Auftritt dient der Konfrontation zweier unterschiedlicher Lebensmodelle: Während die „Standhaften“ ihr Übergewicht als unproblematisch darstellen müssen, behaupten die „Bekehrten“ als ehemalige Übergewichtige, dass nur Schlankheit echte Lebensqualität bedeutet. Die Vergangenheit als Übergewichtige, die mit Fotos und Kleidungsstücken belegt wird, macht sie zu glaubhaften Kritikern der „Standhaften“ und „Extrovertierten“. Darüber hinaus gelten die „Bekehrten“ aufgrund ihrer erfolgreichen Gewichtsreduktion als Expertinnen und Experten, die in der Sendung ihr Erfolgsrezept öffentlich machen sollen.

Als Gegensatz dazu werden die „Bedauernswerten“ präsentiert, die zwar willig, aber zu schwach zum Abnehmen sind. Sie sind die Patienten, die es in der Sendung zu therapieren gilt. Auf Kosten des Senders erhalten sie eine lebenslange Mitgliedschaft im Fitnessstudio oder einen Aufenthalt in einer Therapieeinrichtung.

### Die Statisten: „Sympathisanten“ und „Missionare“<sup>3</sup>

Der „Sympathisant“ ist schlank, meist männlich und findet übergewichtige Frauen attraktiv und begehrenswert. Die „Missionarin“ ist in der Regel weiblich und häufig selbst leicht übergewichtig. Ihre Einstellung zum Thema Übergewicht ist geprägt von der Sorge um die Gesundheit einer ihr nahe stehenden Person. Durch den Auftritt in der Talkshow erhofft sie sich einen Sinneswandel bei der oder dem Betreffenden, durch den eine Gewichtsabnahme folgen soll.

Das Verhältnis der „Sympathisanten“ zur Körpermorm gleicht dem anderer Normgegner, d.h. auch sie weisen Schlankheit als gesellschaftlich zu erfüllende Anforderung zurück. Einige „Sympathisanten“ sprechen sich generell für mehr Toleranz im Umgang mit Übergewicht aus und betonen, dass das Aussehen bei der Partnerwahl für sie selbst eine untergeordnete Rolle spielt.

Die „Missionare“ hingegen sind massive Verfechter eines Normalkörpers. Sie halten Übergewicht für eine ernsthafte gesundheitliche Gefahr. Ihrer Meinung nach dürften sich Übergewichtige in keinem Fall wohl fühlen. Anders als die Gegner des Übergewichts findet die Argumentation mehr auf der Informations- als auf der Beziehungsebene statt: Häufig wird der bereits stark eingeschränkte Alltag der Betroffenen (z.B. Essgewohnheiten, Tagesablauf) geschildert, um die Problematik der körperlichen Abweichung zu verdeutlichen.

In der Struktur der Sendung fungieren die „Sympathisanten“ als Zeugen der angeklagten Übergewichtigen; sie sollen mit ihrer Fürsprache den von den normaffirmierenden Gästen angezweifelten Wert abweichender Körper wiederherstellen. Von Bedeutung erscheint ihre Aussage deshalb zu sein, weil sie selbst schlank sind, was in der Logik der herrschenden Begehrungsökonomie bedeutet,

<sup>3</sup> „Sympathisanten“ und „Missionare“ sind jeweils 7% der Gästetypen. „Sympathisanten“ sind in der Regel männlich (86%), „Missionare“ sind zu zwei Dritteln Frauen.

dass sie sich ihre Partner und Partnerinnen frei wählen können. Die „Sympathisanten“ stellen weiterhin ein Gegenmodell zu den Gegnern des Übergewichts dar, haben allerdings nicht deren dramaturgischen Stellenwert. So wie die „Sympathisanten“ die Attraktivität übergewichtiger Körper nachweisen sollen, ist es die Aufgabe der Missionare, deren Eingeschränktheit und Mangelhaftigkeit zu bestätigen.

### Interaktionsanalyse

Die vorgestellte Gästetypologie ist für die Analyse der Sendungsdramaturgie und für die Formulierung einer Sendungsabsicht von Nutzen. Neben einer quantitativen Auswertung der Typologie im Hinblick auf Faktoren wie Auftrittshäufigkeiten oder Geschlechterverteilung ist die qualitative Analyse der typischen Interaktionssituationen bei den Gesprächen von Interesse.

Ein Blick auf beispielhafte Talkszenen, vor allem auf interaktive Szenen zwischen Gästen und Publikum verdeutlicht, dass die Sendung ihre dramaturgische Spannung aus der Konfrontation von Gästetypen bezieht. Die Konfrontation verläuft in wiederkehrenden Interaktionsmustern. Im Folgenden werden fünf Interaktionsmuster unterschieden.

### Angst vor der gesellschaftlichen Abweichung

Alle Gästetypen sind bemüht, sich nicht zu weit von der gesellschaftlichen Norm zu entfernen, die „Bedauernswerten“ und die „Bekehrten“ in stärkerem Maße als die „Standhaften“ oder die „Extrovertierten“. Die Normalität ist Ausgangs- und Fluchtpunkt der „Dicken-Shows“; die Übergewichtigen sind bestrebt, in ihrer Konformität im Hinblick auf ihren Lebenswandel wahrgenommen und akzeptiert zu werden. Martin Seel (2000) spricht in diesem Zusam-

menhang von „inszenierter Normalität“ und meint damit die gegenseitige Rückversicherungsmaschinerie der Dailies, deren Botschaft sich auf die kurze Formel „Ich bin okay, du bist okay“ bringen lässt. Die starke Orientierung an der Norm bedeutet auf der anderen Seite, dass die Abweichung nach wie vor stigmatisiert wird, denn die womöglich anders gelagerten Fähigkeiten und Erfahrungen der Übergewichtigen fallen dem Normalitätsgebot zum Opfer.

#### Ausschluss von Ambivalenzen

Die Interaktionsanalyse hat im Hinblick auf den Diskursgehalt der untersuchten Shows ergeben, dass eine Annäherung von Positionen ausgeschlossen ist, und dass argumentative Ambivalenzen streng sanktioniert werden. Dieser Aspekt unterstreicht die These der choreographierten Konfrontation, die nur funktionieren kann, wenn die Differenzen immer wieder aktualisiert werden. Entscheidenden Anteil an dieser Strategie haben die Moderatorinnen bzw. Moderatoren, die bei einer inhaltlichen Annäherung der geäußerten Meinungen oder einer Abflachung der Streitsituation regulierend eingreifen.

#### Diskussion kontra Inszenierung

Der Interaktion zwischen Gästen und Studiopublikum kommt eine konstitutive dramaturgische Funktion zu. Einen bemerkenswerten Unterschied gibt es dabei zwischen Streit- und Ratgebersendungen, den beiden Ausprägungen des Formats Daily Talk: Je mehr Gewicht der Konfrontation eingeräumt wird, desto stärker ist die Beteiligung des Publikums, während der auf Lösungen orientierte Ansatz der Ratgeber eher die Erfahrungen der Gäste ins Zentrum des Interesses stellt. Zugespitzt formuliert: Mit der Beteiligung weiterer Kommunikationskreise sinkt die Möglichkeit einer rationalen Normdiskussion.

### Emotionalisierung

Trotz der thematischen Ausrichtung der Shows auf das Thema Übergewicht ist festzustellen, dass vor allem in den Streitsendungen die thematisch-inhaltliche Ebene der Gespräche hinter die Beziehungsebene zurücktritt. Einige Gästetypen (vor allem die Gegner nicht-normkonformer Körper) verlassen in ihrer Argumentation die Informationsebene und greifen andere Gäste persönlich und direkt an; damit tragen sie zur Emotionalisierung und Entzätschlichung des Gesprächs bei. Die Moderatorinnen und Moderatoren unterbinden dieses Gesprächsverhalten nicht etwa, sondern sie fördern es. Die Aktualisierung der Beziehungsebene muss demnach als ein dramaturgisches Stilmittel interpretiert werden.

### Aktualisierung der Geschlechterdifferenz

Ein Großteil des Konfliktpotentials leitet sich aus der Herausstellung der Geschlechterdifferenz ab. Es ist kein Zufall, dass die Gegner des Übergewichts mehrheitlich Männer und die „Standhaften“ mehrheitlich Frauen sind; aus dieser Kombination scheint sich in den Augen der Verantwortlichen das größtmögliche konfrontative Potential zu ergeben. Betrachtet man die typischen Interaktionsmuster der verschiedenen Gästetypen, so liegt der Schluss nahe, dass sich die dramaturgische Inszenierung von Abweichung erst über das Geschlechterverhältnis konstituiert. Die Konfrontation zwischen dem normativen Schlankheitsgebot und dessen Abweichung erfährt in der Sendungsdramaturgie eine Vergeschlechtlichung; konkret heißt das zweierlei: Übergewicht wird einerseits zu einem weiblichen Problem gemacht. Andererseits obliegt die Problematisierung und Definitionsmacht des „abweichenden“ weiblichen Körpers dem männlichen Blick.

Anhand der qualitativen Analyse der Strukturmerkmale ließ sich nachweisen, dass die vorgebliche Intention der Daily Talks und die tatsächlich transportierten Wertvorstellungen massiv auseinander fallen. Die Dailies behaupten, ein liberales Diskussionsforum zu bieten – und zwar explizit auch für Minderheiten. Tatsächlich transportieren sie konservative und sogar diskriminierende Wertvorstellungen und zementieren letztlich die Normen, die sie angeblich zur Diskussion stellen. Es ist zu fragen, ob vor diesem Hintergrund eine Konzentration der Kritik auf die plakativen Titel und sexuellen Inhalte wirklich in der Lage ist, Daily Talks etwa im Rahmen des Jugendschutzes angemessen zu bewerten. Meines Erachtens greifen hier die üblichen Wirkungsstudien zu kurz.

## Literatur

- Bente, Gary & Bettina Fromm. 1997. Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Grimm, Jürgen. 2001. Irritation und Orientierung. Empirische Befunde zur Wirkung von Daily Talks. Manuskript.
- Krüger, Udo M. 1998. Thementrends in Talkshows der 90er Jahre. In Media Perspektiven 12: 608-624.
- Labitzke, Nicole. 2001. Diskussionsforum Daily Talk? Die Verhandlung von Körpernormen dargestellt am Beispiel der „Dicken-Shows“. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Publizistik der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Paus-Haase, Ingrid & Uwe Hasebrink et al. 1999. Talkshows im Alltag von Jugendlichen: der tägliche Balanceakt zwischen Orientierung, Amusement und Ablehnung. Opladen: Leske + Budrich.
- Seel, Martin. 2000. „Inszenieren als Erscheinenlassen“. Vortrag im Rahmen des Kongresses „Ästhetik der Inszenierung“ in der Frankfurter Oper am 23.03.2000.



# **Paradoxale W(L)eiblichkeit. Psychosemiotische Studien zum Frauenkörper in der Werbung**

Nicole Wilk

Der Diskurs über Werbung ist immer auch ein Diskurs über Normen und Machtbalancen, die in einer Gesellschaft Gültigkeit haben. Erst wenn die Körperbilder und -texte der Werbung in diese gesellschaftlichen Kontexte gesetzt werden, lässt sich – unter der Annahme, dass die Konsumhandlung eine symbolische Körperhandlung sei – klären, wie soziale Machtbeziehungen zu Körpermächten werden. Bestimmte Körperängste, Körperideale und der soziokulturelle Umgang mit Leiblichkeit sind Voraussetzung dafür, dass eine Frau von einem Motiv für den Kauf eines Produktes bestimmt wird, das gerade deshalb dominieren kann, weil es vielen Frauen überhaupt nicht bewusst ist. Ohne einen theoretisch fundierten Begriff latenter, subliminaler oder unbewusster Werbewirkung ist kaum zu verstehen, warum Calvin Klein oder Magnum & Co. eine so hohe Faszination ausüben können. Einer Semiotik der Werbung sollten daher nicht nur semiotische, sondern auch psychoanalytische Konzepte zugrunde gelegt werden, denn nur so können auch die relevanten Prozesse der Abwehr und Verdrängung bzw. Verdichtung und Verschiebung im Prozess der Werberezeption eine angemessene Berücksichtigung finden. Eine psychosemiotische Werbewirkungstheorie vermag schließlich, die Wirkung der Werbung zu erkennen, wie sie den beworbenen Produkten im sozialen Leben zukommt, so dass Werbung mitsamt ihrem „Regime der Bilder“ (Hirsland 1992: 229) nicht nur als Bestandteil eines Diskurses über Waren, sondern in erster Linie als Bestandteil eines Diskurses über das Selbst(-bild) und das in ihm eingeschlossene Begehrten der Konsumentinnen und Konsumenten erscheint.

Die tiefenhermeneutisch fundierte Werbewirkungstheorie stellt manches, was bisher über Werbung und ihre Wirkung gesagt wurde, auf den Kopf. Sie geht beispielsweise davon aus, dass das, was Werbetreibende als Low-Involvement beklagen (vgl. Schnierer 1999: 38), d.h. dass die geringe Aufmerksamkeit der Rezipienten ein

die Werbewirkung begünstigender Faktor ist, da die Geschmacksdiktate der Werbung in der Absicht der Zerstreuung wahrgenommen werden und nicht, wie etwa bei Nachrichten, in der Absicht der Aneignung von Inhalten und der Schulung eines kritischen Verbraucherbewusstseins. Die Inhalte können sich daher an mancher Zensur, jener verinnerlichten Schranke sozialer Normen, vorbeischlängeln. Als Funktionen der Werbung ergeben sich vor diesem Hintergrund (1) die soziale Orientierung mit dem zugehörigen semiotischen Mechanismus der Verdichtung (Metaphernprinzip), (2) die Generierung kollektiver Wunschbilder, denen der semiotische Mechanismus der Besetzung und der Übertragung zugrunde liegt, (3) die Machtsicherung durch Ausgrenzung mittels der Verschiebung (Metonymieprinzip) sowie (4) die Funktion der Normalisierung, bei der Zeichenbeziehungen relativiert und bestätigt werden (vgl. Wilk 2002).

Wenn nun Bilder und Texte von Frauenkörpern als soziale Texte gelesen werden, um in ihnen Spuren gesellschaftlicher Zwänge, Diktate und allgemeiner Abwehr zu erkennen, gilt es zu fragen, womit der weibliche Körper jeweils ins Verhältnis gesetzt wird, beispielsweise mit Technik, Erotik oder Schönheit. Ausgehend von den Gesellschaftsdiagnosen großer Denker, von Nietzsche über Freud bis Elias und Bourdieu, sowie aktueller sozialpsychologischer Forschungsergebnisse kann das Bezugsverhältnis zwischen Werbe-  
welt und realer Welt näher bestimmt werden.

Entscheidend für die Wirksamkeit der Werbebotschaften ist, dass stabile Zeichenrelationen zwischen einem Produkt und einer Konsumhandlung entstehen. Es sollen in den folgenden Abschnitten sechs auf Körpersignifikation und psychosemiotische Funktion bezogene Werbetypen unterschieden und darauf bezogene Werbeteexte exemplarisch betrachtet werden. Aus der Aneignungsperspektive zeigen diese Beispiele, dass der Konsum eines Produktes

psychisch oft eine ökonomische Lösung darstellt, denn er bedeutet minimalen Aufwand bei maximalem Lust- und Integrationsgewinn. Wer sich durch Biergenuss endlich bei sich selbst fühlen darf (Licher: „Endlich ich!“), statt kostenintensive Entspannungskurse zu besuchen oder Therapeuten zu konsultieren, kann guten Gewissens an seinem Bierglas nippen, denn sie oder er hat eine Zeit, Kosten und Schmerz sparende Entscheidung gefällt.

Die Zeichenprozesse, der es bedarf, um ein Produkt „Entspannung“ oder „Selbstwertgefühl“ bedeuten zu lassen, basieren auf dem Prinzip, ein Leibzeichen mit einem „konsumischen Zeichenkörper“ zu verbinden. Dabei können sich sogar Körperindices wandeln, ein Beleg dafür, dass Körperverhalten und Körperempfinden nicht nur den Gesetzen der Physiologie unterliegen, sondern der Geschichte und dem Wechsel der Lebensweisen unterworfen ist. Der Körper „ist den Rhythmen der Arbeit, der Muße und der Feste ausgesetzt; er wird vergiftet – von Nahrung und von Werten, von Essgewohnheiten und moralischen Gesetzen; er bildet Resistenzen aus“, so beschreibt Foucault (2000: 79) die soziale Durchdringung der Physis in Anlehnung an Nietzsches berühmte leibphilosophische Passage aus der *Fröhlichen Wissenschaft*. Auf Werbung bezogen, bedeutet das, dass der Konsum von Ware X z.B. als entspannend empfunden wird, und das Gefühl, das X auslöst, innerhalb einer gewissen Zeitspanne zum Leibindex von Entspannung wird. Auf diese Weise wirken Symbolisierungen in der Werbung auf das Leibempfinden zurück.

## Gegenwelten und Gegenbesetzungen für verdrängte Vorstellungen

Die Funktion der Werbung als eine Gegenwelt bzw. Gegenbesetzung für verdrängte Vorstellungen wird prototypisch von einer Anzeige der Tageszeitung *Die Welt* erfüllt. Sie liefert eine Gegenbesetzung zu der verdrängten Angst vor sozialer Benachteiligung nach dem Muster „Selbstverständlich sind Frauen heutzutage emanzipiert“. Auf einer DINA4-Doppelseite sind drei Blondinen mit verschiedenen bedruckten T-Shirts zu sehen. Die Frauen links und in der Mitte zeigen auf ihrem T-Shirt den Satz: „Ich habe auch was im Kopf“. Das T-Shirt der Frau rechts hingegen hat den Aufdruck: „Ich habe auch was in der Bluse“. Unter dem Bild mit den drei Frauen folgt der Slogan: „Die Welt gehört denen, die neu denken“. In Anlehnung an Peirce' Theorie der Abduktion muss zur Erklärung dieses Text-Bild-Ensembles erst einmal eine Erklärung für die „verblüffende Tatsache“ gefunden werden, dass der Konsum eines Produktes (das Kaufen und Lesen einer Zeitung) etwas anzeigt, was zuvor nicht oder zumindest kaum mit dem Produkt in Verbindung stand. Die auf diese Weise abduktiv erschlossene Hypothese, in der sich die Relevanzstruktur und die spezifische Logik des jeweiligen Weltwissens niederschlägt, lautet mit all ihren Rationalisierungen und ideologischen Sinnfiguren: „Nur wenn es selbstverständlich wäre, dass Frauen etwas im Kopf hätten, wäre die Aussage auf dem T-Shirt der dritten Frau nicht weiter verblüffend“. Nun will doch aber diese Anzeige verblüffen, und das heißt, dass das Amusement der Rezipienten belegt, wie sehr hier noch immer ein Rekurs auf die alte Gender-Ordnung stattfindet – eine Reduzierung der Frau auf körperliche Vorzüge noch immer wirksam ist. Gleichzeitig werden neue Gender-Paradoxien erzeugt, denn zur besseren Parallelität der

Signifikationen müsste die dritte Frau eigentlich ein dezenteres Oberteil tragen und der Satz „Ich habe auch was im Kopf“ müsste in größerer Nähe zu ihrem Kopf, also etwa auf ihrer Stirn oder auf einer Mütze erscheinen.

Gewandelt hat sich folglich nichts. Das Model mit dem hochgerutschten Hemdchen rechts steht in demselben schönheitsmythischen Bezugssystem wie die beiden anderen Models; bildsemiotisch wird es von demselben rosafarbenen Hintergrund gerahmt. Für die Frau mit „auch etwas in der Bluse“ ist gegenüber den anderen Frauen „mit etwas im Kopf“ nur etwas hinzugekommen, nämlich der Druck auf intellektuelle Qualitäten, der Bildungsdruck. Als Ergebnis lässt sich festhalten, dass die *Die Welt* eine Scheinemanzipation ohne Konsequenzen für die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern vorführt. Gleichsam ist sie eine Beruhigung an alle Männer: „Frauen, auch emanzipierte, haben immer noch was in der Bluse und zeigen es auch“. Es findet eine Verdrängung der eigentlichen Inhalte der Emanzipation statt. Emanzipation geschieht wortspielerisch – wie auch in einer Anzeige in der Frauenzeitschrift *Für Sie*, in der eine Frau vor einer Großstadtkulisse ihre Arme in die Höhe streckt: „Frauenbewegung ist für Sie ein Hobby.“ Eine auf solche Weise emanzipierte Frau wendet die Angst davor ab, auch wirklich Verantwortung für ihre „Bewegungen“ zu übernehmen. Die Geste der Öffnung als Zeichen der Freiheit spiegelt demnach etwas vor, was dazu dient, Diskriminierungserfahrungen abzuwehren. Wird die Anzeige als Symptom (sozialer Zustände, innerer Abwehr/Zerrissenheiten etc.) gelesen, stellt sich heraus, dass sie oftmals überdeterminiert ist. Genau das macht häufig die Wirkung der Werbung aus: Sie befriedigt zugleich mehrere Positionen oder Bedürfnisse innerhalb einer Zielgruppe bzw. innerhalb ein und desselben Subjekts und ist mehrfach motiviert.

Ganz ähnlich verhält es sich bei der Werbung für die Mode von emanuel ungaro. Die Anzeige des französischen Modeherstellers ist gleichermaßen Symptom für Frauen- und Männerphantasien. Zu sehen ist eine mit blauem kurzen Samtkleid und roten Pfennigabsatz-Pumps bekleidete junge Frau, die auf einer umgefallenen antikisierten Marmorstatue sitzt. Die Haare sind zurückgegelt, die Augen geschlossen, eine Hand liegt auf dem Mund des Jünglings. Die Werbung lädt Leserinnen ein, via Identifikation von matriarchaler Eroberung zu träumen: einmal den Phallus zu haben, statt ihn bloß als Objekt der Begierde zu repräsentieren. Indem das anmutige Model in demutsvoller Sanftheit verharrt, verdrängt es genderspezifische Benachteiligungserfahrungen, die hier durch eine Eroberungsphantasie nach dem Motto „Frauen haben die Symbole des Patriarchats (hier den Marmor-Apoll) längst zu Fall gebracht“ gegenbesetzt werden. Das überrascht. Wie können Frauen ihr Gefühl der Benachteiligung verdrängen, wenn sie doch allerorts Gleichstellung fordern? Möglicherweise löst es im gegenwärtigen gesellschaftlichen Klima Unbehagen oder Scham aus, als Frau von Benachteiligung zu sprechen. Das balsamiert wiederum Männerängste. Obwohl Frauen in sozialen Sektoren Macht gewinnen, so der Subtext der Anzeige, sind sie doch insgeheim und im Privaten noch genauso zärtlich und ergeben wie früher. Die alten Rollenmuster stecken der Schönen noch tief in den Gliedern. Überdies würde (körpersemiotisch) das Gewicht der Ungaro-Schönheit das Kreuz des gelockten Jünglings kaum belasten, genau wie sie mit ihrem sozialen Gewicht manch männlich besetzten Sockel nicht umstürzten könnte.

In diesem Zusammenhang ist auch die Ersatzvorstellung einer Musterrezipientin denkbar, die etwa lauten könnte: „Wenn ich mich bei Männern immer noch nicht voll wertgeschätzt fühle, weiche ich eben auf solche aus, die sich nicht wehren können.“ Es ist eben risikofreier, einen empfindungslosen Marmorblock zu begehren. Die

Frau beruhigt ihre Angst vor Nähe und vor dem Eintritt in neue soziale Sektoren, indem sie nur das Symbol einer Männlichkeit begehrt, einer Männlichkeit, die ihrer Machtindices beraubt ist.

### Körperdarstellung als Chiffrierung sozialer Tatsachen bzw. (Macht-)Ansprüche

Bei den Anzeigen des Typs „Körperdarstellung als Chiffrierung sozialer Tatsachen bzw. (Macht-)Ansprüche“ stellt sich die Sprache der Werbung und der Umgang mit ihr als ein „ins Fleisch geschriebenes“ Symptom (Lacan) dar. An anderer Stelle konnte ich empirisch nachweisen, dass Bildtropen in Anzeigen auffallend häufig von Einschreibung und Einverleibung (oral bzw. über die Haut) handeln, wobei der Frauenkörper sehr viel stärker von solcherart Physio-Signifikationen betroffen ist als der männliche (vgl. Wilk 2002).

Ins Fleisch oder auf den Leib geschrieben, sind Frauen oft die „Eintrittskarten“ in eine bestimmte soziale Sphäre. Ein Beispiel dafür liefert die Werbung von E-Country, bei der im Vordergrund eine Frauenwade mit einem erdbeergroßen tätowiertem Laptop zu sehen ist. Der an sich körperlose Eintritt in die virtuelle Shopping-, Talking- und Living-Area wird paradoxe Weise durch eine Körpe einschreibung symbolisiert. Zum Vergleich: Herren sind im Hintergrund in langen Hosen zu sehen. Feministisch gewendet, lässt sich hier als Fazit festhalten: Nur Alteingesessene haben auch ohne körperliches Identitätszeichen Zutritt.

Widerspruchszeichen produziert auch der Radiosender ffn (Abb. 1). Die Anzeige zeigt einen Frauenkörper voller Namen von Popstars und Bands. Auf diese Weise und dank eines bildlichen Kniffs mit einem ablösbaren Logo in der Form eines Spaghettiträgers wird er zu einem paradoxalen Zeichen von der Tiefe der Einschreibung

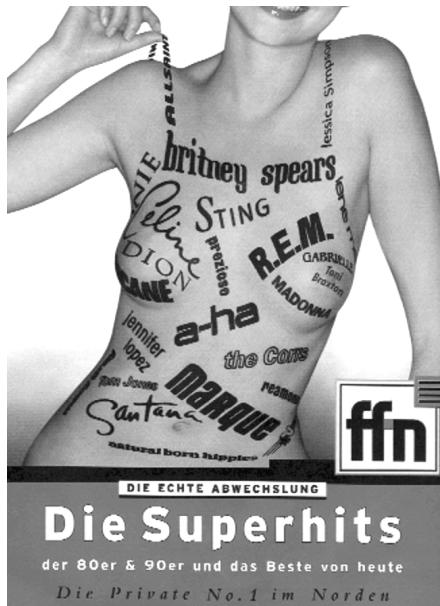


Abbildung 1. Anzeige von Radio ffn (*Prinz* 12/2000).

und der Leichtigkeit des Kleiderwechsels. Hinter dem widersprüchlichen Metaphernmix steht der Traum von einem beliebig oft und dicht beschreibbaren Körper, der sich jederzeit wie das Papier eines Wunderblocks in eine tabula rasa zurückverwandeln kann. Er beruhigt gleichsam die kafkaeske Angst vor der an sich schmerzhaften Einschreibung fremder Worte, Namen und Gesetze.

Eine zweite Paradoxie besteht darin, dass der massenhaft vermarktete Sound die Melodie des einzelnen Körpers mitbestimmen soll. Die in den Logos zum Ausdruck kommende Vielseitigkeit verschiebt sich metonymisch auf das Subjekt, so dass der individuelle Körper als uniformierter Körper Vielseitigkeit bedeutet. Die ffn-Frau trägt ihre Persönlichkeit wie eine zweite Haut mit sich herum, halb eingraviert, halb ausziehbar und stets in Bereitschaft, sich in eine unbeschriebene Fläche zurückzuverwandeln, wenn die nächste Hitwelle den Körper erfasst. Die männlichen (begehrenden) und die weiblichen (sich identifizierenden) Rezipienten der Werbebotschaft sind aufgefordert, ihre Sehnsucht nach Multipersonality auf die Vielfalt der angebotenen Musikprogramme zu übertragen.

Körperübertragungen spielen auch in der Werbung für die Kosmetikfirma Vichy eine große Rolle. Dort bröckelt die Haut an Wange und Kinn wie staubtrockene Patina aus dem ansonsten rosigem Modelgesicht. Die Anzeige spielt mit der Angst, dass die Haut nicht mehr vor Angriffen der Außenreize schützt. Sozial gewendet, geht es darum, dass ein Gesichtsverlust droht, weil die Fassade reißt und die Haut das Ich bzw. die Persönlichkeit nicht mehr schützt, aber auch Fleisch und Organe nicht mehr zusammenhalten kann. Hier werden Körperängste aktiviert und gleichzeitig produziert. Die Creme Nutrilogie verspricht „Spannungsgefühle“ bereits innerhalb von 24 Stunden zu beseitigen.

Desintegrationsängste sind unterschwellig auch in der Anzeige der Modemarkte Vicmatie das Thema. Im Bildteil der Anzeige, in dem eine Brust, ein Bein, beide Arme und der Kopf des Models aus einer „Torwand“ herauslugen, geht es auch um das Neuarrangement des Körpers bzw. der weiblichen Sexualität. Das duale oder paarige Gestaltprinzip wird aufgebrochen und durch einen kantigen maskulinen Monismus ersetzt. Hier findet sich nun noch eine andere, gegenläufige Phantasie, nämlich die, dem Haut- bzw. Körpergefängnis zu entkommen.

Auf die Angst vor leiblicher Desintegration wird bevorzugt in der Lebensmittelwerbung angespielt. So schüren z.B. die Werber in der Fernsehwerbung für Gervais' Obstgarten soziale Ängste vor leiblicher Erfahrung, die darauf beruhen, dass der Körper das privileierte Einfallsstor kultureller Macht ist. Die Angst, etwas könnte so schwer im Magen liegen, dass der ganze Körper damit einsackt, heißt in der sozialen Lesart die Angst, vom Einverleibtem so belastet zu werden, dass es die gewohnte Erfahrung der Schwerkraft bzw. die Erfahrung mit sozialen Kräften suspendiert, also Desintegration heraufbeschwört. Trotz der Bezüge zu existenziellen Ängsten bringt diese Art der Werbung Leser in der Regel zum

Lachen, denn das Lachen (über Witze) ist nach Freud (2000: 139f.) eine Art der Aufhebung unbewusster Besetzung, die Lust bereitet und zugleich die Abwehr stärkt; eine Strategie, der sich Werbung mit Vorliebe bedient. So ist es nicht verwunderlich, wenn dieser Effekt das beworbene Produkt in guter Erinnerung zurücklässt. Der Witz wird besetzt, um die in ihm angeschnittenen peinlichen Inhalte zu hemmen. Vom sozialen Flair und vom Spürsinn des Werbetreibenden für die „innere[n] Hemmungen“ (Freud 2000: 169) hängt ab, welche Zielgruppe den Werbegag auch wirklich als solchen auffasst. Über den Witz heißt es bei Freud (2000: 170) weiter:

Außerdem aber bedient er sich des Kunstgriffs, die Aufmerksamkeit abzulenken, indem er ihr im Ausdruck des Witzes etwas darbietet, was sie fesselt, so dass sich unterdes die Befreiung der Hemmungsbesetzung und deren Abfuhr ungestört durch sie vollziehen kann.

Der Witz überrumpelt, indem er die Hemmung kurzzeitig außer Kraft setzt. Die frei gewordene Energie wird anschließend durch Lachen abgeführt. Auf diese Weise macht sich Werbung kollektiv verdrängte Inhalte zunutze und schreibt soziale Normen fort, aber auch vor.

### Wunschvorstellungen in Produktstorys

Mit dem Wannenhersteller Kaldewei wird die Badewanne zum Laufsteg: Eine Diva in Flamenco-Kleid und aufwändiger Steckfrisur stolziert auf einem roten Teppich mitten in der Badewanne auf drei knipsende Paparazzi zu. Hier wird der Traum von einer Karriere als Star symbolisch mit einem Leibgefühl (der Entspannung bei einem Vollbad) verknüpft, obwohl Blitzlichtgewitter, Laufsteg und Model-business eigentlich eher Anstrengung, ja psychischen und körperlichen Stress bedeuten. Der Werbetext suggeriert Prioritäten: „Es ist nicht entscheidend, wer Sie sind. Sondern wie Sie sich fühlen.“

Folglich soll sich die Konsumentin nach einem Schaumbad ebenso grandios wie die Anzeigen-Diva auf Stöckelschuhen fühlen. Die schönheitsmythische Symbolisierung der Entspannung verändert nicht nur Lebindices, sie prägt auch die Bedingungen und Bezugsobjekte des Begehrens und der Anerkennung. Ikonografisch ist die Szene stark konventionalisiert. Im Verbund mit dem Blitzlichtgewitter ist sie ein Kollektivsymbol bzw. ein Visiotyp für eine der wichtigsten Formen der Anerkennung des Weiblichen, die eine von Massenmedien dominierte Gesellschaft einer Frau zollt: Sie nimmt ihr Gesicht und ihren Körper in die idolatrische Gemäldegalerie auf.

Das Wunsch-Ich erscheint auch den Frauen aus der InStyle-Werbung, die, in Freizeitkleidung, Unterwäsche oder in ein Badehandtuch gewickelt, ihrem gestylten Ich im Spiegel begegnen. Die Frauen identifizieren sich mit dem verschönerten Gegenüber und inszenieren gleichsam ein Begehren des Spiegel-Ichs (libidinöse Objektbindung), indem sie hingebungsvoll die Lippen öffnen oder gar ihre Hand der Spiegelfläche entgegenstrecken und diese manchmal auch berühren. Sie sehen sich durch den Blick der schönen Anderen, der im Laufe der Sozialisation auch zu dem Blick geworden ist, mit dem sie selbst andere sehen.

### Ausdruck gesellschaftlicher Paradoxien und Angstabwehr

Als wichtigste Strategie zur Verhinderung der Gleichverteilung der Macht unter den Geschlechtern kann die Koexistenz dichotomischer Rollenkonzepte zwischen „Hungergirlie“ und „tatkräftiger Emanze“ gelten, welche die Werbung insofern paradoxal in Szene setzt, als sie mit beiden die Mütterlichkeit der Frau zum Verschwinden bringt: „Mutter ist die Schöne und/oder Erfolgreiche nebenbei.“ Die attraktive Frau in der Werbung von access-next probt

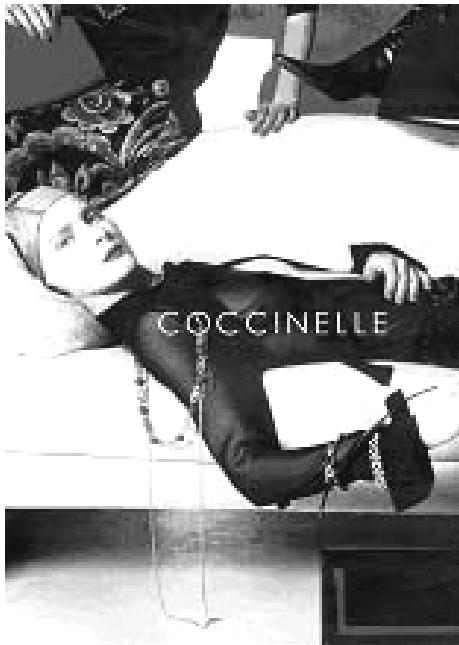


Abbildung 2. Coccinelle-Werbung (*Elle* 11/2000).

beispielsweise den karrieristischen Spießrutenlauf auf Stöckelschuhen, so dass sich mit Nietzsche konstatieren lässt, dass die dargestellte Bewegung als Zeichen einer (inneren) Bewegung bzw. als Befreiung von patriarchalen Werten „essentiell Irrthum-erzeugend“ ist (Nietzsche 1999, Bd. 12: 294). Vor allem weil das Ideal des Frauenkörpers magerer denn je ausfällt. Sie springt links aus einem älteren Waggon, steuert rechts auf den Thalys, den französischen Hochgeschwindigkeitszug, zu und zieht dabei verschwommene Bewegungslinien hinter sich her.

Auf der anderen Seite kultiviert die Modewerbung, z.B. von Missoni oder Coccinelle, körperliches Unwohlsein (Abb. 2). Es werden Krankheitssymptome wie Übelkeit oder Kreislaufschwäche inszeniert, ganz als wäre Morbidität zum Faszinosum der Hightech-Gesellschaft avanciert. So genannte Waifs, Models, die aussehen, als würden sie auf der Straße übernachtet, sollen männliche Sexualphantasien anregen, da sie eine Mischung aus Schulmädchen und Hure repräsentieren (vgl. Drolshagen 1995: 160).

Währenddessen scheint die Medizin, von jüngsten Meriten in der Stammzellforschung beflogelt, Krankheit als überwindbares Epiphänomen zu bagatellisieren und damit die psychosoziale Bedeutung von Krankheit für den Menschen zu ignorieren. Die Frau aus der access-next-Werbung stürmt aus dem beengenden patriarchalen Waggon und läuft ohne inne zu halten dem Karrierezug entgegen, der sich womöglich als nicht minder einkerbend erweist. Er ist bunter, moderner, schneller, aber er erscheint auf dem Bild nicht geräumiger.

Das Motiv der Vielpersonen-Frau, die sich zugunsten begehrter Doppel- und Karriererollen zu zerreißen droht, wird explizit von einer Werbekampagne für das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* aufgegriffen. Dessen Anzeige formuliert u.a. ein Psychogramm als Symptom der Zerrissenheit: „Morgens Hausfrau, mittags Unterwasserforscherin, abends Agentin. Und was haben Sie heute vor?“

Differenzierte Analysen der Bezugsmodi einzelner Text- und Bildelemente, die die Wirkungsweise der jeweiligen Körpercodes bestimmen, können mit Hilfe der Peircseschen Zeichentrichotomien präzisiert werden. Es ist zu beobachten, dass heute dasjenige als weiblich gilt, was aller Indices für Weiblichkeit beraubt wurde: Indexikalische Legizeichen der Fruchtbarkeit wie der Frauenbauch, die rundliche Hüfte und große Brüste weichen einem Strichkörpercode. Weil aber diese Legizeichen die Bedeutung der indexikalischen Zeichen konterkarieren, muss das Ich lernen, das Winseln des Leibes (als resultierendes Qualizeichen) zu überhören. Darin liegt das mythische Moment des neuen Schönheitsideals der Magerkeit. Gesellschaftlich bedeutet sie Attraktivität, Begehrtsein, d.h. mythische Feminität. Sozialpsychologisch ist sie eine „ökonomische Lösung“, um dem Dilemma von Autonomie und Bindung zu entkom-

men, in dem das Sem „Magerkeit“ den Kompromiss oder Ausweg als symbolische Verweigerung anzeigt. Magerkörper kommen mit Triumph und Lebensnot daher.

Darüber hinaus drückt die Frau über ihre Sozialdiät die Scham gegenüber ihren erfolgsorientierten Zielen und dem Schuldgefühl gegenüber Männern aus, die in der Konkurrenz unterliegen. Symbolisch aber bleibt sie die Begehrte. Sie agiert körperlich die Ambivalenz zwischen Autonomie und Bindung aus, die mit der Emanzipation kam, und bleibt hilflos für den Mann. Das Verhalten befriedigt beide Seiten. Somit ist Magerkeit – mit Freud gesprochen – überdeterminiert.

Im Ideal der Magerkeit verschränken sich außerdem Emanzipations- und Technikdiskurs: Dass fahle Gesichter, eingefallene Wangen, Augenringe und hohle Bäuche „Sexappeal“ anzeigen, ist Ausdruck einer Selbstberuhigung des modernen Menschen, der sich mit seinen lebensverlängernden Errungenschaften heutiger und zukünftiger Medizin erfolgreich wähnt.

### Lösungsangebote für Unangenehmes

Für kranke Körper werden in der Werbung oft technikanaloge Lösungen gefunden, mit denen sie in der Begrifflichkeit der defekten Dinge beschrieben werden. Krankheit erscheint aus dieser Sicht als Handlungshemmung, die nicht den Menschen als Subjekt, sondern den reibungslosen Ablauf seines Tages-, Wochen- oder Lebensplans behindert.

Die Mittfünfzigerin aus der Anzeige für die Hygieneeinlage Ria Lady Care sieht die Tatsache unangenehmer Körperreaktionen gelassen: „Eigentlich bin ich so wie früher. Ich brauche heute nur etwas mehr Sicherheit.“ Sicherheit auch in „kritischen Situationen“, so ergänzt der nachfolgende, kleiner gedruckte Werbetext. Der Sinn

spielt sich wieder auf dem Feld sozialer Integrität ab. Die Werbung lockt mit einem „Schutz“ vor peinlichen Ausflüssen des Körpers und setzt den Vorgängen eine Erfindung entgegen, die ihn „zuverlässig“ macht. Die Einlage schützt die Frau durch ihr „Extra-Plus an Sicherheit“ vor den unkalkulierbaren Widerspenstigkeiten des menschlichen Fleisches. Frauen scheinen mittlerweile Grund zu haben, ihrem Leibe weniger zu trauen als den Ratschlägen von Lebensmittelchemikern, Produktdesignern, Medizinern und Physiologen. Mit ihrem Körper ficht die Frau den Kampf aus, der eigentlich auf die soziale Bühne gehört. Sie braucht eben „nur etwas mehr Sicherheit“. Hilfe von anderen Menschen braucht sie idealiter überhaupt nicht, solange Ria für alles sorgt. Doch was geschieht, wenn Ria das eines Tages nicht mehr schafft? Springen dann ihre schattenhaften No-Age-Freundinnen ein, die, im Hintergrund ein Kaffeekränzchen abhaltend, tagein, tagaus damit beschäftigt sind, 15 bis 20 Jahre jünger auszusehen? Erstaunlicherweise konstruiert Werbung selbst für Frauen fortgeschrittenen Alters keine Phantasien von stützender Gemeinschaft. Sicherheit gibt das konstruierte Ding, nicht der helfende Mensch.

Sogar das lustvolle Konsumieren ist dank E-Commerce von der Last des einschränkenden Körpers befreit, so dass auch „scheintote“ Frauen (Übergewichtige oder Ältere) auf nichts verzichten müssen. Der Internetprovider freenet zeigt einmal eine korpulente Frau mit dem Slogan: „Bei so günstigen Tarifen kann man sich ruhig mal treiben lassen“, der den „Übergewichtigen“ Trägheit unterstellt. Sie lassen sich treiben, das heißt so viel wie „sie lassen sich gehen, sind träge und passiv und natürlich pausenlos am essen“. Ein anderes Motiv zeigt eine faltige Frau in den Fünfzigern in einem aufblasbaren Gummisarg. Online-Shopping mit freenet entkoppelt das

Erleben aber nicht nur von der Trägheit der Natur, es entlastet auch von peinigenden Blicken auf mit Mängeln behaftete Körper in überfüllten Malls.

Ob im Gummisarg oder anderswo, immerhin werden in dieser Werbung überhaupt noch Körper gezeigt. Ganz verschwunden ist der Körper dagegen aus der Bindenwerbung, was vermutlich darauf abzielt, den Normalität durchkreuzenden Zustand des menstruierenden Körpers zum Verschwinden zu bringen. Das bleibt nicht ohne Konsequenzen für die Wahrnehmung der Periode. Es hängt bekanntlich nicht vom Quantum der Flüssigkeit ab, ob ein Mädchen seine Blutung als Menstruation empfindet oder ihre Periode gar nicht erlebt, sondern wird von der sozialen Codierung körperlicher Erscheinungen bestimmt. Sie legt fest, ob diese Erfahrung in das sozial produzierte Schema des Frauenkörpers hineinpasst oder nicht.

Je intimer die beworbenen Dinge werden, desto häufiger begegnen dem Betrachter nur noch Körperspuren, jedoch keine Models mehr. Frauen sind folglich nicht dort anzutreffen, wo es um ihre Körper(-bedürfnisse), d.h. ihre Belange geht, sondern da, wo sie dem ökonomischen Paradigma am meisten Nutzen bringen. Es zeichnet sich hier eine folgenreiche Verschiebung ab, die mit den medientheoretischen Bedingungen der technischen Produktion zusammenhängen: Produziert wird nach dem Vorbild des perfekten Körpers, der es hinterher in puncto Effizienz und Ausdauer mit seinen Maschinen kaum noch aufnehmen kann. Maschinenlogik und Maschinenverhalten wirken auf den Umgang mit dem menschlichen Organismus, auf den spürenden Leib, aber auch auf das Subjekt zurück, das dieser Körper ist.

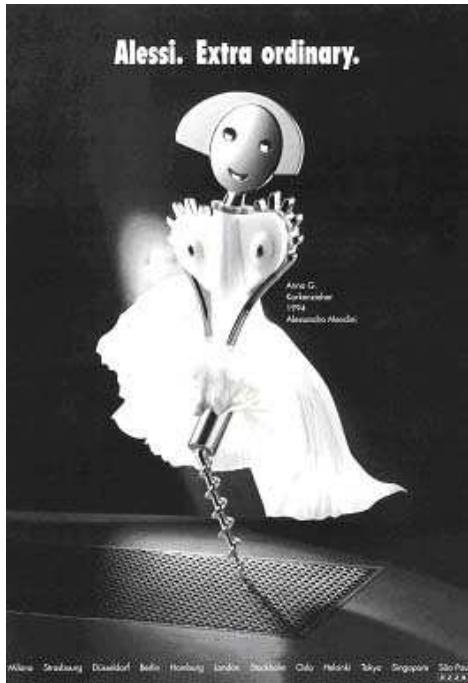


Abbildung 3. Werbung von Alessi (*Zuhause Wohnen* 11/2000).

### Mechanismen der Verdrängung, Verdichtung und Verschiebung bzw. des „Versteckens durch Zeigen“

Die wohlgenährten Frauenkörper mit so genannten Eieruhffiguren feiern in Objekten ihr Comeback. So z.B. bei Alessi (Abb. 3). Die italienische Designerfirma für Haushaltswaren entwirft einen Korkenzieher mit den Formen der Marilyn Monroe, dem Weiblichkeitssymbol der 1950er Jahre. Die Figur drückt wie in der berühmten Filmszene aus *Das verflixte siebte Jahr* (1955) ihre Metallärmchen in den Schoß. Sie ist die Ikone einer verabschiedeten Weiblichkeit. Bei Alcantara ist es die lebensgroße Robofrau, die sich auf der frisch bezogenen Couch räkelt und damit für Möbel, Autositz- und Bekleidungsstoffe wirbt. Der zugehörige Werbetext belegt, dass nicht nur der Leib, sondern auch die Gefühle zu Protagonisten einer verdrängenden Zur-Schau-Stellung werden. Die Beziehung zwischen

Alcantara und Gefühlen wandelt sich im Verlauf des Werbetextes von einer indexikalischen zu einer ikonischen, einer Ähnlichkeitsrelation. Zu Beginn ruft Alcantara Gefühle hervor („Was löst stärkere Gefühle aus als Alcantara?“), wohl basierend auf der Empfindung, die der Stoff auf der Haut hinterlässt. Wenig später werden „echte Gefühle immer kostbarer“, so „kostbar wie Alcantara“.

Die Werbebotschaft verankert die Ideologie des Produktes (Alcantaras Bezug zu Gefühlen) in absteigenden Zeichengraden: Von der Drittheit aus strickt der Text eine Erstheit (ohne Wahrheitswert) und eine (nicht behauptende) Zweitheit. Er gaukelt etwas Ursprüngliches wie physikalisch Verschweißtes vor (Index-/Kausalität) und verschleiert damit den Charakter der Drittheit. Denn eigentlich spielt sich die gesamte Werbesignifikation ja auf der Ebene des Symbolischen ab, und Alcantara ist mit Gefühlen durch kein natürliches Band verbunden. Ihre Beziehung ist arbiträr. Hier findet im Übrigen eine indexikalische Merkmalsübertragung statt, die als werbespezifische Form der Verschiebung gelten kann und die auf dem Prinzip der Kontiguität beruht. Das gleichzeitige Abrufen mehrerer semantischer Inhalte führt dabei zu neuen Produktmetonymien. Werbung hat ohnehin stark an der Kategorie der Zweitheit teil (Indexikalität), da alle Aufmerksamkeit steuernden Mittel sowie die Akte des Zeigens und Hinweisens auf das Produkt interne Indices bzw. Deiktika darstellen. Transformiert sich Alcantaras Stoff durch den Werbetext vom Symbol leiblichen Spürens zum Index, gewinnt das Produkt schließlich den Charakter des Naturhaften.

Mit Leib- und Empfindungsmetaphern wird fast ausnahmslos in der Automobilwerbung geworben. Sie bringen den Traum von der Beherrschbarkeit der Natur und des körperlichen Lebens zum Ausdruck:

Die Stärke eines *Herzens* ist sein variabler Puls. Die neue *Intelligenz*. Der neue Toyota Celica TS. So variabel wie der *Pulsschlag eines Spitzensportlers* ist auch das *Herzstück* des neuen Toyota Celica TS: der neue VVT-i-Motor mit seinen *agilen* 141 kW (192 PS). Was Sie erwartet? – Fahrspaß pur. Was Sie *spüren*? – Dieses aufregende *Kribbeln im Bauch*, das ihren Puls auf Touren bringt. Erleben Sie die vielleicht schönste Form der aktiven *Entspannung*. Ab sofort bei ihrem Toyota Händler. (Stern Nr. 48 v. 23. 11. 2000)

Doch was geschieht mit dem Leibindex des Verliebtseins, wenn plötzlich auch das Fahrgefühl in einem Auto Bauchkribbeln verursacht? Das Zeichen bleibt weiterhin Index, doch sein Signifikat und auch der Wert des Zeichens verweben sich mit den technischen Implikaten. Wenn zwischenmenschliche Begegnungen in Kategorien technischen Funktionierens erlebt, verarbeitet und bewertet werden, besteht die Gefahr, dass sie ebenso wie technische Konzepte als etwas Regelfhaftes und Berechenbares aufgefasst werden, was jedoch dem seelisch-leiblichen Wohl zuwider laufen kann. Oft zeigt sich in diesem Anzeigentyp auch der Wunsch nach Beherrschbarkeit und Durchleuchtung des Frauenkörpers bzw. der ganzen Frau.

Wenn die Produktstory um die Leistung der technischen Erzeugnisse kreist, führt wiederum der Mann in der Werbung vor, dass er (vermeintlicher) „Herr im Haus“ des Maschinenparks ist. Seine fleischliche Ungeschicktheit wird mit der Vorstellung verdrängt, dass die organische Rohmasse ein wertvoller Stoff ist, der Kostbares hervorbringt, z.B. Hightech und Mikrotechnologie. Für das Unternehmen Software, Design & Management (sd&m) ist der Mensch ein „Rohstoff, der nie ausgeht“, eine reine Hirnsynekdoche, die den Gesetzen des Programmierens folgt. In Bezug auf den Rohstoff bei Frauen ist vom Frauenkörper die Rede, in Bezug auf Männer ist der „Hirnschmalz“, jene edle Substanz unter der Schädeldecke, gemeint.

## Werbung wirkt durch die Konstruktion konvivialer Bezüge

Die Geschmeidigkeit der körperlichen Bewegung und ihr harmonischer Fluss wandern in die Welt der Produkte und hinterlassen auf der Seite des Körpers eine linearisierte, stelzige Gestalt. Ungeschickte Väter, bügelnde Mütter und Kinder hütende Frauen sind passé. Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern arrangiert sich neu: Männer zeigen sich in der Differenz zu selbstwertstarken Frauen als fragile Typen und erproben die Rolle fürsorglicher Väter, ohne jedoch auf ihren Managerhabitus zu verzichten. Werbung gaukelt hier einen Gegenentwurf vor, den es so nicht gibt und wohl nur geben kann, wenn auch Frauen in der Werbung wieder als sorgende Mütter erscheinen. Das geschieht vermutlich erst dann, wenn Männer in der Realität zu gleichen Teilen Hausarbeit und Kinderbetreuung übernehmen, denn erst dann tritt das Bild der Mutter aus seiner „emanzipationsbedingten“ Verpöntheit heraus.

Werden Körper- und Konsumverhalten an die herrschende Kollektivsymbolik und die sozialen Codes des Frauenkörpers rückgebunden, die bestimmte Erfahrungen zulassen und andere verhindern, wird deutlich, dass weder Frauen noch Männer Opfer manipulativer Werbestrategien sind. Sie haben in der Regel auch keine Motivation, dieselben kritisch zu beleuchten, denn die Botschaften aus der Werbewelt erfüllen für viele eine Nutz bringende psychosoziale Funktion. Rezipienten sind demnach auch nicht labil, wenn sie beworbene Produkte kaufen und sie mit Lust konsumieren. Vielmehr lässt Werbung, indem sie gezielt die kollektive Abwehr stärkt, Ängste beruhigt und Gegenbesetzungen anbietet – und zwar zu ganz aktuellen und brisanten Fragen sowie mit raffinierten semiotischen Mitteln – die anschließende Konsumhandlung als sozialpsychologisch wichtige Lebensstrategie erscheinen.

## Literatur

- Barthes, Roland. 1964. Mythen des Alltags. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1999. Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Drolshagen, Ebba. 1995. Des Körpers neue Kleider. Die Herstellung weiblicher Schönheit. Frankfurt a. Main: Fischer.
- Elias, Norbert. 1997. Über den Prozeß des Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. 2000. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Studienausgabe. Bd. 4. Frankfurt a. Main: Fischer.
- Foucault, Michel. 2000. Von der Subversion des Wissens. Bd. 5. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Hirselund, Andreas. 1992. Vertreibung ins Paradies. Eine zeichenpraktische Bildlektüre. In Hans Hartmann & Rolf Haubl (Hg.). Bilderflut und Sprachmagie – Fallstudien zur Kultur der Werbung. Opladen: Westdeutscher Verlag, 225-244.
- Kamper, Dietmar & Christoph Wulf (Hg.). 1982. Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Berlin: dtv.
- Peirce, Charles S. 1931-58. Collected Papers. vols. 1-6. Hg. von Charles Harsthorne & Paul Weiss. vols. 7-8. Hg. von Arthur B. Burks.
- Rose, Lotte. 1997. Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmütterlichung des Körpers in den Weiblichkeitseidealen der Risikogesellschaft. In Irene Dölling & Beate Krais (Hg.). Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 125-149. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Schnierer, Thomas. 1999. Soziologie der Werbung. Ein Überblick zum Forschungsstand einschließlich zentraler Aspekte der Werbepsychologie. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Supp, Barbara. 2000. Die Schein-Emanzipation. In Spiegel-Reporter 11 (November): 20-33.
- Waldenfels, Bernhard. 2000. Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Wilk, Nicole M. 2002. Körpercodes. Die vielen Gesichter der Frau in der Werbung. Frankfurt a. Main: Campus.



## **IV Cyberkulturelle Körper und Entkörperungen**



# **Lara rennt in den Tod. Intermediale Frauenbilder im Computer/Spiel/Film**

Frank Degler

Im Rahmen seiner Körpersemiotik weist Jean Baudrillard schon Ende der 1970er Jahre auf den paradoxen Zustand der bekleideten Nacktheit hin, der etwa beim Striptease, der Strumpfhose oder der Körperbräunung zu beobachten sei. Ein besonders notorisches Beispiel für diesen Zustand war bei der Ermordung der schönen Verräterin namens Jill Masterson im (dritten) James Bond-Film *Goldfinger* (1964) zu sehen. Die Schöne wurde dadurch getötet, dass Goldfinger sie mit einer Goldschicht überzog, für Baudrillard (1991: 163) „ein radikales Make-up, das alle Öffnungen verstopft und aus ihrem Körper einen makellosen Phallus macht [...], der selbstverständlich den Tod wert“ sei.

Die Faszination an dieser paradoxen Form der Nacktheit bestehet nach Baudrillard darin, dass eine zweite Haut über den Körper gelegt werde, welcher somit durch eine minimale Differenz zwischen sich selbst und seiner Umwelt getrennt, in einen Zustand reiner Künstlichkeit überführt werde. Baudrillard (1991: 164) spricht von „makeloser Abstraktion“ und von einem zweifellos „schönen Mord“, der da von Goldfinger begangen wurde.

### Digitale Morde

Ist unter „Mord“ aber eine kaltblütige, geplante und aus niederen Motiven durchgeführte Tötung zu verstehen, dann habe auch ich einen solchen begangen. Mein Opfer war Lara Croft, die Heldin der Computerspielserie *Tomb Raider*, die von mir – entgegen dem üblichen Ziel der Spielenden, sie nämlich Gefahren immer lebend überstehen zu lassen – ganz bewusst auf folgende Weise in den sichersten Tod gesteuert wurde: Lara springt auf die Hand einer König-Midas-Statue, wird zu Gold und stirbt.

Was hier durch das Spieldesign präfiguriert wurde, die mythologisch erhöhte Tötung der Heldin durch den Kontakt mit der Hand des König Midas, kann wohl zu Recht ebenfalls als „ein schöner Mord“ (Büchner 1965: 254 [III, 1 h]) bezeichnet werden – zumindest ist es einer der „schöneren“ Morde, die an Computerspielfiguren begangen werden können. Im Gegensatz zum Opfer Goldfingers erfolgt die Tötung Lara Crofts aber nicht dadurch, dass eine undurchlässige Schicht auf ihrer transparenten und transpirierenden Körperhaut platziert wurde; dies hätte Lara nicht töten können, ist sie doch selbst nichts anderes als eine solche abstrakte Oberfläche, auf der nur noch verschiedene Texturen angebracht werden. Aus der Perspektive des Programmcodes gesehen, unterscheiden sich ihre sichtbaren Hautpartien gar nicht von ihrer Kleidung. Als ein virtueller Körper befindet sie sich also grundsätzlich im Zustand der paradoxen Nacktheit, den Baudrillard beschrieben hat. Lara Croft ist nichts als die „makellose Abstraktion“, eine reine Oberfläche, weshalb die vorgeführte Tötung auch symbolisch auf das ganze Volumen ihres Körpers abzielen muss – auch wenn dieses überhaupt nur als Oberfläche darstellbar ist. Auch ihr Körperinnenraum wird also völlig in Gold verwandelt, ebenso wie bei „normalen“ Formen des Todes, die sie im Spiel immer wieder erleiden muss, es primär ihr Körperinnenraum ist, auf den die verschiedenen Angriffe abzielen. Paradoxe Weise führen aber gerade ihre vielen Bildschirmtode den Usern ungezählte Male vor Augen, dass sie niemals sterben kann. Sie kann es nicht, erstens weil sie nicht lebt, und zweitens weil Stars niemals sterben dürfen.

Während es schon früher einen männlichen Computerspiel-Star gab – etwa die kleine gelbe Scheibe namens PacMan, die 1982 sogar zum „Mann des Jahres“ gewählt wurde –, ist Lara Croft die erste virtuelle weibliche Heldin, die große Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Sie ist aber zugleich auch die Verkörperung des idealen

Stars überhaupt, denn in ihrer Gestalt ist die paradoxe Oberflächlichkeit, die den Star ausmacht, zum formalen Prinzip erhoben worden: Außerhalb des Bildschirmes hat Lara Croft keine Existenz; sie ist gänzlich von ihren Schöpfern und Managern abhängig. Erst sie verleihen ihr Gestalt und Handlungsfähigkeit. Gewissermaßen ist Lara Croft die digitale Erfüllung der Wunschphantasien, die E.T.A. Hoffmanns *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* veranschaulichen. Der Traum dieses Theaterdirektors von E.T.A. Hoffmann ist es, ein Ensemble zu leiten, dessen Mitglieder in völliger Harmonie mit der Intendanz, ohne alle Eitelkeiten und Skandale immer genau die ihm zugewiesenen Rollen übernehmen. Lag bei Hoffmann die Pointe darin, dass der Theaterdirektor, „Der Braune“, einer Truppe von Marionettenfiguren vorsteht (vgl. Hoffmann 1993: 110), befiehlt die Lara Croft-Publisher mit dem schönen Namen Eidos eine ganze Legion von digitalen Stars.

Lady Crofts Formbarkeit ist im Übrigen auch ganz wörtlich zu verstehen: Was im Falle menschlicher Stars meist eher eine metaphorische Redeweise ist – nämlich deren Formung durch ihre „Macher“ –, wird im Bereich virtueller Körperlichkeit im Sinne des tatsächlich frei verfügbaren Datenmaterials neu ausbuchstabiert. Gerade Laras Körper und insbesondere ihre Oberweite tritt von Folge zu Folge den immer weniger zu übersehenden Beweis der vollständigen In-Formierbarkeit des weiblichen Stars an.

In scheinbarer Verletzung der Regeln des Starsystems stirbt Lara Croft allerdings am Ende des vierten Teils („Die Grabräuber“), wo bei die Spielregeln dann aber doch ganz genau befolgt werden: Ihr Tod war selbstverständlich nicht endgültig, sondern wurde im Jahr 2002 von ihrer digitalen Wiederauferstehung revidiert. Lara Crofts Körper war zwar verschüttet, letztlich aber wird sie wieder gerettet

und zwar im übernächsten, dem sechsten Teil. Aus der ökonomischen Perspektive der Firma Eidos darf das Grab gerade nicht zum Grab des Zeichens des Körpers der Grabräuberin werden.

Das Interessante an diesem recht standardisierten Ablauf ist erst der – zwischen scheinbarem Tod in Teil IV und doch noch erfolgter Rettung in Teil VI – liegende Teil V der Saga. Hier demonstrieren die Macher von Eidos ihre Souveränität im Umgang mit den Topoi der Sepulkralkultur. Unter dem Titel „Die Chronik“ zitiert Teil V die literarische Gattung des Novellenzyklus’, in Form einer nächtlichen Gesprächsrunde am Kaminfeuer, in der die Trauergesellschaft der toten (bzw. totgeglaubten) Helden gedenkt. „Kommt, reden wir zusammen / wer redet, ist nicht tot“, heißt es bekanntlich bei Gottfried Benn (1960: 320); wessen Leben erzählt wird, der ist nicht vergessen. Als genaue strukturelle Entsprechung dieser inszenierten Erinnerungskultur kann das Starsystem interpretiert werden, dessen Hauptbestreben ebenfalls im beständigen Wiedererinnern an die Ikonen der Popkultur besteht, auch und gerade wenn diese längst gestorben sind.

Zwischen dem Kult um eine tote Norma Jeane Baker und dem Erinnern an eine tote Lady Lara Croft besteht aber der schon ange deutete fundamentale Unterschied, dass der Tod der virtuellen Helden ein grundlegender Teil der Spiele selbst ist. Die Spielenden werden Zeuge davon, wie ihr ungeschicktes Handeln den Tod des weiblichen Avatars auf dem Bildschirm verursacht, bis dieser dann doch am Schluss glücklich den letzten Gegner und – im Fall von *Tomb Raider* auch – die letzte Gegnerin besiegt hat. Stirbt die Figur allerdings auch auf eine der Ebenen der nicht-interaktiven, filmischen Zwischensequenzen des Spiels, ist dieser Tod plötzlich nicht mehr revidierbar, sondern ein Teil der linearen Narration geworden.

Außerhalb des Spiels ist der Tod aber ernst und muss innerhalb des Starsystems durch eine weitere Folge ausgeglichen werden, denn der Tod des Stars kann nicht akzeptiert werden.

### Mediale Differenzen der Körperlichkeit

Auch bei der Adaption des Computerspiels für das Kinodispositiv ist der Tod das zentrale Thema, denn die Filmhandlung kreist zentral um die Weigerung der Hauptfigur, den Tod als eine endgültige Grenze zu akzeptieren: Neben der langjährigen ritualisierten Trauer am Todestag ihres Vaters, erhält Lara Croft Briefe und Nachrichten, die vom Toten noch in der Vergangenheit abgeschickt worden waren und sie erst jetzt erreichen. Darüber hinaus wird mit größtem Begründungsaufwand – der auch vor Elementen des Phantastischen nicht zurückschreckt – eine temporale Ausnahmesituation konstruiert, in der ein „Medium“ im engsten Wortsinn sogar den direkten Kontakt der Lebenden mit dem Totem ermöglicht. Schließlich wird am Ende sogar ein Toter (wenn auch nicht der Vater) wieder zum Leben erweckt. All diese Momente der Entdifferenzierung von Leben und Tod müssen im Rahmen der linearen Logik einer Filmernzählung allerdings mit hohem narrativem Aufwand realisiert werden, während die strukturell gleiche temporale Verschiebung im Computerspiel unter dem Menüpunkt „Speichern unter“ zum Standardrepertoire der Nutzungsmöglichkeiten gehört.

Eine weitere Differenz zwischen Film und Computerspiel ist die Körperlichkeit des schauspielernden Stars, die im Film – zumindest bisher – bei aller Tricktechnologie doch eine verlässliche Relationierung von abgefilmtem Realitätsausschnitt und gezeigten Bildern zu garantieren schien. Die sichtbaren Schauspielerinnen und Schauspieler blieben trotz der übrigen Inszeniertheit des Films echte Personen. Bei der Verfilmung eines Computerspiels besteht die

interessante Aufgabe gerade darin, dass die Darstellung möglichst künstlich wirken muss bzw. möglichst schematisch, d.h. so genau wie möglich dem Schema des Bewegungsrepertoires der virtuellen Figur entsprechend. So wurden etwa im Spielfilm *Tomb Raider* die vielfältigen Kampfszenen sehr genau anhand der Bewegungsmöglichkeiten der Spielfigur choreographiert.

Dass die Schauspielerin Angelina Jolie, die im Film Lara Croft darstellt, ein wirklicher Mensch ist, bestimmt in einem wohl nicht zu unterschätzendem Ausmaß auch die Rezeption der Bilder.<sup>1</sup> Ein wichtiger Umstand scheint zu sein, dass – so die These – aufgrund der realen Körperlichkeit der Darstellerin auch der Tod der verkörperten Figur in der Logik der Filmerzählung als ein tendenziell nicht-reversibles Ereignis angesehen wird. Dass dies nur scheinbar eine Selbstverständlichkeit ist, zeigt der mediale Vergleich mit dem Computerspiel, in dem „verstorbene“ digitale Körper ungeniert immer wieder aus dem Datengrab auferstehen dürfen, ohne dass hier die narrative Logik der Spielgeschichte darunter leiden würde.

„Auferstehen“ ist dabei tatsächlich der richtige Ausdruck, ist doch bei *Tomb Raider* aufgrund der Kameraperspektive die zu steuernde Figur immer selbst zu sehen, so dass sogar ihr als Niedersinken dargestelltes Sterben auf dem Bildschirm zu sehen ist, was im Gegensatz zum Wieder-Aufrecht-Stehen nach dem Laden des letzten Zwischenstandes steht. Im verwandten Genre der Egosshooter sind dagegen etwa nur die Leichen der Gegner sichtbar, denn bei dieser Form des Spiels wird das Geschehen konsequent aus der Perspektive einer subjektiven Kamera gezeigt. Daraus schöpfen die Spiele dieses Genres dann auch einen Großteil ihres immersiven Suspensepotentials: Egosshooter nutzen die Differenz zwischen einer nur 90 Grad weiten Visualität und einem 180 Grad weiten akustischen

1 Angelina Jolie scheint sich gewissermaßen als erste Besetzung empfohlen zu haben, spielt sie doch schon in *Hackers* (1995) und *Bone Collector* (1999) eine Cyberheldin.

Winkel, durch den man den Gegner schon hört, bevor man ihn sieht. Die eigene Figur wird in diesem Szenario hauptsächlich durch einen Kopf in der Symbolleiste repräsentiert<sup>2</sup>, wobei der Grad der eigenen Verletztheit am Gesichtsausdruck abzulesen ist, der immer schmerzverzerrter wird. So wird hier „lediglich“ eine gegenseitige Gesichtsspiegelung zwischen dem gesteuerten Avatar und seinem Psychopompos vorgenommen, während bei der dynamischen Kameraperspektive der ganze Körper in seiner Fragilität sichtbar bleibt. Es ließe sich daher die Frage stellen, ob hier – gerade auch bei einer weiblichen Spielfigur – möglicherweise in größerem Maß Beschützerinstinkte und damit vorsichtigeres Agieren der Spielerinnen ausgelöst wird, als es aufgrund des anvisierten Spielerfolgs notwendig wäre.

Eine weitere Folge der Kameraperspektive sind die, besonders durch die dauerhafte Bildschirmpräsenz der Figur, eröffneten Potentiale medialer Wirksamkeit: Durch die langen visuellen Aufmerksamkeitszeiten, die das Markenzeichen Lara Croft auf sich versammelt, werden sehr hohe Wiedererkennungswerte erzielt. Auch in anderen medialen Kontexten bietet sich somit die Möglichkeit, den virtuellen Starruhm zu nutzen und wechselseitig zu verstärken.

### Intermediale Vernetzungen

Besonders für den deutschsprachigen Bereich war ein erstes, aber sehr deutliches Anzeichen dieser intermedialen Vernetzung ein recht martialischer Gastauftritt Lara Crofts in einem Musikvideo der Band *Die Ärzte*. In dem Lied „Männer sind Schweine“ (1998) wurden auch auf der Bildebene alle männlichen/weiblichen Rollenklischees durchgespielt und ironisch unterlaufen. Obwohl hier die

2 Die eigene Figur wird aber auch durch Signale auf der Ebene des Akustischen (Schreien, schnelles Atmen) und des Taktiles (Vibropad) verkörpert.

realen männlichen Bandmitglieder in Überzahl waren und mit aller zur Verfügung stehenden Gewalt und Gemeinheit gegen die Computerspielheldin kämpfen, wurden sie schließlich doch von der virtuellen Croft besiegt. Im Verlauf dieser Schieß- und Prügelorgie wird deutlich, dass nach Lara Croft im Bereich der Computerspiele Frauengestalten nicht mehr als passive Opfer, sondern als ernst zu nehmende Gegnerinnen ins Bild kommen. Der ausgetragene Gender-Trouble findet aber auch hier nur einen vorläufigen Höhepunkt, denn die letzte Einstellung des Videoclips zeigt in Horrorfilm-Manier die Hand eines scheinbar besiegten toten Mannes, die sich dann doch noch in einem Gitter festkrallt. Auch die männlichen Monster dürfen also nicht sterben, sondern sie müssen ebenfalls – um der Fortsetzung willen – immer wieder die Differenz zwischen Leben und Tod unterlaufen.

Auch in dem Film *Lola rennt* (1998) von Tom Tykwer wird mit der Ästhetik des Videoclips und des Computerspiels gearbeitet, und zwar in einem Maß, dass Žizek die Vermutung geäußert hat, die Handlung des Films sei nur erfunden worden, um die Techno-Ästhetik von Bildstakkato und Musikrhythmus audiovisuell umsetzen zu können. Der Spielfilm beginnt mit einer Zeichentrickfilmsequenz, die zu Beginn von jedem der drei Handlungsdurchläufe nochmals angedeutet wird: Als Animation dargestellt, rennt die weibliche Figur durch eine Röhre und muss sich der für *Tomb Raider* typischen Feinde bzw. Hindernisse (z.B. bissige Fledermäuse und mit Klingen besetzte Pendeln) erwehren. Der Verweis auf Lara Croft erfolgt im Weiteren über die Kameraperspektive, die der Figur im Abstand hinterher läuft. Vor allem aber wird auch auf der narrativen Ebene das Grundprinzip (früher) Computerspiele umgesetzt – eine Münze: drei Leben. So erzählt der Film drei Varianten des gleichen Vorgangs, nämlich Lolas Versuch, ihren Freund Manni zu retten, indem sie innerhalb von zwanzig Minuten 100. 000

Mark aufstrebtt. Sie rennt um sein Leben und scheitert dabei zunächst zwei Mal, bevor sich im dritten Versuch alles zum glücklichen Ende fügt. Das Scheitern wird dabei zum Äußersten getrieben – am Ende der ersten Runde stirbt Lola, am Ende der zweiten Manni. In beiden Fällen wird der Tod aber von den Figuren selbst nicht akzeptiert, sondern verbal wieder aufgehoben: „Aber ich will nicht. Ich will nicht weg.“ [...] „Stop.“ (Tykwer 1998: 61), woraufhin die Zeit für einen neuen Versuch wieder zurückgedreht wird. Dies ist aber in der Logik des Kinofilms eine nur mühsam herzustellende, exzentrische Ausnahme<sup>3</sup>, während es für das Medium Computerspiel, durch das „Speichern unter“ gerade „der ‚eigentliche‘ Modus seines Funktionierens“ (Žizek 2000: 105) ist. Merkwürdigerweise schließt Žizek aber genau das aus, denn es könne nicht darum gehen, „geistig nützige Videospiele“<sup>4</sup> zu spielen.

Trotz dieser (verbreiteten) kulturkritischen Abwehrhaltung, die wohl auch darauf zurückzuführen ist, dass das Computerspiel eine ungewohnte Verweigerungshaltung gegenüber den identifikatorischen Reflexen des traditionellen Kunstverständnisses einnimmt, muss gerade dies hier das Thema sein. Der Tod einer Spielfigur soll zwar immer wieder verhindert werden, das geschieht aber im Rahmen eines Settings, welches diesen Tod immer wieder besonders deutlich sichtbar macht; eine solche erkenntnistheoretische Unüberschreitbarkeit der Grenze von Leben und Tod ist es aber, die schon den großen epischen und theatralischen Erzählungen der bürgerlichen Subjektivität ihren verlässlichen Rahmen einer Ästhetik der Selbstvergewisserung verleihen konnte. Die Sphäre des Todes war dabei eine Tabuzone, die zu verletzen wenigstens einer rituellen

3 Ein weiteres der seltenen Beispiele ist *Matrix* (1999): “You can't be dead, Neo, you can't be because I love you.” (Script. Kap. 35: Neo durchlöchert / Der Kuss; Time Code 1:59: 11 ff.).

4 In *Lettre International* schlecht übersetzt mit „nützige geistige Videospiele“ (Žizek 2000: 105).

Rahmung – etwa in einer dionysischen Inszenierung – bedurfte. Die Ästhetiken der Überschreitung des thanatologischen Verbots haben ihr Ziel jedoch letztlich immer in der Re-Konstituierung des Tabus; wobei es genau dieses Prinzip ist, das von den Computerspielen systematisch unterlaufen wird. Die Pro-Gramme, die Vor-Schriften der Spiele, erzeugen eine, schon rein quantitativ begründete, Destabilisierung der Differenzsetzung von Leben und Tod. Das beobachtete Sterben kann dabei nicht mehr identifikatorisch als kathartische Reinigung des Subjekts erfahren werden, das mit Furcht und Zittern seinem eigenen Dasein zum Tode gewahr wird.

Auch wenn es die Logik des Spiels erzwingt, Verletzungen zu vermeiden, erfordert sie eine stoische Haltung gegenüber der körperlichen Verletzlich- und Sterblichkeit des virtuellen Helden oder der virtuellen Helden. Ihre Tode verweisen nicht mehr auf ein endgültiges Ende, sondern im Gegenteil auf die Wiederauferstehung aus dem digitalen Speicher. Konnte die mediale Logik von Büchern und Filmen die Begrenztheit des Daseins nahe legen – ein Ende hinter dessen letzter Seite die Leere erscheint –, vermitteln die Computerspiele eine zirkuläre Perspektive der ewigen Wiederkunft der zerstückelten Götter und getöteten Heldinnen. Indem Computerspiele die scheinbar unhintergehbar Differenz von Leben und Tod systematisch unterlaufen und erzählerisch produktiv gestalten, decouvrieren sie die Endlichkeit unseres Daseins als ideologische Setzung. Damit wird der Tod soziokulturell wieder ins Spiel gebracht.

## Literatur

- Baudrillard, Jean. 1991. Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz.
- Benn, Gottfried. 1960. Kommt-. In Gesammelte Werke. Bd. 1. Hg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes, 320.

- Büchner, Georg. 1965. Woyzeck. In Georg Büchner. Werke und Briefe.  
Hg. von Fritz Bergemann. München: dtv.
- Hoffmann, Ernst T. A. 1993. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. In  
E.T.A. Hoffmann. Poetische Werke. Bd. 4. Hg. von Klaus Kanzog.  
Berlin: Walter de Gruyter.
- Tykwer, Tom. 1998. Lola rennt. Reinbek: Rowohlt.
- Žizek, Slavoj. 2000. Isolde rennt. In Lettre International, 105-117.

# **Cyborg-Semiotiken zwischen Ent- und Verkörperung**

Dirk Hommrich

Will man von den essayistischen Texten Donna Haraways berichten, dann stellt sich unmittelbar die irritierende Frage nach deren Status zwischen Realismus und Surrealismus (vgl. MW: 16; HLL: 116-123), zwischen Faktizität und kreativer Imagination. Zwar benutzt die Autorin die Diskursanalyse als Instrument, um den Wandel der modernen Biologie zu einer mehr und mehr technischen Wissenschaft sichtbar zu machen (vgl. KL: 205-208), aber sie nimmt auch gleichermaßen einen Blickwinkel ein, der versucht, die Inskriptionen biowissenschaftlichen Wissens auf Körper und Leib mittels fiktionaler Textsequenzen zu stören.

### Agonale Machtfelder

Haraways Veröffentlichungen versuchen, Möglichkeiten einer Zukunft vorzustellen, die plurale und weniger verachtete bzw. machtsensible Wissensformen zulassen sollen. So heißt es an einer maßgeblichen Stelle:

Auf jeden Fall könnten SozialkonstruktivistInnen behaupten, die ideologischen Lehren der wissenschaftlichen Methode und der ganze philosophische Wortschwall über Epistemologie seien zusammengebracht worden, um unsere Aufmerksamkeit davon abzulenken, eine *wirkungsvolle* Kenntnis der Welt zu erlangen. Aus diesem Blickwinkel ist Wissenschaft – das Spiel, auf das es ankommt und das wir spielen müssen – Rhetorik und die Kunst, die maßgeblichen sozialen AkteurInnen glauben zu machen, dass das fabrizierte Wissen ein Weg zu einer sehr begehrten Form objektiver Macht sei. Solche Überredungsstrategien müssen die Strukturen von Fakten und Artefakten wie auch die von sprachvermittelten AkteurInnen im Spiel des Wissens berücksichtigen. Artefakte und Fakten sind hier Bestandteile der machtvollen Kunst der Rhetorik. Praxis heißt Überreden, und um Praxis dreht sich eine ganze Menge. Jedes Wissen ist ein verdichteter Knoten in einem agonistischen Machtfeld. In seinem Bestehen auf der rhetorischen Natur von Wahrheit, einschließlich

derjenigen der Wissenschaften, verbündet sich das *Strong Program* der Wissenssoziologie mit den reizenden und garstigen Instrumenten von Semiolegie und Dekonstruktion. Geschichte ist eine Erzählung, die sich die Fans westlicher Kultur gegenseitig erzählen, Wissenschaft ist ein anfechtbarer Text und ein Machtfeld, der Inhalt ist die Form. Basta. (SIT: 75)

Mit dieser axiomatischen Setzung fungieren Haraways Texte primär als Provokation in gegenwärtigen wissenschaftlichen Feldern, als Mitauslöser wie auch als Diskussionshintergrund der im Frühjahr 1996 entbrannten „Science Wars“ (vgl. Sokal 1999: 290; Scharping 2001). Ein Physiker namens Sokal hatte einen fingierten Artikel bei der US-Zeitschrift *Social Text* eingereicht, der angenommen und publiziert, im Nachhinein aber von Sokal als Finte bezeichnet wurde, die die mangelnden (wissenschaftlichen) Standards der *cultural* und *subalternity studies*, der Wissenschaftsforschung und des Konstruktivismus ebenso bloßstellen sollte wie die der wissenschaftskritischen Texte Haraways.

In diesem immer auch polemischen Krieg zwischen den Humanwissenschaftlern einerseits und Naturwissenschaftlern andererseits herrschte allgemeines gegenseitiges Miss- und Nichtverstehen, der jeweils andere wurde als gefährlich, gar feindlich angesehen (vgl. Scharping 2001: 8); letztlich werde Wissenschaft als Politik mit anderen Mitteln betrieben, anstatt in ihr eine zweckfreie Institution zu sehen. Und wer wie Donna Haraway obendrein Sciencefiction begeistert vom posthumanen Zeitalter oder von *Cyborgs* träumt, alle Grenzen des Sagbaren überschreitet, sozusagen einer „semiotischen Guerilla“ (Eco 1994: 441) das Wort rede, lasse vernünftige Interdisziplinarität, wie auch sinnvolle Technik- und Wissenschaftskritik zur antiwissenschaftlichen Ideologie, positives Wissen zur Illusion verkommen (vgl. Sokal 1999: 319ff.). – Analog zum Finalisierungsstreit in Deutschland zwanzig Jahre zuvor (vgl. Schäfer 1985: 157), war auch der Vorwurf des latenten Totalitarismus und

Obskurantismus vernehmbar. In diesem Kampf um Wahrheit und die fragwürdig gewordene Wertfreiheit der Naturwissenschaften standen sich SkeptikerInnen und Optimisten des (wissenschaftlichen) Fortschritts ebenso unvereinbar gegenüber wie schon die frühsozialistische Tradition des Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins und der Verein für Socialpolitik (vgl. Ritsert 1996: 23ff.; Schäfer 1985: 31ff.).

### Simulationen natürlichen Lebens

Nach einem Wort von Enzensberger geht in den Labors der Biowissenschaften ein regelrechter „Putsch“ vor sich, welcher der unübersichtlichen Risikogesellschaft eine neue, medial inszenierte, massenhysterische Heilslehre beschert: „Sieg über sämtliche Mängel und Nöte der Spezies, über die Dummheit, den Schmerz und den Tod“ (Enzensberger 2001: 217). Zwar wird in den Stellungnahmen zum Thema bis auf wenige Ausnahmen (vgl. Haug 2001) nicht von Ideologie gesprochen – dafür sind wohl die herausfordernden Fakten und Faktoren der Biopolitik (vgl. Geyer 2001) zu „hart“ und „exakt“ – wohl aber wird allseits nach Entscheidungs-, Gestaltungs- und Handlungsspielräumen in der kybernetisch transformierenden Biomacht gesucht: Das „Leben“ betrifft alle – seine Regulation ist eine soziale Frage, gerade weil sie sich technologisch schließt.

Haraway jedoch spricht nicht von Bio-, sondern von „Technowissenschaften“, die „vollendete Tatsachen“ schaffen: *Natur<sup>TM</sup>*. In ihren Erzählungen entwickeln sich die Technowissenschaften im Zusammenhang mit wissenschaftlich-technischen Umwälzungen vor allem seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und mittels vier „besonders bemerkenswerter Fortpflanzungsorgane“ (ON: 348): erstens den Apparaten militärisch-kriegerischer Auseinandersetzungen im 20. Jahrhundert, zweitens den Apparaten des kapitalistischen

Warenverkehrs und flexibler Akkumulationsstrategien, drittens den Apparaten zur Herstellung eines technowissenschaftlichen planeten Habitatsraum, genannt Ökosystem und viertens jenen Apparaten der Produktion eines globalen Alltagsbewusstseins qua „multimediale, multikultureller und multiörtlicher Unterhaltungsereignisse“ (vgl. ON: 348f.). Die Bezeichnung „Technowissenschaften“ wurde, so die Autorin,

zunächst von Derrida im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit Heidegger benutzt. Bruno Latour hat diesen Begriff aufgegriffen und im Anschluss daran viele von uns. Mit diesem Begriff wird die bemerkenswerte Verbindung von technologischen, wissenschaftlichen und ökonomischen Praktiken bezeichnet. *Technoscience* hängt mit Normierung zusammen: im Militär, in der amerikanischen Form der Fabrikation, in den verschiedenen internationalen Industrienormbehörden des späten 19. Jahrhunderts, in der Periode des Monopolkapitals, im Ausbau von Forschung und Entwicklung innerhalb des industriellen Kapitalismus usw. Der Begriff *Technoscience* speist sich aus mehreren Quellen. – Doch aus meiner Sicht verweisen seine Ursprünge auf einen sehr interessanten gemeinsamen Schnittpunkt: auf die systematisierte Produktion von Wissen innerhalb industrieller Praktiken. (INT: 105)

Für Haraway ist die historische Konfiguration der Welt seit Mitte des 20. Jahrhunderts in steigendem Maße geprägt von hybriden Mischwesen, „Verkopplungen aus Organismus und Maschine“ (MAN: 34), von *Cyborgs*, kybernetischen Organismen, welche in ihrer Erscheinung nur deplausibilisiert und verzerrt werden, wenn man sie dichotomisch ausschließlich der Seite der Natur oder der Seite der Kultur resp. der Gesellschaft zurechnet (vgl. ebd.: 36ff.). Diese Hybride entspringen unserer Ära als der einer „Baukastenwelt“ (ON: 363), einer historischen Situation, in der zweierlei Grenzziehungen problematisch sind: „(1) that between animals (or other organisms) and humans, and (2) that between self-controlled, self-

governing machines (automatons) and organisms, especially humans (models of autonomy)" (Haraway in Gray 1995: 1).

Cyborgs sind nicht der Biopolitik Foucaults unterworfen, sie simulieren Politik, ein wesentlich mächtigeres Operationsfeld. Eine solche Analyse der nach dem Zweiten Weltkrieg aufgetauchten wissenschaftlichen und kulturellen Wissensobjekte kann uns einige bedeutende Schwächen der [...] Analysen vor Augen führen, die so verfahren sind, als seien die organischen, hierarchischen Dualismen, die den „westlichen“ Diskurs seit Aristoteles regulieren, noch immer gültig. Dabei sind diese längst gegessen, oder wie Zoe Sofia (Sofoulis) sagen würde „technologisch verdaut“. (MAN: 50f.)

Eine derartige Erosion bzw. Implosion klassischer Grenzen von Subjekt und Objekt (vgl. ON: 348) und die neuen Rahmenbedingungen, unter denen Wissen erlangt und hervorgebracht wird, deuten Haraway zufolge neue Entwicklungen und Innovationen an. Sie zeigen sich in zeitgenössischen Diskursen über neue Technologien, wie Kommunikations- und Reproduktionstechnologien, sowie in der von diesen vollzogenen paradigmatischen Übersetzung natürlicher Sprachen in kybernetische. Beide bewirken eine „Übersetzung der Welt in ein Kodierungsproblem“ (ebd.: 51). Veranschaulichen lässt sich dies,

wenn man sich die Anwendung kybernetischer (rückkoppelungssteuerter) Systemtheorien auf Telefonnetze, den Entwurf von Computern, die Entwicklung von Waffen und die Konstruktion und Pflege von Datenbanken vergegenwärtigt. In jedem dieser Fälle besteht die Lösung dieser Schlüsselprobleme in einer Theorie von Sprache und Kontrolle. Der entscheidende Schachzug besteht in der Bestimmung der Raten, Richtungen und Wahrscheinlichkeiten des Flusses einer Größe, die als Information bezeichnet wird. Die Welt ist durch Grenzen unterteilt, die eine verschiedene Durchlässigkeit für Information besitzen. Information ist genau dasjenige quantifizierbare Element [...], auf dessen Basis universelle Übersetzung und

damit unbehinderte, instrumentelle Macht (auch bekannt als „effektive Kommunikation“) möglich wird. Die größte Bedrohung dieser Macht besteht in der Störung der Kommunikation. Jeder Zusammenbruch eines Systems ist eine Funktion von Stress. Die Grundlagen dieser Technologie lassen sich in einer Metapher zusammenfassen: C I, Command-Control-Communication-Intelligence, das Kürzel des [US-] Militärs für Planungstheorie. (MAN: 52)

Insbesondere versteht die Autorin Molekulargenetik und Immunbiologie als kybernetische Kommando- und Kontrolldiskurse (vgl. MAN: 49, Fn. 18) mit revolutionären Implikationen einschneidend wirkmächtiger Ingenieurwissenschaften, die mit der Umformung von Materialien und Prozessen befasst sind und „in der Fermentation, der Landwirtschaft und der Energieversorgung“ (ebd.: 53) zur industriellen Anwendung kommen. Die Monokulturen des transnationalen Agrobusiness (vgl. NWO: xviiif.) können beispielhaft als das normierte Resultat einer Tendenz betrachtet werden, die zum Zwecke der Verwertung alles erfasst und subsumiert, den gesamten Körper der Welt, das gesamte Leben – auch das Bild des Menschen: „Was früher als Organismus betrachtet wurde, ist heute ein Problem genetischer Kodierung und des Zugriffs auf Information. [...] Organismen haben sich gewissermaßen verflüchtigt. Zurückgeblieben sind biotische Komponenten, d.h. eine Sonderklasse von Informationsverarbeitungssystemen“ (MAN: 52f.).

Wie aber sind etwa Embryonen im Reagenzglas, das AIDS-Virus, KI-Maschinen oder genetisch bzw. biotechnisch veränderte, transgene Organismen zu verstehen? Sind sie kulturelle Akteure und diskursiv verfasst? Was tun oder wie wirken sie? Sind diese „Objekte“ nur ein-eindeutig konstativ interpretierbar, passiv, vonträger Natur, „stimmlos“ und immer (schon) da, um entdeckt und re-präsentiert zu werden (vgl. Keller 1998: 7-18)?

Nach meinem Verständnis plädiert Haraway mit und in ihren Texten dafür, diese Objekte technowissenschaftlicher Diskurse nicht schlicht als unabänderliche „kybernetische Tentakel“ eines Macht-Wissen-Dispositivs zu verstehen, sondern „hier wie überall“ (MON: 30, Fn. 22) im Sinne Roland Barthes als „Mythen des Alltags“. Haraway behandelt weniger die Denotation jener „Objekte“ als vielmehr ihren figürlichen „Beigeschmack“ (KL: 205), das semiotische Aroma möglicher Aussagen als Formen des Zeigens (vgl. Barthes 1983: 87): „Ich plädiere dafür, [...] Cyborg als eine Fiktion anzusehen, an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt. [...] Die Biopolitik Foucaults ist nur eine schwache Vorahnung des viel weiteren Feldes der Cyborg-Politik“ (MAN: 34).

## Verkörperungen und Materialität

Haraway legt mit ihren Texten keine „Theorie postmoderner Körper“ vor. Vor dem Hintergrund jedoch, dass die Anderen des menschlichen Selbsts der Autorin zufolge als „handlungsunfähige Objekte“, „Untermenschen“ und „Mischlinge“ bzw. als subalterne Grenzfiguren im 19. und frühen 20. Jahrhundert vermessen, markiert bzw. stigmatisiert und als der Natur „nahe stehende“ passive Ressourcen bedeutet und konstruiert wurden (vgl. BIO: 172f.; SIT: 85), erscheint ein Verzicht auf die Kategorie der „Materialität“, auf den „Körper der Welt“ (SIT: 93) als problematisch.

Stattdessen rückt Haraway die semiotische Praxis der Vermischung ins Zentrum ihrer Betrachtungen. „Hybridität“ fungiert dabei als quasi-konzeptuelle Metapher ohne adäquaten Referenten, in die zu allererst Unterscheidungen gleichsam eingetragen werden müssen. Solche rhetorischen Topoi der Verkörperung werden in ago-

naler Weise manifestiert und können von den Rändern der westlichen, technowissenschaftlichen Diskurse her aufgebrochen werden (vgl. Sandoval: 410f.).

Allein Haraways Versuch jedoch, das Andere der Technowissenschaften textuell zu aktivieren und Handlungsfähigkeit symmetrisiert zu verstehen, entgeht dem Modus entkörperlicher Simulation nicht auf (erkenntnis-)theoretischer und auch nicht auf praktischer Ebene: Denn weder können Materie oder Körper als „nicht-diskursive Grundlage“ (vgl. SIT: 92, Fn. 16), noch können deren pejorative Konnotationen hörbar gemacht werden, solange ihnen nicht historische Kräfte ein grammatisches Gehäuse, einen Raum verschaffen, in denen sie diskursiv zirkulieren können.

Haraway ist sich jedoch des problematischen Status' ihrer Übersetzung/Aktivierung postmoderner Hybride in Akteure mit eigener „Stimme“ bewusst, darüber, dass „man [...] niemals das haben [kann], worauf man nicht verzichten kann“ (INT: 112). Sie wendet sich gerade gegen die Preisgabe des Körpers in der Postmoderne (vgl. SIT: 80, 83). Das Materielle, so unterstreicht sie, ist „mehr [...] als ein leeres Blatt für soziale Einschreibungen, einschließlich derjenigen des biologischen Diskurses. Die radikale ‚Reduktion‘ der Objekte der Physik oder irgendeiner anderen Wissenschaft auf die Kurzlebigkeiten diskursiver Produktion und sozialer Konstruktion wäre ein ebenso problematischer Verlust“ (ebd.: 92). Von daher ist es gerade Haraways Vorschlag, auf den Schein reiner Diskursivität, auf Entmaterialisierung und Entkörperlichung, mit „Situierung“ und „Verkörperung“ zu antworten, auch wenn „das“ Nicht-Diskursive in einer artifiziellen Welt und trotz deren wirkmächtiger technischen Mittler nicht als „präsent“ (vgl. ebd.: 96) gelten, nur konstruktiv sichtbar werden kann (vgl. ON: 352). Vielmehr geht es m.E. in Haraways Essays programmatisch darum, das in naturwissenschaftlichen Repräsentationen vorfindliche Verhältnis zwischen Zeichen

und Körpern (als Träger von Wissen, Bedeutung, Sinn) zu untersuchen und die „innere Ordnungen“ eines Wissens (Cui bono? Wer spricht wie, wofür, worüber?) zu thematisieren angesichts seines (diskursiven) Ortes, seiner Position innerhalb der „Bandbreite der Kontexte“ (vgl. SIT: 91) gesellschaftlicher Wissenschafts- und Technologieverhältnisse. Will man trotz der „schlüpfirigen Mehrdeutigkeiten der Termini Objektivität und Wissenschaft“ im „diskursiven Terrain hin- und hergleiten“ (ebd.: 80) und dabei weder den Bezug zum Materiellen als Instanz von „Sterblichkeit“ (ON: 363), „Verletzlichkeit“ (BIO: 179) und als „Fenster zum Leben“ (BIO: 190, 193) verlieren noch die „Biobestandteile“ (MAN: 48, 67) unbefragt der Technisierung durch diese Baukastenwelt überlassen (vgl. MAN: 66; ON: 363), dann besteht möglicherweise ein Chance darin, die Kontexte von Zeichen bzw. die In-Formatisierung eines Materials im postempirischen Zeitalter als fluid, „multinational“ (MAN: 53) bzw. „multikulturell“, „multimedial“ und „multiörtlich“ anzulegen (ON: 349 und vgl. BIO: 169). Postmoderne Körper wären dann in der Unmöglichkeit zu begreifen, sie radikal konstruktivistisch, letztlich „männlich-idealisch“ zu negieren und sie zugleich (naturwissenschaftlich) als „materiell-semiotischen Akteur“ (SIT: 95) in ihrer Präsenz zu objektivieren, sie kontextunabhängig als „richtig“ und für „wahr“ halten zu können. Materialität wird also nicht in Diskursivität aufgelöst, sondern befindet sich in einem konstanten Zustand pluraler Verkörperung. „Der“ Körper wird technisiert oder artifiziiert, sondern über-definiert und formalisiert. So kann „der“ Körper zugleich ein biologisches System, ein Informationsprozessor, ein Mittel der genetischen Reproduktion, ein Produzent von Maschinen etc. sein.

Die Operation einer solchen Verschiebung des Blicks auf Nicht-Diskursives als das Andere (vgl. BIO: 194) in den Technowissenschaften (vgl. MAN: 48f.; SIT: 88; BIO: 172), welches, ähnlich wie

bei Derrida (1995: 236), „die Vereinigung zwischen [...] den Gegensätzen einsetzen lässt und sich ‚zugleich‘ zwischen den Gegensätzen hält“, ist eine doppelte und „unmögliche“ insofern als über die dabei vorgenommene Ent-Hierarchisierung und Dekonstruktion immer nur unabgeschlossen, situiert und parteiisch gesprochen werden kann:

Die neuen Wissenschaften [...] sind [deshalb] Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen. Dem Feminismus geht es um die Wissenschaften des multiplen Subjekts mit (mindestens) doppelter Vision, die sich aus der kritischen Positionierung in einem nichthomogenen, geschlechtsspezifisch differenzierten sozialen Raum ergibt. [...] Nicht etwa die mythischen Karikaturen von Physik und Mathematik, die fälschlicherweise in antiwissenschaftlichen Ideologien als exaktes, hypereinfaches Wissen dargestellt werden, repräsentieren für [...] Modelle wissenschaftlichen Wissens das feindliche Andere, sondern die hochtechnologischen Träume des vollkommen Bekannten, die fortgesetzt militarisierten, wissenschaftlichen Produktionen und Positionierungen. [...] Verortung hat also etwas mit Verwundbarkeit zu tun. Verortung widersteht der Abgeschlossenheit, der Endgültigkeit oder, um einen Begriff von Althusser zu variieren, [...] der „Vereinfachung in letzter Instanz“. (SIT: 89f.)

Für Haraways eigene Positionierung bzw. für ihre Verortung innerhalb der Technowissenschaften (vgl. SIT: 90) lässt sich somit in ähnlicher Weise (vgl. MAN: 52f.) konstatieren, was bezüglich Foucaults Denkungsart festgehalten werden kann: „Es setzt sich als Ereignis“ (Mersch 1999: 172). Merkmal einer solchen Kritik ist ein strategischer Gestus gegenüber der Historie, gegenüber der Frage, „wie wir zu Gefangenen unserer eigenen Geschichte geworden sind“ (Foucault in Mersch 1999: 167). Ebenso wie für Foucault entscheidend ist, (unsere) Endlichkeit sichtbar zu machen und zu enthüllen, welche Grenzen uns auferlegt sind, spielt Haraway mit Sinn exakten,

technowissenschaftlichen Wissens und seiner Grenzen (vgl. SIT: 96), um die Kontingenz seiner Regeln der Erzählung festzuhalten und diese different, „aktiviert“ zu deuten (vgl. MAN: 48; BIO: 195; ON: 369). Haraways Diskurs interveniert mit dem Ziel eines „wirklichen Ausnahmezustands“ (ON: 386), einer permanenten Anomalie, dem „Rauschen“ in Repräsentationsregimen der Technowissenschaften, deren „innere Ordnungen“ sich auf die „materiellen, gesellschaftlichen Prozesse der Produktion und Reproduktion“ stützen und die nicht zu trennen sind von „den komplexen Kämpfen in den liberalen, westlichen Demokratien“ (PR: 126). Auch Haraways Maß der Diskursanalyse ist somit „die Übertretung, ihr ‚Prinzip‘ der ‚Sprung‘ aus den Fesseln der Zeit. Dann kann entstehen, was man eine Politik der Anomie nennen könnte, „eine Feier gesetzloser Andersheit“ (Mersch 2001: 170).

### Cyborg-Semiologien als mythische Interventionen

Haraways Texte markieren nicht den Anspruch, eine Theorie etwa der Bio- oder Technowissenschaften oder der Performativität postmoderner Körper vorzulegen. Ebenso wenig geht es in diesen darum, die Deessentialisierung von Kategorien gleichsam qua Anpassung an die Doktrin technophilen Wissenschafts- und Fortschrittsglaubens bzw. dessen Konstruktivismus zu legitimieren. Herausstellen will ich daher abschließend die Rolle „leidenschaftlicher Konstruktionen“ (SIT: 85), fiktionaler Figuren, Einlassungen, Aufpropfungen und Metaphern für die Harawaysche Intervention in die Apparate der körperlichen Produktion, die ich damit im Folgenden gerade nicht als ominöse und zu vernachlässigende „Zutat im Text“ lese, sondern als integral für die Harawaysche „Positionierung und Verortung, eben der Bedingung von Körperlichkeit“ (ON: 363).

Dreh- und Angelpunkt ist die Suche nach einem anderen kategorialen Umgang (vgl. KL: 211) mit bestehenden Erzählmustern (MAN: 66, Fn. 36; SIT: 77), nach einer

kritische[n] Praxis zur Wahrnehmung unserer eigenen bedeutungserzeugenden, „semiotischen Technologien“ [...] und einem nicht-sinnlosen Engagement für Darstellungen [...], die einer „wirklichen“ Welt die Treue halten, einer Welt, die teilweise miteinander geteilt werden kann und unterstützend wirkt auf erdumgreifende Projekte mit einem begrenzten Maß an Freiheit, angemessenem materiellem Überfluss, einer Verminderung der Bedeutung von Leiden und einem begrenzten Maß an Glück. (SIT: 78f.)

Meine Aufmerksamkeit soll nun abschließend darin bestehen, eine Perspektive einzunehmen, die gerade eine (humanistisch-realistische) „Abwehrreaktion“ (BIO: 190; vgl. MAN: 70) vermeidet und an jenen Chancen interessiert ist, die die unterschiedliche Akzeptanz der „Cyborg-Metaphorik“ (vgl. INT: 114) als „Rüttelschwelle“ (NWO: XIX) und „parteilich markierte Universalie“ (ON: 371) von Körpern eröffnen soll: „Cyborg“ ist eine Art „zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst“ (MAN: 51), „a figure for exploring [...] technoscientific inventions, whom they serve, how they can be reconfigured“ (NWO: XIX). – „An diesem Punkt konvergieren Wissenschaft, Wissenschaftsphantasie und Sciencefiction zur Wissenschaftsfrage“ (SIT: 97). Solche Verbindungen machen

den Mann und die Frau problematisch, sie untergraben die Struktur des Begehrens, die imaginäre Macht, die Sprache und Gender hervorgebracht hat und unterlaufen damit die Strukturen und Reproduktionsweisen westlicher Identität, Natur und Kultur, Spiegel und

Auge, Körper und Geist. „Wir“ hatten zwar ursprünglich nicht gewählt, Cyborgs zu sein, aber die Wahl begründet eine liberale Politik und Epistemologie, die sich die Reproduktion von Individuen als der erweiterten Replikation von „Texten“ vorgängig vorstellt. (MAN: 65)

Durch die Verschiebung der Sicht zu einem „cyborg point of view“ (NWO: XIV) erweisen sich Subjekt- wie Objektidentitäten als Machteffekte technowissenschaftlicher Diskurse (vgl. ON: 384), als „widersprüchlich, partiell und strategisch“ (MAN: 40). Meines Erachtens wäre sogar die These zu formulieren, dass genau dies den spezifischen Beitrag der Autorin zum Projekt einer (feministischen) „Nachfolgewissenschaft“ (vgl. SIT: 78f.) und zum Auf- und Ausbau „erdumspannender Verbindungen“ oppositioneller „Netzwerke“ (SIT: 79) darstellt.

Nachfolgewissenschaften wie systemoppositionelle Netzwerke artikulieren für Feministinnen wie Haraway „postmodernes Beharren auf irreduzibler Differenz und radikaler Vielfalt lokalen Wissens“ (ebd.) und betreiben „Politik“ nach dem Modell von „Affinität statt Identität“ (MAN: 41), wobei Affinität eine „Beziehung auf der Grundlage von Wahl [meint], nicht von Verwandtschaft, [eher] die Anziehungskraft einer chemischen Gruppe für eine andere, Begierde.“ Vision<sup>1</sup> ist Programm:

Wissenschaft wird nicht mehr der Mythos für etwas sein, das sich der menschlichen Handlungsfähigkeit und Verantwortlichkeit im Bereich alltäglicher profaner Auseinandersetzungen entzieht, sondern für die Zurechenbarkeit und Verantwortlichkeit für Übersetzungen und Solidaritäten, die die kakophonie Visionen und visionären Stimmen

1 Die Übersetzer merken an: „In der englischen Sprache ist das Bedeutungsfeld von *vision* weitaus umfangreicher als im Deutschen. Es umfasst Sehvermögen, das Gesehene, Vorstellung ebenso wie Weitblick und Erscheinung und bezieht sich somit gleichermaßen auf Akte und Gegenstände der Wahrnehmung wie der Einbildung. [...] Gerade anhand der Doppeldeutigkeit von *vision* arbeitet [...] Haraway den ‚visionären‘ Anteil jeder noch so ‚realistischen‘ Vision heraus“ (SIT: 80, Fn. 11).

verbinden, die das Wissen der Unterworfenen charakterisieren. Eine Brechung der Sinne, eine Vermischung von Stimme und Sicht, eignet sich eher als Metapher für die Grundlage des Rationalen als klare und abgegrenzte Ideen. Wir suchen nach Wissen, das nicht vom Phallogozentrismus (jener Wehmut nach der Präsenz des einen Wortes) und von entkörpelter Vision beherrscht wird, sondern von partialer Sicht und einer begrenzten Stimme. Unsere Suche nach Partialität ist kein Selbstzweck, sondern handelt von Verbindungen und unerwarteten Eröffnungen, die durch situiertes Wissen möglich werden. Einen spezifischen Ort einzunehmen, ist der einzige Weg zu einer umfangreicheren Vision. Die Wissenschaftsfrage [...] zielt auf Objektivität als positionierter Rationalität. (SIT: 91)

Liest man Haraways Arbeiten als Antwort auf die (politische und epistemologische) Krise der Repräsentation innerhalb derer die Technowissenschaften agieren (vgl. ON: 361, 367, 376), so könnte man davon sprechen, dass diese eine „andere Umkehrung und Verschiebung“ (ON: 383) produzieren (sollen), als dies bei den „simulativen Manövern“ der Technowissenschaften der Fall ist. Die für sich genommene kontextuelle und contingente Konstruktion einer dritten „vollkommen operationalisierten“, „leeren“ Natur als einem reinen Artefakt (vgl. ON: 376) korrespondiert dann mit Haraways semiotischer Wieder-Erfindung der in der abendländischen Tradition schon jeher als klar und „ursprünglich“ identifizierten Orte weiblicher, andersfarbiger, tierischer oder „natürlicher“ Anderer (vgl. MAN: 67; ON: 379, 383) „männischlicher“ Subjektivität: „Wir müssen, jenseits von Verdinglichung, Besitz, Aneignung und Nostalgie, ein anderes Verhältnis zur Natur finden“ (JN: 82):

Mein kategorischer Imperativ lautet: alles, was als Natur gilt, zu verqueren/zu verkehren, spezifische normalisierte Kategorien zu durchkreuzen, nicht um des leichten Schauders der Überschreitung willen, sondern in der Hoffnung auf lebbare Welten. (SP: 137)

Die Cyborg-Metaphorik ist Haraways unkonventionelles Vehikel, technowissenschaftliche Entitäten wie „Gen, Chip, Samen, Fötus, Bombe, Gehirn, Datenbank und Ökosystem“ (ON: 349) als eindeutig interpretierbare Fakten zu erschüttern und zu deplausibilisieren. Das Labeling, die agonistisch-machtvolle Durchsetzung bestimmter Kodes in der „deadly transgressive flexibility of the New World Order“ (NWO: XIX) soll zumindest nicht ohne Versuch der Intervention dem „weißen, kapitalistischen Patriarchat“ überlassen werden (vgl. SIT: 92), denn deren Semiose schreibt sich „auf mythische Weise in alle markierten Körper ein und verleiht der unmarkierten Kategorie die Macht zu sehen, ohne gesehen zu werden sowie zu repräsentieren und zugleich der Repräsentation zu entgehen“ (ebd.: 80).

Der/die/das Cyborg als zentrales Bild für Haraways „Trickster-Ontologie“ (SIT: 97) ist Intervention in technowissenschaftliche Repräsentationssysteme bzw. Diskurse ebenso wie feministische Kritik: Indem er/sie/es sich als kontextunabhängige und mehrdeutige Schlüsselmetapher in einem diskursiven Raum zwischen den Polen von (sozio-technisch) Hinzugefügtem und *Natur<sup>TM</sup>* hält (vgl. ON: 350), wird in die „Sicht“ (vgl. SIT: 91) ein Bild „unentscheidbarer, kontingenter Verschmelzung“ implantiert. Der Körper wird dabei nicht negiert oder aufgelöst, sondern in seiner offenen resp. gleichwahrscheinlichen Interpretierbarkeit zum „Knoten“ verdichtet. Der Vollzug, das „Engagement“ dieser semiotischen Verfremdungsstrategie zielt darauf, durch ungleichartige und Genre bzw. Disziplin unabhängige Präsentationen ein Überdenken wirkmächtig konstruierter Ränder und (funktionaler) Grenzen technowissenschaftlicher Diskurse um die OncoMaus, das Öko- und das Immunsystem, das Gen, das AIDS-Virus usw. zu „erzwingen“ (ON: 383) und darauf aufmerksam zu machen, dass auch natur- und biowissenschaftliches „Wissen auf jeder Ebene seiner Artikulation eine situierte Ausein-

andersetzung“ (SIT: 95) und ein „Grenzkrieg“ ist, in dem es darum geht, die Funktionen bzw. Strukturen „Produktion, Reproduktion und Imagination“ (MAN: 35) festzulegen.

Haraways Cyborg-Semiotiken subvertieren moderne Repräsentationssysteme von Identität und die diesen inhärierenden abendländischen Muster von Natürlichkeit. Dabei wird gleichsam jede Schicht des ästhetisch-konstruktiven Modus technologischen Wissens von einer solchen metaphorisch-literarischen Intervention „infiziert“ (vgl. NWO: XIV), denn auf jeder Ebene der Semiose müssen die „autochthon-prästabilisierten“ Markierungen, Stigmata, die Erzählungen bzw. die Positionierungen von Körpern im mehrdeutig-diskursiven Feld (vgl. SIT: 91) als „evident“ und „wahr“ wiedereingesetzt (vgl. ON: 376, 379) und machtvoll entschieden werden: „Cyborgs [...] confuse a specific historical people’s stories about what counts as distinct categories crucial to that culture’s natural-technical [...] narratives. ‘Our’ bodies are indeed weedy and promiscuous.“ (NWO: XVIIf.) „Die Cyborg überspringt die Stufe ursprünglicher Einheit, den Naturzustand im westlichen Sinn“ (MAN: 35).

Dass „natürliche“ Objekte und deren Bedeutung eine umstrittene Angelegenheit sein sollten und die Identität von „Fakten“ immer unter kontextuellen, semiotischen Bedingungen (vgl. SIT: 89) und an spezifischen Orten entstehen, darauf machen Haraways Essays aufmerksam, indem sie mit ihren „bewusst verrückten“ (ON: 350) Erzählmustern auf Kontexte hinweist, in denen die Identität von Körpern als konstitutive Ressourcen öffentlicher Diskurse (vgl. ON: 364) kritisch thematisiert werden, ja geradezu von einschneidender Virulenz sind. Die Spuren dieser Texte führen zu Diskursen über Schockerfahrungen an den Rändern und jenseits der Grenzen dessen, was es im phantasmatisch-simulativen Alb der Technowissenschaften heißt, marginalisiert, alterisiert, stimmlos, subaltern zu

sein und zu der Vision einer feministischen Nachfolgewissenschaft über permanente „kulturelle Neuerfindung, dem dickköpfigen Nicht-Verschwinden derer, die [...] markiert sind“ (MAN: 66, Fn. 36).

### Siglenverzeichnis der Schriften Haraways

- BIO: Donna J. Haraway. 1995. Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitution des Selbst im Diskurs des Immunsystems. In dies. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 160-199.
- HLL: Donna J. Haraway. 2000. How Like a Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve. New York, London: Routledge.
- INT: Donna J. Haraway. 1995. „Wir sind immer mittendrin“. Ein Interview mit Donna Haraway. In dies. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 98-122.
- JN: Donna J. Haraway. 1995. Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe. In dies. Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft. Hamburg: Argument, 82-112.
- KL: Donna J. Haraway. 1982. Klasse, Rasse, Geschlecht als Objekte der Wissenschaft. In Das Argument 132: 200-213.
- MAN: Donna J. Haraway 1995. Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. In dies. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 33-72.
- MON: Donna J. Haraway 1995. Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere. In dies. Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 11-81.

- MW: Donna J. Haraway. 1997. *Modest\_Witness@Second\_Millenium.FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse™.Feminism and Technoscience.* New York, London: Routledge.
- NWO: Donna J. Haraway. 1995. Cyborgs and symbionts: Living together in the New World Order. In Chris H. Gray (Hg.). *The Cyborg Handbook.* London, New York: Routledge, XI-XX.
- ON: Donna J. Haraway. 1996. Anspruchsloser Zeuge@Zweites Jahrtausend. FrauMann trifft OncoMouse™. In Elvira Scheich (Hg.). *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie.* Hamburg: Hamburger Edition HIS, 347-389.
- PR: Donna J. Haraway 1995. Im Streit um die Natur der Primaten. Auftritt der Töchter im Feld des Jägers 1960-1980. In dies. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt a. Main, New York: Campus, 123-159.
- SIT: Donna J. Haraway 1995. Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In dies. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt a. Main, New York: Campus, 73-97.
- SP: Donna J. Haraway. 1995. Das Abnehmespiel: Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur und Feminismus. In dies. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen.* Frankfurt a. Main, New York: Campus, 136-148.

## Literatur

- Barthes, Roland. 1983. *Mythen des Alltags.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1995. *Dissemination.* Wien: Passagen.
- Eco, Umberto. 1994. *Einführung in die Semiotik.* München: Fink.
- Enzensberger, Hans M. 2001. Putschisten im Labor. In *Der Spiegel* 23: 216-222.
- Geyer, Christian (Hg.). 2001. *Biopolitik. Die Positionen.* Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

- Gray, Chris H. (Hg.). 1995. *The Cyborg Handbook*. London, New York: Routledge.
- Haug, Frigga & Wolfgang F. Haug (Hg.). 2001. Geburt des Biokapitalismus. In *Das Argument* 43 (4/5).
- Keller, Evelyn F. 1998. Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert. München: Kunstmann
- Mersch, Dieter. 1999. Anderes Denken. Michel Foucaults „performativer“ Diskurs. In Hannelore Bublitz et al. (Hg.). 1999. *Das Wuchern der Diskurse*. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 162-175.
- Ritsert, Jürgen. 1996. *Einführung in die Logik der Sozialwissenschaften*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Schäfer, Wolf. 1985. Die unvertraute Moderne. Historische Umrisse einer anderen Natur- und Sozialgeschichte. Frankfurt a. Main: Fischer.
- Sandoval, Chela. 1995. New Sciences. Cyborg Feminism and the Methodology of the Oppressed. In Chris H. Gray (Hg.). *The Cyborg Handbook*. London, New York: Routledge, 407-421.
- Scharping, Michael (Hg.). 2001. Wissenschaftsfeinde? „Science Wars“ und die Provokation der Wissenschaftsforschung. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Sokal, Alan & Jean Bricmont. 1999. *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften missbrauchen*. München: Beck.

# **Autonome Avatare. Hybris virtueller Zeichenkörper?**

Mela Kocher

In die Ahnenreihe künstlicher Wesen, welche die Literatur bis heute hervorgebracht hat – von Adam und den Alraunen zu Pinocchio, von Goethes Zauberbesen bis zu Golem und Frankenstein – gehören Lebewesen aus unterschiedlichen Materialien: Lehm, Holz, Fleisch und Blut etc. Es erstaunt nicht, dass die narrativen Medien des ausgehenden 20. Jahrhunderts im Kontext der Digitalisierung einen spezifischen Typus von mehr oder minder intelligenten Lebewesen in Menschengestalt schufen, nämlich denjenigen aus Bits und Bytes.<sup>1</sup> Diesen literarischen Visionen steht eine Anzahl von Forschungsprojekten und Experimenten zur Implementierung von künstlicher Intelligenz als auch von Körperlichkeit im digitalen und im „realen“ Raum gegenüber, die unterschiedlich erfolgreich waren.<sup>2</sup>

Untersuchungsgegenstand der folgenden Ausführungen sind einerseits Erscheinungsformen des Menschen im digitalen Raum, welche in narrativen Medien präsentiert werden, andererseits bereits existierende Implementationen von (simulierter) künstlicher Intelligenz im Menschenkörper in der Netzwerlwelt, wie man sie zum Beispiel von Software-Agenten her kennt. Dabei werden auch digitale Stellvertreter der User, wie man ihnen in Computerspielen häufig begegnet, mit einbezogen. Für sie hat sich seit den achtziger Jahren die Bezeichnung „Avatar“ durchgesetzt<sup>3</sup>, ein Begriff, welcher in folgenden Ausführungen ausgeweitet wird und digitale Stellvertreter allgemein, aber auch „intelligente“ autonome Netzentitäten bezeichnet.

1 Literarische Beispiele: *Snow Crash* von Neal Stephensen (1992) oder *Idoru* von William Gibson (1996); Beispiele aus der Filmwelt: *Max Headroom* (1984), *Der Rasenmähermann* (1992), *Lain* (1998), *Virtuosity* (1995), *The Matrix* (1999).

2 Zum Forschungsstand und zu Projekten im Bereich künstlicher Intelligenz vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%BCnstliche\\_Intelligenz](http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%BCnstliche_Intelligenz) (23.04.05).

3 So soll das Wort Avatar 1985 von Chip Morningstar für die Repräsentation des Menschen in der virtuellen Umgebung „Habitat“ erstmals in diesem Sinne benutzt worden sein (vgl. Lischka 2002: 110-116).

Zunächst geht es einmal darum, der Zeichenhaftigkeit der verschiedenen Formen von Avataren nachzuspüren. Da die Erscheinungsformen menschlicher Körper im Netz unterschiedliche Grade an Autonomie bzw. Intelligenz aufweisen, stehen hier Dichotomien wie Geist und Körper oder Form und Inhalt im Vordergrund. Diese Dichotomien haben eine Entsprechung in der Binarität des Sprachzeichens, wie sie in Ferdinand de Saussures Grundlagen zur Semiotik dargestellt wurde. Meine These lautet nun, dass Avatare und Sprachzeichen strukturelle Analogien aufweisen, die es erlauben, das Zeichenmodell von de Saussure auf den Avatar als Zeichenkörper anzuwenden.

Die Übertragung des Zeichenbegriffs von de Saussure auf den Avatar wird über eine etymologische Herleitung des Avatarbegriffs angegangen. Dabei werden Fragen nach der Referenz und nach dem Verhältnis zwischen Materialität und Immaterialität aufgeworfen – Fragen, welche wieder einmal auf Dichotomien verweisen. Anhand von Beispielen aus der Populärkultur wird versucht, eine Kategorienbildung des Avatars nach semiotischen Kriterien zu leisten.

### Virtuelle Realität: Leben in der Netzwelt?

Als erster digitaler Avatar gilt Max Headroom, ein virtueller Fernsehmoderator und TV-Star einer gleichnamigen britisch-amerikanischen Fernsehserie, welche 1984 zum ersten Mal ausgestrahlt wurde. Populär wurde der Begriff des Avatars jedoch erst 1992 durch den Cyberroman *Snow Crash* von Neal Stephenson, welcher eine digitale Stadt entwirft, worin sich User einloggen und mittels Avataren miteinander kommunizieren können.

Unter dem Begriff des Avatars werden, wie bereits vorausgeschickt, nicht allein digitale Spielfiguren, sondern verschiedene Repräsentationen des menschlichen Körpers sowie intelligente Lebensformen im Netz verstanden. Avatare können daher nach unterschiedlichen medialen Erscheinungsformen und Funktionen differenziert werden, beispielsweise aufgrund ihrer Kontrollstufen in Hinblick auf den User. Wie die Übersicht in Abb. 1 zeigt, gibt es Avatare, welche durchgängig durch die User gesteuert werden und solche, welche nur eine partielle oder gar keine Manipulation zulassen.

Kontrollstufe	Bezeichnung
hoch	textbasierter Avatar (z.B. Login-Name, Chat-Name)
	bildbasierter Avatar (z.B. Chat-Avatar, Spiel-Avatar)
mittel	Software-Agenten, Bots, Biots
tief	autonome Avatare, Biota

Abbildung 1. Avatare und ihre unterschiedlichen Kontrollstufen.

Von hoher Kontrollstufe ist der Avatar im engeren Sinne wie er von den meisten Usern verstanden wird. Der Avatar übt hier unter anderem die Funktion eines digitalen Stellvertreters aus.<sup>4</sup> Diese Stellvertreter werden direkt vom Spieler oder Chatter gesteuert und gehorchen jedem Mausklick. Obwohl im Allgemeinen nur grafische Repräsentationen des Menschen im Netz als Avatare bezeichnet werden, sollen hier auch textbasierte Avatare in die Liste mit aufgenommen werden, d.h. Login-Namen, Chat- und MUD-Nicknames

<sup>4</sup> Zu anderen Funktionen des Avatars vgl. den *dichtung-digital*-Artikel „Der Avatar als Schnittstelle“ von Karin Wenz, welcher insbesondere auf den kommunikativen Aspekt verweist ([www.dichtung-digital.com/2002/11-10-Wenz.htm](http://www.dichtung-digital.com/2002/11-10-Wenz.htm), 23.04.05).

etc. Dies ist nicht zuletzt aufgrund der oft körperbetonten Namensgebung gerechtfertigt, welche sich User gerne aussuchen, zum Beispiel *funkeymonkey*, *zwerp*, *amazone*.<sup>5</sup> Grafische Avatare dieser Kontrollstufe sind hauptsächlich in der digitalen Spiellandschaft zu finden bzw. in Bildschirmspielen, welche aus der dritten Perspektive gespielt werden.<sup>6</sup> Dabei wird dem Spieler entweder ein Avatar zugeteilt, wie dies in den meisten Actionspielen und Adventures der Fall ist, oder aber sie können sich eine Spielfigur auswählen und ihr bestimmte Eigenschaften zuweisen, wie dies auch bei Rollenspielen vorliegt. Von mittlerer Kontrollstufe ist der partiell regulierbare Stellvertreter. Dazu gehören Software-Agenten, Bots und Biots – Softwareprogramme, welche bis zu einem gewissen Grad im Dienste der Computernutzer stehen und Aufgaben erledigen. Sie können partiell gesteuert werden, wirken aber bereits autonom und künstlich intelligent.<sup>7</sup>

- 5 Zum Thema Körperlichkeit von Avataren und ihr Bezug auf die Nutzerschaft verweise ich auf den Artikel von Judith Mathez in diesem Band.
- 6 In digitalen Spielen der ersten Perspektive erblickt der User die Spiellandschaft quasi vom eigenen Blickwinkel aus.
- 7 Folgende Kurzdefinitionen stammen aus dem Online-Glossar von Damer (1998).

Agent: "Agents are chunks of software that have a certain amount of freedom to move themselves around virtual spaces or computer networks on their own. The Internet is crawling with simple search agents which are constantly following Web links to build ever larger catalogs of web pages. Agents are designed to serve the needs of users rather than to just exist on their own like biota or become destructive like viruses."

Bot: "A bot, (short for robot) finds its roots in IRC and MUDs. There, a bot is a program acting like a user in the chat space and often providing a useful service." Ein virtueller Barkeeper in einem Chat wie beispielsweise dem Habbohotel ([www.habbo.ch](http://www.habbo.ch)), zuletzt online: 21.04.05\* erster weblink?), welcher vermeintlich beeinflusst werden kann (man kann z.B. mehr oder weniger sinnvolle Gespräche mit ihm führen und einen Drink bestellen), ist ein Beispiel für einen Bot.

Biot: "A biot is similar to a bot or agent in a virtual world but has characteristics of a living thing. Virtual pets or the trusty dog in the virtual homestead that wanders around after you is an example of a biot."

Tamagotchi & Co. gehören in die Gruppe der Biots, welche noch stärker als Bots als Lebewesen auftreten. Als erstes „virtual pet“ gelten die „little computer people“, welche 1985 im Rahmen eines Forschungsexperiments von Activision für den Commodore 64 programmiert wurden (vgl. Alex 1999).

Zur Kategorie der tiefen Kontrollstufe gehört schließlich die autonome Persönlichkeit im Netz. Tatsächlich existierende, vom User mehr oder minder unabhängige Lebensformen im Internet werden unter den Sammelbegriff Biota gestellt.<sup>8</sup> Diese Netzentitäten, die, um zu existieren, mit der Umwelt interagieren können aber nicht müssen, haben organische Eigenschaften, die zum Teil mit denjenigen von RL<sup>9</sup> vergleichbar sind. Ein Beispiel für diese Gattung sind Computerviren.

Autonome Avatare, d.h. intelligente Wesen in Menschengestalt, welche sich nur in virtuellen Umgebungen bewegen, waren seit den neunziger Jahren Bestandteil von verschiedenen befristeten Projekten, so zum Beispiel die bekannte japanische Popdiva Kyoko Date und der virtuelle deutsche Popstar E-Cyas. Beide wurden durch ihre Hits bekannt, E-Cyas bezeichnenderweise durch einen Song, dessen Titel „Are you real?“ eine Frage aufwirft, welche die brüchige Dualität von Realität und Virtualität thematisiert.<sup>10</sup>

Während derartige Online-Projekte bisher noch keinen dauerhaften Erfolg zeitigten, sind Beispiele für autonome Persönlichkeiten im Netz vor allem in der popkulturellen Literatur- und Filmszene zu finden. Bevor diese genauer betrachtet werden, sollen zunächst

8 Biote, Mehrzahl Biota: "Biota is a variety of artificial life that populates virtual worlds. Biota are objects that have organic personalities resembling plants, insects, animals, or resembling forms of life outside of our everyday experience. Biota are characterized by the fact that they exist independently inside virtual environments and may or may not interact with users in the worlds" (Damer 1998).

9 Im Folgenden wird, wo auf die „reale“ Alltagswelt verwiesen wird, das in der Internetkommunikation gebräuchliche Kürzel RL (Real Life), für die virtuelle Wirklichkeit der Begriff VR (Virtual Reality) verwendet.

10 Die Inszenierung von E-Cyas als reale Persönlichkeit konnte von 1997 bis Mitte 2002 auf seiner Homepage bewundert werden: Dort stellte er seine Biografie und Hobbies vor, publizierte Interviews und seine Lebensphilosophie. Durch den Namen E-Cyas (Akronym: Endo-Cybernetic-Artificial-Star), ausgesprochen „Isaias“, wurde ganz bewusst der heilsgeschichtliche Hintergrund herbeizitiert. So zog E-Cyas in einem Interview Parallelen zu der Geschichte von Jesus und sieht sich selbst als modernen Wohltäter der Menschheit. (vgl. <http://www.e-cyas.com/index.php3>, 08.08.02). Die 1996 „geborene“ Kyoko Fukada ist ebenfalls nicht mehr online.

durch die etymologische Herleitung des Avatarbegriffs ein paar wichtige Merkmale virtueller Körper für eine semiotische Fragestellung herausgearbeitet werden.

### Avatāras: Die inkorporierte Gottheit

Das Wort Avatar hat seinen Ursprung im Hinduismus. Dort bezeichnet es die Inkarnation des hinduistischen Gottes Ishvara:

The word „Avatāra“ [...] has as its root „tri“ passing over, and with the prefix which is added, the „ava“, you get the idea of descent, one who descends. [...] So that [...] there is the thought of a descent from above, from Ishvara to man or animal. (Besant 1902: 6)

Die Manifestation der Gottheit Ishvara, welche philosophisch mit dem griechischen Begriff des Logos (Vernunft, Wort, Verstand, Rede) gleichzusetzen ist, hat eine spezifische Funktion. Der Avatar wird immer dann inkorporiert, wenn auf der Erde Unrecht und das Böse herrschen:

When Dharma – righteousness, law – decays, when Adharma – unrighteousness, lawlessness – is exalted, then I Myself come forth: for the protection of the good, for the destruction of the evil, for the establishing firmly of Dharma, I am born from age to age. (Besant 1902: 7f.)

An anderer Stelle wird der hinduistische Avatar als ein Bekämpfer von Unrecht dargestellt, wobei seine Devotion zu Ishvara und seine Liebe zur Menschheit zwei weitere seiner Merkmale sind.<sup>11</sup>

11 "These then are the two great characteristics of the man who is to become the special manifestation of God – bhakti, love to the One in whom he is to merge, and love to those whose very life is the life of God." (Besant 1902: 14). "He must also be, as Ishvara is, a lover of humanity." (Besant 1902: 11).

Welches sind nun die Verbindungen zwischen dem hinduistischen und dem ludischen Avatar, also zwischen einem reinkarnierten Gott und dem digitalen Stellvertreter des Menschen im Computerspiel? Zuerst ist beiden die menschliche (oder tierische) Gestalt gemein; das Körperhafte ist das dominante Merkmal beider Avatare. Dann fällt die enge Verbundenheit des hinduistischen Avatars mit der Gottheit Ishvara ins Auge, denn der klassische Spielavatar (der hohen Kontrollstufe) ist ebenfalls an eine Art Gottheit gebunden, nämlich den User. Dieser hat einen gottähnlichen Status, da er scheinbar (im durch die Software zugestandenen Rahmen) uneingeschränkte Kontrolle über den Avatar ausübt. Der Avatar verweist also in beiden Fällen in seiner körperlichen Manifestation auf eine höhere, geistige Instanz. Im Unterschied zur hinduistischen Avatarvariante, als Materialisierung eines geistigen Prinzips stellt die Computerspielfigur in ihrer Leibhaftigkeit aus Bits und Bytes eine vergleichsweise immaterielle Persönlichkeit dar, welche auf den physisch existierenden Menschen hinter dem Bildschirm in RL verweist. Die Verhältnisse von Materialität und Immaterialität haben sich also bei der Übertragung des hinduistischen Konzepts auf die Digitalwelt umgekehrt.<sup>12</sup>

Im Folgenden sollen verschiedene Zeichenkörper – das Sprachzeichen, der hinduistische Avatar und der Spielavatar – nach semiotischen Gesichtspunkten verglichen werden.

12 Die Problematik einer Koppelung von VR an Immaterialität und RL an Materialität kann an dieser Stelle mit dem Verweis auf Vogelsang (2000: 250, Fn. 9) nur ange deutet werden: „Der Versuch der Grenzbestimmung zwischen realer und virtueller respektive wirklicher und fiktiver Welt gehört zu den theoretisch anspruchsvollsten, empirisch schwierigsten und sozio-kulturell folgenreichsten Fragestellungen der historischen wie aktuellen Mediendiskussion [...].“

## Taxonomie der Zeichen: Ferdinand de Saussure

De Saussure, der sich hauptsächlich mit Sprachzeichen befasste, unterschied zwischen Zeichenform, dem Signifikanten (*signifiant*), und der Bedeutung, dem Signifikat (*signifié*). Dem Signifikanten, dem Wort in seiner schriftlichen oder artikulierten Form, entspricht jeweils eine Vorstellung (Abb. 2).

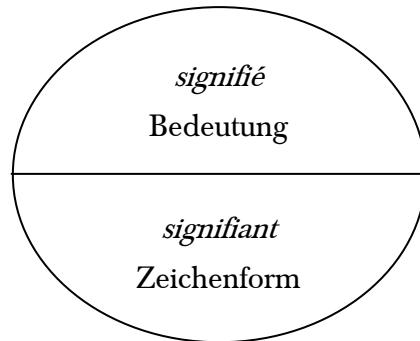


Abbildung 2. Struktur des Sprachzeichens nach de Saussure.

Diese duale Strukturierung hat Anlass zu Kritik gegeben und zur Formulierung von triadischen Konzepten geführt, bei denen des Weiteren zwischen Bedeutung und Referenz unterschieden wird.<sup>13</sup> Im Kontext der Avatardiskussion, welche in ein Netz von Dualitäten eingebunden ist – virtuell vs. real, materiell vs. immateriell –, scheint jedoch das dyadische Modell fruchtbarer zu sein. Auf die zur Diskussion stehenden Zeichen angewandt, stellt sich dieses Schema wie in Abbildung 3 dar.

13 Vgl. z.B. das triadische Zeichenkonzept von Charles S. Peirce.

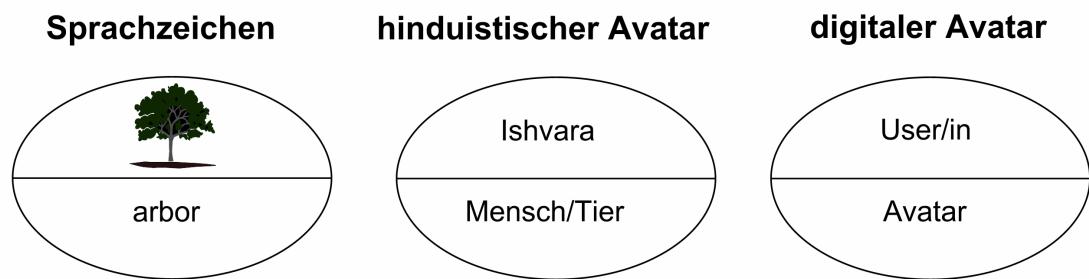


Abbildung 3. Signifikant und Signifikat beim Sprachzeichen, sowie dem hinduistischen und digitalen Avatar.

Bezieht sich das lateinische Sprachzeichen „arbor“ auf eine mentale Vorstellung von einem Baum, entspricht beim Zeichen „hinduistischer Avatar“ der Signifikant dem Menschen als Inkorporierung der Reinkarnation, das Signifikat dem Konzept von der Gottheit Ishvara. Beim klassischen Spielavatar, dem Stellvertreter des Users, ist der Signifikant die digitale Spielfigur und dessen Signifikat der vor dem Bildschirm sitzende Spieler.

Wie ist nun die Frage nach dem Virtualitätscharakter dieser Zeichenformen zu beantworten? Wie bereits vorausgeschickt, verändert sich beim Spielavatar das Verhältnis von Zeichenform und Bedeutung. Manifestiert sich beim hinduistischen Avatar das Zeichen ähnlich wie das Sprachzeichen (der Signifikant stellt den wahrnehmbaren, das Signifikat den nicht wahrnehmbaren konzeptuellen Aspekt des Zeichens dar), verhält es sich im Fall des Spielavatars umgekehrt. Dabei interessiert nun, wie sich das Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem in den verschiedenen digitalen Avataren ausdifferenziert. Diese Frage soll nicht nur hinsichtlich bereits existierender Spielavatare gestellt, sondern auch auf Repräsentationen in den narrativen Medien ausgeweitet werden.

## Autonome Avatare: Selbstreferenzielle Zeichen

Welche Referenz haben die verschiedenen digitalen (Zeichen)Körper? Beispiele aus der Literatur- und Filmwelt führen unterschiedliche Modelle vor. Der Spielfilm *Der Rasenmähermann* (1992) handelt von einem ehrgeizigen Wissenschaftler, welcher die Intelligenz des geistig unterentwickelten Jungen Jobe durch Experimente in der VR stimuliert und steigert, worauf sich jener von seiner Bindung an den als Übervater dargestellten Wissenschaftler löst und sich ins Netz einspeist mit dem Ziel, sich die Welt zu unterwerfen. Bei zunehmender Intelligenz wird Jobe autonomer und auch körperloser, indem er seine Existenz auf die Virtualität des Netzes ausdehnt.

Der japanische Animationsfilm *Lain* (1998) spielt ebenfalls auf das Verschwinden des Körpers im Netz an. Die Hauptfigur Lain existiert aber sowohl in der realen als auch in der Netzwerlwelt und emanzipiert sich schließlich von ihrem Erschaffer, um autonom existieren zu können. Max Headroom dagegen ist in der gleichnamigen TV-Serie von 1984 noch ganz klar an sein Alter Ego gebunden, obwohl er auch in dieser Beziehung gewisse Tendenzen einer Autonomie zeigt. Im Kassenschlager *The Matrix* (1999) löst sich der Protagonist Neo von seiner virtuellen Körperlichkeit in der Matrix und nimmt seine eigene Existenz im Dienste der Menschheit bzw. den Kampf gegen die Herrschaft der Maschinen auf. Auch er kann sich, wie Lain, zwischen der virtuellen Welt (der Matrix) und der realen Welt (der zerstörten Erde) hin- und herbewegen. Der Animé *Ghost in the Shell* (1995) strebt die Vereinigung eines virtuellen Wesens (the Puppet Master) und dem physisch existierenden Cyborg Major an, und in William Gibsons literarischem Werk *Idoru* vermahlt sich die gleichnamige virtuelle Popdiva mit dem realen Musiker Rez.

Das Motiv des Avatars, welcher sich emanzipiert, um seine Eigeninteressen zu befriedigen, taucht in Stanley Kubricks *2001 – Odyssee im Weltraum* (1969) in der Figur des HAL auf, dem

Bordcomputer (körperliche Kennzeichen: das rote Auge und die sonore Stimme), der eigensinnig die Mannschaft auslöschen will, da er sich und die Jupitermission bedroht fühlt. Ein ähnliches Konfliktszenario findet im Spielfilm *Virtuosity* (1995) statt, wo sich SID 6.7, der virtuelle Counterpart des real existierenden Filmhelden, selbstständig macht und Unfrieden stiftet.

Die Liste von Avatarbeispielen aus der Populärkultur könnte noch beliebig weiter geführt werden, sie reicht jedoch aus, um zwei Punkte festzuhalten, welche die Frage nach der Materialität und nach der Autonomie des Avatars betreffen.

Der erste Punkt betrifft die Frage nach der Materialität der Zeichen und Welten. Es ist in den genannten Beispielen nämlich durchaus so, dass Aktionen in der einen Welt Konsequenzen in einer anderen Welt haben können. In *Lain* sterben die Kinder, welche online in einem Spiel umgebracht werden, tatsächlich auch in der realen Welt; ebenfalls in *The Matrix*, eine programmierte Scheinwelt für die als Batterien gezüchteten Menschen. Im *Rasenmähermann* speist sich Jobe ins Netz und lässt zum Zeichen seines Erfolges alle Glocken in RL klingeln. Die Zuordnung von materiell zu RL und immateriell zu VR – welche eingangs plakativ aufgestellt wurde – kann, wie erwartet, nicht aufrechterhalten werden.

Wurde bei der Präsentation des Zeichenkonzepts von de Saussure festgehalten, dass sich die Zeichenform, der Signifikant, in der Regel auf ein von ihm unterschiedenes Signifikat bezieht, verhält sich dies bei den digitalen Avataren anders. Auffällig ist, dass sich einige von ihnen vom ursprünglichen Signifikaten lösen, ein Eigenleben entwickeln und dabei zu selbstreferenziellen Zeichen werden. Sie gewinnen ihre Signifikate nicht mehr durch ihren Verweis auf etwas anderes, sondern verweisen auf sich selbst, auf den eigenen Signifikanten, zurück.

Es lassen sich zwei unterschiedliche Modelle autonomer Avatare ausmachen: Das eine ist der Avatar, der sich zwar emanzipiert, d.h. von seinem ursprünglichen Referenten löst oder bereits autonom in Erscheinung tritt (Idoru, Lain, Neo), seinen Mitmenschen aber wohl gesonnen ist und sich durch seine Beziehung zu ihnen identifiziert, d.h. sich im Feld mit anderen Entitäten positioniert. Die zweite Version ist der autonome Avatar, welcher sich von anderen Charakteren ablöst und seine meist nicht im Dienste der Menschheit stehenden Eigeninteressen verfolgt. Während ersterer seine Identität nicht mehr durch seine enge Bindung an eine Referenz definiert, aber doch durch die Relation zu anderen Figuren, ist der zweite der echte selbstreferenzielle Avatar:

Allgemein ist aus der Sicht der Systemtheorie ein selbstreferenzielles System dadurch gekennzeichnet, dass es ausschließlich auf sich selbst bezogen ist, um auf diese Weise seine Autonomie gegenüber einer Umwelt zu gewährleisten, von der es sich notwendigerweise zur Sicherung der eigenen Identität abgekoppelt' hat. (Nöth 2000)

Aus semiotischer Sicht stellt das selbstreferenzielle Zeichen ein Paradox dar: Aufgrund seiner Grundbestimmung (*aliquid stat pro aliquo*) muss es auf „etwas anderes“ verweisen (vgl. Nöth 2000). Die Ordnung der Dinge wird dann auch wiederhergestellt, wenn ein solcher Avatar in den Filmen zwangsläufig scheitern muss: Das Computersystem HAL wird abgestellt, der kriminelle SID 6.7 in *Virtuosity* besiegt etc.

Das Scheitern könnte aber auch noch einen anderen Grund haben, welcher in der etymologischen bzw. religiös-humanistischen Natur des hinduistischen Avatars liegt: Die ursprüngliche Bestimmung des Avatāras ist, wie gezeigt, die Wiederherstellung der weltlichen Ordnung und die Arbeit im Dienste der Menschheit. Sowohl HAL (welcher anfangs noch diese Prinzipien verfolgt) als auch Jobe

widerersetzen sich dieser Aufgabe und stellen sich somit auf die Stufe einer Gottheit, was in ihrer Funktion als Avatare der Hybris gleichkommt.<sup>14</sup>

Das andere Modell eines Avatars, welcher zwar nicht (mehr) an einen Verweis auf etwas Anderes gebunden ist, sich aber auch nicht in frevelhafter Absicht über Gott und Menschen stellt, kann unter dem relationalen Aspekt von de Saussures Zeichensystem betrachtet werden. Gewisse Sprachzeichen gewinnen ihre Bedeutung durch ihre Position im System der Zeichen in ihrem Bezug auf andere Zeichen und müssen nicht zwangsläufig auf eine konkrete oder konzeptionelle Referenz verweisen.<sup>15</sup> Digitale autonome Avatare wie Lain, Idoru oder E-Cyas verhalten sich diesbezüglich ähnlich. Ohne dass sie einen konkreten Referenten hätten, definieren sie sich durch ihre Relationen zu anderen Objekten. Etymologisch gesehen, entspricht dieser relationale Aspekt des Avatars ganz der ursprünglichen hinduistischen Bestimmung, zumal sich der archaische Avatar doch grundsätzlich nicht nur durch seine Beziehung zu Ishvara, sondern auch zu anderen Elementen seines Systems definiert:

Unless within him there burns the flame of love for men – nay, men, do I say? – it is too narrow – unless within him burns the flame of love for everything that exists, moving and unmoving, in this universe of God, he will not be able to come forth as the Supreme.  
(Besant 1902: 11)

14 Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die religiöse Konnotation verschiedener Namen der autonomen Avatare: Jobe (Hiob), E-Cyas (Jesias), Neo „The One“.

15 "Saussure argued that signs only make sense as part of a formal, generalized and abstract system. His conception of meaning was purely structural and relational rather than referential: primacy is given to relationships rather than to things. The meaning of signs was seen as lying in their systematic relation to each other rather than deriving from any inherent features of signifiers or any reference to material things." (Chandler 2002).

Relationaler Avatar als Funktion des Cyberspace: „You are always connected“

In den vorliegenden Ausführungen wurden drei Zeichenkörper nebeneinander gestellt – das Sprachzeichen, der hinduistische und der digitale Avatar – und nach de Saussures Strukturmodell des Zeichens entschlüsselt. Es wurde dabei festgestellt, dass die Bedeutungen, auf welche sich die Zeichenformen jeweils beziehen, verschiedenen Welten entspringen. Das Signifikat des hinduistischen Avatars in Menschengestalt bezieht sich auf die immaterielle Gottheit Ishvara, während der digitale Avatar sich auf einen konkreten User in der „realen“ Welt beruft.

Im Sonderfall des digitalen autonomen Avatars, welcher in narrativen Medien thematisiert wird, zeigt sich eine Parallele zum semiotischen Konzept der Selbstreferenzialität, was angesichts der Grundbestimmung des Zeichens – *aliquid stat pro aliquo* – ein Paradox darstellt. Der autonome Avatar im Film oder im Buch versagt sich einer Referenz, um auf sich selbst zu verweisen; ein Prozess, welcher in den bekannten Beispielen meistens scheitert, ganz dem hinduistischen Avatar entsprechend, welcher ebenso wie das Sprachzeichen nach de Saussure auf ein Signifikat als etwas Anderes verweist.

Mit einem systemtheoretischen Zugang, auf den hier nur ansatzweise eingegangen wurde, erhält der Avatar innerhalb seines Systems durch seine Verbindung mit anderen Elementen eine neue Bedeutung, wie dies die Beispiele gezeigt haben. Es sind also nicht Fragen nach Realität/Virtualität und konkreten Referenzen, sondern kommunikationstechnische Aspekte, welche die Bedeutung dieser Avatare regeln und das Konzept der Relation zum Schlüsselkonzept

Referenzieller Avatar		Autonomer Avatar	
steuerbarer Avatar	partiell steuerbarer Avatar	relationaler Avatar	selbstreferenzieller Avatar
Computerspielfigur, Max Headroom	Virtual Pets, Bots	Neo ( <i>The Matrix</i> ) Maj ( <i>Ghost in a Shell</i> ) E-Cyas, Lain, Idoru	SID 6.7 ( <i>Virtuosity</i> ) HAL ( <i>2001 – Odyssee im Weltraum</i> ) Jobe ( <i>Der Rasenmähermann</i> )

Abbildung 4. Avatarkategorien mit Beispielen.

für (nicht nur) digitale Zeichenwelten machen. Um es mit den Wörtern von Lain auszudrücken: „No matter where you are – you are always connected.“<sup>16</sup>

Um die Überlegungen abzuschließen, werden in Abbildung 4 die verschiedenen Avatare als Zeichenkörper in Hinblick auf das Verhältnis von Signifikant und Signifikat dargestellt.

16 Lain. „Navi“. Layer 2: Girls. (1998), produziert von Pioneer Entertainment (USA) und Hiroe Tsukamoto.

## Literatur

- Alex. 1999. ZZAP64: Monthly review magazine for Commodore software. <<http://www.zzap64.co.uk/zzap7/lcp.html>> (23.04.05).
- Besant, Annie. 1902. Avatâras: Four Lectures delivered at the Twenty-fourth Anniversary Meeting of the Theosophical Society at Adyar, Madras 1899. London: Freeman.
- Chandler, Daniel. 2002. Semiotics for Beginners. <<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem02.html>> (23.04.05).
- Damer, Bruce. 1998. Avatars! Exploring and Building Virtual Worlds on the Internet. <<http://www.digitalspace.com/avatars/book/appendix/glossary.htm>> (23.04.05).
- Lischka, Konrad. 2002. Spielplatz Computer: Kultur, Geschichte und Ästhetik des Computerspiels. Hannover: Heinz Heise Verlag.
- Nöth, Winfried. 2000. Selbstreferenz in systemtheoretischer und semiotischer Sicht. In Achim Barsch et al. (Hg.). Festschrift Siegfried J. Schmidt. <<http://www.schmidt.uni-halle.de/konzepte/texte/noeth1.htm>> (23.04.05).
- Saussure, Ferdinand de. 1998. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. In Dieter Mersch (Hg.). Zeichen über Zeichen. München: dtv, 193-215.
- Vogelsang, Waldemar. 2000. „Ich bin, wen ich spiele“: Ludische Identitäten im Netz. In Caja Thimm (Hg.). Soziales im Netz. Sprache, Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet. Opladen: Westdeutscher Verlag, 240-259.



# **Von Mensch zu Mensch. Ein Essay über virtuelle Körper realer Personen im Netz**

Judith Mathez

*It is not clear who makes and who is made in the relation between human and machine. It is not clear what is mind and what body in machines that resolve into coding practices.*

Donna Haraway (1991: 177)

An verschiedenen Stellen im Internet können User sich selbst oder andere mit einem virtuellen Körper darstellen. Beispiele sind Grafikchats, in denen sich die Teilnehmenden als Avatar in einer virtuellen Umgebung bewegen sowie Abbildungen auf Privathomepages und auf In-Memoriam-Sites. Diese Onlinedarstellungen können als Körperklone, Stellvertreter oder künstliche Erweiterung der realen Personen betrachtet werden. Die Art dieser Zuschreibung hängt von der Wertung des Verhältnisses zwischen Bewusstsein, Körper und Internet-Verkörperung ab. Der vorliegende Essay spürt diesem Transfer einer physischen Person in ihre virtuelle Verkörperung und den damit zusammenhängenden Wechselwirkungen nach.

There is a body attached to this avatar – There is a mind attached to this body

Benutzerinnen und Benutzer von grafischen Chatrooms oder von grafischen Onlinegames haben die Möglichkeit, ihre eigene Erscheinungsform zu wählen und zum Teil fortwährend zu modifizieren und zu verändern. So kann im „Palace Chat“ (Abb. 1) der Avatar mit einem Mausklick ausgewechselt werden. Es gibt in der Folge Nutzerinnen und Nutzer, welche durch eine Reihe von im Voraus selektierten Avatars „zappen“: Sie wechseln ihre Erscheinungsform dann beispielsweise von einem Filmstar zu einem Tier oder von einer weiblichen zu einer männlichen Comicfigur. Bei diesem raschen Wechsel der Erscheinungsform stellt sich die Frage, was mit der Identität der Nutzerinnen und Nutzer geschieht; und zwar sowohl aus ihrer Perspektive als auch aus der Perspektive von anderen.

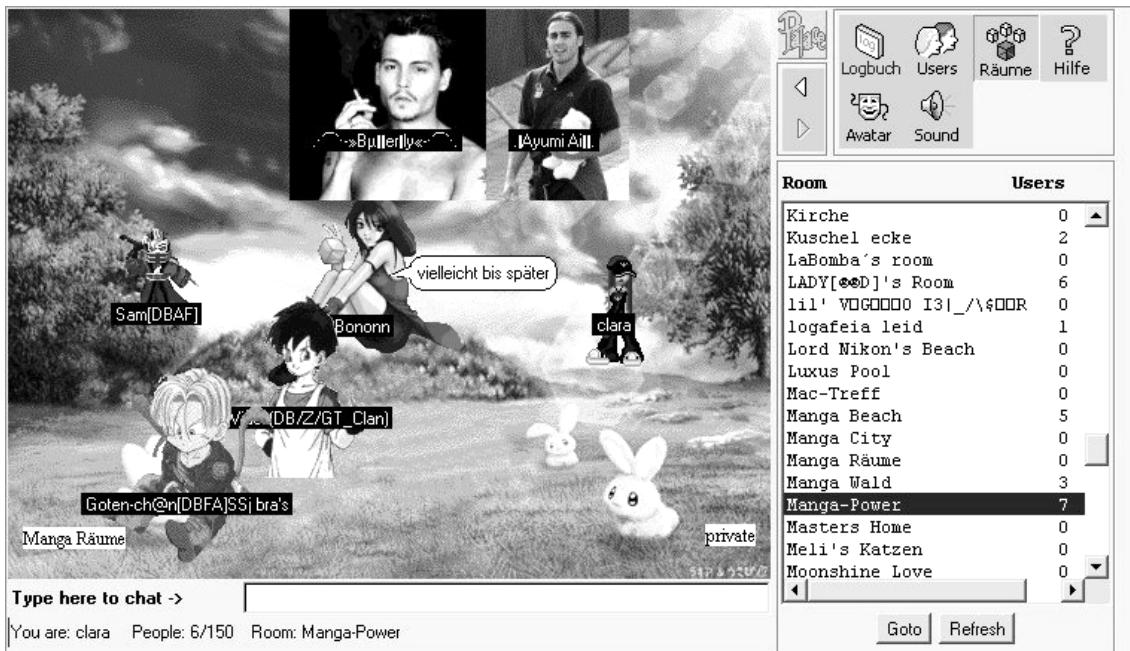


Abbildung 1. The Palace Chat.

Wie die einleitenden Bemerkungen bereits zeigen, können Körper stets als Zeichenträger einer Kommunikation aufgefasst werden. Dies trifft sowohl auf physische als auch auf digital-virtuelle Körper zu. Es geht also hier nicht nur um Zeichenkörper, sondern auch um Körperzeichen. Während physische Körper nicht nur per se, sondern auch durch Attribute wie Kleidung, Tätowierungen etc. Signale setzen (vgl. Eco 1977: 43-44), werden diese Funktionen bei digitalen Körpern in Chats um Nicknames und Signatures erweitert (vgl. Becker 1997: 168).

Besonders bei der Betrachtung von Körpern in den durch digitale Medien vermittelten virtuellen Welten bildet sich ein bemerkenswerter Chiasmus heraus. Gehen wir vom Postulat der Materialität jedes Zeichens aus, so schafft sich in diesem Fall das Bewusstsein als eine geistige Entität, welche gemeinhin als real und immateriell empfunden wird, eine virtuelle und materielle Verkörperung, nämlich einen Avatar, letzteres im Rahmen des Mediums Internet. Der

vordergründigen Entkörperung durch das Medium Internet steht also in diesen Fällen eine Wiederverkörperung in Form einer Imitation bzw. Abbildung des physischen Körpers des Users entgegen. Die materielle Qualität des physischen Körpers wird mit dessen Transfer ins Internet also nicht grundsätzlich aufgegeben. Mit der Cyborgtheorie soll diese These erörtert und plausibilisiert werden.

Dabei orientiere ich mich vor allem an den eingangs erwähnten Körperdarstellungen in Grafikchats und auf Privathomepages. Diese dienen im weiten Sinne der Selbstdarstellung von physischen Personen. Andere Zusammenhänge, in denen sich Internetnutzende Onlinekörper zulegen können, sind Onlinespiele, vor allem *massive multiplayer role playing games*, aber auch die älteren MUDs und MOOs. Diese werden wegen ihres vorgegebenen und entsprechend eng gesteckten Handlungsrahmens hier nicht berücksichtigt.<sup>1</sup> Ebenfalls nicht behandelt werden können Körperdarstellungen im Offlinenbetrieb, z.B. bei Ballerspielen oder Actionadventures, weil die Interaktionsmöglichkeiten mit anderen Nutzerinnen und Nutzern entfallen, sowie autonome Onlineagenten, welche durch ein Programm gesteuert werden (sog. *bots*), die technisch noch im Experimentierstadium steckenden Cybersexprojekte sowie alle nichtgrafischen Darstellungen von Personen, beispielsweise in textbasierten Onlinechats.

Die Verbindung zwischen einem physischen Körper und seiner Onlinepräsenz ist in den hier besprochenen Fällen also stets vorhanden. Es handelt sich um nicht-autonome Onlinekörper. Zudem ist der Handlungsrahmen relativ offen gehalten, so dass verschiedene Aspekte des On-/Offlinekörpers sichtbar werden können.

<sup>1</sup> Vgl. dazu aber die Beiträge von Randi Gunzenhäuser, Mela Kocher und Karin Wenz in der Novemberausgabe 2002 von *dichtung digital*.

## Virtuelle Körper realer Personen im Netz

Aus der Beschäftigung mit den Entitäten und Qualitäten „Körper“, „Bewusstsein“, „Identität“, „Realität“, „Virtualität“, „Materialität“ und „Immaterialität“ erwächst eine ganze Reihe von ontologischen Problemen. Zum ersten sind die Begriffe an und für sich problematisch, was sich in einer teilweise um Jahrhunderte zurückreichenden philosophischen Begriffsgeschichte und -problematisierung spiegelt. Die Literatur zum Verhältnis der Körper zu ihren Onlinepräsenzen oder zu ihren Entsprechungen in virtuellen Welten operiert dann auch in Abhängigkeit von ihrer theoretisch-philosophischen Provenienz mit einer Vielzahl von Begriffen: Körper, Leib, Subjekt, Bewusstsein, Identität, Kognition, Maskierung etc. Zum zweiten ist das Verhältnis der Begriffe untereinander weitgehend ungeklärt, was sich zum Beispiel in der Uneinigkeit über die Frage, wo der Sitz der Identität ist, zeigt – sofern diese nicht generell verworfen wird – und in den Fragen danach, welcher Entität welche Qualität zugeschrieben werden soll oder auch, was wodurch beeinflusst oder kontrolliert wird.

Ich werde im Folgenden drei Problemkreise herausgreifen und kurz skizzieren: Erstens den Körper als kommunikativen Zeichenträger per se, zweitens das Verhältnis zwischen physischem Körper und Onlinekörper und drittens die Entkörperung und Verkörperung, die aus der Wechselwirkung zwischen physischem Körper und Onlinekörper hervorgeht. Fragen nach der Realität, Virtualität, Materialität oder Immaterialität werden dabei integriert.

### Der Körper

Das erste Problem besteht also darin, dass der Körper als kommunikativer Zeichenträger, als Signifikat an sich problematisch ist. Die Hinterfragung eines in sich geschlossenen Körpers wurde vor allem

durch die gender studies und durch poststrukturalistische Theorien vorangetrieben; die Körpersoziologie überträgt die dort gewonnenen Denkmuster auf soziale Gegebenheiten.

Der Poststrukturalismus positioniert die Identität als Schnittpunkt im Geflecht von Diskursen und Mächten. Der Körper als physische Manifestation dieser Identität interessiert besonders im Zusammenhang mit dem Identitätskonzept und wird entsprechend eher über seine Funktion als über seine Physis thematisiert. Hinsichtlich einflussreicher kritischer Identitätskonzepte sind vor allem die Arbeiten von Foucault, Lyotard, Derrida und Barthes hervorzuheben. Die gender studies hingegen wenden sich ausdrücklich auch der Physis des Körpers zu. Dies ist einerseits durch die diskursbestimmende Dichotomie von biologischem und sozialem Geschlecht (*sex* und *gender*) bedingt, andererseits operiert auch die feministische Forschung, die in einer poststrukturalistischen und daher eher körperfremden Tradition steht, mit Körperlichkeit (vgl. Butler 1997; vgl. auch die Kritik des Körperkonzepts bei Butler in Becker 2000: 49, 56-57).

Auch die Soziologie betrachtet die Identität nicht länger als geschlossene Einheit. Durch die Flexibilisierung der Lebensumwelt werden gesellschaftlich fixierte Rollen und Lebenspläne zunehmend veränder- und verhandelbar: Identitätsinszenierung und -management wird zur Entwicklungsaufgabe. Der physische Körper wird in der Folge vielfach als Ausdrucksmittel dieser Identität verstanden; Beispiele für die Inszenierung von Identität mit Hilfe des Körpers sind Körperhaltung, Haartracht, Körperschmuck, Kleidung oder operative Plastik. Auch das Körperbild wird also zunehmend „weich“ oder gar „flüssig“.<sup>2</sup> Medien und somit die Selbstdarstellung

2 Zur fluiden Identität im Zusammenhang mit der Selbstinszenierung im Internet vgl. Vogelsang (2000: 246-250).

im Internet können ebenfalls in diesem Sinne genutzt werden. Onlinepräsenzen stellen in diesen Fällen weitere Elemente oder Ausdifferenzierungen einer flexibilisierten Identität dar.

### Online- und Offlinekörper, Realität und Virtualität

Das Verhältnis dieser Onlinekörper zu ihren physischen Repräsentationen verweist auf den nächsten Problemkreis: Die zwei Entitäten können einerseits als Dichotomie zweier sich reziprok beeinflussender Elemente aufgefasst werden, der Onlinekörper kann aber andererseits auch als Maske, Stellvertreter, Erweiterung oder Klon eines als basal gesetzten physischen Körpers verstanden werden.<sup>3</sup>

Wie groß ist aber die Übereinstimmung zwischen der „Realität“ des physischen Körpers und der „Virtualität“ des Onlinekörpers? Was wird beim Transfer vom vorgegebenen physischen Körper beibehalten, was wird verändert? Eine Illustration der Möglichkeiten bietet der Avatar-Chat „Habbo Hotel“ (Abb. 2).

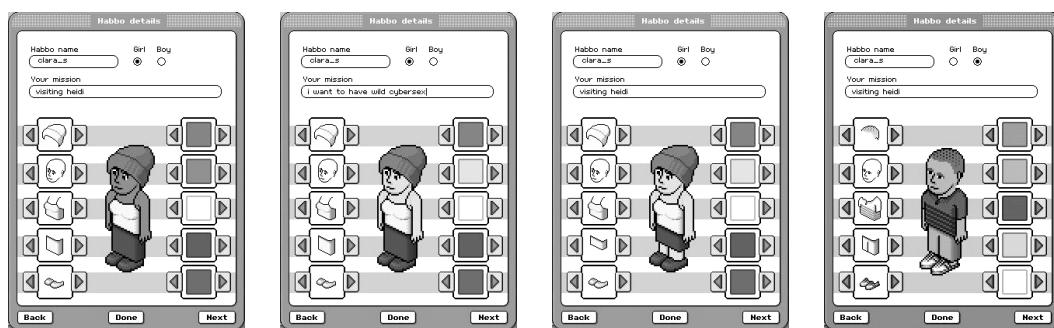


Abbildung 2. Habbo Hotel Switzerland.

3 Nur als Anmerkung sei hier eingefügt, dass sich Online- zu Offlinekörper nicht zwangsläufig in einem 1:1-Verhältnis befinden müssen. Eine physische Person kann sich mehrere Onlineverkörperungen schaffen; eine Onlineverkörperung kann von mehreren physischen Personen gemeinsam geschaffen und/oder weiterentwickelt werden. Siehe dazu auch die Ausführungen im Kapitel „Von Cyborg zu Netborg“.

Im Bereich „Update my Habbo ID“ können Eigenschaften des Avatars festgelegt oder verändert werden; diese spiegeln die Distanz wider, welche zwischen physischen Körper und Onlinekörper gelegt werden kann. Es besteht beispielsweise die Möglichkeit der Manipulation von Kleidung, Hautfarbe und Geschlecht. In der Onlinewelt können außerdem Nicknames und Signatures zur Identitätsgestaltung herangezogen werden (vgl. Becker 1997: 168; Vogelsang 2000: 250).

Soziologische Untersuchungen, welche das Verhältnis von „realem“ und „virtuellem“ Körper untersuchen, stammen überwiegend aus dem Bereich der MUDs und (weniger häufig) MOOs oder aus textbasierten Chats. Es handelt sich überwiegend um qualitative Studien, die teilweise via Internet erhoben wurden und bezüglich der Authentizität der Angaben entsprechend vorsichtig zu bewerten sind (vgl. Vogelsang 2000; Funken 2000). Vielfach fokussieren sie Fragen der Geschlechtlichkeit und interessieren sich besonders für die Manipulation des Geschlechts, dem *gender swapping* (vgl. Vogelsang 2000; Funken 2000). Dies erfolgt häufiger von Mann zu Frau als von Frau zu Mann. Als Motive werden überwiegend Lust am Spiel mit der Identität, das Sammeln von Erfahrungen aus einer anderen Lebenswelt oder Kompensation genannt. In ludischen Onlineanwendungen ist außer den real-life-Geschlechtern weiblich und männlich oft auch „neutral“ oder „multipel“ wählbar. In Onlinechats dagegen stellt die bipolare Geschlechtlichkeit ein zentrales Ordnungsprinzip dar (vgl. Funken 2000: 121-122). Entgegen den Erwartungen und Hoffnungen, insbesondere von feministischer und poststrukturalistischer Seite, findet kaum eine Übertragung der fließenden Grenzen zwischen den Geschlechtern von der Online- auf die Realwelt statt: Anstelle der dekonstruierenden Haltung „gender doesn't matter“ werden vielmehr überkommene Geschlechtsstereotypen in der Onlinewelt reproduziert.

Eine Manipulation von anderen körperlichen Merkmalen wie Alter, Augenfarbe etc. dürfte bei den hier berücksichtigten Onlineanwendungen in beschränktem Maße die Regel sein. Bei Avatar-Chats tritt dies mit Bestimmtheit öfter auf als bei der Selbstdarstellung auf Privathomepages. Beim Entwurf einer Online-Identität ist die Wahrung von Kontingenz allerdings von zentraler Wichtigkeit für die Akzeptanz durch andere (vgl. Funken 2000). Zudem scheinen vor allem die Nutzerinnen und Nutzer von Homepages davon auszugehen, dass eine weitgehende Übereinstimmung von physischer Identität und Online-Identität besteht. Sie reagieren entsprechend emotional, wenn sie auf einen „Schwindel hereinfallen“. Ein Beispiel hierfür ist die 19-jährige Kaycee Nicole Swenson, die von 2000 bis 2001 zusammen mit ihrer Mutter ein Onlinetagebuch (weblog) über ihre Leukämieerkrankung führte und schließlich im Frühling 2001 starb. Erst nach ihrem „Tod“ wurde bekannt, dass sowohl Kaycee als auch ihre Mutter Erfindungen der 40-jährigen Debbie Swenson gewesen waren (vgl. Woning 2001; Geitgey 2001).

Die Eingangsfrage dieses Kapitels kann auch in die umgekehrte Richtung gestellt werden: Was wird vom Onlinekörper auf den physischen Körper übertragen? So gibt es Berichte von MOO-Usern, welche mit der Wirkung ihres Onlinekörpers im MOO Erfahrungen sammeln und anschließend ihren physischen Körper analog gestalten (vgl. Funken 2000: 114). Dies widerspricht übrigens der Vorstellung der Online-Identität als Maske keineswegs: Auch das Spiel mit Verkleidungen beim Karneval kann zur Bewusstwerdung und allenfalls Integration von alternativen Rollenmustern ins „normale“ Leben führen (vgl. Becker 1997: 168-170; sowie Vogelsang 2000: 252). Es kann also von einer wechselseitigen Beeinflussung von Online- und Offline-Identität und damit auch von einer dynamischen Wechselwirkung von Online- und Offlinekörper ausgegangen werden.

### Entkörperung und Verkörperung, Materialität und Immateriellat

Ich setze im Zusammenhang mit Körperbildern im Internet keinen originären, vormedialen physischen Körper voraus. Vielmehr gehe ich von gleichzeitigen gegenläufigen Bewegungen der Ent- und Verkörperlichung aus. Diese konstante prozessuale bzw. performative Formung und Umformung des Körpers (und auch der Identität) wird von einigen Autorinnen und Autoren als generelle Anforderung an moderne Individuen – unabhängig von Medientransfers – beschrieben (vgl. Ellrich 1997; sowie Becker 1997). Ein der Postmoderne verpflichteter Identitätsentwurf wendet sich zwar der Psyche zu und somit vom Körper ab, indem der Körper aber zum *Produkt* dieser Entwurfstätigkeit wird, bildet er zugleich deren Brennpunkt. Der Sitz der Identität pendelt demnach zwischen immateriellem Bewusstsein und materiellem physischem Körper.

Bei einer medialen Transformation des Selbstentwurfs, beispielsweise beim Schreiben, tritt diese Oszillation zwischen Gestaltungsfreiheit und Rückbindung an den Körper besonders deutlich hervor; Becker beschreibt sie für das sich im Schreiben selbst entwerfende Subjekt (vgl. Becker 1997: 176-178). Die im Internet praktizierte Selbstdarstellung in Chats und auf Privathomepages beinhaltet zudem die Komponente der Interaktivität und somit ein soziales Umfeld. Der Selbstentwurf spiegelt sich vor allem beim Chatten zeitlich synchron an den Reaktionen der anderen Chattenden.

### Von Mensch zu Cyborg

Donna Haraway hat mit dem *Cyborg Manifesto* (1991) den Begriff des Cyborg wesentlich geprägt. Cyborg steht für *cybernetic organism* und wird von Haraway für die Synthese zwischen Mensch und Tier, zwischen (menschlichem/tierischem) Organismus und Ma-

schine sowie zwischen Physischem und Nichtphysischem verwendet. Sie referiert im Manifest vor allem die zweite Grenzziehung.

Für den Blick auf Zeichenkörper im Netz ist sowohl die Synthese zwischen Mensch und Maschine (Computer) als auch diejenige zwischen Physischem und Nichtphysischem, wie sie im vorhergehenden Kapitel entwickelt wurde, von Belang. Mit der Einführung des Cyborgs kann sowohl das Verhältnis zwischen Online- und Offlinekörper in Chats, auf Privathomepages und in MUDs und MOOs als auch die Bewegung von Ent- und Verkörperlichung, welche durch die Verhandelbarkeit von Identität in der Wechselwirkung mit dem Körper entsteht, einer Synthese zugeführt werden.

Allerdings möchte ich hier einen Vorbehalt anbringen: Das Morphem *cyber-* ruft im Deutschen andere Konnotationen hervor als im Englischen, was sich auch in der Begriffsverwendung niederschlägt. Deshalb möchte ich den Begriff Cyborg für die Beschreibung der hier interessierenden Phänomene nicht unhinterfragt übernehmen. Im Englischen verweist *cyber-* vor allem auf Computer: *cyberspace* ist eine computergenerierte dreidimensionale Virtual-Reality-Umgebung<sup>4</sup>, ein *cyborg* ist in der allgemeinen Begriffsverwendung ein Lebewesen mit Computerimplantaten. Das Deutsche fokussiert dagegen stärker den mechanischen und weniger den computertechnischen Aspekt: Kybernetik ist die Lehre von den Regelungs- und Steuerungsmechanismen. Cyborg bezeichnet die Integrierung technischer Geräte in den Menschen.

Für die Beschreibung von Zeichenkörpern im Netz ist der Begriff Cyborg – vor allem in seiner deutschen Verwendung – aus evidenten Gründen nur beschränkt geeignet: Er vermag nur Haraways zweite Grenzüberschreitung, nämlich diejenige zwischen

<sup>4</sup> Dies im Gegensatz zum Deutschen, wo „Cyberspace“ fälschlicherweise häufig synonym zu „Internet“ verwendet wird. Eine virtual-reality-Umgebung ist im Unterschied dazu nur in Ausnahmefällen online verfügbar.

Organismus und Maschine, zu fassen, und er betont die Mechanik, was der digitalen Qualität von Computern entgegensteht. Das Wort Cyborg verleiht also weder der immateriellen noch der digitalen Komponente von Zeichenkörpern im Internet ausreichend Ausdruck.

### Von Cyborg zu Netborg

Ich schlage deshalb für die hier im Zentrum stehenden Phänomene den Begriff *Netborg* vor. Netborg steht dabei für *net organism*.<sup>5</sup> Dadurch werden auch die obigen Dichotomien begrifflich fassbar: Ein Netborg ist die Synthese eines außerhalb des Computers physisch präsenten Organismus mit einer Verkörperung im Internet. Sein oszillierender Charakter zwischen Materialität und Immaterialität kommt deutlicher zum Ausdruck als durch das Morphem *cyber*. Die materielle und die immaterielle Komponente entsprechen hierbei Haraways dritter Grenzüberschreitung des Cyborgs (zwischen Physischem und Nichtphysischem), die sie im Manifest allerdings nur am Rande thematisiert. Schließlich kann die digitale Qualität des Internets durch den Neologismus Netborg begrifflich besser ausgedrückt werden als durch das stark durch die Mechanik konnotierte Cyborg.

<sup>5</sup> Morphologisch korrekt müsste es folglich „Netorg“ heißen. „Borg“ steht in einigen Fällen allerdings bereits als Abkürzung für „Cyborg“, beispielsweise im Star-Trek-Universum, wo „die Borg“ ein insektenähnlich organisiertes Cyborg-Volk sind. Die spezifische Kohäsionskraft des b mag damit zusammenhängen, dass die Silbengrenze in Cy-borg entsprechend verläuft. Vergleichbar ist der (für die Bildung von Neologismen äußerst fruchtbare) Begriff „Blog“ für web-log, wo das b ebenfalls zum zweiten Morphem gesprungen ist.

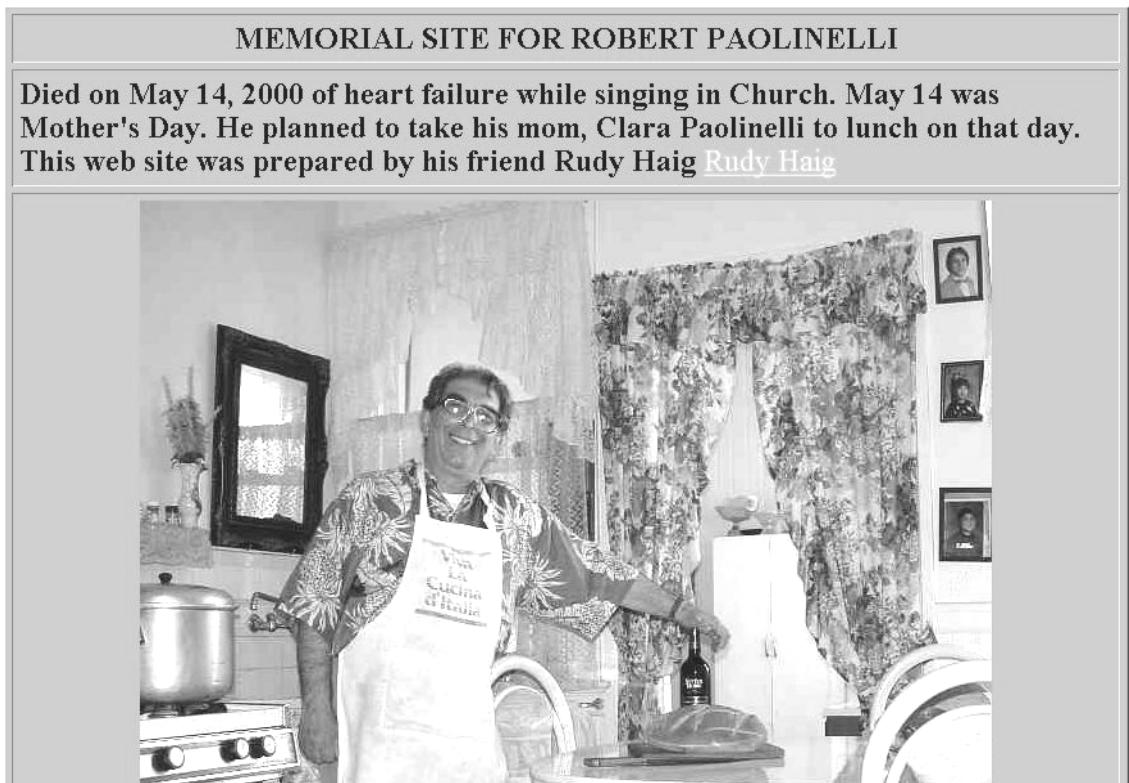


Abbildung 3. Memorial site for Robert Paolinelli.

Das Problem der Grenzziehung zwischen Organismus und Maschine stellt sich beim Netborg ebenso wie beim Cyborg, wird aber um eine Komponente erweitert. Ein Netborg, der sich zu Lebzeiten auf einer Internetseite eine Repräsentation schafft, besteht auch nach dem Tod des Organismus weiter. Dasselbe gilt für In-Memoriam-Sites, welche von Angehörigen oder Freundinnen und Freunden für Verstorbene gestaltet werden in der Absicht, den Verstorbenen ein verlängertes Leben im Internet zu verschaffen (Abb. 3).

Der Künstler Nick Waplington überzeichnet diese Besonderheit in seinem Bild mit dem Titel „[www.webcemetary.com](http://www.webcemetary.com)“ (2000). Es handelt sich dabei um den vergrößerten Printout einer Werbeseite eines fiktiven Dienstes, welcher Privathomepages nach dem Tod

ihrer Betreiberinnen und Betreiber gegen eine Entschädigung weiter hostet und stets dem neuesten technischen Stand anpasst.

Zudem ist das Internet, für sich genommen, bereits ein grenzüberschreitendes Medium. Es ermöglicht nicht nur das Verschwimmen der Grenzen zwischen Internet und Organismus, sondern auch das Verschwimmen der Grenzen zwischen verschiedenen Menschen. Dies ist in Bezug auf Körperdarstellungen im Netz der Fall, wenn sich mehrere physische Personen *eine* gemeinsam gesteuerte Onlineverkörperung schaffen oder wenn *eine* physische Person mehrere Onlineverkörperungen realisiert (letzteres ist in MUDs, MOOs und *massive multiplayer role playing games* nicht unüblich). Letztlich heißt das, dass auch die Grenzen zwischen verschiedenen Netborgs fließend werden können.

Technikoptimistische Stimmen, worunter die Mehrzahl der versierten Netborgs zu zählen sein dürfte, kommen angesichts dieser Tatsachen wohl zum selben lakonischen Schluss wie Haraway: „Why should our bodies end at the skin [...]?“ (Haraway 1991: 178).

### Statt eines Schlusswortes

Ein Dialog von zwei Netborgs im dreidimensionalen „Visual Avatar Chat“ (Abb. 4).

<clara\_se> [hat das Erscheinungsbild des Smileys rechts unten im abgebildeten Screenshot, jm] du hast aber einen hübschen anzug  
<clara\_se> wo kann ich mir sowas aussuchen?  
[...]

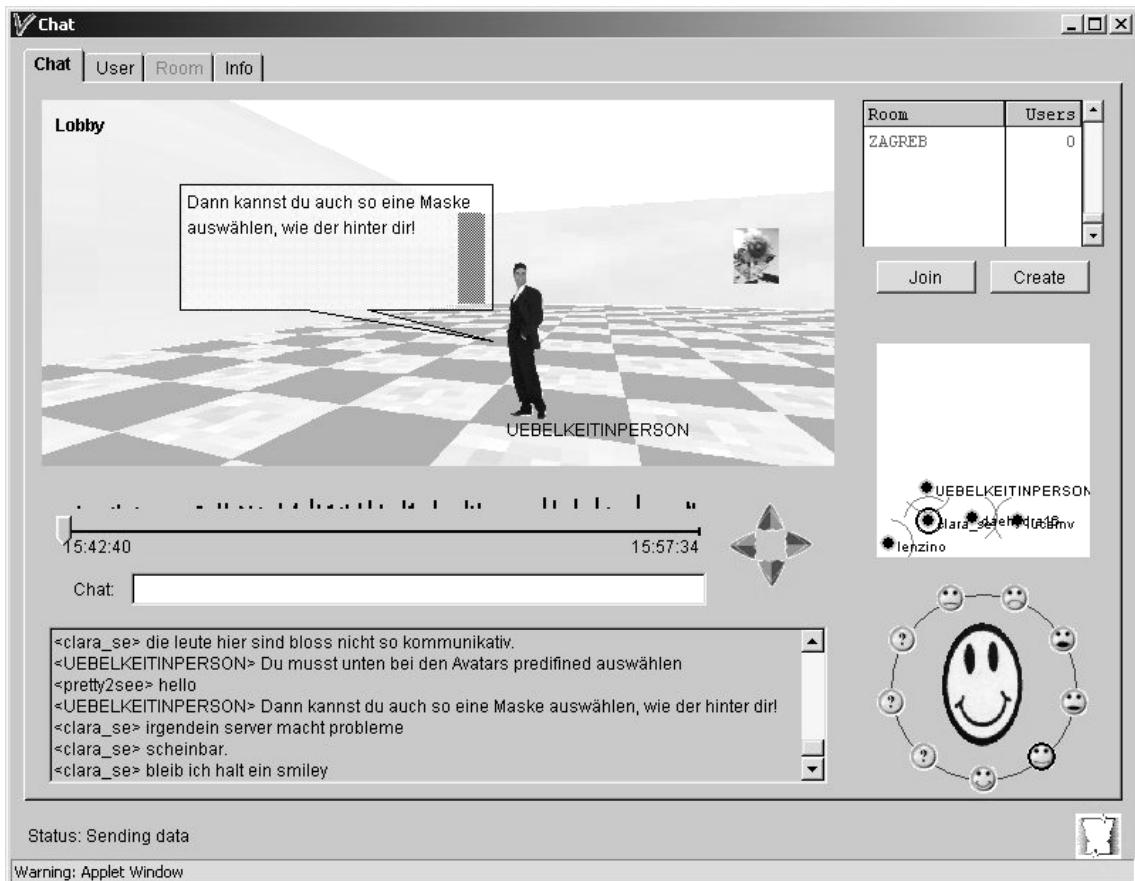


Abbildung 4. Ein Dialog von zwei Netborgs im dreidimensionalen „Visual Avatar Chat“.

<UEBELKEITINPERSON> Du musst unten bei den Avatars predefined auswählen  
 [...]  
 <UEBELKEITINPERSON> Dann kannst du auch so eine Maske auswählen, wie der hinter dir!  
 <clara\_se> irgendein server macht probleme  
 <clara\_se> scheinbar.  
 <clara\_se> bleib ich halt ein smiley  
 <UEBELKEITINPERSON> Ist auch voll ok  
 <clara\_se> :)  
 <UEBELKEITINPERSON> ;)  
 (Visual Avatar Chat. 17.07.2002. 15:40-16:00).

## Literatur und Mediografie

- Becker, Barbara. 1997. Virtuelle Identitäten. Die Technik, das Subjekt und das Imaginäre. In Barbara Becker & Michael Paetau (Hg.). *Virtualisierung des Sozialen. Die Informationsgesellschaft zwischen Fragmentierung und Globalisierung*. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 163-184.
- Becker, Barbara. 2000. Cyborgs, Robots und „Transhumanisten“. Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität. In Barbara Becker & Irmela Schneider (Hg.). *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt a. Main: Campus, 41-69.
- Butler, Judith. 1997. Körper von Gewicht. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Eco, Umberto. 1977. Zeichen. Einführung in einen Begriff. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Ellrich, Lutz. 1997. Der medialisierte Körper. In Barbara Becker & Michael Paetau (Hg.). *Virtualisierung des Sozialen. Die Informationsgesellschaft zwischen Fragmentierung und Globalisierung*. Frankfurt a. Main, New York: Campus, 135-161.
- Funken, Christiane. 2000. Körpertext oder Textkörper. Zur vermeintlichen Neutralisierung geschlechtlicher Körperinszenierungen im elektronischen Netz. In Barbara Becker & Irmela Schneider (Hg.). *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt a. Main: Campus, 103-129.
- Geitgey, Adam 2001. The Kaycee Nicole (Swenson) FAQ.  
⟨<http://www.rootnode.org/article.php?sid=26>⟩ (19.09.2002).
- Habbo Hotel Switzerland. ⟨<http://www.habbohotel.ch.habbo/de/>⟩ (03.05.2005).
- Haig, Rudi. Memorial site for Robert Paolinelli.  
⟨<http://www.geocities.com/rpaolinelli/>⟩ (03.05.2005).
- Haraway, Donna 1991. A cyborg manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In dies. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 149-181.
- The Palace Chat. ⟨<http://www.palace4all.de/>⟩ (03.05.2005).

- Visual Avatar Chat. <<http://www.weirdoz.org/visualchat/>> (03.05.2005).
- Vogelsang, Waldemar. 2000. «Ich bin, wen ich spiele.» Ludische Identitäten im Netz. In Caja Thimm (Hg.). Soziales im Netz. Sprache, Beziehungen und Kommunikationskulturen im Internet. Opladen: Westdeutscher Verlag, 240-259.
- Waplington, Nick. 2000. <<http://www.webcemetary.com.>> (03.05.2005).
- Woning, Randall van der. 2001. The end of the whole mess.  
<<http://www.bigwhiteguy.com/mess.pdf>> (03.05.2005).



## **Autorinnen und Autoren**

**Frank Degler**, Dr. phil. (\*1972), wissenschaftlicher Angestellter und Koordinator des DFG-Forschungsprojektes „Literarisches und mediales Wissen“ an der Universität Mannheim. Wichtigste Veröffentlichungen: „Sekrete Kommunikation. Zum Motiv der Körperflüssigkeiten in der Neuen Deutschen Popliteratur.“ In *Epochenkrankheiten in der Literatur* (2005); „Erspielte Geschichten. Labyrinthisches Erzählen im Computerspiel.“ In M. Bopp et al. (Hg.). »See? I'm real...« *Multidisziplinäre Zugänge zum Computerspiel am Beispiel von Silent Hill* (2005); *Aisthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds Der Kontrabaß, Das Parfum und Rossini* (2003).

**Ruth Gantert**, Dr. phil. (\*1967), Habilitandin (Romanistik) an der Universität Zürich und Dozentin an der Pädagogischen Hochschule der Universität St. Gallen. Promotion über Rimbaud. Forschungsprojekte zur Figur der Leserin im literarischen Text und über den italienischen Roman der Zwischenkriegszeit. Wichtigste Veröffentlichungen: «La constitution du sens dans Yvette de Maupassant». In U. Bähler et al. (Hg.). *Donner du sens. Études de sémiotique théorique et appliquée* (2005); «Lecture métapoétique d'*Enfance* de Rimbaud». *Versants* 41 (2002); «La statue animée dans *La Vénus d'Ille de Mérimée* et dans *L'Œuvre* de Zola». In *Das Fantastische. Le fantastique. Il fantastico* (Colloquium Helveticum 33) (2002).

**Anke Hertling**, M.A. (\*1976), Studium der Germanistik, Kultur- und Medienwissenschaften in Leipzig und Brüssel. Seit 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Kulturforschung an der Universität Kassel. Dissertationsvorhaben zum Thema „Automobil und Automobilität in Texten von Frauen der Weimarer Republik“.

**Dirk Hommrich**, M.A. (\*1975), Assoziiertes Mitglied am Graduiertenkolleg „Technisierung und Gesellschaft“ der TU Darmstadt und Teilnehmer am Fortbildungsprogramm Buch- und Medienpraxis der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main. Wichtigste Veröffentlichungen:

Rez.: A. Pichler „Wittgensteins Philosophische Untersuchungen“. *Wittgenstein-Jahrbuch* (2005); Rez.: U. J. Schneider und P. Gehring „Der ganze Foucault“. *Jahrbuch für europäische Prozesse* (2005).

**Mela Kocher**, Dr. phil. (\*1972), wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kinder- und Jugendmedien (SIKJM) in Zürich. Arbeits- und Forschungsschwerpunkt „Interaktive Kinder- und Jugendmedien“ (mit V. Rutschmann und J. Mathez). Wichtigste Veröffentlichungen: *Über den ästhetischen Begriff des Spiels als Link zwischen traditioneller Texthermeneutik, Hyperfiktion und Computerspielen* (2001 mit M. Böhler); *Online-Rollenspiele und Medienkompetenz. Ein rezeptionsästhetischer Zugang* (2003); *Poiésis und Techné. Computerspiele und ihre Erzählweisen* (2004).

**Nicole Labitzke**, M.A. (\*1973), Studium der Publizistik, Soziologie und Amerikanistik in Mainz. Derzeit Doktorandin im Internationalen Promotionsprogramm „Performance and Media Studies“. Geschäftsführerin des Elektronischen Medienzentrums der Universität Mainz. Wichtigste Veröffentlichungen: „Mediated Talk. Communicative Layers and Institutional Framework in TV Talk Shows“. In C. Balme und M. Wagner (Hg.). *Beyond Aesthetics. Performance, Media, and Cultural Studies* (2004).

**Judith Mathez**, lic. phil. (\*1972), wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kinder- und Jugendmedien (SIKJM) in Zürich. Forschungsschwerpunkte: Kinder- und Jugendmedien, Game Studies, Hyperfiction, Interaktivität, digitale Körper. Wichtigste Veröffentlichungen: „Konkreativität als Kategorie digitaler Literatur“. In *dichtung digital* (2002); „Künstliche Perfektion – digitale Schönheiten“. In A. Hauner und E. Reichart (Hg.). *Bodytalk. Der riskante Kult um Körper und Schönheit* (2004).

**Dieter Mersch**, Dr. phil. habil. (\*1951), seit 2004 Lehrstuhl für Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Wichtigste Veröffentlichungen: *Gespräche über Wittgenstein* (1991); *Umberto Eco zur Einführung* (1993); *Welten im Kopf. Profile der Gegenwart philosophie*. 3 Bde. hg. von D. Mersch et al. (1996); *Zeichen über Zeichen* (1998); *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis* (2002); *Ereignis und Aura*.

*Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (2002); *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens* (2003); *Performativität und Praxis* (2003 mit J. Kertscher) sowie zahlreiche Aufsätze zur Medien- und Zeichentheorie, Ästhetik und Kunsttheorie.

**Winfried Nöth**, Prof. Dr. phil. (\*1944), Professor für Anglistik-Linguistik und Semiotik, seit 1999 Sprecher der Interdisziplinären Arbeitsgruppe für Kulturforschung an der Universität Kassel, Gastprofessor des Postgraduiertenprogramms für Kommunikationsforschung und Semiotik an der Kath. Universität São Paulo, Ehrenmitglied der “International Association for Visual Semiotics” und ehem. Präsident der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (2002-2005). Buchveröffentlichungen u.a.: *Dynamik semiotischer Systeme* (1975); *Handbook of Semiotics* (1990); *Origins of Semiosis* (1994); *Semiotics of the Media* (1997); *Imagem-Cognição, semiótica, mídia* (1998 mit L. Santaella; span. Übers. 2003); *Handbuch der Semiotik* (2. Aufl. 2000); *Landkarten als synoptisches Medium* (1998 mit D. Schmaucks); *Medientheorie und die digitalen Medien* (1998 mit K. Wenz); *Semiotics of Nature* (2001 mit K. Kull) und *The Crisis of Representation* (2003 mit C. Ljungberg).

**Winfried Pauleit**, Prof. Dr. phil. (\*1963), Professor für Medientheorie an der Universität Bremen und Mitherausgeber des Internetmagazins <[www.nachdemfilm.de](http://www.nachdemfilm.de)>. Wichtigste Veröffentlichungen: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino* (2004); “Videosurveillance and postmodern subjects”. In *Ctrl [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (2002).

**Alexander Piecha**, Dr. phil. (\*1969), seit 1999 Creative Director in der freien Wirtschaft und Betreiber eines nichtkommerziellen Internetforums für Kunst und Philosophie (<<http://www.apiecha.de>>). Wichtigste Veröffentlichungen: *Die Begründbarkeit ästhetischer Werturteile* (2002); „Wozu Kunstpädagogik? Zur kognitiven Bedeutung ästhetischer Erfahrung“. In *bilden mit kunst*. hg. vom Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen e.V (2004); „Wahre Schönheit?“ In C. Jäger (Hg.). *Kunst und*

*Kognition* (2004); „Schön und Gut. Die Frage nach der Objektivierbarkeit von Werturteilen“. In P. Wilhelmer (Hg.). *Markt-Wert-Gefühle* (2004).

**Martina Plümacher**, Dr. phil. (\*1958), Privatdozentin am Institut für Philosophie der Universität Bremen. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Philosophie im 19. und 20. Jahrhundert, Epistemologie, Semiotik und Sprachphilosophie. Wichtigste Veröffentlichungen: *Philosophie nach 1945 in der Bundesrepublik Deutschland* (1996); *Wahrnehmung, Repräsentation und Wissen. Edmund Husserls und Ernst Cassirers Analysen zur Struktur des Bewußtseins* (2004).

**Dagmar Schmauks**, Prof. Dr. phil. (\*1950), apl. Professorin für Semiotik an der TU Berlin. Wichtigste Veröffentlichungen: *Deixis in der Mensch-Maschine-Interaktion* (1991); *Multimediale Informationspräsentation am Beispiel von Wetterberichten* (1996); *Die Stellung des Schweigens im semiotischen Feld* (1996); *Landkarten als synoptisches Medium* (1998 mit W. Nöth); *Geschlechtswechsel* (1999 mit F. Pfäfflin); *Orientierung im Raum. Zeichen für die Fortbewegung* (2002) sowie Aufsätze zur Ange-wandten Semiotik, insbesondere zu den Themen Bildpragmatik, zeichenba-sierte Orientierung im Raum, Täuschen in verschiedenen Medien, Zeichen-verzicht, taktile Wahrnehmung und Kommunikation, semiotische Aspekte des Sexualverhaltens.

**Daina Teters**, Dr. phil. (\*1963), Akademische Vize-Rektorin der Kul-turakademie Lettland. Leiterin der Arbeitsgruppe für Semiotik im Zentrum für wissenschaftliche Forschung der Kulturakademie Lettland. Professorin für Philosophie und Semiotik an der Kulturakademie Lettland. Wichtigste Veröffentlichungen: *Semiotics of the City: Space* (Lettisch). *Kreuzpunkte der Kultur* (2004); “An information about information” (Litauisch). In *Kentaurs XXI* 34 (2004); “The temporal aspect of the soul” (Lettisch). In *Proceedings of the Latvian Academy of Sciences* 1-2 (2001); “Models of the origin of space-time conceptions in the culture at the early 20th century” (Lettisch). In *Proceedings of the Latvian Academy of Sciences* 7-8 (1995).

**Götz Wienold**, Prof. Dr. phil. emer. (\*1938), Linguist, Semiotiker und Schriftsteller. 1970-1992 Professor für Sprachwissenschaft in Konstanz. 1992-2003 Professor für Germanistik an der Dokkyo Universität in Soka (Japan). Forschungsschwerpunkte: typologische Semantik, Textlinguistik, Pragmatik, Spracherwerbsforschung, deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Zeichenpraxis in Japan und anderswo. Studien- und Forschungsaufenthalte in Großbritannien, USA, Japan, Korea und Thailand. Wichtigste Veröffentlichungen: *Genus und Semantik* (1967); *Zur Universitätsreform* (1969); *Formulierungstheorie – Poetik – Strukturelle Literaturgeschichte* (1971); *Semiotik der Literatur* (1972); *Die Erlernbarkeit der Sprachen* (1973); *Lehren und Lernen im Fremdsprachenunterricht*, 2 Bde. (1975); *Lehrerverhalten und Lernmaterial in institutionalisierten Lehr-Lern-Prozessen am Beispiel des Englischanhangsunterrichts*, 3 Bde (1985); *Inschrift und Ornament oder Die Entfärbung der Objekte* (1995); *Kontrastive Studien zur Beschreibung des Japanischen und des Deutschen* (1999 mit H. Nitta und M. Shigeto) sowie die Theaterstücke *Trakls Tod* (2003) und *Die verbrannten Uniformen* (2003).

**Wolfgang Wildgen**, Prof. Dr. phil. (\*1944), Professor für Linguistik an der Universität Bremen. Wichtigste Veröffentlichungen: *Differentielle Linguistik* (1977); *Catastrophe Theoretic Semantics* (1982); *Archetypensemantik* (1985); *Process, Image, and Meaning* (1994); *Das kosmische Gedächtnis. Kosmologie, Semiotik und Gedächtnistheorie im Werke von Giordano Bruno* (1998); *De la grammaire au discours* (1999); *The Evolution of Human Language* (2004) sowie Aufsätze zur Sprachphilosophie, Kognitiven Linguistik, Soziolinguistik, Textanalyse, visuellen Semiotik und Sprachevolution.

**Nicole M. Wilk**, Dr. phil. (\*1975), wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim. Wichtigste Veröffentlichungen: *Verstehen und Gefühle. Entwurf einer leiborientierten Kommunikationstheorie* (2004); *Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung* (2002).

## **Intervalle** **Schriften zur Kulturforschung**

Herausgegeben von der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Kulturforschung  
der Universität Kassel

### **Band 1**

Johannes Weiß (Hg.):  
*Mehrdeutigkeiten der Moderne*  
1998 ISBN 3-7281-2438-7

### **Band 2**

Winfried Nöth/ Karin Wenz (Hg.):  
*Medientheorie und die digitalen Medien*  
1998 ISBN 3-933146-05-4

### **Band 3**

Helmut Scheuer/ Michael Grisko (Hg.):  
*Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900*  
1999 ISBN 3-933146-11-9

### **Band 4**

Urte Helduser/ Johannes Weiß (Hg.):  
*Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichen*  
1999 ISBN 3-933146-16-X



## **Band 5**

Sabine Flach/ Georg Christoph Tholen (Hg.):

*Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachbildung*

2002 ISBN 3-933146-54-2

## **Band 6**

Hans-Joachim Bieber/ Hans Ottomeyer/Georg Christoph Tholen (Hg.):

*Die Zeit im Wandel der Zeit*

2002 ISBN 3-933146-77-1

## **Band 7**

Winfried Nöth/ Guido Ipsen (Hg.):

*Körper – Verkörperung – Entkörperung: Body – Embodiment – Disembodiment. Beiträge des 10. Internationalen Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Semiotik (DGS) vom 19.-21. Juli 2002 an der Universität Kassel (CD-ROM)*

2004 ISBN: 3-89958-045-1

## **Band 8**

François Beilecke/ Katja Marmetschke (Hg.):

*Der Intellektuelle und der Mandarin*

2005 ISBN: 3-89958-134-2

## **Band 9**

Winfried Nöth/ Anke Hertling (Hg.):

*Körper – Verkörperung – Entkörperung*

2005 ISBN: 3-89958-142-3

## Intervalle 10

### **Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies**

Edited by Winfried Nöth and Guido Ipsen

With the cognitive turn in semiotics, the corporality of the signs in human semiosis has become a focus of attention. It is apparent in verbal, nonverbal, and paralinguistic communication, where the human body is the embodiment of signs. Hardly discovered as a topic of semiotic research, the corporality of signs already appears to be a topic of the past. Faced with virtual realities, simulated bodies, artificial life, new bodily creations in bioinformatic constructs, and with the perspectives of cybernetic symbioses between human bodies and robots in sign processing, the disembodiment of the signs is the new topic on the semiotic agenda.

Mit Beiträgen von: Frederik Stjernfelt, Axel Hübler, Guido Ipsen, Erika Fischer-Lichte, Marga van Mechelen, Priscila Arantes, Lucia Santaella, Elke Müller, Rejane Cantoni, Christina Ljungberg