

# **Der Körper als Kartograph?**



Julia Stenzel

**Der Körper als Kartograph?**

Umrisse einer historischen *Mapping Theory*

Das Buch erscheint in der Reihe

INTERVISIONEN – Texte zu Theater und anderen Künsten (Band 9)

Herausgegeben von Christopher Balme und Markus Moninger

Mitarbeit: Andreas Backoefer

le|podium

© epodium, München  
Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de)  
E-Mail: [info@epodium.de](mailto:info@epodium.de)  
Alle Rechte vorbehalten /  
All rights reserved

Umschlaggestaltung:  
Formlabor, Hamburg  
Layout / Satz: Matthias Stenzel  
Druck und Bindung:  
Memminger MedienCentrum AG,  
Memmingen

epodium  
ist eine eingetragene Marke  
ISBN 978-3-940388-11-7  
Printed in Germany 2010

Bibliografische Informationen 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.

## Vorbemerkung

Jemand nimmt sich vor, die Welt zu zeichnen. Im Lauf der Jahre bevölkert er einen Raum mit Bildern von Provinzen, Königreichen, Gebirgen, Buchten, Schiffen, Inseln, Fischen, Zimmern, Instrumenten, Gestirnen, Pferden und Menschen. Kurz bevor er stirbt, entdeckt er, daß dieses geduldige Labyrinth aus Linien das Bild seines eigenen Gesichts wiedergibt.

(Jorge Luis Borges)

Ich danke Prof. Dr. Christopher Balme, der die Betreuung meiner Promotion auf halbem Wege übernommen hat, als dies unerwartet nötig wurde, und der mich seither fördert und unterstützt; seiner Offenheit und Unvoreingenommenheit verdankt diese Studie ihren Abschluß. Sie wurde 2007 von der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München als Dissertation angenommen. Für den Druck habe ich sie überarbeitet und gekürzt; nach Abschluß der Promotion erschienene Literatur konnte dabei nur in Ausnahmefällen berücksichtigt werden.

PD Dr. Andreas Englhardt, Dr. Miriam Drewes und Dr. Katja Schneider waren mir wertvolle Gesprächspartner, ihre Fragen Ansporn und Korrektiv. Prof. Dr. Jürgen Mohn gab mir die Gelegenheit, mein Projekt im Rahmen seines Religionswissenschaftlichen Colloquiums vorzustellen.

Für Freundschaft und Geduld mit einer zeitweise Ungeduldigen danke ich Verena, Sabrina, Jutta und Barbara; meiner Schwester Nikola (Dipl.-Psych.) für ihre Freude an interdisziplinären Debatten und meinem Bruder Matthias für das professionelle Layout. Jan danke ich für Fragen und Ideen, für sein Vertrauen, seine Neugier und seine Zeit.

Meine Eltern haben die Arbeit in allen Phasen begleitet. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

München, im September 2009

# Inhalt

I. WARUM BEWEGUNG VERSTEHEN? .....	9
1. <i>Of Maps and Men</i> .....	9
2. Ausgangspunkt und Problemhorizont .....	15
II. <i>EMBODIMENT</i> . DER KÖRPER IN <i>COGNITIVE SCIENCE</i> UND THEATERWISSENSCHAFT .....	21
1. Der Körper in der <i>Cognitive Science</i> .....	21
2. Der Körper in der Theaterwissenschaft.....	26
2.1. Körper-Text und Repräsentation .....	26
2.2. Präsentation und Präsenz.....	28
III. DIE <i>CONCEPTUAL METAPHOR THEORY</i> UND IHRE FOLGEN .....	39
1. Konzepte und Kategorien.....	39
2. <i>Metaphors We Live By?</i> .....	42
3. Weiterentwicklungen der CMT: Fragen, Perspektiven.....	48
3.1. Der Stoff, aus dem Metaphern sind? <i>Image schemas</i> und Basisebenenkonzepte.....	49
3.2. <i>Primary metaphors</i> .....	56
Exkurs: Metaphorische Erfahrung .....	64
3.3. Kulturelle Prägung und historischer Wandel.....	75
4. »Metaphors we act by«? .....	83
4.1. Historische und universelle Aspekte von Bedeutung im theatralen Ereignis.....	85
4.2. Nicht-sprachliche Metaphern .....	90
IV. KARTOGRAPHIE DES KÖRPERS. ENTWURF EINER HISTORISCHEN <i>MAPPING THEORY</i> .....	95
1. Ähnlichkeit und Kontiguität .....	96
2. Concreta – Constructa – Metaphern – Modelle .....	101
3. Anschließbarkeiten und methodische Optionen.....	106
3.1. Wie beschreiben?.....	106
3.2. Wie nachvollziehen? .....	110

V. TANZ, THEATER UND SPRACHE: PINA BAUSCH, <i>CAFÉ MÜLLER</i> .....	117
1. Das Phänomen der Alltagsmetapher.....	117
2. <i>Café Müller</i> .....	123
2.1. Innenräume, Außenräume und die Wege dazwischen.....	124
2.2. Die Seele als Körper .....	133
2.3. Entwicklung als Bewegung.....	149
2.4. Wege des TanzTheaters .....	161
3. Der Körper als Diskurskontur: Interpretationen von <i>Café Müller</i> .....	168
3.1. Metaphernbegriffe.....	170
3.2. Konkretisierte Sprache: Auf Händen Tragen .....	173
3.3. Organologische Metaphorik: Einheitsutopien .....	178
3.4. Begegnungsräume .....	182
VI. REKONSTRUKTION UND AKTUALISIERUNG: KLAUS MICHAEL GRÜBERS <i>BAKCHEN</i> .....	187
1. Euripides' <i>Bakchen</i> als Paradigma des Nicht-Mehr-Klassischen.....	192
2. Zeit-Räume und Text-Körper: Die <i>Bakchen</i> und ihre Inszenierung.....	208
2.1. Die Bühne: ZEIT-RÄUME, EIGEN-RÄUME und FREMD-RÄUME .....	214
2.2. Pentheus und Dionysos.....	232
2.3. Metatheatralität: Grübers <i>Bakchen</i> als Vorschlag an das Theater der siebziger Jahre.....	256
3. Perspektivierungen: Gedächtnis-Theater oder theatrales Opfer?.....	264
3.1. Vergangenheitsräume, Gegenwartsräume, hybride Räume: Der Zuschauer als Zeitreisender .....	267
3.2. Das Recht des Textes als Recht der Bedeutung .....	275
3.3. Text-Körper und Körper-Text: Metaphorische Bidirektionalität.....	281
VII. AUSBLICK.....	295
LITERATUR.....	303



# I. Warum Bewegung verstehen?

Wenn Merleau-Ponty [...] bemerkt: »Schon die Wahrnehmung stilisiert«, so könnte man hinzufügen: »Schon die Bewegung stilisiert«.

Bernhard Waldenfels, *Sichbewegen*

## 1. *Of Maps and Men*

Kartographie ist eine Form der Welt-Aneignung. Sie ordnet und kategorisiert die Diversität der Erscheinungen, sie findet in ihr ein System. Ohne Auslassungen und Ergänzungen geht das natürlich nicht ab; Karten stilisieren und abstrahieren, abhängig von ihrem Zeichner und seinem historischen Standpunkt, abhängig aber auch von ihrer Funktion und ihrem Zweck: Im Autoatlas ist anderes darstellenswert als auf einer Wander- oder einer Klimakarte. Kartographen schaffen die Welt neu als Welt in einer bestimmten Perspektive. Gabriele Brandstetter exploriert diese Position der Karte zwischen Empirie und Konstruktion ausgehend von einem kurzen Text aus Goethes Materialien zur Geschichte der Farbenlehre.<sup>1</sup> Die Passage beschreibt das Vorgehen früher Kartographen des afrikanischen Kontinents, die anstelle »weißer Flecken« »einen Elefanten, Löwen oder sonst ein Ungeheuer der Wüste [zeichnen], ohne daß sie deshalb wären getadelt worden«<sup>2</sup>. Bei Goethe wird dieses Vorgehen zum Bild und zur Apologie für wissenschaftliche Erkenntnismetaphern und -modelle. Indem Landkarten Weltwissen handhabbar machen, ergänzen und erweitern sie es figurativ – auch da, wo die weißen Flecken nicht mit Bildern des bekannten Fremden übertüncht werden.<sup>3</sup> Kartographie setzt dabei den sich orientierenden Betrachter in die »Königsperspektive«<sup>4</sup>, die als panoramatische den auktorialen Blick von außerhalb konstruiert. Der Betrachter orientiert sich; er richtet seine Betrachtung an der Karte

1 Brandstetter (2000).

2 Goethe (1988), Bd. 14, S. 46. Der entsprechende Abschnitt der dritten Abteilung trägt den Titel »Lücke«. Vgl. Brandstetter (2000), S. 195; vgl. auch Zumthor (1996), bes. S. 327.

3 Zum philosophischen Begriff der Karte vgl. zusammenfassend Ernst (2006), bes. den Abschnitt »Karten machen, gehen, schreiben. Notizen zur Geste der Kartografie.«; Ernsts *mapping*-Begriff allerdings unterscheidet sich von dem in dieser Studie verwendeten. Zu technik- und wissenschaftshistorischen Voraussetzungen vgl. etwa Sammet (1990), Hoppe-Seiler (1997). Für das philosophische Konzept der Kartographie stehen einige Texte von Jorge Luis Borges Pate, insbes. »Von der Strenge der Wissenschaft« aus der Sammlung *Museum* (Borges [1993], S. 131).

4 Brandstetter (2000), S. 198.

## I. Warum Bewegung verstehen?

aus. In den weißen Flecken, in der Lücke der Karte als einer Art Sollbruchstelle ihres Raum-Kontinuums schreibt sich dabei die Instanz ein, die kartographiert – ihre Einbindung in historische Kontexte und Wissensordnungen.

Kartographie als Dispositiv von Bewegung, so könnte man ausgehend von Brandstetter sagen, ist ein Spezialfall – zugleich aber auch ein Modell – von Abstraktion. Denn der Kartograph steht hier nicht allein als Kreuzungspunkt von Diskursen, sondern zuerst und vor allem als menschlicher Körper für seine Modellierung des Raums ein. Eine solche Karte ist immer human-sized: Sie bringt die Dinge auf Menschenmaß zur Anschauung. Eine Karte mit Höhenlinien, Entfernungs-Angaben und markierten Übernachtungsmöglichkeiten ist zugeschnitten auf menschliche Wanderer, für die Steigungen Anstrengung bedeuten und die nur eine beschränkte Zeit ohne Ruhepause unterwegs sein können. Der Bauplan der Welt, den sie supponiert, bedarf eines Konstrukteurs, der ein implizites Erfahrungswissen um genau diese Beschränkungen und Möglichkeiten besitzt. Mit Helmuth Plessner zu sprechen: »Um die Stellung des Menschen in der Welt [...] zu fassen, bietet sich zunächst sein Bauplan an.«<sup>5</sup> Der Körper ist in diesem Sinne als primordialer Kartograph zu begreifen: Von ihm aus definiert sich das Spektrum der Möglichkeiten von Weltaneignung.

Daß die menschliche Physis als limitierender Faktor der Kulturproduktion von den reflexiven Wissenschaften lange Zeit marginalisiert worden sei, ist mittlerweile ein Gemeinplatz. Vorschläge zum Umgehen mit der als problematisch empfundenen Situation sind Legion; und sie stammen nicht nur aus der Theaterwissenschaft. Dabei bestimmen im Wesentlichen zwei Zielvorgaben die Debatte: Zum einen wird der Körper als Diskursfunktion in den Blick genommen, zum anderen rückt der Leib als Agent und Agens des phänomenalen Erlebens in den Mittelpunkt. Eines ist jedoch nahezu allen gegenwärtig diskutierten Ansätzen gemeinsam: Der Körper wird als Ort der Einschreibung von Diskursen, von Wissen und Macht begriffen; der präkonzeptuellen, leiblichen Wahrnehmung wird nur insofern Einfluß auf den Diskurs zugesprochen, als sie ihn dadurch störe, daß sie ihm oppositionell entgegengesetzt sei, oder als sie ihn komplementär ergänze.<sup>6</sup> Auch die Frage nach der »Materialität der Kommunikation«, die zur Bedeutungskonstituierung beitrage, ohne selbst Bedeutung zu sein, steht zwar spätestens seit dem vor 20 Jahren erschienenen, gleichnamigen Sammelband im

5 Plessner (1976), S. 32.

6 Vgl. etwa Fischer-Lichte (2004a, 2004b), Roselt (2008), Rozik (1999).

Raum. Programmatisch heißt es dort: »Materialität der Kommunikation« thematisieren heißt, die [...] Frage nach den selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen, dem Ort, den Trägern und den Modalitäten der Sinn-Genese stellen.«<sup>7</sup> Ob aber auch der domestizierte Körper, quasi ›auf der Innenseite des Diskurses‹, dessen Möglichkeiten konturiert, mit anderen Worten: ob die mit der menschlichen Physis gesetzten biologischen Dispositionen bis in den Bereich des Konzeptuellen, des Abstrakten und des Imaginären ein relevanter Faktor für Kommunikation und Intersubjektivität bleiben – wer danach fragt, macht sich des Biologismus, des Reduktionismus oder gar des Platonismus verdächtig.<sup>8</sup>

*Der Körper als Kartograph?* – die Studie fragt nicht nur nach der limitierenden Funktion des Leibes; danach also, ob und wie die Wahrnehmung des eigenen und anderer Körper als Leib Semioseprozesse stillstellen kann. Mehr noch interessiert der Körper als Generierungsinstanz von Weltwissen; die Art und Weise, wie die ganz konkrete physiologische und sensomotorische Struktur des Menschen Weltaneignung bestimmt. Im Zentrum steht dabei der Versuch, die Problematik von kognitiv-biologischer Disposition, kultureller Varianz und dem Verhältnis beider zueinander in den Blick zu nehmen. Denn angesichts historisch kontingenter Wissensordnungen und ›Weisen der Welterzeugung‹ stellt sich die Frage, weshalb es intuitiv einleuchtet, davon auszugehen, daß Körper überhaupt ›Sinn‹ vermitteln, daß (theatral präsentierte) Körperaktion eine Form von Bedeutung transportieren kann. Umgekehrt: Weshalb fällt es oftmals schwer, interagierende Körper bloß zu beschreiben, ohne unwillkürlich zur Sinn-Zuschreibung überzugehen?

Die Theaterwissenschaft hat auf diese Fragen einerseits mit der Entwicklung von elaborierten semiotischen Beschreibungsmodellen, andererseits mit Theorien des Performativen und mit Ansätzen zu einer Phänomenologie des Theatralen reagiert.<sup>9</sup> Ein tragfähiger Ansatz, mittels dessen das komplexe *Verhältnis* von (scheinbar unmittelbarer) Wahrnehmung und (scheinbar reflexiver) Konzeptbildung im Prozeß des Zuschauens und in der Reflexion des Erlebten theoretisch und methodisch in den Griff

7 Gumbrecht / Pfeiffer (1988), S. 2; vgl. auch Gumbrecht (2004), S. 24.

8 Auch wenn sie gelingt, macht eine Beschreibung der präkonzeptuellen Bedeutungsgenerierung eine Phänomenologie der Wahrnehmung, speziell: der Aisthesis im Theater, freilich nicht überflüssig; es handelt sich vielmehr um zwei ganz verschiedene, nichtsdestoweniger sinnvolle Zugänge zu jenen Prozessen, die semiotischer Analyse zunächst nicht zugänglich sind. Was grundsätzliche Prämissen angeht, gibt es durchaus Übereinstimmungen meines kognitionswissenschaftlichen mit avancierten phänomenologischen Versuchen, auch wenn das Erkenntnisinteresse letztlich ein anderes ist.

9 Vgl. etwa Fischer-Lichte (2004a, 2004b), Krämer (2002), Krämer / Stallhut (2001), Rozik (1999).

## I. Warum Bewegung verstehen?

zu bekommen wäre, steht jedoch innerhalb der Theaterwissenschaft wie generell in den Kulturwissenschaften noch aus. Der vorliegende Versuch versteht sich entsprechend als Beitrag zu einer Theorie der Wahrnehmung und Konzeptualisierung von Körperaktion. Er ist der *Conceptual Metaphor Theory* (CMT) verpflichtet, deren disziplinäre Heimat in der angloamerikanischen *Cognitive Science* liegt. Eine entscheidende Prämisse der CMT ist das *embodiment* kognitiver Prozesse, verstanden als Verschränkung von sensomotorischer Wahrnehmung und Konzeptualisierung.

Ziel ist dabei weder die Erarbeitung eines Modells zur Theatersemiotik, noch zur Analyse des Performativen. Vielmehr will ich eine kognitionswissenschaftlich informierte Perspektive auf den Prozeß der *per-/conception*<sup>10</sup> von Körperaktion einerseits, auf die Suche nach ›adäquaten‹ Semantiken für ihre intersubjektive Vermittlung andererseits entwickeln. So sollen die impliziten Prämissen der im jeweiligen Vermittlungsversuch wirksamen Vorannahmen und ihre Auswirkungen auf die konkrete Analyse transparent, die Entstehungsbedingungen von Erlebnisberichten und Interpretationen zum theatralem Geschehen beschreibbar werden. Dabei, so die These, spielen eben nicht allein im weitesten Sinne kulturhistorisch zu fassende Konditionen eine Rolle, sondern auch jene, die sich aus den sensomotorischen, kognitiven und interaktionellen Möglichkeiten des Menschen ergeben. Eine gegenseitige Konturierung der CMT einerseits, kulturwissenschaftlicher – etwa semiotischer, hermeneutischer, medien- oder diskurshistorischer – Ansätze andererseits ist folglich die Suchvorgabe. Statt bei der Konfrontation zweier Weltbeschreibungsmodelle auf der Theorieebene stehenzubleiben, muß ein zu entwickelndes Modell seine Arbeitsfähigkeit in der konkreten Analyse unter Beweis stellen. Das Verstehen ästhetischer Gegenstände ist freilich mit dem Verstehen von Alltagskontexten, mit denen sich die *Cognitive Science* vorrangig auseinandersetzt, nur bedingt zu vergleichen. Der ›Kohärenzkredit‹, der einem ästhetischen Zusammenhang zugestanden wird, ist von grundsätzlich anderer Art als der, der einem wissenschaftlichen Text, einem alltäglichen Sprechakt oder einer Alltagshandlung zukommt, ganz gleich, ob es sich bei dem ästhetischen Zusammenhang um einen literarischen Text, eine Theateraufführung oder ein Bildwerk handelt. Schon aus diesem Grund wäre es wenig zielführend, sich mit einer bloßen naturwissenschaftlichen Unterfütterung bestehender Heuristiken zu begnügen.

10 Den engen Zusammenhang von Wahrnehmung (*perception*) und Konzeptualisierung (*conception*) illustriert das englische Begriffspaar; vgl. etwa Lakoff/Johnson (1999), S. 37ff.

Die Darstellung gliedert sich in drei Abschnitte: Zunächst folgt ein kurzer Überblick über das interdisziplinäre Forschungsfeld *Cognitive Science* und über theaterwissenschaftliche Versuche, das Verhältnis von Wahrnehmung und Konzeptbildung greifbar werden zu lassen (Kap. II). Eine kritische Auseinandersetzung mit bisherigen Ansätzen im Anschluß an die CMT schließt sich an (Kap. III). Die auf dieser Grundlage entwickelten Vorschläge zur Differenzierung der CMT und ihres begrifflichen Instrumentariums münden in das Modell einer historisch verantwortlich argumentierenden *Mapping Theory* (Kap. IV).<sup>11</sup>

Die Historizität der so beschreibbar gewordenen Vorgänge ist allein auf der Grundlage kognitionswissenschaftlicher Deskriptionsinstrumente nicht adäquat zu berücksichtigen. Denn bedeutsamer noch als die historische Bedingtheit der einzelnen Metapherthemen oder *mappings* ist die historische Kontingenz von Konzepten wie Strukturäquivalenz, Ähnlichkeit oder Analogie, die die CMT ja voraussetzt: Wie sind Phänomene wie etwa Synästhesie in einer spezifischen historischen Situation konnotiert? Welche Implikationen hat die Wahrnehmung von perzeptuellen oder interaktionellen Entsprechungen in unterschiedlichen ›Weisen der Welterzeugung‹?

Die Verfolgung dieser Fragen bedarf einer reflexiven Meta-Ebene, die nur in einer kulturwissenschaftlichen Perspektivierung konzipiert werden kann. Im Sinne eines aspektiven Ansatzes soll dabei kein theoretisches Modell und keine methodische Herangehensweise privilegiert werden. Stattdessen soll die Wahl der Heuristiken und der analytischen Parameter problemorientiert, aufgrund der jeweiligen Induktionsbasis, getroffen werden. Ein fruchtbarer Anschluß einer in diesem Sinne ›historischen‹, historisch verantwortlich argumentierenden, *Mapping Theory* ist ebenso etwa an Hans Blumenbergs Metaphorologie denkbar wie an ein Deskriptionsinstrumentarium für die dynamische Qualität von Körperzeichen, wie es Peter Boenisch im Anschluß an Rudolf von Labans Effort-Modell vorgeschlagen hat.

Das Corpus der Studie umfaßt zwei Maßstäbe setzende Theaterereignisse der 1970er Jahre, die heuristisch komplementär gewählt sind: Pina Bauschs Tanzstück *Café Müller* (1978) und die euripideischen *Bakchen* in Klaus Michael Grübers Inszenierung im Rahmen des ersten Berliner Antikenprojekts (1974). Im Zentrum stehen nicht allein die Inszenierungen, sondern vor allem auch unterschiedlich geartete diskursi-

11 Meine Formulierung der historisch verantwortlichen Argumentation orientiert sich an der von Lakoff und Johnson geprägten von der »empirically responsible philosophy« (etwa in Lakoff/Johnson [1999], S. 14f).

## I. Warum Bewegung verstehen?

vierende Annäherungen an sie, d.h.: wissenschaftliche Arbeiten genauso wie Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, die sich an ein breiteres Publikum wenden.

Wie in Stellungnahmen zu Tanz und Theater über das Postulat einer genuinen Sprache des Körpers anthropologische Konstanten konstruiert werden, das zeigen besonders eindrucksvoll publizistische Stellungnahmen zu *Café Müller* (Kap. V). Der menschliche Körper dient hier einem Jargon der Eigentlichkeit als letzte Rückversicherungsinstanz. In Arbeiten zu Pina Bausch und zum Tanztheater Wuppertal wird kurssorisch immer wieder auf die Relevanz ›vertanzter‹ Alltagsmetaphern für ein Verständnis der Choreographien hingewiesen. Der Anschluß an bestehende Forschungsarbeiten bietet sich hier also geradezu an. Statt jedoch ebenfalls die Rückbindung kultureller Konstrukte an eine unhintergehbare Sprache des Körpers zu versuchen, werde ich die Naturalisierungstendenzen in verschiedenen Annäherungen an *Café Müller* aufzeigen, indem ich den Prozeß des Übergangs von Beschreibung in Bedeutungszuschreibung über den Umweg der (nur scheinbar im Tanz angelegten) konzeptmetaphorischen Strukturierungen der interpretierenden Texte selbst nachvollziehe. Die Analyse der Interpretationen zu *Café Müller* verspricht einen Befund, der weniger den historischen Aspekt als vielmehr den der Bedeutungskonstruktion ausgehend von der konkreten Bühnenhandlung betont.

Im Kapitel zu den *Bakchen* (Kap. VI) ist dagegen die diskursive Konstruktion der Diachronie und der diskursabhängigen Veränderung des Blickes auf Inszenierungen und zugrundeliegenden Dramentext die leitende Untersuchungskategorie; und hier liegt die kritische Frage nahe, ob nicht ein Text wie die *Bakchen* so starker kultureller Überformung unterworfen sei, daß auf basalen kognitiven Strukturen beruhende Mechanismen wie die Konzeptmetaphorik keine Rolle mehr spielen. Vor der Folie der je spezifischen kulturellen und kulturwissenschaftlichen Hintergrundmodelle kann aber eine kognitionswissenschaftlich informierte metaphorologische Analyse der Beschreibungen konkreter Bühnenergebnisse transparent machen, welche impliziten kognitiven Voraussetzungen dieser Argumentationen leiten. Zu Beginn des Abschnittes zu den *Bakchen* gebe ich denn auch einen kurzen Überblick über die Rezeptionsgeschichte des Attischen Dramas und über die Geschichte des Begriffspaares ›klassisch-archaisch‹, das für die Auseinandersetzung mit den *Bakchen* nicht erst im 20. Jahrhundert eine Rolle spielt. Auf dieser begriffshistorischen Grundlage sind die verschiedenen Interpretationen der Inszenierung – immer unter Rückbindung an die konkrete Bühnenhandlung – auf ihre inhärenten Plausibilisierungs- und Naturalisierungsstrategien bzw. -tendenzen zu befragen. Die Grübersche Inszenierung war in mehrfacher Hinsicht folgenreich: Zum

einen waren schon die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik äußerst disparat, zum anderen dient das gesamte Antikenprojekt bis heute immer wieder als Anschlußpunkt für avancierte theaterwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit so fundamentalen und dabei so unterschiedlich konnotierten Begriffen wie ›Klassizität‹ und ›kulturelles Gedächtnis‹, ›Ursprung‹ und ›Liminalität‹.

## 2. Ausgangspunkt und Problemhorizont

Seit Mitte der 1990er Jahre nimmt die theaterwissenschaftlich motivierte Ästhetik des Performativen immer wieder auf wahrnehmungspsychologische, kognitions- und neurowissenschaftliche Forschung Bezug. Läßt sich die Diskussion um das Nicht-Semiotische und seinen Ort in einer reflexiven Wissenschaft als Symptom für ein Unbehagen angesichts der bestehenden theoretischen und methodologischen Möglichkeiten auffassen, so ist es nur folgerichtig, wenn sich die Frage nach scheinbar unmittelbaren, prä- oder nicht-konzeptuellen Wahrnehmungsprozessen, die artikuliert und beschrieben werden wollen, immer dringlicher stellt. Für Fragen nach der Relation von Körper, Wahrnehmung und Konzeptbildung zum einen, nach den Voraussetzungen für die Versprachlichung von (als ›signifikant‹) wahrgenommener Körperaktion zum anderen scheint die CMT, begründet in den 1980er Jahren und bis heute präsent in der interdisziplinären Diskussion, Anknüpfungspunkte zu bieten. Dieses Potential der CMT ist von der Theater- und Tanzwissenschaft durchaus wahrgenommen worden; vor allem Studien zur Relevanz des Nicht- und Vorkonzeptuellen für den theatralen Rezeptionsprozeß beziehen sich immer häufiger auf einschlägige Publikationen – allerdings meist nur cursorisch.<sup>12</sup> Eine umfassende Studie zum Potential der CMT für theaterwissenschaftliche Theorie- und Modellbildung wird zwar immer wieder als Desiderat bezeichnet, steht aber noch aus.

In Abgrenzung von Modellen, die von einer referentiellen Beziehung zwischen dem menschlichen Konzeptsystem und der externen Realität ausgehen, postuliert die CMT, daß Konzeptbildung und -modifikation in weiten Teilen als metaphorische

12 Z. B. Fischer-Lichte (2004a, 2001); Müller (2003); Forceville (2003); vgl. Kap II.2.; III.4. Anschlußfähige Vorschläge macht McConachie (2008); der Band zeugt von einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit der *Cognitive Science* und beeindruckt durch breite Sachkenntnis (vgl. auch McConachie / Hart [2006]). Der Ansatz von Wojciech Baluch (2006) und ältere Arbeiten von McConachie (2003, 2001, 1994, 1993) sind teilweise aus verschiedenen Gründen problematisch; vgl. Kap II.2.2. und III.4.

## I. Warum Bewegung verstehen?

Projektion abliefern, und zwar dergestalt, daß sensomotorische Interaktionsschemata zur Strukturierung von denjenigen Erfahrungsbereichen beitragen, denen keine solchen Schemata direkt zugeordnet sind. So werde beispielsweise eine emotionale Beziehung konzeptuell als räumliche Relation menschlicher Körper faßbar: man ›ist sich nah‹ oder ›hat sich auseinandergelebt‹. Damit ist allerdings noch nichts über den phänomenalen Status der entsprechenden Erfahrungsräume gesagt; wie das Beispiel zeigt, kann die Wahrnehmung des ›Zielbereichs‹ einer metaphorischen Strukturierung (hier also: emotionale Nähe) als ebenso unmittelbar empfunden werden wie die des ›Quellbereichs‹ (räumliche Nähe).

Präkonzeptuelle Kognitionsprozesse sind in Anlehnung an kognitionswissenschaftliche Begrifflichkeit heuristisch als Vorgänge im *cognitive unconscious* zu beschreiben. Wahrnehmung und Konzeptbildung finden zum Großteil auf der Ebene dieses kognitiven Unbewußten statt.<sup>13</sup> Dessen Funktion aber ist nicht ohne die konkret-physische Interaktion des Menschen in der Welt zu erklären; das impliziert auch, daß das körperliche Substrat wesentlichen Einfluß darauf hat, wie das System ›Mensch‹ seine Umwelt kategorisieren und konzeptualisieren kann. *Perception* und *conception* sind wechselseitig aufeinander bezogene Prozesse.

Zunächst fragt sich also, aufgrund welcher sensomotorisch wahrnehmbaren Abläufe verschiedene Richtungen der Interpretation an Plausibilität gewinnen, dann aber auch, ob und wie nicht nur der Prozeß der Interpretation im engeren Sinne, sondern auch das affektive Erleben einer (Theater-)Aufführung; die Manifestation dessen, was im Alltags- wie im wissenschaftlichen Diskurs als ›Atmosphäre‹, ›Präsenz‹ oder ›Ereignishaftigkeit‹ angesprochen wird, intersubjektiv nachvollziehbar werden kann. Entsprechend geht es in der Auseinandersetzung mit affektiven, sich selbst als ›Präsenz-Erfahrung‹ verstehenden Zugängen zum theatralen Geschehen in erster Linie nicht darum, wie diese Emotionen generiert werden, sondern um die Semantiken, mittels derer das subjektive Erleben konzeptualisierbar wird; also darum, wie sich aufgrund einer entscheidenden Möglichkeit menschlichen Wahrnehmens und Konzeptualisierens ein spezifisches Verhältnis von konkret-sensomotorischem Schema und abstraktem Konzept ausbildet.<sup>14</sup>

13 Den Begriff des *cognitive unconscious* verwende ich nach Lakoff/Johnson (1999).

14 Lakoff und Johnson etwa gehen davon aus, daß es in der Struktur des menschlichen Hirns und der menschlichen Anatomie durchaus (Semantik-relevante) Vorgaben auch für kognitive Prozesse gibt; vgl. Lakoff/Johnson (2002), S. 248; Lakoff/Johnson (1999), S. 557f.

## 2. Ausgangspunkt und Problemhorizont

Wo sich kulturwissenschaftliche Forschung auf naturwissenschaftliche Modelle einläßt, sollte der eigene disziplinäre Hintergrund präsent bleiben – und zwar nicht allein als Ergänzung, sondern – wichtiger noch – als Korrektiv: Der menschliche Körper, seine Bewegung im Raum und seine Interaktion mit Objekten und anderen menschlichen Körpern ist seit der Begründung der Theaterwissenschaft eines ihrer zentralen Themen. Aus theaterwissenschaftlicher Frageperspektive verliert die für kognitionswissenschaftliche Modelle zentrale These der Unidirektionalität konzeptmetaphorischer Projektion (nämlich: vom Konkreten zum Abstrakten) an Plausibilität. Ist die Inszenierung von Körperaktion, das subjektive Erleben, das Verstehen dieser Inszenierung, sind Versuche zu ihrer Interpretation nicht auch deshalb so interessant, weil abstrakte (oder allgemeiner: nicht an konkrete sensomotorische Abläufe gebundene) Konzepte ganz verschiedene, individuelle Formen des Zugangs konturieren und erst ermöglichen?

Kognitionswissenschaftlicher Forschung mangelt es an Verständnismodellen und Beschreibungsinstrumenten für solche kulturhistorischen Prozesse; ein naiv-positivistischer Umgang mit Problemen der Kulturproduktion ist oftmals die Folge. Insbesondere die CMT, der es um eine Berücksichtigung entsprechender Faktoren zu tun ist, kann durch eine Flexibilisierung an Beschreibungs- und Differenzierungspotential gewinnen (vgl. Kap. IV). Umgekehrt lassen sich Ansätze zu den Entstehungsbedingungen von ›Sinn‹ und ›Bedeutung‹ in kulturellen Zusammenhängen durch Forschungsergebnisse der Kognitionswissenschaft ergänzen: Mit dem menschlichen Körper sind Bedingungen gesetzt, die grundsätzlich jede Form diskursiver und medialer Formation konturieren. Das bedeutet nicht, daß die Art und Weise der Generierung komplexer und abstrakter Konzepte eine transhistorisch gültige anthropologische Konstante sei. Nicht nur die Inhalte der körperfundierten Strukturierung von *perception* und *conception* sind diskursabhängig. Wenn die Art und Weise der Generierung von Konzeptmetaphern auf der Grundlage der sensomotorischen und neurophysiologischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers wiederum durch diskurspezifische Hintergrundstrukturen und -metaphern konturiert ist, dann ist davon auszugehen, daß nicht allein Inhalt und Struktur von Ziel- und Quellbereichen der Metaphern, sondern auch der Prozeß der Projektion selbst historisch kontingent ist.

Durch die Annahme einer Verschränkung körperfundierter und diskurspezifischer Prämissen von Kategorisierung, Konzeptbildung und Interpretation wird Veränderung, anders als im diskurshistorischen Verständnis des diskursiven Bruchs oder im naturwissenschaftlichen der Variation, beschreibbar als kultureller Wandel,

## I. Warum Bewegung verstehen?

als ein anders-moduliert-Sein des Verhältnisses dieser Prämissen. Das Potential der anvisierten historischen *Mapping Theory* (vgl. Kap. IV) liegt gerade darin, daß sie nicht ein fixiertes Modell des Verhältnisses von biologischen Dispositionen und kultureller ›Überformung‹ entwickeln will. Vielmehr geht es ihr darum, die Implikationen des biologischen konturiert-Seins auch abstrakter kognitiver Prozesse in verschiedene kulturwissenschaftliche Ansätze integrierbar zu machen.

Die Studie folgt drei Leitfragen, die einen Wechsel der Beobachterperspektive markieren. Erstens: Welche Inferenzprozesse ermöglichen und bedingen die Beschreibung und Interpretation von Körperaktion, insbesondere, wenn es sich um im umfassenden Sinne theatral präsentierte Körperaktion handelt; wie können diese Bedingungen der Möglichkeit einer Interpretation transparent werden? In dieser Perspektive steht die Grundlage für die Konstruktion von Zeichenstrukturen im Mittelpunkt. Zweitens: Wie läßt sich das Verhältnis von Wahrnehmung und Bedeutung(szuschreibung) fassen? Nicht immer stellen konkret-sensomotorisch erfahrbare Bereiche das Quell- und abstrakte Gegenstände das Zielkonzept eines *Mappings* dar. Es gibt – so die Hypothese – auch gegenläufige Projektionsprozesse. Drittens: Welche Rolle spielen dabei medien- und diskurshistorische Momente oder Phänomene wie Medienwechsel und Versprachlichung?

Das Projekt zielt also nicht auf eine bloße Anleihe bei einer gegenwärtig enorm expandierenden Disziplin; die Propagierung eines neuen *turn* oder Paradigmenwechsels liegt mir fern. Ich schlage eine Möglichkeit vor, einem immer wieder als problematisch thematisierten ›blinden Fleck‹ theaterwissenschaftlicher Beschreibungs- und Analysemodelle anders zu begegnen, als das bislang geschehen ist.





## II. *Embodiment*: Der Körper in *Cognitive Science* und Theaterwissenschaft

### 1. Der Körper in der *Cognitive Science*

Weniger eine homogene Disziplin, ist die Cognitive Science ein interdisziplinäres Projekt, an dem Neurowissenschaftler, Biologen, Psychologen, Linguisten und Informatiker beteiligt sind.<sup>15</sup> Dem theoretischen Hintergrund und der experimentell-empirischen Basis, aber auch ihrem Selbstverständnis nach, setzen sich die einzelnen Forschungsrichtungen zum Teil deutlich voneinander ab. Begrifflich ist eine Trennung zwischen Kognitivismus und Cognitive Science sinnvoll: Die Cognitive Science befaßt sich mit ganz verschiedenen Aspekten sensorischer, motorischer, rationaler und emotionaler Prozesse; im engeren Sinne ›kognitivistisch‹ sind Ansätze, die kognitive Vorgänge ohne Rekurs auf die spezifische Struktur eines Körpers erklären.<sup>16</sup> In programmatischer Abgrenzung von eben solchen Ansätzen wurde innerhalb der Cognitive Science der Begriff *embodiment* geprägt.<sup>17</sup> Kognitive Prozesse, so die Annahme, können ohne Berücksichtigung ihrer physischen Realisierung nicht angemessen erklärt werden: Kognition ist nur embodied zu haben – realisiert in einem Körper.<sup>18</sup> Eine Affinität zu Maurice Merleau-Pontys Leib-Philosophie wird von einigen Autoren explizit formuliert.<sup>19</sup>

Die Wurzeln des interdisziplinären Forschungsfeldes Cognitive Science liegen allerdings in der Kybernetik und der Informationstheorie, die sich seit den vierziger

- 15 Eine wissenschaftshistorische Verortung der nachfolgenden Skizze versuche ich in Stenzel (2009a). – Der Begriff ›Kognitionswissenschaft‹ wird im deutschsprachigen Raum nicht immer im Sinne von *Cognitive Science*, sondern auch synonym zu ›Kognitionspsychologie‹ verwendet. Im letzteren Sinn gehören weder Emotionen noch subsymbolische neuronale Prozesse zum Bereich des Kognitiven. Im Konzept der *Cognitive Science* steht der Begriff ›kognitiv‹ für »any kind of mental operation or structure that can be studied in precise terms« (Lakoff / Johnson [1999], S. 11). Dazu zählen unbewußte neurocomputationale Vorgänge ebenso wie abstrakte Konzepte oder so komplexe Gegenstandsbereiche wie Imagination und Kreativität. Ich verwende den Begriff in diesem globaleren Sinne. Vgl. auch Lepore / Pylyshyn (1999).
- 16 Auch der Begriff Kognitivismus (*Cognitivism*) ist disziplinenpezifisch unterschiedlich besetzt: Vorschläge zu einer differenzierten Begriffsfindung bei Skarda (1992).
- 17 Meta-konzeptuelle Kategorisierungsversuche für die kognitionswissenschaftlichen Begriffe von *embodiment* haben zunächst zwischen ›schwachen‹ und ›starken‹ Konzepten zu unterscheiden: ›Schwache‹ Konzepte erschöpfen sich in der Feststellung, daß jede Software ›mind‹ einer Hardware ›body‹ bedarf, um funktionieren zu können, ›starke‹ Konzepte vertreten die These, daß der Körper Bedeutungsprozesse nicht nur beeinflusst, sondern determiniert. Zwischen diesen beiden Extremen erstreckt sich eine große Bandbreite von Begriffsvorschlägen. Vgl. für einen Überblick Ziemke (2003). Beispiele für verschiedene Konzepte in Ziemke / Zlatev / Frank (2007).
- 18 Das entsprechende Konzept des *embodied mind* wurde in den frühen neunziger Jahren durch das gleichnamige, an eine breitere Leserschaft gerichtete Buch populär (Varela / Thompson / Rosch [1991]).
- 19 Programmatisch Dreyfus / Dreyfus (1999); vgl. auch Lakoff / Johnson (1999), S. XI; S. 97f.: Hier ist schon der Titel, *Philosophy in the Flesh*, bezeichnend.

## II. Der Körper in *Cognitive Science* und Theaterwissenschaft

Jahren zu konstituieren beginnt.<sup>20</sup> Frühe bio-kybernetische Ansätze formulieren unter Verwendung eines weiten Kognitions-Begriffes den Anspruch, ein biologisch stimmiges Bild nicht nur menschlichen Denkens, sondern des ›Lebens‹ und der ›Wirklichkeit‹ zu entwerfen. Kognitiv in diesem Sinne sind nicht nur höhere Hirnfunktionen, sondern genauso Emotionen, basale Kategorisierungsprozesse, kurz: sämtliche Vorgänge, die etwas mit der Aktivität von Nervenzellen in lebenden Systemen zu tun haben. Im Rückblick spricht etwa Humberto Maturana von einer ›Biologie der Realität‹.<sup>21</sup> In Abgrenzung vom Informationsverarbeitungs-Paradigma entwerfen Maturana und sein Umfeld<sup>22</sup> ein Modell des Hirns als operational geschlossenes, autopoietisches System, das lediglich über semantisch indifferente Perturbationen, nicht aber über interne Repräsentationsprozesse, mit seiner Umwelt in Kontakt stehe. Die Wirklichkeit, die das System intern konstruiert, ergibt sich allein aus der Emergenz globaler Erregungszustände – das ›Ding an sich‹ ist unzugänglich.

Die vor allem von Maturana geprägten Begriffe der *Autopoiesis*, der *Emergenz* globaler Zustände und der *operationalen Geschlossenheit* kognitiver Systeme blieben in der kulturwissenschaftlichen Theoriebildung nicht ohne Resonanz; konstruktivistische und systemtheoretische Modelle beziehen sich zum Teil ganz explizit auf Maturana, obgleich dieser einer solchen Ausweitung kritisch gegenüberstand.<sup>23</sup> Und so sind einschlägige Forschungserträge Maturanas und auch die theoretischen Anschlußreflexionen seines Schülers Francisco Varela nicht nur auf dem Umweg über Niklas Luhmann und über den Diskurs des radikalen Konstruktivismus bis heute folgenreich. Erika Fischer-Lichte etwa übernimmt den Begriff der *feedback-Schleife*<sup>24</sup> direkt von Maturana; Hans-Ulrich Gumbrecht führt sein Konzept der strukturellen Kopplungen nicht in erster Linie auf Niklas Luhmanns Systemtheorie, sondern auf Maturana und Varela zurück.<sup>25</sup>

20 Einen Überblick über die Gründungsjahre der Kognitionswissenschaft gibt Gardner (1985); knapper und aktueller Bates/Elman (2002). Perspektiviert auf die Theorie des *embodied realism* Lakoff/Johnson (1999), S. 74–93; aus der Sicht des sogenannten *enactivism* Varela/Thompson/Rosch (1991).

21 So der Titel von Maturana (1998). – Zunächst Biologe, ging Maturana 1960 als Professor für Biologie an die Universität von Santiago und gründete dort ein Laboratorium für experimentelle Erkenntnistheorie und Biologie der Erkenntnis.

22 Maturanas Schüler Francisco Varela rückt allerdings später in seinem Modell des *enactivism* die ›Perturbation‹, die ›Störung‹ selbst ins Zentrum der Betrachtung und begreift das Verhältnis von System und Umwelt als eines der Interaktivität; vgl. zusammenfassend Varela (1992).

23 V. a. für die Theorie sozialer Systeme war Maturanas Arbeit folgenreich; die Diskussionen zwischen Luhmann und Maturana sind legendär: Niklas Luhmann arbeitet in seinen frühen Schriften mit Maturanas System- und Autopoieses-Begriff. Auch Luhmanns Konzept des Beobachters geht letztlich auf Maturana zurück, wengleich sie natürlich nicht auf eine Projektion von Maturanas Modell in den Bereich des Sozialen reduziert werden kann. Zu Auseinandersetzung der Systemtheorie mit Maturana vgl. etwa Krieger (1996), S. 36–53.

24 Vgl. exemplarisch Fischer-Lichte (2004), bes. S. 61.

25 Gumbrecht (2004); vgl. etwa Varela/Thompson/Rosch (1991); Maturana/Varela (1987).

Profitiert in der Frühphase die Künstliche-Intelligenz-Forschung (KI), insbesondere die technologische Praxis, von den theoretischen Überlegungen der Kybernetiker, so werden spätestens ab der Mitte der fünfziger Jahre die künstlichen ›Elektronengehirne‹ zum Modell für das menschliche Gehirn; das Schlagwort vom *computational mind* steht im Kontext der Konstruktion erster serieller Großrechner.<sup>26</sup> Die kognitiven Prozesse, die im menschlichen Gehirn ablaufen, scheinen nun den Rechenprozessen der ›Denkmaschinen‹ so sehr zu ähneln, daß Kognition modelliert werden kann als Manipulation in sich bedeutungsloser Symbole, die Gegenstände einer objektiven, systemexternen Realität repräsentieren: Die Kognitionswissenschaft ist vom kognitivistischen Paradigma geprägt.<sup>27</sup> Wichtigste Prämisse ist die heuristische Annahme eines *disembodied mind*: Denken laufe als Manipulation symbolischer Repräsentationen nach expliziten Algorithmen ab. Kognition ist dann regelbasierte Manipulation in sich bedeutungsloser Symbole, und sie ist folglich ohne Rekurs auf die Struktur des physischen Substrats (sprich: des menschlichen Gehirns) zu erklären. Auch die konkreten Interaktionsprozesse zwischen dem kognizierenden System und seiner Welt sind aus dieser Perspektive irrelevant, da Welt und System distinkt und nur über das Prinzip der Repräsentation verbunden seien.

Für die Vorstellung von einem *embodied mind* spielt die Annahme eines analogen Verhältnisses von kognizierendem System und Umwelt hingegen eine tragende Rolle. Entsprechend wird der Begriff *embodiment* in programmatischer Abgrenzung von kognitivistischen Ansätzen geprägt. Die (wenn auch nur heuristische) Ausblendung der physischen Realisierung in Versuchen zur menschlichen Kognition wurde fragwürdig – durch Ergebnisse der noch jungen Hirnforschung, mehr aber noch durch die Fortschritte der Computertechnik: Die immer leistungsfähigeren Rechner besiegten den Menschen zwar im Schachspiel, konnten aber weder effizient kommunizieren, noch selbständig denken oder gar emotional reagieren. So rückte die Spezifität des Gehirns und seiner Einbettung in den Funktionszusammenhang des menschlichen Körpers wieder in den Fokus: Kognition wird *embodied* gedacht. Die sensomotorischen Grundlagen der Kognition, auch Fragen nach Emotion und Motivation gewinnen an Relevanz. Zentral ist nun, wie es Mark Johnson und George Lakoff formulieren, »our physical engagement with an environment in an ongoing

26 Vgl. Gigerenzer / Goldstein (1996).

27 Grundlegend für das ›computationale‹ Forschungsparadigma sind etwa Minsky (1956) sowie Von Neumann (1951). Vgl. zusammenfassend Varela (1992), bes. S. 238f.

## II. Der Körper in *Cognitive Science* und Theaterwissenschaft

series of interactions. There is a level of physical interaction in the world at which we have evolved to function very successfully, and an important part of our conceptual system is attuned to such functioning.«<sup>28</sup>

Kognition ist entsprechend als Fähigkeit zum Systemerhalt, als adäquates Funktionieren von Systemen in einer Lebenswelt zu verstehen. Entsprechend gibt es ›Kognition‹ überall dort, wo Kategorisierung stattfindet, und sei es nur diejenige der Lebenswelt in ›eßbar‹ – ›nicht eßbar‹, ›Sexualpartner‹ – ›Feind‹. Auch die Fähigkeit zu Abstraktion und Imagination beruht auf den gleichen Prinzipien wie basale Kategorisierungsprozesse, nämlich auf der Fähigkeit zur Wahrnehmung von Ähnlichkeiten und Unterschieden: »Meaning comes, [sic] not just from ›internal‹ structures of the organism (the ›subject‹), nor solely from ›external‹ inputs (the ›objects‹), but rather from recurring patterns of engagement between organism and environment.«<sup>29</sup>

Das Paradigma einer *embodied Cognitive Science* seit den späten siebziger Jahren läßt sich also als ein konsequentes Weiterdenken früher analogischer Ansätze beschreiben. Modelle, die von einem Oppositionsverhältnis von Körper und ›Geist‹, von System und Umwelt ausgehen, erscheinen in dieser Perspektive als (durchaus produktive) Episode. Letztlich wird das Modell des *disembodied mind* (und einer perspektivenunabhängig gedachten Wirklichkeit) von einem des *embodied mind* (und einer interaktionell bestimmten Wirklichkeit) abgelöst; entsprechend wird der Begriff des Kognitiven weiter spezifiziert:<sup>30</sup> »[T]he term cognitive is used for any kind of *mental operation or structure* [meine Hervorhebung, J. S.] that can be studied in precise terms. [...] Mental imagery, emotions, and the conception of motor operations have also been studied from such a cognitive perspective.«<sup>31</sup> Was das Individuum also als Bedeutung oder als bewußte Interpretation erlebt, ist nur die Spitze des sprichwörtlichen Eisbergs; zum Großteil laufen Wahrnehmung und Konzeptbildung unbewußt ab, als Verarbeitung des Datenstroms ›Welt‹. Somit hat das körperliche Substrat wesentlichen Einfluß darauf, wie das System kategorisieren und konzeptualisieren kann: *perception* und *conception* sind voneinander abhängige Prozesse. Die physiologische Struktur des Organismus konturiert also die Generierung auch komplexer, abstrakter Konzepte – was freilich nicht heißt, daß sie Bedeutung determiniert.

28 Lakoff / Johnson (1999), S. 90. Die hier angedeutete evolutionäre Perspektive spielt für meine Überlegungen an dieser Stelle keine Rolle.

29 Lakoff / Johnson (2002), S. 248.

30 Vgl. Ziemke / Zlatev / Frank (2007); Varela (1992), bes. S. 258, Skarda (1992).

31 Lakoff / Johnson (1999), S. 11.

Es leuchtet ein, daß der skizzierte Begriff *embodiment* nicht im Sinne von ›Verkörperung‹ oder gar ›Inkarnation‹, sondern von ›Einkörperung‹ zu verstehen ist. Die Formulierung vom *embodiment* der Kognition impliziert nicht ein Repräsentationsverhältnis von innerer und äußerer Realität, auch nicht ein Sichtbar-Werden des ›Geistes‹ im und durch den lebendigen Leib. Ebenso wenig weist sie aber auf eine etwaige Vorgängigkeit des Leiblich-Sinnlichen. Die Argumentation setzt nicht bei der (Selbst-)Wahrnehmung des Menschen als *embodied mind* an, sondern eine Ebene tiefer – beim *cognitive unconscious*: »The embodied-mind hypothesis therefore radically undercuts the *perception / conception* distinction. In an embodied mind, it is conceivable that the same neural systems engaged in perception (or in bodily movement) plays a central role in conception.«<sup>32</sup> Lakoff und Johnson versuchen nun zu zeigen, auf welche Weise die sensomotorische Erfahrung der Welt abstraktes Denken organisiert; dabei nehmen sie die vergleichbare Struktur des Bewegungs- und Wahrnehmungsapparates aller Menschen zum Ausgangspunkt.

Damit ist die Funktion kognitionswissenschaftlicher *embodiment*-Begriffe grundsätzlich von derjenigen gängiger kulturwissenschaftlicher Konzepte zu unterscheiden.<sup>33</sup> Und mehr noch als die *Differenz* des kognitionswissenschaftlichen zum alltagssprachlichen Verständnis von ›Verkörperung‹, legt seine *Komplementarität* zu den gewohnten philosophischen Konzepten seine Einbindung in einen zu reformulierenden theaterwissenschaftlichen Begriff nahe. Der Begriff *embodiment* kann so zum interdisziplinären Relais werden.

32 Lakoff / Johnson (1999), S. 73f. Varela prägt in diesem Zusammenhang den Begriff *perceptual meaning*; s. Varela (1992).

33 Vgl. exemplarisch Csordás (1994, 1999); Fischer-Lichte (2005c, 2004a, 2004b), S. 130–159, bes. S. 154; Fischer-Lichte / Horn / Warstat / Umathum (2001). Das Problem tritt insbesondere in der Terminologie der deutschen Übersetzung von Varelas *The Embodied Mind* hervor: Hier ist die Metapher der ›Inszenierung‹ einer Lebenswelt durch ein autonomes Subjekt durch andere Begriffsprägungen noch emphatischer. Das englische *enaction* legt das allerdings nahe.

## II. Der Körper in *Cognitive Science* und Theaterwissenschaft

### 2. Der Körper in der Theaterwissenschaft

#### 2.1. Körper-Text und Repräsentation

Obgleich sich die deutsche Theaterwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Wissenschaft von der Aufführung konstituiert, tut sie sich mit der Beschreibung und Analyse konkreter theatraler Ereignisse lange Zeit schwer.<sup>34</sup> Erst der Text-Begriff des Strukturalismus und seine Ausweitung auf allgemeine Kulturphänomene ermöglicht die Entwicklung einer Semiotik des Theaters:<sup>35</sup> Die Konstruktion einer Analogie des multimedialen, transitorischen Bühnengeschehens zum linguistischen Text als explizitem, begrenztem und strukturiertem Gegenstand macht das Bühnenergebnis detaillierter Beschreibung zugänglich. Die spezifische Verfaßtheit des ›theatralen Textes‹ läßt die Weiterentwicklung und Dynamisierung des strukturalistischen Textbegriffs im Zuge von Poststrukturalismus und Dekonstruktion dann auch besonders plausibel erscheinen.<sup>36</sup>

Erika Fischer-Lichte stellt auf der Grundlage der Erkenntnistheorie vom theatralen Text ein umfassendes Instrumentarium zur Inszenierungsanalyse vor.<sup>37</sup> Entscheidend ist die Vorstellung von der Heterogenität, der Mobilität und der Polyfunktionalität theatraler Zeichen als Zeichen ›auf zweiter Stufe‹. Entsprechend regeln theatrale Codes »(1) welche materiellen Hervorbringungen als Zeichen des Theaters gelten sollen; (2) welche dieser Zeichen sich auf welche Weise und unter welchen Umständen miteinander kombinieren lassen; (3) welche Bedeutungen Zeichen in (4) welchen Verwendungszusammenhängen beigelegt werden können«<sup>38</sup>.

Im Sinne einer historisch bewußten Theoriebildung geht Fischer-Lichte davon aus, daß nicht allein theatrale Codes hochgradig kulturspezifisch sind, sondern daß überhaupt der europäisch-abendländische Begriff von Theater das Ergebnis eines

34 Zur Gründungszeit der deutschen Theaterwissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts vgl. für einen Überblick etwa die Texte in Klier (1981); Corssen (1998); systematisierend Fischer-Lichte / Roselt (2001); Fischer-Lichte (2005). Erste Ansätze zur Bewegungsanalyse liefert die Tanzwissenschaft; nachdem Tanz sich an der Wende zum 20. Jahrhundert nicht mehr auf das Vokabular des klassischen Balletts reduzieren läßt, entwickeln Choreographen und Tänzer selbst Methoden zur Trans- und Deskription von Körperaktion; vgl. etwa Brandstetter (2005), Jeschke (1983).

35 Erste Versuche zu einer modernen Theatersemiotik gab es im Umfeld des Prager Strukturalismus; allerdings bewegten sich die entsprechenden Versuche zum großen Teil auf einer theoretischen Metaebene und waren nicht folgenreich für die Theaterwissenschaft der Nachkriegszeit. Vgl. zur Prager Schule Garvin (1964).

36 Vgl. etwa Elam (1980); Fischer-Lichte (1983); Schmidt / Van Kesteren (1984). Exemplarisch auch die Beiträge in der *Zeitschrift für Semiotik* des Jahres 1989, darunter bes. Fischer-Lichte (1989), Lehmann (1989), Pavis (1989).

37 1983 erscheint Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters*, lange Zeit ein konkurrenzloses Grundlagenwerk der Inszenierungsanalyse.

38 Fischer-Lichte (2005), S. 300.

historischen Entwicklungsprozesses und einer spezifischen Perspektive auf diesen Prozeß ist; das heuristische Modell des theatralen Textes ist also historisch kontingent. Dennoch konzidiert Fischer-Lichte den Körperzeichen einen Sonderstatus, generiere sich deren Bedeutung doch in jeder theatralen Konstellation neu; weitergehende theoretische Überlegungen schließen sich hier aber nicht an. So besteht die Gefahr einer quasimythischen Überhöhung des Körpers als des natürlichen Anderen gegenüber den übrigen, historisch kontingenten theatralen Zeichensystemen.<sup>39</sup>

Ähnlich wie Fischer-Lichte geht auch Hans-Thies Lehmann strukturanalytisch von einem komplexen, netzwerkartig strukturierten theatralen Text aus.<sup>40</sup> Inszenierungsanalyse müsse die Prozesse der Bedeutungsgenerierung aufdecken sowie die je realisierten Möglichkeiten zur Inbezugsetzung des Zeichenmaterials beschreiben. Immer sei das Theaterereignis als Ganzes, als verschränkte Dreiheit von literarischem Text, Inszenierungstext und *performance text*<sup>41</sup> zu verstehen, wobei das Dominanzverhältnis dieser drei Ebenen variere. Schon Lehmann fordert ein Sich-Einlassen der Theatersemiotik auf die Materialität der theatralen Signifikanten, auf den *performance text* als Bestandteil jeder Inszenierung: In der Rückschau scheinen hier bestimmte Aspekte einer ›Ästhetik des Performativen‹ bereits präfiguriert. Und unbestreitbar hat der Ansatz ganz neue Perspektiven ermöglicht.<sup>42</sup> Doch Lehmann okkupiert in seiner Konzeption einen allgemeinen epistemologischen Ansatz für den theatralen Text: Poststrukturalistische Textmodelle, die ja Eigenschaften von Texten verschiedener medialer Verfaßtheit beschreibbar machen wollen, dienen dazu, das Spezifische des theatralen Textes zu fassen. Dazu müßte aber zunächst begründet werden, warum diese Modelle nicht auch für andere Formen von Zeichenkonfigurationen adäquat sind, sprich: daß die Spezifika des theatralen Textes überhaupt Spezifika sind und sich nicht nur aus veränderten Beschreibungsmodalitäten ergeben.

Peter Boenisch befaßt sich unter medienhistorischen Vorzeichen mit diesem Problem der Spezifität der Körperzeichen.<sup>43</sup> Der thetrale Text ist in Boenischs Perspek-

39 Boenisch begründet die Unzugänglichkeit der Körperzeichen für gängige theatersemiotische Analyseinstrumentarien medienhistorisch ([2002], bes. S. 50f.). Die Frage nach der Intersubjektivität von theatralen Zeichen, der Fischer-Lichte mit dem Konstrukt des theatralen Codes beizukommen versucht, geht Pavis (1989) rezeptionsästhetisch an.

40 Lehmann (1989).

41 *Performance text* meint hier im Sinne Richard Schechners das Theaterereignis als unwiederholbare Situation. Analog zu den drei Ebenen unterscheidet Lehmann drei Typen der Inszenierung, fordert letztlich die Verabschiedung der Kategorien ›Kode‹ und ›Intention der hervorbringenden Subjekte‹. – Die ritualtheoretischen Prämissen des Begriffs blende ich hier aus (vgl. dazu Warstat [2005] sowie Schechner / Apel [1990]).

42 Vgl. auch Lehmann (1999a).

43 Boenisch (2002).

## II. Der Körper in *Cognitive Science* und Theaterwissenschaft

tive paradigmatisch für Signifikationsprinzipien jenseits der Linearität des gedruckten Textes.<sup>44</sup> In Anlehnung an Marshall McLuhan, Derrick de Kerckhove und Friedrich Kittler wird das mit Lehmann als post-dramatisch<sup>45</sup> verstandene Gegenwartstheater als Theater einer Post-Gutenberg-Ära aufgefaßt, das die traditionellen signifikatorischen Prinzipien der Schriftkultur transgrediert. Theaterwissenschaftliche Analysemodelle müßten sich an den perceptiven Erfordernissen dieser neuen kognitiv-diskursiven Formation orientieren, müßten also von einem vielfach verschalteten Netzwerk von Zeichen ausgehen, innerhalb dessen es nur transitorische, perspektivenabhängige Bedeutung gibt.<sup>46</sup> Es bedürfe einer Semiotik, die auf Bedeutungs- und Zeichengenerierung als immer nur vorläufiges Ergebnis eines unabschließbaren Semioseprozesses setzt.<sup>47</sup> Der semiotische Status von Körperzeichen könne mit dem Begriff der Repräsentation nicht erfaßt werden, da dieser ganz grundlegend von einer ›Stellvertreter-Relation‹ zwischen Signifikant und Signifikat ausgehe. Körper jedoch verwiesen, vor aller Repräsentation, in ihrer Anwesenheit zunächst einmal auf sich selbst. Um die spezifische Position der Körperzeichen greifbar zu machen, schlägt Boenisch den Begriff der Präsentation vor.

### 2.2. Präsentation und Präsenz

Semiotische Beschreibungsmodelle nehmen die Konstituenten des theatralen Geschehens, so auch den Körper, per definitionem in ihrer möglichen Zeichenhaftigkeit in den Blick. Sei den 1990er Jahren rücken die Beschränkungen dieser Perspektive auch

44 Vgl. Boenisch (2002), S. 54.

45 Vgl. Lehmann (1999a).

46 Vor Boenisch versucht schon Martina Leeker (1995) eine medientheoretisch grundierte Beschreibung des Gegenwartstheaters. Sie faßt Theater als eine Art *pharmakon* auf: Einerseits sei es ›Heilmittel‹ für die ›Verletzungen‹, die der Körper durch mediale Extensionen erfahre, andererseits diene es aber auch neuen oder dominanten Kommunikationstechnologien als Sozialisationshilfe. Schon Boenisch kritisiert an Leekers Theorie neben der Überhöhung des Körpers als ›Ganz Anderes‹ eine unscharfe Trennung der Argumentationsebenen: Aspekte des Gegenwartstheaters gehen in ein Theatralitätskonzept mit universalem Anspruch ein; eine Veränderung der theatralen Perzeption erscheint in dieser Perspektive als Verschwinden des Theaters überhaupt. Vergleichbare Denkfehler begehe auch, wer aus dem gegenwärtigen kognitiv-epistemischen Bruch ein Ende der Semiotik ableite (Boenisch [2002], bes. 02.4).

47 Speziell die Annahme einer freien Reprogrammierbarkeit von Kognition und Wahrnehmung wird vor dem Hintergrund des *embodiment*-Paradigmas fragwürdig. Ihr liegt die Vorstellung eines *disembodied computational mind* zugrunde, einer Software ›Geist‹, die auf jeder Hardware zum Laufen gebracht werden könnte. Die Motivation und Beschränkung der Konzeptbildung durch den menschlichen Körper ist nicht mitgedacht. Boenisch entwickelt die Terminologie und die kulturtheoretische Rahmung seiner Studie in Auseinandersetzung mit der Medientheorie. Doch als Spezifikum des theatralen Textes wird weiterhin das reklamiert, was laut poststrukturalistischer Texttheorie für jeden Text zu gelten hat: Die Unabschließbarkeit der Semiose und die Konstituierung des Zeichens in einer je spezifischen ›Verschaltungssituation‹.

im deutschsprachigen Raum ins Zentrum der Aufmerksamkeit. So fragt nicht nur die Theaterwissenschaft immer entschiedener nach einer Ästhetik des Performativen und nach Beschreibungsmodellen, die das Nicht- oder Vor-Semiotische beschreibbar machen sollen. Der Begriff ›Performativität‹ wird zumeist in Auseinandersetzung mit sprechakttheoretischen und kulturphilosophischen Prägungen konkretisiert.<sup>48</sup> Ich konzentriere mich im Folgenden auf Fischer-Lichte insbesondere in der Theaterwissenschaft einflußreiches Modell. Fischer-Lichte macht Anleihen bei der Phänomenologie und der philosophischen Anthropologie,<sup>49</sup> außerdem bei künstlerischen Selbstkonzepten der sechziger bis neunziger Jahre.<sup>50</sup> Sie geht dabei von einer Position des Theaters im Spannungsfeld von Referentialität und Performativität – also von Darstellung und Vollzug – aus und setzt die Metapher ›Kultur als Text‹ in ein spannungsvolles Verhältnis zur Metapher ›Kultur als Performance‹. Im Fokus steht die Aufführung als ein Ereignis, das durch die Kopräsenz von Zuschauern und Akteuren konstituiert wird.<sup>51</sup>

Mit dem Zurücktreten der referentiellen Funktion, so Fischer-Lichte weiter, ändern sich die Bedingungen des Zuschauens: Die Grenze zwischen Akteur und Zuschauer verschwimmt; die theatrale Situation wird selbst zum Objekt der Reflexion. Seit den sechziger Jahren ereignen sich in allen Künsten ›Performativierungsschübe‹ in diesem Sinne. Bedeutungsgenerierung erfolgt zunehmend in Abhängigkeit von wirklichkeitskonstituierenden Handlungen. Theater, bestimmt als performative Kunst par excellence, wird so zum Modell ästhetischer Erfahrung überhaupt, mehr noch: zu einem kulturellen Modell. Unsere Kultur sei »eine Kultur der Inszenierung [...] oder auch [...] eine Inszenierung von Kultur«<sup>52</sup>; sie bringe sich in der Inszenierung von Ereignissen selbst hervor. »Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem [...] Ort zu einer bestimmten Zeit vor den Blicken anderer (Zuschauer) etwas tut. Wirklichkeit erscheint [...] prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.«<sup>53</sup> Dabei werde das Simulakrum der (medial) inszenierten Welt zuneh-

48 Einen guten Überblick über die Begriffsgeschichte von ›Performanz‹ bietet der gleichnamige Sammelband von Uwe Wirth (2002a); zusammenfassend darin Wirth (2002b). Zur gegenwärtigen Begriffsbildung vgl. auch Krämer (2002); Krämer/Stallhut (2001); Fischer-Lichte/Wulf (2001), Fischer-Lichte/Roselt (2001), Fischer-Lichte/Kolesch (1998). – Im angloamerikanischen Raum begann die Debatte um das Performative um einiges früher; vgl. etwa die folgenreichen Ansätze von Schechner (1977) und States (1985).

49 Benannt wird etwa die ›Phänomenologie des Leibes‹ nach Maurice Merleau-Ponty, die ›Neue Phänomenologie‹ (vgl. Schmitz [1980]) und das Konzept der Atmosphäre nach Gernot Böhme (1995). Vgl. Fischer-Lichte (2004), bes. S. 31–42, (2005a); Fischer-Lichte/Horn/Umhuth (2003a).

50 Vgl. etwa Fischer-Lichte (2002), wo die Argumentation für eine emergente performative Kultur ausgehend von John Cages ›untitled event‹ entwickelt wird (S. 277f.).

51 Fischer-Lichte (2004a), S. 56.

52 Fischer-Lichte (2002), S. 291.

53 Fischer-Lichte (2002), S. 292.

## II. Der Körper in *Cognitive Science* und Theaterwissenschaft

mend zum alleinigen Erfahrungsraum. In diesem Zusammenhang fordert Fischer-Lichte eine Relativierung der Erkenntnismetapher ›Text‹: es sei anzustreben, »dem Körper eine vergleichbar paradigmatische Funktion zu verschaffen wie dem Text, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren«<sup>54</sup>. Der Körper sei zuvörderst selbst in seiner Materialität Gegenstand der Wahrnehmung; er verweigere sich der Denotation und Lexikalisierung und eröffne stattdessen ein Feld an möglichen Konnotaten. Gegenstand einer Ästhetik des Performativen sei entsprechend das Theaterereignis, nicht die Inszenierung als Werk.

Auch Hans Ulrich Gumbrechts Modell der *Produktion von Präsenz*<sup>55</sup> bezieht sich auf den Bereich des Nicht-Semiotischen bzw. des Nicht-Hermeneutischen. In ihm wird die einseitige Privilegierung des *Sinns* von Kulturprodukten in Frage gestellt: Grundsätzlich sei von zwei oppositiven Formungen menschlicher Kulturproduktion auszugehen, deren jeweilige Idealtypen einander ausschließen. Diese Formungen bezeichnet Gumbrecht als ›Sinnkultur‹ und als ›Präsenzkultur‹. Während in einer Sinnkultur bei der Produktion und Rezeption von Artefakten Bedeutung und Bedeutungsprozesse im Vordergrund stehen, werden Kommunikations- und Handlungszusammenhänge in einer Präsenzkultur prinzipiell durch andere Prozesse organisiert. Dabei handele es sich allerdings um idealisierte Modelle, die so kaum jemals aufträten; Übergänge von Sinnbetonung zu Präsenzbetonung könnten auch auf der Ebene von Gattungsentwicklungen, Tendenzen innerhalb von Textcorpora oder gar von einzelnen Texten beschrieben werden – immer unter Berücksichtigung des historischen Kontextes und der je spezifischen diskursiven Einbettung. Seine Beschreibung der gegenwärtigen Kultur als Sinnkultur bindet Gumbrecht an die Geschichte des geisteswissenschaftlichen Paradigmas an; er bezieht sich dabei auf Luhmanns Modell des ›Beobachters zweiter Ordnung‹, das er unter Rekurs auf die ›Krise der Repräsentation‹ (Foucault) historisch verortet. Als symptomatisch für die gegenwärtigen Entwicklungen nennt Gumbrecht die Emergenz des medienwissenschaftlichen Paradigmas v.a. in der deutschsprachigen Geisteswissenschaft. Festzuhalten bleibt, daß die Rezeption eines Artefakts immer zwischen der ästhetischen Erfahrung eines Bedeutenden und der ästhetischen Wahrnehmung von Präsenz oszilliert. Gegenwärtig befinde sich die westliche Gesellschaft eher auf der Seite der Sinnkultur, wobei dieser Zustand keineswegs stabil sei; vieles

54 Fischer-Lichte (2004a), S. 159f. Vgl. Csordás (1994), grundlegend S. 1–14; Csordás (1999).  
55 So der Untertitel von Gumbrecht (2004).