



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schon das Denken ist ein Theater. Die
theaterwissenschaftliche Relevanz des Körperbild-
Begriffes inspiriert von *Über das Marionettentheater*
Heinrich von Kleists.“

Verfasser

Christian Ruepp, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Danke

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Einleitung</i>	1
<i>I. TEIL: Das Körperbild in Heinrich von Kleists Über das Marionettentheater</i>	7
1. Die theaterwissenschaftliche Relevanz des Körperbildbegriffes	8
1.1. Motorisiertes Körperbild	8
1.2. Denken als Akt der Leiblichkeit – ist das Denken an sich schon Theater?	10
1.3. Auswirkungen auf die Auffassung von Realität und Fiktion in der dramatischen Kunst	11
1.4. Zuschauen oder Darstellen – beides Illusion?	14
1.5. Begriffe vom Innen und vom Außen	15
1.6. Konsequenzen des <i>Körperbildbegriffes</i> für die Theaterwissenschaft	18
1.7. Methodik und Arbeitsweisen der Wissenschaften – Mittel der dramatischen Kunst als Instrument der theoretischen Forschung	19
1.7.1. Das Immuntheater als Exempel	20
1.7.2. Modelle und Hypothesen: unbewusstem Wissen ein Bild geben	22
1.8. Theater im Kopf: Denken als innerer, unkörperlicher Vorgang oder als physischer, darstellerischer und angewandter Akt betrachtet	23
2. Überlegungen zu einem Kleistschen Körperbild	24
2.1. Mögliche Bestandteile eines kleistschen Körperbildes anhand von <i>Über das Marionettentheater</i>	24
2.2. Das gefallene Bewusstsein	29
2.3. Methodik und Arbeitsweise	30
2.4. Makro- und Mikroebene, Kollektivität und Individualität	31
3. Theoretische Vorüberlegungen	33
3.1. Zeichen, Symbole und ihr neurologisches Echo	33
3.2. Hierarchie	34
3.2.1. Magie, Archetypus, Primitivität	34
3.2.2. Das Körperbild als Vermittler von Hierarchie	35
3.2.3. Der Weg zur Grazie – Ziel oder Zier?	38
4. Textthermeneutische Betrachtungsweisen	40
4.1. Gliedermann	41
4.2. Tier	50
4.3. Mensch	55
4.3.1. Beispiel Wissenschaft	57
4.4. Gott	61
4.4.1. Zirkuläre Hierarchien	61
4.4.2. Paradoxa	63

<i>II. TEIL: Zur Konstruktion des Körperbild-Begriffes</i>	65
1. Der Begriff in seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung – der Status quo	65
1.1. Begriffsproblematisierung.....	68
1.1.1. Terminologische Zweideutigkeiten des Begriffes.....	68
1.1.1.1. Sprachübergreifend	69
1.1.1.2. Sprachintern.....	70
1.1.1.3. Versuche methodischer Flurbereinigung.....	74
1.1.2. Facetten des Begriffes	77
1.1.2.1. Psychoanalytische Sichtweise	77
1.1.2.2. Medizinische Dimension des Körperbildes	78
1.1.2.3. Medientheoretische Sichtweise.....	79
1.1.2.4. Die neurologisch kognitive Dimension der Konstruktion des Körperbildes.....	79
1.1.2.5. Die soziale und kulturelle Dimension des Körperbildes.....	82
1.1.3. Veränderbarkeit des Körperbildes.....	83
1.1.4. Die Bedeutung des Aussehens für die Begrifflichkeit.....	84
1.1.4.1. Der Bildbegriff im Zusammenhang mit dem Körperbild	86
2. Weitere Aspekte des Körperbild-Begriffes	88
2.1. Zur Herausbildung des Körperbildes oder zur entwicklungspsychologischen und psychoanalytischen Fundierung des Begriffes.....	91
2.2. Körperbild und Sensorik.....	93
2.3. Das Körperbild als Mittler zwischen Systematik und Chaos und als Produkt einer physiologisch-kognitiven und konkreten Funktionsweise des Gehirns	95
2.4. Grenze und Körperlichkeit – Erweiterbarkeit des Körperbildes.....	97
2.5. Zur Betrachtung des Außen – das Aussehen.....	100
2.5.1. Aussehen als äußere Erscheinung	100
2.5.2. Aussehen als sensorisch aufgefasster Wahrnehmungsprozess von äußerlich sichtbaren Gliedern und deren organisch-biologisch-kognitive Repräsentation im Gehirn	102
2.6. Zur Betrachtung des Innen – das Innensehen.....	103
2.6.1. Das Körperbild als Instanz repräsentativer Ordnung in wahrnehmungspsychologischer Hinsicht	103
2.6.2. Betrachtung und Erfahrung als Indikatoren des Innen oder Außen.....	106
2.6.3. Der Akt des Sehens als Instrument naturwissenschaftlicher Wahrheit. Ein Beispiel für das Körperbild als repräsentative Ordnungskraft.	107
2.7. Zur Erfahrung des Innen und des Außen.....	108
2.7.1. Explizites Körperbild	109
2.7.1.1. Körperbild als Ordnung gebende Narration.....	110
2.7.2. Implizites Körperbild.....	111
2.8. Repräsentation.....	113
3. Der Stellenwert des Körperbild-Begriffes im Körperdiskurs.....	114

3.1. Der Mensch als utopische Einheit von Subjekt und Objekt in theatraler Hinsicht	114
3.2. Das Körperbild als kulturwissenschaftlich verwertbares Sediment und als Mittler zwischen Parallelwelten	116
3.3. Vorstellungen von Leib, Geist, Seele, Körper und dem Ich	117
3.4. Der Einfluss von Materialität, Naturwissenschaft und Evidenz auf den zeitgenössischen Körperbild-Begriff	118
3.5. Das Körperbild zwischen Medizin, Natur, Kunst, Kultur und Kleist. Überlegungen zur Existenz einer evolutionsbiologischen Realität, Wahrheit oder Wirklichkeit.	124
3.6. Überlegung zu den Möglichkeiten einer methodischen Annäherung an das Körperbild	128
<i>Schlusswort</i>	137
<i>Literaturverzeichnis</i>	143
Primärliteratur	143
Sekundärliteratur.....	143
Zeitschriftenartikel	150
Nachschlagewerke.....	151
Webseiten	151
<i>Anhang</i>	153
Abstract	153
Lebenslauf	154

EINLEITUNG

Wenn man es recht bedenkt, mag es fast befremdlich erscheinen, eine willenlose Marionette oder einen seiner Glieder beraubten, dafür mit einer Prothese versehenen Kriegsverletzten als graziösen Tänzer zu stilisieren. Noch dazu kategorisch als dem Menschen in Schönheit und Reinheit seiner Bewegung überlegen entgegenzustellen.

Der Brückenschlag zwischen unterschiedlichen Ideen und Ansichten ist eine der grundlegenden Eigenschaften, die den Text *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist auszeichnen. Das Zusammenfallen von Widersprüchen geht vorderhand mit einer logischen Gedankenführung nicht einher und widerspricht den kausalen Prinzipien althergebracht klassisch naturwissenschaftlicher Methodik.

Diese Eigenschaft des Kleistschen Textes hat rezeptionsgeschichtlich zu einer sehr uneinheitlichen und widersprüchlichen Deutung des Textes geführt. Er hat sich damit konsequent einer stringenten, schlüssigen und einheitlichen Interpretationsweise verwehrt, obwohl es wiederholt Versuche einer logischen Auslegung gegeben hat.

Es ist genau diese Widersprüchlichkeit, die mich fasziniert hat, und es ist eben diese paradoxe Komponente, die in meiner Arbeit begutachtet werden soll. Sie spiegelt sich auch in Gliederung und thematischer Ausrichtung wider. Der Inhalt des Textes soll nicht ausschließlich auf einer vordergründig textnahen Ebene analysiert und hermeneutisch-literaturwissenschaftlich ausgedeutet werden, obwohl auch dies im I. Teil, Punkt 4 passiert ist. Im Gesamten soll der Text vielmehr als Inspirationsquelle für weiterführende Überlegungen überwiegend phänomenal-kulturwissenschaftlicher Natur dienen.

Den Gedanken der Widersprüchlichkeit weiterführend geht es um eine innere Spaltung des Subjekts in seiner psychoanalytischen Dimension. Eine Zerrissenheit, die sich in einer ständigen Spannung und einem Schwanken äußert, und welche dem psychophysischen System Mensch genauso wie dem Text inhärent ist. Man kann sie auch in weiten Teilen des Kleistschen Oeuvres immer wieder durchschimmern sehen, entzweit, was das *Über das Marionettentheater* betrifft, die Interpretatoren und wird damit auch immer wieder zum Thema vorliegender Arbeit.

Was bin ich? Was macht mich aus? Was steuert mich? Kleist thematisiert den Graben, der sich zwischen Geist und Körper auftut, diesen zutiefst menschlichen Zwiespalt, und arbeitet ihn literarisch in unterschiedlichster Weise ab. Über die Form, die Kleist wählt, über seine Absichten und Intentionen, seien sie individueller, politischer, philosophischer oder künstlerisch-ästhetischer Natur, kurz: seine Motivation, diese Thematik in nahezu allen seinen Texten auf die eine oder andere Art zu behandeln, werden einige Worte zu verlieren sein.

Wenn Neumann¹ einen Artikel über Heinrich von Kleist mit „Die Verwirrung des Gefühls“ übertitelt, spricht er damit zwei Exponenten des menschlichen Seins an: einerseits das Gefühl, andererseits die Vernunft, das Logos oder die Ratio, die oftmals mit dem Gefühl in Konflikt tritt. Angesprochene zwei Komponenten korrelieren nicht gezwungenermaßen, sondern treten in ein Verhältnis, welches treffend als Verwirrung (Neumann), als Unsicherheit, als Verzweiflung, als Hoffnungslosigkeit oder als Bruch im menschlichen Sein bezeichnet werden könnte. Das Gefühl entzieht sich der bewussten Kontrolle durch den Geist und konfrontiert das System Mensch mit seiner Gespaltenheit, dem Verlust an Kontrolle, dem Eingeständnis der eigenen Unzulänglichkeit und damit existentiellen Fragen des Seins. Das verleitet dazu, sich Gedanken darüber zu machen, was alle diese unterschiedlichen Fragmente oder Module eines Systems zusammenhält, auch wenn sie sich offensichtlich widersprechen, nach unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten programmiert sind und sich, wenn man es nach den Gesetzen der Logik betrachtet, eben nicht miteinander vertragen.

Selbstreflexiv auf den Menschen bezogen könnte man das Körperbild als theoretisches Modell hernehmen, das die Funktion eines Mittlers zwischen den einzelnen Fragmenten erfüllt, ein Instrument, welches dem Zerschlagenen seine Einheit zurückgibt.

Was die theoretische Aufarbeitung des Begriffes anbelangt, ist es gerade die vereinheitlichende, nennen wir es unsichtbare Macht des Körperbildes, die dazu verführt, sich den eigenen Körper lediglich als Hülle oder als Form zu Eigen zu machen (im Sinne eines „Körper-Habens“). Das heißt, von außen auf ihn zu schauen, also Betrachter des eigenen Körpers zu sein. Entscheidend ist die Art der Betrachtung: das Körperinnere wird wie das Körperäußere lediglich „besehen“. In einem dialektisch interagierenden, sensorischen und mentalen Vorgang wird das Gesehene, also sowohl Körperinneres und Körperäußeres als das gleichsam Eigene verinnerlicht, gespeichert und paradoxerweise gerade dadurch neuerlich unsichtbar gemacht. *Unsichtbar*, wie es für jeden auch das eigene Gesicht ist, welches nur im Spiegel erblickt werden kann. Der erste Teil meiner Arbeit wird also über weite Strecken die widersprüchlichen Fragmente zu isolieren versuchen, die in *Über das Marionettentheater* von Kleist zu einer, wenn man genau schaut, kuriosen Einheit zusammengefügt wurden. Aber welches vereinheitlichende Körperbild liegt ihr zugrunde, was gibt dem Text, trotz aller Widersprüche, diese atemraubende Einheit zurück? Sollte sich ein solches, vereinheitlichendes Körperbild überhaupt isolieren lassen – nach welchen Prinzipien funktioniert es, und lässt es sich auch mit dem wissenschaftlichen Status quo der Begriffsdefinition und –verwendung in Einklang bringen? Damit setzt sich vorrangig der zweite Teil der Arbeit auseinander.

¹ Vgl. Neumann, Gerhard: Die Verwirrung des Gefühls. In: Die Zeit, 06.12.2007, Nr. 50 [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2007/50/SM-Kleist-Biografie>. [Datum des Zugriffs: 17.04.09].

Ganz allgemein sollen meine Ausführungen breiten Raum für die Einordnung des schwer greifbaren, existentialistischen Kleistschen Netzwerkes an Gedanken betreffend einer der menschlichen Natur inhärenten Dialektik bieten. Ich hoffe, dass dies trotz der formalen Bedingungen einer wissenschaftlichen Arbeit, die eine methodisch kulturwissenschaftliche Herangehensweise voraussetzt, möglich sein wird. Auf der Ebene des Textes soll das Vorsprachliche, oder – wenn man so will – das Körperliche angesprochen werden, welches der Text adressiert.

Entsprechend der Offenheit der Fragestellungen oszilliert meine Arbeit deswegen interdisziplinär zwischen verschiedenen thematischen Richtungen, eine Gratwanderung, die ich trotz aller Schwierigkeiten versucht habe, schlüssig und kohärent zu halten.

Im Begriff des *Körperbildes* offenbaren sich frappant die verschiedenen Aspekte vorliegender Problematik. Historisch gesehen vereinen sich in der Fragestellung des Körperbildes die unterschiedlichsten Diskurse. Diskurse, die in ihrer Themenbreite auch für den Text *Über das Marionettentheater* von Bedeutung sind und sich in seiner thematischen Ausrichtung widerspiegeln. Eine der Intentionen meiner Arbeit ist es in genereller Hinsicht die Bedeutung des *Körperbild*-Begriffes für die Theaterwissenschaft in seiner thematischen Ausdehnung und interdisziplinären Dimension aufzuzeigen. Dies hat einer inhaltlichen Aufbereitung des Terminus und einer Auffächerung seines diskursiven Potentials, auch in Bezug zum Körperdiskurs, bedurft. Daraus wird abzuleiten sein, aus welchen thematischen Aspekten sich ein Mehrwert für die Arbeitsweisen der Theaterwissenschaft ergeben kann, beziehungsweise welche Teilgebiete der Begrifflichkeit zu vernachlässigen sind.

Ein Hinweis auf die Entwicklung meiner Arbeit liegt in der Unterscheidung zwischen Spiel oder Repräsentation begründet. Hier liegt schon genügend Zündstoff für eine Konfrontation mit anderen Fachgebieten, ich denke zum Beispiel an Erkenntnisse der neueren Kognitionsforschung. Wie unschwer an der Gegenüberstellung der Begriffe zu sehen ist, wird es also im weiteren Sinne in Bezug auf das Körperbild auch darum gehen, was auf kognitiver Ebene als Fiktion oder als Spiel, als Repräsentation oder Repräsentanz, und was als Realität oder Lebenswirklichkeit verstanden wird, eine Unterscheidung, die auch im theaterwissenschaftlichen Kontext von großer Bedeutung ist (I. Teil, Punkt 1).

Metzinger geht dem Vorgang der mentalen Repräsentation oder des mentalen Modells von Colin McGinn folgend beispielsweise davon aus, dass mentale Modelle interpretiert abgespeichert werden, keine Wahrheitswerte besitzen und ein nicht-diskursives Wissen durch Ähnlichkeit erzeugen. Sie scheinen als multimodale Datenstrukturen im menschlichen Gehirn physisch realisiert zu sein. Das mentale Modell

ist ein Arbeitsbegriff, der in verschiedenen Disziplinen auf divergierende Art und Weise eingesetzt wird.²

Gleichzeitig zeigt gerade dieses Beispiel die Notwendigkeit phänomenalen Denkens für die Lebenswissenschaften. Ein wissenschaftliches „cross-over“ findet in der Realität noch keine breitenwirksame Fundierung. Stattdessen grenzen sich wissenschaftliche Disziplinen stark voneinander ab, was zu einer starken Fragmentierung des Wissens führt. Auf diesen Themenaspekt werde ich vor allem in Bezug zum Immuntheater (I. Teil, Punkt 1.8.) und zum *Körperbild*-Begriff in Verbindung zum Selbstmodell Metzingers eingehen.

Meine spezifische Herangehensweise an den Text von Kleist liegt damit fächerübergreifend in der Berücksichtigung von Erkenntnissen der Neurowissenschaften für das Verständnis des Kleistschen Textes. Trotzdem ist meine Arbeit stark phänomenologisch-geisteswissenschaftlich orientiert, betont aber die Bedeutung der dynamischen Interrelationen zwischen den Fachgebieten. Es würde sich allerdings weiterhin und in intensiverem Ausmaß lohnen, die Entsprechung Kleistscher und damit künstlerischer Termini als implizite Träger von Körperbildern in medizinisch-naturwissenschaftlichen Modellen zu suchen.

Ob beabsichtigt oder nicht – Kleist thematisiert die Frage, wie und an welchem Ort im Körper ein bewusstes Wesen und ein Geist zu situieren sind und stellt dies in Relation mit graziler Bewegung und Motorik im weitesten Sinne.

Diese von mir gewählte spezifische Achse setzt an dem Ort an, der sich als Schauplatz für dieses Verhältnis aufdrängt: dem Körper. Es geht um die physische Realität des Körpers als Durchlaufpunkt, genauer um das Körperbild als repräsentative Instanz und Mittler physiologischer Realitäten und der bewussten und unbewussten Ausprägung des Geistes in Bezug zu spezifischen Arbeitsweisen des Gehirns. Auf dem Weg zur Bestimmung des Körperbildes im Text von Heinrich von Kleist gilt es, den Begriff in seiner Mehrdeutigkeit zu erfassen und einzuordnen (II. Teil).

Im Diskurs über den Körper geht es also im weitesten Sinne immer um Vorstellungen vom Körper und über Körperbilder, die im Rahmen dieses Diskurses zum Ausdruck kommen. Der Text von Kleist wurde von mir als Teil eines solchen Diskurses in seiner historischen Situiertheit gelesen und in seiner literarischen Ausformung als Transportmedium für ein einerseits spezifisch Kleistsches, andererseits aber als gleichzeitig kollektiv historisches, und in seiner Rekonstruktion zeitgenössisches Körperbild aufgearbeitet.

Damit widerspricht die Begrifflichkeit beispielsweise der Vorstellung der klassischen Psychologie vom Menschen als einem autonomen Individuum. Nach Fischer-Lichte

² Vgl. Metzinger, Thomas: Schimpansen, Spiegelbilder, Selbstmodelle und Subjekte. In: Geist - Gehirn - künstliche Intelligenz: zeitgenössische Modelle des Denkens; Ringvorlesung an der Freien Universität Berlin. Hg. von Sybille Krämer. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1994, S. 46. Ab hier zitiert als Metzinger, Schimpansen, 1994.

bedurfte es nicht erst der in Industrialisierung und Technisierung vollzogenen Prozesse der Vermassung und Kollektivierung, um die Vorstellung vom autonomen Individuum und von der einzigartigen Persönlichkeit obsolet werden zu lassen.³ Die Begrifflichkeit des Körperbildes schwankt zwischen dieser individuellen und kollektiven Komponente. Und „nicht zufällig ist es der Tanz,“ wie Lehmann es formuliert, „an dem sich die neuen *Körperbilder* am deutlichsten ablesen lassen.“⁴ Der Körper dient als Erkenntnisquelle⁵, es wird für eine Bedeutungsverschiebung zurück von der Betonung des nur scheinbar autonomen Geistes zum Körper argumentiert.

Welcher Mehrwert liegt in diesem spezifischen Begriffsverständnis für die Theaterwissenschaft begraben? Dazu vorausschickend ein paar Stichworte. Im Verlauf des Textes werde ich darüber nachdenken, welche Konsequenzen sich aus dem kognitiv-neurowissenschaftlich inspirierten Verständnis von Realität und Fiktion für die Arbeit des Darstellers ergeben. Das Verständnis von Realität und Fiktion ist auch in Bezug auf den Rezeptionsvorgang und damit für den Zuschauer von Bedeutung. Das vereinfachende Kommunikationsmodell Sender, Mittler, Empfänger, welches leider nur zu oft auch auf die Kommunikation zwischen dem Schauspieler als Sender und dem Zuseher als Empfänger übertragen wird, wird damit bis zu einem gewissen Grad obsolet. Vielmehr versuche ich darüber nachzudenken, was es heißt, bereits den Körper selbst, und zwar von Zuschauer und Darsteller gleichermaßen, als Medium zu situieren, als Träger von verschiedensten Informationseinheiten, historischer, zeitgenössischer und kollektiver Natur, die in ihrer individuellen Ausformung und Kombination spezifische Einzigartigkeit erlangen. Dies problematisiert die Vorstellung vom Theater als Ort von Spiel, Fiktion und Darstellung und reiht ihn – auf physiologischer Ebene verstanden – nahtlos in den Kosmos unserer virtuellen Lebenswirklichkeiten und Modelle ein, die ihren körperlich-physiologischen Widerhall auf uns haben, ohne dass unser Bewusstsein etwas dagegen unternehmen kann.

Dies lässt mich einen letzten Punkt vor Beginn der eigentlichen Ausführungen ansprechen: es handelt sich um einen finalen Knick in der Gedankenführung, der mitunter auch ein entscheidender für die Theaterwissenschaft ist und große Aufmerksamkeit im Text Kleists erhält. Und zwar geht es um die Rolle und um die Dimension des Bewusstseins und im weiteren Verlauf der Wahrnehmung. Bei Kleist nimmt die Frage nach dem Einfluss des Bewusstseins auf die Bewegung im Gespräch der beiden Protagonisten breiten Raum ein. Ich habe diesen Gedankengang aufgenommen

³ Fischer-Lichte, Erika: Der Körper des Schauspielers im Prozess der Industrialisierung. Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts. In: Großklaus, Götz [Hg.]: Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart: Cotta, 1989 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft ; 44), S. 468-486, S. 471.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater: Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999, S. 371. Ab hier zitiert als Lehmann, Postdramatisches Theater, 1999.

⁵ Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld: Transcript, 2004. (Einsichten). Ab hier zitiert als: Gugutzer, Soziologie des Körpers, 2004.

und bin darauf näher eingegangen. In dieser Beziehung ist es dann notwendig, vor allem Fragen der Wahrnehmung zu thematisieren. Sie wird von mir im Sinne von Merleau-Ponty nicht als kognitiver Vorgang (wie in der Psychologie), der vom Bewusstsein steuerbar und lenkbar ist, sondern als leiblicher Akt gedeutet.⁶ Ich gehe davon aus, dass (Körper)-Erfahrung weit vor der Reflexion ansetzt.⁷

Über diese Themenfelder soll ohne disziplinäre Scheuklappen methodisch im Sinne eines kulturwissenschaftlichen Zugangs nachgedacht werden. Ziel ist es, über den Begriff des *Körperbildes* einen spezifischen Zugang zum Text selbst und zu Kleist zu finden und in einem reziproken Verhältnis die Bedeutung des Textes für das Verständnis des Begriffes vom *Körperbild* selbst herauszuarbeiten.

⁶ Vgl. Gugutzer, Robert: *Leib, Körper und Identität: eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2002, S. 80. Ab hier zitiert als: Gugutzer, Leib, Körper und Identität, 2002.

⁷ Ebd., S. 84.

I. TEIL: DAS KÖRPERBILD IN HEINRICH VON KLEISTS *ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER*⁸

Die Thematik des *Körperbildes* bietet Möglichkeiten für eine spezifische Achsenbildung in der Lektüre des Textes. Inwieweit kann die Analyse der Art und Weise, in welcher Form ein spezifisches Körperbild in einem literarischen oder dramatischen Text im Allgemeinen oder in *Über das Marionettentheater* im Speziellen zur Anwendung kommt, oder auch, welche Funktion ein Körperbild innerhalb eines Textes einnimmt, wissenschaftlich verwendbare Rückschlüsse kulturanthropologischer, hermeneutischer oder philosophischer Natur erlauben? Im Rahmen dieser Überlegungen werde ich versuchen, ein Körperbild zu isolieren, welches von Kleist unter Umständen repräsentiert wurde und es diachron zu kontextualisieren.

Es sei an dieser Stelle also dahingestellt, inwieweit das Körperbild ein Instrumentarium ist, welches als kollektiv-vereinheitlichender oder individuell-komplexer Abdruck eines herrschenden Zeitgeistes zu bewerten ist. Es sei auch dahingestellt, inwieweit sich gerade in ständigem Abgleich mit erwähnt universell-kollektivem Abdruck eine subjektive Ausformung ergibt. Im Rückbezug lassen sich jedoch wohl Schlüsse auf beides ableiten: Kleistsche individuelle Einzigartigkeit als Produzent eines spezifisch-einzigartigen Körperbildes und sein Text *Über das Marionettentheater* als Medium, Abbild und Sammelbecken und damit Reflektor von zeitgeschichtlichen Strömungen der Epoche. In einem zweiten Teil dienen die Anregungen, die aus dem Kleistschen Text gezogen wurden, als Inspiration für eine abrissartige Beschäftigung mit dem wissenschaftlichen Forschungsstand das Körperbild betreffend.

Auffallend bei der Lektüre vieler Werke der Sekundärliteratur zu Kleist und dem Körperbild selbst ist die diffuse Verwendung des Begriffes *Körperbild*. In der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Begriffes besteht augenscheinlich bis zum jetzigen Zeitpunkt ein großer Nachholbedarf.⁹ Eine genauere Differenzierung oder gleichsam eine Pilotierung des Begriffes wäre notwendig, um diesem Phänomen umfassend gerecht werden zu können. Deswegen besteht mein Interesse darin, umfassende Aspekte des Begriffes zu berücksichtigen und die Möglichkeiten auszuloten, ihn in seiner psychohistorischen und medizinischen Dimension auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen

⁸ Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. Zweiter Band. München: DTV, 1984. Band 2. S. 338-345. Ab hier zitiert als Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1984.

⁹ Vgl. Joraschky, Peter [Hg.]: *Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik*. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. V, S. 1f, S. 25ff, S. 125. Ab hier zitiert als: Joraschky, *Körpererleben und Körperbild*, 2009.

umzulegen und damit die Grundlage dafür zu legen, ihn als Analyseinstrument in seiner Feinmotorik und im Verständnis der Thematik fruchtbar zu machen.¹⁰

Das Verständnis des Begriffes *Körperbild* als Achse zwischen Geisteswissenschaft, Naturwissenschaft und Kunst könnte zu einer gegenseitigen Befruchtung und produktiven Verquickung der unterschiedlichen Sparten beitragen. Nicht zuletzt liegt es am veränderten Blickwinkel und einer modifizierten Methodik oder Wahrnehmung, um das Körperbild als Instrument etablieren zu können, wie Brandstetter andeutet.¹¹ Dem Körperbild käme in dieser Hinsicht eine doppelte und rückbezügliche Bedeutung zu: einerseits in seiner Fähigkeit, in einem zwingend selbstreflexiven Akt die Methodik und gedankliche Herangehensweisen zu modifizieren, das heißt also, das eigene wissenschaftliche Körperbild ständig modifizierend und bewusst machend.¹² Andererseits historisch gedeutet als Instrumentarium, Sichtweisen und vergangene Körperbilder in einem quasi archäologischen Akt zu rekonstruieren.

1. DIE THEATERWISSENSCHAFTLICHE RELEVANZ DES KÖRPERBILDBEGRIFFES

1.1. Motorisiertes Körperbild

Besonderes Augenmerk möchte ich auf die Frage lenken, wie Bewegung (Motorik) in Bezug zur Verwendung des Begriffes *Körperbild* verstanden werden kann.¹³ Allgemein gibt es im menschlichen Gehirn zwei motorische Systeme. Einerseits das motorische Befehlszentrum, gelegen in der Großhirnrinde, über das willkürliche, bewusst intendierte Bewegungen gesteuert werden. Das zweite System wird extrapyramidales System genannt, welches aus einer Ansammlung von Nervenzellkernen besteht, die entwicklungsgeschichtlich früher entstanden. Dieses System liegt in den tiefen Schichten des Gehirns. Hier sind Motorik und Gefühle miteinander verschaltet. Automatische

¹⁰ Vgl. dazu beispielsweise die Ausführungen von Gabriele Brandstetter zur Anwendung der Pathosformel bei Aby Warburg. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 1995, S. 29ff. ([Fischer-Taschenbücher]; 12396: ZeitSchriften). Ab hier zitiert als: Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 1995.

¹¹ Ebd., S. 28

¹² Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 42f. Metzinger betont den Moment der Selbsterkenntnis im Spiegel. Er fragt sich, wie das Hervortreten eines phänomenalen Selbst aus der Aktivität eines biologischen Informationsverarbeitungssystems möglich ist. Da das Repräsentat ein physischer Teil des jeweiligen Systems sei, sei das System eines, welches sich durch den Vorgang der (eben phänomenal verstandenen) Repräsentation ständig verändere. Durch die Erzeugung von Eigenschaften in sich werden die Eigenschaften der Welt erfasst.

¹³ Vgl. Uysal, Safak V.: *Movement Analysis. A Commentary Bibliography*. IAED 501 Graduate Studio. Commentary Bibliography Series. January 1999. [www Dokument] Verfügbar unter: <http://www.bilkent.edu.tr/artweb/htdocs/iaed/cb/Uysal.html>. [Datum des Zugriffs: 15.2.2009]. In dieser kommentierten Bibliographie verweist Uysal unter anderem auf Daly und seine Ausführungen zur Thematik des Zusammenhangs zwischen Bedeutung und Bewegung („meaning and movement“). Ab hier zitiert als: Uysal, *Movement Analysis*, 1999. Siehe auch Golch, Felix: *Über das Eingehen ins Paradies bei Heinrich von Kleist auf neurophysiologischer Grundlage*. [www Dokument]. Verfügbar unter http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/literatur/golch_paradies.html [Datum des Zugriffs: 17.11.2008]. Ihm zufolge sind Störungen der Motorik eine Domäne der Neurologie. Ab hier zitiert als Golch, *Paradies*, [o.J.].

Bewegungsabläufe sind in diesem System untergebracht und gehen unwillkürlich vor sich.¹⁴

Tendenziell kann eher von einer Beschäftigung mit dem Körperbild ausgegangen werden, die das (Ab)bild unseres Körpers, also das Außen im Sinne eines visuell erfassbaren Reizes in den Mittelpunkt stellt, und damit nicht motorische Fragestellungen, die sich um willkürliche und unwillkürliche Bewegungen ranken. Diese Herangehensweise geht vom Körper als geistige Repräsentation eines visuell erfassbaren Bildes in unserem Gehirn aus. Welche Auswirkungen hat die Auffassung von einem „stehenden“ oder „statischen“ Körperbild im Sinne eines Bildes, allerdings in ihrer Rückbezüglichkeit auf die Bewegung? Oder umgekehrt, welche Auswirkung hat die Bewegung in Bezug auf die Ausbildung und die psychisch-neuronale Operabilität des Körperbildes?

Es ist aber nicht nur die Vision vom Begriff oder die Imagination des Begriffes selbst, sondern generell die Vorstellung, die wir von unserem Innen haben, angefangen von der Funktionsweise und dem Aussehen unserer Organe über unseren Geist oder unsere Seele, die Auswirkungen auf unsere Bewegungsweise haben. Umgekehrt hat das Bewegungsrepertoire, welches uns elementar von der spezifischen Konstruktion unserer individuellen Körper diktiert wird, Einfluss auf die Art und Weise, wie wir denken und fühlen.

Eine Verbindung von Bewegungsmechanik und Imagination identifiziert auch Christian Paul Berger bei Kleist.¹⁵ Der Terminus des *motorisierten Körperbildes* schließt an Schmitz' Terminus eines *motorischen Körperschemas* an, welches sich durch ein leibliches, unbewusstes Wissen auszeichnet und im Gegensatz zum perzeptiven *Körperschema* zu sehen sei. Richtungsräumliche Orientierung sei einem leiblichen Spüren oder „Wissen“ ausgesetzt, das keiner Korrektur bedarf. Dieses sei qua Leib gegeben und werde im Bewegungsvollzug ständig neu aktualisiert.¹⁶

Besonders eindringlich möchte ich auf die physiologische Bedeutung von an und für sich als rein geistig gedachten Phänomenen verweisen. Die Vorstellungen, die von gegenständlichen, aber auch nicht gegenständlichen Dingen als unhinterfragte repräsentative Ordnungen¹⁷ in unserem Gehirn abgelegt werden, beeinflussen ursächlich

¹⁴ Vgl. Golch, Paradies, [o.J.].

¹⁵ Vgl. Berger, Christian Paul: *Bewegungsbilder: Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*. Paderborn; Wien [u.a.]: Schöningh, 2000, S. 11. Ab hier zitiert als: Berger, *Bewegungsbilder*, 2000.

¹⁶ Vgl. Bockrath, Franz: *Körperfremdheit*. In: Hogenová, A. (Hg.): *K Problematice Jinakosti*. Praha 2001, S. 30 - 42. Diese Arbeit steht auch online zur Verfügung, auf die ich mich ausdrücklich beziehe. Siehe dazu: Bockrath, Franz: *Körperfremdheit*. [o.O.], [o.J.]. [www Dokument] Verfügbar unter: <http://www.sportphilosophie.de/koerperfremdheit2.pdf>. [Datum des Zugriffs: 15.2.2009]. Ab hier zitiert als: Bockrath, *Körperfremdheit*.

¹⁷ Nach Metzinger können Gehirne phänomenale Welten erzeugen. Durch den Vorgang der inneren Repräsentation werden in sich neue Eigenschaften erzeugt, um Eigenschaften der Welt zu erfassen. Dies führt zu einer phänomenal begründbaren Veränderung des physischen Systems. Phänomenal deshalb, weil diese phänomenalen Welten keine aktuellen Zustände der Welt sind, sondern reine, sich im Bereich der Möglichkeiten befindlicher Gedankenkonstrukte. Um diese Differenz aufzuzeigen spricht Metzinger von mentaler Repräsentation und mentaler Simulation, wobei jede Repräsentation auch eine Simulation, aber nicht umgekehrt sei. Vgl. dazu Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 44f. Gleichzeitig werden viele mentale

unsere Bewegungen. Körperlich empfundene Phänomene wie Schmerz beispielsweise unterliegen nach Elisabeth List einer symbolischen und kulturellen Transformation, die sich auf der Mittlerebene des Körperbildes abspielt. Neuere Forschungen zeigen, dass das Schmerzgeschehen „auf der Wechselwirkung somatischer, kognitiver und affektiver Faktoren beruht“¹⁸. Schmitz stellt die Schmerzempfindung in den Kontext des Unterschiedes zwischen perzeptiver Körperwahrnehmung, welche bereits in ihrer optischen und taktilen Wahrnehmung gegenständlich sei und des leiblichen Spürens. Perzeptive Körperkonzepte, die nicht a priori gegeben sind, sondern im Laufe der Entwicklung konzipiert werden, erlauben die Lokalisierung von Schmerzen und damit Rückschlüsse kausal naturwissenschaftlicher oder kognitiv bewusster Natur.

1.2. Denken als Akt der Leiblichkeit – ist das Denken an sich schon Theater?

Über eine reziproke Beeinflussung geistiger und körperlicher Bedingungen anhand des Körperbildes nachzudenken, ist eine der Anregungen, die ich aus dem Kleistschen Text ziehen möchte. Ihre Verschmelzung zeigt sich in den Überlegungen Nietzsches. Arno Böhler schreibt, Nietzsche paraphrasierend: „Insofern auch der Akt des Denkens eine elementare Form des Vollzugs unserer Leiblichkeit darstellt, impliziert auch er ein theatrales Moment.“¹⁹ Das Denken wird dadurch mit einem elementaren physiologischen Vorgang in Form einer Bewegung in Verbindung gebracht, ein Zugang, der in kollektive Vorstellungswelten eingegangene Bilder von der Funktionsweise des Geistes als autonom vom Körper funktionierende Entität zur Diskussion stellt.

Gerade die Schnittstelle zwischen Körper und Geist ist für die darstellende Kunst von großem Interesse, wobei sich der Tanz – sowohl in der Pädagogik als auch im künstlerischen Segment – mit dieser Achse insbesondere und in ihrer ganzen Heftigkeit konfrontiert sieht. Hier geht es um das Zusammenspiel zwischen Körper und Bewusstsein in Reinkultur, und dies ausgehend von einer körperlich-physiologischen und damit empirischen Herangehensweise. Dem Bild vom Steuermann oder Marionettisten kommt in diesem Kontext große Bedeutung zu, indem es zu der Frage anregt, welches Wirkungsnetzwerk die Koordination zwischen bewusst und unbewusst steuerbarer

Modelle so schnell und zuverlässig aktiviert, dass wir „durch sie hindurchschauen“ würden. Uns würden naiv-realistische und metaphysische Interpretationen phänomenaler Zustände deshalb nahe liegen, weil unser Gehirn die Tatsache, dass unser mentales Modell der Welt und des Selbst nur ein Modell ist, nicht innerhalb dessen noch einmal darstelle. Ebd., S. 50.

¹⁸ Elisabeth List, 1999, zitiert nach Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung: eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: Transcript, 2007. (Disability Studies ; 2), S. 159. Ab hier zitiert als Dederich, Disability Studies, 2007, aber vgl. auch Widmer, Peter: Metamorphosen des Signifikanten: zur Bedeutung des Körperbildes für die Realität des Subjekts. Bielefeld: Transcript, 2006, S. 49f. Ab hier zitiert als Widmer, Metamorphosen, 2006.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, 1999, zitiert nach Böhler, Arno: Konzept RINGVORLESUNG WS 08/09. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=72> [Datum des Zugriffs: 17.04.09]. Ab hier zitiert als: Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

Bewegung auf einer physiologischen Ebene aufdeckt. Dies regt ebenfalls dazu an, die Funktionsweise des Gehirns aus naturalistischer Hinsicht zu überdenken.²⁰

1.3. Auswirkungen auf die Auffassung von Realität und Fiktion in der dramatischen Kunst

Es ist nicht zuletzt die Thematisierung der Verschränkungen von imaginativ-assoziativ-körperbildhaften Ebenen, die gemeinhin der Psyche zugeschrieben werden, und einer physiologischen Evidenz der körperlich-organisch-naturalistischen Perspektive, die den Text *Über das Marionettentheater* nicht nur für den Tanzbereich zu einem theoretisch bedeutsamen Werk macht. Kleist artikuliert hier an den Gelenken, oder, wenn man so will, an den Grenzen zwischen den verschiedenen Fachgebieten und Gegenpolen. Die Gegenpole lassen sich zeitgeschichtlich dingfest machen, allerdings mehr in ihrer historischen Widersprüchlichkeit und damit in einer Negation. Weniger allerdings im klassisch naturwissenschaftlichen Wunsch nach einer klaren Position, einer These oder gar einem Beweis.²¹

Es ist zu beobachten, dass es gerade ein naturalistisch-naturwissenschaftlich geprägtes Modell sein könnte, welches von Kleist in seinem Wahrheitsanspruch unterminiert wird. Dies ist besonders dort zu beobachten, wo es um den Entwurf von Realität und Fiktion in der Kunst und der Naturwissenschaft geht. Ein Akt der Repräsentation²², welcher Natur auch immer, löst empathisch-neuronale und auch geistige, als Bewegung verstandene Aktivitäten beim Rezipienten allein durch die Kraft der Vorstellung aus. Eine geistige, fiktionale Bewegung in ihrer repräsentativen Dimension sollte sich also in ihrer neuronal-physischen und damit körperlich-realen Ebene fundieren lassen, wie es in der Performancetheorie, der Philosophie im Allgemeinen oder auf Seiten der Naturwissenschaft bereits von der Kognitionsforschung problematisiert wird.²³ Zeitgenössisch spezifische Vorstellungen und Konzepte von Geist, Seele und Körperlichkeit scheinen in ihrer individuellen und kollektiven Ausprägung Bewegungen und andere körperliche Aktivitäten zu beeinflussen.

²⁰ Metzinger regt dazu an, dass drei große Problemfelder der analytischen Philosophie des Geistes, verknüpft mit der Frage der Subjektivität mentaler Zustände, mittels naturalistischer Hypothesen betrachtet und erklärt werden können. Die drei großen Problemfelder sind „das phänomenale Selbst“, das „Bewusstsein“ und „Qualia“ (dies wird verstanden als der qualitative Gehalt gewisser innerer Zustände). Für diese natürlichen Phänomene mit einer natürlichen Geschichte könnten, so betont Metzinger, auch natürliche Erklärungen gefunden werden. Dies ist auf der anderen Seite auch ein Argument dafür, warum eine naturalistische Theorie mentaler Repräsentation vor dem philosophischen Problem des phänomenalen Selbst aufrechterhalten werden kann. Vgl. Metzinger, Schimpanse, 1994, S. 42f.

²¹ Metzinger identifiziert den Bereich der „Meinigkeit“, welche dem Bereich des Geistigen eine gewisse Perspektivität zu verleihen scheint, die sich dem objektivierenden Zugriff der Wissenschaft aus prinzipiellen Gründen zu entziehen scheint. Unser Erlebnisraum sei um ein phänomenales Zentrum aufgebaut, das uns eine psychische Identität verleiht, die, so meine Interpretation, rückkoppelnd mit der Physis interagiert. Ebd., S. 43.

²² Zum Begriff der Repräsentation vgl. Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

²³ Vgl. dazu neue Entwicklungen in der Kognitionswissenschaft der mentalen Repräsentation, wie sie von Metzinger, Schimpanse, 1994, S. 46 und Damasio, Antonio R.: Der Spinoza-Effekt: wie Gefühle unser Leben bestimmen. Aus dem Engl. von Hainer Kober. München: List, 2003 beschrieben werden.

Inwieweit steuert also die geistig-repräsentative und damit konsequenterweise dramatische Umsetzung unserer bildhaften Vorstellung von der Arbeitsweise unseres Ichs, unseres Geistes, unserer Seele und unseres Körpers (dies alles ist Teil des Körperbildes) indirekt und unbewusst unsere Bewegung, unsere Empfindungen bis hin zu möglicherweise noch im naturwissenschaftlichen und damit terminologisch im Dunkeln liegende neurologische, biologische und physiologische Vorgänge in unserem Körper?

Überlegungen solcher Art beeinflussen den Realitätsbegriff im Verhältnis zwischen Künstler und Rezipient, zwischen Künstler und Künstler, zwischen Rezipient und Rezipient, zwischen dargestellter Figur und Künstler, zwischen Künstler und gelebtem kreativen Akt grundlegend. Auf den Text *Über das Marionettentheater* bezogen werde die Relation zwischen dem Leser des Autors und dem Leser des Lesers antagonistisch, also sich gegenseitig bedingend.²⁴ Dort wird der Autor auf ein Nichts reduziert, der Leser zum Über-Leser. Die Überlegenheit des Lesens, sprich der Rezeption über das Schreiben wird durch die Überlegenheit des Bären über den fechtenden Autor dargestellt.²⁵ Dies kommt dem Umstoßen einer Ordnung gleich, auch indem die relativierende Dimension der individuellen Wahrnehmungsfähigkeit in den Mittelpunkt gestellt wird, der das Lebewesen zwingend ausgeliefert erscheint.

Im Theater dargestellte Fiktion iteriert²⁶ sich auf einer sich dem Bewusstsein entziehenden, „körperlichen“ Ebene und zieht konkrete biologische Reaktionen nach sich; Unterschiede zwischen *Realität* und *Fiktion*, zwischen *Geist* und *Körper* werden auf physiologisch-biologischer Ebene aufgehoben oder verschwimmen.

Auf Kleist bezogen bleibt der Status der Lesehandlung in der Schwebelage zwischen Simulakrum und Wirklichkeit²⁷, das Fechten fungiere als Metapher für das durch die Finte (Fiktion) und den tatsächlichen Schlag im Kampf eines Bären mit einem Menschen eingeführte und paradoxe Verhältnis von Kontrolle und Steuerung.

Dieser Vorgang lässt sich auf das Theater übertragen. Die gelebte und im Sinne von unhinterfragt als „gegenständlich“ empfundene Realität der Objekte wird zur geistig-repräsentativen Funktion und doppelt die fiktive Ebene der Kunst, die zum körperlichen Spüren²⁸ wird, weil sie in ihrer biologischen Prozesshaftigkeit keine Unterscheidung in real oder fiktiv als Kategorie durchläuft. Im Theater werden die Konnotationen der Realität durch die ästhetische Distanz neutralisiert. Diese Neutralisierung fungiert hier als List, um die Unmöglichkeit, die ästhetische Vollkommenheit zu erreichen, zu

²⁴ Vgl. De Man, Paul: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. [3. Aufl.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 205-233. S. 223. (Edition Suhrkamp; 1357). Ab hier zitiert als De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991.

²⁵ Ebd.

²⁶ Dieser Begriff wird von Böhler verwendet. Vgl. Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

²⁷ De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 224.

²⁸ Vgl. die Ausführungen von Bockrath zur Phänomenologie von Hermann Schmitz. Bockrath, Körperfremdheit, S. 3ff.

kaschieren.²⁹ Bei Kleist verliert der Wunsch, ästhetische Vollkommenheit zu erreichen jedoch seine Relevanz, weil dies als a priori nicht realisierbar dargestellt wird. Stattdessen interessiert sich Kleist direkt für die physiologischen Effekte und die körperlichen Prozesse der Innenwelten der Realität. In diesem Kontext ist auch Edward Gordon Craig zu lesen, der sich durch die Einführung seiner *Über-Marionette* gegen die *Theaterkunst* als simple Nachahmung einer nur scheinbaren Realität stellt. Er zeigt deren Machtlosigkeit, Leben und Natur nachahmen zu können und spricht sich dafür aus, das Leben des Realismus aus der Darstellung zu verbannen³⁰, es sei nur Blendwerk und eitler Selbstdarstellung, die eine subtilere alternative Wahrnehmungweise überdeckt. Die Kühle und Ruhe der Trance werde in diesem Feuer zerstört.³¹

Craig interessiert sich auch für die Frage, ob ein kreativer Akt des Künstlers, sei es darstellender, literarischer oder bildnerischer Natur beim Rezipienten eine physiologische Reaktion wachruft und auch welche Natur oder Ausformung diese hat.³² Diese Reaktion hat neben der empirisch beobachtbaren Ausformung auch eine neurologisch-naturalistische, nachvollziehbare, erfassbare und damit physiologisch-greifbare Realität. Inwieweit ist unser Denken und unser Sein, sprich unser individuelles und freiheitsliebendes, modernes Selbstbild einem physiologischen Prozess der Wahrnehmung, also einer konkreten, körperlichen Realität unterworfen und vice versa?

Unser Bewusstsein kann vorhergehenden Überlegungen zufolge den künstlerischen Akt als fiktiv begreifen, obwohl gleichzeitig die hervorgerufene physische Reaktion eine physiologisch-biologische Realität kreiert und damit nicht fiktiv, sondern beliebig in ihrer neuronalen Realität reproduzierbar ist.

Ganz im Ernst gefragt: kann ein Mensch demzufolge ein Bär sein?³³ Lässt sich eine beliebige körperliche Realität im Dunstkreis von Affekt, Emotion und Empfindung unter Adaptierung des Körperbildes rekonstruieren und in der Folge analytisch in Sprache und Bewusstsein übersetzen und damit wissenschaftlich aufarbeiten und der kulturellen Verwertbarkeit zuführen? In Randbereichen macht sich die Medizin solche Überlegungen bereits zunutze oder stellt Überlegungen zum methodischen Vorgehen an der Schnittstelle zur Kunst an. Zu nennen wären hier Formen der Suggestion, der Imagination, der Psychosomatik oder auch das Immuntheater.³⁴

²⁹ De Man, *Ästhetische Formalisierung*, 1991, S. 222.

³⁰ Craig, Gordon E.: *Der Schauspieler und die Übermarionette*. In: *Über die Kunst des Theaters*. Berlin: Gerhardt Verlag, 1969, S. 62. Ab hier zitiert als: Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, 1969.

³¹ Ebd. S. 72

³² Ebd., S. 51-73.

³³ Bartenieff, Irmgard; Lewis, Dori: *Body Movement. Coping with the environment*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1980, S. 184.

³⁴ Vgl. dazu in Auswahl: **Ad Imagination:** Simonton, Oscar Carl: *Wieder gesund werden: eine Anleitung zur Aktivierung der Selbstheilungskräfte für Krebspatienten und ihre Angehörigen; Übungen zur Entspannung und Visualisierung nach der Simonton-Methode*. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2001. (Rororo; 61189: Rororo-Sachbuch). Lazarus, Arnold: *Innenbilder: Imagination in der Therapie und als Selbsthilfe*. [Aus d. Amerikan. übers. von Julia András]. 2. Aufl. München: Pfeiffer, 1993. (Reihe "Leben lernen"; 47). Hüther, Gerald: *Die Macht der inneren Bilder: wie Visionen das Gehirn, den Menschen*

Es lässt sich also eine Unvereinbarkeit der Begriffe *Fiktion* und *Realität* zwischen physiologisch unbewusster und psychologisch intentionaler Ebene identifizieren.³⁵ Eine Analyse dieses Wechselspiels kann für hermeneutische Zwecke von Bedeutung sein und auch für aufführungsanalytische Zwecke.

Das Modell vom Körperbild als repräsentative Ebene mit physiologisch konkretem, und, wenn man so möchte, quasi medizinisch valorisierbarem Impact ist ein Entwurf der Realität, welche die gelebte und lebendige („motorisierte“) Realität auf körperlicher Ebene in den Vordergrund stellt. Das Körperbild wird damit zum experimentellen Raum, welcher im Versuch oben stehende These, dass der Mensch auch ein Bär sein kann, unterstreichen und verstehen hilft. Grundsätze naturwissenschaftlicher Wahrheit, Wirklichkeit und Realität werden damit implizit in Frage gestellt und Grenzen zwischen kreativen Prozessen und beispielsweise der medizinischen Sichtweise neu definiert.

1.4. Zuschauen oder Darstellen – beides Illusion?

Als logische Konsequenz aus vorhergehenden Überlegungen ergibt sich die Frage nach dem Zuschauen oder dem Darstellen im Theater.³⁶ Mag man vorhergehendem Gedankengang folgen drängt sich die Frage danach auf, inwieweit der Zuschauer selbst zum Schauplatz des Gezeigten wird und auch der Darsteller sich letzten Endes der physisch-neurologischen Realität des Dargestellten nicht verschließen kann. Dies schließt nahtlos an neuere Überlegungen zu dieser Thematik an.³⁷ Der Zuschauer mit seinem

und die Welt verändern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Peter-Bolaender, Martina: Tanz und Imagination: Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß.

Paderborn: Junfermann, 1992. (Reihe Kunst, Therapie, Kreativität ; 11)

Ad Psychosomatik: Rüegg, Johann Caspar: Psychosomatik, Psychotherapie und Gehirn: neuronale Plastizität als Grundlage einer biopsychosozialen Medizin. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Schattauer, 2003. Küchenhoff, Joachim: Körper und Sprache: theoretische und klinische Beiträge zur Psychopathologie und Psychosomatik von Körpersymptomen. Heidelberg: Asanger, 1992. (Anwendungen der Psychoanalyse; 4). Uexküll, Thure von [Hg.]: Lehrbuch der psychosomatischen Medizin. 2., durchges. Aufl. München ; Wien [u.a.]: Urban & Schwarzenberg, 1981.

Ad Suggestion: Baudouin, Charles: Suggestion und Autosuggestion. Basel: Schwabe, 1972. Faber, Heiko: Innere Geistesfreiheit und suggestive Beeinflussung. Berlin: Duncker & Humblot, 1968. (Schriften zum öffentlichen Recht ; 73). Klose, Monika: Suggestion und Wahrnehmung, 1991.

Ad Immuntheater: Vgl. I. Teil, Punkt 1.7.1. Das Immuntheater als Exempel. Literaturangaben vgl. Fußnote 56.

³⁵ Die Rolle des Paradoxons bei Kleist nimmt in der Rezeption eine nicht unbedeutende Rolle ein. Siehe dazu zum Beispiel Heselhaus, Clemens: Das Kleistsche Paradox. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen. Mit einem Nachw. von Helmut Sembdner. Berlin: Schmidt, 1967. (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft; 1965/66). S. 112-131, oder auch Berger, Bewegungsbilder, 2000, S. 8, u.a.

³⁶ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4., durchges. Aufl. Berlin: E. Schmidt, 2008, S. 69ff, besonders auch S. 72f, dann ab S. 119ff. Ab hier zitiert als: Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, 2008.

³⁷ Hans-Thies Lehmann spricht vom Theater als einem Ort, der eine Kommunikationsstruktur verwendet, der es nicht um einen Prozess der Rückkoppelung von Informationen geht. Das Theater bestehe nicht lediglich aus vom Zuschauer dechiffrierbaren, kognitiven Akten, sondern aus einer anderen Art des Meinens, die den Tod mit einschließe. Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater, 1999, S. 409f. Das simplifizierte Kommunikationsmodell von einem Sender über einen Übertragungsweg zu einem Empfänger wird dadurch in Frage gestellt, der Körper als Medium selbst thematisiert. Vgl. dazu Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, 2008, S. 155-164 und Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi: Tanzforschung: Geschichte – Methoden. Tanzforschung zwischen Aktion, Dokumentation und Institution. In: Gesellschafts- und Volkstanz

immanenten Erfahrungsschatz und seiner, nennen wir es versuchsweise „imaginativen Potenz“ wird zum Co-Autor des künstlerischen Ereignisses. Er dirigiert und wird dirigiert in einem wechselseitigen Austausch und wird aufgewertet als Ort, in dem das Kunstwerk endgültig und in seiner aleatorischen Vernetzung einmalig entsteht. Das Kunstwerk und der Künstler zeigen sich in ihrer repräsentativen Intention als Hülle, die mit Geschichte – kollektiv und nur in ihrer spezifischen Kombinatorik individuell – aufgefüllt wird. Narration und Inhalt sind präsent als narrativer Rest, aber lediglich Teil nehmend als Partikel der Aufführung, der seinerseits eine spezifische reaktive Position in diesem System einnimmt.

Der Rezeptionsvorgang selbst geht in einem dynamischen und dialektischen Akt vor sich, dessen Unkontrollierbarkeit, dessen Chaos man sich „ergeben“³⁸ muss, um eine nicht unbedingt intentionale Wirkung empfinden zu können.

Die etymologische Verwandtschaft des Wortes „Rezipient“ mit dem medizinisch konnotierten Terminus „Rezeptor“ ist durchaus aussagekräftig. Verstanden als zufällige und nicht der Bewusstseinskraft unterliegende zelluläre Vorgänge, bringen Rezeptoren bestimmte chemische und biologische Reize in eine für das Nervensystem verständliche Form. Der Vorgang ist nicht direkt intentional steuerbar, sondern erfolgt im Zusammenspiel chaotisch und unvorhersehbar vor dem Hintergrund des Rezipienten. Der Sinneseindruck ist individuell, ständig modifizierbar und dynamisch – und entfaltet im Zusammenspiel mit intentionalen Parametern seine bewusst verwertbare Kraft.

Das *Körperbild* wirkt dabei steuernd und vermittelnd zwischen Vertrautheit und Fremdheit, zwischen Sicherheit und Angst.³⁹ Komplexe psychisch-momentane Vorgänge wahrnehmungspsychologischer Natur beeinflussen nicht nur zukünftige Handlungen, sondern das Verständnis dessen ermöglicht unter Umständen auch eine besser nachvollziehbare Aufarbeitung vergangener Handlungen und macht sie in ihrem Umschlag analytisch verwertbar.

1.5. Begriffe vom Innen und vom Außen

Die Reise des Blickes verstanden als sensorischer Sinnesreiz direkt hinaus beziehungsweise vielmehr hinein ins Außen, in die dem jeweiligen Subjekt außen liegende Welt, sei es nun des Künstlers oder des Rezipienten, ist immer selbstreferentiell und auf das Innen verweisend. Je mehr dieses Innen allerdings sensibilisiert im Sinne von

in Österreich (Hg.): *Musicologica Austriaca* 21. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Wien 2002, S. 9-36.

³⁸ Arno Böhler spricht davon, dass dem Handelnden sein Handeln entgleiten muss und in nicht-intentionale Sphären abdriftet. Dieser Akt sei für artistische Prozesse konstitutiv. Die Aushändigung, Exposition des Subjekts an eine Materialität oder „dumme Stofflichkeit“ stellt Böhler in einen weiteren wissenschaftlichen Kontext von „[...] στέρησις – Aristoteles; Mangel – Lacan; Entzug – Heidegger, Derrida – Nichtintentionales Handeln, Hans-Thies Lehmann – „Acting“ qua theatReale Ex-position der Akteure“. Vgl. Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008, S. 2.

³⁹ Vgl. die Ausführungen von Peter Widmer zu Orientierung und Stabilität. Ab hier zitiert als Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 9.

„bewegt“ ist, ausdifferenziert und sinnlich erschlossen, umso stimulierter, abwechslungs- und facettenreicher ist das Ergebnis des sensorischen Erlebnisses.⁴⁰ Bei der Konstruktion des Körperbildes geht es unter anderem eben auch um jene Sensibilisierung und Stimulierung des, so meine ich wörtlich, von der körperlichen Hülle umgrenzten Innen. Das Innen sehe ich als eine Größe, die einerseits a priori nicht dem Sehsinn⁴¹ erschließbar ist, sondern abstrahiert gesehen werden kann, als etwas, welches von einer begrenzten und vom Körperbild determinierten menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit wahrgenommen wird. Es ist nie abgeschlossen, sondern bleibt verschwommen und unklar. Das Innen umfasst schlichtweg alles, was vom menschlichen Körper als beweglich-dynamisches und offenes System in virtueller und konkreter physiologischer Art in sich eingeschlossen wird – Geist, Seele, Organe, Skelett, Morphologie, aber auch Vorstellungen von der Außenwelt. Es ist nicht mit der räumlichen Ausdehnung des Körpers durch die Haut gleichzusetzen. Bild, Imagination und körperliche Realität gehen darin fließend ineinander über.

Auch den Begriff körperlicher Grenzen und damit die Auffassung des Raumes gilt es neu zu überdenken, um Platz für neue Sichtweisen und Körperbilder zu schaffen. Das Verständnis der Termini wie demjenigen von der Grenze als idealerweise scharf abgegrenzte, undurchlässige Linie geben uns wahrnehmungspsychologische Richtlinien vor, die beeinflussen, was wir in welcher Form sehen und erfassen. Anstatt Innen und Außen zu trennen und die Haut als Grenze zwischen innerhalb des Selbst und außerhalb des Selbst zu definieren⁴², vermittele der Körper laut Dederich zwischen Innen und Außen. Das Sichtbarwerden des Inneren im Äußeren sei eine literarische Erzähltechnik und entspräche einer These, die immer wieder in anthropologisch geprägten Theorien aus Soziologie, Psychologie oder Ethnologie vertreten wurden.⁴³ Gleichzeitig geben uns Grenzen Stabilität und Ordnung, ohne Grenzen stellen sich Gefühle des Verlorenseins und der Orientierungslosigkeit ein.⁴⁴

Im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Thema wird sich herausstellen, dass eine diesbezügliche Schärfung und Verfeinerung der Wahrnehmung des eigenen Körpers und

⁴⁰ Zu dieser Thematik vgl. verschiedene Erfahrungsberichte zur Körperarbeit mit der Feldenkrais-Methode. Eine ambitionierte Fachbereichsarbeit zur Erlangung des Diploms für den Dienst der Gesundheits- und Krankenpflege hat Patrick Schuchter geschrieben. Siehe Schuchter, Patrick: Kunst der Bewegung – Kunst des Lebens. Unveröffentlichte Fachbereichsarbeit. Innsbruck: Schule für Gesundheits- und Krankenpflege des Ausbildungszentrums West, 2006. Ab hier zitiert als Schuchter, Kunst der Bewegung, 2006.

⁴¹ Gugutzer zufolge setzt sich Merleau-Ponty vor allem mit dem Sehen und dem Tasten als die zwei fundamentalen Weisen leiblicher Wahrnehmung auseinander, während sich Schmitz vor allem mit dem Spüren auseinandersetzt. Dies sei auch an der Titelwahl der Bücher von Merleau-Ponty ablesbar. Vgl. Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität: eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2002. Ab hier zitiert als: Gugutzer, Leib, Körper und Identität, 2002. Diese Anmerkung wiederholt Gugutzer auch in seinem Buch „Soziologie des Körpers“. Vgl. Gugutzer, Soziologie des Körpers, 2004, S. 175.

⁴² Vgl. Kazdin, Alan E. (Hg.): Encyclopedia of Psychology. Band 1. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press [u.a.], 2000, S. 436. Ab hier zitiert als Kazdin, Encyclopedia of Psychology, 2000.

⁴³ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 120.

⁴⁴ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 29.

Bewegungsgefühls⁴⁵ nicht auf einem rein bewussten, vom logischen intentionalen Verständnis geprägten Niveau erfolgen kann, sondern ergänzend dazu auf einer körperlichen, von Kleist so bahnbrechend dargestellten sensorischen, neurologischen und sinnesweltlichen Ebene. Dies ist gleichzeitig eine Ebene der empirischen und sich ständig erneuernden Körperarbeit. Es ist nicht die Ebene des Verstandes – ohne praktische Körperarbeit und empirische Aktivität ist eine nachhaltige Schulung der Wahrnehmung wohl schwer zu erreichen.

Das heißt, Bewegung zu verstehen bedeutet, seine eigene Erlebenswelt, sensorische Funktionsweise und reaktive Matrix kennen und einschätzen zu lernen. Aber nicht im Sinne von ein definierbares Faktum verstehen, definieren und lernen zu wollen, sondern durch die Akzeptanz der Unbeschreibbarkeit, der Undefinierbarkeit und der Begrenztheit der „Maschine“ Mensch ein wissenschaftsmethodisches a priori zu schaffen, welches das Ziel in der Annäherung sieht. Das richtige Umgehen mit der Thematik soll Garant dafür sein, körperliche Erkenntnisse ziehen zu können. Alex W. Bauer⁴⁶ zitiert Bertolt Brechts *Aus dem Leben des Galilei*, der sagt: „Eine Hauptursache der Armut in den Wissenschaften ist meist eingebildeter Reichtum. Es ist nicht ihr Ziel, der unendlichen Weisheit eine Tür zu öffnen, sondern eine Grenze zu setzen dem unendlichen Irrtum“.⁴⁷

Dies bedeutet auch, durch eine Modifikation der Körperbilder als Schlüssel zur Wahrnehmung⁴⁸ diese lenken und variieren zu lernen. Den Blick umzukehren, ihn vom Außen auf das eigene Innen zu lenken, das heißt vom Erkenntnisgegenstand weg im paradoxen Versuch, das Außen nicht zur Spielwiese eigener Repräsentationen werden zu lassen, das Außen nicht zu betrachten, sondern zu erfahren. Es hieße auch, die Hierarchie im Körper experimentell anders zu definieren, ohne die Augen zu sehen, blind zu tasten, vielmehr die Erkenntnis kommen zu lassen als danach zu greifen. Zusätzlich zu den Instrumentarien der logisch-naturwissenschaftlichen Analyse macht dies einen alternativ orientierten und geschulten Erkenntnisapparat notwendig. Es ist solch ein alternativer Zugang, den Kleist in *Über das Marionettentheater* auf literarischem Weg darstellt und der den Text in dieser Hinsicht wertvoll macht.⁴⁹

⁴⁵ Vgl. Schuchter, Kunst der Bewegung, 2006, S. 9.

⁴⁶ Siehe Bauer, Axel W.: Körperbild und Leibverständnis. Die Sicht vom kranken und gesunden Menschen in der Geschichte der Medizin - dargestellt an ausgewählten Beispielen. In: Evangelische Akademie Iserlohn (Hg.): Tagungsprotokoll 82-1997: "Kalte Embryonen" und "Warme Leichen". Körperverständnis und Leiblichkeit. Christliche Anthropologie und das Menschenbild der Medizin. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn vom 29. bis 31. August 1997. Iserlohn 1998. S.21-38. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://med.uni-hd.de/igm/g47/bauerz12.htm>. [Datum des Zugriffs: 17.04.09]. Ab hier zitiert als Bauer, Körperbild und Leibverständnis, 1998.

⁴⁷ Brecht, Bertolt: Werke: große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht u.a. Band 5: Bertolt Brecht. Stücke 5. Berlin: Aufbau-Verl.; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 252.

⁴⁸ Vgl. Siblik, Eva: Körperbild und motorische Geschicklichkeit. Wien, Diss. 1973, S. 9. Ab hier zitiert als: Siblik, Körperbild, 1973.

⁴⁹ Diesen Vorgang könnte man in ein Naheverhältnis mit dem Vorgang der mentalen Repräsentation oder des mentalen Modells von Colin McGinn bringen. Es geht davon aus, dass mentale Modelle interpretiert abgespeichert werden, keine Wahrheitswerte besitzen und ein nicht-diskursives Wissen durch Ähnlichkeit erzeugen. Sie scheinen als multimodale Datenstrukturen im menschlichen Gehirn physisch realisiert zu sein.

1.6. Konsequenzen des *Körperbildbegriffes* für die Theaterwissenschaft

Wenn von einem inhaltlich solcherart erweiterbaren *Körperbild*-Begriff ausgegangen werden kann, ist es interessant, welche weiteren Konsequenzen sich daraus für das Feld der Theaterwissenschaft ergeben. Aus den sich ergebenden Fragestellungen möchte ich zwei Themenstellungen herausgreifen, die für das breite Feld der dramatischen Kunst von Bedeutung sein könnten: Erstens wie repräsentative Vorstellungen motorische Aktionen des Körpers motivieren oder auslösen können. Zweitens in welcher Art und Weise die Bewegung selbst wiederum physiologische und neurologische Vorgänge im Körper beeinflusst, die ebendiesen repräsentativen Gedankenwelten zugrunde liegen.

Die Kernhypothese lautet, dass das Körperbild Bewegung oder durch Bewegung hervorgerufene physiologische Reaktionen verursacht oder aber selbst dadurch verändert wird. Um es weiter zu präzisieren: Ist es möglich, dass physiologisch, morphologisch oder biologisch nachvollziehbare Reaktionen allein durch die Beeinflussung einer repräsentativen, also virtuellen Ebene des Gehirns von statten gehen?

Wenn wir diese Fragen mit Ja beantworten wollen (ich verweise in diesem Zusammenhang auf im Überfluss vorhandene Literatur zu *Körperbild* und Bodybuilding, *Körperbild* und Sport, *Körperbild* und Bulimie oder Anorexie, die diese Annahmen weitestgehend belegt), lässt sich daran als drittes ein theaterwissenschaftlich nicht irrelevanter Gedankengang anhängen:

Bis jetzt sind wir vom individuellen Körper als Einheit und geschlossenes System ausgegangen und haben das Körperbild in Bezug dazu gesetzt. Jetzt wollen wir dieses System nach außen öffnen. Welche Konsequenzen ergeben sich also für das Körperbild, wenn unter gewissen spezifischen sensorischen Voraussetzungen das Außen erfahren wird?

Nehmen wir die gebräuchliche theatrale Konstellation zwischen weitgehend aktivem Darsteller und weitgehend passivem Zuschauer als Beispiel:⁵⁰ Welche Rückkoppelungen und Konsequenzen ergeben sich durch die unbeteiligte und passive, also vornehmlich visuelle und auditive Betrachtung von Darstellern für das vorhergehend beschriebene System des Rezipienten? Welche konkreten physiologischen Konsequenzen stellen sich ein, direkt durch empathische Reaktionen, aber auch indirekt durch die Veränderung der virtuell-repräsentativen Schicht des Körperbildes, die ja ihrerseits wieder physiologisch-körperliche Reaktionen nach sich zieht.

Das mentale Modell ist ein Arbeitsbegriff, der in verschiedenen Disziplinen auf divergierende Art und Weise eingesetzt wird. Vgl. Metzinger, Schimansen, 1994, S. 46.

⁵⁰ Vgl. zur Rolle des Zuschauers im Theater zum Beispiel Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, 2008, S. 135ff bzw. in diesem Zusammenhang Überlegungen zum Körper als Medium zum Beispiel bei Blau, Herbert: Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness. In: Reinelt, Janelle G., Roach, Joseph R. (Hg.): Critical Theory and Performance. Ann Arbor, 2006, S. 532–546.

Diese Frage erschöpft sich jedoch nicht in ihrer Dimension für den Zuseher. In den dramatischen Künsten geht es im Großen und Ganzen um die Umsetzung, in vielen Fällen auch um die Wiederholung eines repräsentativen Aktes durch einen reproduktiven Vorgang. An den vorhergehenden Gedankengang anschließend gehe ich davon aus, dass jede Bewegung in weitestem Sinne eine Kettenreaktion physiologischer körperlicher Faktoren, seien sie motorischer, neurologischer oder biochemischer Natur auslöst.⁵¹ Diese Tatsache strahlt wiederum auf die Interpretation der Rolle des Darstellers aus, über die man an anderer Stelle nachdenken könnte.⁵²

1.7. Methodik und Arbeitsweisen der Wissenschaften – Mittel der dramatischen Kunst als Instrument der theoretischen Forschung

In methodischer Hinsicht verlangt die Ausdifferenzierung des Begriffes, die Arbeitsweisen und Arbeitsgegenstände verschiedener Fächer in einem Akt interdisziplinären Agierens⁵³ vor dem Hintergrund einer theaterwissenschaftlichen Zielvorstellung zu überdenken.

Dieser Ansatz hakt dort ein, wo es auch für die Medizin als wichtigem Träger von Körperbildern notwendig erscheint, sich durch Modelle, Repräsentation und Verbildlichung nach dem Verständnis dessen zu strecken, welches noch nicht im Bereich der wissenschaftlichen Beweisbarkeit liegt, sondern sich im Bereich der Utopie befindet. Dahingehend bewegt sie sich in einem Bereich, der eigentlich „unvorstellbar“ ist. Es ist falsch zu glauben, dass Medizin die „kranken“ Merkmale des Körpers nur objektiv behandle. Vielmehr beschreibt und konstruiert medizinisches Wissen die biologische Realität des Körpers über die Vermittlung von Körperbildern.⁵⁴ Wissenschaftsgeschichtlich gesehen ist es interessant, welche Bilder mit spezifischen wissenschaftlichen Erkenntnissen verknüpft wurden und immer noch werden, und welchen Einfluss sie auf das kollektive Körperbild einer bestimmten Zeitperiode haben.

Im Zuge des medizinischen Vorgehens wird immer wieder zu Bildern und Modellen gegriffen, um dem Patienten seine Krankheit zu erklären. Die verwendeten, mit Inhalten wie Metaphern aufgeladenen, aussagekräftigen Bilder sind ein Auffangbecken für kollektive Vorstellungen und Zuschreibungen soziologischer, gesellschaftlicher und politischer Natur. Im Rückblick betrachtet können diese als Substrat abseits des historischen Faktenwissens gelten und damit als Indikatoren für die gleichsam

⁵¹ Dies möchte ich in den Kontext des Iterationsbegriffs von Böhler stellen. Vgl. Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

⁵² Vgl. dazu die Überlegungen zur Rolle des Darstellers im Theater: Craig, Der Schauspieler und die Übermarionette, 1969, S. 51-73.

⁵³ Vgl. Berger, Bewegungsbilder, 2000, S. 211.

⁵⁴ Vgl. Bruner, Claudia Franziska: KörperSpuren: zur Dekonstruktion von Körper und Behinderung in biografischen Erzählungen von Frauen. Bielefeld: Transcript, 2005, (KörperKulturen), S. 52. Ab hier zitiert als Bruner, KörperSpuren, 2005.

archäologische Spurensuche nach einem kollektiven Körperbild der Zeit gesehen werden⁵⁵.

1.7.1. Das Immuntheater als Exempel⁵⁶

Das Generieren solcher Modelle, *(Körper)Bilder* und Vorstellungen beeinflusst einerseits die medizinische Forschung, andererseits dient es beispielsweise in Anamnesegesprächen dazu, den Patienten ihre Krankheit verständlich, begreifbar und nachvollziehbar zu machen und so eine Schlüssigkeit und Verständlichkeit im Sinne der Befriedigung eines inneren Bedürfnisses zu kreieren. Den Patienten wird ein repräsentatives Bild ihrer Krankheit zur Verfügung gestellt, um ihr Leiden verständlich und begreifbar zu machen. Dazu kommt, dass es mittlerweile auch unbestritten ist, dass die bewusste oder unbewusste Einstellung zu einer Krankheit einen, wenn auch schwer messbaren Effekt auf den Krankheitsverlauf haben kann.

Die angebotenen Bilder stellen eine repräsentative Zwischenebene dar, die in ihrem Bezug zwischen der „realen“, aber doch auch nur bis zu einem bestimmten Grad medizinisch greifbaren, klinischen Krankheitsebene und einem kulturell-sozialen, geschichtlich verhafteten Modell der Auffassung von Krankheit pendeln.

Anhand des Beispiels kann gezeigt werden, dass mit Hilfe des Rekurses auf repräsentative Zwischenebenen Rückschlüsse auf ein zu einer bestimmten Epoche herrschendes Körperbild gezogen werden können. Andererseits lassen sich durch eine solche Spurensuche Überlegungen zu sozialen Aspekten anstellen, da in den Ausformungen des kollektiven Körperbildes zeitgeistige Phänomene, Vorstellungen und Konzeptionen zum Ausdruck kommen, die als Ansatzpunkt dem Trend zu einer historischen Beschäftigung entsprechen, die sich nicht an den „Herrschenden“ orientiert. Vielmehr kann durch den Versuch der Erarbeitung eines zu einer gegebenen Zeit spezifischen Körperbildes ein Zugang zur Geschichte gefunden werden, der von der

⁵⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele: Tanzforschung gleicht einer archäologischen Spurensuche. Selten werden Choreographien aufgezeichnet. Tagesspiegel, 17.12.2007. [auch als www Dokument]. Verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/magazin/wissen/art304,2440506>. [Datum des Zugriffs: 17.4.2009].

⁵⁶ Zur Thematik des Immuntheaters vgl. folgende Publikationen: Ilievski, Barbara; Spiess Klaus: Choreographies of Immunological Textbooks Uncover Medical Students' Gender Stereotypes. In: Gender Medicine, 4 (2) (Juni 2007), S. 183-183.
Ilievski, Barbara; Spiess Klaus: Medical Students' Choreographies of the Immune System Uncover Stereotypes of Masculinity. In: The journal of men's health & gender, 4 (3) (September 2007), S. 377.
Ilievski, Barbara; Spiess Klaus: Mimetic Playfulness Uncovers Gender Stereotypes in Medical Students' Choreographies of the Immune System. In: Annual Meeting of Turkish Rheumatologists Sept 1-5 2007. (2007) Fethiye, Turkey: Book of Abstracts, S. 108.
Spiess, Klaus: Die kompetente Zelle – das Immunsystem als Metapher, Zeichen, Sprache und Kultur. In: Zeitschrift für psychosomatische Medizin und Psychotherapie 47. (2001). S. 98-110.
Spiess, Klaus: To be cellular or how to portray the immune system by choreography. In: Thomashoff, Hans-Otto and Ekaterina Sukhanova: The Person in Art: Conceptual & Pictorial Frames on Art & Mental Health. New York: Nova Science Publishers, Inc. Hauppauge, 2008, S. 34-44.

angewandten Rekonstruktion der Geschichte lebt, die bei der Interpretation der Fakten helfen kann.⁵⁷

Den im theaterwissenschaftlichen Bezug interessanten Wert des gerade vorgestellten Prozesses gälte es – bezugnehmend auf vorige Äußerungen – zu untersuchen. Dieser Wert liegt auf verschiedenen Ebenen: einerseits einer repräsentativ-performativ-semiotischen⁵⁸ Ebene und andererseits einer psychosomatisch-physiologisch-medizinischen. In einer performativ-repräsentativen Herangehensweise wäre die Frage zu stellen, inwieweit durch die Anthropomorphisierung, Metaphorisierung und Semiotisierung von körpereigenen Vorgängen, in diesem speziellen Fall zur Verständlichmachung eines Krankheitsbildes durch den Mediziner, eine kulturelle Realität erzeugt und weitertransportiert wird. In weiterer Folge ergibt sich die Frage, welche physiologischen Realitäten sich durch psychosomatische Vorgänge ergeben können.

Auf anderer Ebene und mit einer anderen Blickrichtung wird im Theater selbst operiert. Der Blick, die metaphorisch-imaginative Besetzung betrifft nicht die Darstellung eines Krankheitsbildes, welches sich im eigenen Körper abspielt, sondern eine Handlung oder ein Geschehen, welches auf der Bühne nachgestellt wird. Primäres Ziel ist also nicht wie im Immuntheater ein sich im eigenen Körper abspielendes Szenario nachzustellen, Vorgänge in einem repräsentativen Akt gleichermaßen vom eigenen Selbst, und damit vom Innen zu entfremden, sondern diesmal ist es das Außen, welches in einem Akt der Repräsentation gleichermaßen einer anderen Person entrissen und sich selbst angeeignet wird. Dies geschieht mittels eines Vorganges, der darin besteht visuell und auditiv Aufgenommenes mit dem eigenen sensorischen und repräsentativen Erfahrungsschatz abzugleichen.⁵⁹

Genau darin liegt meiner Meinung nach auch die Brisanz des von mir gewählten Beispiels für den Einsatz von Mitteln der dramatischen Kunst in den Naturwissenschaften. Im Immuntheater wird das Theater – wie übrigens auch bei Kleist – in das KörperInnen verlegt, der Blick ins Innen gerichtet und Vorgänge metaphorisiert, die bis dahin nicht im Augenmerk der Aufmerksamkeit, sondern vielmehr im Brennpunkt des Verborgenen lagen. Im Mittelpunkt des Augenmerks liegt für den Darsteller nicht die Darstellung eines Körper-Außen mithilfe eines Rekurses auf einfach be- und ergreifbare auditive und visuelle Reize im Sinne wahrnehmungstechnischer Prämissen. Vielmehr wird

⁵⁷ Vgl. dazu neuere Entwicklungen in den Tanzwissenschaften, die von der Notwendigkeit eines „performative turn“ im Umgang mit den Quellen ausgehen. Die körperlich-angewendete „Rekonstruktion“ der Materialien ist dabei unumgänglich. Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi: *Tanzforschung: Geschichte – Methoden. Tanzforschung zwischen Aktion, Dokumentation und Institution*. In: *Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich* (Hg.): *Musicologica Austriaca* 21. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Wien 2002, S. 9-36. Ab hier zitiert als Jeschke, *Tanzforschung*, 2002.

⁵⁸ Vgl. Böhler, *Konzept Ringvorlesung*, 2008.

⁵⁹ Vgl. das Phänomen der Entfremdung als Mittel zur Annäherung. Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 170, dieser paraphrasiert Elisabeth List, 1999, S. 770.

versucht, *körperinnere* Vorgänge darzustellen und zu erforschen, sichtbar zu machen, an die Oberfläche zu bringen, wahrnehmbar zu machen, zu übersetzen und darstellerisch aufzuführen.⁶⁰ Das Ergebnis ist eine modifizierte Sichtweise des Innen auf das Außen beziehungsweise auf die Wahrnehmung als Instanz, welche unsere Auffassung vom Außen⁶¹ bestimmt.

Damit unterscheidet sich das Immuntheater inhaltlich von weiten Bereichen des dramatischen, „konventionellen“, von Craig⁶² kritisierten Theaters und legt den Finger gerade auf die Stelle, die auch Kleist in *Über das Marionettentheater* obduziert: nämlich die Vorstellung und auch die Bedeutung der Vorstellung zu hinterfragen, die wir von unserem Selbst und von Vorgängen, die sich in uns selbst abspielen, haben.

Indem das von der direkten Wahrnehmung Verborgene an die Oberfläche gebracht wird, wird im Immuntheater der Blick auf uns selbst und damit auf das Außen modifiziert. Weil das Unsichtbare nicht so erträglich ist wie das Sichtbare, da das Außen-Sichtbare eher beherrschbar ist, wollen wir das Innere sichtbar und damit verstehbar machen.⁶³ Der Körper an sich wird zu einem Universum, in welches eingedrungen und welches erkundet und symbolisiert werden soll.

1.7.2. Modelle und Hypothesen: unbewusstem Wissen ein Bild geben

Im Falle von Patienten entwickelt sich dieser Blick nach dem Innen aus dem Bedürfnis, die eigene Krankheit verstehen zu lernen, im Falle von Studenten und Forschern geschieht dies aus einem forschend-naturwissenschaftlichen Antrieb. In beiden Fällen werden körpereigene Vorgänge metaphorisiert und mithilfe von repräsentativen Modellen vom Verborgenen in eine gewisse Verständlichkeit überführt.

Modelle⁶⁴ und Hypothesen aufzustellen bedeutet, zu metaphorisieren, Wissen aufzubereiten und in einem dynamischen Austausch mit dem Fortschritt der Forschung zu überdenken und gegebenenfalls wieder zu verwerfen. Genau dieser Methode bedient sich auch Kleist, indem er ein modellhaftes Diagramm einer KörperInnerlichkeit entwirft,

⁶⁰ Peter Widmer reflektiert darüber, wie man sich mit dem auseinandersetzen kann, was nicht sichtbar ist. Oft wird dies mit dem Göttlichen gleichgesetzt. Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 62.

⁶¹ Vgl. dazu zum Beispiel Gehring, Petra: *Innen des Außen - Außen des Innen*; Foucault, Derrida, Lyotard. München: Fink, 1994. (Phänomenologische Untersuchungen; 1) oder Goldgruber, Jutta: *Haut - die Hülle des Menschen, Grenze zwischen Innen und Außen: Aspekte der Haut- und Berührungswahrnehmung im künstlerisch pädagogischen Umfeld*. Eingereicht von Jutta Goldgruber, Salzburg, Hochschule Mozarteum, Abt. Orff-Inst., Diplomarb., 1996 oder auch Schärfl, Thomas: *Jenseits von Innen und Außen*; Ludwig Wittgensteins Beitrag zu einer nichtdualistischen Philosophie des Geistes. Münster [u.a.]: Lit, 2000. (Pontes ; 5). Auch Widmer bezeichnet und kritisiert einen herrschenden Dualismus. Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 14.

⁶² Das Immuntheater navigiert an der Stelle dazwischen, immunologische Vorgänge zu „verkörpern“, „szenisch vorzuführen“, „schöpferisch [zu] produzieren“. Dies ist einer der Kulminationspunkte der Kritik von Craig, der gerade in der „Verkörperung“ einer Rolle eines des großen Probleme des Theaters sieht. Mit der Verkörperung meint er die Nachahmung des Lebens, welches der Schauspieler sieht, „[...] wie es der Fotoapparat sieht [...]“. Vgl. Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, 1969, S. 55.

⁶³ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 14.

⁶⁴ Vgl. dazu die Gedanken von Metzinger zum Einsatz von mentalen Modellen in kognitiv-neurologischer Hinsicht. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 46. Vgl. dazu auch die Ausführungen in den Fußnoten 17 und 49.

wie es sich seinem Blick darlegt. Wissen ist in diesem Zusammenhang nicht nur zu verstehen als eine einfach vermittelbare Kenntnis von Tatsachen, sondern als eine undefinierbare Größe, die unbewusst im Körper residiert. Maeterlinck meint: „Wir haben alle ein unbewußtes Wissen, und vielleicht ist dies sogar unser einziges, denn alles übrige scheint recht fragwürdig zu sein.“⁶⁵

Im Fall des Immuntheaters liegen die verwendeten Mittel in der Anthropomorphisierung und Metaphorisierung in quasi theatralen Bildern von medizinischen, körperinternen Vorgängen, für die erst eine fiktive Bildhaftigkeit entworfen werden muss, um sie in eine für den menschlichen Verstand greifbare und verstehbare Form zu bringen. Es wäre interessant, genauer auf diese repräsentativ-modellhafte Ebene, die die Übersetzung in für den menschlichen Verstand „vorstellbare“, prozessierbare Bilder beinhaltet, einzugehen und sie zu hinterfragen.

1.8. Theater im Kopf: Denken als innerer, unkörperlicher Vorgang⁶⁶ oder als physischer, darstellerischer und angewandter Akt betrachtet

Bereits die Wahrnehmung ist als eine Form von Bewegung zu lesen, so wie auch das Denken physiologisch als Bewegung verstanden werden kann. Dazu Nietzsche:

„Denken lernen: man hat auf unseren Schulen keinen Begriff mehr davon. [...] Man lese deutsche Bücher: nicht mehr die entfernteste Erinnerung daran, dass es zum Denken einer Technik, eines Lehrplans, eines Willens zur Meisterschaft bedarf, – dass Denken gelernt sein will, wie Tanzen gelernt sein will, als eine Art Tanzen.“⁶⁷

Wird das Denken als Bewegung gelesen, so liegt der Schluss nahe, dass es konkreten physiologischen Parametern unterliegt. Böhler führt in diesem Zusammenhang den Begriff des Partizipierens und der Iteration ein:

„Partizipieren. Die partizipale Teilhabe eines Subjekts an seinem Tun als aktuelles „Zitat“ (Derrida/Butler) einer überlieferten Form des Tuns, die vom handelnden Subjekt aktuell repräsentiert wird. Die Denkende mimit beim Denken tradierte Formen des Denkens, um aktuell mit ihnen theatReal [sic] zu brechen, d. h. eigentlich erst zu denken.“⁶⁸

„Iteration. Aktuelle Replikation einer tradierten Form des Tuns, aber so, dass sie durch das Wie ihres aktuellen Vollzugs gerade modifiziert, theatral verändert wird.“⁶⁹

⁶⁵ Maeterlinck, Maurice: Androidentheater. (Ein paar Überlegungen I: Das Theater). In: Ders.: Prosa und kritische Schriften: 1886 - 1896. Übers. u. Hg. von Stefan Gross. Bad Wörishofen: Saxon, 1983. S. 51-56, S. 51.

⁶⁶ Nach Schärfl wird „Denken“ als innerer Vorgang, als eine Tätigkeit des Geistes und somit als unkörperlich und unsichtbar verstanden. Dieses Bildes bedienten sich sowohl Philosophen in einer rationalistischen, idealistischen und metaphysischen Tradition, als auch Physikalisten und Materialisten. Siehe Schärfl, Thomas: Jenseits von Innen und Außen: Ludwig Wittgensteins Beitrag zu einer nichtdualistischen Philosophie des Geistes. Münster [u.a.]: Lit, 2000. (Pontes ; 5), S. 97. Ab hier zitiert als Schärfl, Innen und Außen, 2000.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, 1999, zitiert nach Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

⁶⁸ Vgl. Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

⁶⁹ Ebd.

Beide Begriffe lassen sich sowohl auf den Zuschauer als auch den Darsteller übertragen. Die angesprochenen tradierten Formen des Denkens oder des Tuns könnte man mit der Ebene des Körperbildes in Verbindung bringen. Der sich zwischen Zuschauer und Schauspieler abspielende Akt verdichtet sich zu einem komplexen Vorgang von willkürlichen und unwillkürlichen Prozessen des Partizipierens und der Iteration. Tun und Denken vermischen sich zu einem, beides wird zu einem physiologisch-körperlichen Vorgang.

Die Lektüre eines Textes löst ähnliche Prozesse aus. Sie bewirkt durch bloßes repräsentatives Imaginieren und Wiedererkennen von fiktiven und vorgeschlagenen Handlungen das Auslösen von konkret physiologischen Abläufen.

Die Aufführungsanalyse lässt sich durch die Einführung einer körperlich-physiologisch fundierten, epistemologischen Herangehensweise jedenfalls bereichern.

Das existentielle Netzwerk einerseits des Künstlers zu sich selbst, andererseits des Künstlers in seiner Beziehung zum Rezipienten und schlussendlich auch des Rezipienten zu sich selbst wird durch diese spezifische Sichtweise in ihrer Rückbezüglichkeit und in ihren Querverweisen verfeinert und in ein neues Licht gestellt. Brandstetter sieht in der Verbindung eines wirkungsästhetischen Modells visionären Schauens mit einer Schöpfungsästhetik körperbezogener Unmittelbarkeit das Entstehen einer Bewegungs-Beziehung von Kunst und Kunst-Rezipient.⁷⁰ Diese Aussage argumentiert eine Unmittelbarkeit und Direktheit im Sinne einer künstlerisch-analytischen Komponente, die bewusste Wahrnehmungsaspekte teilweise umgeht. Das heißt, dass sie nicht der wahrnehmungstechnischen Anbindung und in der Folge kognitiven Umsetzung des visuellen Reizes im Gehirn folgt, sondern dass sie ihre unmittelbare wirkungsästhetische Konsequenz über das vegetative Nervensystem entfaltet. Kleist tut das seine, in Ansätzen solch ein Modell körperbezogener Unmittelbarkeit zu entwerfen.

2. ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM KLEISTSCHEN KÖRPERBILD

2.1. Mögliche Bestandteile eines kleistschen Körperbildes anhand von *Über das Marionettentheater*

Kleists Text ist reich an Körperbildern, verstanden als assoziativer Raum. Also nicht Körperbildern im Sinne von konkret mit dem eigenen Aussehen verbundenen, einteilbaren und als Entitäten für sich stehenden, einzelnen Bildern, sondern vielmehr in

⁷⁰ Vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 110. Zu dieser Thematik passt auch die von Uysal rezipierte Fragestellung nach der Bedeutung von Bewegung auf einer non-verbalen Ebene, die nicht den Austausch von Information und Sinn zum Inhalt hat. Er stellt zur Diskussion, ob Bewegung ihre eigene Bedeutung hat, was diese Bewegung bedeuten könnte und wo diese Bedeutung der Bewegung situiert werden könnte. Siehe dazu Uysal, Movement Analysis, 1999.

der nicht abgeschlossenen Auffassung des Körperbildes als dynamische und repräsentative Ordnung mit physiologischer Relevanz.

Es ist meine Absicht, den Text nicht als chronologisch-narratives, in seiner Linearität der sukzessiv aufeinander folgenden Worte Sinn ergebendes Konstrukt zu sehen, sondern als bildhaftes und vielschichtiges Tableau. Mein Ziel ist es, Merkmale und Komponenten im Text zu identifizieren, die in Bezug auf meine Überlegungen zum Körperbild von Bedeutung sind.

Durch die Verwendung von Analogien, Metaphorisierung und Anthropomorphisierung arbeitet Kleist an der inhaltlichen Herausarbeitung, Dekonstruktion und Synthese von Elementen, die den kreierten assoziativen Raum konstituieren. Vier dieser Elemente, die Bestandteil der Erzählung sind, möchte ich herausgreifen und isolieren.

Als grundlegend möchte ich (1) die Ebene der Marionette selbst isolieren. Die Marionette zeichnet eine maschinelle oder „skelettäre“ Komponente aus, es ist im übertragenen Sinne die Ebene der Maschine. Sie ist durch pure, der Schwerkraft unterworfenen Bewegung ausgezeichnet. Sinnbildlich steht sie für die maschinenhafte Komponente im System Mensch, gleichzusetzen mit der Starrheit des vom Fleisch befreiten Skeletts und den Bewegungsgraden der Gelenke, so wie man sie vom künstlichen Modell des Skeletts in der Schule kennt. Die Protagonisten im Text von Kleist umspielen diese Ebene, indem sie auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse Bezug nehmen. Der Bewegungsspielraum der Gelenke lässt sich angeblich genau berechnen und mathematisch beschreiben, die pure Bewegung wird nicht verfälscht durch emotional-affektive Beeinflussung der Nervenbahnen, der Muskeln und der Sehnen. Die Extremitäten verhalten sich wie Pendel, die sich nach unverfälschten Regeln Naturgesetzen folgend bewegen. Die Bewegungen des Skeletts werden im Text als überzeitlich, als nicht kulturell konnotiert dargestellt. Bewegungstechnisch analysiert bewegt sich der Gliedermann oder die Marionette auf einer Ebene, die frei von Bedeutung und Bewertung ist – sie bleibt semiotisch unbesetzt.

Als zweites (2) Element möchte ich eine Ebene im Text herausgreifen, die gewissermaßen organisch und / oder tierisch konnotiert ist. Auf die Ebene des Bewegungsapparates übertragen zeichnet sie sich durch den eher unwillkürlich gesteuerten Muskelapparat aus. Wie (1) zeichnet sich dieses Niveau dadurch aus, dass die Kleistsche Darstellung ihr das Vorhandensein von Bewusstsein abspricht. Deswegen gibt es – wie auch in (1) – noch keine semiotisch relevanten Bedeutungszuschreibungen. Beide Niveaus zeichnen sich durch das Vorkommen des Phänomens der *Grazie* aus, Bewegungen werden graziös im Sinne von authentisch, direkt und unmittelbar exekutiert, ohne den Umweg über die Reflexion oder das Bewusstsein. Als zu dieser Ebene gehörig möchte ich das Tier oder den spontan und näherungsweise unbewusst und unwillkürlich

handelnden Menschen positionieren. Im Gegensatz zu den hypothetisch nach physikalischen Gesetzmäßigkeiten funktionierenden, grobmotorischen Bewegungseigenschaften des Skeletts der ersten Ebene könnte man dieser Ebene den intuitiv funktionierenden Muskelapparat zuschreiben. Auch dies ist eine Ebene der Materialität, der „natürlichen“ Grazie, die sich durch unbewusste, intuitive, implizite Bewegungsformen auszeichnet. Es ist eine Ebene der Generierung von Reizen, von Sinneseindrücken und von intuitiver Feinmotorik.

Nun möchte ich als drittes Element den beiden vorhergehenden Komponenten der Marionette / des Gliedermannes und des Tieres den Menschen (3) gegenüberstellen. Diesen möchte ich analog zum Modell des Maschinisten positionieren. Er steht meiner Ansicht nach symbolisch für die Reflexion, das Bewusstsein, die willkürliche Steuerung des Körpers und der Bewegung und den Geist. Diese Ebene führt Konnotationen mit semiotisch besetztem Hintergrund ein, wie beispielsweise Symbole, Gesten, Signifikanz, Metaphorisierungen, Anthropomorphisierungen und Kommunikation. Stehen (1) und (2) in einem Naheverhältnis zum Leib, steht (3) in einem Naheverhältnis zum Gehirn, zum Geist, zum Bewusstsein und zum Körper.⁷¹ Hier kommt es zum Auftreten von Zier und Eitelkeit, von Erkennen und von Reflexion, es ist in Lacanschen Termini die Ebene des Spiegels. Der Körper wird nun in das Spannungsfeld der menschlichen Existenz und seinem näherungsweisen Streben nach Grazie gerückt. Durch das Gewahr werden des eigenen Funktionierens und der eigenen Bildhaftigkeit wird der Mensch zurückgeworfen auf sich selbst. Diese Ebene ist gleichwohl die Ebene der Immaterialität, der Repräsentation und der Darstellung.

Als letzten Punkt möchte ich viertens (4) die Ebene des Gottes oder des Göttlichen herausgreifen. Das Göttliche zeichnet sich durch das Paradoxon, durch das Verborgene, Dunkle und Unverständliche aus. Es ist nicht greifbar, geht über die Grenzen des für das menschliche Gehirn, hier als Organ verstanden, bewusst Erfassbaren hinaus. Dies tangiert epistemologische Vorgaben der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und problematisiert die Funktionsweise des Gehirns und der Sinnesorgane. Fragestellungen wie diese waren zu Lebzeiten Kleists brennende und wurden im Kontext der Metaphysik⁷² eingehend diskutiert. Die in dieser Arbeit tangierte entscheidende Fragestellung ist jedoch nicht die Fähigkeit, durch eine „geistige Anschauung“, die scheinbar ohne Informationen durch die Sinnesorgane auskommt, das Göttliche anschaulich zu machen. Vielmehr geht es darum, inwieweit eine „körperliche“ Anschauung, die in einer experimentellen Variation von sinnlichen Erkenntnisfähigkeiten und – strategien liegt, die „geistige Anschauung“ der Dinge verändern und ergänzen kann. Es ginge also um eine Manipulation und

⁷¹ Vgl. zur Unterscheidung Körper und Leib die Ausführungen von Gugutzer, Soziologie des Körpers, 2004, S. 152-155.

⁷² Mehr zur Metaphysik im einführenden Werk von Coreth, Emerich: Grundriß der Metaphysik. Innsbruck; Wien: Tyrolia, 1994.

Veränderung des Erkenntnisvermögens, um durch eine veränderte Wahrnehmung, durch einen veränderten Einsatz des Körpers und der Sinnesorgane alternative Erkenntnisse durch das als Organ verstandene Gehirn zu produzieren.

Das Transzendente und Metaphysische des Göttlichen kann durch ein solches Begriffsverständnis dahingehend verstanden werden, Begriffsfelder und Zusammenhänge zu benennen, die einer naturwissenschaftlichen Auffassung folgend eben (noch?) nicht in analytisch-kohärenter naturwissenschaftlichen Arbeitsweisen entsprechender Weise erfasst werden können. Diese Bereiche liegen, wenn man so will, außerhalb der Auffassungsfähigkeiten des Gehirns und damit der wissenschaftlichen Forschung. Trotzdem sind sie Teil unserer leiblichen Erfahrung und Lebenswirklichkeit, es ist also vorstellbar, dass man sich ihnen durch die Anwendung „körperlicher“ Strategien nähern kann.

Obwohl sich das Göttliche dem Begreifen oder dem Begriffen-werden entzieht, kann es folglich als ein materiellen und auch naturwissenschaftlichen Grundsätzen nicht widersprechendes Phänomen aufgefasst werden. In der Methodik wissenschaftlichen Arbeitens gehört es deswegen nicht ausgegrenzt und ausgeschlossen.

Von einem kulturwissenschaftlichen Standpunkt her gesehen ist nun von Interesse, mit welchen Methoden man mit einem unvermeidlichen Akt des Scheiterns umgeht: nämlich das Unbegreifliche darstellbar zu machen und auf eine repräsentative Ebene zu führen. Dies passiert zwingend unter dem Dach alternativer, parallel geführter Weltanschauungen, die sich nicht zwingend logisch kompatibel zueinander verhalten und sich damit nicht entsprechend den kausalen Prinzipien folgend, althergebrachten Naturwissenschaften verhalten. Physiologisch gesehen entspricht dies jedoch frappierend der kognitiven Theorie der verschiedenen Formate und Module Metzingers.⁷³

Drei der vier von mir herausgegriffenen Elemente wurden von den verschiedensten Kommentatoren⁷⁴ bereits erwähnt. Hierbei handelt es sich um die in der Romantik geprägten Stufen der Marionette, des Menschen und des Gottes⁷⁵.

Mit der Differenzierung und Einführung eines zusätzlichen Elementes zwischen unbelebter, reflexionsfreier Materie und dem bewussten Menschen erweitert und ergänzt sich dieses Körperbild. Vorliegende Einteilung sieht davon ab, die Marionette in Opposition zum Menschen, das Tier in Opposition zum Menschen oder auch Gott in

⁷³ Metzinger identifiziert verschiedene, parallel arbeitende, informationsverarbeitende Systeme im Gehirn, die er in Module und Subsysteme eines Modells unterteilt. Ihr Informationsfluss untereinander ist voneinander abgeschottet, weil ihr Format untereinander nicht gelesen werden kann. Das Gehirn scheint nach Metzinger stark modularisiert zu sein, die jeweiligen Subsysteme mit jeweils eigenen Formaten zu arbeiten. Auch diese Theorie scheitert was den Begriff der *Qualia* angeht an ihren Widersprüchen und eigne sich nicht für ein adäquates Verständnis phänomenaler Zustände, es sei unmöglich, das Konzept mit präzisiertem begrifflichem Gehalt zu versehen. Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 54f.

⁷⁴ Vgl. dazu die sehr interessanten Ausführungen von Hellmann, Hanna: Über das Marionettentheater. In: Sembdner, Helmut (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen. Mit einem Nachw. von Helmut Sembdner. Berlin: Schmidt, 1967. (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft; 1965/66), S. 17-31, ab hier zitiert als: Hellmann, Marionettentheater, 1967.

⁷⁵ Vgl. Hellmann, Marionettentheater, 1967, S. 17ff.

Opposition zum Menschen zu klassifizieren⁷⁶, vielmehr werden meiner Lesart folgend alle diese Komponenten im Prozess der Reflexion auf imaginative und assoziative Weise durch das Körperbild integraler Bestandteil eines Menschen. In diesem Sinne gelesen ist das Gehirn als Körper zu verstehen, so wie auch die Seele und der Geist als Körper verstanden werden müssen, wenn man diesem Gedankengang folgen will.

Auch Gudrun Debriacher scheint vom Kleistschen Text dazu angeregt zu sein, sich Gedanken über den Körper im Verhältnis zum Bewusstsein zu machen. Sie meint:

„Die Körpersemiotik und die Artikulation des stummen Körperwissens trägt so im ästhetischen Strukturzusammenhang Entscheidendes zum Verständnis der Kleistschen Werke bei, da sich in den körpersprachlichen Signifikanten ein Ausdruck seelischer Zustände vermuten lässt, der als solcher auch zu decodieren ist.“⁷⁷

Kleist interessiert sich ihrer Meinung nach für den Zusammenhang zwischen der semiotisch konnotierten Ebene und der Ebene *des stummen Körperwissens*. Diese Fragestellung beinhaltet auch das Verhältnis zwischen semiotisch-zeichenhaftem, menschlichem Bewegungsrepertoire und purer, unbewusster Bewegung.

Debriacher meint weiters:

„Es gilt daher, die Gesten und Zeichen des Körpers als seine authentische Sprache zu untersuchen, um somit neue Wege zum Verständnis der Kleistschen Dichtung zu erschließen. [...] Und dennoch, gerade bei Kleist erweist sich die Lesbarkeit dieser körperlichen Zeichen als besonders schwierig, da sich diese meist einer transparenten Bedeutung entziehen und noch dazu sind Kleists Helden [...] die Unverständlichen, für andere, [und] auch für sich selbst. [sic, Anm. des Verfassers]“⁷⁸

Die von Debriacher angesprochene Unverständlichkeit und der von ihr konstatierte transparente Bedeutungsentzug unterstreicht den Eindruck, dass die Ebene der verständlichen Gesten und Zeichen spezifisch-körperlicher Arbeits- und Verständnismethoden bedarf.⁷⁹ Nikolaus Müller-Schöll und Marianne Schuller sprechen davon, dass Kleist die Möglichkeit des logischen Verstehens selbst hinterfrage und die epistemologischen Grenzen der Referenz zum Thema mache.⁸⁰ Die Erstellung eines Repertoires an Gesten und Zeichen vermag wohl diese vor dem Vergessen zu schützen, vernachlässigt allerdings deren körperliche und damit, wie es Debriacher ausdrückt, bewusstseinsbezogen unverständlich bleibende Komponente. Das von Brandstetter

⁷⁶ Vgl. Agamben, Giorgio: Das Offene: der Mensch und das Tier. Dt. Erstausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. (Edition Suhrkamp; 2441). Ab hier zitiert als: Agamben, Der Mensch und das Tier, 2003.

⁷⁷ Vgl. Debriacher, Diss, S. 123.

⁷⁸ Debriacher, Diss, S. 122ff.

⁷⁹ Vgl. dazu die Ausführungen von Widmer zur Notion von Schrift und Sprache. Bewegung kann verstanden werden als Ausdruck einer körperlichen Sprache, als körperliche Schrift und damit als Träger von Assoziationen und Metaphern, die nicht einem bewusst visualisierbaren Körperbild sondern, wie es Widmer formuliert, „einer unartikulierbaren, inneren Realität“ (S. 107) unterliegen. Schriftbilder stellen eine „intermediäre Ebene zwischen den Menschen und der Welt dar“ (S. 107), und beeinflussen damit „die Art und Weise der Wahrnehmung“ (S. 107) der Subjekte. Mehr dazu bei Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 107.

⁸⁰ Vgl. Müller-Schöll, Nikolaus; Schuller, Marianne [Hg.]: Kleist lesen. Bielefeld: transcript-Verl., 2003.

vorgeschlagene psycho-historische Analysemodell von Aby Warburg⁸¹ bedarf meiner Meinung nach einer Ergänzung dieser rekonstruktiv-angewendet-körperlichen Komponente, und der Text von Kleist kann das Verständnis dieser Forderung nach sich ziehen. Es genügt also nicht, einen „Gebärdensprachenatlas“ oder ein „Bildinventar“, wie von Warburg in seinem Projekt „Mnemosyne“ versucht, anzulegen, mit Bildern, die dort zur Anschauung hergezeigt werden und „eine Verbindung der Gegenwart an die Vergangenheit“ verschiedener Körperbilder durch Bilder herstellen sollen, systematisch abgelegt und geordnet.⁸² Vielmehr gilt es – meiner Ansicht nach – die Rezeption dieser Körperbilder zu thematisieren und zu betonen, dass leere Körperbilder erst in ihrer prozesshaft-dynamischen Dimension und aktiven Dekonstruktion ihre Bedeutung erhalten. Das Geheimnis liegt also nicht darin, Bilder zu inventarisieren und damit Gesten und Bewegungen vor dem Vergessen zu schützen. Vielmehr liegt der Reichtum der Bilder direkt in ihrer praktischen Ausführung verhaftet. Es genügt wohl nicht, die Bilder bloß zu denken.

2.2. Das gefallene Bewusstsein

Der Mensch oszilliert im Spannungsfeld des Textes *Über das Marionettentheater* zwischen den vorgestellten Extremen und Utopien. Kleists Blick dabei ist gleichsam einer, der einer naturwissenschaftlich-materialistischen Methodik folgend und gleichzeitig ihre Ambivalenz aufzeigend den Menschen wegschleift vom verabsolutierenden, kategorisierenden und analysierenden Ich, einer, der den Mythos vom Bewusstsein als den Körper (be)herrschender Steuermann zerstört. Damit widerspricht er einer Kultur, die „den Körper als Ding, das man besitzen kann“⁸³, kennt, insofern er vom Geist, als „dem Inbegriff der Macht und des Kommandos“⁸⁴, beherrscht und kontrolliert wird.⁸⁵

Dies geschieht durch den assoziativen Aufbau eines Körpers, welcher die verschiedenen Teile, die ihn konstituieren, verschiedenen Mächten zuschreibt. Kleist zerstückelt den Körper und sieht ihn utopisch doch als Eins, allerdings in einem Paradigmenwechsel nicht zusammengehalten von der eigenen Identität, oft gleichgesetzt mit dem Ich, dem Geist oder der Seele, sondern von einem um vieles mächtigeren körperlichen Selbst, einer dynamischen, mehrdimensionalen, nicht einordenbaren oder kontrollierbaren Kraft, der das Ich ausgeliefert scheint. Kleist scheint damit ein Ich zu zeichnen, welches die gleiche Frage stellt, wie Maeterlinck in seinem Artikel „DAS

⁸¹ Vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 28ff.

⁸² Ebd.

⁸³ Bockrath, Körperfremdheit, S. 1.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Vgl. dazu den Aufsatz von Bockrath, Körperfremdheit, S. 1f und seine Ausführungen zu Adorno und Horkheimer.

THEATRE DE L'OEUVRE oder DER STERN“: „Wozu ein Ich kultivieren, auf das wir fast keinen Einfluss haben?“⁸⁶

Kleist kreiert damit ein Körperbild in Analogie zu einem dunklen – und nach naturwissenschaftlichen Maßstäben nur schwer erfassbaren – Universum, in dem sich das nach bewusstseinstechnischen Kriterien ordnende und geordnete Wesen Mensch leicht verlieren kann, und schlussendlich ausgeliefert zeigt. Dies kommt einem Überwerfen mit bestehenden Hierarchien gleich. Dieser Bruch ist einer, der bis heute wohl nichts von seinem geistesgeschichtlichen und kultursoziologischen Konfliktpotential verloren hat, wie man an zeitgenössischen Diskussionen an der Schnittstelle von Leib- und Körpervorstellungen mit Erkenntnissen der Kognitionsforschung und Neurologie eindrücklich sehen kann.

Hegels Theorie von dem Wunsch, sich mit dem Anderen zu vereinheitlichen und sich der daraus ergebenden Konsequenz hierarchischer Konstellationen zwischen den Subjekten lässt sich von einer intersubjektiven Ebene auch auf eine Ebene im Subjekt selbst verlegen. Die Problematik zwischen Herr und Knecht stellt sich bei Kleist eben nicht primär zwischen den Subjekten, sondern zeigt sich in einer inneren Spaltung des Subjektes selbst und in der Zerrissenheit zwischen Reflexion und Trieb beziehungsweise Risiko und Angst.⁸⁷

2.3. Methodik und Arbeitsweise

Welche Methodik verfolgt Kleist nun, um sein spezifisches Körperbild zu kreieren? Die Herangehensweise scheint eine universell-existentialistische und sezierende. Erkenntnisse werden generalisiert und beziehen sich nicht lediglich auf ein einzelnes Subjekt als Individuum, sondern es wird abstrahierend versucht, vernachlässigbare Unterschiede zu eliminieren und Ähnlichkeiten oder auch Gemeinsamkeiten im psychophysiologischen, entindividualisierten Ablauf zu isolieren. Wie Wilkinson und Willoughby identifiziert Kleist eine Allgemeinheit von Gedanken und Gefühlen, die allen Menschen gemein ist.⁸⁸

Es geht auch bei Kleist weniger um die Betonung der Einzigartigkeit des Kunstwerkes und des Künstlers, es geht nicht um „l'art pour l'art“, es geht nicht darum, einen Typus oder das individuelle Lebewesen zu kreieren, es geht nicht um eine bestimmte Marionette oder um das Marionettentheater im Speziellen. Vielmehr geht es

⁸⁶ Maeterlinck, Maurice: Das Théâtre de l'oeuvre oder Der Stern. In: Ders.: Prosa und kritische Schriften: 1886 - 1896. Übers. u. hrsg. von Stefan Gross. Bad Wörishofen: Sachon, 1983. S. 114-119, S.118.

⁸⁷ Peter Widmer spricht von einer Dialektik zwischen dem Anderen und dem Selbst. Diese erkennt er in einer Rivalität mit dem Anderen, den man sucht, um sich wieder zu vereinheitlichen. Das andere Subjekt versucht das Selbe. Einer der Kontrahenten vermeidet den Kampf aus Angst vor dem Tod. Er ist der Knecht für den Herrn, der das Risiko auf sich nimmt. Diese intersubjektive Seite kann auch intra-subjektiv zum Problem werden und mündet unter Umständen in einer Zerrissenheit zwischen Reflexion und Trieb, Risiko und Angst. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 101.

⁸⁸ Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 207.

um die Analyse physiologischer, anatomischer, und anderer universeller Gesetzmäßigkeiten, um Mechanismen, die bis zu einem gewissen Ausmaß generell auf das Geschehen umgelegt werden sollen.

Das Ziel des Textes von Kleist scheint gleichsam in der Erstellung einer Diagnose zu liegen. Der Weg dazu liegt im Aufzeigen der Arbeitsweisen naturwissenschaftlicher Forschung mittels der Verwendung der entsprechenden Terminologie und dem konkreten Bezug auf die wissenschaftliche Thematik aus dem Bereich der Mathematik und der Physik. Man könnte diese Arbeitsweise auch als „Geste des *Vorzeigens* bestimmter Partikel der Figur“⁸⁹ bezeichnen, das Beschreiben von „keiner abgeschlossenen Identität zugehöriger Befindlichkeiten, Gefühle, Gedanken.“⁹⁰ Kleist generalisiert, er exemplifiziert, er entpersonalisiert und erzeugt damit ein generelles Umfeld, welches gleichzeitig einem sehr persönlichen Raum- und Zeitbegriff zu folgen scheint.

Oberflächlich gesehen widerspricht der von mir angedeuteten, materialistisch-naturwissenschaftlichen Methodik Kleists der dialektisch dem gegenüberstehende Entwurf eines zutiefst individuellen Körperbildes, den Kleist im gleichen Atemzug zum Ausdruck bringt. Dieser Entwurf ist der Spiegel eines individuell-spezifischen Kleistschen Wahrnehmungsprozesses und damit Abbildung verschiedener Einflüsse seiner Zeit.

Den Text lesend wird man Zeuge der Konfrontation zweier Prinzipien: des naturwissenschaftlich-universellen Prinzips, welches dann folgerichtig dem künstlerisch-literarischen, individuell-körperlichen gegenübergestellt wird. Auffallend ist der gegenseitige Rekurs der beiden Prinzipien – nicht eines existiert ohne das andere, sondern sie bedingen und relativieren sich im gegenseitigen Austausch beziehungsweise in ihrer universellen und paradoxen Ausformung in der Natur eines Individuums oder eines Körperbildes.

2.4. Makro- und Mikroebene, Kollektivität und Individualität

Kleist betont bei aller Verschiedenartigkeit und Komplexität, welche dem einzelnen Menschen innewohnt, die bestehenden Parallelen zwischen den Individuen. Unterschiedlichkeit und Gleichartigkeit schließen einander nicht aus, sondern sind vielmehr Symptome einer funktionellen Entität Mensch als Wesen im Spannungsfeld zwischen Makro- und Mikroebenen, zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen Subjekt und Objekt, und in einem weiteren Schritt zwischen Bewusstsein und Körper, zwischen Innen und Außen, zwischen Nähe und Distanz. In der Arbeitsweise des Autors verschwimmen methodische Ansätze von medizinisch-naturwissenschaftlichen

⁸⁹ Meister, Monika: Kommentierter Materialienband II zur Hauptvorlesung WS 2004/05. Theater im Zeitalter der Klassik und Romantik. Ao. Univ.Prof.Dr Monika Meister. Materialien zusammengestellt von Brigitte Kenschka und Daniela Pillgrab. [o.O.], [o.J.], S. 36.

⁹⁰ Ebd.

Sichtweisen und Kunst und werden in ein Naheverhältnis gerückt, welches bis heute Faszination in sich trägt.

Der Arzt als „Gott“ in Weiss – dieser Ausspruch hat seine Berechtigung in dem Sinn, als der Arzt übertragbare Kenntnisse bezüglich einer verallgemeinerten Funktionsweise des menschlichen Körpers besitzt und diese in einem universellen Akt auf verschiedene Patienten individuell überträgt. Damit begibt er sich in die Position, unter Umständen Entscheidungen über Leben und Tod fällen zu können.

Universelle Hypothesen entwirft auch Kleist – indem er ein Menschenbild zeichnet, welches sich vom Menschen als individuell überhöhte und vergöttlichte Person entfernt. Er scheut nicht davor zurück, den Menschen in seiner Mechanik, seiner Gesteuertheit, seiner Begrenztheit, seiner „Geklontheit“ und seiner Gleichartigkeit zu zeigen.

Jedoch negiert Kleist damit nicht die Unterschiedlichkeit, Individualität oder Eigenständigkeit, vielmehr identifiziert er ein offenes, komplexes, selbständiges und dynamisches System, das bei aller Parallelität Platz für Individualität und Unterschiedlichkeit gibt, und zwar durch die unendliche Kombinatorik einer unermesslichen Vielfalt an „Gleichartigkeiten“.

Die „mechanischen“, sich wiederholenden, kollektiven Vorgänge entziehen sich in ihrer Unerfassbarkeit einer Versachlichung und Objektivierung. Allerdings können sie unter Verwendung des individuellen Körperbildes als Durchlaufpunkt und Filter das kollektive Körperbild einer Gesellschaft bestimmen helfen und dadurch Rückschlüsse erlauben. Bei aller Individualität sind es unvermeidbar die Partikel kollektiver Körperbilder, welche in aleatorischer Kombination neu zusammengesetzt die individuellen Körperbilder einer Gesellschaft bilden, vorstellbar als beständiger, rückkoppelnder Prozess. Es stellt sich die Frage, wie es überhaupt zur Ausbildung eines Körperbildes kommt. Inwieweit kommt dieses zur Anwendung, wenn mechanische, leere und miteinander vergleichbare oder gar idente Akte kreativ in einem künstlerischen Prozess imaginativ besetzt werden und der Analyse zugeführt werden sollen?

Unbestritten ist wohl die wechselseitige Beeinflussung des individuellen und des kollektiven Körperbildes, was wiederum Einfluss auf die Ausbildung eines bestimmten Zeitgeistes hat, der sich eine Gesellschaft zwingend ausgesetzt zeigt. Auch Kleist trägt diesem gleichberechtigten, unter Umständen auch paradoxen Verhältnis zwischen der kollektiven und der individuellen Ebene stilistisch und formal durch die Dialogform, in welcher der Text verfasst ist, Rechnung.

Mary Douglas bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

„Der Körper als soziales Gebilde steuert die Art und Weise, wie der Körper als physisches Gebilde wahrgenommen wird; und andererseits wird in der (durch soziale Kategorien modifizierten) physischen Wahrnehmung des Körpers eine bestimmte Gesellschaftsauffassung manifest. Zwischen dem sozialen und dem physischen Körpererlebnis findet ein ständiger Austausch von

Bedeutungsgehalten statt, bei dem sich die Kategorien beider wechselseitig stärken.“⁹¹

Es gilt, in der Verschiedenartigkeit die Vergleichbarkeit und in der Vergleichbarkeit die Verschiedenartigkeit zu entdecken – das eine ist ohne das andere nicht möglich. Kleist tut dies, indem er der individuell-persönlichen Komponente Rechnung trägt, die das Menschsein auszeichnet, rückbezüglich trägt er aber auch deren gesamter Komplexität und Unüberschaubarkeit Rechnung, in einer Art, die heutige neurobiologische Erkenntnisse vorwegnimmt.

3. THEORETISCHE VORÜBERLEGUNGEN

3.1. Zeichen, Symbole und ihr neurologisches Echo

Die semiotische Fragestellung ist eine derjenigen, der ich in Kleists Aufsatz große Bedeutung zuschreibe. Ein Grundsatz der menschlichen Kommunikation ist die Verständigung auf ein gemeinsames Zeichenvokabular, welches bis zu einem gewissen Grad bedeutsam für die Kommunikationsfähigkeit ist. Kleist stellt dieser menschlichen Ebene der Kommunikation und der Verständigung eine semiotisch noch unbesetzte, eine gleichsam reine und pure Ebene vor. Er verknüpft sie mit den Reizworten Mechanik und Tier⁹² und mit einer Qualität, die er als Grazie bezeichnet.

Gelingt es, diese körperliche, der Ebene der Semiotik vorgelagerte, aber ursächlich mit ihr verbundene Ebene bewegungsanalytisch besser zu identifizieren und näher zu beschreiben, kann sie eventuell auch in einer kulturwissenschaftlichen Arbeitsweise als Analysemodell, das heißt als funktionelle Konstante fruchtbar gemacht werden. Unter funktioneller Konstante verstehe ich eine Bewegungssprache, die von kulturellem Beiwerk und damit, um im Sprachgebrauch Kleists zu bleiben, von Zier so weit wie möglich bereinigt ist.

Genauer ausgeführt bedeutet dies den Versuch, in praktischer (Körper-)Arbeit näherungsweise die kulturell und emotional eingefärbte Schicht, die Kleist der Ebene des Maschinisten einschreibt, von der primären, physikalischen Prinzipien folgenden Bewegung abzuschaben. Das zurückbleibende, bereinigte Substrat wäre unter idealen Laborbedingungen reine, pure und graziöse – um mit Kleists Worten zu sprechen – Bewegung, welche experimentell mit kulturellen Parametern wieder aufgefüllt werden könnte. Kulturelle Parameter wären in diesem Zusammenhang die Reproduktion

⁹¹ Mary Douglas, 1981, zitiert nach Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 26.

⁹² Vgl. die Ausführungen von Dederich zu der Frage Mensch und Tier. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 94ff. bzw. das bereits zitierte Werk von Agamben, Der Mensch und das Tier, 2003.

inhaltlich eingefärbter und konnotierter Bewegungsmuster, wie beispielsweise Gesten, aber auch mimische Handlungen.

Dies ist eine Methode, die beispielsweise in Teilen des zeitgenössischen Tanzes bereits in eher intuitiver Art und Weise angewendet wird, deren methodische Fundierung und Analyse jedoch noch nicht weit fortgeschritten ist. Hier wird ganz im Gegensatz zum freien Tanz beziehungsweise zum Ausdruckstanz der Jahrhundertwende⁹³ davon ausgegangen, dass erst in Folge einer bewegungstechnischen Bereinigung, Formalisierung und Disziplinierung der Bewegung individuelle Eigenart im Sinne von Ausdruck möglich wird. Das Individuum oder die persönliche Einzigartigkeit des Tänzers, wie sie der Ausdruckstanz zur Schau stellen zu können glaubte, wird in einem ersten Schritt neutralisiert, um es in weiterer Folge mit kulturellem Material wieder aufzufüllen. Der Tänzer ist dabei austauschbar, seine Individualität erst in einem weiteren Schritt interessant. Einzigartigkeit wird hier durch die zufällige Kombination von gesellschaftlich relevanten Schichten, eingefügt oft als Zitate, in einem streng mathematisch-technischen Gerüst verstanden. Es wird versucht, Kultur in die Mechanik der Marionette einzuschreiben.⁹⁴

3.2. Hierarchie

3.2.1. Magie, Archetypus, Primitivität

Eine weitere Fragestellung, die sich für mich aus dem Text *Über das Marionettentheater* ergibt, hat mit Hierarchien im Allgemeinen zu tun.

Magie, Archetypus, Primitivität, Mythos, Mystik – dies ist eine kleine Auswahl oft verwendeter Termini im theaterwissenschaftlichen Sprachgebrauch, die auf Ursprünglichkeit, auf unerklärbare, tiefliegende Phänomene oder auf das „Andere“ hinweisen sollen. Diese Begriffe entziehen sich unter Umständen der Versprachlichung, und damit der Erklärbarkeit und dem Verständnis. Sie verweisen auf Emotion und Affekt. Das „Andere“ wurde früher benutzt, um in der Theologie Gott zu bezeichnen, heute bezeichnet es interessanterweise das, was sich der Vernunft entzieht, also das Unbewusste, das Unterdrückte und das Verdrängte. Unter der Überschrift des Exotischen, des Fremden, des Chaotischen und des Wahnsinnigen gelingt es ihm, Einzug in Fachgebiete zu halten, die die Kraft des rationalen Denkens und die Autonomie des

⁹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Brandstetter zum Tanz um die Jahrhundertwende. Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 29ff bzw. S. 66ff und auch Pauer, Jutta: Tanz in der Literatur: Lesbarkeit von Tanz in verschiedenen literarischen Texten. Eingereicht von: Jutta Pauer, 2006. Innsbruck, Univ., Dipl.-Arb., 2006, S. 14.

⁹⁴ Vgl. dazu die Ausführungen von Craig zum Darsteller als Übermarionette: Craig, Der Schauspieler und die Übermarionette, 1969, S. 51-73.

Subjekts postulieren.⁹⁵ Attribute wie interessant, spannend, faszinierend, u.a. werden gebraucht, um Emotionalität, Faszination, Genialität und Unerklärbarkeit auszudrücken.

In der Kunst und besonders im Œuvre von Kleist ist der Anspruch zu erkennen, diesen eigentlich nicht zu versprechenden realen Rest, der sich einer rationalen Erklärung entzieht, mittels der Sprache darzustellen. Zwischen diesem Rest an Realem und der Ebene des Sprechens gibt es keinen fassbaren, unmittelbaren Bezug, nicht einmal im Sprechen oder im Text selbst.⁹⁶

Die Darstellung solcher Phänomene wird immer wieder mit Erstaunen erwähnt. Erstaunen vielleicht darüber, dass Magie, archetypische Elemente und Mythos in ihrer Ursprünglichkeit trotz des herrschenden linearen Evolutions- und Zivilisationsbegriffes immer noch in uns aufzufinden sein sollen. Gleichzeitig werden aus meiner Sicht problematische Vergleiche mit Ur- oder Naturvölkern herangezogen, die mit nostalgischer Bewunderung ob ihrer Geerdetheit, ihres Exotismus und ihrer Verwurzeltheit in primären – einem früheren Stadium des menschlichen Zivilisationsprozesses zugeschriebenen – Schichten bedacht werden.⁹⁷

Darin spiegelt sich die Vorstellung von einer sich prozesshaft vom Niederen zum Höheren entwickelnden Natur und tangiert ursächlich die Frage nach dem Gefühl der Notwendigkeit einer Abgrenzung des Tieres vom Menschen.⁹⁸ Evolution wird mit dem geistig-intellektuellen Fortschritt und damit mit der Verdrängung des Tierischen in uns in Verbindung gebracht.

3.2.2. Das Körperbild als Vermittler von Hierarchie

Es entspricht den Erfahrungswerten unseres Bewusstseins, dass der Gebrauch unseres Körpers der Steuerung und der Kontrolle unseres Bewusstseins und unseres Willens unterliegt. Wir führen willentlich die Gabel zur Nahrungsaufnahme zum Mund, genauso wie wir willentlich unseren Körper von einem Punkt zum anderen bewegen. Dies verleitet dazu, den eigenen Körper als Werkzeug, als Maschine, als ausführendes Organ zu sehen, der unserem Geist als „höher entwickeltem“ Bereich unterliegt und ihm gehorchen soll. Es entspricht unseren alltäglichen Erfahrungswerten, dass unser Geist die Ansage macht, der Körper aber willenlos gehorcht.

Ist dies im Erkrankungsfall nicht in der gewohnten Form gegeben, reagieren wir mit Überraschung oder Unglauben. Der beschriebene Normalzustand jedoch hat die

⁹⁵ Vgl. Bockrath, Körperfremdheit, S. 2.

⁹⁶ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 17.

⁹⁷ Zu Darwin und Fragen der Evolution vgl. Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Wissenschaft. Ausg. folgt der 3., durchges. Aufl. 1965, Kohlhammer, Stuttgart. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2007. ([Fischer-Taschenbücher] ; 17485), besonders S. 461ff. Ab hier zitiert als Störig, Kl. Weltgeschichte d. Wissenschaft, 2007.

⁹⁸ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 94ff.

Ausbildung eines Körperbildes zur Folge, welches eine strenge Hierarchie einführt und den Geist in seinem Stellenwert über den Körper hebt.

Im theaterwissenschaftlichen Bereich werden dem Körper oft archetypische, in uns schlummernde primitive „Substrate“ angedichtet. Diese „Substrate“ werden in der künstlerischen Arbeit oft in einem Akt der „Wiederauferstehung“ auffällig und nostalgisch glorifiziert und bewundert, nämlich als Überbleibsel aus der Vergangenheit, die uns im Zuge unserer evolutionären Entwicklung verloren gegangen seien.

Wissenschaftliche Akzeptanz erhält dieser Prozess in der Folge durch seine Versprachlichung. In den weiter oben zitierten Termini Magie, Mythos oder Archetypus beispielsweise schwingt dieser ganze schwer fassbare und als exotisch dargestellte Kontext mit. Durch die Zuschreibung von Begrifflichkeiten wird versucht, schwammigen und schwer einordenbaren Bereichen ein Gesicht zu geben und sie damit kategorisierbar zu machen. Dennoch entziehen sie sich weiterhin einer analytischen fundierten Aufarbeitung. Jene spezifische, wissenschaftlich akzeptierte Terminologie bringt, frech formuliert, einen Hauch Magie in die nach vorgeblich strengen Kriterien funktionierende Wissenschaft.

Allerdings haben wohl vorgeblich objektiv konstruierte Zusammenhänge oft die Aufgabe, Unwissen zu bemänteln und Löcher des Rätselhaften zu schließen. Damit übernehmen sie eine körperliche, widersprüchliche und logisch nicht unbedingt nachvollziehbare Funktion. Diese besteht darin, wissenschaftlich akzeptierte Ausdrücke, Wörter und Erklärungsmodelle für ungeklärte Fragestellungen, die oft existentieller Natur sind, zu (er-)finden.⁹⁹

Die Folge ist eine Stigmatisierung des Körpers. Sein sensorisches Repertoire, das heißt vorrangig Bereiche, die nicht modernen Bewusstseinsbegrifflichkeiten einzupassen sind, wird einer chronologischen Geschichtsauffassung folgend als archetypisch bezeichnet und damit einer „niederen“ Entwicklungsstufe zugerechnet. Hiermit wird in der wissenschaftlichen Praxis, gesehen in ihrer Bedeutung für die Herausbildung eines kollektiven Körperbildes, eine Hierarchie geschaffen, die das Bewusstsein und den Geist als dominant und herrschend, den Körper dagegen als mythisch und magisch besetzt. Der Körper wird im Gegensatz zum Geist nahe dem Archetypischen eingereiht – und damit, so beweise es ja die evolutionäre Geschichtsauffassung in der sich nach darwinistischen

⁹⁹ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 103.

Gesichtspunkten¹⁰⁰ der jeweils mit den überlegenen Merkmalen ausgestattete durchsetzt – als unterlegen eingeordnet.¹⁰¹

Kleist hinterfragt eine solche als selbstverständlich akzeptierte und mit Bedeutung aufgeladene Hierarchie. Er unterläuft und entlarvt sie als Gedankenkonstrukt, welches auf einem repräsentativ-körperbildhaften Modell basiert, das auf einer überdimensionierten Vorstellung von der Bedeutung der menschlichen Ratio beruht. In diesem Fall ist es nicht, wie bei einer Körperbildstörung die unverhältnismäßige Dimensionierung eines „gegenständlichen“ Körperteils im Kortex¹⁰², sondern das unverhältnismäßige Bild oder die Vorstellung von der Bedeutung / Potenz der übergeordneten Entität des Geistes. Das von mir unterstellte hierarchische und dogmatische Denken begräbt in seiner überdimensionierten assoziativen Vorstellung von der Bedeutung des Geistes bestimmte Faktoren des menschlich-körperlichen Seins und entzieht es damit einer kulturwissenschaftlich-produktiven Bedeutsamkeit.

Bei der Lektüre des Textes mit einem Fokus auf die angesprochene Thematik wird einem auffallen, dass bestimmte Bedeutungsebenen differenziert, dekonstruiert und fragmentiert werden. Die Strukturformel des Körper-Geist-Verhältnisses wird neu geschrieben, neu akzentuiert und mündet in einem sehr spezifischen Körperbild, welches bestehende Vorstellungen und Bedeutungsebenen (Hierarchien) hinterfragt. Infolgedessen wird die Dimension des menschlichen Bewusstseins und Geistes in ihrer Bedeutung für den Organismus Mensch quasi zurückgeschrumpft zu Gunsten der Betonung von physiologisch und intuitiv unbewussten Gesetzmäßigkeiten folgenden, körperlichen Gegebenheiten. Bewusst versuche ich dabei die Dichotomie Geist-Körper zu vermeiden. Stattdessen gehe ich vornehmlich von einem einzigen Körper aus, der den Organismus Mensch (Geist und Seele mit inbegriffen) in seiner Gesamtheit beherbergt. Eine totale Aufhebung der Dichotomie ist jedoch durch die bloße Existenz des Bewusstseins unmöglich, und fällt mit dem sich selbst Erkennen des Kindes im Spiegel in sich zusammen. Sie ist nur annäherungsweise zu erreichen und kann in Anspielung an Kleist in Zusammenhang gebracht werden mit der totalen Grazie im Paradies, erreichbar nur durch die totale Bewusstlosigkeit eines Tieres oder der absoluten, göttlichen Reflexion. Eine scharfe Differenzierung zwischen Geist und Körper erscheint Turner sogar

¹⁰⁰ Vgl. Störig, Kl. Weltgeschichte d. Wissenschaft, 2007, S. 464ff. Darwin spricht vom Körperbau, in dem der Mensch noch den unauslöschbaren Stempel seines niedrigen Ursprungs trägt und von der Wahrheit, sofern sie unsere Vernunft zu entdecken vermag. Diese differenziertere Sicht des Menschen, der von irgendeiner niedrig organisierten Form abstamme, wird in den kollektiven Körperbildern oft ausgeblendet an Stelle der Überzeugung, dass der Mensch, so wie er ist, geschaffen wurde, und der Hoffnung, dass der Mensch zu einer höheren Bedeutung bestimmt sei.

¹⁰¹ Vgl. dazu Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität: eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2002, S. 14. Ab hier zitiert als Gugutzer, Leib, Körper und Identität, 2002. Nach Gugutzer wurde durch Descartes ein hierarchisches Menschenbild akzentuiert, das die Seele, die mit Geist und Bewusstsein gleichgesetzt wurde, als den Körper beherrschend bezeichnete. Der Körper sei nichts anderes als eine Maschine, die wie eine aufgezogene Uhr funktioniere. Vgl. auch Dederich, Disability Studies, 2007, S. 62.

¹⁰² Vgl. dazu Siblik, Körperbild, 1973, S. 6, zur somatotopischen Körperrepräsentation im Gehirn vergleiche z.B. Joraschky, Körpererleben und Körperbild, 2009, S. 3f.

unangemessen. Wer man ist, kann nicht davon getrennt werden, wie man körperlich sei.¹⁰³

3.2.3. Der Weg zur Grazie – Ziel oder Zier?

Ist der Weg zur Grazie nun das Ziel oder ermöglicht erst die Zier die Existenz, oder besser das Erkennen der Grazie?

Zwangsläufig zieht ein derartiger Blickwinkel existentielle Fragestellungen nach der Bedeutung des Logos, der Reflexion, des menschlichen Ichs, der Unterscheidung von Subjekt und Objekt, der Seele und des Geistes in ihrer Interaktion mit dem Körper als physiologische, strukturelle und funktionelle Größen nach sich. Diese Fragestellungen spiegeln sich auch in der Kleist-Rezeption zur Genüge wieder.

Kleist bezeichnet das Bewusstsein und die Macht der menschlichen Reflexion als das die Zier einführende Element. Zier wird als Synonym und Platzhalter für Attribute und seelische Qualitäten wie Stolz, Eitelkeit¹⁰⁴ und Erkenntnismacht eingeführt. Ebenfalls im Dunstkreis der Zier ist es bezeichnenderweise erst die Macht der Analyse und der Überlegung, also das Bewusstsein selbst, das den Glauben an metaphysische Phänomene schafft, wie beispielsweise an Gott, an die Transzendenz, an die Überlegenheit und bald die Allmacht des menschlichen Geistes. Es ist diese Zier, die Mächtigkeit des Geistes, die, wenn man Kleist liest, den Mensch als angreifbares und unperfektes, ungraziöses Wesen entlarvt, obwohl es – vereinfachend gesagt - eben die Fähigkeit zum reflektierten Denken ist, welche den Unterschied zwischen Mensch und Tier¹⁰⁵ ausmacht. Kleist rüttelt in seiner Einteilung an einer Hierarchie, die den Menschen in seiner Reinheit eben nicht über das Tier erhebt.

Ambivalenterweise ist es also gerade die Kraft der Überlegung, des Bewusstseins und des Geistes, die an der graziösen Steuerung und Kontrolle des Körpers scheitert. Dies ganz im Gegenteil zur Gliederpuppe oder zum Tier, die einer solchen Steuerung entbehren. Hier liegt ein Punkt, eine Schnittstelle, wo Medizin und die Wissenschaft von den dramatischen Künsten ineinandergreifen könnten: welcherart ist das Zusammenspiel des menschlichen Körpers mit seinem größten Saboteur, dem menschlichen Geist? Wie arbeitet das Bewusstsein mit dem Körper, wie arbeitet der Körper mit dem Bewusstsein? Welchen Einfluss hat der Körper auf den Geist und auf die Ausbildung des Körperbildes? Und wiederum: welchen Einfluss hat das ausgebildete Körperbild auf den Körper und die Bewegungen? Diese Schnittstelle durch eine neurobiologische und physiologisch Signifikanz zu fundieren ist interessant und, wie bereits erwähnt, direkt mit theatralen

¹⁰³ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 154.

¹⁰⁴ Vgl. dazu das Aufeinandertreffen des Mannes „mit grösserer bildung“ mit „dem mann mit reicheren naturanlagen“ bei Craig, Der Schauspieler und die Übermarionette, 1969, S. 53ff.

¹⁰⁵ Vgl. dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 94ff

Fragestellungen der Tanztheorie und der Schauspieltheorie und auch der Aufführungsanalyse verknüpft.¹⁰⁶

Der Überbegriff „Theater“, der als Sammelbegriff und Heimatstätte für verschiedene dramatische Künste fungiert, ist einer der Orte, an dem mit Bewegung experimentiert wird, sie produziert, und auch willentlich reproduziert¹⁰⁷, sie analysiert, erinnert, willentlich emotionalisiert, et cetera. Diese theatral-darstellerischen Vorgänge bringen es mit sich, körperlich-implizite Abläufe unter Einsatz und Beteiligung eines analytisch-logischen Teils des Gehirns an die Oberfläche zu bringen und sie bewusst zu initiieren. Im Bewegungsvokabular enthalten sind Bewegungen, die alltäglich exekutiert zufällig, spontan und damit unwillkürlich ablaufen, und Bewegungen, die eben nicht alltäglich gebraucht werden. Diese sind fremd, unbekannt und müssen „choreographiert“ werden. Hier ist also sehr wohl von einer näherungsweisen Unterscheidung zwischen semiotisch besetzter und unbesetzter Bewegung auszugehen. Es wird versucht, unter Anwendung von verschiedenen Methoden und Theorien Bewegung verschiedenster Natur reproduzierbar zu machen.

Kleist denkt über einen künstlerischen Akt nach, der uns Bewunderung entlockt oder uns auch abstößt: der Versuch, auf künstlichem, nämlich menschlichen Wege die Grazie zu erzeugen, die uns im alltäglichen Umfeld unbewusst schon inhärent und gegeben, aber eben selbstverständlich oder aber „natürlich“ elementar ist und sich dadurch der Aufmerksamkeit entzieht. Im Versuch, Grazie zu reproduzieren werden wir bekämpft von unserem großen Stolz aber gleichzeitig auch unserem großen unausweichlichen Widersacher auf diesem Weg: dem menschlichen Geist, unserem Bewusstsein. Es ist also auch der Wert der darstellerischen Repräsentation, bei Kleist stark mit Zier konnotiert, den es zu betonen gilt. Denn nur über den mühevollen Auszug aus dem Paradies – ich beziehe mich auf das Ende von Kleists *Über das Marionettentheater*¹⁰⁸ – in dem sich wohl alles (allerdings unbemerkt) grazil präsentiert – bekommt die Menschheit die Option zur Rückkehr in dasselbe. Dies betont den Gegenwert der Reflexion und ist einer der Schlüssel zum Verständnis der stabilen Disbalance zwischen Grazie und Zier.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vgl. zur Neuverteilung der Rollen zwischen Zuschauer und Darsteller die Ausführungen w.o., Punkt 1.4. *Neuverteilung der Rollen zwischen Zuschauer und Darsteller*.

¹⁰⁷ Vgl. den Gebrauch der Begriffe Iteration, Präsentation, Repräsentation bei Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

¹⁰⁸ Vgl. Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1984.

¹⁰⁹ Vgl. das Phänomen der Entfremdung als Mittel zur Annäherung. Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 170, dieser paraphrasiert Elisabeth List, 1999, S. 770.

4. TEXTHERMENEUTISCHE BETRACHTUNGSWEISEN

Nach den theoretischen Vorbetrachtungen möchte ich nun von einer mehr hermeneutischen und textnäheren Richtung kommend auf den Text *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist und Aspekte des von ihm transportierten Körperbildes eingehen.

Es liegt nahe, der Einteilung der möglichen Bestandteile eines Kleistschen Körperbildes zu folgen, die ich bereits unter Punkt 2.1. vorgenommen habe.

Diese fundiert wie bereits erwähnt auf der Anlehnung an romantische Theorien bezüglich der dreistufigen Einteilung der Entwicklungsstadien, zum Beispiel von Hellmann auf Kleist bezogen.¹¹⁰ Im Unterschied zu Hellmann und anderen Autoren möchte ich jedoch das dreistufige Modell von der Marionette, dem Menschen und Gott etwas differenzieren und das Tier als Symbol für ein belebtes, reflexionsloses Stadium einführen.

Ich habe versucht, mich davor zu hüten, den Kleistschen Text als Gedankenmodell einer linearen Entwicklung des Menschen im Sinne einer Entfremdung von der Natur in Richtung einer höheren Kulturstufe zu lesen, wie dies von Hellmann Rousseau und seinen romantischen Zeitgenossen unterstellt wird¹¹¹. Ganz bewusst folge ich damit zwar jener schematischen und modellhaften Einteilung vieler Kommentatoren, die von Paul de Man mit einem herablassenden Lächeln quittiert werden¹¹², betone jedoch die Möglichkeit einer zirkulären, nicht linearen Lesart.

Während Hellmann also versucht, Kleists Verankerung in einer Zeit zu beweisen, die sich durch eine naive und idealistische, in einem romantisch-metaphysischen Zeitalter verwurzelte Weltanschauung auszeichnet, sehe ich den Kleistschen Text eher in seinem diskursiv-dialektischen Potential denn in einer Simplifizierung und Parallelschaltung zu einer nur scheinbar kategorisierbaren Denkrichtung seiner Zeitgenossen. Dies äußert sich für mich darin, dass Kleist die Hierarchie des Stufenmodells, welches ihm Hellmann unterstellt, eben nicht kennt. Ein klares Bekenntnis zur Natur oder dem Primitiven als Ausgangspunkt und unwiederbringliche Idylle, dem Bruch damit durch das Eindringen der Reflexion oder der Vernunft und das Ideal des Erreichens der höchsten, wieder vereinheitlichenden Stufe in der Form des Göttlichen wie Hellmann bei Schelling identifiziert¹¹³ ist bei Kleist meiner Ansicht nach nicht gegeben. Auch das Genie, wie Kant

¹¹⁰ Vgl. dazu Hellmann, *Marionettentheater*, 1967, S. 17ff.

¹¹¹ Ebd., S. 18f.

¹¹² Paul de Man meint „Das *Marionettentheater* [sic] hat Aufsätze von ansehnlichem Gespür, beeindruckender Gelehrsamkeit und beachtlichem Geist (neben solchen von der ödesten Banalität) hervorgerufen, [...]“ (S. 213), „Jeder dieser Essays (auch der schlechteste unter ihnen) ist nur so lange überzeugend, bis man den nächsten gelesen hat, [...]“ (ebd.), „[...] jeder, der sich noch auf ein Gefecht mit einem Bären einlassen will, nachdem er *Über das Marionettentheater* [sic] gelesen hat, sich in ärztliche Behandlung begeben sollte. Und doch geht die Interpretation [...] weiter.“ (S. 214) Vgl. De Man, *Ästhetische Formalisierung*, 1991, S. 213f.

¹¹³ Vgl. Hellmann, *Marionettentheater*, 1967, S. 19.

es versteht, das das Gegensätzliche, welches sich im Menschen befindet, wieder vereint, ist nicht festzustellen.¹¹⁴ Auch die Stilisierung des Künstlers wird man in vorliegendem Text vergeblich suchen, vielmehr stellt sich die Frage, wo und in welcher Form der Künstler aufzufinden ist. Kleist ist in der Phase der Entstehung des Textes *Über das Marionettentheater* keineswegs der romantische Pathetiker, der die Ewigkeit des Daseins, religiöse Weihe oder einen göttlichen Funken in einem Idealzustand sucht, wie es ihm Hellmann zuzuschreiben scheint.¹¹⁵

4.1. Gliedermann

Oskar Schlemmer definiert die menschliche Präsenz im Raum als eine, die mechanische Gesetze ihrer kubisch determinierten Umgebung und die organischen Gesetze ihrer Existenz vereint.¹¹⁶ Die Auffassung der Umgebung als kubisch ist untrennbar mit der spezifischen Wahrnehmungsfähigkeit des menschlichen Wesens verbunden.

Mit der Ebene des Gliedermanns verbinde ich die der „reinen Materie“, die der Marionette, der Mechanik, des Todes¹¹⁷ und des Skelettes. Mit dieser Ebene verknüpft Kleist reine Grazie, sie ist frei von Affekten dargestellt und vorsprachlich. Sie ist abzugrenzen von einer geistigen Ebene und frei von Reflexion und Überlegung. Es ist eine Ebene der mit unseren physiologisch-sinnlichen, körperlichen Voraussetzungen erfahrbaren Welt, der das menschliche Leben in seiner Dimension von Bewegung ursächlich ausgesetzt ist, und in der landläufig-bewusste Vorstellungen der Kommunikation von Information und Sinn an ihre Grenzen stoßen¹¹⁸.

Diese Ebene ist also nicht die Welt der Wissenschaft, die imaginäre Parallelwelten kreiert und mit den Mitteln von Reflexion und Technik zu erforschen, zu definieren und zu beschreiben sucht. Es ist eine gewissermaßen elementare – und deswegen im weitesten Sinne materialistisch-mechanischen Gegebenheiten wie jene der Schwerkraft unterworfen – Schicht.¹¹⁹ Diesen Gegebenheiten unterliegen wir zwingend, sie sind somit konstitutiv für unseren Erfahrungs- und Erlebnishorizont. Damit werden unsere Bewegungen und unser Körperbild essentiell beeinflusst. Analog zum von Kleist

¹¹⁴ Ebd., S. 20.

¹¹⁵ Ebd., S. 24ff.

¹¹⁶ Vgl. die Ausführungen von Uysal Safak zu Oskar Schlemmer. Uysal, Movement Analysis, 1999.

¹¹⁷ Vgl. Gilpin, Heidi: Tadeusz Kantor: Manifesting Disappearance, Mechanizing Death. In: Corporealities. Edited by Susan Leigh Foster. Dancing Knowledge, Culture and Power. New York: Routledge, 1996, S. 118. Ab hier zitiert als: Gilpin, Tadeusz Kantor, 1996.

¹¹⁸ Vgl. dazu die Ausführungen von Uysal in seinem Aufsatz über „Movement Analysis“, speziell zu Dalys Verständnis der Dimension der Bedeutung von Bewegung. Uysal, Movement Analysis, 1999.

¹¹⁹ Ich folge hier der Unterteilung in das Reale, das Symbolische und das Imaginäre bei Widmer nach Lacan. Das Symbolische bezeichnet die Tatsache, dass ich höre, dass der andere spricht; was er sagt, ist nicht von Bedeutung. Die Imagination meint die Vorstellung, das innere Bild einer Sache, die in Korrelation mit der „Enonciation“ entsteht. Das Reale wiederum bezieht sich auf den Inhalt, den Urgrund des Sprechens, auf das, was kein sprachliches Gewand hat, was aber versucht wird, in Sprache zu kleiden. Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 15f., S. 20f. Die Schwerkraft kann mit dem Realen, dem nicht versprachlichenden Rest in Verbindung gebracht werden. Wir wollen das nicht greifbare Reale kontrollieren können, Maschinen sollen uns dabei helfen und den Einbruch des Realen und das dadurch auftretende Scheitern, den Sturz und die Kränkung verhindern. (Ebd. S. 32f.)

gebrauchten Beispiel der Schwerkraft kann diese Ebene in Verbindung mit dem Realen gebracht werden, einem nicht zu versprachlichender Rest, den wir kontrollieren wollen, aber der sich unserer (Be)greifbarkeit entzieht. Die Schwerkraft führt uns vor Augen, was wir durch die Sprache an Realem verloren haben.¹²⁰ Abstraktion, Vereinfachung, Instrumente, der Kubismus Schlemmers oder eben Prothesen verhindern den Einbruch des Realen, führen es einer vorgeblichen Begreifbarkeit und Analysierbarkeit zu, welche uns seine Existenz erträglich macht.

Es ist also eine körperlich-materielle Gegebenheit, die in weiterer Folge Einfluss darauf hat, wie wir uns bewegen, wie wir sehen, wie wir spüren, wie wir ertasten, wie wir riechen, wie wir erschmecken.¹²¹ Die Bewegungen der Glieder selbst lassen sich durch die Schwerkraft und den Schwerpunkt charakterisieren, sie sind abstrahiert und vom Momentum und dem Schwung geprägt. Die Schwerkraft ist jedoch nicht die einzige Kraft, die auf die Marionette Einfluss nimmt, ihr wirkt die des Maschinisten entgegen, welcher ihr Antigravität verleiht.

In diesem Sinne möchte ich klar herausstreichen, dass Anspielungen an die Naturwissenschaft und Mathematik beziehungsweise Physik, die ebenfalls im Text vorkommen, nicht dem Gliedermann zuzuschreiben sind, obwohl sie sich augenscheinlich von der verwendeten naturwissenschaftlichen Terminologie her nahe zu stehen scheinen. Die Ebene der abstrahierten und bestimmten, nicht zwingend bewusst erfassbaren Grundsätzen unterworfenen, physikalisch determinierten menschlichen Bewegung wird vielmehr mit Gott und einer elementaren, nicht fassbaren Basis in ein Naheverhältnis gebracht, die sich ebenfalls durch absolute Anmut und Grazie auszeichnet. Verwirrend ist, dass Kleist diese Ebene unter Verwendung einer wissenschaftlichen Terminologie umreißt, die wie gesagt auch jener ähnelt, die er für die Dekonstruktion der Naturwissenschaften, im Besonderen der Mathematik verwendet.¹²² Kleist unterscheidet also zwischen betrachten und erfahren¹²³ im Sinne von (1) angewandeter und erfahrener Wissenschaft als epistemologisches Phänomen, genährt von Bewegung und sinnesweltlicher Erschließbarkeit oder Wahrnehmung und (2) zwischen Wissenschaft als Form der Betrachtung, Objektivierung und Lösung einer Problemstellung.¹²⁴ Kategorisch meint Paul de Man, dass *Über das Marionettentheater* vom Beweis handle, obwohl er nicht als solcher aufgebaut sei, vielmehr als Trope eines solchen Beweises.¹²⁵

¹²⁰ Ebd., S. 32.

¹²¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Bockrath zur Phänomenologie von Hermann Schmitz. Bockrath, Körperfremdheit, S. 3ff.

¹²² Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 233.

¹²³ Zur Unterscheidung von Betrachtung und Erfahrung vgl. Daszkowski, Alexandra: Das Körperbild bei Frauen und Männern: Evolutionstheoretische und kulturelle Faktoren. Marburg: Tectum, 2003, S. 11. Ab hier zitiert als Daszkowski, Körperbild, 2003.

¹²⁴ Vgl. Bauer, Körperbild und Leibverständnis, 1998.

¹²⁵ Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 210

Die Ebene des Gliedermannes ist die Ebene der konkret motivierten, choreographierten Bewegung. Darin enthalten ist die Frage nach einer mechanischen, am Skelett und dem Freiheitsgrad der Gelenke orientierten, Theorie der Bewegung.¹²⁶

„Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere?“¹²⁷ „Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln [...] von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.“¹²⁸

Als fundamental für die Bewegung der Gliederpuppe werden die Schwerkraft und der Schwerpunkt eingeführt.

„Jede Bewegung [...] hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“¹²⁹

Diese Theorie lässt sich modellhaft auf menschliche Bewegung und den menschlichen Körper anwenden. Besonders im Tanzbereich wird oft mit dem Bild des toten, unbelebten Körpers gearbeitet, um eine von Zier und Affekten oder auch von muskulär nicht gewünschten Interferenzen bereinigte Bewegung zu produzieren. Die Bewegung wird in diesem Fall auf den Schwerpunkt und die Schwerkraft reduziert, die Bewegungsmotivation der Glieder oder des Kopfes auf ebenso unbelebte, mechanische Grundsätze rückgeführt. Interessanterweise gelingt es uns besser, in unseren Körper zurückzusacken, wenn wir uns vorstellen, er sei tot oder mechanischen oder physikalischen Prinzipien ausgeliefert¹³⁰.

Auch der polnische Theaterschaffende Tadeusz Kantor bezieht sich in seinen Texten und Theaterstücken immer wieder auf Marionetten, tote Körper oder auf das Mannequin als „REALITY OF THE LOWEST ORDER“¹³¹. Es wird als leeres Objekt dargestellt, als Dummy und als Botschaft des Todes.¹³² Somit ist es Synonym für ein Objekt, welches frei von Zier, Affekt und Bewusstsein ist, und damit nur mit Leben aufgefüllt werden braucht, um seine spezifische Funktion zu erfüllen. Durch das Fehlen eines Inhalts, einer Botschaft oder von Narration wird versucht darauf hinzuweisen, dass eben nicht der kognitive Teil des Bewusstseins angesprochen werden soll, sondern der, antithetisch jedoch lebendige, und durch seine Todesnähe im Sinn von Bewusstseinsleere

¹²⁶ Hetz unterscheidet drei Gruppen, die für die Einteilung und das Verständnis von Bewegung von Bedeutung sind: eine, die nach formalen, eine, die nach emotional-assoziativen und eine, die nach sensorischen Gesichtspunkten funktioniert. In der formalen Gruppe subsumiert er alle Phänomene, die als nach mechanisch-organischen Gesichtspunkten funktionierend vom Tänzer imaginiert werden. Vgl. Uysal, Movement Analysis, 1999.

¹²⁷ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 339.

¹²⁸ Ebd., S. 339.

¹²⁹ Ebd., S. 339.

¹³⁰ Vgl. dazu Gilpin, Tadeusz Kantor, 1996, S. 118ff.

¹³¹ Ebd., S. 120.

¹³² Ebd.

göttliche grazile Körper. Es geht darum, Präsenz durch eine Leerstelle, in diesem Falle der Abwesenheit des Bewusstseins, zu kreieren.

Mit seinem Text über die Übermarionette geht auch Edward Gordon Craig auf diese Thematik ein.¹³³ Dem Niveau eines „schwerfälligen“¹³⁴, „belanglosen“¹³⁵, unbeseelten, gleichgeschalteten und melodramatischen Lebens stellt er ein Totenreich gegenüber, welches nach den Prinzipien der Über-Marionette funktioniert. Es ist ein Dasein abseits der Toleranzbereiche der Norm, ein monströses Schattendasein ohne Eitelkeit und Leidenschaft, eines, wo die Erregung in der Nuance, in der Sinnlichkeit und nicht in der großen seismologischen Erschütterung gesucht wird, die mit der Gewalt ihrer Ausdehnung alles andere überdeckt. Craig beschreibt eine Herangehensweise, die sich durch eine Schärfung und Betonung der Sinnesreize, sprich der Wahrnehmung unter Zuhilfenahme einer strengen Formalisierung auszeichnet und sich dadurch vom alltäglichen, in Denk- und Wahrnehmungsweisen gleichgeschalteten Maschinenleben der nur scheinbar reflektierten Masse, „von denen unsere Städte voll sind“¹³⁶ abhebt. Sein Totenreich ist eines, welches sich auf einer Ebene abspielt, in der sich die Realitäten verwischen und die geistig repräsentative Welt der Imagination als gleichberechtigt real angesehen wird. Antithetisch ist das dem „realen“ Leben, welchem die „sonne des lebendigen fehlt [sic, Anm. des Verfassers]“, näher.

Inspiration lässt sich „Wohl aber von jenem rätselhaften, freudigen und herrlich vollständigen leben, das tod heisst [erwarten]; diesem leben der schatten und unbekannten formen, in dem nicht alles finsternis und nebel sein kann [...], sondern in dem es heftige farben, ein lebhaftes licht, scharf umrissene formen geben muss; [...] das bevölkert ist von seltsamen, wilden und feierlichen gestalten, von munteren und stillen wesen und solchen, die von einer wundersamen harmonie der bewegung beseelt sind.“¹³⁷

Die Utopie von der absoluten Bewusstseinslosigkeit, wie sie Kleist, Craig oder Tadeusz Kantor formulieren, ist zwar in der Welt der Imagination gültig, kollidiert aber auf der Ebene der Bewegung und menschlichen Darstellung zwangsläufig mit der körperlichen und menschlichen Realität. Dies auf eine Art und Weise, wie in *Über das Marionettentheater* die Schwerkraft mit der Antigravität nur harmonisieren kann, weil über den Umweg einer geistigen Repräsentationskraft mit ästhetischer Funktion eine, so könnte man meinen, gottesähnliche Instanz, der Maschinist, eingeschaltet wurde.

Tanz ist eine Kunstform, die sich mitunter stark mit der Schnittstelle zwischen Formalisierung und Technik der Bewegung und dem Ausdruck psycho-physischer Realitäten auf sowohl pädagogischer als auch künstlerischer Ebene konfrontiert sieht.

¹³³ Ich beziehe mich auf den schon mehrfach zitierten Text von Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, 1969, S. 51-73.

¹³⁴ Ebd., S. 61.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

Damit sei sie im Gegensatz zum Drama wahrhaft ästhetisch, weil es keine Ausdruckskunst sei und die Gesetze seiner Bewegung nicht vom Begehren, sondern von numerischen und geometrischen Gesetzen diktiert wird. Es erfolge im Tanz keine Darstellung von Leidenschaften, sondern von formalen Gesetzen der Drehungen, Wendungen und Tropen.¹³⁸ Kleist reduziert diese Fragestellung keineswegs auf die kategorische Aussage von Paul de Man, sondern diversifiziert sie durch die Einführung von Gravitation und Antigravität. Selbst die Marionette ist der Schwerkraft unvermeidlich ausgesetzt, weil auch sie letzten Endes von einem Maschinisten gesteuert wird, der ihr die utopisch-geistige Kraft der Antigravität verleiht, sie aber kraft der Schwere ihrer physischen Glieder gleichzeitig der Schwerkraft unterliegt. Schlussendlich erliegen der Zuschauer, der Maschinist und die Marionette gleichermaßen einer Täuschung.

Der Zuschauer ist getäuscht von der Illusion des Reinheitsgrades der Bewegung der Marionette im Kontext des Theaters. Die Marionette ihrerseits vom Glauben, dass sie den Regeln der Gravitation ausgesetzt sei, die von der vom Maschinisten verliehenen Antigravität ständig unterlaufen werden. Und der Maschinist schlussendlich zeichnet sich durch Einbildung und Eitelkeit aus. Sie wird ihm durch seine quasi göttliche Position verliehen, die ihn über die Marionette erhebt, indem er ihr die antigrav Komponente verleihen kann. Schnell ist vergessen, dass es eine repräsentative, imaginäre, im Falle eines Marionettentheaters eben theatrale Parallelwelt ist, die ihn zu einem hybriden, ephemeren und eingebildeten Wesen erhebt, welches aber mit Gott nichts gemein hat.

Im Prinzip wird beim menschlichen Bewegungsvollzug mechanischen Prinzipien konstant widersprochen, indem in einem Akt des Widerstandes aktiv gegen physikalische Grundsätze wie die Schwerkraft gearbeitet wird¹³⁹. Menschliche Bewegung zeichnet sich auch und vor allem erst durch den Widerstand gegen die Schwerkraft aus, wie sie auf diversen Ebenen exerziert wird. Gerade gegen die Überbetonung dieses willkürlichen und unwillkürlichen muskulären Widerstands richtet sich das Bild der Gliederpuppe. Trotzdem ist das System der Schwerkraft eines, welchem das menschliche Bewegungsrepertoire und der menschliche Körper ursächlich ausgesetzt sind, gleichzeitig zeigt es das dialektische Verhältnis zwischen Muskelkraft und Schwerkraft auf. Kleist dient dies als Exempel dafür, den Widerspruch zwischen einer potentiell erfahrbaren physischen Welt und einer konstruiert wissenschaftlich-imaginären, aber im Sinne einer Versuchsreihe isolierten Dimension und deren Parallelwelten aufzuzeigen.

„Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach [...] und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen. Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles.

¹³⁸ Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 228.

¹³⁹ Der menschliche Körper als Instrument des Tänzers ist laut Turner unausweichlich mechanischen Gesetzmäßigkeiten ausgesetzt. Dazu gehören unter anderem die Schwerkraft, das Gleichgewicht, die Hebelwirkung, die Kraft, etc. Diese Gesetzmäßigkeiten bezeichnet sie als die Werkzeuge des Tänzers. Vgl. Uysal, Movement Analysis, 1999.

Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers [sic]; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, das heißt mit andern Worten, tanzt.“¹⁴⁰

Kleist führt hier eine naturwissenschaftliche Erklärung ein, um sie gleich danach wieder zu dekonstruieren. De facto stellt er auch hier eine naturwissenschaftliche Wahrheit und Erkenntnis einer lebenswirklichen Fragestellung oder Realität gegenüber, die weit komplexer ist, als sie ein naturwissenschaftlicher Ansatz befriedigend beantworten könnte.

„Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben [des Maschinisten, Anm.] als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.“¹⁴¹

Allerdings ging Herr C davor davon aus, dass, wenn etwas von der mechanischen Seite durchaus leicht sei, es nicht „ganz ohne Empfindungen betrieben werden könne.“¹⁴²

Herr C meint weiters, sich selbst widersprechend:

„Inzwischen glaube er, daß auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelt einer Kurbel, so wie ich es mir gedacht, hervorgebracht werden könne.“¹⁴³

Dieser letzte „Bruch von Geist“ kann man im Sinne einer Reflexion über die Dichotomie zwischen Geist und Körper verstehen. Auf anderer Ebene gelesen kann er die Überwindung von Wissenschaft durch die Konstruktion einer kompletten Mechanik bedeuten. Diesen letzten Bruch jedenfalls gilt es auszumerzen mit der Absicht, reine Grazie und Anmut zu erreichen. Passieren kann dies letztendlich nur durch einen vollzogenen, perfekten technischen Akt. Und obwohl der Tänzer Herr C davor der Ansicht war, dass auch mechanisch leichte Dinge nicht ohne individuelle Empfindung betrieben werden können, ist er nun der Ansicht,

„[...] daß wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelt derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgendein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande wäre.“

Während er diese Aussage tätigt, lächelt er. In dieser Passage kollidieren die Eitelkeit¹⁴⁴ des Tänzers, der von der Stärke seiner individuellen Empfindungsfähigkeit ausgeht – also seiner quasi göttlichen Fähigkeit, sich wie der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzen zu können – mit einem kollektiven Körperbild,

¹⁴⁰ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 340.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. dazu das Aufeinandertreffen des Mannes „mit grösserer bildung“ mit „dem mann mit reicheren naturanlagen“ bei Craig, Der Schauspieler und die Übermarionette, 1969, S. 53ff.

welches sich durch einen absoluten Glauben an die Technik und die Naturwissenschaften auszeichnet. Er ist es, der den letzten Bruch von Geist personifiziert. Herr C nimmt eine ambivalente, gespaltene Position ein, weil er als Tänzer Gliederpuppe und Maschinist gleichzeitig in sich vereint. Sich selbst überhöhend sieht er sich als die Person, die als einzige befähigt ist, dem Mechanikus die Pläne zu geben, um eine perfekte Gliederpuppe zu fabrizieren. Allerdings bricht diese Aussage mit der Realität – denn bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt gibt es eben keine Maschine, die fundamentale und essentielle menschliche Prädispositionen, und damit spreche ich auch speziell von Bewegung, befriedigend ausüben könnte. Der Glaube, dass dies irgendwann möglich sein wird, ist allerdings weit verbreitet.

Das Beispiel der Prothese ist dazu angetan, die Problematik weiter zu verdeutlichen, zu konterkarieren und zusätzlich den weiter oben besprochenen, medizinischen Aspekt, der auch in Bezug auf das Körperbild von großer Relevanz ist, einzubringen.

Herr C fragt:

„[...] haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben? [...] Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.“¹⁴⁵

Es ist erstaunlich, dass Kleist die Behinderung, die den Einsatz einer Prothese erst notwendig macht, und deren letzte Konsequenz eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit und –fähigkeit darstellt, als eine Quelle für Ruhe, Leichtigkeit und Anmut sieht.

In einer Analogie könnte man eine Parallele zum Bewusstsein ziehen. Dieses könnte man so verorten, dass eine seiner Aufgaben darin besteht, die Tiefen des Unbewussten zu beschneiden, zu vereinfachen, zu strukturieren, kubisch zu machen und damit erst in die Erträglichkeit überzuführen.

Die Prothese steht damit für die Monstrosität des menschlichen Daseins und seiner Unausweichlichkeit. Kleists gliederloser Krüppel als Ausdruck der unvollkommenen Ordnung des Universums ist ein Opfer mehr in der langen Reihe unausweichlich verstümmelter Körper.¹⁴⁶ Die Monstrosität der Körper ist für Kleist jedoch nicht die Ausnahme, vielmehr ist sie normiert und entspricht den Wahrnehmungsgewohnheiten oder Körperbildern derjenigen, die Anmutigkeit und Grazie in ihrer Vollendung dort sehen wollen, wo sie potentiell am wenigsten möglich ist, nämlich im Rahmen eines reproduzierenden oder imitierenden Vorganges in der Kunst und sie, um dieses Ziel zu erreichen, zu vereinfachen suchen. Kleist identifiziert also nicht eine Monstrosität des

¹⁴⁵ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 341.

¹⁴⁶ Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 231.

Scheiterns, sondern eine, die in der Form der Neutralisierung des ästhetischen Bruchs¹⁴⁷ im Theater den Einbruch der Gewalt dahinter kaschiert.¹⁴⁸ Die wahre Monstrosität steckt also nicht im Krüppel und im Versehrten, sondern im für unsere Augen gesunden, der Norm entsprechenden Körper.

Die Prothese wird als Etappe in Richtung zum Gliedermann positioniert, eine interessante Aussage, die im Zusammenhang mit der modernen Medizin eine gewisse Brisanz beinhaltet.¹⁴⁹ Gleichzeitig ist die Analogie der Prothese ein Kunstgriff der Entfremdung¹⁵⁰, eine Prothese oder ein falsches Bein wird als graziler als ein „natürliches“ (als Antipol zu „künstliches“, d.h. von Menschenhand gemachtes) Organ dargestellt.¹⁵¹

Etwas, was gemeinhin als medizinische Problematik verstanden wird, wird ästhetisch interpretiert und damit auf eine Ebene gebracht, die die Physiologie der Wahrnehmung in den Mittelpunkt rückt. Kleist konterkariert damit die wohltuende Klarheit, Ruhe, Leichtigkeit und Nahvollziehbarkeit der Mechanik der Prothese als adäquat und der menschlichen Wahrnehmung entgegenkommend. Der kubische, vereinfachte, operierte, geschminkte Körper ist der menschlichen Wahrnehmung näher als der komplexe, nicht abstrahierte Leib. Damit entlarvt er die Einführung einer Ordnung im Sinne von Vereinfachung und Überschaubarkeit als typisch menschlich-kognitives, homogenitätsbildendes Phänomen und Ausdruck einer Anforderung, die von den physiologischen Fähigkeiten des Gehirns vorgegeben ist.¹⁵²

Die eingeführte Ordnung stellt Kleist in der Folge der Komplexität, Unüberschaubarkeit und Verwahrlostheit der Natur entgegen, Natur gebraucht als Begriff, der sich bis ins Innerste des menschlichen Körpers erstreckt. Indem der Körper bei Kleist gleichsam von der Natur durchdrungen ist, wird ein Perspektivenwechsel herbeigeführt: er ist nicht beobachtender und analysierender, sondern erfahrender, spürener, durchdrungener Faktor.

Dabei arbeitet Kleist nicht mit vordergründigen Oppositionen und Festlegungen. Nicht eine Eigenschaft ist einer bestimmten Aussage zuzurechnen, sondern die gleichen Eigenschaften erhalten unterschiedliche Bedeutung in unterschiedlichem Kontext.¹⁵³ Die

¹⁴⁷ Ebd., S. 222.

¹⁴⁸ Ebd., S. 231.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 104ff.

¹⁵⁰ Interessant ist die Dimension der Entfremdung auch in Bezug zum Verfremdungsbegriff bei Brecht, ich denke hier speziell an die Rolle des außerhalb des Gesetzes Stehenden in Brechts *Baal*. Interessant dazu wiederum die bereits angesprochenen Überlegungen von Elisabeth List, 1999. Vgl. dazu auch die Ausführungen v.o.

¹⁵¹ Vgl. Gilpin, Tadeusz Kantor, 1996, S. 115.

¹⁵² Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 69f.

¹⁵³ Intuitiv bildet Kleist hier einen Vorgang ab, der sich in einer von Metzinger verwendeten Metapher wieder spiegelt. Vorerst spricht Metzinger davon, dass sich das Bewusstsein als nicht-regelgeleitete Darstellung einer Menge von Subsymbolen innerhalb eines Parallelsystems erklärt. Das Gehirn wird so verstanden als massiv parallel arbeitendes, selbstorganisierendes System. Bewusstsein beruht also nicht auf deklarativem Meta-Wissen eines Systems über seine eigenen inneren Zustände. Zusätzlich weist es keine instantane Qualität auf, weil der neurobiologische Vorgang Zeit benötigt. Reize müssen antedatiert werden, die Informationsverarbeitung zeitlich gequantelt und Brüche oder Ambiguitäten ausgefiltert und verschiedene Repräsentationsebenen auf der Ebene des phänomenalen Bewusstseins zu wesentlich weniger

Ruhe und Überlegtheit beziehungsweise Kaltblütigkeit des Fechters Herr C ist beispielsweise eine andere Ruhe als die des Bären.

Vereinfachung, Abstraktion und Simplifizierung wird damit zum Marker einer ästhetisch-körperlich-wohltuenden Instanz der Wahrnehmung, die einer physiologischen Konstitution des menschlichen Gehirns entspricht. Dies steht im Gegensatz zu einem im kollektiven Körperbild verankerten Glauben, dass bald auch die schwierigsten, nicht linearen Gleichungen als „Bruch des Geistes“ in den Bereich der Mechanik übergeführt und automatisiert werden können, ein Glauben, wie er von Herr C vertreten wird.

Wo bleibt dabei die Beachtung und Bewunderung hochgradig komplexer, bewegungstechnisch anspruchsvoller Vorgänge wie dem Gehen? Sie ist nicht existent, weil elementarste Dinge wie die Bewegung in unserem Unbewusstsein verankert sind und sich durch „Selbstverständlichkeit“ auszeichnen.¹⁵⁴ Obwohl diese Bewegungsabläufe derart komplex sind, dass sie sich bis dato der menschlichen Reproduktion durch Maschinen entziehen, sind sie uns selbstverständlich und normal. Dadurch verbergen sie sich tendenziell vor unserer Betrachtung und der bewussten Erfahrbarkeit. Auffällig werden jedoch Abweichungen von diesen mitunter auch kulturell determinierten Bewegungsnormen.

In den Kriterien der Kunstfertigkeit spiegelt sich eine mechanische Denkweise wider: „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit [...] und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte“¹⁵⁵ sind geistige, leicht erfassbare und transportierbare Kriterien, die sich in Schemata, Modellen, Mechanik und mechanischen Vorgängen äußern. Doch Kleist formuliert dies als Utopie und gleichzeitig als Kritik an einer herrschenden Überzeugung, tief verankert in der Selbstverständlichkeit der Leiblichkeit¹⁵⁶.

Repräsentationsebenen zusammengefasst werden. Ziel ist es, eine Homogenitätsillusion zu erreichen. Dies leitet zu der Metapher des roten Pfeils über: Menschliche Gehirne konstruieren aus gespeicherten Informationen und dem Input der Sinnesorgane ein internes Modell der äußeren Wirklichkeit. Dieses Modell ist ein Echtzeit-Modell, wir erleben es nicht mehr als Modell, sondern als phänomenale Wirklichkeit. Im Schlaf besitzen wir dieses aktive Selbstmodell nicht mehr, mit dem subjektiven Selbstmodell verschwindet auch das Erlebnissubjekt. Ein Selbstmodell zeichnet sich als spezifisches System aus, welches es befähigt, zentrierte Repräsentationsräume zu kreieren. Diese gleichen einer fixierten inneren Landkarte der Welt, wie der Stadtplan, der für den jeweiligen Benutzer durch den roten Pfeil und dem Hinweis „Sie befinden sich hier“ individualisiert ist. Durch den Pfeil verliert der Stadtplan seine Universalität und wird zum Orientierungswerkzeug, das nur an einem bestimmten Ort der Welt eingesetzt werden kann. Menschliche Gehirne erzeugen solche multimodalen Landkarten, verstanden als Realitätsmodelle, die sich der jeweiligen Situation des Organismus anpassen. Der Benutzer bleibt derselbe, jedoch wechseln die jeweiligen Modelle der Realität, es sind also benutzerzentrierte Repräsentate und damit nur noch für ein einziges System sinnvolle Modelle. Abstrakte Organe wie mentale Modelle der Welt und des Selbst sind nicht transplantierbar und drücken die Einzigartigkeit des phänomenalen Subjekts durch die funktionalen Eigenschaften des zugrunde liegenden Selbstmodells aus. Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 62-68.

¹⁵⁴ Vgl. zum Begriff der Selbstverständlichkeit auf kognitiver Ebene. Metzinger formuliert dies wie folgt: Menschliche Gehirne kreieren aus einem Prozess der Verarbeitung von gespeicherten Informationen und ständigem Input durch die Sinnesorgane ein internes Modell der äußeren Wirklichkeit. Dieses Echtzeit-Modell wird mit so hoher Geschwindigkeit und Effektivität aktualisiert, dass wir es nicht mehr als Modell erleben, sondern es unsere phänomenal erlebte Wirklichkeit darstellt, die Welt, in der wir leben. Ebd., S. 65.

¹⁵⁵ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 342.

¹⁵⁶ Vgl. das Phänomen der Entfremdung als Mittel zur Annäherung. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 160, dieser paraphrasiert Herbert Plügge, 1967.

Dieser Theorie der körperlich-geistigen Abstraktion stellt Kleist einen komplex gezeichneten, leiblichen Tänzer gegenüber, der sich selbst immer wieder widerspricht. Er zeigt den Bruch auf zwischen einer körperlichen Ästhetik der Vereinfachung, Ordnung, der Einführung von Hierarchien, antithetischen Denkweisen und dem Denken in absoluten Begriffen und Antipolen einerseits und andererseits einer tatsächlichen psychophysischen Komplexität, die sich jeder Kategorisierung widersetzt. Der Tänzer Herr C wird zum Modell einer komplexen, unüberschaubaren, sich selbst widersprechenden, nicht final einordenbaren „Materie“, die in ihrer Funktionsweise körperlich-leiblichen Phänomenen ebenso Raum gibt wie geistig-bewussten.

Denn „Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen;“¹⁵⁷ also Mensch sein heißt, um Anmut zu kämpfen, sie aber nie zu erreichen. Die Erfahrung der Antigravität gehört hier dazu. Die Ebene der Materie oder des elementaren Ausgangspunktes ist utopisch eine, die frei ist von Sprache, von Bewusstsein, von Kultur, von Emotionen, von Affekten und von Reflexion. Faktisch, und das heißt außerhalb des Vollzuges, realisiert sie sich jedoch erst in ihrer repräsentativen Dimension, also in Kleistschen Termini formuliert nach dem Auszug aus dem Paradies oder nach dem ersten Blick in den Spiegel.¹⁵⁸

4.2. Tier

Kontrapunktisch zur Melodie der unbelebten Mechanik und zur Kritik der Maschine führt Kleist die Ebene des belebten Wesens ein oder, wie er es bezeichnet, der „organischen Welt“. Auch sie ist nicht eindimensional gezeichnet, sondern präsentiert sich in Abstufungen und Nuancen. So wie die Maschine kann auch das Lebewesen Grazie erreichen. Auf die Anatomie und die Bewegung übertragen würde ich die Ebene des Gliedermannes gerne mit der Ebene des Skeletts oder des menschlichen Knochengerüsts vergleichen, diejenige des Tieres mit dem Muskelaufbau oder einer muskulär-organischen Schicht. Es sind das Tier und der unbewusste Mensch, die nach Kleist zur Grazie fähig sind und die sich durch ebendiese Grazilität auch auszeichnen.

Kleist beschreibt einen Bereich, der durch eine nachhaltige Unbewusstheit und Unreflektiertheit besticht und damit dem Tier, dem Kind oder dem unbewussten Menschen im Allgemeinen Grazilität, Eleganz und im weitesten Sinne eine Schönheit des Ausdrucks und der Bewegung verleiht.

Für Kleist ist diese Schicht wohl eine, die – wie auch die erste Ebene – eine primär erfahrbare, körperliche und damit keine unmittelbar betrachtbare und im Sinne der Wissenschaft objektivierbare Schicht darstellt.

¹⁵⁷ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 342.

¹⁵⁸ Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 41f. Der Blick in den Spiegel ist auch für Metzinger der springende Punkt und Ausgangspunkt seiner Überlegungen, die zu diesem Moment der Selbsterkenntnis in Bezug stehen.

Während die erste Ebene die erfahrene Physik im Sinne des erfahrenen Außen in seiner Auswirkung auf einen toten Gegenstand oder ein Modell darstellt, könnte die Zweite in wissenschaftlich zugänglichen Kategorien ausgedrückt als diejenige der gelebten, erfahrenen Biologie verstanden werden. Darin enthalten ist die gesamte Physiologie und Funktionsweise des Körpers, verstanden als dynamisches System des ständigen Austausches und gegenseitiger, unmerklicher und unwillkürlicher Beeinflussung. Der Körper ist damit Einschreibeort des determinierenden, teils bekannten, teils unbekannten Gesetzmäßigkeiten unterliegenden Außen in Interaktion mit einem als Entität verstandenen System Körper. Dieser Körper ist in sich selbst wiederum fragmentiert als nicht klar abgegrenzter Auffangsort für unüberschaubar viele, wiederum als Entitäten verstehbare Systeme (vorher schon als Parallelwelten bezeichnet)¹⁵⁹, die im ständigen gegenseitigen Austausch stehen und wiederum individuellen physikalischen Bedingungen unterliegen.

Über das Marionettentheater ist in diesem Sinne als Symbolwelt, als Ort menschlicher Einschreibungen und Erklärungsversuche zu lesen, die sich aufgrund ihrer eigenen Unzulänglichkeiten widersprechen, deswegen aber nicht als weniger stichhaltig zu bezeichnen wären, oder Kategorien wie wahr oder falsch oder gar sinnlos unterliegen.

Kennzeichnend ist die unbewusste und unwillkürliche Komponente der in diesem Zusammenhang beschriebenen menschlichen oder tierischen Aktivitäten. Die erzählten Bewegungen sind als intuitiv und implizit, als komplex und doch von überraschender Klarheit und Einfachheit dargestellt.

Beschrieben werden Bewegungen, die dieser Ebene zuzurechnen sind, anhand der Fechtscene zwischen dem Tänzer Herrn C, dem Sohn des Hrn. v. G und einem Bären.

Der Sohn

„[...] machte den Virtuosen [...]. Wir fochten; [...]; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel.“¹⁶⁰

Der „Winkel“ könnte hier als Indikator der Mechanik, der Technik und der Abgeklärtheit der Marionette verstanden werden. Sie ist der Leidenschaft, der ehrgeizigen, affektierten Zier überlegen. Interessant an dieser, aber auch an der nächsten Passage ist eine überraschende Bewertung der Qualitäten. Leidenschaft, Ehrgeiz, vielleicht auch Zorn aber auch Empfindlichkeit werden nicht, wie es oft und gerne gemacht wird, in ein Naheverhältnis zu primitiven und tierischen Schichten gebracht, sondern vielmehr in die Nähe des Bewusstseins und damit des „hochentwickelten“ Menschen. Das Tier hingegen wird als weniger von seinen Emotionen und Affekten gegängelt dargestellt, Qualitäten, die

¹⁵⁹ Parallelwelten finden ihre Entsprechung in Form von Parallelsystemen auch auf kognitiver Ebene im Gehirn, wie Metzinger feststellt. Die Homogenität des phänomenalen Bewusstseins sei eine Illusion, sie werde durch einen niedrigen zeitlichen Auflösungsgrad derjenigen Funktionen bedingt sei, die mentale Repräsentate zu bewussten mache. Ebd., S. 62f.

¹⁶⁰ Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1984, S. 344.

Tieren gerne zugeschrieben werden, werden als Anthropomorphisierung und damit als Projektionen typisch menschlich-zivilisierter Eigenschaften entlarvt.

„Halb scherzend, halb empfindlich sagte er, indem er das Rapier aufhob, daß er seinen Meister gefunden habe: doch alles auf der Welt finde den seinen, und fortan wollte er mich zu dem meinigen führen.“¹⁶¹

Der Meister der kühl-bewussten Kaltblütigkeit ist das bewusstseinslose Tier, ein Bär, der am Hof des Hrn. v. G aufgezogen wird. Er steht auf den Hinterfüßen, lehnt an einem Pfahl, die rechte Tatze (vielleicht ist er ja Rechtshänder) erhoben, er sieht ihm ins Auge, das ist seine Fechterpositur. Er ist immobil, ohne Bewegung, erinnert fast an einen Roboter oder Automaten. Der Gegner des Bären ist ein Tänzer, der Herr C, der sich als kaltblütiger Fechter beschrieben hat. Der Bär steht einem Gegner gegenüber, der nicht weiss, ob er träume, der erstaunt ist; der Bär im Gegensatz dazu nichts von alledem.

„Ich fiel, da ich mich ein wenig von meinem Erstaunen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; [...] Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G ... [sic] Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, [...] Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben [...]“¹⁶²

Genauso wie auf sprachlicher Ebene die direkte und indirekte Rede oder direktes und indirektes Zitat ineinanderfallen¹⁶³ beziehungsweise die Ich-Form des Erzählers zeitweise mit der erzählenden Ich-Form des Tänzers kollidiert, fallen jetzt die Positionen von Herrn C und des jungen Hrn. v. G. ineinander. Alle Möglichkeiten des Austausches und der Substitution zwischen den beiden Gesprächspartnern Herrn C und K werden offen gelassen.¹⁶⁴

Angesichts des Bären beginnt Herr C zu schwitzen, er verzweifelt, und ist augenscheinlich mit seinem Latein am Ende. Der Gegner, ein Bär, zeichnet sich durch Ökonomie und Sparsamkeit in den Bewegungen aus, fast immobil pariert er nur mit Bewegungen seiner Tatze die Stöße des Herrn C. Seine Bewegungen sind also spartanisch, auf das Notwendige beschränkt, ohne von irgendeinem Affekt, falschem Stolz, Eitelkeit oder einem anderen spezifischen Antrieb (ab-)gelenkt zu werden. Herr C dagegen findet sich in der Rolle des jungen Hrn. v. G. wieder, er findet seinen Meister in der Form eines anthropomorphisierten Tieres. Dieses Tier ist jedoch ein Zwitterwesen, welches trainiert und im Holzstall aufgezogen wird, und in seinen Verhaltensweisen fast an einen Menschen erinnert. Mensch und Tier sind nicht konsequent als gegensätzlich gezeichnet,

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., S. 344f.

¹⁶³ Vgl. De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 216.

¹⁶⁴ Ebd.

sondern in einem Verlauf, der Nivellierungen und Facetten kennt, wo es Gemeinsames, aber auch Unterschiede gibt.

Allerdings ist auch diese an und für sich schon unklare Aussage nicht eindeutig formuliert, was auf die Dialogform zurückzuführen ist. Zusätzlich schwächen konjunktivische und konditionale Versformen die Autorität von im Indikativ aufgestellten Behauptungen.¹⁶⁵ Denn auf die Frage des Herrn C beteuert das Ich, dass es diese Geschichte natürlich glaube, jedem Fremden, aber vor allem natürlich Herrn C. Sich am Beginn der Geschichte als sich zufällig vom Sehen kennend bezeichnend, als zwei Unbekannte, die sich zufällig in einem öffentlichen Garten treffen, ist das Ich nun plötzlich Herr Cs' vortrefflicher Freund, das Ich des autoritären Erzählers ist der beste Freund des anderen Ichs der Geschichte. Wenn man so will, sind beide Ich am gleichen Ort zuhause, ob sie sich fremd sind oder nicht, sich widersprechen oder nicht spielt keine große Rolle.

„Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“¹⁶⁶

Man sieht, dass das Modell des Herrn C kein abgegrenztes, kein scharf gezeichnetes ist, sondern eines, welches je nach Kontext die Grazie unterschiedlich zum Hervortreten bringt. Allerdings ist dieser Vorgang auch nicht folgend der Raumauffassung einer graduellen Skala zwischen Zier und Grazie zu imaginieren, wo sich das eine Extrem am einen Ende und das andere Extrem am anderen Ende befindet. Im Gegenteil zeichnet Kleist ein ringförmiges und damit zirkuläres Modell, wo es keine einschlägige Definition von Anfang und Ende gibt. Die utopischen Qualitäten des ohne jegliches Bewusstsein seienden Gliedermanns und des unendlichen Bewusstseins des Gottes sind keine Antipole, die unendlich weit auseinanderliegen, sondern „der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander“¹⁶⁷ greifen – und wo immer dieser sein mag. Die Schöpfung nivelliert dazwischen und rechtfertigt sich und ihre Existenz in den Grauzonen und Zwischenschritten menschlicher Erfassbarkeit und Wahrnehmungsfähigkeit. Um es gegenständlich festzumachen oder in anderen Worten beim Namen zu nennen: die Spannung oszilliert zwischen anthropomorphem Bären, also Tier und Menschen, zwischen Kind, zwischen Erwachsenem, zwischen jungem Erwachsenen und altem Kind.

„Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ebd., S. 216.

¹⁶⁶ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 345.

¹⁶⁷ Ebd., S. 342.

¹⁶⁸ Ebd., S. 345.

Das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt ist damit gleichzeitig das erste und unterläuft damit keine kontinuierlichen Zeit- oder Leseauffassungen: vielmehr spricht daraus eine zirkuläre Geschichtsauffassung, die nicht vom ersten bis zum letzten Kapitel abläuft, sondern eine, die einen a-zeitlichen und a-räumlichen Umgang mit der menschlichen Zeit pflegt. Zeit und Raum werden damit stigmatisiert als spezifisch menschliche Konstrukte, die mit der Materialität unseres Bewusstseins korrespondieren und ihr adäquat sind, ihr entsprechen. Diese Auffassung ist eine, die von einer geschichtlichen Herangehensweise kommend die Auflösung des individuellen Selbst propagiert, ohne das Individuum der subjektiven Bedeutung und Wichtigkeit zu berauben, weil sie ihm seine Körperlichkeit zurückgibt. Die physikalische Bedingtheit der menschlichen Natur bringt das Entstehen von Bedürfnissen und rechtfertigt diese, auch vor materialistischen Gesichtspunkten.

Geburt und Tod beziehungsweise Auszug aus dem Paradies und die Rückkehr durch die Hintertür sind damit zwar End- und Anfangspunkte im Sinne einer Versuchsanordnung in der Parallelwelt eines wissenschaftlichen Labors, aber gleichzeitig verlieren sie ihre Evidenz als Beginn und Ende, und markieren stattdessen lediglich qualitätslose Schnittpunkte in einem zirkulär verstandenen, sich ständig wiederholenden Geschichtsverständnis.

Dieser Entwurf einer individuellen Geschichte wird unter Verwendung einer wissenschaftlichen Terminologie argumentiert.

„Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein;“¹⁶⁹

Die Unendlichkeit liegt in ihrer potentiellen Existenz begründet und in der Kraft, an ihre Existenz zu glauben und sich auf der anderen Seite mit der Limitiertheit der menschlichen Erfassbarkeit abzufinden. Damit ist sie paradigmatisch als Vertreterin der Grazie und gegen die Verlockung zu sehen, einfache, finale Erklärbarkeiten und Begreifbarkeiten zu ikonisieren und verknöchern zu lassen. Als Instrument der Unendlichkeit sehe ich die Wahrnehmung, die sich ständig erneuert und in ihrer Rückkoppelung mit der Bewegung keine konstanten Ergebnisse produziert. Der junge Mann, der sich im Spiegel als Abbild des Jünglings sehen möchte, durchwandert gerade diese Veränderung seiner Wahrnehmungswelt:

„[...] und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von

¹⁶⁹ Ebd., S. 345.

*der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen [...] ergötzt hatte.*¹⁷⁰

Dem Einfluss des Bewusstseins als Filter, welcher einschränkend wirkt und die Unendlichkeit der freien Wahrnehmung in unterschiedlichem Stärkegrad beeinflusst, ist man unvermeidlich ausgesetzt. Das Beispiel des Zitates zeigt, wie unbewusste, intuitive und implizite Bewegung durch intentionale und willkürliche Vorgänge eingeschränkt wird, ein Reiz nach dem anderen verloren geht und sich ein eisernes Netz um das freie Spiel der Gebärden legt, indem Kontrolle ausgeübt wird.

Die vorliegende Ebene des Tieres möchte ich also als die Ebene der unbewussten, der intuitiven, der impliziten, der sich ständig erneuernden Bewegung bezeichnen. Es geht hier um das Generieren von Reizen, Emotion, Affekten, um Wahrnehmung, kurz alle jene Komponenten, die ein Lebewesen auszeichnen, bevor sie einem Selektionsprozess in Form einer Bewusstwerdung unterzogen werden. Dies ist gleichzeitig die Ebene des unbewussten, sich von selbst bildenden Körperbildes.

4.3. Mensch

*„Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist.“*¹⁷¹

Dieses Zitat des Ich-Erzählers zeigt sehr treffend, dass der menschliche Geist durch den Filter des Bewusstseins in seiner Ausformung in der Welt, die in irgendeiner Form durch menschlichen Einfluss bestimmt ist, unvermeidlich vorhanden ist. Einen Punkt, an dem kein Geist vorhanden ist, gibt es nicht, oder er ist unsichtbar und nicht bewusst wahrnehmbar. Der Irrtum, von dem Herr C spricht, ist also überall. Irrtum, beziehungsweise das Scheitern von Ordnungen wird damit zum zentralen Element im Text von Kleist.

Es ist also der Geist im Gegensatz zum Körper¹⁷², den ich an diesem Punkt einführen möchte. Kleist arbeitet, vor allem am bereits gegebenen Beispiel des Tänzers, der meint, dass man nach seinen Plänen die perfekte Marionette konstruieren könnte, schön heraus, bis zu welchem Grad der menschliche Geist zu Selbstüberhöhung, damit zur Selbsttäuschung und Kaschur anleitet. Anstatt von der Unvermeidlichkeit des eigenen Irrtums auszugehen, wie Kleist das tut, ist der typisierte Geist auf der ständigen Suche nach Wahrheit und Erklärbarkeit, dessen utopischen Komponenten er sich aber in seiner Eitelkeit nicht aussetzen kann oder will. Der bewusste Geist ist in Opposition zur organischen, unwillkürlichen und intuitiven Welt gezeichnet, statt zur Grazie zu führen wird diese kleiner, je mehr Reflexion vorliegt.

¹⁷⁰ Ebd., S. 344.

¹⁷¹ Ebd., S. 342.

¹⁷² Nach Gugutzer wurde der Geist mit dem Bewusstsein und der Seele gleichgesetzt. Vgl. Gugutzer, Leib, Körper und Identität, 2002.

Die Ebene des Geistes ist somit jene des bewussten, immateriellen und assoziativ gedachten Teils des Körperbildes. An diesem Punkt führt Kleist das Bewusstsein und die Zier in den Text ein. Gleichzeitig ist sie an der Grenze zwischen Natur und Kultur, am Übergang vom Ritus zur Kultur zu situieren.¹⁷³ Ihr ist die Sprache, die Semiotik, der Gestus und auch die Zier anheim, aber sie ist auch die Instanz, die eine körperliche Hierarchie, eine Hierarchie der Sinne und Wahrnehmung einführt. Dem Geist und dem Bewusstsein wird damit eine stark beurteilende Komponente eingeschrieben.

Auf den Text *Über das Marionettentheater* bezogen tritt nun die Wirkungsmächtigkeit der Illusion zu Tage. Es besteht beispielsweise die Überzeugung, die Schwerkraft umgehen zu können, und die Idee von der Antigravität, die man im menschlich elementaren Bezugsrahmen nur künstlich hervorbringen kann, wird eingeführt.

Durch Sprache oder Schrift wird die Welt und damit das Außen besser manipuliert und in Form von Parallelwelten konstruierbar. Schrift und Sprache beeinflussen damit ihrerseits die Wahrnehmung, Buchstaben enthalten metaphorisierte Körperbilder.¹⁷⁴ Körperbilder halten ihren Einzug als intermediäre Ebene zwischen dem Menschen und der Welt und vermitteln zwischen diesen Instanzen.

Gleichzeitig erzeugt gerade die Erfahrung von der Beschränktheit des Geistes oder des Bewusstseins, und das sich gewahr Werden der Unmöglichkeit, absolute Grazie zu erreichen, Mühsal, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung. Darin liegt jedoch ein dynamisches Element für die Produktion von Kunst.

Kunst in Opposition zur Naturwissenschaft ist nach Kleist als etwas zu lesen, was sich des breiten Reservoirs der verschiedenen, von ihm beschriebenen Komponenten bedient. Die Vertreibung aus dem Paradies wird als gravierender Einschnitt empfunden; gleichzeitig wiederum als die Voraussetzung für die Motivation, alles daran zu setzen, wieder in es zurückzukommen.

Kunst und Wissenschaft verschließen sich Kleists Überzeugung nach wie das Paradies bis zu einem gewissen Grad der Begreifbarkeit und werden von einer körperlichen Prädisposition gespeist und beeinflusst. Die Reproduktion und Darstellung dieser „natürlich“ elementaren Begebenheiten ist jedoch zwangsweise künstlich und gewinnt an Grazie, je mehr sich die Reflexion aus dem Vorgang zurückzieht.

¹⁷³ Archaische Bewegungsformen sind, wenn man Kleist so interpretieren kann, näher an einer mechanischen Bewegungsführung, einer physiologisch und ökonomisch effizienteren als andere. Siehe dazu Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 1995, S. 104, wo sie Aby Warburg zitiert: „So führt die »Mneme« die Relikte eines Geisteszustands mit sich, in dem das Ich noch nicht Herr der Dinge war, ein Stadium, wo unmittelbare Reflexbewegungen zur Selbstaufgabe im bacchantischen Taumel und barbarischem Kampf führten – ein Stadium auch, in dem der Unterschied zwischen dem Subjekt und der Außenwelt noch nicht wahrgenommen wurde [..]“

So lässt sich auch die Poetologie des Erinnerns als Vergessen nach Freud (Vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 1995, S. 114.) rückführen auf ein Ausschalten der Ratio und der Reflexion, damit das Gedächtnis auf direkterem Weg aus dem Körper genährt wird.

¹⁷⁴ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 107.

Vollkommene Grazilität ist allerdings, wieder wie das Paradies, eine ewige Illusion, begleitet von einem kontinuierlichen Kampf gegen die Reflexion.

4.3.1. Beispiel Wissenschaft

Auf die ambivalente Verwendung von wissenschaftlichen Erkenntnissen habe ich schon weiter oben Bezug genommen. Deswegen werde ich auf die Thematik der erfahrenen Wissenschaft oder der Wissenschaft als Versuch der Erklärung elementarer Begebenheiten und den daraus folgenden Einfluss auf den Körperbildbegriff nicht mehr näher eingehen.

Den Status der Wissenschaft als Beispiel für ein vornehmliches Produkt des Geistes oder des Gehirns und damit der Reflexion in Abgrenzung zum Körper gelesen möchte ich kurz behandeln. Etwas, was an *Über das Marionettentheater* auffällt ist das Einfließen von naturwissenschaftlicher, vornehmlich mathematischer Terminologie in den Text. Viele Autoren gingen im Rahmen der Rezeptionsgeschichte auf dieses Faktum ein und versuchten, diese diversen Beispiele auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen und einer wissenschaftlichen Methodik folgend zu falsifizieren oder zu verifizieren.¹⁷⁵

Besonders folgende Stelle hat in diesem Zusammenhang viel Aufmerksamkeit erregt:

*„Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein;“*¹⁷⁶

Dies geschah die Tatsache ignorierend, dass die gezeigten Beispiele verwendet wurden, nicht um etwas zu beweisen, sondern eher, um die Möglichkeit des Beweises zu entkräften. Damit folgen die Kommentatoren einem anderen methodischen Verständnis als es Kleist im Text implizit selbst vorschlägt oder kritisiert. Paul de Man meint dazu, dass Kleists mathematische Beispiele nicht immer korrekt seien und Fehler aufweisen

¹⁷⁵ Vgl. dazu De Man, *Ästhetische Formalisierung*, 1991, S. 223. Hans Christian Berger versucht die Kombination einer literaturwissenschaftlichen, einer naturphilosophischen und einer text-hermeneutischen Herangehensweise. Vgl. Berger, *Bewegungsbilder*, 2000, S. XV. Außerdem verortet er in biographischen Informationen zu Kleist (der unter anderem Mathematik studierte) sein dialektisches Oszillieren zwischen einem Drang zu mathematisch strikter Gewissheit und Vernunft und Gefühl und Herz auf der anderen Seite. Ebd., S. 8, S. 10.

¹⁷⁶ Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1984, S. 345. Weitere Beispiele dafür wären folgende Zitate: „Jede Bewegung [...] hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“ (S. 339), „Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie [sic] bewegt wird, die Glieder schon Kurven [...] beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, [...]“ (S. 339), „Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.“ (S. 340), „Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt.“ (S. 342).

würden, die einen Gymnasialschüler disqualifizieren würden. Als Beispiel gibt er die gekrümmte Linie, die sicher nicht „von der ersten [...] Ordnung“¹⁷⁷ sei und die Analogie zwischen Logarithmen und Asymptoten. Es sei dahingestellt, ob diese Fehler mit mystifikatorischer oder parodistischer Absicht eingeflochten wurden.¹⁷⁸ Ich sehe darin eher ein rhetorisches Stilmittel in der Absicht, die Möglichkeit aufzuzeigen, wie verschiedene Systeme nebeneinander leben und sich überschneiden und überdecken können, sich nach logischen Kriterien sogar widersprechen, sich aber gleichzeitig entgegen jeder Logik gegenseitig affirmieren, Stabilität und Halt geben.

Kleist versucht vielmehr exemplarisch zu zeigen, wie dem menschlichen physiologischen Bezugssystem widersprechende Systeme als repräsentative Ordnungen in einem Körperbild integriert werden und damit die menschliche Bewegungsart und schlussendlich auch die Konstruktion von Körpern verändert wird.

„[...] so, daß sie [die Grazie, Anm.], zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, das heißt in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“¹⁷⁹

Es ist also, und dies scheint grundlegend, vom „Körperbau“ und der Konstruktion des eigenen Körpers abhängig, ob reine Grazie hervorzubringen ist oder nicht. Dies ist ein springender Punkt, ein roter Faden, der sich durch den ganzen Text zieht: der Grad der Grazie ist immer nur näherungsweise und graduell zu erreichen. Dies geschieht durch die Arbeit mit und die Konstruktion des eigenen Körpers und einer Neugewichtung der sinnlichen Wahrnehmung, immer aber von einem physiologisch-körperlichen Bezugssystem ausgehend, welches nur in einem eingeschränkten Bereich veränderbar ist und das Körperbild impliziert. Ausgangspunkt ist damit nicht die Annahme einer vermeintlichen Realität oder Wahrheit, die es wissenschaftlich zu erforschen gilt; sondern die Grundannahme ist die der menschlichen Disposition und Materialität, die in dynamischem Wechselspiel mit der Umwelt eine abstrakte, jederzeit veränderbare Wirklichkeit in phänomenaler Hinsicht erst kreiert.

Es sind solche Grundvoraussetzungen, die im Körperbild verankert die Disposition und Methodik für ein wissenschaftliches Vorgehen festlegen. Veränderung und Fortschritt wird von bestimmten Voraussetzungen in eine bestimmte Richtung gelenkt.

Kleist zeigt, dass es primär das Bewusstsein, die Reflexion, oder eben der Geist sei, der in seiner manipulativen Fähigkeit, in reflexiver, virtueller und assoziativer Art an sich zu glauben dazu verleitet, sich selbst mit Gott gleichzusetzen. In der Gestalt des abstrahierten, mechanischen, einfachen und beschränkten Gliedermannes ist Gott zu finden, oder im gestaltlosen, unendlichen Gott ohne einen gegenständlichen Körper. Diese beiden Extreme treten in ein ironisches Wechselspiel, niemand will sich in seiner Eitelkeit

¹⁷⁷ De Man, Ästhetische Formalisierung, 1991, S. 223.

¹⁷⁸ Ebd., S. 233.

¹⁷⁹ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 345.

in eine stumpfe Gliederpuppe flüchten, obwohl viele Tanztechniken de facto in diese Richtung arbeiten.

Als Ausweg bleibt der Rückzug in geistige Sphären, dort, wo man sich zurückziehen kann, wo man meinen könnte, man sei sein eigener Herr, wo man das Gefühl hat, keinen Grenzen ausgesetzt zu sein und auch seinen Körper modellieren zu können. Diese geistige Sphäre ist aber gleichzeitig körper- und gestaltlos und entfernt sich von der Materialität des Körpers. Damit ist sie leicht mit der Sphäre des Gottes zu verwechseln.

Das im Text angewandte Modell ist in diesem Sinne ein aussagekräftiges. Es ist die Projektion einer repräsentativen Welt, wo der GeistGott in Form des für den Zuschauer unsichtbaren Maschinisten über die Vermittlung von Fäden einen Gliedermann, Symbol der absoluten Grazie, steuert, in einer Form, die physiologisch-materielle Bedingungen des Körpers und der Physik außer Kraft setzt. Es fasziniert die Antigravität der Marionette, deren Leichtigkeit, die Exaktheit in den Bewegungen, gleichzeitig aber respektiert sie in der Bewegung der Glieder die Schwerkraft und motiviert sie aus einigen wenigen Schwerpunkten.

„Denn Ziererei erscheint [...] wenn sich die Seele (vis motrix) in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, [...]“¹⁸⁰

Der offensichtliche Widerspruch zwischen der Antigravität der Grazie und gleichzeitig der Schwere der Glieder fällt nicht ins Gewicht sondern wird wie selbstverständlich in die Assoziation einer utopischen Grazie integriert.

Fasziniert betrachten wir im Theater der Marionetten die Darstellung einer Welt, die göttlich ist, ein künstlicher Vorgeschmack auf das Paradies und die absolute Grazie, die erst wieder greifbar wird, wenn wir durch die Hintertür ins Paradies zurückgekehrt sind. Was wir hier vor uns sehen, ist jedoch ein menschlich-assoziatives Gedankengebäude, welches wiederum seinen Durchgang durch das Bewusstsein erfahren hat. Als solches wird es unter der ironisierenden Verwendung von sich kontinuierlich widersprechenden Beispielen aus der Wissenschaft und menschlichen Gegebenheiten subjektiver und individueller Natur in ihrer Anbindung an kollektive Prägungsmuster gedeutet.

„Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: [...]“¹⁸¹

Die assoziative Welt der Elfen, des Märchens, der Geschichte und der Kunst ist in Kleists Text unmittelbar und untrennbar mit der Konstruktion einer absoluten

¹⁸⁰ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 341f.

¹⁸¹ Ebd., S. 342.

Wahrheitsanspruch stellenden Wissenschaft verwoben. Beide sind gleichberechtigt als menschliche Gedankengebäude und Körperbilder mit konkret physiologischer Auswirkung auf das System Mensch. Weder Wissenschaft noch Kunst werden als sich in einem Elfenbeinturm befindend verabsolutiert, vielmehr werden sie als unmittelbar mit den physiologisch-psychischen Bedingungen vernetzt dargestellt.

Mehr noch wird ein humorvoller Blick auf die Bemühungen der Menschen geworfen, ihre Eitelkeiten an Bewegungen ihres Körpers und der physiologischen Gegebenheit ihres Körpers zu vollziehen:

Mit dem Kommentar „Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet“ leitet das Ich auf die Anekdote des jungen Mannes und des Spiesses über. Er möchte die „Eitelkeit“ des jungen Mannes prüfen, und die „Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte“.

Die „[...] Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen [...] ergötzt hatte.“¹⁸²

Meiner Ansicht nach ist der Text *Über das Marionettentheater* in diesem Sinne zu verstehen als Indikator eines Versuches, das feinsinnige Wechselspiel zwischen Geist und Körper nicht zu beschreiben, sondern körperlich fassbar und fühlbar zu machen. Eine der repräsentativen Ordnungen, die die Naturwissenschaft konstituiert, ist es, Probleme zu lösen und möglichst dauerhafte Wahrheiten – bis diese falsifiziert sind – zu kreieren. In der Gestalt des Tänzers wird dieses repräsentative Ordnungssystem, welches im Rahmen von analogen Schlüssen ihre Bedeutung auch auf andere Lebenswelten erstreckt, über den Haufen geworfen. Je intensiver man sich mit Bewegung auseinandersetzt, wird man merken, dass jede kleinste Bewegung zum gegebenen Zeitpunkt der Ausführung anders sein wird, als die von der Form vergleichbare und zu einem früheren Zeitpunkt exerzierte. Der Unterschied zwischen Form und erfahrenem Inhalt¹⁸³ zeigt sich deswegen bei jeder ausgeführten Bewegung mit aller Frappanz.¹⁸⁴

¹⁸² Ebd., S. 343f.

¹⁸³ Uysal rezipiert die von Bernard Tschumis hervorgehobene Notion des „non-coincidence between man and object, meaning and being, movement and space“. In der ausgeführten Bewegung wird diese These besonders deutlich. Siehe Uysal, *Movement Analysis*, 1999.

¹⁸⁴ Dies ist ein Themengebiet, welches im Rahmen der *Movement Analysis* eingehend aufgearbeitet wird. In der kommentierten Bibliographie von Uysal ist ein guter Überblick über die Thematik gegeben. Ebd.

4.4. Gott

„Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen.“¹⁸⁵

Obwohl Kleist die Materie und den Gott als absolute und nicht erreichbare Instanzen einführt, situiert er sie in einem Raum-Zeit-Konzept, welche sie zwar in ihrer Absolutheit ungreifbar, in ihrer Materialität und Göttlichkeit allerdings transparent und allgegenwärtig macht. Die Grazie als gleichzeitiger Ausdruck des Materiell-Physischen und Immateriell-Göttlichen hat das Potential, überall zu erscheinen, nur in wechselnd starkem Grad und wechselnd starker Ausformung. Besonders bei Kindern oder Tieren ist sie stark vorhanden, deswegen treten beide Phänomene – das des Kindes und das des Tieres – akzentuiert und häufig im Text auf.

Kleist beschreibt eine Grazilität, die sich unmerklich, unwillentlich und ohne Intention vollzieht, die man nicht greifen und abholen kann, sondern die einen einholt und greift. Durch den Blick und den Spiegel¹⁸⁶ als Ausdruck und Einführung des Bewusstseins wird sie erkannt, aber auch gleichzeitig diminuiert oder schlimmstenfalls in dieser Ausformung zerstört. Diese Erkenntnisse werfen ein interessantes Licht auf spezifische theatrale Situationen. Die Marionette selbst ist aufgrund ihrer Materialität und ihrer Prädisposition vom Blick und von der Einführung des Bewusstseins gefeit, nicht allerdings der Tänzer, wie an folgenden Zitaten deutlich wird:

„die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes“

„die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.“

Und dann:

„Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“¹⁸⁷

4.4.1. Zirkuläre Hierarchien

Das Leben ist also als zirkulär dargestellt, genauso wie die dem Leben inhärenten Hierarchien. Hierarchien werden hinterfragt und in ihrem linear und pyramidenhaft gedachten Aufbau kritisiert, allerdings nicht deren prinzipielle Existenz in Frage gestellt. Kleist entwirft ein System von Hierarchien von Gliedermann, Maschinist, Tier, Mensch und Gott, das nicht nach linearen Prinzipien funktioniert und in dem keineswegs vereinfachend die eine Komponente die andere dirigiert oder eine Dominanz ausübt. Vielmehr ist es ein System, das ringförmig, sich widersprechend und komplex aufgebaut ist.

¹⁸⁵ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 342.

¹⁸⁶ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 19, S. 26f, S. 32.

¹⁸⁷ Alle Zitate Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 342.

Die so entworfene, körperinterne Hierarchie erneuert sich einerseits ständig und andererseits stirbt sie tausend kleine Tode, bevor zyklisch das erneute Essen vom Baum der Erkenntnis mit dem Entstehen und der Vertreibung neuen Lebens aus dem Paradies zusammenfällt. Kleist vermeidet die binäre Trennung von Kategorien wie Natur und Kultur, Differenz und Identität, Verschiedenheit und Gleichheit, Körper und Geist, welche die Vielfalt und Komplexität der Differenzen verdeckt.¹⁸⁸ Der Körper wird damit nicht, wie beispielsweise beim medizinischen Modell, als potenziell funktionierende Maschine gesehen, deren Wartung zum Erhalt der Leistungsfähigkeit notwendig ist¹⁸⁹, sondern ist ein dynamisches Netzwerk von Reizen und Einflüssen, welches nach Gesichtspunkten funktioniert, die nur teilweise vom Bewusstsein als dem Gehirn inhärenter Partikel der Gesamtheit analysiert und unter der Anwendung von vereinfachenden Filtern verstanden werden kann.

Zirkuläre Hierarchien kommen durch das Zusammenfallen mannigfaltig vorkommender Paradoxa zum Ausdruck. Hier wäre einerseits das Zusammenfallen von Erzähler und Herrn C zu nennen, die sich einerseits sprachlich durch den Wechsel der Verwendung des Personalpronomens „Ich“ – einerseits durch Herrn C und andererseits durch den Erzähler selbst – manifestiert. Beide werden auch in ihrem Verhältnis zueinander austauschbar, ihr sozialer Status zueinander ändert sich von entfernter Bekanntschaft bis zu perfekter Freundschaft, und dies innerhalb eines kurzen Dialoges, der im Park geführt wird.

Auf das Zusammenfallen und die terminologische Verwechselbarkeit von Technik, Naturwissenschaft und Kunst bin ich bereits weiter oben eingegangen. Ein weiteres sehr schönes Beispiel ist die Nähe und das Verhältnis des Mannes zu dem Jüngling. K badet mit einem jungen Mann und betrachtet ihn beim Abtrocknen, so wie ein Vater mit seinem Kind badet oder ein homosexueller Mann mit seinem Liebhaber. Gleichzeitig wird der Fechter Tänzer C, doch eigentlich eine Autorität gegenüber dem ihm unterlegenen Sohn des Hrn v. G., von diesem an der Hand genommen und zu seinem Meister, dem Bären geführt. Und dies, obwohl der Sohn des Hrn v. G. eigentlich ein junger Mann ist, der gerade von der Universität kommt. Auch hier ist nicht eine Auflösung, sondern eine ständige Transponierung von Hierarchien zwischen Meister und Schüler zu sehen.

Durch das Mittel der Anthropomorphisierung wird auch erreicht, dass sich die landläufigen Hierarchien zwischen Tier und Mensch vermischen. Der Bär, der in einem Stall aufgezogen wird und Hrn. v. G. gehört, ist Herrn von C. überlegen, obwohl sein sozialer Status den eines Tanzbären nicht übersteigt. Interessant auch diese Metapher, die den Bären wiederum in die Nähe der Marionette rückt, die beide, wie auch im Text explizit angesprochen wird, den Pöbel zu erfreuen haben. Auch dies dient dazu, die Hierarchien

¹⁸⁸ Vgl. Bruner, *KörperSpuren*, 2005, S. 61.

¹⁸⁹ Ebd.

umzudefinieren oder zumindest zu hinterfragen, einerseits zwischen Mensch und Tier, aber auch in sozialer Hinsicht.

Das vorgeschlagene Modell ist nun kein streng hierarchisches, eindimensional organisiertes mehr, sondern erstreckt sich ringförmig und miteinander verflochten zwischen den Antipolen des „Bewusstsein-losen“ und des unendlichen Bewusstseins, symbolisch besetzt mit dem leblosen, aber leibhaftigen Gliedermann und dem körperlosen Gott. Wie bereits weiter oben betont, sind es keine Antipole, sondern „der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander“¹⁹⁰ greifen.

Das Körperbild von Heinrich von Kleist ist somit keines, welches sich nach Bezeichnungen und wissenschaftlichen oder sozialen Kriterien richtet. Die Begriffe dafür werden als terminologische Instrumente gesehen, die nichts Definitives an sich haben, sondern veränderbar und wandelbar bleiben. So vermischen sich im Text *Über das Marionettentheater* die Kategorien konsequent, wie sich die verschiedenen Personen, die Personen mit den Tieren, die Kunst mit Wissenschaft, die Eigenschaften mit dem Material, die Maschine mit dem Menschen vermengen.

4.4.2. Paradoxa

Neben dem Vorgang des Verschmelzens und Vermischens zirkulärer Hierarchien könnte man das Göttliche auch in der Verwendung von Paradoxa verorten. Auf die Verwendung von Paradoxa bei Kleist wurde in der Sekundärliteratur des Öfteren bereits hingewiesen, und auch ich bin weiter oben schon darauf eingegangen. Paul de Man verweist auf die weiße, farblose Welt der Statuen, die vom Erröten und vom Blut der Wunde des Jünglings mit dem Spieß gerötet ist. Die Lächerlichkeit, die Absurdität und die Unmöglichkeit, die der Versuch der Nachahmung eines in Stein gemeißelten Bildes durch den Jüngling in sich birgt, haben Paul de Man zufolge viele nicht bemerkt.¹⁹¹ Das statische, unveränderliche Bild, der Abdruck eines Ereignisses, welches der Jüngling nachzuahmen versucht und welches einer ganz spezifischen, vorrangig visuellen Wahrnehmungsweise unterliegt, stellt Kleist einer körperlich-lebendigen Präsenz gegenüber. Der Leser unterliegt der Überzeugungskraft dieser körperlichen Präsenz, die sich aus der Bewegung und einer Wahrnehmungsstrategie, die ihre Akzente alternativ zur visuellen setzt, ergibt.

Diese Tatsache erklärt sich auch durch die Verwendung von Fabeln und Parabeln, die in einem historischen Modus gehalten sind. Es kommt zu einer instabilen, paradoxen Kombination zwischen berichtender und erzählender Rede: die Quelle der Glaubwürdigkeit liegt nicht mehr im Ereignis, sondern in der Präsenz des Erzählers, der seine Glaubwürdigkeit nicht durch seine historisch stichhaltige Argumentation, sondern

¹⁹⁰ Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1984, S. 342.

¹⁹¹ Vgl. De Man, *Ästhetische Formalisierung*, 1991, S 222.

durch seine mimetische Autorität erringt.¹⁹² Dies ist demzufolge eine tänzerische Argumentation, die nicht einem naturwissenschaftlich-stringenten Leitbild folgt, sondern vielmehr ihre Glaubwürdigkeit einer quasi tänzerisch-körperlichen Korporalität verdankt, die als Paradoxon kontrapunktisch entgegengesetzt wird und nichts mit einem naturwissenschaftlichen Konzept von Wahrheit zu tun hat.

Der Tänzer wird somit paradoxerweise zum Lehrer¹⁹³ naturwissenschaftlich falscher Tatsachen, die ihre Richtigkeit weniger ihrem elementaren Wahrheitsgehalt, denn seiner körperlichen Überzeugungskraft verdanken. Im Text bestehen damit parallel zwei unterschiedliche Konzepte von Wahrheit, die sich aber trotzdem in der Logik des Textes selbst nicht widersprechen. Paul de Man sieht eine Verbindung zum Konzept der ästhetischen Erziehung Schillers.

In seiner Doppelfunktion als Lehrer naturwissenschaftlicher Wahrheit und als Tänzer kommt Herrn C eine ambivalente, fast schizophrene Bedeutung zu. Er verneint den Glauben, dass die Marionette ohne Empfindung nicht zu betreiben sei, andererseits ist er der Überzeugung, dass nach seinen Plänen eine Marionette zu bauen möglich wäre, die unter dem Drehen einer Kurbel und damit ohne Empfindung möglich wäre. Im Gegensatz zu Paul de Man, der in Kleists Text die Verbindung zwischen dem Ästhetischen und Epistemologischen durch formale Berechnung sieht¹⁹⁴, bin ich der Ansicht, dass Kleist die Möglichkeit des Nebeneinanderexistierens verschiedener Wahrheiten sieht.

Heinrich von Kleist ist sich der Verwendung des Stilmittels der Paradoxa durchaus bewusst, wie an folgender Stelle zum Ausdruck kommt:

„Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.“¹⁹⁵

Am Ende glaubt K Herrn C diese, wie auch andere Behauptungen, wie er ihm glaubhaft versichert. Ihm wurde ein ganzes Rüstzeug mitgegeben, um das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt zu begreifen, das zirkulär am Ende ringförmig zu einem neuen Anfang ansetzt. So unterhält sich Herr C mit K über das letzte Kapitel menschlicher Bildung, obwohl er ihm vorher die Kenntnis des dritten Kapitels im ersten Buch Moses bereits abgesprochen hat. Das Feuerwerk der Paradoxa hat damit ein rätselhaftes, aber unausweichliches Ende in einer klaren, in Form einer bejahten Frage formulierten Antwort gefunden: denn man muss wieder „von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“¹⁹⁶.

¹⁹² Ebd., S. 217.

¹⁹³ Ebd., S. 211.

¹⁹⁴ Ebd., S. 212.

¹⁹⁵ Kleist, Über das Marionettentheater, 1984, S. 342.

¹⁹⁶ Ebd., S. 345.

II. TEIL: ZUR KONSTRUKTION DES *KÖRPERBILD-BEGRIFFES*

1. DER BEGRIFF IN SEINER WISSENSCHAFTLICHEN AUFARBEITUNG – DER STATUS QUO

Zum Begriff *Körperbild* lassen sich einige interessante Äußerungen tätigen. Einerseits fällt auf, dass der Begriff sehr oft wie selbstverständlich verwendet zu werden scheint, ohne dass auf eine einheitliche, gesicherte, wissenschaftliche Basis rekurriert werden könnte.¹⁹⁷ Ausschließlich mit dem Körperbild beschäftigen sich nur wenige Werke. Einführende Abhandlungen, die es sich zur Aufgabe machen, einen überblicksartigen Zugang zu der Thematik zu vermitteln, scheint es nicht wirklich zu geben.¹⁹⁸ Dies ist verwunderlich, weil die Thematik des *Körperbildes* eine ist, die in ihrer interdisziplinären Dimension ein großes wissenschaftliches Einzugsgebiet bedient und dementsprechend komplex und schwer zu überschauen ist. Überdies wird der Begriff im wissenschaftlichen wie populären Bereich relativ oft verwendet, wobei seine Verankerung in nicht Körperbild-spezifischer Literatur eher im populären Sprachverständnis zu liegen scheint. Viel Grundlagenarbeit auf Basis der bis jetzt bereits bestehenden Forschungslage wäre selbst im Körperbild-spezifischem Bereich noch zu machen, um die Thematik befriedigend behandeln zu können. Inspiriert vom Text Kleists habe ich im II. Teil versucht, den *Körperbild*-Begriff im Hinblick auf seine theaterwissenschaftliche Relevanz zu untersuchen. Dies macht es nun notwendig, den Status quo der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Begriffes und seine alltägliche Verwendung in einem II. Teil zu resümieren.

Dem Thema habe ich mich durch eine dreistufige Herangehensweise angenähert. Um einen Eindruck von dem eher kollektiv-populären Wissen zu vermitteln, habe ich das Internet als unmittelbarstes und spontanstes Medium und als Spiegel der öffentlichen

¹⁹⁷ Beispielsweise verwendet Lehmann den Begriff in seiner Überschrift zum Kapitel „Postdramatische Körperbilder“ ohne in der Folge näher auf den Terminus Bezug zu nehmen. Wenn der Begriff später verwendet wird, geschieht dies in eher unsystematischer Art und Weise – es wird nicht klar, was der Terminus genau bezeichnen soll. „In die Reihe der Körperbilder [...] gehört die Slow-Motion-Technik [...]“ (S. 373), „Sowohl das dynamisierte Körperbild, das in der Ekstase terminiert, wie auch das statuarische Körperbild [...] hat im 20. Jahrhundert eine höchst widerspruchsvolle Geschichte in der Theorie des Theaters, nicht nur des Tanzes.“ (S. 376), „[...] das post-dramatische skulpturale Körperbild [schlägt] in einen Akt der Aggression [...] um“ (S. 381) Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater, 1999, S. 371-398. Lehmann ist nicht der einzige, der den Begriff des *Körperbildes* verwendet, ohne detaillierter auf die Problematik der Begriffsverwendung einzugehen.

¹⁹⁸ Als Einführung in die Thematik möchte ich am ehesten das Buch von Joraschky „Körpererleben und Körperbild. Ein Handbuch zur Diagnostik.“, erst kürzlich im Jahr 2009 erschienen, empfehlen. Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, für eine Einführung mit einem Akzent auf psychoanalytischen Fragestellungen vgl. Lemche, Erwin: Das Körperbild in der psychoanalytischen Entwicklungspsychologie. 1. Aufl. Eschborn b. Frankfurt am Main: Klotz, 1993.

Meinung herangezogen. Zum Zweiten habe ich als Zeugnis für institutionalisiertes und kanonisiertes Wissen verschiedenste Universal- und Spezialenzyklopädien auf deren Aufarbeitung der Thematik untersucht. Als Drittes habe ich mich natürlich mit der wissenschaftlich relevanten Sekundärliteratur auseinandergesetzt.

Thematisch gesehen bewegt sich der überwiegende Teil der Literatur, sowohl der wissenschaftlichen als auch der populärwissenschaftlichen Publikationen im Internet im Umfeld von *Körperbild* und Geschlecht, Gewicht, Gesundheit, Körperkorrektur, Körperzufriedenheit, Essverhalten, Kindern und erzieherischen Fragen. Ich unterstelle, dass viele Medien tendenziell von einer eher umgangssprachlichen Prägung des Begriffes ausgehen, die das Körperbild als inneres Bild begreift, das man sich von seinem Aussehen macht, welches in einem soziokulturellen Kontext normative Bedeutungen in Zusammenhang mit seinem eigenen Aussehen erhält. In den meisten Arbeiten geht es also im weiteren Sinne um das individuelle Aussehen in Verbindung mit einem visuellen Reiz, und das Abgleichen des individuellen Aussehens mit einer Idealvorstellung, die kulturell und normativ definiert wird, und um Störungen und Probleme, die daraus resultieren. Phänomenologisch und epistemologisch aufgearbeitet wird das Thema im seltensten Falle, Fragen der Wahrnehmung werden kaum thematisiert. Ebenso selten werden biologische Fragen im Sinne der Kognitionsforschung oder einer neurologischen Betrachtung der somatosensorischen Vorgänge berücksichtigt. Außer Acht gelassen werden großteils kulturwissenschaftlich-interdisziplinäre Fragestellungen das Körperbild betreffend. Meist wird von einem schlichten, visuell geplätteten und sichtbaren Außen ausgegangen. Das unsichtbare Innen und das sichtbare Außen als sensorisch und imaginativ erfahrbarer, multidimensionaler Raum wird ignoriert. Meiner Ansicht nach führt dies zu einer abgeflachten, limitierten Auffassung des Begriffes, die in Korrelation mit der Zunahme von damit zusammenhängenden *Körperbildstörungen* in den letzten Jahrzehnten jedoch stark angestiegen ist und Gefahr läuft, weite Teile des Begriffsspektrums zu verdrängen.

Der Begriff wird, mit dem Aussehen in Verbindung gebracht, sehr wörtlich als „Bild“, verstanden. Der visuelle Reiz und damit die äußere bildhafte Erscheinung des eigenen Körpers erhält in diesem Verständnis des Begriffes prädominante Bedeutung; dass der Körper nicht beim Umriss oder dem eigenen Aussehen endet oder beginnt, wird dabei oft nicht berücksichtigt. Die quantitative Übermacht der Beiträge, die sich mit diesem Aspekt der Thematik auseinandersetzen, scheint zu einem gemeinschaftlichen, umgangssprachlichen, aber wissenschaftlich nicht kompletten, dafür allgemein gebräuchlichen Verständnis des Begriffes zu führen. Genau das ist auch das Begriffsverständnis, welches im Internet überwiegend in kürzeren, enzyklopädischen Texten vertreten wird. Erst in längeren Texten wird vor allem im englischsprachigen Bereich der Begriff differenzierter aufgerollt und näher behandelt.

Das Themengebiet ist jedoch bei genauerem Studium weit umfassender, und umschließt komplexe psychologische, biologische und medizinische Fragestellungen. Inhaltlich betrachtet werden diese wichtigen Aspekte der Thematik marginal berührt, und wenn, dann ohne eine überlegte Trennung, Unterteilung oder historische Aufschlüsselung der Thematik zu garantieren. Dies bezieht sich auch auf die Aufarbeitung des Themenkreises in den verschiedenen Enzyklopädien, die eigentlich einen thematischen Überblick garantieren sollten. Dies gilt sowohl für die von mir konsultierten, bekanntesten Universallexika wie *Brockhaus*¹⁹⁹, *Meyers Enzyklopädischen Lexikon*²⁰⁰ oder *The new encyclopaedia Britannica*²⁰¹ als auch für die meisten herangezogenen Speziallexika.²⁰² Aber auch bei diesen nimmt die Thematik des Aussehens am meisten Platz in der Aufarbeitung ein. Wahrnehmungsbezogene Fragestellungen, Fragestellungen des mental-repräsentativen Abbildes und neurologisch-kognitive Überlegungen werden im Allgemeinen wenig bis gar nicht berücksichtigt. Dies spiegelt wohl die momentane Konzentration auf vorweg genannte Teilaspekte der Thematik wider.

Das Körperbild als neurologisches Konstrukt, beziehungsweise im Sinne von Schilder und Seymour um einen ansatzweise psychoanalytischen Aspekt angereichert, ist allgemein stark unterrepräsentiert, also kaum mehr im wissenschaftlichen Diskurs vertreten. Dies führt dazu, dass das Körperbild sehr stark mit der umgangssprachlichen, sozio-psychologischen Definition verknüpft wird. Diese thematische Verlagerung ist sowohl im Internet als auch bei den Lexika, allerdings auch bei den Ergebnissen der Recherche in den Bibliothekskatalogen zu bemerken.

In der im Gesamtkatalog des österreichischen Bibliothekenverbundes²⁰³ angeführten Literatur geht es, wenn man die Treffer quantifizieren möchte, vor allem um folgende Themenbereiche:

- das Essverhalten,

¹⁹⁹ Brockhaus – Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Zwanzigste, überarbeitete und aktualisierte Auflage. F.A. Brockhaus; Leipzig, Mannheim: Zwölfter Band. KIR – LAGH, 1997. Ab hier zitiert als Brockhaus, Leipzig, 1997.

²⁰⁰ Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. Neunte, völlig neu bearbeitete Auflage zum 150jährigen Bestehen des Verlages. Mit 100 signierten Sonderbeiträgen. Bibliographisches Institut. Mannheim, Wien, Zürich: Lexikonverlag. Band 14: Ko – Les, 1975. Ab hier zitiert als Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim, 1975.

²⁰¹ The new encyclopaedia Britannica: [in 32 volumes]. Jacob E. Safra, chairman of the board. 15. ed. Chicago, Ill. [u.a.]: Encyclopaedia Britannica. Micropaedia: ready reference; [Bayeu - Ceanothus], 2005. Ab hier zitiert als The new encyclopaedia Britannica, 2005.

²⁰² Wie z.B. Der Brockhaus Psychologie: Fühlen, Denken und Verhalten verstehen. Hg. von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim. [Red. Leitung: Susanne Starke-Perschke. Autoren: Thomas Bliesener ..]. Mannheim [u.a.]: Brockhaus, 2001; Lexikon der Psychologie. Hg. von Wilhelm Arnold; Hans Jürgen Eysenck; Richard Meili. Neuausg. Freiburg im Breisgau; Wien [u.a.]: Herder. Band 2: H - Psychodiagnostik, 1980; Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. [Projektlgt.: Gerd Wenninger]. Heidelberg [u.a.]: Spektrum, Akad. Verl. A bis E, 2000; GEO-Themenlexikon: [in 35 Bänden]. Hg. Peter-Matthias Gaede. Mannheim: Bibliograph. Inst. (2. Staffel). Band 12, Psychologie | Denken, Fühlen, Handeln A - L, 2007; Einzig das von Alan E. Kazdin herausgegebene Encyclopedia of Psychology. Band 1. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press [u.a.], 2000 widmet dem Körperbild einen längeren Beitrag.

²⁰³ Die österreichische Bibliothekenverbund und Service GmbH. (<http://www.obvsg.at/>). Österreichischer Bibliothekenverbund: Gesamtkatalog. Online verfügbar unter: http://aleph20-prod-acc.obvsg.at/F?CON_LNG=ger&func=file&file_name=start&local_base=acc01. [Datum des Zugriffs: 16.9.2008].

- Essstörungen (eating disorders),
- *Körperbildstörungen* im Allgemeinen,
- Fragen, die sich im Umkreis der Gender-Thematik bewegen (Männlichkeit, Weiblichkeit, Geschlecht und Identität),
- Schönheitsideale und Körperkult,
- den Einfluss des Alters beziehungsweise des Begriffes von Jugend,
- gewisse Körperbilder herrschend zu gewissen historischen Perioden.
- den Einfluss von Kleidung auf das Körperbild,
- den Einfluss von Krankheit auf das Aussehen,
- Themen im Einzugsbereich von Gesundheit und Körperbild im Allgemeinen
- medientheoretische Überlegungen zum Körperbild.

Oft handelt es sich dabei um empirische, psychologische Studien zu Körperbild und Sport oder um kulturübergreifende Studien.

Im Großen und Ganzen beschäftigen sich die genannten Themenaspekte, die die Aufarbeitung der Thematik widerspiegeln, überwiegend mit der Bedeutung des AusSEHENs (auch im Sinne von „das Außen sehen“) vor einem medientheoretischen, psychologischen, evolutionsbiologischen oder soziologischen Hintergrund, meistens verlaufen diese Kategorisierungen fließend ineinander. Vor diesem Hintergrund wird auch die Entstehung des Körperbildes respektive die Veränderung des Körperbildes abgehandelt – primär im Fokus der Betrachtung ist alles, was außerhalb des Körpers Einfluss auf unsere unmittelbare, bewusste Psyche hat, was greifbar und sichtbar ist. Das Körperbild wird als Norm, abhängig vom nach außen gerichteten Blick und dem daraus entstehenden Bild konstituiert. So entstehen als Projektionen unserer Psyche beispielsweise Männerbilder, Frauenbilder oder diverse Konstruktionen von Krankheit, et cetera, welche wir als das Andere konstruieren und dem Außen überstülpen.²⁰⁴

1.1. Begriffsproblematisierung

1.1.1. Terminologische Zweideutigkeiten des Begriffes

Es soll nicht der Eindruck erweckt werden, als existiere ein kanonisiertes Begriffsfeld rund um den *Körperbild*-Begriff. Dies ist nicht der Fall, ebenso wenig wie eine

²⁰⁴ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 14. Das Unsichtbare ertragen wir nicht so gut wie das Sichtbare. Das Unsichtbare könnte man mit dem Innen, das Sichtbare mit dem Außen gleichsetzen. Das Sichtbare ist eher beherrschbar. Das Innen, also das Unsichtbare ist zwar nicht sichtbar, aber spürbar und unterliegt damit anderen Wahrnehmungskriterien. Ebenfalls für die Bedeutung des Visuellen spricht die Tatsache, dass das eigene Körperbild als Form verstanden dem Subjekt zuerst von außen erscheint. Ebenso wie das Gehör braucht das Auge Distanz, der Geruchssinn ist körpernäher. Die Unterscheidung zwischen Akustischem und Visuellem beruht auf Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (ebd., S. 27f). Der Bezug zum Riechen, Schmecken, Tasten, Temperaturempfinden wird in Bezug zum Sehen, Sprechen und Hören ausgebildet (ebd., S. 30). Zu einer machtpolitischen Deutung des Blickes siehe Foucault. Vgl. die Bedeutung des Blickes bzw. der Begriff der Gouvernementalität bei Foucault, dazu Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 76 bzw. S. 71. Zu einer phänomenologischen Herangehensweise zu dieser Fragestellung vgl. die Bedeutung des Sicht- und Unsichtbaren bei Merleau-Ponty.

terminologische Eindeutigkeit bei der Verwendung des Ausdrucks.²⁰⁵ Eva Siblik spricht in ihrer Dissertation „Körperbild und motorische Geschicklichkeit“²⁰⁶ vom Körperbild als einem Thema, das seit der Jahrhundertwende mit zunehmender Intensität behandelt wurde. In der – ihrer Meinung nach umfangreich – gewordenen Literatur findet sie viele Gegensätze in der Interpretation, Definition und Zuordnung der einzelnen Aspekte der Thematik. Termini wie Körperschema, Körperkonzept, Körperwahrnehmung oder wahrgenommener Körper würden oft unsystematisch oder als Synonym für den Ausdruck Körperbild verwendet, wobei sie betont, dass es weder anerkannte Definitionen noch genaue Abgrenzungen der Termini gäbe.²⁰⁷

Im Allgemeinen ist eine inhaltliche Vermischung und Verschränkung verschiedener Begrifflichkeiten und thematischer Zuordnungen sowohl innersprachlich als auch im sprachübergreifenden Bereich zu beobachten. Dies ist sowohl im allgemeinen, weniger spezifisch umgangssprachlichen Sprachverständnis als auch im wissenschaftlichen Bereich zu bemerken. Die inhaltliche Konnotation der Begriffe weist Unterschiede aus. Sowohl zwischen den Sprachfamilien, aber auch innerhalb der Sprachfamilie ist keine wirklich einheitliche Verwendung der Termini festzustellen. *Körperbild* und *Körperschema* werden beispielsweise teilweise analog gebraucht, teilweise werden die Begriffe auf unterschiedliche Teilaspekte angewendet. Ungeklärt ist auch der Gebrauch des Begriffes *body image*: wie wird er im englischsprachigen Begriffsverständnis gebraucht und wie wird sein Bedeutungsinhalt auf die deutsche Übersetzung transferiert?

1.1.1.1. Sprachübergreifend²⁰⁸

Im Vergleich tertiärwissenschaftlicher Beiträge in der online-Enzyklopädie „Wikipedia“²⁰⁹ über das Körperbild fällt auf, dass im Englischen der Begriff *body image* verwendet wird, der Begriff *body scheme* allerdings kaum Beachtung findet. Im Deutschen und Französischen ist der Begriff Körperbild beziehungsweise *image du corps* zwar bekannt, wird allerdings entweder dem Begriff *schéma corporel* oder Körperschema untergeordnet. In der deutschen Ausgabe von *Wikipedia* gab es bis zum 23.11.2008 überhaupt keinen Beitrag zu Körperbild. Bei einer neuerlichen Überprüfung am

²⁰⁵ Frank Röhrich spricht vom inflationären Gebrauch des Terminus. Er möchte in seinem Artikel „Das Körperbild im Spannungsfeld von Sprache und Erleben – terminologische Überlegungen.“ eine aktualisierte Begriffsbestimmung unternehmen. Vgl. Röhrich, Frank: Das Körperbild im Spannungsfeld von Sprache und Erleben – terminologische Überlegungen. In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 25-34. Ab hier zitiert als Röhrich, Körperbild im Spannungsfeld, 2009.

²⁰⁶ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973.

²⁰⁷ Ebd., S. 1.

²⁰⁸ Vgl. Frank Röhrich: Das Körperbild im Spannungsfeld von Sprache und Erleben – terminologische Überlegungen. In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim [u.a.]. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 25-34.

²⁰⁹ Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.wikipedia.org/> [Datum des Zugriffs: 27.6.2009]

25.6.2009 ergab der Suchbegriff allerdings nun einen Treffer.²¹⁰ Unterschiedlich sind auch die Angaben zur erstmaligen Verwendung des Begriffes *Körperbild*: die englischsprachige und französischsprachige Ausgabe führt Henry Head 1911 an, die deutschsprachige Ausgabe schreibt Arnold Pick 1908 eine erste Annäherung an die Thematik unter dem Schlagwort „*Orientierung am eigenen Körper*“ zu. Die erstmalige Verwendung des Begriffes *Körperschema* wird, sein Werk mit dem Titel „*The image and appearance of the human body*.“²¹¹ aus dem Jahr 1935 zitierend, Paul Schilder zugeschrieben, ganz im Gegensatz zu der französischsprachigen Ausgabe, die Paul Schilder die Erfindung des Begriffes *image du corps*, also Körperbild zuschreibt.²¹²

Peter Widmer zufolge macht Schilder keinen Unterschied zwischen *Körperbild* und *Körperschema*.

Überblicksartig zusammengefasst ist festzustellen, dass es im Vergleich zum englischsprachigen Raum im deutschsprachigen Internet weniger Treffer zur Definitionen der Thematik gibt und auch weniger Hompages, die sich mit einer Erklärung des Begriffes auseinandersetzen.

1.1.1.2. Sprachintern

Auf einer online gestellten slide-show der Universität Köln wird das Körperbild als Teil des Körperkonzeptes dargestellt, aber gleichzeitig betont, dass seine Definition nicht eindeutig sei. Es repräsentiere die Gesamtheit bildhafter Vorstellungen, das sich ein Individuum von seinem Körper mache und es „hat einen sehr bewußten Charakter“²¹³. Auf einem von der Fachhochschule Nordostniedersachsen zur Verfügung gestellten online-Lexikon wird der Begriff *Körperbild* als

„[...] die Kenntnis des eigenen Körpers und seiner Bewegungsmöglichkeiten [bezeichnet]. Dazu gehört das Wissen um die einzelnen Körperteile und deren Lage zueinander. Verbunden mit dem Körperbild ist das Körpergefühl, das Informationen über die qualitative Beschaffenheit des Körpers vermittelt (leicht/schwer, groß/klein, dick/dünn, flach/rund, kalt/warm) und darüber, wieviel Platz beispielsweise der Körper im Raum einnimmt.“²¹⁴

²¹⁰ Seite „Körperbild“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 31. März 2009, 00:02 UTC. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=K%C3%B6rperbild&oldid=58511151> [Datum des Zugriffs: 25.6.2009, 20:29 UTC].

²¹¹ Schilder, Paul: *The Image and appearance of the human body*. Studies in the constructive energies of the psyche. London: K. Paul, 1935-353 S. 8° (Psyche Monographs. 4).

²¹² Zu einem historischen Abriss über die Entwicklung des Terminus *Körperbild* vgl. Röhrich, *Körperbild im Spannungsfeld*, 2009, S. 25-34.

²¹³ Philosophische Fakultät der Universität Köln [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/paedsem/psych/medien/wso1/koerperkonzept/sldo47.htm>. [Datum des Zugriffs: 1.2.2007]

²¹⁴ Socioweb: Projekt "Sozialwissenschaftliches Grundwissen im Web" an der Fachhochschule Nordostniedersachsen [WWW Dokument]. Verfügbar unter: http://www.socioweb.de/lexikon/lex_geb/begriffe/koerperb.htm. [Datum des Zugriffs: 27.6.2009].

Der Begriff Körperschema steht

„[...] für die Vorstellung einer schematisierten Aufteilung des Körpers in rechte und linke Hälfte, oberen und unteren Teil, vorne und hinten durch ein imaginäres Koordinatenkreuz, dessen Mittelpunkt man sich etwas oberhalb des Nabels liegend denken kann. Dieses Richtungsschema, das einmal erlernt, weitgehend unbewusst funktioniert, wirkt über den Körper hinaus in den Raum hinein, den es in derselben Weise unterteilt.“²¹⁵

Diese thematische Unsicherheit ist auch bei der Aufarbeitung des Terminus in den großen Lexika auffallend.

Unter den großen Universalenzyklopädien sind weder bei *Brockhaus*²¹⁶, noch bei *Meyers Enzyklopädischen Lexikon*²¹⁷ Einträge zu den Begriffen *Körperbild* oder *Körperschema* zu finden. Das gleiche gilt für *The new encyclopaedia Britannica*²¹⁸ unter dem Suchwort *body image*.

Das Ergebnis der Suche ist bei den Spezialenzyklopädien etwas besser, abgesehen von *Brockhaus Psychologie*²¹⁹, wo weder die Begriffe *Körperbild* und *Körperschema* noch der Begriff *body image* vorkommen. Im *Lexikon der Psychologie*²²⁰, herausgegeben von Wilhelm Arnold, ist zwar der Begriff *Körperschema* erwähnt, allerdings nicht der Begriff *Körperbild*. *Körperschema* wird in einem kurzen Absatz definiert als „allgemein eine räumliche Vorstellung des eigenen Körpers, die sich entsprechend den Informationen aus Körper und Umwelt ändert“²²¹. Dann wird auf Schilder und Head verwiesen, die die Verzerrung des *Körperschemas* unter neurologischem und psychiatrischem Aspekt beschreiben. Das *Körperschema* ändere sich durch jede neue Körperstellung und -bewegung und sei abhängig vom sozialen Kontakt, wobei es überwiegend unbewusst funktioniere. Interessant ist, dass bei dieser Definition nicht auf die Problematik der Begriffsüberschneidung *Körperbild* – *Körperschema* eingegangen wird.

Im deutschsprachigen *Lexikon der Psychologie in fünf Bänden*²²² sind sowohl der Begriff *body image* als auch die Begriffe *Körperbild* und *Körperschema* zu finden. *Body image* ist mit einem Querverweis auf den Begriff *Körperbild* ausgestattet und bezeichnet die gedankliche Vorstellung über die eigene körperliche Erscheinung und die persönlichen Bewertungen des eigenen Körpers. Die Folgen des Strebens nach einem perfekten Körper können Medikamentenabhängigkeit und Essstörungen sein. Es wird darauf verwiesen, dass Menschen mit einem defizitären Körper psychische Probleme bekommen können.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Brockhaus, Leipzig, 1997.

²¹⁷ Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim, 1975.

²¹⁸ The new encyclopaedia Britannica, 2005.

²¹⁹ Der Brockhaus Psychologie: Fühlen, Denken und Verhalten verstehen. Hg. von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim. [Red. Leitung: Susanne Starke-Perschke. Autoren: Thomas Bliesener ..]. Mannheim [u.a.]: Brockhaus, 2001.

²²⁰ Lexikon der Psychologie. Hg. von Wilhelm Arnold; Hans Jürgen Eysenck; Richard Meili. Neuausg. Freiburg im Breisgau; Wien [u.a.]: Herder. Band 2: H - Psychodiagnostik, 1980.

²²¹ Ebd., S. 1144.

²²² Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. [Projektlgt.: Gerd Wenninger]. Heidelberg [u.a.]: Spektrum, Akad. Verl. A bis E, 2000.

Dann wird soziologisch betrachtet Mädchen eine größere Unzufriedenheit mit ihrem Körper attribuiert. Körperbild wird in diesem Lexikon mit *Körperschema* gleichgesetzt und bezeichnet aus psychoanalytischer Sicht die „Integration der entwicklungsbezogenen Körpererfahrungen“²²³. Diese seien als Repräsentanzen zu verstehen, „[...] die aufgrund von Empfindungen und Wahrnehmungen des Körperinneren und der Körperoberfläche entstehen.“²²⁴ Im *Geo-Themenlexikon Psychologie*²²⁵ werden die Begriffe *Körperbild* und *Körperschema* analog gebraucht und konsequenterweise im gleichen Beitrag abgehandelt. Allgemein werde der Begriff als „eine räumliche Vorstellung vom eigenen Körper, seiner Lage und seinem Aussehen“²²⁶ gebraucht. Informationen aus der Umwelt oder eigene Erfahrungen würden das *Körperschema* verändern. Das Wort *Körperbild* umfasse auch ästhetische Wunschvorstellungen.

Die Aufarbeitung des Begriffes in den Enzyklopädien fügt sich in das Bild, dass der Terminus *Körperbild* nicht kohärent verwendet wird. Im Deutschen wird er manchmal mit dem Terminus *Körperschema* gleichgesetzt, manchmal werden die Begriffe überhaupt nicht in Zusammenhang gebracht, manchmal steht Körperbild für sich allein. Interessant ist auch, dass in manchen deutschsprachigen Lexika der Begriff *body image* erklärt wird, mit Querverweis auf den Begriff *Körperschema*. Inhaltlich gesehen sind vorwiegend die deutschsprachigen Definitionen relativ kurz gehalten. Lediglich der englische Beitrag aus *Encyclopedia of psychology*²²⁷ ist differenzierter und fächert in der einleitenden Definition des Begriffes die verschiedenen inhaltlichen Facetten umfangreich auf.

Bemerkenswert ist auch die Verschlagwortung im Bibliothekskatalog der Universität Wien, sprich welchen Einträgen wurde das Schlagwort *Körperbild*, welchen das Schlagwort *body image* und welchen das Schlagwort *Körperschema* gegeben. Betrachtet man die Resultate näher, die der Bibliothekskatalog bei der Suche nach dem Suchwort *Körperschema* auswirft, fällt auf, dass manchmal, keinem transparenten System folgend, beide Begriffe gleichermaßen verschlagwortet wurden und oft keine klare Motivation für die Verwendung des einen oder des anderen Begriffes erkennbar ist.

Die Verwechselbarkeit der Begriffe *Körperbild* und *body image* zeigt sich auch beim Suchergebnis im Suchmaschinenoperator. Es ist zu bemerken, dass bei der Eingabe in die Suchmaske der Begriff *body image* mit dem Begriff *Körperbild* verknüpft wird, aber nicht umgekehrt. Die Suche nach Titel und Schlagwort mit dem Suchbegriff *body image* ergab am 23.8.2008 im Verbundkatalog des Bibliothekenverbundes Österreich²²⁸ eine

²²³ Ebd., S. 387.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ GEO-Themenlexikon: [in 35 Bänden]. Hg. v. Peter-Matthias Gaede. Mannheim: Bibliograph. Inst. (2. Staffel). Band 12, Psychologie | Denken, Fühlen, Handeln A - L, 2007.

²²⁶ Ebd., S. 315.

²²⁷ Kazdin, Alan E. (Hg.): *Encyclopedia of Psychology*. Band 1. Oxford [u.a.] : Oxford Univ. Press [u.a.], 2000, S. 436-439.

²²⁸ Die österreichische Bibliothekenverbund und Service GmbH. (<http://www.obvsg.at/>). Österreichischer Bibliothekenverbund: Gesamtkatalog. Online verfügbar unter: <http://aleph20-prod->

Treffermenge von 396 Treffern, die Suche nach dem Suchbegriff *Körperbild* ergab 360 Treffer, die Suche nach dem Begriff *Körperschema* ergab am 4.10.2008 eine Trefferquote von 50 Treffern. Bei der Sichtung der Ergebnisse hat sich herausgestellt, dass der Begriff *body image* nicht zwingend in den einzelnen Suchresultaten enthalten war.

Beim Vergleich der Kataloge an der Universitätsbibliothek Wien lassen sich ebenfalls interessante Schlüsse ziehen. Historisch gesehen ist das Schlagwort *Körperschema* eindeutig das ältere, es ist bereits im Schlagwortkatalog bis 1931 enthalten. Das Schlagwort *Körperbild* taucht bis zum Schlagwortkatalog von 1972 – 1989 nicht auf, dort sind dann allerdings fünf Einträge zu verzeichnen. Diese Zahl vermehrt sich explosionsartig, bis zu den heutigen Ergebnissen im Verbundkatalog vom 23.8.2008.

Ganz im Gegensatz zum Begriff *Körperschema*. Dieses Schlagwort diente bis zum Schlagwortkatalog von 1932 – 1971 als Querverweis auf den Eintrag *Leib, Eigener, Bewusstsein*, im Katalog von 1972 – 1989 wird der Begriff interessanterweise mit einem neuen Querverweis ausgestattet, und zwar auf den Begriff *Körperbild*. Als Schlagwort verselbständigt hat sich der Begriff *Körperbild* also zu einem späteren Zeitpunkt als der Begriff *Körperschema*, trotzdem hat sich der erstgenannte Ausdruck quantitativ durchgesetzt. Folgt man dem Querverweis auf den Terminus *Körperschema* in den Zettelkatalogen der Universitätsbibliothek Wien vor 1972 wird als einziges Werk zum *Körperschema* das Buch von Paul Schilder *The Image and the appearance of the human body. Studies in the constructive energies of the psyche*²²⁹ angeführt. Ein zweites Werk, welches in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung wäre, ist in diesem Zusammenhang gar nicht genannt. Es ist das Buch von Seymour Fisher, übertitelt *Body Image and personality*²³⁰ bereits neueren Datums, nämlich von 1958. Es ist unter dem Begriff „Körperbewusstsein“ verschlagwortet.

Wir schließen aus dem Gesagten, dass bis mindestens 1971 der Begriff *Körperbild* nicht als Schlagwort verwendet wurde, erst nach 1972 wurde der Begriff eingeführt und ab 1989 erfuhr er eine schlagartige Vermehrung. Heute sind im Verbundkatalog 320 Einträge unter dem Schlagwort *Körperbild* zu finden, der Begriff *body image* bringt es auf 319. Für lediglich 33 Einträge wurde der Begriff *Körperschema* verwendet.

Alles in allem besteht ein breiter Konsens in der vorliegenden Literatur, dass die *Körperbild*-Thematik durch ihre Uneinheitlichkeit besticht. Wie einleitend bereits erwähnt, gibt es keine Werke, die sich als Einführung in die Thematik verstehen und ernstzunehmend versuchen, das Themengebiet zu ordnen und zu systematisieren.

acc.obvsg.at/F?CON_LNG=ger&func=file&file_name=start&local_base=acc01. [Datum des Zugriffs: 16.9.2008].

²²⁹ Schilder, Paul: *The Image and appearance of the human body. Studies in the constructive energies of the psyche*. London: K. Paul, 1935. 353 S. 8° (Psyche Monographs. 4).

²³⁰ Fisher, Seymour; Sidney E. Cleveland: *Body Image and personality*. Princeton [usw.]: van Nostrand, 1958. (The University Series in psychology).

Angesichts dieser Problematik konstatiere ich eine methodische Notwendigkeit, eine terminologische Einigkeit herzustellen. Die Thematik sollte geordnet und kategorisiert werden und man sollte danach trachten, ein bereinigtes Begriffsvokabular zu schaffen.

1.1.1.3. Versuche methodischer Flurbereinigung

Schaut man sich die spärlich vorhandene Sekundärliteratur nun genauer an, gibt es Vorschläge in diese Richtung wie zum Beispiel von Manganyi²³¹ oder von Frank Röhrich²³². Manganyi schlägt vor, zwischen Studien zu *Körperbild* und Studien zu *Körperschema* zu unterscheiden, wobei sich *Körperschema* an Fragen der Wahrnehmung und *Körperbild* an Persönlichkeit orientieren solle.

Paul Schilder setzt das Körperbild mit dem *Körperschema* gleich und definiert es – vereinfacht gesagt – als Bild unseres Körpers, das wir uns in unserem eigenen Geiste bilden. Damit meint er jedoch nicht nur das visuell gebildete Abbild der unterschiedlichen Teile unserer Körperoberfläche, die uns sichtbar sind, sondern öffnet die Definition in Richtung einer breiten sensorischen Palette wie taktiler oder thermaler Empfindungen oder Schmerzempfindungen im Allgemeinen.²³³

Sunderland betrachtet das Körperbild wiederum – kommend von einem neurologischen Standpunkt – als das Abbild, welches jeder Körperteil als kortikales Bild im parietalen Kortex repräsentiert.²³⁴ Bei der Entwicklung misst Sunderland der Bedeutung des Körperteils mehr Bedeutung zu, als der Größe.²³⁵ Das heißt, je mehr der Körperteil verwendet wird, je mehr er sensibilisiert wird, desto größer wird auch der Anteil der Gehirnregion, die ernervt oder beansprucht wird, wenn es um den entsprechenden Körperteil geht.²³⁶

Während Bloom das Körperbild als geistige Repräsentation des eigenen Körpers bezeichnet, sehen Fisher und Cleveland alle Gefühle und Einstellungen eines Individuums hinsichtlich seines eigenen Körpers und seiner subjektiven Erfahrungen mit dem Körper als zum Körperbild gehörig und betonen die Wichtigkeit der sinnvollen Organisation der Körperempfindung für das Körperbild.

²³¹ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 1.

²³² Vgl. Frank Röhrich: Das Körperbild im Spannungsfeld von Sprache und Erleben – terminologische Überlegungen. In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 25-34.

²³³ Ebd., S. 6.

²³⁴ Ebd. Auf dieses Thema wird näher im Rahmen der Somatotopik eingegangen, zum Beispiel anhand der somatotopischen Körperrepräsentation im Gehirn bei Joraschky, Körpererleben und Körperbild, 2009, S. 3f., aber auch Gleditsch, Jochen M.: Reflexzonen und Somatotopien als Schlüssel zu einer Gesamtschau des Menschen. 4. Aufl. Schorndorf: WBV Biolog.-Med. Verl. Ges., 1994 oder Spitzer, Manfred: Geist im Netz, Modelle für Lernen, Denken und Handeln. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 1996.

²³⁵ Ebd., S. 6.

²³⁶ Vgl. Fußnote w.o.

Benett wiederum nützt den Terminus Körperkonzept, welcher sich durch die wertende Antwort eines Individuums auf die Frage: „Was für einen Körper habe ich?“ ergäbe.²³⁷

Symthies schlussendlich identifiziert ebenfalls ein terminologisches Problem und schlägt vor, zwischen einem wahrgenommenen Körper, also einem somatisch-sensorischen Bereich und einem tatsächlichen, physischen Körper zu unterscheiden.²³⁸ Seiner Ansicht nach beinhaltet das Körperkonzept alle Erinnerungen und Vorstellungen, die mit dem eigenen Körper in Beziehung stehen. Es steht in Verbindung mit gegenwärtigen und vergangenen Zuständen des Körpers und beinhaltet (Körper)haltungen, automatische Bewegungen und die Bewegungskoordination. Damit sind diese Erinnerungen und Vorstellungen nicht allein solche, die bewusst reproduziert und koordiniert werden können, sondern auch solche, die unbewusst einer körperlichen Erinnerbarkeit und Vorstellbarkeit zuzuschreiben sind.

Der amerikanische Philosoph Shaun Gallagher schlägt vor, zwischen *Körperbild* und *Körperschema* zu unterscheiden.²³⁹ Das Körperbild bezieht seine Einflüsse aus verschiedenen Herkunftsorten und ist deswegen sehr komplex. Dazu zählen Wahrnehmung, Erinnerung, Glaube (Überzeugung) und Emotion. Das Körperbild ist im Gegensatz zum *Körperschema* großteils bewusst, teilweise konzeptuell, modifiziert sich langsam, während sich das *Körperschema* schnell verändern lässt und vor allem unterbewusst ist. Außerdem kann *Körperschema* widersprüchlich sein. Nicht alle Repräsentationen des Körpers sind bewusst und können damit intentional vom Bewusstsein abgerufen werden. Die Gesamtheit aller Informationen, die im Unterbewusstsein die Wahrnehmung der Welt und die Motorik möglich machen, schreibt Gallagher dem *Körperschema* zu. Auf diesen Informationen, also komplexen konzeptuellen Repräsentationen, baut das Bild auf, welches wir uns von unserem Körper bilden. Es besteht die Möglichkeit, dass das „objektive“ Bild, welches wir von uns haben, unseren Vorstellungen oder Wünschen nicht entspricht und wird unter Umständen einer Idealvorstellung anzupassen versucht. *Körperschema* wird scharf von *Körperbild* abgetrennt und spielt eine essentiell kognitive Rolle, die für die Motorik von großer Bedeutung ist. Meiner Meinung nach ist eine Trennung in dieser Schärfe nicht durchführbar, vielmehr gibt es ein Wechselspiel zwischen beiden Ebenen.

Pascal Ludwig zufolge sind an das *Körperschema* auch Informationsverarbeitungsangelegenheiten des propriozeptiven Systems, motorische Programme und motorische Gewohnheiten, und auch die Verknüpfung zwischen Vision und Propriozeption gekoppelt. Nach Gallagher und Merleau-Ponty muss man die

²³⁷ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 9.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ludwig, Pascal: Image du corps et schéma corporel. In: Cerveau & Psycho. Le magazine de la psychologie et des neurosciences. No 22. (August 2007), S. 62-65.

objektive und losgelöste Repräsentation seines Körpers, welches sie mit *Körperbild* besetzen, von *Körperschema* unterscheiden.

Daszkowski sieht das Körperbild als

„[...] Teil der Identität eines Menschen und umfaßt sein gesamtes Verhältnis zum eigenen Körper. Es beinhaltet auch die innere Repräsentanz der eigenen Figur, das heißt das mentale Bild, welches sich ein Mensch von seiner physischen Erscheinung macht. Dieses sogenannte Körperschema muß nicht identisch mit der objektiven Körperform sein, es ist vielmehr der Körper in der eigenen Vorstellung.“²⁴⁰

Wie in diesem Absatz deutlich wird, nimmt Daszkowski keine genauere Abgrenzung des Begriffes vor, vielmehr präsentiert er sich verwaschen und vermengt sich in einem Satz mit dem Begriff des *Körperschemas*. Kiener (1973) definiere das Körperbild als „eine psychologische Erfahrung, die sich auf die Gefühle und Haltungen (Einstellungen) dem eigenen Körper gegenüber konzentriert“²⁴¹. Weiters bezeichnet sie die Relevanz des Körperbildes, in Klammer „(body image)“²⁴², als unumstritten, doch bis heute herrsche kein Konsens darüber, was der Begriff umfasst. Auch sie sieht eine unterschiedliche Verwendung im deutschsprachigen und englischsprachigen Raum und listet die Verwendung von diversen Begriffen. Im deutschsprachigen Raum sieht Daszkowski die Verwendung der Begriffe *Körperbild*, *Körperschema* und Körper-Ich durch Wiedemann 1986, Kiener 1974 u. 1973. Weiters zitiert sie Strauss und Appelt (1996, 1986), die zusätzlich noch Körperbewusstsein (body awareness), Körperausgrenzung (body boundary) und Körperbesetzung (body cathexis) als untergeordnete Aspekte des Körperbildes bezeichnen. Das *Körperbild* umfasse allerdings nicht das *Körperschema* als Vorstellung vom eigenen Körperäußeren. In englischsprachigen Arbeiten werde der Begriff *body image* gleichermaßen für *Körperschema* und *Körperbild* benutzt.

Bielefeld (1986) möchte für den deutschsprachigen Raum beide Termini unter dem Konzept der Körpererfahrung zusammenfassen.²⁴³

Roth grenzt die beiden Begriffe durch ihre psychologische Bedeutung voneinander ab: das *Körperschema* sei wahrnehmungspsychologisch, das *Körperbild* persönlichkeitspsychologisch orientiert. Um auf Daszkowski zurückzukommen: sie sieht eine große Übereinstimmung in der Definition, nämlich dass „die verschiedenen Komponenten des Verhältnisses zum eigenen Körper als Körperbild zusammengefasst werden“²⁴⁴ und zieht besonders zwei Aspekte²⁴⁵, die sich in der neueren Literatur herauskristallisiert haben, für die Entwicklung ihres Untersuchungskonzeptes heran: Der erste Aspekt bezieht sich auf das mentale Bild, Daszkowski nennt es *Körperschema*, das

²⁴⁰ Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 9.

²⁴¹ F. Kiener, 1973, zitiert nach Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 11.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Vgl. Röhrich, Körperbild im Spannungsfeld, 2009, S. 32f.

²⁴⁴ F. Kiener, 1973, zitiert nach Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 11.

²⁴⁵ Ebd., S. 11ff.

wir von der physischen Erscheinung unseres Körpers haben. Und der zweite Aspekt fußt auf der Überzeugung, dass das *Körperschema* unsere Bewertungen und Gefühle bezüglich unseres Körpers mit einschließt. Außerdem kann es als Teil des Selbstkonzeptes verstanden werden, welcher sich aus der Gesamtheit der Einstellungen zum eigenen Körper (Wahrnehmung, Kognition, Affekte und Wertungen) konstituiert. Schlussendlich wird die Bedeutung kultureller Faktoren für die Herausbildung des Körperbildes betont und der Körper als Objekt sozialer und kultureller Zuschreibungen dargestellt.²⁴⁶ Nicht in ihre Definition der Begriffe einfließen lässt Daszkowski die frühen Erkenntnisse der Neurologie, angefangen von Pick über Schilder, beide werden nur in einem historischen Abriss über *Körperbildstörung* genannt.²⁴⁷

Um die Gegenüberstellung von verschiedenen Definitionsversuchen zum Körperbild abzuschließen, möchte ich noch eine Kurzdefinition von Siblik zitieren. Sie lautet:

„Das Körperbild, kurz umschrieben als die geistige Repräsentation des eigenen Körpers unter statischen und dynamischen Bedingungen in Verbindung mit einstellungsmäßigen Faktoren, stellt mit seiner großen Anzahl von Einzelaspekten ein entsprechend weites Untersuchungsfeld dar.“²⁴⁸

1.1.2. Facetten des Begriffes

Im aufzählenden Verfahren möchte ich nun unterschiedliche Facetten des Begriffes anführen.

1.1.2.1. Psychoanalytische Sichtweise

Der früheste Zugang zum Körperbild war ein neurologisches Konstrukt und hatte im Zusammenhang mit Phantomgliedern mit der Registrierung von motorischen und sensorischen Aktivitäten durch das Gehirn zu tun.²⁴⁹ Inspiriert von den psychoanalytischen Theorien von Paul Schilder und Seymour Fisher wurde das Körperbild später aber als komplexe Erfahrung gesehen, welche mit dem eigenen physischen Sein auf den verschiedenen Bewusstseinssebenen gemacht wird. Diese Sichtweise sieht den Körper als Grenze zwischen dem Selbst und allem außerhalb des Selbst.²⁵⁰ Die eigene Körpererfahrung ist eine projizierte Repräsentation von frühen emotionalen Lernergebnissen. Demzufolge hat das Körperbild weniger mit Gefühlen über den eigenen Körper zu tun, als mit unbewussten Vorkommnissen und Gefühlen über das eigene Selbst.²⁵¹ Dies wird als psychoanalytischer Zugang zum Körperbild kategorisiert.

²⁴⁶ Ebd., S. 12.

²⁴⁷ Ebd., S. 14.

²⁴⁸ Siblik, Körperbild, 1973, S. 107.

²⁴⁹ Vgl. Kazdin, Encyclopedia of Psychology, 2000, S. 436.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Vgl. dazu Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 19: Bei Lacan wird durch das Spiegelbild eine Entzweiung mit sich selbst erfahren. Erst durch das Spiegelbild erfolgt die Trennung in das außerhalb des Selbst und innerhalb des Selbst Liegende (S. 19). Bevor sich das Kind im Spiegel entdeckt, hat es nur eine „zerstückelte“ Wahrnehmung vom eigenen Körper (ebd., S. 27f).

Allgemein wird das Körperbild als psychologisches Konzept bezeichnet, welches die individuelle mentale Repräsentation des eigenen Körpers beschreibt.²⁵²

Françoise Dolto prägte ebenfalls einen spezifischen Zugang für ein psychoanalytisch geprägtes Verständnis des Körperbildes. Wichtig für das Verständnis der Thematik sind auch Freud und seine Abhandlungen über die Konstitution von erogenen Zonen und die Bedeutung derer mentalen Repräsentation. Piera Aulagnier (1991) betont, dass rein sensorisch-neurologische Reaktionen für die Bildung einer erogenen Zone nicht genug seien und verweist auf die Bedeutung von zeitlichen und subjektiven Komponenten, damit somatische Reize psychische Bedeutung erlangen. Weiters sind die Theorien von Jacques Lacan, Esther Blick und Didier Anzieu für einen psychoanalytisch fundierten Blickwinkel auf das Körperbild von Interesse.

1.1.2.2. Medizinische Dimension des Körperbildes

Das Körperbild kann als kontinuierliche, mentale Repräsentation des Körpers gesehen werden, im Speziellen seiner Größe, seiner Form und damit seines Aussehens. In diesem Zusammenhang wird der Terminus als medizinischer und psychologischer Terminus verwendet, um verschiedene Arten der Selbstwahrnehmung zu definieren. Von Bedeutung ist die Unterscheidung in ein normales und ein traumatisches, oder in ein klinisches oder nicht-klinisches Körperbild²⁵³, welche von verschiedenen wissenschaftlichen Richtungen getroffen wird. Diese Perspektive wurde vor allem geprägt von der klinischen Psychologie, die sich mit Fragen des Körperbildes bei von Essstörungen betroffenen Personen auseinandersetzte. Als Diagnosemittel wurden spezielle Techniken entwickelt, die versprechen, das Körperbild messen zu können.²⁵⁴

Das Körperbild wird in einem eher zeitgenössischen Blickwinkel als eine psychologische Einstellung („attitude“) gegenüber den eigenen physischen Charakteristika bezeichnet, die speziell auf das Äußere zugeschnitten ist. Diese Einstellung bezieht sich also auf bewusste und körperbezogene kognitive Aspekte, Emotionen und Verhaltensweisen. Forscher verwenden Fragebögen, um diese Einstellungen zu eigenen physikalischen Attributen, Überzeugungen und emotionalen Gefühlen in direktem Bezug zum eigenen Äußeren zu untersuchen. „Frequently used measures are the Body Cathexis Scale, the Body Shape Questionnaire, the Multidimensional Body-Self Relations Questionnaire, and the Situational Inventory of Body Image Dysphoria.“²⁵⁵

Aus der Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper können psychische und klinisch relevante physische Probleme resultieren, auf welche unter dem weiten Bereich von

²⁵² Vgl. Kazdin, Encyclopedia of Psychology, 2000, S. 436.

²⁵³ Daszkowski sieht die Gefahr, dass Schönheitsideale, die für klinisch gefährdete Randgruppenbereiche gültig sind, von eigentlich nicht-klinisch gefährdeten, also physisch gesunden, breiteren Bevölkerungsschichten übernommen werden. Vgl. Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 213. Zur näheren Definition von klinischen bzw. subklinischen *Körperbildstörungen* siehe ebd. S. 13-22.

²⁵⁴ Vgl. Kazdin, Encyclopedia of Psychology, 2000, S. 436.

²⁵⁵ Ebd.

„Body-Image Disturbances and Disorders“ eingegangen wird. Betroffene haben ein größeres Risiko an Depressionen, sexuellen Schwierigkeiten und Essstörungen zu leiden. Eine weitere *Körperbildstörung* ist die sogenannte „body dysmorphic disorder“, die in einer exzessiven Beschäftigung mit einem geringfügigen körperlichen Defekt mündet.

1.1.2.3. Medientheoretische Sichtweise

Diese Sichtweise verwendet eine medientheoretische Achse, um das Thema zu untersuchen. Sie fokussiert hauptsächlich auf die Auswirkungen von medial transportierten Bildern von Mode und Aussehen auf Frauen und Männer.

1.1.2.4. Die neurologisch kognitive Dimension der Konstruktion des Körperbildes

Diesbezüglich geht es um die neurologische Dimension der Konstruktion des Körperbildes durch das menschliche Gehirn.²⁵⁶ Das menschliche Gehirn zeichnet für die Konstruktion des Körperbildes zuständig. Das Körperbild wird in Zusammenhang gebracht mit dem „sense of having a body“, welcher mit dem visuellen System, dem vestibulären System und der Propriozeption in Verbindung steht. Propriozeption wird hier nach Charles Scott Sherrington als dynamische „body maps“ im somatosensorischen, motorischen und parietalen Kortex verstanden und als Ausdruck für den Sinn von der Positionierung im Raum bezeichnet. In Verbindung mit neuronalen Vorgängen im Gehirn werden Sensationen erzeugt, die für kutane, viscerale und propriozeptive Empfindungen zuständig sind. Diese neuronale Aktivität repräsentiert mit sensorischer Unterstützung – kommend vom peripheren Nervensystem über das Rückenmark in das Gehirn – jeweils bestimmte Organe oder Zonen des Körpers im Gehirn.²⁵⁷

Unserem Gehirn wohnt eine so genannte Topographie des Körpers inne, die einzelne Teile unseres Körpers abbildet. Diese Topographie dürfte dynamisch funktionieren, Körperregionen, die mehr gebraucht werden als andere, sind im Kortex größer repräsentiert.²⁵⁸ Bereits das Lenken der Aufmerksamkeit des Bewusstseins auf bestimmte Körperteile hat einen Effekt auf diese interne Repräsentation und in der Folge auf die Bewegungs- und Koordinationsfähigkeit. Darüber hinaus gibt es Untersuchungen bei Musikern, die durch das Trainieren spezifischer Bewegungen übermäßig stark entwickelte Gehirnareale haben, die für die motorische Steuerung zuständig sind, bei Taxifahrern sind es Bereiche des Gehirns, die für die Orientierung im Raum zuständig

²⁵⁶ Für eine einfach zu lesende, eher populärwissenschaftliche Einführung in die Thematik siehe Hüther, Gerald: Die Macht der inneren Bilder: wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Ab hier zitiert als Hüther, Innere Bilder, 2004.

²⁵⁷ Siehe Sherrington, Charles Scott: Körper und Geist: der Mensch über seine Natur. Aus d. Engl. von Mira Koffka. Mit e. Einl. von Hans Schaefer. Bremen: Schönmeyer, 1964. (Sammlung Dieterich ; 289).

²⁵⁸ Vgl. dazu die Begrifflichkeit des Homunkulus in der Neurowissenschaft und in der Philosophie, die auch im Kontext mit Kleist untersuchenswert wäre. Kleist thematisiert die Frage, wie und an welchem Ort im Körper ein bewusstes Wesen und ein Geist zu situieren ist und stellt dies in Relation mit graziler Bewegung und Motorik im weitesten Sinne.

sind.²⁵⁹ Mit Fragestellungen solcher Art setzt sich im medizinischen Bereich die Somatotopik auseinander.²⁶⁰

Durch Störungen in diesen Abläufen kann es zu einer Unterbrechung der Rückkoppelung zwischen einerseits der neuronalen, repräsentativen Tätigkeit im Gehirn und andererseits der sensorischen Versorgung durch die Nerven kommen, wie beispielsweise bei der Amputation eines Gliedes. Dies kann bis zu einem Verlust der Propriozeption, einem Gefühl der Ablösung vom eigenen Körper oder ähnlichem führen. Phantomschmerzen nach dem Verlust einer Extremität gehören ebenfalls in diese Kategorie, wie auch andere Störungen.

Daraus kann man den Rückschluss ziehen, dass selbst bei Unterbrechung der sensorischen Information – sei es kutaner, viskeraler oder propriozeptiver Natur – die repräsentativ-neuronale Repräsentation dieser vorher gemachten sensorischen Empfindungen im Gehirn aufrecht bleiben, also quasi unabhängig von tatsächlichen Sensationen (weiter)funktionieren können.²⁶¹ Führt man diesen Gedankengang fort, scheint es möglich, dass allein durch den Vorgang der Imagination im Gehirn neurologische Abläufe ausgelöst werden, die nicht von jenen unterscheidbar sind, die gestartet werden, wenn sie durch tatsächliche, reale Auslöser wie Bewegung, Geruch, Berührung, Kälte, Hitze, et cetera motiviert werden. Diese Erkenntnis ist im theaterwissenschaftlichen Kontext von Bedeutung, wenn es darum geht, das Verhältnis zwischen Akteur und Schauspieler zu definieren, es beeinflusst die Auffassung von *Fiktion* und *Realität* auf biologischer und physiologischer Ebene (die Grenze verschwimmt) und ist bedeutsam für rezeptionsspezifische Überlegungen Katharsis und Mimesis betreffend. Es ist wahrscheinlich, dass durch die bloße Betrachtung, aber auch durch den mimetisch-dramatischen Vollzug einer Geste, eines Spiels, eines Affekts oder einer Emotion im Körper „biologisch“ „reale“, also neurochemische Reaktionen stattfinden, die ursächlich von einem medizinisch-biologischen Standpunkt nicht von denen unterscheidbar sind, die ausgelöst werden, wenn diese Emotionen, Gesten und Sensationen nicht „gespielt“ oder im Rahmen einer dramatischen Theaterform ausgeführt werden, sondern im Alltag realisiert werden.²⁶²

Das Körperbild ist demnach zu definieren als repräsentatives Modell, welches vom Gehirn produziert wird und welches verschiedene Funktionen erfüllt, wie beispielsweise

²⁵⁹ Vgl. Hein, Till: Kernspin im Nirwana. Meditieren erhöht die Konzentration, verändert die Architektur des Gehirns und hilft bei Depressionen, sagt Ulrich Ott. Nun will er die Erleuchtung messen. In: Die Zeit, 31.01.2008, Nr. 06. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://images.zeit.de/text/2008/06/P-Ulrich-Ott>. [Datum des Zugriffs: 02.02.08].

²⁶⁰ Vgl. die somatotopische Körperrepräsentation im Gehirn bei Joraschky, Körpererleben und Körperbild, 2009, S. 3f., aber auch Gleditsch, Jochen M.: Reflexzonen und Somatotopien als Schlüssel zu einer Gesamtschau des Menschen. 4. Aufl. Schorndorf: WBV Biolog.-Med. Verl. Ges., 1994 oder Spitzer, Manfred: Geist im Netz, Modelle für Lernen, Denken und Handeln. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 1996.

²⁶¹ Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 44f.

²⁶² Diese Denkwege könnte man an das Modell des „TheatRealen“ von Hans-Thiess Lehmann anschließen, der an einen Moment der Stofflichkeit anknüpft. Vgl. dazu die Ausführungen von Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008. Vgl. auch Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 44f.

die Orientierung des Körpers im Raum. Diese Ebene arbeitet mit Assoziationen und repräsentativ dargestellten Informationen, sprich einer übergeordneten repräsentativen Ordnung, welche mitunter Auswirkungen auf unsere Wahrnehmung hat.²⁶³

Geschichtlich gesehen kam es bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Beschäftigung mit Körper-Seele Zusammenhängen anhand bizarrer Körpererfahrungen hirnkranke Patienten. Ungefähr zur gleichen Zeit diagnostizierte man die „Missgestaltungsangst“²⁶⁴ (Dysmorphophobie oder Schönheitshypochondrie). Die Neurologie beschäftigte sich als Erstes mit den Störungen der subjektiven Körperwahrnehmung. In diesem Zusammenhang wurden Pick und Schilder bereits genannt. Pick beschrieb das *Körperschema* als Orientierung am eigenen Körper, wobei sich die Raumbilder in der Hauptsache durch sensorische Informationen entwickeln. Pick vermutete, dass jeder Mensch ein optisches Vorstellungsbild von seinem Körper hat, eine quasi innere Repräsentation des Körpers.

Schilder versuchte, neurologische, psychologische und physiologische Theorien die Thematik betreffend zu einem Konzept zu verweben, welches die Ganzheitlichkeit der Leiblichkeit betont. Zu Beginn wurden von Schilder die Begriffe *Körperbild* und *Körperschema* für das Raumbild, welches jeder Mensch vor sich hat, verwendet, später erweiterte er seine Definition dann auf die gesamte subjektive Körpererfahrung und erkannte ihre Bedeutung für die Umweltwahrnehmung.²⁶⁵ Mitte des 20. Jahrhunderts etablierte sich Schilders ganzheitliche Erweiterung des ursprünglich in der Neuropathologie geprägten Begriffes²⁶⁶, scheint aber heute nur noch marginal berücksichtigt zu werden. Es ist eine Begriffsvermischung zu bemerken, die sich weg von der Neuropathologie in Richtung einer soziobiologischen Sichtweise bewegt.

Die große Bandbreite der Thematik kommt an verschiedenen Einteilungen zur Thematik der *Körperbildstörung* zum Ausdruck, welche Daszkowski zitiert. Neben anderen zitiert sie eine body image disorder-Klassifizierung nach Lacey u. Birtchnell (1986). Folgende Einteilung wird vorgenommen²⁶⁷:

- „1. *Disturbances of body image due to primary or secondary neurological disorder*
2. *Disorders following acute dismemberment – phantom phenomena*
3. *Negative body concept in the presence of actual physical deformity*

²⁶³ Über die Repräsentation der Körper-Raum-Beziehungen vgl. Lemche, Erwin & Thomas Loew: Neo- und subkortikale Grundlagen der Körperbild-Funktionen. In: In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 1-8.

²⁶⁴ Vgl. Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 14.

²⁶⁵ Ebd., S. 15.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd., S. 16.

4. *Disturbed and negative body concept in the presence of minimal or no actual deformity (Dysmorphophobia)*

5. *Other body image manifestations of psychiatric disorders*²⁶⁸

1.1.2.5. Die soziale und kulturelle Dimension des Körperbildes

Bei Paul Schilder erfährt der Begriff eine Ausweitung von der Physiologie auf das Konzept der Libido und der sozialen Komponente des Körpers. Robert Jones erwähnt zwei Arten, wie der Terminus „body image“ zu definieren wäre: „first, as a medical and psychological term for defining self-perception; second, as a social and cultural phenomenon, which enforces normative expectations.“²⁶⁸

Ad 2) evoziert Jones einen kulturell geprägten Standpunkt bezüglich der Auswirkungen, die die ständige Präsentation unseres Körpers nach sich zieht. Er erwähnt kulturell einschlägige Kodifizierungen und Praktiken, die regulieren, wie der Körper zu erscheinen hat und zu benutzen ist. Es gilt diesen Standards, oder auch Bildern zu entsprechen. Konsequenzen sind damit in Verbindung stehende Krankheiten und soziale Phänomene wie Bulimie, Magersucht, Tendenz zu Diäten, et cetera. So werden Körperbilder geschaffen, denen es nachzueifern gilt, entsprechend den Idealen, die verschiedene Kulturen kreieren.

Noch zwei weitere kurze Definitionen, beide von der Seite eines medizinischen Lexikons:

*„Body image: A term that refers to a person's inner picture of his or her outward appearance. It has two components: perceptions of the appearance of one's body, and emotional responses to those perceptions.“*²⁶⁹

Aus einem anderen Beitrag, stammend von derselben Seite:

*„The concept of one's body or self as presented to others; the BI is core aspect of 'selfness,' which incorporates personal attitudes and perceptions concerning one's appearance.“*²⁷⁰

Der kulturelle und soziale Einfluss auf die Entwicklung des Körperbildes wird mit dem Gefühl des „embodiment“ und dem Zeitpunkt, zu dem man seinen eigenen Körper das erste Mal im Spiegel sehen kann, in Verbindung gebracht.²⁷¹ Es wird betont, dass

²⁶⁸ Jones, Robert: Body image. [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.answers.com/topic/body-image>. [Datum des Zugriffs: 13.11.2008]

²⁶⁹ The free dictionary. By Farlex. Medical dictionary. „Body image.“ [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/body+image> [Datum des Zugriffs: 27.4.2007]

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Der Terminus „embodiment“ ist auch innerhalb der Kognitionswissenschaften und der Psychologie ein bedeutender. Hier wird er allerdings mit der von Lacan geprägten Terminologie des Spiegels in Verbindung gebracht. Für eine kurze Einführung siehe Machlachlan, Malcolm: Embodiment. Clinical, critical and cultural perspectives on health and illness. Milton Keynes: Open University Press; 2004. (Health Psychology), S. 1-22. Für weiterführende Information zum Konzept des „embodiment“ in der Kognitionswissenschaft, in der Psychologie, aber auch der Performancetheorie siehe Gallagher, Shaun: How the body shapes the mind. 1. publ. in pbk. Oxford: Clarendon, 2006; Fischer-Lichte, Erika: The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. New York: Routledge, 2008, ab S. 77 und Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenologie de la perception. 3. ed. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque des idées, Editions de la Nouv. Revue franc.).

Einstellungen zum eigenen Äußeren und seine Sozialisation durch Normen²⁷² und Erwartungen der Kultur, der Familie und von Gleichaltrigen beeinflusst wird. Physische Attribute werden in diesem Zuge valorisiert, Ideale, wie man ausschauen sollte, werden aufgebaut. Je nachdem, ob diese Ideale übereinstimmen oder nicht, wird von einem positiven oder negativen Körperbild ausgegangen. Soziale Interaktion (Hänseln, Kritik) kann einen großen Einfluss zur Einstellung zum eigenen Aussehen haben.²⁷³

Ebenfalls in diesen Themenkreis fallen Fragen, die um Gender, Kultur und Körperbild kreisen. In diesem Zusammenhang werden die Körperzufriedenheit im historischen Vergleich und im Vergleich der Geschlechter unter Heranziehung von empirischen Daten untersucht. Diese Daten werden mit sozio-kulturellen Beobachtungen verglichen. Beispielsweise spiegelt die gegenwärtige Einstellung von Frauen und Männern zu ihrem Gewicht, ihrer Körperform und ihrer Bereitschaft, aktiv ihr Aussehen zu gestalten „the current „thin-and-fit“ cultural standards defining feminine beauty.“

Des Weiteren werden interkulturelle Unterschiede bezüglich des Körperbildes untersucht und Auswirkungen, welche die sexuelle Orientierung und Selektionskriterien ausüben.

1.1.3. Veränderbarkeit des Körperbildes

Eine Herausforderung an das Körperbild ist es, kontinuierlich Veränderungen durch den natürlichen Alterungsprozess oder aber durch Krankheit („facial disfigurement, mastectomy, or limb amputation“²⁷⁴) zu integrieren. Dies kann dazu führen, dass das vermeintlich ideale Äußere nicht mehr mit dem tatsächlichen Aussehen zusammenpasst, und verursacht möglicherweise ein Gefühl der Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper. Die Folge ist die Notwendigkeit, das Körperbild zu adaptieren, indem das sich verändernde Aussehen in die Sicht von sich Selbst integriert wird. Dies gilt auch für soziale Normen und Standards, die ständig und kontinuierlich von neuem in das Körperbild integriert werden müssen.

Für Thomas F. Cash²⁷⁵ bestehen zwei Möglichkeiten, das Körperbild zu verändern: Die eine ist, den Körper so zu verändern, dass er den eigenen Idealen entspricht. Dies ist durch Verlust an Körpergewicht, Training, Schönheitschirurgie, medizinische Behandlungen, et cetera zu erreichen. Obwohl dieser Ansatz Änderungen des Körperbildes bewirken kann, wird er von Feministinnen und anderen Vertretern sozialen Wandels kritisch gesehen. Als zweites werden psychotherapeutische Interventionen vorgeschlagen.

Interessant in diesem Kontext ist auch Damasio, Antonio R.: Der Spinoza-Effekt: wie Gefühle unser Leben bestimmen. Aus dem Engl. von Hainer Kober. München: List, 2003.

²⁷² Vgl. die Verwendung des Begriffes bei Dederich, Disability Studies, 2007, S. 127.

²⁷³ Vgl. Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 30.

²⁷⁴ Kazdin, Encyclopedia of Psychology, 2000, S. 437.

²⁷⁵ Ebd.

Empfohlen wird hier besonders die „cognitive-behavioral body-image therapy“²⁷⁶, hauptsächlich von den amerikanischen Psychologen Thomas F. Cash und James C. Rosen entwickelt. Die vorgeschlagene Therapie basiert auf der Annahme, dass Menschen Probleme lösen können, indem sie besser anpassungsfähige Denkmuster und Handlungsmuster lernen.

1.1.4. Die Bedeutung des Aussehens für die Begrifflichkeit

Das Aussehen im strengen Sinne des Wortes scheint überhaupt wichtig für das aktuelle Verständnis des Begriffes zu sein. Das Körperbild soll durch gewisse Tests sogar messbar gemacht werden, indem Idealvorstellungen vom Körper und tatsächliche Körperdimensionen miteinander verglichen werden. Dies scheint mir Grund genug, kritisch auf diesen Aspekt der Thematik einzugehen.

Quantitativ gesehen besteht die Tendenz, dass das Körperbild und die damit verbundene Wahrnehmung des eigenen Körpers hauptsächlich in Bezug zum eigenen Aussehen oder präziser mit der eigenen Einstellung zum Aussehen des eigenen Körpers (engl. „attitude“) im Verhältnis zum Aussehen anderer (kollektiv) gesehen wird.

Fragen der Wahrnehmung und Reizverarbeitung, aber auch, wie es zur Ausbildung des Körperbildes von einem entwicklungspsychologischen und neurologisch-kognitiven Standpunkt her kommt, werden dabei oft vernachlässigt. Die Erkenntnisse auf medizinischer, körperlicher und psychosomatischer Ebene sind aber von Bedeutung für die Fragestellung, wie es zu einer geistigen Repräsentation à la Körperbild kommt und welchen diskursiven Stellenwert der Terminus einnimmt.

Stattdessen lässt sich die Betonung einer spezifischen Bildhaftigkeit, eben der des Aussehens als unhinterfragbare, visuelle Tatsache, der scheinbar eine originäre Evidenz zugeschrieben wird, beobachten. Dieses bringt die Gefahr einer Verknöcherung und Erstarrung des *Körperbild*-Begriffes mit sich. Das Körperbild ist meiner Meinung nach eher als Transportmedium von Konzepten und einzementierten Vorstellungen von Körper, Seele, Geist und Leib in ihrer spezifisch-visuellen Umsetzung zu positionieren denn als bildhaft-visuelles Resultat eines Sehaktes.

Das Körperbild kann in diesem Sinne als dynamisches, prozesshaft funktionierendes, repräsentatives Phänomen verstanden werden. Diesbezüglich zeichnet es sich durch seine Prozesshaftigkeit und in seiner Ausformung und Entwicklung aus, nicht aber durch seine Produkthaftigkeit – beispielsweise als Bild vom eigenen Körper. Das Körperbild als so verstandenes Phänomen animiert dazu, das Innere durch das Innen kennen zu lernen. Dadurch kommt es zu einer wahrnehmungspsychologischen und erkenntnistheoretisch veränderten Sichtweise auf das Körperbild. Daraus folgt, dass der Terminus nicht mehr nur auf das Aussehen beschränkt ist, sondern sich in übertragenem

²⁷⁶ Ebd.

Sinne auf eine Reise in das Innere, vorderhand nicht visuell Erschließbare und Unsichtbare begibt.

Widmer sieht die Gefahr, dass es zu der irrigen Auffassung kommen könnte, dass es beim Körperbild um etwas rein Visuelles gehe, das sich direkt auf den Körper beziehe. Er hingegen betont die Vermitteltheit des Körperbildes, die Dimension des Anderen werde nicht direkt über das visuelle System, sondern über ein Zeichensystem übertragen. In dieser Tatsache sieht er eine Distanz zum Realen, verstanden als „Ding an Sich“²⁷⁷. An den Platz des Realen trete in der geistigen Repräsentation das Körperbild.²⁷⁸

Wenn ich also das Innere wie auch das Äußere meines Körpers, das Aussehen, wie es sich innen und außen präsentiert, bildhaft erfahre, hat das einen direkten Impact auf die Begrifflichkeit des *Körperbilds*. Was ist das Verhältnis dieser bildhaft auftretenden Information zu tatsächlich und ständig auftretenden Sinnesreizen? Der Zusammenhang solch bildhafter Informationen und Fragen der wahrnehmungstechnisch beeinflussten und teils unbewussten und körperlichen Erinnerung ist evident und braucht nicht weiter betont zu werden.

Viele Arbeiten, wie auch die von Alexandra Daszkowski, beschäftigen sich mit dem Thema unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses von Menschen zu ihrem Körper. Die angesprochene Autorin wählt einen psychobiologischen Winkel und stellt sich die Frage, warum so viele Menschen mit ihrem Körper „heutzutage“ unzufrieden sind, weil sie Angst haben, einer gesellschaftlichen Norm, einem Idealbild nicht zu entsprechen. Als Ziel definiert sie, den Widerspruch zwischen einer so genannten „biologischen“ Realität eines Körpers und eines „kulturellen“ Anspruches an ihn aufzuzeigen. Durch diesen umfassenden Ansatz möchte sie einen Beitrag zum Verständnis von subjektiven Problemen den eigenen Körper betreffend leisten, welche sie in rasantem Steigen begriffen sieht. Dies hat ihrer Meinung nach nicht mit den Funktionen des Körpers zu tun, sondern mit einer Störung des Körperbildes, welches mit einer Idealvorstellung abgeglichen wird. Ausgehend von der Psychobiologie möchte sie kulturelle Zuschreibungen des Körpers den biologischen Gegebenheiten gegenüberstellen. Sie sieht die Botschaft in einem virtuell-visuellen Medienkörperideal, welches physische Perfektion verheißt. Die biologische Sicht zeige hingegen Grenzen auf.

Rein quantitativ betrachtet liegt auf der Hand, dass sich viele Autoren aus der Psychologie, Psychiatrie und Medizin mittels empirischer Untersuchungen systematisch dem Thema *Körperbild* im Umkreis von *Körperbildstörungen*, Schönheitsideal und Aussehen im Sinne einer äußeren Erscheinung genähert haben. Dazu gibt es auch einen umfangreichen Forschungsstand, wie Daszkowski betont. Sie selbst problematisiert die Schwachstellen dieser Untersuchungsmethoden und stellt sich die Frage, ob man einem

²⁷⁷ Vgl. die Ausführungen von Widmer zu Kant, in: Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 57ff. Zum „Ding an Sich“ ebd., S. 63.

²⁷⁸ Ebd., S. 7.

komplexen Phänomen wie dem des Körperbildes und seiner humanbiologischen Relevanz überhaupt mittels einer empirischen Untersuchung gerecht werden kann. Grundsätzlich ist zu sagen, dass auch für diesen Ansatz ein diskursiv-phänomenologischer und kulturwissenschaftlicher Ansatz ergänzend von Interesse wäre.²⁷⁹

De facto ziehen die Studien der klinischen Psychologie aber auch der Soziologie zum Körperbild von Frauen und Männern, die vor gut 30 Jahren begannen, sehr viel Aufmerksamkeit auf sich, auch, weil sich die Einstellung zum eigenen Körper in den Untersuchungsergebnissen beständig verschlechtert zu haben scheint. Das Thema ist demzufolge ein virulentes und spiegelt eine aktuelle Entwicklung, unter Umständen herbeigeführt und geleitet durch einen spezifischen Gebrauch und Einsatz der Sinnesorgane, der die wissenschaftliche Praxis dominiert, wider. Allerdings, und hier teile ich Daszkowski Einschätzung, ist eine Ergänzung zu diesem Blickwinkel notwendig. Daszkowski spricht sich für das Einbeziehen eines biologischen Blickwinkels aus, ich plädiere einerseits methodisch für eine Öffnung in Richtung diskursiv-kulturwissenschaftlicher und kognitiv-neurologischer Aspekte und andererseits thematisch zu einer umfassenden Neu-Interpretation und -Anwendung des Begriffes.

1.1.4.1. Der Bildbegriff im Zusammenhang mit dem Körperbild²⁸⁰

Eine Thematisierung der Begrifflichkeit des *Bildes* scheint mir in diesem Zusammenhang von Bedeutung zu sein. Der ursprüngliche Begriff vom *Körperbild* könnte von der Entkoppelung von „realer“, sensorisch motivierter Enervierung des Gehirns und der bestehenden Repräsentation ebendort abgeleitet worden sein. Die Verwendung des Begriffes kann täuschend, aber auch sehr aufschlussreich sein. „*Bild*“ meint in diesem Zusammenhang meiner Interpretation nach eine unabhängig von sensorischen Informationen existierende, gleichsam zu einem unbestimmbaren Teil bewusste und unbewusste, bildhafte und damit nicht logisch und chronologisch aufgebaute Vorstellungswelt im Gehirn, quasi eine Projektion oder Doppelung der entkoppelten „Realität“ im Sinne der tatsächlichen Sinneswahrnehmung.²⁸¹ „*Bild*“ meint in diesem Kontext jedoch nicht eine abgebildete Information im Sinne von stehend, bildhaft und

²⁷⁹ Eine Fortentwicklung oder wenigstens aufbauend auf die Erkenntnisse in der Entwicklung des *Körperbild*-Begriffes scheint die Theorie des Selbstmodells von Metzinger zu sein. Es sind viele Parallelen zu beobachten, wobei der Akzent Metzingers auf die Kognitionsforschung betreffende Resultate basierend auf der Funktionsweise des Gehirns liegt, während im Rahmen der *Körperbildforschung* der Fokus mehr spezifisch auf die Repräsentation des Körpers gelegt wird. Beide Richtungen sind jedoch sehr nahe miteinander verwandt, da die Funktionsweisen des Körpers (Bewegung, sensorischer Apparat, nervöser Apparat, repräsentative Tätigkeit des Gehirns, etc.) unauflösbar eng miteinander verwoben sind, wie Metzinger selbst betont. Wie Schilder sieht Metzinger die Notwendigkeit, neurologisch-kognitive Erkenntnisse, Phänomenologie und Philosophie zu verbinden, und liefert eine Begründung, warum die auf kausalen methodischen Vorgangsweisen basierenden Naturwissenschaften auf der Grundlage spezifischer kognitiver Schemata und Funktionsmuster des Gehirns überdacht werden müssen. Erkenntnisse der *Körperbildtheorien* lassen sich auf der Grundlage des Selbstmodells in kognitiver Hinsicht sehr gut entwickeln. Vgl. Metzinger, Schimpenzen, 1994.

²⁸⁰ Vgl. dazu auch die Ausführungen w.o.

²⁸¹ Wenn man möchte, könnte man als kognitiven Erklärungsversuch die Theorie des Selbstmodells von Metzinger heranziehen. Vgl. Metzinger, Schimpenzen, 1994 und die Ausführungen zu dieser Thematik w.o.

unveränderlich, wie man es mit einer Photographie²⁸² oder einer Zeichnung verbindet, sondern eine dynamischen, chaotischen und großteils unbewussten Mechanismen folgende Informationseinheit, die ständig bestimmten neuro-biologischen, rückkoppelnden Effekten folgend im Gehirn verankert ist. Der einen Augenblick festhaltenden, repräsentativen Komponente des Bildes kommt also noch die bewegte hinzu, und im Hintergrund eine wahrnehmungstechnische. Zu betonen ist, dass die vom sensorischen Apparat kommende Information nicht unbedingt mit dem angesprochenem Körperbild – wie immer es sich auch herausbilden mag oder vielleicht sogar formen lässt – in Einklang oder deckungsgleich sein muss, wie das Beispiel des Phantomgliedes oder auch von Transsexualität beweisen könnte.²⁸³ Vielmehr handelt es sich um ein wechselnd hierarchisches Verhältnis, wo einmal die sensorische Information überlagert, und das andere Mal die repräsentativ-körperbildhafte, präexistente Information dominiert. In diesem Zusammenhang ist auch das Beispiel jener Menschen interessant, welche die Amputation eines Körpergliedes anstreben, um ihr Körperbild zu komplettieren. Dies ist in Deutschland beispielsweise im Unterschied zu den Vereinigten Staaten von Amerika erlaubt.²⁸⁴ Vielmehr scheinen sich Körperbild und Sensation gegenseitig zu beeinflussen, stimmen aber nicht unbedingt überein.

Im Gegensatz dazu geht die Auffassung vom Körperbild, die in den letzten Jahrzehnten eine Überbewertung erfahren hat, einer eher psycho-soziologischen Herangehensweise folgend vom Bild als einem visuellen Reiz aus, der ausgehend von der Tatsache des Aussehens einer visuell erfassbaren Oberfläche sich in ein inneres Abbild von einem Idealzustand umformt und im Wechselspiel mit der eigenen Psyche, mit dem eigenen Selbst abgestimmt wird. Der Terminus Bild wird hier auf ein durch visuelle Reize erschaffenes, innerliches Abbild oder Spiegelbild seines äußerlichen Aussehens oder des Aussehens anderer reduziert. Es wird nicht als eine komplexe Repräsentation eines durch diverse sensorische Reize erzeugten, nicht rational-logischen Erklärungsmustern folgenden Zustandes im Gehirn, welcher als bildhaft zu interpretieren ist, gesehen.

Für unsere Überlegungen ist also entscheidend, in welchem Ausmaß Informationen und Befehle bei bestimmten Abläufen auf repräsentativer Ebene vom Gehirn autonom von willkürlichen und bewussten Komponenten, also unwillkürlich, unbewusst und bildhaft

²⁸² Vgl. dazu die Ausführungen von Peter Widmer zum *Körperbild* als photographisches Abbild. Oft setze man mit *Körperbild* lediglich folgende Dinge gleich: ein photographisches, mentales Abbild vom Körper als Vorstellung vom eigenen Körper, als Vorstellung vom anderen Körper und als Vorstellung des eigenen Körpers im Blick anderer Menschen (Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 13) bzw. die Art und Weise, wie der Schauspieler das Leben sieht, nämlich in der gleichen Art und Weise, „[...] wie es der Fotoapparat sieht [...]“. Vgl. Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, 1969, S. 55.

²⁸³ Vgl. Hüther, *Innere Bilder*, 2004.

²⁸⁴ Vgl. dazu folgende interessante Arbeiten: Ryan, Christopher James: *Out on a Limb: The Ethical Management of Body Integrity Identity Disorder*. In: *Neuroethics* (2009), S. 21-33. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.springerlink.com/content/nw13778v8m220693/fulltext.pdf>. [Datum des Zugriffs: 29.6.2009] und Tolmein, Oliver: "Ich wünsche mir eine Querschnittlähmung." - Die Debatte über Body Integrity Identity Disorder. In: F.A.Z.-Blogs. Biopolitik. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://faz-community.faz.net/blogs/biopolitik/archive/2009/01/06/quot-ich-w-252-nsche-mir-eine-querschnittl-228-hmung-quot-die-debatte-252-ber-body-identity-integrity-disorder.aspx> [Datum des Zugriffs: 29.6.2009]

verarbeitet werden. Die neurologischen Abläufe im Rahmen der Kommunikation zwischen den verschiedenen Gehirnregionen sind von Interesse, besonders, wenn sie in einem interdisziplinären Prozess in den Rahmen der Wahrnehmung gestellt und in diesem Zusammenhang auch phänomenologisch beleuchtet werden.²⁸⁵ Dieser fächerübergreifende Zugang ist deshalb wichtig, weil davon ausgegangen werden kann, dass biologische Prozesse durch die Modifikation des Körperbildes als repräsentative Instanz beeinflusst werden können. Das setzt an dem Punkt an, an dem sensorische Informationen, Emotionen und Affekte unbewusst und unwillkürlich im Gehirn kontinuierlich gespeichert und reproduziert werden. Der Eingriff in unsere Bewusstseinsstruktur führte dem folgend zu konkreten Änderungen in physiologischer Manier.

Dies hat wiederum Konsequenzen auf eine gesellschaftliche Fragestellung didaktischer und pädagogischer Natur. Es geht in diesem Zusammenhang vor allem um den Umgang und die Verarbeitung von Information, welcher Informationsgegenstand entspricht welcher Informationsart?²⁸⁶ Auch machtpolitische Fragestellungen, wie sie Foucault immer wieder gestellt hat, werden berührt.²⁸⁷ Denn bereits die Vermittlungsweise und die Art der Information führen zu einer Konditionierung des Wahrnehmungsverhaltens, indem das Körperbild ursächlich mit beeinflusst wird. Dies hat wiederum Auswirkungen auf unsere Lokomotion und unsere Bewegungen.

2. WEITERE ASPEKTE DES KÖRPERBILD-BEGRIFFES

Kleists Text hat uns viele Hinweise darauf gegeben, wie ein differenziertes Körperbild gelesen werden könnte. Tatsächlich ist die Thematik des *Körperbildes* eine, der man sich ohne ideologische Scheuklappen und unter Verwendung einer interdisziplinären Herangehensweise nähern sollte.

Der *Körperbild*-Begriff, den ich verwenden möchte, lehnt sich an das Begriffsverständnis aus dem angelsächsischen Raum an, das von einer begrifflichen Unterscheidung *Körperbild* und *Körperschema*, wie sie im deutschsprachigen und französischsprachigen Raum oft vorgenommen wird, größtenteils Abstand nimmt.

²⁸⁵ Die neurologische Dimension dieser Fragestellung habe ich bereits mehrfach betont. Vgl. dazu auch die Ausführungen w.o. und die Verweise auf die einschlägige Literatur w.o.

²⁸⁶ Zur Bedeutung somatischer Lernmethoden vgl. Schuchter, Kunst der Bewegung, 2006, S. 10; zur Gegenüberstellung eines Wissenschaftsverständnisses, dass auf dem logischen Empirismus beruht und der Dimension eines somato-sensorisch-aufgefassten Begriffes von Erfahrung und seiner Bedeutung für die qualitative Forschung ebd., S. 90ff. Zur Bedeutung der Bewegungsanalyse in der Diagnostik von Körperschema- und Körperbildstörungen vgl. Lausberg, Hedda: Bewegungsanalyse in der Diagnostik von Körperschema- und Körperbildstörungen. In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 125-133.

²⁸⁷ Vgl. dazu die Abschnitte „Der disziplinierte Körper (Foucault)“ und „Der diskursive Körper (Foucault)“ in Gugutzer, Soziologie des Körpers, 2004, S. 59-65 bzw. S. 74-81.

Unterfüttert wird diese theoretische Grundlage von methodischen Überlegungen der Kulturwissenschaften, vor allem der Interdisziplinarität. Der wichtigste Punkt jedoch ist, dass es ein Begriffsverständnis ist, welches überwiegend von einer physiologisch und körperlichen fundierten Sichtweise, also einem in weitestem Sinne funktionellen Begriffsverständnis ausgeht, für welches Form und Aussehen nur sekundär wichtig sind. Genährt wird es von der Auseinandersetzung mit spezifischen Erfahrungs- und Erkenntnischemata und auch von der Sichtweise des Körperbildes als im weitesten Sinne biologisch fundiertem Phänomen. Im Mittelpunkt stehen deswegen weder eine psychologische, eine soziologisch-analytische noch eine psychiatrisch-medizinische Vorgangsweise, sondern die Betonung liegt auf dem Stofflichen und der Wahrnehmung dessen, was in der Analyse und den damit verbundenen Auswirkungen auf die Erkenntnisse aus den aufgezählten Gebieten mündet.

„Vor diesem Hintergrund ist es gerade eine gewisse gleichsam ‚dumme Stofflichkeit‘ [...], die das Theater davor bewahrt, ein bloßer Verwandter des philosophischen Diskurses zu sein, zu dem ihn die Theorie seit alters gern machen will. [...] Dieses ‚TheatReale‘ (von dem ich in ‚Postdramatisches Theater‘ spreche) erweist sich dann als genau diejenige Dimension, die verhindert oder doch potentiell zu verhindern vermag, dass sich das Denken der Tragödie auf ein unerhebliches theoretisches Glasperlenspiel reduziert. Die gesellschaftliche, die politische Dimension ist an dieses Moment des a-signifikanten Stofflichen gebunden.“²⁸⁸

Die begriffliche Unterscheidung in die Termini *Körperbild* und *Körperschema* als voneinander abgegrenzte Bereiche möchte ich deswegen vermeiden, weil sie, wie im vorhergehenden Teil der Arbeit gezeigt, historisch gesehen nicht unkritisch zu betrachten ist. Beide Begriffe lassen sich nicht voneinander trennen, sondern werden teilweise für dieselben Aspekte der Thematik verwendet, überschneiden sich oder werden auch einander ausschließend verwendet. Ich möchte mich vielmehr auf den Terminus *Körperbild* als Überbegriff für Aspekte, die wissenschaftlich gesehen uneinheitlich einmal unter *Körperbild* und ein anderes Mal unter *Körperschema* subsummiert wurden, festlegen.

Aus diesem Grund kann er als Überbegriff für die größeren Themenfelder, die sich im Zusammenhang mit der Thematik auftun, fungieren. Durch die Vereinheitlichung möchte ich auch klarmachen, dass die verschiedenen Komponenten der Thematik eng verzahnt sind und ich sie einander bedingend sehen möchte, anstatt sie einer analytischen Vorgangsweise folgend auseinander zu dividieren. Damit wehre ich mich gegen die beobachtbare Tendenz, den Begriff *Körperbild* auf die innere Repräsentation des Aussehens als äußere Erscheinung zu reduzieren. Quantitativ gesehen hat sich diese Begriffsverwendung in den letzten Jahrzehnten an einer großen Produktion von

²⁸⁸ Lehmann, Hans-Thies: Das Denken der Tragödie. In: Philosophy On Stage (DVD-Buch Disk 2), Wien: Passagen, 2007.

Sekundärliteratur in wissenschaftlichen, aber auch populären Bereichen zu den Themen Aussehen, Schönheit, Schönheitsideale, Gesundheit, Jugend und Ähnlichem abgezeichnet. Das Körperbild wird damit oft auf die Betrachtung durch einen spezifischen Filter des Begriffsverständnisses reduziert. Widmer versucht eine Aufzählung dieser Bezüge, die jedoch für sein Verständnis des Begriffes nur peripher wichtig seien. Er sieht gegeben, dass das Körperbild als photographisches Bild vom eigenen Körper, als Vorstellung vom eigenen Körper, als Vorstellung vom anderen Körper und als Vorstellung des eigenen Körpers im Blick anderer Menschen und ausgehend von psychosomatischen Begrifflichkeiten gelesen wird, betont aber die Bedeutung, das Körperbild als imaginäre Ebene und in seiner Bedeutung für die Dualität des Innen und des Außen zu lesen. Damit teilt er die Ansichten Metzingers, der gerade dieses Phänomen auf neurologisch-kognitiver und phänomenologischer Ebene zu erklären versucht, es aber mit einer anderen Terminologie besetzt. Die Psychoanalyse denke dabei oft das Außen als Projektion des Innen (Freud), wobei er ergänzend die Bedeutung des Außen für die Gestaltung des Innen betont.²⁸⁹

Mitchell/Snyder sehen Dederich zufolge den Körper als Mittler zwischen innen und außen.

„Im Alltagswissen der Menschen unterschiedlicher Kulturen spielt neben Körpernormen und physiognomischen Überzeugungen die Ästhetik eine wichtige Rolle [...] Ästhetik bezieht sich hier auf in einem gegebenen gesellschaftlichen oder kulturellen Kontext geltende Empfindungen in Bezug auf die Wohlgestaltetheit, Proportionalität und Schönheit, ganz allgemein: die Erscheinungsweise des Körpers.“²⁹⁰

Phänomenologisch formuliert verwende ich das Körperbild in seiner Mittlerfunktion zwischen dem Innen und dem Außen als übergeordnete repräsentative Instanz, welche nur in nicht gegenständlicher Form existiert. Es ist gleichzeitig ein Ort der Repräsentation eines visuell gebildeten Abbildes einer als gesichert geltenden Realität, wie es in vielen neueren Studien konnotiert ist.²⁹¹ Zur Frage des Innen und Außen später mehr.

²⁸⁹ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 13.

²⁹⁰ Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 120.

²⁹¹ Vgl. (in Auswahl) Smolak, Linda [Hg.]: *Body image, eating disorders, and obesity in youth: assessment, prevention, and treatment*. 2. Ausgabe. Washington, DC: American Psychological Association, 2008; Tschurtschenthaler, Birgit: *Körperschema und Körperbild: eine Pilotstudie im Kindergarten*. Univ. Innsbruck, Dipl.-Arb., 2005; Lochner, Iris Martina: *Störungen des Essverhaltens bei 12 - 19-jährigen Schülerinnen und Schülern im Zusammenhang mit dem nonverbalen Selbstkonzept (Trimmel & Handler, 1998) der Familie und dem Körperbild*. Univ. Wien, Dipl. Arb., 2000; Hübner-Ullrich, Maria: *Das emotionale Körperbild bei Kindern und Jugendlichen mit Essstörungen: am Beispiel von Adipositas und Anorexia Nervosa*. Univ. Wien, Dipl. Arbeit, 1995; Schopf, Ursula: *Körperbild und Selbstakzeptierung von Frauen am Beispiel von Bauchtanz und lateinamerikanischen Tänzen*. Univ. Wien, Dipl. Arb., 1997; Uschok, Andreas: *Körperbild und soziale Unterstützung bei Patienten mit Ulcus cruris venosum*. Bern: Huber, 2008. (Reihe Pflegewissenschaft); Wortberg, Christiane: *Bye, bye Barbie: Körperbild und Körpersprache in der Gewaltpräventionsarbeit mit Mädchen*. Münster, Westf.: Unrast, 1997.

2.1. Zur Herausbildung des Körperbildes oder zur entwicklungspsychologischen und psychoanalytischen Fundierung des Begriffes

Rückschlüsse über das Körperbild oder vielmehr über die Beschreibbarkeit des Körperbildes können sich auch ergeben, wenn man sich Gedanken über die Entstehung des Körperbildes von einer entwicklungspsychologischen und psychoanalytischen Perspektive aus macht. Nach Siblik²⁹² entwickelt sich die Motorik bereits vor der Geburt, durch die Entwicklung des visuellen Sinns kommt es zur Wahrnehmung des Kindes von sich selbst. Das Kind kommt als beschriebenes Blatt zur Welt, kann sich selbst aber nicht lesen, erst in einem Prozess der Subjektivierung und Singularisierung in Bezug zum Anderen.²⁹³ Am Beginn steht also eine ganzheitliche Herausbildung des Körperbildes, welches weder als Eigenes erkannt wird noch als Bild identifiziert werden kann, weil das Kind seinen Körper als Form noch nicht gesehen hat.²⁹⁴ Es ist eine vermeintliche Entdeckung des eigenen Selbst im anderen zu beobachten, welche durch die Entdeckung des eigenen Abbilds im Spiegel zu einer Entdeckung der eigenen Subjekthaftigkeit führt.²⁹⁵

Unter der spaltenden Kraft der Reflexion ist das Körperbild im Wandeln begriffen und trennt Schein und Sein, Sichtbares und Unsichtbares, Reales und Imaginäres.

Die Herausbildung des Bewusstseins wird als Wendepunkt gesehen, der auch für uns in Bezug zum Körperbild von Bedeutung ist. Oft wird der Zeitpunkt als entscheidend angesehen, an dem sich das Kind bewusst wahrzunehmen und zu erfahren beginnt. Diese Tatsache ist sehr stark mit dem visuellen Reiz verknüpft.

Dabei tritt leicht in Vergessenheit, dass der Körper ein sensorisch multiples Sammelbecken für Reize ist, die mehr oder weniger bewusst erfahrbare, aber nichtsdestotrotz allesamt für die Ausbildung des Körperbildes von Bedeutung sind. Es sind also nicht nur bewusst erfahrbare Parameter oder das Auftreten des Bewusstseins selbst für Überlegungen zur Ausbildung des Körperbildes heranzuziehen, vielmehr sind alle sensorischen Reize in Betracht zu ziehen, die das komplexe System Mensch im Allgemeinen und die repräsentative Schicht, die wir *Körperbild* nennen wollen, im Speziellen beeinflusst. Die Frage ist berechtigt, ob die Bedeutung, die dem individuellen Bewusstsein oder dem subjektiven Willen zugeschrieben wird, gemessen an der Informationsmenge an unwillkürlichen und unwillentlichen Reizen nicht gemeinhin überschätzt wird.

Meiner Meinung nach ist die Bedeutung dessen, was vom Kind sensorisch aufgenommen und auch verarbeitet wird, aber ohne dass es von der Psyche bewusst wahrgenommen, verarbeitet und prozessiert wird, essentiell wichtig. Dieser Faktor bleibt

²⁹² Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 11.

²⁹³ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 87.

²⁹⁴ Ebd., S. 27.

²⁹⁵ Ebd., S. 9.

aber oft im Dunklen, weil dem Bewusstsein nicht direkt erfahrbar oder zugänglich. Etwas, was vom Bewusstsein selbst nicht als wahrnehmbar erfahren wird und den direkten Übergang vom sensoriellen Reiz ins Bewusstsein nicht vollzieht, kann schwer eine relational nachvollziehbare angemessene Dimensionierung in der repräsentativ bewussten Schicht einnehmen²⁹⁶ - es hat schlichtweg keine bewusst zugängliche Bedeutung. Darin liegt der Grund, warum der Umgang mit dieser intentional nicht leicht greifbaren Schicht eigentlich empirisch, experimentell und vor allem aber vorerst virtuell und repräsentativ erfolgen muss. Die Bedeutung dieser Hypothese für Didaktik und Pädagogik im Allgemeinen sind jedoch evident.

Ganz pragmatisch betrachtet ist dem Menschen also ein dominierendes und für uns ohne Umwege erfahrbares Persönlichkeitssegment namens Bewusstsein inhärent. Es ist hypothetisch von Interesse, wie dieses Bewusstsein funktioniert und mit anderen, nicht bewussten Schichten der Persönlichkeitsstruktur auf neurologisch-kognitiver Ebene korreliert. Es muss klar sein, dass durch die spezifische Konstruktion der Arbeitsweise des Bewusstseins gewisse andere Bereiche, die einen Menschen konstruieren, überdeckt, verschüttet oder zumindest beeinflusst werden können. Als Beispiel spricht Herman Schmitz vom leiblichen Spüren, welches ungegenständlich und körperlos bleibt und sich erst später im Bewusstsein von sich selbst zeigt. Optische und taktile Wahrnehmung sei hauptsächlich an räumlich ausgedehnte, flächig begrenzte Körperformen gebunden, das leibliche Spüren dagegen erlaube keine räumlichen Zusammenhangserfahrungen, bestimmte Empfindungen seien auf den gesamten Leib bezogen.²⁹⁷

Nach diesem Hinweis auf den ganzheitlichen Aspekt, der bei der Thematik des Bewusstseins zu beachten wäre, zurück zum Ausgangspunkt der Problemstellung. Wie umstritten Fragestellungen entwicklungspsychologischer Natur sind, zeigt nämlich auch die Äußerung von Daszkowski, die die Meinung vertritt, dass das Körperbild erst in der Pubertät, quasi aus dem Nichts, entscheidend begründet wird, und in der Vorstellung von der eigenen Figur, sie nennt dies *Körperschema*, festgefroren wird. Sie gesteht immerhin zu, dass sich der junge Mensch aufgrund von körperlichen Veränderungen immer wieder mit seinem Körperbild auseinandersetzen müsse.

Mit sich auseinandersetzen aus dem Grunde, weil auch Daszkowski von einem idealen Zusammenfallen des *Körperbildes* mit dem Selbstbild ausgeht, was zu einer utopischen und idealen Einheit zwischen Körper und Seele, Subjekt/Objekt und

²⁹⁶ Metzinger redet vom Gehirn als Filter, welches Diskontinuitäten, zeitliche Brüche oder Ambiguitäten eliminieren kann, mit dem Ziel, ein homogenes Bild im Rahmen eines phänomenalen Bewusstseins zu entwerfen. Vgl. Metzinger, Schimpanse, 1994, S. 63f. Wir empfinden die Welt als phänomenale Wirklichkeit, nicht als ein von einem Gehirn erzeugter Simulationsraum, einfach als Welt, in der wir leben. Ebd., S. 65.

²⁹⁷ In diesem Zusammenhang ist auch die Intentionalität von Bedeutung, die in der Phänomenologie noch vorzuherrschen scheint. Diese besagt, dass ein erfahrendes Subjekt ein Objekt erfahre. Nach Schmitz ist jedoch Erfahrung nicht unbedingt objektbezogen ausgehend von einem lenkenden Subjekt, sondern das Spüren ist etwas, was über die Subjekt-Objekt-Beziehung hinausgeht und sich damit der Intention entzieht. Vgl. Gugutzer, Leib, Körper und Identität, 2002, S. 89f.

Leib/Körper führt, die Zufriedenheit mit sich bringt²⁹⁸, wenn man Kleist folgen mag aber in letzter Konsequenz die Auslöschung des Bewusstseins bedeuten würde. Das Wiederrerrreichen der Einheit ist jedoch unmöglich, stattdessen tritt eine Haben-Beziehung – zum eigenen Körper wohlgemerkt – in Form einer Beziehung zum Objekt, durch welche das Subjekt versucht, die verlorene Einheit wieder herzustellen.²⁹⁹

Nach Lacan sind es die Signifikanten, die das Subjekt konstituieren und ihm sagen, was es ist. Sie fügen dem Subjekt den Verlust des Eins-Seins mit sich selbst zu.³⁰⁰ Allerdings beginne erst mit der bewussten Wahrnehmung des eigenen Körperäußeren, bei Lacan symbolisiert durch den Spiegel, auch eine Objektivierung des eigenen Körpers, was wiederum zur Herausbildung der bewussten Komponente eines Körperbildes führt, welches sich aus einem unbewussten sensorischen Reservoir an Informationen nährt. Um den Verlust des Eins-Seins aufzufangen, kreieren wir eine Zwischenwelt in Form der Signifikanten und der Sinnlichkeit, in der sich der Bereich des Symbolischen situiert.³⁰¹ Das Symbolische hat damit potentiell den Bezug zur Sinnlichkeit. Peter Widmer spricht diesbezüglich von einer uns inhärenten Spaltung, weil die Sinnlichkeit immer auch von Reflexion, die den Prozess des Eins-Seins unterbindet, begleitet wird. Sinnlichkeit und Reflexion, Eins-Sein und Leere sind damit Begriffspaare, welche im Menschen zwingend miteinander existieren. Kleist arbeitet gerade an dieser Schnittstelle, er habe „viel, was die Psychoanalyse später theoretisch gefasst hat, schon dargestellt.“³⁰²

2.2. Körperbild und Sensorik

Es ist unumgänglich, im Zusammenhang mit den entwicklungspsychologischen Fragen des vorigen Punktes das Themengebiet der Sensorik in ihrer psychosomatischen Dimension darzustellen. Die Korrelation zwischen dem Körper in seiner Materialität³⁰³ und der virtuell-repräsentativen Ebene – die aber wundersamerweise aus ebendieser physischen Realität des Körpers entspringt – ist dabei von Interesse. Schilder weist auf die Bedeutung des visuellen Anteils hin³⁰⁴ und hinterfragt den Zusammenhang zwischen Imagination, visuellem Reiz, anderen Einflüssen der Wahrnehmung und einem Körperbild, welches sich im menschlichen Bewusstsein als gegenständlich präsentiert, aber seine Tiefe im Sinne einer Versorgung mit Informationen aus dem Unterbewusstsein zieht. Es ist anzumerken, dass sich beide Bereiche, also physischer Körper und der wahrgenommene Körper, nur begrifflich trennen lassen, tatsächlich aber sind sie äußerst verzahnt und einer nicht zu umgehenden Wechselwirkung ausgesetzt.

²⁹⁸ Vgl. Daszkowski, Körperbild, 2003, 12ff.

²⁹⁹ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 112.

³⁰⁰ Ebd., S. 90.

³⁰¹ Ebd., S. 90f.

³⁰² Widmer, S. 92

³⁰³ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 9.

³⁰⁴ Ebd., S. 2.

Von welcher Bedeutung sind die einzelnen Sinne für die Ausformung des Körperbildes? Respektive was für eine Bedeutung hat das Körperbild für die sinnlich zur Anwendung kommenden Wahrnehmungsmuster, die bei der Selektion der Informationseinheiten und deren Durchbruch ins Bewusstsein ausschlaggebend sind?

Hier scheint sich die Biologie mit der Psychologie zu treffen, wie Kleists Durchschnitt zweier Linien, die sich nach dem Durchgang durch das Unendliche plötzlich wieder auf der anderen Seite eines Punktes finden.

Es ist der Punkt, wo durch Imagination und Vorstellungskraft beziehungsweise das bildhafte Funktionieren des menschlichen Gehirns auf bewusster und unbewusster Ebene eine ständige Rückkoppelung mit physiologischen Vorgängen, beispielsweise der Sinnesorgane, besteht und diese auch konkret beeinflussen. Wird einer bestimmten Sinneswahrnehmung Priorität eingeräumt, wird das jeweilige Sinnesorgan verstärkt genutzt, Wahrnehmungsmuster werden neu definiert und das Organ im Kortex verstärkt neuronal repräsentiert.

Als Beispiel könnte man den Einsatz des visuellen Reizes heranziehen. Stratton, Scholl und Wooster hinterfragen die Auswirkung von visuellen Reizen auf kinästhetische Erfahrungen und umgekehrt, also inwieweit wird Bewegung durch das Gesehene beeinflusst, oder welche Auswirkungen hat Bewegung auf das, was ich sehe.³⁰⁵ Inwieweit reorganisiert sich das Körperbild, wenn ich in die individuelle physiologische Strategie, die angewendet wird, um sinnliche Erfahrungen zu machen, Einfluss nehme? Inwieweit lässt sich auf ein doch nach augenscheinlich biologisch-naturalistischen Prinzipien funktionierendes und erklärbares Phänomen (der Sehsinn) bis tief in seine biologische Funktionsweise Einfluss nehmen, und dies durch Ereignisse, die eigentlich virtuell-repräsentativer Natur sind und sich dadurch doch einer naturwissenschaftlichen Erschließbarkeit verschließen sollten? Jacques Garros dehnt diese Sichtweise aus und betont den Einfluss der Psyche, des seelischen Zustandes („notre état“) auf die Qualität der Bewegungen oder der Formen, die im künstlerischen Ausdruck produziert werden.

Es sind also sensorische Stimulationen welcher Art auch immer, welche das Körperbild beeinflussen, wie auch beispielsweise emotionaler Stress oder eingeschränkte Bewegungsfähigkeit. Zu betonen ist das enge Ineinandewirken von Psychologie und Physiologie, eine Erkenntnis, die nicht so selbstverständlich ist wie sie klingt. Ändert sich die Bewegung, ändern sich auch Aspekte des Geistes oder des Bewusstseins. Von Bedeutung sind also sowohl physisch motivierte Umstände als auch solche psychischer Natur, wiewohl sich beide nicht klar trennen lassen.³⁰⁶

Auf eine Raum-Zeit-Achse übertragen lässt sich sagen, dass alle Erfahrungen psychischer und physiologischer Natur in gegenseitiger Verschränkung ständig adaptiert

³⁰⁵ Ebd., S. 2.

³⁰⁶ Ebd., S. 3

und verändert werden. Dies funktioniert nicht einem chronologischen Zeitbegriff folgend, sondern chaotisch. Nicht eine Erfahrung löst eine andere ab, sondern eine Erfahrung wird nach bestimmten, unkontrollierbaren Kriterien verknüpft mit einer anderen und reproduziert sich in verschiedenem Kontext.³⁰⁷ Dieser Vorgang ist nicht als psychisch zu imaginieren, sondern als sich spezifisch erneuernde, neuronale Verschaltung im Gehirn.³⁰⁸

De Ajuriaguerra versucht, eine Einteilung in affektive und kognitive Aspekte vorzunehmen. Kognitive Aspekte bezeichnen demnach Informationen, die ein Individuum von seinem Körper erhält, der affektive Aspekt resultiere aus einer emotionalen Stellungnahme zu diesen Informationen.³⁰⁹ Eine strikte Trennung ist auch hier wohl nicht möglich, inwieweit die kognitiven Aspekte die affektiven beeinflussen oder umgekehrt die affektiven Umstände die Kognition lässt sich schwer sagen. Das Körperbild als repräsentative Schicht in den bewusst und unbewusst arbeitenden Sphären unseres Gehirns, welche auf sowohl virtueller als auch sensoruell-motorischer Ebene arbeitet, ist jedenfalls in diesem Zusammenhang von nicht unwesentlicher Bedeutung.

2.3. Das Körperbild als Mittler zwischen Systematik und Chaos und als Produkt einer physiologisch-kognitiven und konkreten Funktionsweise des Gehirns

Siblik unterscheidet drei unterschiedliche Dimensionen: die Welt, den Körper und die Persönlichkeit. Diese sieht sie als drei unterschiedliche Räume, die nach unterschiedlichen Kriterien funktionieren und sich im Rahmen einer unkontrollierbaren Systematik austauschen. Alle Versuche, hier Einteilungen zu treffen, sind naturgemäß begrenzt und funktionieren nur durch eine phänomenologische Öffnung zum Unerklärbaren. Den Versuch, eine Systematik aufzustellen unternimmt auch Horowitz, der das Körperbild als aus dem 1. Selbst-Bild, Selbst-Klang, Selbst-Geruch, Selbst-Gefühl, der 2. Selbst-Bewegung, und dem 3. Selbst-Raum (Persönlicher Raum, Körperpufferzone; Eigenes Territorium, Weltbild) bestehend sieht.³¹⁰

Ein anderer Aspekt des Körperbildes ist seine Funktion als Teil eines Datenzentrums für Informationen über den Körper und seine Umgebung. Dies sind Informationen, die auf diversen Ebenen gewonnen und prozessiert werden. Der bewusste Anteil der Verarbeitung ist ein Teil davon, der unbewusste Anteil ein weiterer. Auch hier ist wiederum das Paradoxon zwischen scheinbarer Undefinierbarkeit und Unsystematisierbarkeit und dem aus der spezifischen Arbeitsweise des menschlichen Bewusstseins resultierenden Anspruch nach Ordnung, Kategorisierung und Überschaubarkeit zu sehen. Aus einem psychoanalytischen Blickwinkel gesehen verschafft

³⁰⁷ Vgl. den Gebrauch des Begriffes Iteration bei Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008. Vgl. auch Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 54.

³⁰⁸ Vgl. Bauer, Körperbild und Leibverständnis, 1998.

³⁰⁹ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 11.

³¹⁰ Ebd., S. 3.

das Körperbild dem Subjekt Orientierungen und Stabilität, die unabdingbar sind für den Eintritt in die menschliche Kultur und ihre Teilhabe.³¹¹ Diese Ordnung sieht Kleist zum Scheitern verurteilt, Goethe diagnostizierte an seinen Werken eine Verrenkung oder eine Verwirrung des Gefühls, die keine neue Art von Organisation mehr entstehen lasse.³¹²

Tatsächlich zeichnet dieses, als Teil eines Informationszentrums verstandene Körperbild eine Unmenge an Informationen in beständiger Wechselwirkungen zwischen interner und externer Wahrnehmung, Erinnerungen, Affekten, et cetera aus. Das Körperbild ist nicht als Einheit zu verstehen sondern es ist seinerseits ein phänomenales Hilfskonstrukt. Es stellt sich damit gegen das Begriffsverständnis von Abgegrenztheit, Fassbarkeit und finaler Analysierbarkeit. Einheit und Abgegrenztheit scheitern an der Vielfalt der Faktoren und deren Kombinationsmöglichkeiten. Schritte in Richtung Aufarbeitung und Kategorisierung müssen ebenfalls in dieser Richtung gesehen werden – nämlich als Paradoxon zum und tatsächlicher Widerspruch gegen das Konstruktionsprinzip des Körperbildes. Der Versuch zu ordnen stellt nicht viel mehr dar als einen Kompromiss, ein Anpassen oder ein Entgegenkommen an die Lebenswirklichkeit und damit an die Funktionsweise der menschlichen Psyche. In diesem Sinne können solche Schritte nicht auf das Ziel einer absoluten und finalen Lösung dieser Problematik ausgerichtet sein, sondern im besten Fall auf eine Ausdehnung der Grenzen des Erfassungsvermögens des menschlichen Bewusstseins und der Psyche.³¹³

Das Körperbild verstehe ich als Teil einer allgemeinen bildhaften Information oder repräsentativen Instanz, die sich ständig und unbewusst verändert und die sich schablonenhaft im Verhältnis zu kontinuierlich auftretenden, vergleichbaren Sinnesreizen abgleicht. Von Interesse ist das Verhältnis dieser bildhaften Information zu tatsächlich und ständig auftretenden Sinnesreizen. Diese bildhafte Information ist Teil der (unbewussten) Erinnerung und damit einer kulturell und zivilisatorisch beeinflussten (Wahrnehmungs-)Schicht und ist somit Strategien von Macht und Hierarchie ausgesetzt. In einer politischen Auslegung geht es also um den Zugang zu dieser Information, nämlich wie diese spezifische Information gebildet wird, wo sie als selbstverständlich und natürlich, als fundamental angesehen wird.³¹⁴

Das Körperbild als dynamischen Prozess sehen auch Bloom beziehungsweise Fisher und Cleveland³¹⁵ und Gerstmann³¹⁶. Auch sie sehen die Tatsache einer Überschneidung von kognitiven, affektiven, realistischen, irrationalen, bewussten und unbewussten Aspekten und Elementen gegeben. Ebenfalls wird die ständige Veränderung, sowie der

³¹¹ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 9.

³¹² Vgl. Neumann, Gerhard: Die Verwirrung des Gefühls. In: Die Zeit, 06.12.2007, Nr. 50 [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2007/50/SM-Kleist-Biografie>. [Datum des Zugriffs: 17.04.09].

³¹³ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 4.

³¹⁴ Vgl. den Begriff der Gouvernementalität bei Foucault, dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 71f.

³¹⁵ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 7.

³¹⁶ Ebd., S. 8.

Zusammenhang mit psychologischen, soziologischen und physiologischen Vorgängen betont.³¹⁷ Der Mensch scheint dadurch bis in seine biologisch-naturwissenschaftlich als gesichert angesehene Tiefe als dynamisch, als veränderbar und als von soziologischen und psychologischen Umständen determiniert zu sein. Der Begriff vom Mensch als autonomes Individuum wird zur Diskussion gestellt.³¹⁸ Anstatt als autonom erscheint er vielmehr als Teil eines dynamischen Netzwerkes, welchem er bis in die biologische Funktionsweise seines Körpers ausgeliefert scheint. Die Komplexität des Begriffes kommt in folgendem Zitat, zitiert von Paul Schilder nach Siblik zum Ausdruck:

„A body image is in some ways always the sum of the body images of the community according to the various relations in the community.“³¹⁹

2.4. Grenze und Körperlichkeit – Erweiterbarkeit des Körperbildes

Der Begriff von Grenze ist stark an die Erfahrungen mit der physiologischen Leistungsfähigkeit des menschlichen Körpers gekoppelt. Metaphorisch als Antithese gegen die Begrenztheit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit eingesetzt sind die hypothetisch unbegrenzten Möglichkeiten des menschlichen Körperbildes. Das Phänomen des Körperbildes ist seinerseits eben nicht an Grenzen oder physische Realitäten gebunden, es ist in dem Sinn nicht das verinnerlichte Abbild einer physischen „Tatsache“, sondern die virtuelle Repräsentation eines Konstruktes, welches die anatomische, körperliche „Realität“ und die virtuelle „Realität“ der Repräsentation derselben auf die gleiche Stufe erhebt. Diese Annahme beinhaltet große Möglichkeiten, aber auch das Potential unbemerkter Täuschung und Betruges. Siblik merkt an, dass das Körperbild auch unbelebte Gegenstände mit einschließen kann, sie können mit integriert werden.³²⁰ Hypothetisch betrachtet ist das Körperbild also unbegrenzt erweiterbar. Dieser Vorgang ist nur beschränkt steuer- oder beeinflussbar, vielmehr geschieht die Integration von neuen Bildern oder, anders formuliert, die Erweiterung des Körperbildes nach spezifischen Prinzipien, und zum großen Teil unbewusst.

Das bekannteste Beispiel für eine Erweiterung des Körperbildes ist die Prothese, also ein Gegenstand, welcher unbelebt ist, wird in den eigenen Kosmos integriert. Andere, unbelebte Gegenstände werden ebenfalls ins eigene Körperbild integriert, um mit ihnen umgehen zu können. Hier könnte man beispielsweise Autos, Räder, Flugzeuge, Blindenstöcke, et cetera bezeichnen. Aber auch viel profanere Dinge wie Kleidung und anderes fallen in diese Kategorie. Das gleiche könnte beispielsweise auch für eine Marionette gelten. Denkt man diesen Gedankengang konsequent weiter, spricht nichts dagegen, neben Gegenständen auch virtuelle „Realitäten“ in das eigene Körperbild

³¹⁷ Ebd., S. 7.

³¹⁸ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 62ff.

³¹⁹ Paul Schilder, 1935, zitiert nach Siblik, Körperbild, 1973, S. 13.

³²⁰ Ebd. S. 15

integrieren zu können. Genauso wie unbelebte Gegenstände virtuell in einem mentalen Prozess repräsentiert, imaginiert und in die eigene Lebenswelt, in die eigene physische „Realität“ integriert werden, könnte es auch im Bereich des Möglichen liegen, dass bereits virtuelle Vorstellungen in das Körperbild integriert sind und damit ihren Platz in der „virtuellen“, repräsentativen „Realität“ einnehmen, und dies auf einer Stufe mit der gegenständlich wahrgenommenen „Realität“.³²¹ Diese Überlegung macht das Körperbild zu einem uneingrenzbaaren Konstrukt, weil zu dem Zeitpunkt, an dem eine Vorstellung oder ein Gedanke Platz in der virtuellen, repräsentativen Realität einnimmt, eine körperliche Konsequenz oder ein physiologisches Echo oder Rückkoppelung vor sich geht, die das System Mensch in seiner körperlichen, tatsächlichen, messbaren, biologischen Dimension beeinflusst. Medizinisch gesehen wird dieses Verfahren deutlich in der Anwendung von Techniken der Imagination oder Suggestion.

Tendenziell sehe ich eine Problematik darin, dass Psychologie und Medizin voneinander entkoppelt werden, das heißt die Psyche und die Psychologie als hermeneutisches Modell werden von biologisch nachvollziehbaren Abläufen abgehoben betrachtet.

Um eine Entgrenzung des menschlichen Körpers scheint es auch Brandstetter zu gehen, wenn sie Gaston Bachelard zitiert:

„Es ist, antworte ich mir unfehlbar wie ein Träumender, es ist das Geheimnis der Unendlichkeit in diesen Gewändern. Nicht nur dies Gekräuselte, von den Schultern bis unter Knie Hinunterrieselnde, nein die ganze Oberfläche ist Gewand und webender Schleier, offenes Geheimnis. Ist denn nicht in der gleichen Weise auch der Vorhang dort, der leise weht, ein wehender Teil von mir? Empfang ich nicht unsichtbare Glieder, die ich traumhaft unwissend bewege?“³²²

Brandstetter zufolge zeichnet Bachelard hier eine Dialektik des Außen und des Innen, die auch als möglicher Gesichtspunkt für das Verständnis des Kleistschen Textes herangezogen werden könnte. Schön wird die Integration der Kleidung und des Vorhanges in das Körperbild beschrieben, es sind unsichtbare, nicht vorhandene Glieder, die sich in das Gehirn einschreiben und dort physisch reale Spuren im Sinne von neurologisch wirksamen Bewegungen hinterlassen. Auch der Text Kleists ist eine virtuelle Beschäftigung mit dem Körper, quasi ein virtuelles Kleid, in welches sich der Leser hüllt beziehungsweise sich der Autor gehüllt hat und welches zu einem physisch-neurologischen Echo ansetzt durch den Entwurf einer mentalen Repräsentationswelt und seiner kognitiven wie affektiven „Realitätswendung“ in der Vorstellungswelt. Diese Sichtweise bringt eine spezifische Rezeptionsweise mit sich.

Die angesprochene Entgrenzung des menschlichen Körpers ist hypothetisch und in ihrem diskursiven Potential zu lesen, allerdings nicht unkritisch und nicht ohne sie zu

³²¹ Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 50 bzw. S. 64f.

³²² Gaston Bachelard, 1987, zitiert nach Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 109.

problematisieren. Klinisch gesehen ist die Fähigkeit, seinen Körper abzugrenzen, für die Herausbildung einer der „Normalität“ entsprechenden und lebenswerten Persönlichkeit mit einer „gesunden“, nicht traumatischen Identität in all ihren Abstufungen sehr wichtig. Auf jeden Fall ist die Dimension der Thematik als Kontrollinstrument und als kulturwissenschaftliches Analyseinstrument zu beachten: es ist faszinierend, Körperbilder überzustülpen, ihre bis tief ins körperliche reichenden Konsequenzen zu erspüren und sie in einen zeitgenössischen Diskurs einfließen zu lassen.

Dabei wird eine Systematik des entgrenzten, der Norm widersprechenden Körperbildes eingesetzt. Vor allem gewisse Tanzbereiche arbeiten in ihrer Pädagogik stark mit einer Manipulation der Körperbilder, dies ist auch bei anderen darstellenden Künsten der Fall. Auf Hinweise und Ergebnisse zu solchen Denklinien bin ich während meiner Rechercharbeiten nicht gestoßen, allerdings wären solche sehr interessant. In diesem Bereich werden Bilder eingesetzt, die nicht den objektiven Maßen beispielsweise der Körperglieder entsprechen, um eine gewisse Qualität in der Bewegung zu erreichen. Virtuell werden Arme und Beine verlängert, die Hüfte vergrößert, um dadurch Einfluss auf die Qualität der Bewegung zu nehmen.

Die Einführung solcher nicht auf einer sensorischen „Realität“ fußender, also virtueller Körperbilder kann wohl zu Problemen führen, mit *Körperbildstörungen* setzt sich die Psychologie allerdings vor allem in Bezug zu anderen Themengebieten auseinander. Oft wird der Körper dabei aus bestimmten Gründen als abweichend von der „Norm“ empfunden, was wiederum zu Problemen im Verhältnis mit der Außenwelt führt. Es treten Probleme der Verkürzung oder Vergrößerung verschiedener Proportionen, Verrückung, Projektion, Trennung, Depersonalisation, Selbst-Verdoppelung, körperliche Veränderung illusionärer oder halluzinatorischer Natur auf, in extremer Form zum Beispiel bei der Schizophrenie.³²³ Diese werden natürlich nicht als solche wahrgenommen, sondern stellen für die betroffenen Personen eigene, virtuell-repräsentative „Realitäten“ dar, die jedoch deswegen nicht weniger manifest oder „wirklich“ sind und sich körperlich-physiologisch äußern. Den Ursprung solcher Phänomene sieht Siblik in der Wahrnehmung, in der Vorstellung und im Bereich der Denkprozesse, und dies in subtiler Verflechtung mit den sensorischen Erlebnissen im Bereich des Körpers.

Meiner Meinung nach ist es die vorliegende Möglichkeit der Beeinflussung sensorischer Reize durch den Bereich des als repräsentativ fungierenden Körperbildes (der Vorstellung von einem Reiz zum Beispiel), die das Körperbild so flexibel und adaptierbar, so bestimmend, so beeinflussend für eine physische und psychische Realität in ihrer, die Persönlichkeit verändernden Kraft, aber auch gefährlich macht.

Für die Wissenschaften ist diese Herangehensweise interessant im Sinne der Überwindung streng mechanisch-physiologischer Vorstellungen, die den menschlichen

³²³ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 21.

Körper objektivieren, den Leitlinien geltender Wahrnehmungsordnungen folgend. Die Akzeptanz einer virtuellen Realität mit konkretem Impact auf die physiologischen Vorgänge im Körper könnte das Ihre dafür tun.³²⁴

2.5. Zur Betrachtung des Außen – das Aussehen

Für die Problematisierung des Begriffes *Körperbild* halte ich zwei Aspekte für bedeutend, und zwar diejenigen des Innen und des Außen. Dem Außen möchte ich mich durch die Beschäftigung mit dem Aussehen annähern, und zwar einerseits das Aussehen verstanden *als äußere Erscheinung*, andererseits *als sensorisch aufgefasster Wahrnehmungsprozess von äußerlich sichtbaren Objekten, im speziellen Fall beispielsweise von Körpergliedern und deren organisch-biologische Repräsentation im Gehirn*. Beides sind für den Begriff des *Körperbildes* aufschlussreiche Sichtweisen, prägen ihn aber durch vollkommen unterschiedliche, methodische Zugangsweisen. Dies deutet auf ein wichtiges Charakteristikum des *Körperbildes* hin, welches ich gleich an den Beginn der Ausführungen stellen möchte, und zwar auf die Ambivalenz des Begriffes. Daszkowski spricht von einem Körper, der nicht mehr Bezug nimmt auf Geist und Seele, und bezieht sich auf den Körper nach Teegen als Objekt der Betrachtung und Subjekt der Erfahrung³²⁵. Diese Unterscheidung wird im weiteren Verlauf der Ausführungen ein wichtiges Charakteristikum für eine alternativ verstandene Unterscheidung zwischen dem Außen und dem Innen sein.

Das Körperbild ist Mittler und Ausdruck dieser zwei ineinanderfließenden Herangehensweisen an den eigenen und den fremden Körper, zwischen Innen und Außen. Die Betrachtung des Außen konstituiert das Innen und die Erfahrung des Innen konstituiert zur selben Zeit die Betrachtung des Außen. Somit verschiebt sich die Grenze zwischen Objekt und Subjekt, macht sie durchlässig und offen und vereinigt beide Sichtweisen zu einem Schattenspiel und Spiegelkabinett von Bildern und Abbildern, von Geistern und Erscheinungen.³²⁶

2.5.1. Aussehen als äußere Erscheinung

Wissenschaftlich aufgearbeitet ist das Aussehen als äußere Erscheinung bereits mannigfaltig durch psychologische und soziologische Studien, die sich mit der Abgleichung eines normierten³²⁷, kollektiven und statischen Körperbildes von klinischen

³²⁴ Ebd., S. 22.

³²⁵ Vgl. Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 10f.

³²⁶ Vgl. zum Verlust der Körperlichkeit auf der repräsentativen Ebene der Sprache bei Dederich, Disability Studies, 2007, S. 113ff bzw. zur Neudefinition der Beziehung zum Körper durch Schmerz oder Krankheit bei Dederich, Disability Studies, 2007, S. 164. Daneben zum Standpunkt des Körpers als Grenze zwischen Selbst und außerhalb des Selbst, dazu Siblik, Körperbild, 1973, S. 9, S. 49 und S. 41.

³²⁷ Interessante Ausführungen zum normierten Körper vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 128-140.

oder subklinischen Perspektiven ausgehend auf die Zufriedenheit mit dem eigenen Körper auseinandersetzen.³²⁸

Für diese Herangehensweise möchte ich die Bedeutung des visuellen Reizes im Speziellen und im Allgemeinen alle über den Umweg des Bewusstseins prozessierten Informationen vom sensorischen Apparat kommend betonen. Das Bewusstsein objektiviert oder vergegenständlicht diese Informationen.

Angesprochene, beispielhaft zitierte Studien arbeiten stark mit der Vorstellung eines zweidimensionalen Bildes im Sinne einer Photographie oder der bildenden Kunst, welches in der eigenen Vorstellung reproduziert wird und mit der, ebenso bildlichen und zweidimensionalen Wunschvorstellung vom eigenen Körper abgeglichen wird. Diskrepanzen führen zu *Körperbildstörungen*.

In Bezug auf den objektivierenden Vorgang des Sehens möchte ich die Notion von Foucault anführen, der das Sehen als Instrument der Macht und der Herrschaft bezeichnet und es als spezifischen und kulturell beeinflussten Wahrnehmungsvorgang in seiner realitätsbildenden Funktion hinterfragt.³²⁹ Dederich spricht von der herausragenden Stellung des Sehsinns in der europäischen Neuzeit. In der neuzeitlichen Wissenschaft erfolge der empirische Zugriff auf die Welt und ihre Transformation in Wissen vor allem durch das Sehen.³³⁰ Nach Widmer gibt es ein Ereignis in der Wissenschaft nur, wenn es sichtbar gemacht worden ist.³³¹ Foucault sieht das Sehen, das Wissen und das Handeln als genealogische Koordination der Macht und den Blick als ihre wesentliche Technologie. Der Blick produziere Wissen und Information. Der Blick wird dadurch zum Korrektiv, kulturelle Deutungsmuster werden zur Beherrschung und Kontrolle des Körpers eingesetzt.³³² Mit der Veränderung des Blickes verändert sich auch das, was durch das Auge erfasst wird, die Wahrheit selbst wird damit historisiert. Der Blick ist damit nicht Träger der einzigen Wahrheit, sondern einer gerade gültigen Wahrheit.³³³ Diese „Politik des Sehens“ ist auch am innermedizinischen Diskurs abzulesen, der sich an der zunehmenden epistemologischen Bedeutung des Sehens nachzeichnen lässt.³³⁴ Der historischen Bedeutung des Sehens ist das Studium von Phänomenen wie zum Beispiel der Monstrosität, der Freak-Show oder der Berliner Charité um 1890 gewidmet.³³⁵

Problematisch ist der Faktor der wissenschaftlichen Anerkennung des nicht Sichtbaren³³⁶. Ein Problem, welches sich aufgrund der Wirkungsmächtigkeit des

³²⁸ Vgl. z.B. Daszkowski, Körperbild, 2003, u.a.

³²⁹ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 43

³³⁰ Ebd., S. 67

³³¹ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 118.

³³² Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 68.

³³³ Ebd., S. 81.

³³⁴ Ebd., S. 97.

³³⁵ Ebd., S. 101.

³³⁶ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 119.

medizinischen Modells auch auf kollektiver, nicht spezifisch wissenschaftlicher Ebene fortpflanzt. Das Existieren oder das Nicht-Existieren richtet sich danach, ob etwas gesehen werden kann oder nicht und unterliegt damit spezifischen Wahrnehmungsprozessen.³³⁷

In Bezug auf das Körperbild unterscheidet Daszkowski zwei Phänomene, die es zu untersuchen gibt: einerseits wie es zu dieser internen Manifestation des Körperäußeren kommt und andererseits, welche Auswirkungen sie auf die Einstellung zum eigenen Körper hat. Ersteres sei von der Wahrnehmungspsychologie und Zweiteres von der Persönlichkeitspsychologie zu untersuchen.³³⁸

Vorrangig, soviel kann hier festgehalten werden, geht es bis dato in der Literatur um eine bildhafte Manifestation von primär sichtbaren und (er)fassbaren Körperteilen in der menschlichen Vorstellungswelt. Die sichtbare Form dominiert also über den erfahrbaren Inhalt, zumindest wenn man sich die historische Entwicklung des *Körperbild*-Begriffes anschaut.³³⁹ Dies führt zu einem Punkt, den ich als wichtig in Bezug auf das Körperbild erachte, und der von oben genannten Studien zum großen Teil unberücksichtigt bleibt: wie wird vordergründig (visuell) nicht sichtbares Informationsmaterial in unser Körperbild integriert und verarbeitet? Welche Informationen sensorischer Natur werden der Fachliteratur zufolge als zum Körperbild gehörig betrachtet oder gibt es welche, die unbemerkt davon ausgeschlossen bleiben?

Eine Definition, die in diesem Sinne die bildhafte Repräsentation des Außen (des Aussehens) in der Vorstellungswelt als Definition für das Körperbild begreift, ist meiner Meinung nach zu kurz gegriffen. Der von mir vertretene Begriff des *Körperbildes* geht davon aus, dass sich dieses verschiebt, wenn sich die Art der Wahrnehmung verschiebt.

2.5.2. Aussehen als sensorisch aufgefasster Wahrnehmungsprozess von äußerlich sichtbaren Gliedern und deren organisch-biologisch-kognitive Repräsentation im Gehirn

Ebenfalls als ein Teil der Wahrnehmung des visuell erfassbaren Außen ist eine Theorie des Körperbildes zu sehen, die historisch betrachtet sehr früh von der Psychiatrie und der Neurologie geprägt wurde. Mit dieser Herangehensweise werden die Namen von Schilder, Pick, Head und einige Jahrzehnte später Seymour Fisher als die frühesten und gleichzeitig wichtigsten Vertreter verbunden.³⁴⁰ Der Unterschied zur vorher eingeführten thematischen Ausrichtung besteht darin, dass Überlegungen darüber angestellt werden, wie eine neurologische Verarbeitung der wahrgenommenen Bilder des Außen, und hier ganz spezifisch vom eigenen Körper, im Innen, sprich im Gehirn, erfolgen kann. Aus

³³⁷ Ebd., S. 127.

³³⁸ Vgl. Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 23.

³³⁹ Peter Widmer unterscheidet zwischen dem *Körperbild* als Form und dem *Körperbild* als Inhalt. Das Symbolische sei das, was trenne, das Imaginäre das, was verbinde, und das Reale sei das, was persistiere. Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 20.

³⁴⁰ Vgl. Joraschky, Körpererleben und Körperbild, 2009, S. 1f.

welchen Informationen setzen sich diese Bilder überhaupt zusammen? Es geht um die Reizleitung und die Repräsentation von visuell sichtbaren Körperteilen im menschlichen Kortex, aufgeschlüsselt an Fragen der Propriozeption und der Bewegung.³⁴¹ Zur Diskussion steht nicht nur ein plattes visuelles Abbild einer vermeintlichen, äußeren Realität³⁴² in der menschlichen Vorstellung, sondern der Versuch der Beschreibung eines komplexen senso-motorischen und psychologischen Vorganges. Das Wahrnehmungsspektrum wird erweitert auf die gesamte Palette der menschlichen sensorischen Fähigkeiten. Laut Joraschky berücksichtigte Schilder sowohl „die neuronale Konnektivität als auch die intrapsychische Phänomenologie in gleichem Umfang, [...] vermutlich aus seiner philosophischen Überzeugung der Existenz einer psychosomatischen Wechselwirkung.“³⁴³ Schilders Theorie über das Körperbild bilde „[...] den Ausgangspunkt für die Konzeption einer inneren Repräsentanzwelt in der psychoanalytischen Strukturtheorie“³⁴⁴.

2.6. Zur Betrachtung des Innen – das Innensehen

2.6.1. Das Körperbild als Instanz repräsentativer Ordnung in wahrnehmungspsychologischer Hinsicht

Rekapitulieren wir: im Außen geht es um die innerliche, bildhafte Repräsentation von äußerlich wahrgenommenen Bildern. Von Bedeutung ist auch die Art und Zusammensetzung der wahrgenommenen sensorischen Information, wobei ich in Anlehnung an Foucault auf die machtpolitische Bedeutung des Blickes hingewiesen habe. Der Blick wird dabei als Träger oder Übermittler von Wahrheit angesehen und ist Instrument und Vollzieher einer gesellschaftlichen Anschauung.³⁴⁵ Das Körperbild fungiert als repräsentative Instanz und als Schaltstelle sensorischer und kulturell-kollektiver Information unter Berücksichtigung eines Prädispositivs an subjektiven und genetisch determinierten und biologisch motivierten Abläufen. Laut Dederich werden Empfindungen durch vorausgehende repräsentative Ordnungen beeinflusst³⁴⁶, das Körperbild könnte man als den sensorischen Reizen Wahrheit und Bewusstsein überstülpende Schablone bezeichnen. In diesem Sinne steht das Körperbild in einem nahen wechselseitigen Verhältnis zur Wahrnehmung der physischen Unvermitteltheit des eigenen Körpers, die schablonenhaft auf andere Gegenstände der Perzeption

³⁴¹ Ebd. oder auch Siblik, Körperbild, 1973, S. 6.

³⁴² Dederich problematisiert am Beispiel von Behinderung, wie von einer körperlichen Realität auf eine innerliche, charakterliche Eigenschaft rückgeschlossen wird. Der Körper wird dabei zum Spiegel seines verborgenen Inneren, welches als „Wahrheit“ gedacht wird. Vgl. dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 119.

³⁴³ Joraschky, Körpererleben und Körperbild, 2009, S. 2.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Vgl. die Bedeutung des Blickes bzw. der Begriff der Gouvernamentalität bei Foucault, dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 76 bzw. S. 71 und Gugutzer, Soziologie des Körpers, 2004, S. 64f.

³⁴⁶ Ebd., S. 150

transformiert wird.³⁴⁷ Das eigene und das kollektive Körperbild strukturiert in einem Akt der Verkörperung und Verbildlichung selbst abstrakte Gebilde wie Gesetzestexte mit, die rückbezüglich wiederum ihre Wirkung auf die Wahrnehmung ausüben.³⁴⁸ Somit richtet das Körperbild eine Ebene des kulturellen Seins ein, die in ihrem Grunde phantasmatisch ist und die Vermitteltheit der Realität betont.³⁴⁹

In Bezug zum Innen stellt sich nun also die Frage, in welchem Ausmaß und auf welche Art visuell nicht sichtbare, aber dennoch gegenständliche Dinge des Innen in unser Körperbild integriert werden. Was passiert, wenn unter die Oberfläche des Körpers vorgestoßen wird? Werden diese Gegenstände des Innen „betrachtet“ oder „erfahren“³⁵⁰ und ist diese Unterscheidung von Bedeutung? Peter Widmer weist darauf hin, dass der primäre Narzissmus im Sinne Lacans darin besteht, dass das Gegenüber mit dem Ich zu tun hat. Das Feld des primären Narzissmus ließe sich infolgedessen nicht von außen erweitern, sondern nur von innen. Nach Kant sei eine transzendente Reflexion, wenn sich der Verstand selbst zum Gegenstand mache.³⁵¹

Es gibt vielfältige Wege, das Innen zu erschließen. Was uns an dieser Stelle interessieren soll, ist speziell das Momentum, wo das Innen im Sinne einer bildhaft-visuellen und damit einer, für das Bewusstsein bis zu einem bestimmten Grad transformierten Form in unser Körperbild integriert wird und dadurch seinerseits die Organisation unseres Selbst beeinflusst. Angesichts der Unmöglichkeit, in sich selber hineinzuschauen, ist eine der naheliegenden Methoden, das eigene Innen zu erschließen, die Aneignung von Wissen und dessen Vermittlung durch von Menschen aufbereitetes Material.³⁵² Medizinische Kenntnisse in Form von Bildern, Filmen oder sprachlichen Diskursen³⁵³ erzeugen in uns bildliche und typisierte Vorstellungen oder repräsentative Ordnungen, beispielsweise vom Aufbau und von der Funktionsweise unseres Körpers. Vorstellungen dieser Art werden integraler Teil unseres Körperbildes und determinieren uns dadurch im Vollzug unserer Wahrnehmung.

Diese Bilder unsichtbarer Körperinnerlichkeiten werden durch Diskurse vermittelt. Nach Villa sind Diskurse Systeme des Denkens und Sprechens, die das, was wir von der Welt wahrnehmen, konstituieren, indem sie die Art und Weise der Wahrnehmung prägen. Sprache beschreibt nicht etwas im Sinne einer Deskription oder als Abbild, sondern bringt

³⁴⁷ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 8.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Der Terminus Erfahrung ist ein grundlegender Terminus für die Identität. In meiner Unterscheidung „betrachten“ und „erfahren“ ist wiederum das Verständnis des Äußeren und des Inneren von Bedeutung. Nach Merleau-Ponty tritt der Leib mit seinen fünf Sinnen in ein Welt- und Selbstverständnis. Allerdings beschäftigte sich auch Merleau-Ponty vorrangig mit der äußeren Wahrnehmung, vor allem mit dem Sehen, in meiner Terminologie mit dem Betrachten in Verbindung gesetzt. Das Erfahren allerdings ist im Gegensatz dazu stärker mit der inneren Wahrnehmung in Verbindung zu bringen, und befasst sich, verstanden als eigenleibliche Erfahrung, mit dem Spüren. Vgl. dazu Gugutzer, *Leib, Körper und Identität*, 2002, S. 88f.

³⁵¹ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 69f.

³⁵² Vgl. Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 144.

³⁵³ Zur Diskursanalyse vgl. Bruner, *KörperSpuren*, 2005, S. 59ff.

etwas hervor. Durch sie wird eine intermediäre Ebene zwischen die Menschen und die Welt eingeführt, Erfahrungen können zugänglich gemacht werden und Objekte auf der Ebene des Körperbildes werden mit Interpretationsschablonen versehen.³⁵⁴

Diskurse sind mehrdeutig, weil sie die Wirkungen, die sie benennen, gleichzeitig produzieren. Sie ermöglichen unser Denken, indem sie der chaotischen, unverständlichen Welt eine Ordnung geben.³⁵⁵

„Diskursive Ordnungen sind demnach keine unser Denken und unsere Wahrnehmung von „außen“ einschränkende Barrieren, sondern sie sind die Bedingungen dafür, dass wir überhaupt Begriffe haben, in denen wir allein und vor allem mit anderen zusammen denken und sprechen können.“³⁵⁶

Dies beraubt uns, so Bruner weiter, der Hoffnung auf einen diskursfreien Ort objektiver Wahrheit. Genauso, wie sich bereits in der Geschichtlichkeit des performativen Sprechakts eine Ablagerung sozialer Prozesse ergibt³⁵⁷, ergeben sich auch in nicht intentionaler Körperlichkeit geprägt durch Bewegung, Emotion oder Affekt oder in der repräsentativen Ordnung der Körperbilder selbst die Nischen und Lamellen geschichtlich-kollektiver Ablagerung, die in ihrer Neukombination und Prozessierung eine individuelle Ausformung annehmen. Dazu passt auch, dass nach der These von Butler „das Sprechen sich stets in gewissem Sinne unserer Kontrolle entzieht“³⁵⁸. Die Fähigkeit, einen bestimmten Diskurs zu führen, liegt damit nicht allein im Belieben eines souveränen und autonomen Subjekts. Kleist spricht über das unwillkürliche, intuitive und körperliche Phänomen des Denkens und des Sprechens in seinem Text *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*³⁵⁹. Der Geist muss scheitern, wenn er versucht, den Vorgang zu kontrollieren,

„Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, [...] so prägt [...] das Gemüt, während die Rede fortschreitet, jene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus [...]. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, [...] bediene mich anderer, die Rede ausdehender, Kunstgriffe [...].“³⁶⁰

Anhand der Anekdote vom *Donnerkeil*³⁶¹ des Mirabeau beleuchtet er sehr schön die körperliche, unwillkürliche, unintentionale, überzeitliche und zufällige Komponente bei der Konstruktion eines Gedankens und dessen Formulierung.

Zurück zur ambivalenten Komponente des Körperbildes: Die durch Diskurse beeinflussten Betrachtungen oder Vorstellungen unseres Innen führen zu einer

³⁵⁴ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 107.

³⁵⁵ Vgl. Bruner, *KörperSpuren*, 2005, S. 69ff.

³⁵⁶ Paula-Irene Villa, 2003, zitiert nach Bruner, *KörperSpuren*, 2005, S. 70f.

³⁵⁷ Vgl. Bruner, *KörperSpuren*, 2005, S. 71.

³⁵⁸ Judith Butler, 1998, zitiert nach Bruner, *KörperSpuren*, 2005, S. 71.

³⁵⁹ Kleist, Heinrich von: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage. In: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. München: DTV, 1984. Band 2. S. 319-324.

³⁶⁰ Ebd., S. 319f.

³⁶¹ Ebd., S. 321.

Veränderung der Art und Weise, wie wir unseren Körper „sehen“, wie wir ihn spüren und erfahren. Der Körper als Medium der Wahrheit und „Matrix der Differenz“³⁶² ist variabel und steht damit in einer unmittelbaren Reaktion zu historisch und kulturell situierter Repräsentationsräumen wie wissenschaftlichen Laboratorien, philosophischen, diätetischen oder moralischen Abhandlungen, Institutionen der Menschenführung, Krankenhäusern, magischen Kraftplätzen, politischen oder religiösen Vereinigungen, ästhetischen Theorien der bildenden Kunst, Museen oder literarischen Texten.³⁶³ Butler meint, dass mit Wahrheitsansprüchen gekoppelte Repräsentation andere Erfahrungswirklichkeiten zum Verschwinden bringen.³⁶⁴

Umgelegt auf eine konkrete sensorisch-körperliche Ebene bedeutet dies, dass die in unserem Körper herrschende repräsentative Ordnung des Körperbildes unsere Wahrnehmung modifiziert und in einem reziproken, parallel-kontinuierlichen Vorgang gleichzeitig die Wahrnehmung des Körperbildes. Aus diesem komplexen Wechselspiel ergeben sich konkret Auswirkungen auf unsere Bewegungen, auf unsere Mobilität, auf unsere Emotionalität und Affekte. Dies wiederum führt zu Wechselwirkungen mit biologischen und physiologischen Vorgängen. Beispielsweise kann davon die Ausprägung des Muskeltonus, der Freiheitsgrad der Gelenke, die Haltung und Bewegungsfähigkeit und anderes beeinflusst werden. Das Körperbild fungiert in diesem Kontext als Variable, als körperliches Speichermedium mit einem gleichsam bewussten und unbewussten Anteil, als Mittler im Zusammenspiel von Erfahrung des Leibes und Betrachtung des Körpers³⁶⁵ zwischen Innen und Außen.

Allerdings wird durch die medizinische Vorgangsweise des Betrachtens, anatomischen Zerlegens und Fragmentierens unser körperliches, hypothetisch nicht sichtbares Innen objektiviert, zum Fokus unserer Betrachtung und somit in einem paradoxalen Vorgang zu einem nicht unmittelbar sichtbaren Außen.³⁶⁶

2.6.2. Betrachtung und Erfahrung als Indikatoren des Innen oder Außen

So verschieben sich die Orientierungen. Das Innen wird durch den Akt der Betrachtung zum Außen und das Außen in einem Akt der Erfahrung zum potentiellen Innen, je nachdem, ob die Priorität auf die Erfahrung des Selbst gelegt wird oder auf die Betrachtung des Körpers. Das Innen und das Außen durchlaufen damit einen Prozess der Entgrenzung und Ablösung vom Körper und damit einer Neudefinition. Dies sehe ich auch für das Selbst. Als das Selbst bezeichne ich in diesem Zusammenhang nicht etwas,

³⁶² Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 79.

³⁶³ Ebd., S. 79.

³⁶⁴ Ebd., S. 79.

³⁶⁵ Vgl. die Unterscheidung zwischen sinnlichem Sehen im Sinne einer Erfassung des äußeren Scheins und ästhetischer Erfahrung, Dederich, Disability Studies, 2007, S. 98.

³⁶⁶ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 41. Die Körper als Grenze zwischen dem Selbst und außerhalb des Selbst wird aufgehoben.

was durch einen eigenen Körper begrenzt wird, sondern vielmehr ein „Inneres“, welches durch eine spezielle Art der körperlichen Wahrnehmung und ein spezifisch geprägtes und determiniertes Körperbild bestimmt wird. Es kommt zu einer Entgrenzung, „Entkörperlichung“ des Selbst. Auf der anderen Seite wenden wir unser *Körperschema* nach Peter Widmer immer wieder außen an. Das Ich würde im Außen gesucht und lokalisiert, was sei also nicht ich?³⁶⁷

Das Selbst definiert sich also durch zwei Dinge: einerseits durch die Erfahrung des Innen und andererseits durch die Betrachtung des Außen, wobei beides wiederum das Körperbild konstituiert und gleichsam bewusst und unbewusst abläuft. Der gegenständliche Körper wird in dieser Denkart aufgelöst und zu einem „virtuellen“, repräsentativen Produkt im Brennpunkt limitierter, spezifischer menschlicher Wahrnehmungs- und Erfassungsfähigkeit, bestehend aus einem gegenständlichen, aber potentiell in seiner Gegenständlichkeit unerfahrbaren Körper und seiner virtuellen Doppelung durch das Körperbild. Auf diese Art gedacht lässt sich der Körper unter Vermittlung des Körperbildes in einem repräsentativen Akt hypothetisch unbegrenzt erweitern und ergänzen. Letztlich ist dies lediglich eine Frage der bewussten und unbewussten Integrationsfähigkeit.³⁶⁸

2.6.3. Der Akt des Sehens als Instrument naturwissenschaftlicher Wahrheit. Ein Beispiel für das Körperbild als repräsentative Ordnungskraft.

Speziell die Naturwissenschaft ist an einer „Betrachtung“ des Körpers und körperlicher Vorgänge interessiert. Diese Herangehensweise ist stark von einer Betonung des „Blickes“ geprägt, der zur Herausbildung einer spezifischen Methodik und zu einer Verselbstständigung des Blicks beigetragen hat. Der Erkenntnisbereich löst sich vom tatsächlich für das Auge Sichtbaren ab. Will man dies linguistisch betrachten, verliert der Blick seine ursprüngliche Funktion. Er erfüllt ab dem Zeitpunkt, wo er organisch die Aufgabe des Sehens und Erkennens nicht mehr erfüllen kann – also ganz konkret ab einer bestimmten mikroskopischen Größe – nur noch eine syntaktische Funktion, die mit gespeichertem Inhalt aufgefüllt wird. Nachvollziehbar wird dieser Vorgang Victor Turner zufolge auch am Beispiel moderner Denker, die Symbole auf logische Operatoren reduzieren und sie impliziten, syntaxähnlichen Regeln unterwerfen.³⁶⁹

Der dominierende Einsatz eines Organs zur Wahrnehmung hat also zur Ausprägung eines bestimmten methodischen Vorgehens geführt, welches sich in der Folge – wie auch der Terminus selbst – vom tatsächlichen Sinnesreiz verselbstständigt hat, indem das zu Sehende nur noch mit technischen Hilfsmitteln „sichtbar“ gemacht werden kann. In

³⁶⁷ Vgl. Widmer, *Metamorphosen*, 2006, S. 62ff.

³⁶⁸ Zu Prothesen vgl. Dederich, S. 115, S. 118

³⁶⁹ Vgl. Turner, Victor: *Das Liminale und das Liminoide in Spiel, »Fluß« und Ritual*. In: Turner, Victor W.: *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*. Aus d. Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt (Main) [u.a.]: Campus-Verl., 1989, (Edition Qumran), S. 33.

Richtung einer Betrachtung des Innen bewegen wir uns auf der Ebene der Anatomie, der Morphologie, der Molekularbiologie und auf der Ebene von chemischen und physikalischen Modellen.

Dieses methodische Vorgehen trägt zur Bildung eines allgemeinen, universellen und kollektiven Körperbildes bei und steuert damit eine blick-hafte Herangehensweise an unseren Körper. Diese übertragen wir in die intimsten Bereiche unserer Selbstdefinition, z.B. wie wir uns die Beschaffenheit unseres Geistes und unserer Seele vorstellen und imaginieren.

Je tiefer wir ins naturwissenschaftliche Detail gehen, desto mehr sind wir gezwungen, in Virtualisierungen, in Modellen und in virtuellen Bildern zu denken und zu Metaphern zu greifen. Dies hängt direkt mit der vorher erwähnten Verselbständigung und Syntaktisierung der Methodik von Sinnesreizen zusammen. Durch die Gewichtung der Wahrnehmungsreize wird implizit eine bestimmte Denkart oder Lesart eingeführt und eine bestimmte repräsentative Ordnung geprägt. Diese versucht den Wegfall der direkten sensorischen Information durch die ihr zur Verfügung stehenden Mittel im Rückgriff auf bestehende repräsentative Informationen zu kompensieren.

„Man hat sehen zu lernen, man hat denken zu lernen, man hat sprechen zu lernen: [...] – Sehen lernen – dem Auge die Ruhe, die Geduld, das An-sich-herankommen-lassen angewöhnen; das Urtheil hinausschieben, den Einzelfall von allen Seiten umgehn und umfassen lernen. Das ist die erste Vorschulung zur Geistigkeit: auf einen Reiz nicht sofort reagieren.“³⁷⁰

Eine Neugewichtung der Reize beziehungsweise ein sensorisches „Reboot“ beinhaltet das Potential, die auf sensorisch nicht erfahrbare Parallelwelten angewendete repräsentative Matrix erneuern, erkennen, analysieren und in der Folge modifizieren zu können.

Durch Maschinen, die wie Prothesen wirken und in unser Körperbild als Teil unseres Selbst integriert werden, trachten wir, unsere Seh- und Betrachtungsfähigkeit und unsere sensorischen Fähigkeiten zu vergrößern. Das nach naturwissenschaftlichen Kriterien rekrutierte Wissen besetzen wir jedoch ständig bis zu einem gewissen Grad mit kulturellen, sozialen, emotionalen und affektiven Zuschreibungen. Wir selektieren und kreieren es entsprechend unseren sensorischen Fähigkeiten.

2.7. Zur Erfahrung des Innen und des Außen

Anlehnend an die Notion des *Tacit Knowing* oder des impliziten Lernens von Michael Polanyi³⁷¹ möchte ich nun den Begriff eines expliziten und eines impliziten Körperbildes einbringen. Während beim Betrachten des Innen und des Außen die

³⁷⁰ Friedrich Nietzsche, 1999, zitiert nach Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

³⁷¹ Zum Begriff des Tacit Knowing in Bezug zur Bewegung vgl. Berger, Bewegungsbilder, 2000, S. 3 bzw. S. 11ff und Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Übers. von Horst Brühmann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 543)

Körpergrenzen³⁷² verschwimmen und sich die Definition und die Repräsentation des Körperbildes fast hypothetisch beliebig verändern kann, geht es im Rahmen dieses Unterkapitels vor allem um das Erfahren des Körpers und die Auswirkung dessen auf das Körperbild. Wie schon erwähnt unterscheidet Symthies zwischen einem erfahrenen Körper und einem tatsächlichen, physischen Körper.³⁷³ Es geht hier also nicht um den Körper als materiellen Gegenstand, welchen wir im Sinne eines logisch-kognitiven Vorganges zu verstehen suchen, sondern um den Körper, wie wir ihn erfahren. Es ist ein Themenbereich der Leibphänomenologie, wie wir den Anderen und die Dinge der Welt erfahren und uns durch die Anderen und die Dinge konstituieren.³⁷⁴ In meinem Ansatz des *Körperbilds* als Instanz einer vorausgehenden repräsentativen Ordnung, fundierend auf naturalistischen, und damit hypothetisch materiellen, „realen“ physiologischen Vorgängen, hebe ich dieses Außen im Sinne von etwas außerhalb meines Körpers liegend und damit Sichtbaren auf. Stattdessen versuche ich die Klassifikation entsprechend einer Strategie der Wahrnehmung, sprich der Möglichkeit, zu betrachten oder zu erfahren.³⁷⁵

Eine Unterteilung und Trennung der Kategorien dient lediglich zum leichteren Verständnis der Thematik. Es ist jedoch zu betonen, dass die kombinierte Anwendung der Zugangsweisen des Betrachtens und Objektivierens und des Erfahrens im Sinne auch eines sich Erlebens als Subjekt notwendig und absolut unumgänglich ist.

2.7.1. Explizites Körperbild

Obwohl das Erfahren seines Körpers und das sich Erleben als Subjekt oder als Leib³⁷⁶ oft als Zustand der Einheit mit seinem Körper imaginiert wird, möchte ich diesen verlockenden Gedanken gleich zu Beginn relativieren.

Der paradoxe Versuch, eine zur Grazilität führende Einheit mit dem eigenen Leib³⁷⁷ wieder herzustellen oder in einer bestimmten Situation theatral zu reproduzieren, bedingt per se, dass das vorderhand implizite Körperbild im Sinne eines Körperbildes, welches a priori unbewusst und vereinheitlichend wirken sollte, eine explizite Ausformung kennt. Diese explizite Ausformung ist speziell für die dramatischen Künste, und hier möchte ich speziell den Tanz hervorheben, von Interesse.

³⁷² Mit der Frage der Körpergrenzen setzte sich vor allem Seymour Fisher auseinander. Vgl. Fisher, Seymour; Sidney E. Cleveland: *Body Image and personality*. Princeton [usw.]: van Nostrand, 1958. (The University Series in psychology).

³⁷³ Vgl. Siblik, *Körperbild*, 1973, S. 9.

³⁷⁴ Vgl. Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 150.

³⁷⁵ Zur Unterscheidung von Betrachtung und Erfahrung vgl. Daszkowski, *Körperbild*, 2003, S. 11. An dieser Stelle geht es im Sinne der Wahrnehmungspsychologie um eine interne Manifestation des Körperäußeren, von Daszkowski als Körperschema aufgefasst, und im Sinne der Persönlichkeitspsychologie um die Einstellung zum eigenen Körper (von Daszkowski als *Körperbild* aufgefasst). Das eine ist eher dem Erfahren, das andere eher dem Betrachten zuzurechnen. Ebd., S. 23.

³⁷⁶ Vgl. Daszkowski, *Körperbild*, 2003, S. 59.

³⁷⁷ Zu den Begriffen Leibsein und Körperhaben, Leiblichkeit und Subjekt vgl. Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 151.

Das explizite Körperbild ist ein bewusstes, das sich schrittweise dem Unbewussten anzunähern versucht, es probiert gleichsam, durch die Hintertür ins Paradies zurückzukommen und damit die Harmonie mit sich selbst wieder herzustellen. Das explizite Körperbild bringt Teile dieser alltäglichen, selbstverständlichen Grazilität der Bewegung aus dem Schattenreich an die Oberfläche, reißt sie aus dem Paradies der Unbewusstheit und stößt sie in die niederen und weniger komplexen Schichten der Bewusstheit, wo sie ihre eigene Grazilität verliert und sie durch Beobachtung, Analyse und verzweifelte Versuche mühevoll wiederzuerlangen sucht. Unter anderem ist es auch dieser Kampf, den die Kunst auszeichnet.

Andererseits ist es ein Faktum, dass es gerade der Auszug aus dem Paradies ist, der die Grazilität für uns erfahrbar, analysierbar und erforschbar macht und uns letztlich vom Tier und von der Gliederpuppe unterscheidet. Allerdings interpretiert Kleist diese Fähigkeit eben nicht als etwas, dass uns über den Rest der Schöpfung quasi göttlich erhebt, sondern er stellt die Ausbildung einer Fähigkeit dem Verlust von anderen Fähigkeiten gegenüber und entwickelt daraus existentielle Fragestellungen.

Darin kann die Verzweiflung, Absolutheit und Mächtigkeit der künstlerischen Arbeit liegen, die unverzichtbarer Bestandteil von Kleists Leben und auch seines Textes *Über das Marionettentheater* in seiner existenziellen Hoffnungslosigkeit und deren voyeuristischen Betrachtung durch den Zuschauer war.

2.7.1.1. Körperbild als Ordnung gebende Narration

Nach Mitchell/ Snyder kann das Körperbild auch mit ihrer Theorie der Narrationen in Verbindung gebracht werden. Narrationen bezeichnen sie als ordnungsgebend, als Erkenntnisinstrumente, die dem Strom der Ereignisse eine ästhetische und kognitive Form geben und eine möglicherweise verwirrende und unverständliche Komplexität reduzieren oder mit Bedeutung aufladen.³⁷⁸ Den Strom der Ereignisse könnte man auf physiologischer Ebene mit einem Übermaß an sensorischen Reizen in Verbindung bringen, welche nur teilweise im Bewusstsein verarbeitet werden können.

„Manche – etwa mythische, religiöse, politische, wissenschaftliche, technische – Narrationen werden zum Bezugssystem ganzer Kulturen, zu einem zentralen Moment der Hervorbringung, der Verfestigung, aber auch der Veränderung individueller und sozialer Wirklichkeit.“³⁷⁹

Solche Narrationen bieten notwendige Strukturierungshilfen an, sollten jedoch flexibel und offen bleiben. Sie werden in ein Naheverhältnis zu Sprech- und Deutungsmustern gebracht, im Vergleich dazu würde ich Körperbilder viel näher an einer nicht gegenständlichen, nicht sprachlichen, sondern körperlichen Ebene situieren. Beide

³⁷⁸ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 45.

³⁷⁹ Ebd.

haben jedoch die Tendenz, zu verknöchern, hart und starr zu werden und die Welt auf eine bestimmende Art und Weise zu determinieren.

2.7.2. Implizites Körperbild

Das implizite Körperbild ist in Abgrenzung zum expliziten Körperbild zu lesen. Es ist eines, welches vorrangig unterbewusst wirkt und unter anderem für Fragen der Propriozeption und Bewegung zuständig ist.³⁸⁰

Es besteht eine Wechselbeziehung zwischen implizitem und explizitem Körperbild. In diesem Zusammenhang sind wahrnehmungspsychologische Fragen von großer Bedeutung. Je differenzierter ich wahrnehme und mich damit erfahre, je sensibilisierter ich werde, umso mehr werden die Sinne geschärft und in eine bestimmte Richtung gelenkt. Die Kommunikation passiert hier weniger auf einer Bewusstseinsebene, die tendenziell dem Logos und dem Denken³⁸¹ zugeordnet werden könnte, denn auf einer körperlichen Ebene, die beispielsweise durch Körpertechniken³⁸² zugänglich gemacht werden kann. Das implizite Körperbild ist der Anteil des Bildes, der es plastisch, mehrdimensional, veränderlich macht, es ist die unsichere Variable, wobei das explizite, bewusste Körperbild die Konstante ist. Es ist unwillkürlich.³⁸³

Auch Schilder weist auf die Bedeutung des Körperbildes für die motorische Kontrolle der Glieder hin. Dauernde Aktivität im Sinne eines senso-motorischen Vorgangs wird als konstituierendes Element für die Entwicklung des Körperbildes dargelegt³⁸⁴ und betont damit den Körper als konstituierendes Element im dichten Netzwerk des menschlichen Bewusstseins und Unterbewusstseins. Siblik formuliert das folgendermaßen:

„Somit ist das Wissen von unserem Körper größtenteils von unseren Handlungen abhängig, das heißt daß dieses motorische Körperbild erst aufgebaut werden muß; dieser Strukturierungsprozeß ist aber nur im engen Kontakt mit der Außenwelt möglich. Nur durch Bewegungen und neue Kontakte mit der Außenwelt können wir das Wissen über unseren Körper vergrößern.“³⁸⁵

An diesem Absatz wird auch klar, wie wichtig das Wissen über unseren Körper, welches bildhaft im Körperbild enthalten und gespeichert wird, für die ständige Neukonstruktion unserer Persönlichkeit ist.

Der Gedanke liegt nahe, dass für die Ausbildung des Körperbildes mitunter auch motorische Reize von Bedeutung sind. Siblik betont die Bedeutung dauernder Aktivität im

³⁸⁰ Zum Begriff des Tacit Knowing vgl. Berger, Bewegungsbilder, 2000, S. 3 bzw. S. 11ff und Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Übers. von Horst Brühmann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 543).

³⁸¹ Zu einem kurzen Überblick über die Geschichte des alteuropäischen Denkens vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 61.

³⁸² Vgl. zu den Implikationen somatischer Körpertechniken Schuchter, Kunst der Bewegung, 2006.

³⁸³ Vgl. den Begriff der Gouvernamentalität bei Foucault, dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 71f.

³⁸⁴ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 42.

³⁸⁵ Ebd.

Sinne von Bewegung für die Ausbildung unseres Körper-Selbst. Dadurch kommt es zu einer parallelen Entwicklung senso-motorischer Aktivitäten und des Körperbildes. Bewegung führe auch zu einer besseren Orientierung in Verbindung mit unserem Körper.³⁸⁶

Dazu Siblik:

„Wir wissen nicht viel über unseren Körper, außer wir bewegen ihn. Bewegung ist ein wichtiger Faktor, der die verschiedenen Körperteile miteinander verbindet. Durch Bewegung kommen wir in ein deutliches Verhältnis zur Außenwelt und zu Gegenständen. Nur im Kontakt mit der Außenwelt sind wir fähig, die verschiedenen Eindrücke, die unseren Körper betreffen, miteinander in Verbindung zu bringen. Somit ist das Wissen von unserem Körper größtenteils von unseren Handlungen abhängig, das heißt daß dieses motorische Körperbild erst aufgebaut werden muß; dieser Strukturierungsprozeß ist aber nur im engen Kontakt mit der Außenwelt möglich. Nur durch Bewegungen und neue Kontakte mit der Außenwelt können wir das Wissen über unseren Körper vergrößern.“³⁸⁷

De Ajuriaguerra meint: „Well articulated bodies have well articulated actions with and conceptions of the external world.“³⁸⁸ Shaun Gallagher geht sogar noch weiter und bezeichnet alle Informationen, die im Unterbewusstsein Wahrnehmung und Motorik möglich machen, als konstituierend für das *Körperschema*.³⁸⁹ Umgekehrt beeinflussen also ihrerseits die Motorik, motorische Stimulation und Körperarbeit das Körperbild.

Als gesichert lässt sich jedoch sagen, dass als physiologisch verstandene Phänomene wie beispielsweise Schmerz „auf der Wechselwirkung somatischer, kognitiver und affektiver Faktoren“³⁹⁰ beruhen, was laut List die symbolische und kulturelle Transformierbarkeit von Schmerz zeige. Damit verwirft die Phänomenologie der Leiblichkeit die Trennung von Schmerzempfindung und Schmerzgefühl, also von tatsächlich empfundenem Schmerz und subjektiv gefühltem Schmerz, wie sie am Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge eines „psychophysischen Dualismus“³⁹¹, der die abendländische Philosophie und Wissenschaft geprägt hat, propagiert wurde.³⁹² Ein kleines Kind kann Schmerz noch nicht einmal situieren.³⁹³

Überträgt man dieses Beispiel auf die dramatische Kunst, dient dieses Beispiel aus der Medizin als Indiz dafür, zu zeigen, wie schwierig es ist, die Unterscheidung zwischen Darsteller und Betrachter in aller Schärfe aufrechtzuerhalten. Denn aus obiger Argumentation folgt, dass der Betrachter die Handlung des Darstellers empathisch mitverfolgt, genauso wie der Darsteller die gespielte Handlung mitvollzieht, und dies mit

³⁸⁶ Ebd., S. 42f.

³⁸⁷ Ebd., S. 42.

³⁸⁸ Julian de Ajuriaguerra, 1962, zitiert nach Siblik, Körperbild, 1973, S. 12.

³⁸⁹ Vgl. Gallagher, Shaun: Phenomenological and experimental contributions to understanding embodied experience. In: Ziemke, Tom (Hg.): Body, language and mind. Volume 1: Embodiment. Berlin [u.a.]: Mouton de Gruyter, 2007. (Cognitive linguistics research; 35)

³⁹⁰ Elisabeth List, 1999, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 159.

³⁹¹ Ebd., S. 159.

³⁹² Vgl. ebd., 158ff.

³⁹³ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 30.

gewissen psycho-physischen Konsequenzen, die durchaus real und körperlich nachvollziehbar ablaufen.

Dies leitet dazu über, sich das Körperbild nicht als zweidimensionales Bild auf einer Leinwand oder einem Photopapier vorzustellen, sondern mehr als einen Vorgang, einen Prozess, der seine Vergegenständlichung repräsentativ und durch alle vorhandenen sensorischen Effekte erfährt. Es wird zum Einen auf der Grundlage des Potentials von materiellen Komponenten (Sinnesreizen) gebildet, die wir unbewusst hören, sehen, tasten, schmecken und riechen können. Zum Anderen bildet es sich auf der Grundlage von virtuellen Vorstellungen und repräsentativen Ordnungen oder Prädispositionen heraus, die sich durch spezifische Verschaltungen unserer Wahrnehmungsreize formen. Das daraus entstehende „Bild“ speichert zusätzlich durch selektive Vorgänge Sensationen, Emotionen und Affekte dazu. Es fungiert als Speichermedium und ist hypothetisch biologisch-naturwissenschaftlichen Kriterien folgend bis zu einem gewissen Grad erschließbar.³⁹⁴ Bloom sieht kognitive, affektive, realistische, irrationale, bewusste und unbewusste Aspekte und Elemente, die das Körperbild ausmachen. Es stehe auch in Verbindung zu automatischen und geplanten Körperhandlungen und -reaktionen. Überdies unterlaufe es ständig Veränderungen, abhängig von psychologischen, soziologischen und physiologischen Bedingungen.³⁹⁵

2.8. Repräsentation

Es scheint mir wichtig, den repräsentativen Charakter des Körperbildes noch einmal gesondert hervorzuheben und zu betonen. Durch einen Betrachtungsvorgang, beispielsweise durch das Anschauen eines Theaterstückes, können Informationen, Emotionen oder Affekte, die auf der Ebene des Körperbildes erinnert werden, im Sinne einer Abkürzung abgerufen und zur Verfügung gestellt werden. Dies sind Erregungsmuster, die nicht zwingend auf primären, äußeren sinnlichen Wahrnehmungen basieren. Anstatt den wirklichen sensorischen Reiz wahrzunehmen, wird eine bereits erlernte und vorab gespeicherte Information abgerufen.³⁹⁶

Der Gedankengang geht also dahin, dass durch die Betrachtung eines repräsentativen Vorganges *Körperbilder* geladen werden, welche in Bezug zu den dargestellten Vorgängen schon zu einem früheren Zeitpunkt gespeichert worden sind. Dies steht im Zusammenhang mit der Tatsache, dass die Ebene des Körperbildes eine Ebene der Repräsentation darstellt, das Körperbild also immer repräsentiert vorkommt.

³⁹⁴ Auf die Wechselwirkungen der Informationen aus dem somatosensorischen System vor dem Hintergrund des Körperschemas mit Informationen aus dem vestibulären, visuellen, und akustischen System geht Hedda Lausberg näher ein. Vgl. Lausberg, Hedda: Bewegungsanalyse in der Diagnostik von Körperschema- und Körperbildstörungen. In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 125-133.

³⁹⁵ Vgl. Siblik, Körperbild, 1973, S. 7.

³⁹⁶ Vgl. dazu Hüther, Innere Bilder, 2004, S. 24ff. Diese Feststellungen haben auch Auswirkungen auf den Mimesis-Begriff, auf die ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann.

Sie ist vorstellbar als eine komplexe Informationsebene im Gehirn, die von unterschiedlichsten Bewusstseinssebenen gespeist und verwendet wird. Es ist also immer ein der Wahrnehmung / dem sensorischen Apparat unterliegendes, gespeichertes Abbild / Repräsentation beispielsweise einer Emotion, eines Affektes oder eines Objektes, welches unablässig abgeglichen und verglichen, aber nicht zwingend verwendet, aber auch nicht zwingend erneuert oder adaptiert werden muss.³⁹⁷ Nach Dederich zeigt sich die Wahrheit des Körpers abhängig von den historisch und kulturell situierten Repräsentationsräumen, in meiner Herangehensweise also von *Körperbildern*. Die Repräsentationsräume stellen für ihn wissenschaftliche Laboratorien dar, philosophische, diätetische oder moralische Abhandlungen oder werden durch Institutionen der Menschenführung, durch Krankenhäuser, durch ästhetische Theorien, durch die bildende Kunst, Museen, et cetera geprägt.³⁹⁸ In besagten Repräsentationsräumen erfolgt die Herausbildung von Wissen.³⁹⁹

Genauso wie der in der Sprache dargestellte Körper ist auch der im Gehirn visualisierte, sich vorgestellte Körper eine Repräsentation, metaphorisch und symbolisch aufgeladen. So, wie laut Dederich „das Sprechen oder Schreiben über den Körper zu einer Deutung wird“⁴⁰⁰, wird der Körper auf der Ebene des Körperbildes und damit des Gehirnes zu einer Deutung.

„Sprachlich repräsentierte Körper sind Produkte der Natur UND kulturproduzierend. Sie fungieren in der Literatur wie in anderen Texten als Matrix der Differenz und Medium der Wahrheit. Erst im Rahmen einer gegebenen Kultur kommt der Körper in die Sprache. Erst dadurch kann die Idee entstehen, dass der Körper spricht und einen verborgenen Sinn artikuliert als Materialisierung moralischen Unrechts oder durch Anzeichen einer besonderen Berufung. Körper wird zur symbolischen Oberfläche, von der eine tiefere Bedeutung abgelesen werden kann.“⁴⁰¹

3. DER STELLENWERT DES KÖRPERBILD-BEGRIFFES IM KÖRPERDISKURS

3.1. Der Mensch als utopische Einheit von Subjekt und Objekt in theatraler Hinsicht

Der letzte Absatz hat uns bereits nahe an essentielle Fragestellungen des Körperdiskurses gebracht. Daszkowski betont den Körper als Objekt sozialer und kultureller Zuschreibungen, die entwicklungs- und sozialpsychologische Bedeutung für einen Menschen erlangen.⁴⁰² Die Einstellungen zu ihm, zum Geist, zur Seele und zum

³⁹⁷ Vgl. Hüther, *Innere Bilder*, 2004, S. 28f.

³⁹⁸ Vgl. Dederich, *Disability Studies*, 2007, S. 79.

³⁹⁹ Ebd., S. 97.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 113.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Vgl. Daszkowski, *Körperbild*, 2003, S. 12.

Bewusstsein, bezeichnet sie als in erster Linie kulturabhängig. Wenn das Subjekt keinen Unterschied zwischen Körperbau, Körperbild und sozialer Akzeptanz mehr mache, werde der Körper „[...] nicht mehr als Objekt wahrgenommen, sondern das Subjekt lebt ihn: Das Subjekt wird zum Leib-Subjekt;“⁴⁰³

„Das *Körperbild* fällt anfangs mit dem Selbstbild vollkommen zusammen, das Kind kann nicht zwischen seinem Selbst und seinem Körper unterscheiden“⁴⁰⁴

Diesen Zustand attestiert Kleist einem Tier⁴⁰⁵, einer Marionette und einem unwillkürlich handelnden Menschen, aber nicht einem Menschen, der sich in einer repräsentativen, darstellenden, bewusst vollziehenden Situation befindet. Ab dem Zeitpunkt, wo sich das Bewusstsein an der intentionalen Reproduktion einer Bewegung versucht, wird ein Bruch vollzogen, der zur Vertreibung aus dem Paradies führt und nur durch die Hintertür wieder überwunden werden kann.⁴⁰⁶

Kleists Text setzt sich also mit der Thematik des Stellenwerts des Bewusstseins für die Produktion von *graziöser Bewegung* auseinander. Die „an SICH“ graziösen Niveaus sind jene, von denen auch Daszkowski spricht. Als Beispiel wären hier das Ineinanderfallen von Subjekt und Objekt beim Tier und bei der Gliederpuppe oder dem unbewusst handelnden Menschen zu nennen. Bei Kleist besteht hypothetisch auch die Möglichkeit, eine angenäherte Grazilität zu erreichen.

Dies kommt an folgendem Beispiel zum Ausdruck. In Opposition zu der Kategorie der absoluten Grazilität besticht auch der Junge mit dem Dorn durch seine Grazilität, und dies, obwohl er schon ein ausgebildetes Bewusstsein hat und damit nicht mehr den Idealfall des Lebewesens ohne Bewusstsein darstellt. Erst nachdem er sich selbst im Spiegel erblickt, sich seiner Selbst gewahr wird in seiner Pose und dann diese Bewegung oder Position *reproduzieren* will, gelingt es ihm nicht mehr.⁴⁰⁷ Implizit handelt es sich also um einen Akt des Betrachtens in seiner gesamten, bereits beschriebenen Dimension und um die Erfahrung seiner selbst. Warum bewirkt der Vorgang des „Bewusst-werdens“ einer sensorischen Information, in diesem Fall eines Bildes, den Verlust der Grazie, die vorher per se bereits da war?

⁴⁰³ Peter Paulus, 1986, zitiert nach Daszkowski, *Körperbild*, 2003, S. 12.

⁴⁰⁴ Sven Olfaf Hoffmann, Gerd Hochapfel u.a., 1999, zitiert nach Daszkowski, *Körperbild*, 2003, S. 12.

⁴⁰⁵ Vgl. zu der Frage Mensch und Tier w.o.

⁴⁰⁶ Vgl. Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1984, die Stelle mit dem badenden jungen Mann (S. 343) und die Ausführungen zum Auszug aus dem Paradies (ebd. bzw. S. 342). Kleist schreibt in Bezug auf die dem Schwerpunkt widersprechende Situierung der Seele im Körper: „Solche Missgriffe [...] sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das **Paradies** [Hervorhebung durch den Verf.] ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ (S. 342) bzw. Ich weiss, „[...] welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet. Ein junger Mann [...] hätte, durch eine bloße Bemerkung, [...] seine Unschuld verloren, und das **Paradies** [Hervorhebung durch den Verf.] derselben, trotz aller **ersinnlichen** [Hervorhebung durch den Verf.] Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden.“ (S. 343) bzw. die scheinbare Auflösung dieser Thematik am Ende des Textes, in Form einer Frage formuliert: „[...] müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“

⁴⁰⁷ Vgl. den Gebrauch des Begriffes Iteration bei Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

Dieser Gedankengang führt uns in eine noch differenziertere Richtung: dem Menschen wird also prinzipiell nicht die Möglichkeit abgesprochen, graziös zu sein. Grazilität kommt immer wieder zum Vorschein, in kleinerem oder größerem Ausmaß, beispielsweise in Situationen, die Merleau Ponty in der *Phénoménologie de la perception* folgendermaßen beschreibt:

„Je meus les objets extérieurs à l’aide de mon propre corps [...]. Mais je le meus, lui, directement, je ne le trouve pas en un point de l’espace ojectif pour le mener en un autre, je n’ai pas besoin de le chercher, il est déjà avec moi.“⁴⁰⁸

Es gibt allerdings Fälle oder Situationen, in denen diese Grazilität verunmöglicht wird. Dies ist ein Punkt, der die Novelle besonders für die Theaterwissenschaft interessant macht: denn es sind gerade Situationen, wo es um die Reproduktion von Bewegungen, von Emotionen und von Affekten geht, um implizit theatrale Situationen also. Verunmöglicht wird die, in authentischer, spontaner oder alltäglicher Bewegung potentiell immer vorhandene Grazilität durch komplexe Vorgänge in Verbindung mit dem Bewusstsein und dem Unbewusstsein. Gerade die postdramatische Kunst reflektiert unbewusst oder bewusst diese Erfahrung, wird ungewollt damit konfrontiert oder macht sie zum Gegenstand der Thematik⁴⁰⁹, im Rahmen eines künstlerischen Aktes oder der Pädagogik.

3.2. Das Körperbild als kulturwissenschaftlich verwertbares Sediment und als Mittler zwischen Parallelwelten

Das Körperbild hinterlässt eine unter Umständen identifizierbare Schicht, indem es Schein und Sein, Sichtbares und Unsichtbares, Imaginäres und die Realität, Subjekt und Objekt auf bestimmte Art und Weise sedimentiert, und sie zur kulturellen Substanz in Form von Sprache, Kunst, Schrift und Produktion werden lässt.⁴¹⁰ Dem Körperbild kommt dabei die Funktion zu, das durch die Reflexion Getrennte zu vereinen und läuft damit den auflösenden und abstrahierenden Methoden der Wissenschaft entgegen. In psychoanalytischer Terminologie gesprochen steht dem Auflösenden und dem Nicht-Sinnlichen der Signifikanten der Sinn und das Einende einer körperlichen Realität gegenüber.⁴¹¹

Die vorher ausführlich dargelegte Hypothese, dass das Wissen über den Körper über die Vermittlung des *Körperbildes* die Bewegung beeinflusst, weist darauf hin, dass über die Bewegung und die Art und Weise des Bewegungsablaufes Schlüsse über das Körperbild einer bestimmten Zeit und damit auf das Wissen beziehungsweise kulturell-soziologische

⁴⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, zitiert nach Ludwig, Pascal: Image du corps et schéma corporel. In: Cerveau & Psycho. Le magazine de la psychologie et des neurosciences. No 22. (August 2007), S. 63.

⁴⁰⁹ Dies tangiert die Frage, wie körperliche „Präsenz“, Charisma oder „Ausstrahlung“ trotz oder gerade wegen der Mühen, „das Ausdruckspotential des Körpers in eine Logik, Grammatik, Rhetorik zu bannen [...]“, im Theater zu erreichen ist. Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater, 1999, S. 162f.

⁴¹⁰ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 10.

⁴¹¹ Ebd., S. 11.

Hintergründe gezogen werden können, dies in einem Akt der Rekonstruktion.⁴¹² Brandstetter meint, dass

„unterschiedliche Epochen [...] je andere Körper- und Bewegungskonzepte aus[bilden], die wiederum eng mit den sozialen Gegebenheiten und dem kulturellen Imaginären der Zeit verbunden sind. [...] Tanz trägt die Signatur seiner Epoche.“⁴¹³

Der Zusammenhang zwischen dem „Zeit-Körper“, dem Körperbild, der Bewegung und der Epoche ist in seiner kulturwissenschaftlichen Relevanz damit außer Frage gestellt.

Interessanterweise werden gewisse Bereiche im menschlichen Bezugsuniversum zum eigenen Selbst bewusst oder unbewusst vom Vorgang der naturwissenschaftlichen Betrachtung ausgeschlossen oder es werden andere, spezifische Kriterien an ihnen angelegt, weil sie als nicht objektivierbar im Sinne von betrachtbar angesehen werden. Dies führt zu der Existenz von Parallelwelten, die sich auf einen ersten Blick, besonders aber im historischen Rück-Blick oft als widersprüchlich erweisen. Unser kollektives Bewusstsein kommt trotzdem nicht umhin, diesen, so meine Diagnose, diminuierenden, göttlichen, unverständlichen, geistig-flüchtigen Teil in uns, der in unserer Kultur stark mit der Identifikation mit dem eigenen Selbst zu tun hat, zu objektivieren und damit eine sich verselbstständigt habende, methodische Wahrnehmungsweise des Sehens schablonenhaft auch auf solche Bereiche zu übertragen.

3.3. Vorstellungen von Leib, Geist, Seele, Körper und dem Ich

Damit unterliegt auch der Blick auf unser heiliges und mysteriöses Ich, welches wir mit einem verzweiferten Schrei nach Besonderheit und Selbstbestätigung glorifizieren, um uns vom Tier und der Maschine abzuheben, der zuvor vorgestellten, repräsentativen Ordnung und dem abbildhaften Charakter des „naturwissenschaftlichen“ Kriterien folgenden Sinnesreizes.

Auf diese Art werden spezifische, auf naturwissenschaftliche Wahrnehmungsschablonen zurückgehende Vorstellungen von Geist und Seele⁴¹⁴ gebildet, sie werden wieder in das Körperbild integriert und bekommen somit kulturelle, soziale und in Form von wissenschaftlichen Diskursen auch naturwissenschaftliche Bedeutung. Konkret spreche ich hierbei von Bildern und Vorstellungen, die in Bezug zur Leib-Seele-Thematik, aber auch der Vorstellung von unserem Geist gebildet werden. Implizit wird also auch die marginale und ständig schrumpfende Parallelwelt des nicht erklärbaren und

⁴¹² Vgl. das Konzept der Verkörperung von Turner, nachzulesen bei Dederich, Disability Studies, 2007, S. 155. Zur Frage der Notwendigkeit eines alternativen Umgangs mit Materialien im Sinne einer theatralen Rekonstruktion siehe Jeschke, Tanzforschung, 2002.

⁴¹³ Vgl. dazu Brandstetter, Gabriele: Tanzforschung gleicht einer archäologischen Spurensuche. Selten werden Choreographien aufgezeichnet. Tagesspiegel, 17.12.2007. [auch als www Dokument]. Verfügbar unter <http://www.tagesspiegel.de/magazin/wissen/art304,2440506>. [Datum des Zugriffs: 17.4.2009]

⁴¹⁴ Vgl. dazu die Ausführungen Gugutzers zum Leib-Seele-Dualismus, der die moderne Philosophie und Wissenschaft prägte und ihren Einzug in die kollektiven Körperbilder hielt. Gugutzer, Leib, Körper und Identität, 2002, S. 14f.

nicht nach den Vorstellungen wissenschaftlicher Parameter folgenden Ichs, des Geistes, der Seele und des Gottes objektiviert und betrachtet.

Durch die Vorstellung von Geist, Seele und Bewusstsein ändert sich die Herangehensweise an unsere Körper, die Art, wie und ob wir uns bewegen, die Hierarchie, die wir auf unsere Körper umlegen und damit unsere Sicht auf die Welt. Einer naturwissenschaftlichen Zergliederung / Fragmentierung des Körpers steht unser Bedürfnis nach einer Entität und Ganzheit von Geist, Seele, Körper und Bewusstsein gegenüber. Dem widersprechen jedoch moralische Kategorien wie unsere Vorstellungen von Autonomie, Unangreifbarkeit, Freiheit und Überlegenheit.

Anstatt Geist, Körper und Seele als Einheit zu denken, wird diesen an und für sich repräsentativen Kategorien Organstatus verliehen und bestimmte Funktionen werden mit ihnen verknüpft. Der Körper erlebt durch die somit installierte, hierarchische Gliederung eine Objektivierung, eine Fragmentierung, eine Manipulation und Malträtierung, eine Beherrschung, der sich das Bewusstsein, der Geist oder die Seele als Urkern, Lenker und Leiter unseres Selbst – ein Bereich, welcher mit Fortschreiten der Wissenschaft immer kleiner zu werden scheint – scheinbar verschließt. Die *körperlich-erfahrbare* im Gegensatz zur *betrachtbaren* Sphäre schrumpft in diesem Zuge, mitunter aufgrund des Erkenntnisfortschrittes der wirkungsmächtigen Medizin. Proportional zum Ansteigen der Fähigkeiten und der Mächtigkeit des Geistes wird derselbe dematerialisiert – er verliert den Körper als Raum und Rückzugsmöglichkeit.

3.4. Der Einfluss von Materialität, Naturwissenschaft und Evidenz auf den zeitgenössischen Körperbild-Begriff

Das Körperbild kann als ein naturwissenschaftliches Phänomen gelesen werden, welches auch in Verbindung zu neuartigen Erkenntnissen der Neuro- und Kognitionswissenschaften⁴¹⁵ gebracht werden kann.

Die Annahme eines impliziten, also unbewussten Körperbildes und die empirische Beobachtung dessen anhand von aktiver Körperarbeit unterstreicht die These, dass das Gehirn nach naturalistischen Kriterien im Sinne physiologischer Abläufe funktioniert.⁴¹⁶

Konsequent weitergeführt leitet uns die Überzeugung des Einflusses unbewusster Komponenten auf unser Selbst zur Relativierung der Bedeutung des Selbst, des Geistes und der Seele als leitende, autonome und befehlende Komponente, welche sich historisch gesehen dualistisch im kollektiven Körperbild verankert hat⁴¹⁷. Dies führt zu einer Neuverteilung der Hierarchien im Körper und zu einer zumindest hypothetischen Neudefinition des Verhältnisses zwischen Körper und Geist. In extremis gedacht führt die Annahme, dass unser Ich, gelesen als Platzhalter für Bewusstsein und Geist, nach strikt

⁴¹⁵ Vgl. Bauer, Körperbild und Leibverständnis, 1998.

⁴¹⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen w.o.

⁴¹⁷ Vgl. dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 62.

naturwissenschaftlichen, mechanischen Kriterien funktioniert, in einem ersten Schritt zur Auflösung der kollektiv existierenden Vorstellung von unserem Geist und unserer Seele als metaphysische Größe, die als Entität existiert. Sie führt zur Aufhebung des Bruches zwischen den Parallelwelten Geist (Spiritualität, Seele) und Körper (Maschine, Naturwissenschaft).

Von einem experimentellen Standpunkt gesehen wäre es von Interesse, bis zum innersten Kern unserer Seele – einschließlich unserer Gefühle, Emotionen und Affekte – diese in ihrer biologischen Determiniertheit oder, um Kleists Diktion zu verwenden, mechanischen Ausformung zu sehen. Dieser in den Kognitionswissenschaften und der Neurologie durchaus bereits bestehende Zugang hat ihren Eingang in ein kollektives Körperbild noch nicht gefunden und verursacht rege Diskussionen, auch in akademischen Zirkeln.

Vorderhand ginge es an der Oberfläche also um eine Entgöttlichung dessen, was im zeitgeistig-westlichen Körperbild als göttlich im Menschen erachtet wird, nämlich eines Bereiches, welcher als nicht analysierbar, nicht naturwissenschaftlichen Kriterien unterliegend gedacht wird. Seltsamerweise wird das, was ich hier als das Göttliche oder Heilige im Menschen bezeichnen möchte, gerade als das angesehen, was zutiefst menschlich ist in dem Sinne, dass es das ureigenste Selbst darstelle und worin sich der Mensch vom Tier abhebt.⁴¹⁸ Die Tendenz, gerade das fundamentale Ich, den autonomen Geist als göttlich darzustellen und damit zu dematerialisieren und als nicht naturwissenschaftlich erfassbar zu verabsolutieren, steht in einem Widerspruch zu der Überzeugung, den Rest des Körpers als Objekt, als nicht göttlich und als bis zur absoluten Erkenntnis naturwissenschaftlichen Kriterien entsprechend anzusehen.⁴¹⁹ In einem Akt der Selbstüberhöhung stellt sich der Mensch auf die gleiche Stufe mit Gott und legitimiert gleichzeitig sein moralisches Recht, den Körper als Apparat, als Maschine zu sehen und zu behandeln, zu manipulieren und glaubt, ihn in finaler Hinsicht erfassen zu können.⁴²⁰ Dies ist es, was Kleist in *Über das Marionettentheater* ironisiert.

In diesem Sinne stelle ich eine kollektive Anschauung, die von einer finalen naturwissenschaftlichen Beweisbarkeit von Phänomenen durch quasi maschinelle Akte ausgeht, aber gleichzeitig das Existieren einer davon unabhängigen Parallelwelt implizit propagiert, einer alternativen Anschauung gegenüber. Diese vertritt die Position, dass

⁴¹⁸ Vgl. zu der Frage Mensch und Tier die Fußnoten w.o.

⁴¹⁹ Zur Unterscheidung zwischen „(toter) Materie und (lebendiger) Seele“ und zur Hierarchie zwischen „sterblichem Körper und unsterblicher Seele“ bzw. zur Fragestellung der Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine vgl. Fleig, Anne: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. In: Barkhaus, Anette; Anne Fleig (Hg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. München: Fink 2002, S. 117-130. Abrufbar auch als [www Dokument]. In: Goethezeitportal. Verfügbar unter: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (Datum des Zugriffs: 20.01.2009), S. 4ff. Ab hier zitiert als Fleig, Automaten mit Köpfchen, 2004. Ich beziehe mich ausdrücklich auf das www Dokument.

⁴²⁰ Fleig meint dazu: Zur eigenen „[...] Ohnmacht angesichts der Weltläufe [...]“ und zur „geistigen Selbstermächtigung [...], die sich an der Grenze zur Hybris bewegt“. Ebd., S. 8.

jegliches Phänomen einschließlich dessen, was landläufig unter Geist und Seele verstanden wird, explizit naturalistisch-biologischen Kriterien unterliegt, sich allerdings genau aus diesem Grund über die Begrenztheit und finale Erkenntnisunmöglichkeit des menschlichen Bewusstseins im Klaren ist.

Es ist die hochtrabende Vorstellung von der Mächtigkeit und Genialität des menschlichen Geistes, welcher in seinem absoluten und autonomen Anspruch Teile des Menschen in einem naturwissenschaftlichen Akt bis ins letzte zu analysieren, zu vernaturwissenschaftlichen, zu ergründen und zu beweisen können glaubt. Dieser zwitterhafte, spirituell-naturwissenschaftliche Anspruch, der im neuzeitlichen, westlichen Körperbild verankert zu sein scheint, führt in letzter Konsequenz zur Vergöttlichung, Ablösung und Überhöhung der geistig-kognitiven Fähigkeiten des Menschen und andererseits zu einer Herabwürdigung seines Körpers. Der Mensch glaubt, die Fähigkeiten zu haben, sich irgendwann selber erschaffen, ja mehr noch unsterblich machen zu können.

Im Gegenteil ist aufgrund der Wahrnehmungsschere, die sich zwischen sichtbar und unsichtbar⁴²¹, bekannt und unbekannt auftut, hypothetisch von einem Komplexitätsgrad selbst in den einfachsten Mechanismen auszugehen, der für den menschlichen Geist als niemals final erfassbar und klassifizierbar sein wird.

Dieses Körperbild geht von einer ursächlichen Unbegreifbarkeit, einer Unerfassbarkeit und Unendlichkeit aus, anstatt von der Angst gezeichnet zu sein, dass vom Menschen geschaffene Maschinen den Menschen selbst überflügeln und ausstechen. Das Göttliche wird nicht ausgeschlossen; vielmehr liegt es gerade darin, nämlich die unbeherrschbaren und unbegreiflichen Bereiche der Natur zu bezeichnen. Es geht um eine Ordnung, die als Paradigma den Zweifel und die Selbstkritik anstatt naturwissenschaftliche Selbstüberzeugtheit und die Verfolgung kausaler Prinzipien setzt.

Paradoxerweise kann die Überzeugung vom Göttlichen in der Vorstellung von einem bis ins letzte biologisch erklärbaren Modell des Menschen ihren Ausdruck finden, und zwar in dem Sinne, das alles potentiell NICHT verstanden werden kann. Der Mensch ist Produkt biologischer Vorgänge, die er selber nicht beeinflussen, sondern nur bis zu einem bestimmten Grad verstehen kann. Der Grund dafür liegt darin, dass der menschliche Geist und das Bewusstsein eben nicht göttlich und allmächtig sind, sondern Mechanismen ausgeliefert scheinen, die das menschliche Bewusstsein selbstreflexiv nicht erkennen, nicht wahrnehmen und damit potentiell nicht endgültig verstehen kann. Dadurch wird der schrumpfende Raum für das Ich und das Selbst auf repräsentativer Ebene wieder

⁴²¹ Über die Bedeutung des Unsichtbaren bei Craig vgl. Fischer-Lichte, Erika: Der Körper des Schauspielers im Prozess der Industrialisierung. Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts. In: Großklaus, Götz [Hg.]: Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart: Cotta, 1989 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft ; 44), S. 468-486, S. 469.

erweitert, die klaustrophobische, subjektive Persönlichkeit wieder ausgedehnt auf Bereiche, die als körperlich, chaotisch, nicht ordenbar und erfassbar erscheinen.

Mit anderen Worten gesagt führt dies zu der Annahme, dass es Bereiche gibt, die für das menschliche Bewusstsein nicht erforschbar und analysierbar sind. Dies geht auch davon aus, dass Erkenntnisse, die als gesichert und bewiesen gelten, hypothetisch falsch und unvollständig sein können, und somit zu weiteren falschen Erkenntnissen führen. Die Idee von einer umfassenden (maschinellen, willentlichen) Kontrollierbarkeit, die der Idee des Ursache-Wirkungs-Ablaufes inhärent ist,⁴²² ist aufzugeben.

Eine stringente Biologisierung, Mechanisierung und naturwissenschaftlich-naturalistische Betrachtungsweise des Geistes stellt damit – konsequent gedacht – sich selbst in Frage. Da der Körper eben nicht auf einen isolierbaren, physischen Gegenstand zu reduzieren ist, er eben nicht von repräsentativen Zuschreibungen und Sinngebungen abzutrennen ist, ist es konsequenterweise auch der Geist einer materialistischen Sichtweise folgend nicht. Dederich vertritt daher die Ansicht, dass, wenn die Konzepte des Körpers fragwürdig werden, die Verankerung in einer als objektiv gedachten Materialität fragwürdig wird.⁴²³ Es geht also um die Verankerung einer als subjektiv gedachten, von ihrer Limitiertheit ausgehenden Materialität.⁴²⁴ Claudia Bruner vertritt daher die Meinung, dass sich der Körper als beides betrachten lässt: als durch und durch sozial konstituiert und als eigensinnig, eigenlogisch im Fühlen und Erleben, also in seiner Materialität.⁴²⁵

Die moralische oder ethische Konsequenz dieses Materialismus-Derivats liegt nicht in der Sinnlosigkeit, sondern in der Verlagerung der spirituellen Sinnhaftigkeit in Bereiche, die nicht dem Einflussbereich oder der Macht des uns bekannten „bewussten Bewusstseins“ unterliegen. In einer Neudefinition von Werten könnte dies auch zur Verlagerung oder Modifikation der kollektiven Körperbilder in Richtung einer Öffnung zum Körper, in Richtung der Akzeptanz von Unkontrollierbarkeit und Unerfassbarkeit und der Aufgabe beziehungsweise Adaptierung oder dem experimentellen Austausch von kollektiv akzeptierten Ordnungsmustern führen. Dies schließt auch die Rehabilitierung des Glaubens an einen Gott / an verschiedene Götter – verstanden als spirituelle Kraft – ein als etwas, was als nicht mit unserem Bewusstsein zusammenfallend erscheint und es, und uns selbst mit ihm, vergöttlicht und abhebt, sondern vielmehr in uns und außerhalb von uns ist, als eine unerklärbare und unfassbare Konstante, die gerade in ihrer Ungreifbarkeit greifbar ist.

Es geht also letztendlich nicht darum, das Leben zu materialisieren und damit zu entwürdigen, es geht nicht um eine ENT-sinnlichung, sondern im Gegenteil um eine Ver-

⁴²² Vgl. Bauer, Körperbild und Leibverständnis, 1998.

⁴²³ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 182.

⁴²⁴ Vgl. Metzinger, Schimpansen, 1994, S. 42f.

⁴²⁵ Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 26.

SINNlichung im Sinne der Akzeptanz der Erschließung und Aufwertung sinnlicher, vom Bewusstsein nicht steuerbarer Komponenten in unserem Körper. In diesem Zusammenhang argumentiere ich also nicht als Fürsprecher eines „vulgären Materialismus“, wo der Mensch zu einer „Art von Bioautomaten“, zu einer „Ego Maschine[n] ohne Willensfreiheit“⁴²⁶ verkommt, eine Einstellung, die unhinterfragt in einem „primitivem Hedonismus“ münde, der zur Entsolidarisierung führen könnte.

In einer solchen Herangehensweise liegt vielmehr das Potential zur Einbeziehung von kulturwissenschaftlichen Parametern und bringt in einem interdisziplinären Akt Kunst und Naturwissenschaft in ein Naheverhältnis. Paradigmatisch ist dies auch ein Problemfeld, welchem sich Kleist in seiner Novelle in seiner gesamten Spannkraft stellt. Das Spektrum, das sich aus Fragestellungen dieser Natur ergibt, ist groß. Brandstetter beispielsweise hinterfragt den Apparat des Tänzer-Körpers und von Maschinen im Zeitalter der Technik und der Medien.⁴²⁷ Wenn der Körper als Maschine gedacht werden kann, warum soll es also nicht auch der Geist?

Die Tendenz zur Ausformung eines Körperbildes, welches den Körper im Gegensatz zum Geist als Material ansieht, als Gefäß der Seele oder als Maschine geht auf begriffliche und anthropologische Differenzierungen des Platonismus zurück, die im cartesianischen Körper / Geist-Dualismus mündeten.⁴²⁸

Die europäische Philosophie sah den Menschen gerne als „animal rationale“, der Körperlichkeit wurde wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dazu kam die im Christentum verankerte Leibfeindlichkeit, welche in Verbindung mit dem cartesianischen Körper / Geist-Dualismus zur Ausprägung einer „Substraktionsanthropologie“ führte. Das Geistige wurde einer 2500 Jahre alten Tradition folgend mit dem Höheren, dem Göttlichen, der Unsterblichkeit assoziiert, die Rationalität und Geistigkeit wurde zur Auszeichnung gegenüber anderen Lebewesen. In der repräsentativen Ordnung der Wahrnehmung und die Erkenntnis steuernden *Körperbilder* wurde der Körper als Materie und als Maschine gedacht. Im älteren Mittelalter wurde der Körper als „eine Art Gegenspieler der Seele“ mit einem „diffusen, dunklen Wollen“, als „Ausdruck der Mühe des Menschen, über sich selbst Herr zu werden“gedacht. Er hatte stets etwas „dunkles, schwer zugängliches“. Im Christentum wurde das Fleisch und das nicht Fassbare als Versuchung und als Weg der Sünde apostrophiert. Die Philosophie der Neuzeit bettete den metaphysischen Dualismus in ein rationalistisches Denksystem ein. Er stellte den Körper mit seinen Sinnesorganen als Hauptquelle des philosophischen Irrtums dem „reinen“ Geist

⁴²⁶ Bahnsen, Ulrich: Der Riss im Selbstmodell. Der Mensch hat keine Seele – er hat nicht einmal ein substanzielles Selbst, sagt der Philosoph Thomas Metzinger. Ein Gespräch über die aktuelle Neuroforschung. In: Die Zeit, 16.08.2007. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2007/34/M-Seele-Interview>. [Datum des Zugriffs: 15.03.2008]

⁴²⁷ Vgl. Brandstetter, Tanz-Lektüren, 1995, S. 32 bzw. zur Erschaffung des künstlichen Menschen vor allem im 18. Jh. vgl. Fleig, Automaten mit Köpfchen, 2004.

⁴²⁸ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 62.

gegenüber, der diesen potentiell falschen Voraussetzungen ausgeliefert ist.⁴²⁹ Die Folgen des europäischen Körperdenkens in Form des dualistischen Erbes des Platonismus, der jüdisch-christlichen Religion, des cartesianisch-rationalistischen Körper / Geist-Dualismus und des naturwissenschaftlichen Materialismus⁴³⁰ prägen das kollektive Körperbild ungebrochen bis heute. Sie beeinflussen in ihrer epistemologischen Dimension unsere Wahrnehmung und unsere Erkenntnisfähigkeit und nehmen Einfluss, wie wir uns bewegen, wie wir als Mitglieder eines gesellschaftlichen Zusammenhangs unsere Körper benutzen und gestalten und prägen damit gesellschaftspolitisch relevante Strömungen. Dederich zitiert in diesem Zusammenhang den von der modernen Medizin und sozialen Regulationstechnologie geführten spezifischen Kampf gegen Krankheiten, aber vor allem auch gegen Abnormitäten und Anomalien, den Umgang und die Entwicklung moderner Technik, die biopolitische Anwendung von Technologien auf Menschen seit dem 19. Jahrhundert und die technikgestützte Naturbeherrschung.⁴³¹

Es gibt Bereiche, in denen die Unmöglichkeit der Trennung von Körper und Geist / Bewusstsein bewusst wird, dies ist beispielsweise im Rahmen von verschiedenen Körpertechniken oder Körperarbeit der Fall, aber auch von Krankheiten. Da erfahren wir,

„Dass wir uns nicht immer von den Selbstverständlichkeiten des Leibhaftig-Existierens distanzieren und uns in unserem Bewusstsein und unserer Aufmerksamkeit auf die Domäne des Geistigen, als dem eigentlichen Ort des Existierens zurückziehen können.“⁴³²

Plügge beispielsweise vertritt die These, dass die Bewusstwerdung der eigenen Leiblichkeit durch Missbefinden erfolgt; als Gesunder ist man verleitet, sich im Zustand eines „selbstvergessenen Weggebens“ nach Hans-Georg Gadamer zu befinden, welche die eigene Leiblichkeit verbirgt und sich in geistige Sphären zurückzieht.⁴³³ Durch Entfremdung vom eigenen Körper, welche Krankheiten aber auch bestimmte Körpertechniken mit sich bringen, werden die Machtverhältnisse zwischen Geist und Körper neu konstruiert.⁴³⁴ In der Möglichkeit der Selbsterfahrung des eigenen Körpers, der als Leib etwas Gegebenes darstellt, liegt bereits die Möglichkeit der Fremderfahrung.⁴³⁵

Die Entfremdung vom eigenen Körper geht einher mit einer Modifikation und sensorischen Erneuerung des Körperbildes. Die Selbstverständlichkeit, die die inhärente

⁴²⁹ Ebd., S. 62.

⁴³⁰ Ebd., S. 61.

⁴³¹ Ebd., S. 61

⁴³² Elisabeth List, 1999, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 160.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 160, daneben der Aufsatz von Herbert Plügge: Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist. In: Sembdner, Marionettentheater, 1967, S. 54-75. Auch Franz Bockrath betont, sich auf Merleau-Ponty beziehend, dass pathologische Wahrnehmungsformen besonders geeignet sind, Leibphänomene zu bezeichnen. (In: Bockrath, Körperfremdheit., S. 4)

⁴³⁴ Vgl. dazu auch Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 49, über Freud, dass Krankheiten zu einer neuen Vorstellung vom und über den eigenen Körper führten.

⁴³⁵ Vgl. Bockrath, Körperfremdheit, S. 7. Interessant dazu auch Lehmann, der die Entfremdung von eigenen Körper als das „Selbstfremde“ bezeichnet, „das »Eigene«“ sei „Terra Incognita“. Vgl. dazu Lehmann, Postdramatisches Theater, 1999, S. 371.

repräsentative Ordnung mit sich bringt, wird in solchen Fällen hinterfragt und neu definiert. Unausweichlich drängt sich die Frage auf, wer was leitet, wer wen steuert, eine der markantesten Fragestellungen des Textes überhaupt. Plügge formuliert diesen Prozess folgendermaßen:

„Es gehört zum widersprüchlichen Charakter unserer Leiblichkeit, dass ein Sich-bemerkbar-machen, ein Sich entfremden und eine gleichzeitig erfahrene Zugehörigkeit dieser sich entfremdenden Partie zu unserer Leiblichkeit sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig geradezu fordern. Ja, noch mehr: sie sind ein unteilbarer unauflöslicher Vorgang.“⁴³⁶

3.5. Das Körperbild zwischen Medizin, Natur, Kunst, Kultur und Kleist. Überlegungen zur Existenz einer evolutionsbiologischen Realität, Wahrheit oder Wirklichkeit.

In dieser aufwühlenden Situation des komplexen Zweifels und der Aufgabe von gesicherten Wahrheiten ist Kleists Antwort, die Sicherheit im Zweifeln zu suchen. Es erscheint in einem ersten Anlauf besonders delikat, an dieser Stelle die Frage nach der Greifbarkeit einer „realen“⁴³⁷ oder „natürlichen“ Existenz überhaupt zu stellen oder deren Bedeutung in Bezug auf das Körperbild zu überdenken. Allerdings geht es um die Tatsache und um die Einsicht,

„[...] dass der tatsächliche Vollzug von Handlungen auf ein elementares Medium angewiesen ist, dem sich Handelnde in der Tat aushändigen müssen, wenn die Handlung von ihnen tatsächlich vollzogen wird.“⁴³⁸

Diesem elementaren, natürlich zwangsläufig imaginären und damit nicht greifbaren Medium gilt es, sich in Form eines künstlerisch-performativen Aktes auch im Rahmen der wissenschaftlichen Praxis auszuliefern. Gleichzeitig ist es gerade dieses Reale, welches in seiner Ungreifbarkeit / Flüchtigkeit meinem Wissen, meiner Befriedigung und meiner Kontrolle Grenzen setzt.⁴³⁹ Franz Bockrath sieht den menschlichen Leib als etwas Gegebenes, das ein Ensemble aller natürlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse darstellt.⁴⁴⁰

Auf mögliche verschiedene Facetten eines als elementar aufgefassten Mediums möchte ich noch kurz eingehen. Einer der Aspekte, der ursächlich an vorige Frage anknüpft und die auch Kleist in seinem Text thematisiert, ist derjenige nach dem Verhältnis der Kategorien Natur, Kultur, Kunst und Wissenschaft zueinander. Diese Unterscheidung ist fundamental für das Verständnis des *Körperbild*-Begriffes. Schon die Definition des *Körperbildes* als „a social and cultural phenomenon, which enforces

⁴³⁶ Herbert Plügge, 1967, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 160.

⁴³⁷ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Widmer und der Unterscheidung zwischen dem Realen, dem Imaginären und dem Symbolischen bei Lacan w.o.

⁴³⁸ Böhler, Konzept Ringvorlesung, 2008.

⁴³⁹ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 18.

⁴⁴⁰ Vgl. Bockrath, Körperfremdheit, S. 3.

normative expectations“⁴⁴¹, welche allerdings klinisch sowie subklinisch medizinisch relevante Folgen nach sich zieht, zeigt, wie eng Natur und Kultur miteinander verbunden sind. Auch Daszkowski betont, dass „ohne Berücksichtigung des kulturellen Kontextes [ist] das Verhältnis eines Menschen zu seinem Körper nicht erklärbar“⁴⁴² ist. Allerdings fragt sie sich im gleichen Atemzug, ob es jenseits dieser gesellschaftlichen Einflüsse für das Körperbild relevante Aspekte gibt, die allen Personen in einer Population gemeinsam seien, da ihnen biologische Mechanismen zugrunde lägen, die sich im Laufe der Evolution entwickelt haben. Im Zusammenhang mit dem Körperbild befinde sich die „Biologie des menschlichen Körpers in einem Konflikt mit den kulturellen Anforderungen an ihn.“⁴⁴³ Claudia Bruner streicht heraus, dass sich Körper nicht nur von selbst durch „natürliche“ Alterung verändern, sondern dass sie vielmehr verändert werden. Körper würden nicht nur entstehen, sondern sie werden geschaffen, sie würden nicht nur vergehen, sondern sie werden vernichtet. Wenn es um das Körperbild als Analyseinstrument geht, geht es also eben darum, welche „Texte“ den Körper schreiben und welche „Bilder“ ihn entwerfen.⁴⁴⁴

Die Frage nach der Bedeutungsunterscheidung von Natur und Kultur ist auch eine nach der körperlichen oder biologischen Realität. Gibt es eine universelle biologische Realität, wie zum Beispiel die Reproduktion, die den Mensch unter Umständen mit dem Tier verbindet? Gibt es aber auch eine kulturelle Realität, die kollektive und universell-körperliche Auswirkungen bis tief in biologische Vorgänge hinein zeigt?⁴⁴⁵

Daszkowski spricht von einer körperlichen Realität, auf der evolutionsbiologische Erkenntnisse fundieren. „Einerseits unterschieden sich Frauen im Mittel wahrnehmbar von Männern, andererseits ist der sexualdimorphe Unterschied von uns Menschen eher gering.“⁴⁴⁶ Angenommen wird eine biologische, wenn wir so wollen „natürliche“ Realität, die von kulturellen und sozialen Parallelrealitäten beeinflusst wird und mit ihnen im Austausch steht. Interessant ist, inwieweit eine biologisch hypothetische „Realität“ durch die Einführung von sozialen und kulturellen „Realitäten“ beeinflusst und verändert werden kann. Daszkowski gibt als Beispiel den Fettanteil im Körper an und spricht von einer physischen Attraktivität aus evolutionstheoretischer Sicht.

„Schönheit mag zwar in den Augen des Betrachters liegen, doch die Augen und das Bewusstsein, das hinter diesen Augen wohnt, haben sich in Millionen von Jahren menschlicher Evolution herausgebildet“⁴⁴⁷.

⁴⁴¹ Jones, Robert: Body image. [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.answers.com/topic/body-image>. [Datum des Zugriffs: 13.11.2008]

⁴⁴² Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 245.

⁴⁴³ Ebd., S. 245.

⁴⁴⁴ Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 27.

⁴⁴⁵ Zur Frage der Unterscheidung zwischen Natur und Kultur vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 94ff und zu Fragen der Vermitteltheit von Realität vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 107.

⁴⁴⁶ Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 50.

⁴⁴⁷ David Buss, 1994, zitiert nach Daszkowski, Körperbild, 2003, S. 57.

Den Zwang, einem Schönheitsideal zu entsprechen, thematisiert Claudia Bruner in folgendem Zitat:

„Goffman erwähnt das Beispiel von Schönheitsoperationen, die, [...] lediglich die Transformation eines Ich mit einem bestimmten Makel zu einem Ich mit dem Kennzeichen, einen bestimmten Makel korrigiert zu haben, bedeuten.“⁴⁴⁸

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Anmerkung von Dederich, der bemerkt, dass wir sowohl in einer symbolischen, als auch einer physischen Welt leben würden, Menschen versähen die Welt mit sozialen Bedeutungen und organisierten sie.⁴⁴⁹ Gerade das Verständnis des Begriffes von Kultur ist an der Schnittstelle zwischen der Annahme einer physischen „Realität“ und sozio-kultureller Beeinflussung von großer Bedeutung. Nach Hartmut Böhme bezeichnet der Begriff „Kultur“ seit dem 17. Jahrhundert

„[...] das Gesamt der Einrichtungen, Handlungen, Prozesse und symbolischen Formen, welche mit Hilfe von planmäßigen Techniken die „vorfindliche Natur“ in einem sozialen Lebensraum transformieren, diesen erhalten und verbessern, die dazu erforderlichen Fertigkeiten (Kulturtechniken, Wissen) pflegen und entwickeln, die leitenden Werte in besonderen Riten befestigen („cultus“) und insofern soziale Ordnungen und kommunikative Symbolwelten stiften, welche kommunitären Gebilden Dauer verschaffen“.⁴⁵⁰

A priori wird also auch von Böhme davon ausgegangen, dass so etwas wie eine „vorfindliche Natur“ bestehe, und diese durch bestimmte Eingriffe kulturell besetzt und transformiert werde. Besonders möchte ich noch einmal darauf hindeuten, dass diese „vorfindliche Natur“, diese physische „Realität“ keine Unterscheidung zwischen innerhalb des Körpers und außerhalb des Körpers macht. Sie durchdringt unseren gesamten Erfahrungsraum und indem wir diesen erschließen oder nicht erschließen, ändert sich unser *körperbildhafter* Zugang zu ihr.

Zu betonen ist, dass die bis jetzt zitierten Beispiele von etwas ausgehen, welches als Natur bezeichnet wird, dies aber eben nicht vom Kulturbegriff abgegrenzt werden kann. Das Verhältnis zwischen Natur und Kultur werde in verschiedenen Epochen und Kulturen unterschiedlich wahrgenommen und repräsentiert, und entzieht sich daher einer vollständigen Erschließbarkeit.

Für die westlich exakten Naturwissenschaften ist die Trennung des Forschungsgegenstandes in Subjekt und Objekt prägend⁴⁵¹. In der Postmodernität kommt es zu einem Verschwinden des Subjekts, wissenschaftstheoretisch wird sein Status in der Materialität verortet.⁴⁵² Molekularbiologisch basierte Lebenswissenschaften postulieren einen genetischen Determinismus, der den Einfluss der Kultur und sozialer Interaktion an

⁴⁴⁸ Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 50.

⁴⁴⁹ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 33

⁴⁵⁰ Hartmut Böhme, 2002, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 35.

⁴⁵¹ Ebd., S. 36

⁴⁵² Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 34.

den Rand drängt. Im Gegensatz dazu gehen die Kulturwissenschaften von einer Durchdringung und starken gegenseitigen Beeinflussung von Natur und Kultur aus.⁴⁵³ Das medizinische Modell⁴⁵⁴ geht von einem Körper aus, der essentialistisch als außergesellschaftliches und a-historisches Faktum verstanden wird und dem objektivierenden Blick einer wissenschaftlich fundierten Praxis zugänglich ist.⁴⁵⁵ Der Geist und die Seele als immer kleiner werdendes Refugium des Ich sind davon weitgehend ausgeschlossen.

Im Gegensatz dazu bezieht sich das soziale Modell auf gesellschaftliche Reaktionen, auf abweichende Merkmale des Körpers und seiner Funktionen, Bewegungen und Gebärden und macht kollektive Deutungsmuster und daraus resultierende Prozesse von Abwertung, Unterdrückung und Ausgrenzung zum Gegenstand des Interesses. Diesem Faktor tragen die kulturwissenschaftlich orientierten Disability Studies Rechnung: Sie gehen davon aus, dass der Körper

*„als biophysische Größe angesehen werden kann, dass jedoch gleichzeitig Geschichte und Biographie, Bedeutung und Erfahrung, soziales Handeln und soziale Lage so unauflösbar in ihn eingewoben sind, dass sich eine binäre Trennung zwischen „Natur“ und „Kultur“ als kurzschlüssig erweist“.*⁴⁵⁶

Dies steht der modernen Naturwissenschaft entgegen, die gesellschaftliche und historische Vorurteile überwinden möchte.

*„Das medizinische Paradigma verfolgt nach seinem Selbstverständnis die Strategie, der metaphorischen Aufladung des Körpers [...] eine klassifikatorische, taxonomische und systematische Nüchternheit entgegenzustellen, die sich auf eine möglichst genaue Erfassung, Beschreibung und Erklärung der nackten Körperlichkeit, auf eine Objektivierung im Rahmen einer deterministischen Logik zurückzieht. Sie steht für den Anspruch einer radikal ernüchterten, aller Vorurteile und metaphysischen Spekulationen entledigten Perspektive.“*⁴⁵⁷

Ich gehe davon aus, dass der Funktionsweise des Körpers materielle Komponenten zugrunde liegen, und diese wiederum einer eigenen Gesetzmäßigkeiten folgenden Welt ausgesetzt sind. Der Körper der physischen Welt bildet eine sich nur langsam ändernde Konstante innerhalb von wechselnden kulturellen Parametern. Hinterfragen möchte ich mehr die repräsentativen Schablonen und (Wahrnehmungs)-Muster, die die Vorstellungen von Natur und Kultur erzeugt haben. Diese zu identifizieren könnte einen spezifischen Zugang zum Verständnis der Zusammenhänge erlauben. Mit dem Körperbild als Analyseinstrument bekommt der Körper einen höheren Stellenwert als Einschreibort von kulturellen Deutungsmustern und Wahrnehmungen in Beziehung zur biologisch-

⁴⁵³ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 37

⁴⁵⁴ Mehr dazu vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 36.

⁴⁵⁵ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 57

⁴⁵⁶ Anne Waldschmidt, 2005, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 57f.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 81.

materiellen „Realität“ und den sich daraus ergebenden hypothetischen Möglichkeiten zur Herausarbeitung und Rekonstruktion geschichtlicher Prämissen.

Hypothetisch gesehen gehe ich also a priori vom Bestehen des Faktums „Natur“ aus, welches jedoch durch Rezeption durch den Menschen, also Erkenntnis- und Wahrnehmungsvorgänge zwingend bereits kulturell aufgeladen und besetzt wird und sich einer letztgültigen Erfassbarkeit entzieht.⁴⁵⁸ Selbst- und Weltzugänge wie zum Beispiel wissenschaftliche Erklärungsmodelle sind dementsprechend zwangsweise immer sozial und künstlich-repräsentativ, allerdings niemals „natürlich“. „Natürlichkeit“ ist diesem Blickwinkel folgend immer nur einem unreflektierten Status quo inhärent. Kleist verbindet damit Grazie, die er in absoluter Materialität oder in Gott situiert. Hughes und Paterson sehen in der Überbetonung der sozialen Komponente die Gefahr der „theoretischen Eliminierung der Materialität des Körpers“⁴⁵⁹, welche darin liegt, den biologischen Essenzialismus durch einen Diskursessenzialismus zu ersetzen, in dem der Körper keinen Platz mehr habe. Hermeneutisch gesehen lässt sich daraus schließen, dass von der Annahme des Phänomens einer natürlichen „Realität“ ausgegangen werden muss, um die Materialität des Körpers und eine produktive Körperarbeit operabel, praktikabel und wünschenswert zu halten.

Daraus folgend sehe ich das Körperbild als ein biologisch-naturalistisches Phänomen, das gleichzeitig für uns in seiner neurologischen Dimension nicht (be)greifbar oder erfassbar ist. Ich teile damit die Meinung von Dederich, der betont, dass dasjenige, was offenbar Möglichkeitsbedingung aller Erkenntnis sei, nämlich die eigene leibliche Verfassung, sich der Erkenntnis im herkömmlichen Sinne entziehe. Die Physiologie der Leiblichkeit sieht er damit in Anlehnung an List als realen Grund für die unvermeidbare Situietheit, für die Prozessualität und die Unabgeschlossenheit allen Wissens. Dies ist nicht als Widerspruch zum verzweifelten Versuch der Wahrheitsfindung zu sehen, wie sie die Naturwissenschaft propagiert, sondern mehr als Eingriff in eine repräsentative Ordnung, die zu einem anderen Umgang mit und einem anderen Bewusstsein für die Thematik führt.

3.6. Überlegung zu den Möglichkeiten einer methodischen Annäherung an das Körperbild

Bereits mehrfach habe ich auf die Notwendigkeit einer multidisziplinären Herangehensweise an das Körperbild verwiesen. Zu einer Entwicklung des Begriffes sind die Erkenntnisse seitens verschiedenster Fächer in einem kulturwissenschaftlichen Prinzipien folgenden Ansatz notwendig. Dazu gehören beispielsweise:

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 146.

⁴⁵⁹ Bill Hughes; Kevin Paterson, 1997, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 148.

- einschlägige, angewandte Körpertechniken (Yoga, Laban, Bartenieff, Kestenber, Feldenkrais, Alexander-Technik)⁴⁶⁰,
- verschiedenste, angewandte Disziplinen beziehungsweise Wissenschaften (Tanz und Tanzwissenschaft, Theater und Theaterwissenschaft, Physiotherapie),
- praktische Wissenschaften (Medizin, im speziellen Psychologie, Neurologie, et cetera),
- Fächer der Naturwissenschaft (Chemie, Biologie, et cetera).

Ein kulturwissenschaftlicher Ansatz berücksichtigt kulturelle, historische und gesellschaftliche Prozesse. Diese werden epistemologischen Parametern folgend auf ihre Auswirkung auf unsere Wahrnehmung, unser Denken und unser Handeln untersucht.

Anhand eines Fokus auf den Körper, seine Bewegungen und seine Körperbilder verfolgt vorliegende Forschungsausrichtung eine Rekonstruktion von gesellschaftlichen und kulturellen Modellen, von Theorien oder „Bildern“, von wissenschaftlichem Wissen, und Alltagswissen in impliziter und expliziter Ausformung. Symbolische Sinnzuschreibungen werden als Metaebene gesehen, die unsere Vorstellungen, Körperbilder und damit unsere Körper prägt. Wie werden solche Muster produziert, gesellschaftlich implementiert und tradiert?⁴⁶¹

Interessant sind über Epochengrenzen hinaus gehende Themen wie die Frage nach Autonomie, Kompetenz, Ganzheit, Normalität, Unabhängigkeit und Abhängigkeit, Gesundheit, körperliche Erscheinung und Ästhetik sowie Fortschritt und menschliche Perfektibilität. Von Interesse ist,

„wie kulturelles Wissen über Körperlichkeit produziert wird, wie Normalitäten und Abweichungen konstruiert werden, [...] wie personale und soziale Identitäten geformt und neue Körperbilder und Subjektbegriffe geschaffen werden“⁴⁶².

Grundlegend für vorliegende Herangehensweise ist die Überzeugung, dass alle sozialen Phänomene von kulturellen Ideen und diskursiven Praktiken durchsetzt sind.

„Der konstruktivistische Diskursbegriff steht im Zentrum eines [...] Analyseverfahrens, das darauf abhebt, dass Objekte dem Diskurs nicht vorgegeben, sondern umgekehrt vom Diskurs hervorgebracht werden. Diskursive Praktiken bilden, einschließlich ihrer Materialitäten generierenden Kraft, selbst objektive Gegebenheiten [...].“⁴⁶³

⁴⁶⁰ Auf die Wechselwirkungen der Informationen aus dem somatosensorischen System vor dem Hintergrund des Körperschemas mit Informationen aus dem vestibulären, visuellen, und akustischen System geht Hedda Lausberg näher ein. Vgl. Lausberg, Hedda: Bewegungsanalyse in der Diagnostik von Körperschema- und Körperbildstörungen. In: Joraschky, Peter [Hg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 125-133.

⁴⁶¹ Anhand des Beispiels von Behinderung geht Dederich darauf ein, welche Wissenschaften sich traditionellerweise befugt sahen, sich mit der Thematik zu beschäftigen, bzw. welche ausgeschlossen blieben. Die Einteilung der Wissenschaften dient bereits dazu, eine Geisteshaltung zu veranschaulichen. Vgl. dazu Dederich, Disability Studies, 2007, S. 28.

⁴⁶² Anne Waldschmidt, 2003, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 29.

⁴⁶³ Hannelore Bublitz, 2003, zitiert nach Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 56f.

Bezug nehmend auf Albrecht unterscheidet Dederich verschiedene methodische und wissenschaftstheoretische Ansätze. Die Unterteilung erfolgt in qualitative und quantitative Methoden mit gesellschaftstheoretischen und strukturalistischen Perspektiven. Die qualitative Forschung folge einer sozialkonstruktivistischen Ausrichtung, die Wert auf die individuelle Betrachtung und diejenige der Kultur lege. In einem Akt des symbolischen Interaktionismus versehen die Menschen die Welt mit sozialen Bedeutungen, organisieren sie und reagieren auf Basis dieser Bedeutungen. Neben einer physischen Welt sieht Dederich gleichberechtigt eine symbolische.⁴⁶⁴ In diesem Kontext betont Albrecht die Notwendigkeit der Erforschung von diskursiven Praktiken, das heißt, wer das Rede- und das Deutungsrecht in Anspruch nimmt.⁴⁶⁵

Sich gegen einen genetischen Determinismus, beispielsweise der molekularbiologisch basierten Lebenswissenschaften oder die totalitäre Wunschvorstellung der Genforschung stellend⁴⁶⁶ gehen die Kulturwissenschaften von einer gegenseitigen Beeinflussung von Natur und Kultur aus. Ich würde noch einen Schritt weitergehen und nicht von einer natürlichen Ordnung, die durch eine vom Menschen geschaffene ersetzt wird, sprechen, sondern von der Unmöglichkeit, beide zu trennen. Der kulturelle Einfluss beziehe sich auf die äußere und innere Natur des Menschen, sie führe zu einer Beeinflussung von Landschaften, aber auch zu einer Standardisierung des Wahrnehmens, des Empfindens, des Denkens und des Handelns.⁴⁶⁷

Wichtige Faktoren für den Kulturbegriff und damit auch für meine Herangehensweise an den Begriff des Körperbildes sind Standardisierung, Kommunikation und Kollektivität. Die Frage nach dem Verhältnis von Kultur und Natur beziehungsweise dem Verhältnis des Individuums zur Kultur sind zentrale Themen der Kulturwissenschaft⁴⁶⁸, die in *Über das Marionettentheater* Kleists und auch in Bezug zum Körper zentrale Bedeutung erhalten. Standardisierung bezeichnet das Gleichverhalten von Mitgliedern eines Kollektives, welches über das Medium der Kommunikation erreicht wird. Es dienen dafür Sprache, Zeichen, Symbole, spezifische Verhaltenscodices und Bilder. Individuen werden im Sinne ihres Verhaltens, im Geschmack, in ihren Interessen, Überzeugungen, Einstellungen und Wahrnehmungsstrategien normalisiert. Das Zusammenwirken dieser Elemente führt zur Herstellung von sozialen Ordnungen, einer zeitlichen Kontinuität, von Gewohnheiten, von Verhaltensweisen, von Traditionen und von Wissensbeständen⁴⁶⁹. Das Körperbild situiere ich an der Schnittstelle zwischen Individualität und Kollektivität, Subjektivität und Objektivität, Zeitlichkeit und Überzeitlichkeit, Natur und Kultur. Unser Körper wird an dieser Stelle in repräsentativ-

⁴⁶⁴ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 33.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 33.

⁴⁶⁶ Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 54.

⁴⁶⁷ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 37

⁴⁶⁸ Ebd., S. 38

⁴⁶⁹ Ebd.

virtueller Art und Weise zum Ort von sozialen, standardisierenden und kollektiven Zuschreibungen und Diskursen, gleichzeitig ist er der phänomenale Körper der individuellen, alltäglichen Erfahrung.

Turner formuliert dies folgendermaßen:

Die Phänomenologie „[...] erkennt das komplexe Zusammenspiel zwischen dem objektivierten Körper des medizinischen Diskurses, dem phänomenalen Körper der alltäglichen Erfahrung und dem Körperbild, das [...] die sozialen Räume zwischen Identität, Erfahrung und sozialen Beziehungen vermittelt.“⁴⁷⁰

Es ist unmöglich, geschichtliche und kulturelle Phänomene als endgültige Daten oder als kontext- und kulturunabhängige Sachverhalte oder Tatsachen zu verstehen. Kultur ist abhängig vom Gedächtnis und von der kollektiven Ausgestaltung von Erinnerung und fungiert damit als eine Optik, die die Wahrnehmungsweise des Menschen beeinflusst und uns lehrt, auf eine bestimmte Art und Weise zu sehen.⁴⁷¹

Das Körperbild ist auch zu lesen als eine „Geschichte der Deutungen, Wertungen, Vorstellungen, mit denen Menschen das, was sie tun, und die Dinge, mit denen sie zu tun haben, umgeben“.⁴⁷² Dies sind Inhalte, mit denen sich die Mentalitätsgeschichte auseinandersetzt. Sie untersucht im Kollektiven übliche Bewusstseinsinhalte und geht davon aus, dass individuelles Wahrnehmen, Fühlen und Denken kulturell vermittelt wird und in Verbindung mit einer kollektiven Wahrnehmung geschieht. Phänomene werden aufgrund einer konventionalisierten Wahrnehmung zu dem, was sie sind. Einer der Knackpunkte in dieser Arbeit ist es, die kulturell motivierte konventionalisierte Wahrnehmung in Verbindung zu biologisch-physiologisch relevanten Gesichtspunkten neuro-kognitiver Natur zu bringen. Diese konventionalisierte Wahrnehmung hat Auswirkungen darauf, wie wir uns bewegen, welche Sinne wir vermehrt einsetzen, welche weniger und erlangt in einer evolutionsbiologischen Bewertung mitnichten evolutionäre Bedeutung. Dadurch wird die enge Verbindung von Kultur und Natur belegt: durch kulturelle Einflüsse verändern sich auch biologische Faktoren.

Dies führt die Frage nach dem Stellenwert von Kultur und Natur weiter und bringt sie auf eine methodische Ebene. Die kulturwissenschaftlich orientierten Disability Studies führen das angesprochene medizinische und das soziale Modell zusammen.⁴⁷³ Sie gehen von der Annahme des menschlichen Körpers als eine grundlegende biophysische Größe aus und stellen sich dem Problemkreis, wie, mit welchen Mitteln, Folgen und Voraussetzungen Gesellschaften den Körper in den Blick nehmen, ihn thematisieren und ihm Bedeutung zuschreiben, Wissen über ihn hervorbringen, ihn künstlerisch darstellen

⁴⁷⁰ Bryan S. Turner, 2001, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 153.

⁴⁷¹ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 40.

⁴⁷² Ulrich Raulff, 1987, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 41.

⁴⁷³ Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 36.

oder zum Objekt von unter anderem Heilungs-, Besserungs-, Resozialisierungs- oder Strafpraktiken machen.⁴⁷⁴

Der kulturwissenschaftliche Zugang betont den Zusammenhang des individuellen Denkens über den eigenen Körper mit ästhetischen, moralisch-normativen, sozialen und medizinischen Vorstellungen und damit Körperbildern. Gleichzeitig wird die Notwendigkeit einer historischen Körperforschung betont, die eine grundlegende Materialität anerkennt, aber die Existenz dauerhaft gültiger Definitionen die Physis betreffend ablehnt. Aus relativistischer und konstruktivistischer Sicht postmoderner Theorien ist das „objektive“ Wissen über den Körper damit ausgeschlossen.⁴⁷⁵

Eine radikal-konstruktivistische Position geht davon aus, dass sich durch Diskurse Wissensbestände im Körper ablagern, die darin zum Ausdruck kommen, was wir mit unserem Körper tun, was wir von ihm wissen und wie wir ihn erfahren. Der soziale Konstruktivismus geht zusätzlich von einer sozialen Prägung des Körpers durch (Macht)-Strukturen und Handlungen aus. Welche Erscheinungsformen des Körpers wiederum akzeptiert, geschätzt oder verachtet werden, lässt Rückschlüsse über Ideale und Sichtweisen einer Kultur zu. Dadurch werden religiöse, politische, medizinische, ästhetische oder hygienisch-diätetische Überzeugungen transportiert.⁴⁷⁶ Die Diskurstheorie geht darüber hinaus und schreibt die Machtausübung nicht mehr nur gesellschaftlichen Institutionen zu, sondern verortet sie bereits in den diskursiven Praxen selbst.⁴⁷⁷

Das Sammelbecken an körperlich sich ständig vollziehenden Informationen, dieses Datenzentrum ist die Ebene, von der ich in Bezug zum Körperbild spreche. Sie kann geschichtlich aufgefasst werden und löst aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die in der Medizin als ahistorisch gesehene Ebene des Körpers als konstante Materie auf, und zwar im dem Sinne, dass der Körper „keine verlässliche Referenz mehr außerhalb des Sprechens und Handelns“⁴⁷⁸ darstellt. Das ändert jedoch nichts an der Existenz einer, allerdings niemals greifbaren, Materiealität im Sinne eines Zusammenfallens von Realität und Materialität, die jedoch niemals als konstant und überzeitlich, sondern dynamisch und ständig variabel angesehen wird.

Gleichzeitig lehne ich mich an dem von Dederich vorgestellten Begriff der doppelten Geschichtlichkeit an: der des Forschers und der des Untersuchungsobjektes. Der Körper als solches ist dabei nicht untersuchbar, nur in seiner variablen historischen und kulturellen Repräsentation. Aus Sicht der Historischen Anthropologie schreibt Christoph Wulf, es gelte die „Aufmerksamkeit auf *Körperbilder* und -konzeptionen sowie auf Körperpraktiken und den Umgang mit den Sinnen“ zu richten. Die zentrale Annahme ist

⁴⁷⁴ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 57.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 58.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 68.

⁴⁷⁷ Vgl. Bruner, KörperSpuren, 2005, S. 59.

⁴⁷⁸ Philipp Sarasin, 2001, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 59.

dabei, dass der Körper als Träger der menschlichen Geschichte und der Kultur, und damit das Körperbild als Analyseinstrument fungieren könne.⁴⁷⁹

Zusätzlich ist noch der Wirklichkeitsbegriff als Variable einzuführen. Die Wahrheit als die Übereinstimmung von Erkenntnis und Wirklichkeit ist uns nicht zugänglich (Kants „Ding an Sich“⁴⁸⁰), weil die Vernunft als natürliche Ordnung oder biologische Größe am Erkenntnisvorgang selbst aktiv beteiligt ist. Anzunehmen ist nur eine hypothetische Wirklichkeit, die jedoch ständigen Veränderungen unterworfen ist.⁴⁸¹ Laut Butler bringt eine mit Wahrheitsansprüchen gekoppelte Repräsentation andere Erfahrungswirklichkeiten zum Verschwinden. Übersetzt auf das Körperbild bedeutet das, dass dies bis zu einem gewissen Grad sensorisch ursprünglichere Informationen überlagern kann.

Gleichzeitig sind Diskurse über den Körper als Untersuchungsobjekt selbst mit Macht unterfüttert, sie dienen der Kontrolle und der Disziplinierung, versuchen Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale zu produzieren.⁴⁸² Diskurse werden in Form von Aussagen formuliert, durch die Objekte konstituiert werden.

In Bezug auf das Körperbild möchte ich diese Überlegungen zu den Diskursen erweitern in Richtung eines impliziten sozialen Bedeutungsgehalts, der neben Diskursen auch durch Bilder und verschiedenste, sensorisch bewusst oder unbewusst erfahrbare Information transportiert wird. Mein Fokus in vorliegender Thematik sind damit nicht allein der Blick und die Sprache als die direktesten und offensichtlichsten Erzeuger einer bestimmten Wirklichkeit, sondern die Mechanismen, die neben diesen zwei Dingen für die Bildung von *Körperbildern* zuständig sind.

Dem zugrunde liegt die Tatsache, dass der Körper kulturwissenschaftlich als variables, historisches und gesellschaftliches Gerüst gesehen wird. Dies unterscheidet die Kulturwissenschaften von der Herangehensweise des sozialen Modells, durch das der Körper zumindest implizit als rein biologisches Phänomen, als eine ontologisch zeitlose Basis, betrachtet wird. Anatomie, Morphologie und seine Funktionen sind objektivierbar, wodurch eine Schädigung als rein natürlicher Gegenstand gesehen und ein cartesianischer Dualismus reproduziert wird. Die geschädigte Physis wird dem Zugriff und der Deutung der Medizin überlassen. Es sind also zwei Herangehensweisen von Nöten: die Berücksichtigung der Leiblichkeit der konkreten Individuen und die Soziologie der Schädigung.⁴⁸³

Nach Dederich steht im Mittelpunkt der kulturellen Konstruktion des Körpers die Trias von Wissen, Macht und Diskurs.⁴⁸⁴ Diese drei Pfeiler sind unmittelbar miteinander

⁴⁷⁹ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 60.

⁴⁸⁰ Vgl. Widmer, Metamorphosen, 2006, S. 63 und S. 71.

⁴⁸¹ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 78.

⁴⁸² Vgl. in Anlehnung an Foucault in Dederich, Disability Studies, 2007, S. 74.

⁴⁸³ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 144.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 144.

verwoben. In meiner, von Kleist inspirierten Lesart des Körperbildes ist selbiges ein innerliches, und bis zu einem gewissen Punkt auch in zwingender Weise naturwissenschaftlich-physiologisch greifbares, aber sich einer letztgültigen Analyse entziehendes Phänomen. Über das Körperbild richtet sich Macht in Form von Wissen und von Diskursen im Allgemeinen im Körper selbst ein; wie Dederich es beschreibt, werden Machteffekte und Subjektivität nicht mehr klar voneinander trennbar, Macht wird zu einer psychischen und damit körperlichen, nicht umgehbaren Realität. Diese beeinflusst die Art und Weise, wie wir von unseren Körpern bewegt werden, und auch den Ablauf biologisch konkreter Vorgänge in unserem Körper.

Die Biologie selbst wird durch einen kulturwissenschaftlichen Zugang immer re- und dekonstruiert.⁴⁸⁵ Allerdings gilt es, zwei Einseitigkeiten zu verhindern: einerseits einen radikalen Konstruktivismus, der den Körper ausschließlich als ein gesellschaftliches, sprachliches und interaktionistisches Produkt sieht und andererseits eine positivistische Sichtweise der Medizin und der Naturwissenschaften.⁴⁸⁶ Die konstruktivistische Theorie befreit dabei die Behinderung von der kulturell dominierenden medizinischen Sichtweise, wobei die Phänomenologie den Aspekt der Verkörperung der Bedeutung der subjektiven Weltsicht einführt.

List argumentiert – methodisch von einer anthropologischen Richtung her kommend – ebenfalls in diese Richtung, wenn sie betont, dass postmoderne Theorien ein einseitiges Bild zeichnen, wenn sie den Körper kulturalistisch als reines Produkt oder Konstrukt sehen.

„Worauf es ankommt, ist symbolische Artikulation und kulturelle Transformation des Potentials der autoregulativen Fähigkeiten des organisch Lebendigen zu begreifen, ohne dieses kulturalistisch zu eliminieren [...]. Das ist das Paradox der Leibgebundenheit von Wissen und Können: Dasjenige, was offenbar Möglichkeitsbedingung aller Erkenntnis ist – die eigene leibliche Verfassung – entzieht sich der Erkenntnis im herkömmlichen Sinne. Leiblichkeit ist der reale Grund für die unvermeidbare Situiertheit, für die Prozessualität und Unabgeschlossenheit allen Wissens.“⁴⁸⁷

Neben der kulturellen Einschränkung muss man also davon ausgehen, dass nun auch körperlich-organische Bedingtheiten bei der Interpretation einer Beziehung zum eigenen und zum kollektiven Körper in Betracht zu ziehen sind.

Abschließend möchte ich mich der Meinung von Davis anschließen, der die Idee fixer und stabiler Identitäten verwirft. Stattdessen setzt er die Vorstellung von Offenheit, Nichtfestgelegtheit und Veränderbarkeit. Biographische und soziokulturelle Normalität sind wie normativ getönte Menschenbilder für ihn kaum mehr als Phantome.⁴⁸⁸ Als Konsequenz verlangt er eine Ethik, die den Körper in den Mittelpunkt rückt und damit

⁴⁸⁵ Ebd., S. 147.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 155.

⁴⁸⁷ Elisabeth List, 1999, zitiert nach Dederich, Disability Studies, 2007, S. 161.

⁴⁸⁸ Vgl. Dederich, Disability Studies, 2007, S. 184ff.

gegenüber den Mythen der Aufklärung und der Postmoderne als Korrektiv wirkt. Er sieht einen prothetischen Körper, den es umzudefinieren gilt. Möglichkeiten dazu sieht er in der Entwicklung eines ganz neuen Diskurses über den Körper und über die Art und Weise ihn zu benutzen.

SCHLUSSWORT

Edward Gordon Craig schreibt in seiner Abhandlung „Der Schauspieler und die Übermarionette“⁴⁸⁹ über eine Marionette, die in einem riesigen Palast an ihrem Wohnsitz in Asien residiert. Während einer von ihr veranstalteten Zeremonie erscheinen die Symbole aller Dinge auf Erden und im Nirwana. Als Symbol des Menschen tritt die Marionette auf. Craig beklagt, dass heute lediglich die Schwächen der Marionette übrig sind, sie werde nur noch belächelt. Aber, so meint Craig, wenn wir über die Marionette lachen, müssen wir über unseren eigenen Sündenfall lachen, über den zerstörten Glauben und die zerstörten Göttervorstellungen. Jetzt, einige Jahrhunderte später, ist aus dem Palast der Marionette ein Mittelding zwischen Tempel und Theater geworden, die Marionette verliert ihre Gesundheit. Die Ärzte raten ihr, die Eitelkeit im Menschen zu fürchten.

Im Zuge dieser Arbeit habe ich den Text *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet und als Inspirationsquelle verwendet, um über das Thema des *Körperbildes* nachzudenken. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass ich den Text Kleists als Diskurs über den Körper gelesen und verstanden habe, und ihn in Teilen meiner Arbeit auch in Verbindung zu Fragestellungen gebracht habe, die im Rahmen der zeitgenössisch-intensiven Behandlung der Thematik von Körperdiskursen aufgeworfen werden.

Wenn man die Geschichte von Edward Gordon Craig liest und gleichzeitig den Text *Über das Marionettentheater* von Kleist kennt, dann wird man sehen, dass es auch bei Kleist um die Kritik der Eitelkeit, er nennt es „Zier“, im Menschen geht. Für Kleist ist die Marionette Hort und gleichzeitig Utopie der idealen Bewegung, und dies aufgrund ihrer spezifischen Organisation, die störunanfällig für vom menschlichen Bewusstsein verursachte Interferenzen ist. Nicht umsonst ist die Marionette im Kontext der Theaterwissenschaft und der darstellenden Kunst ein Symbol, das von großer Bedeutung ist. Einige Gründe dafür, warum dies so ist, habe ich im Verlauf dieser Arbeit aufzuzeigen versucht.

Kleists Werk ist eine komplexe, in Dialogform verfasste Abhandlung. Der wenige Seiten lange Text spielt in einem Park, erstreckt sich über einen relativ kurzen Zeitraum, und ist in die Rahmenhandlung eines Gesprächs zwischen den zwei Protagonisten, irgendwo vor einer Bühne mit Zuschauern und einer dargestellten Handlung mit mehreren Marionetten (Puppen) eingebettet. Der Maschinist, der die tatsächlich spielenden Marionetten manipuliert, ist verborgen, aber trotzdem präsent. Es ist diese

⁴⁸⁹ Craig, *Der Schauspieler und die Übermarionette*, 1969. S. 51-73.

theatrale Rahmenhandlung, dieses theatrale Dreiecksverhältnis zwischen Zuschauer, Medium oder Darsteller (Marionette) und Maschinist, die von fundamentaler Bedeutung für die Entwicklung der Erzählung ist. Denn in ihr liegt implizit die Prädisposition für die Essenz des Textes, die für den Leser, den Rezipienten, den Text so schleierhaft, so verwirrend, und so uneindeutig macht.

Abgesehen von angesprochener Konstellation tun sich die weiten Welten der Erzählung auf assoziativer, erzählerischer und fiktiver Ebene auf, so wie die Handlung auf jeder Bühne eine darstellerische Komponente besitzt. Die Erzählungen der Protagonisten enthüllen auf einem assoziativen Niveau weitere Geschichten und Schauplätze, die sich mit der scheinbar realen Erzählsituation vor der Bühne des Marionettentheaters vermengen und sie konterkarieren. Es werden Dinge an die Oberfläche gebracht, die mit Illusion zu tun haben, die verborgen sind und damit nicht sichtbar, wie eben der Maschinist in einem Marionettentheater für die Zuschauer unsichtbar bleibt. Trotzdem ist der Maschinist unsichtbarer Bestandteil der rätselhaften Illusion und in *Über das Marionettentheater* ist er in seinem Verhältnis zu den Puppen subtil und komplex gezeichnet. Irgendwann ist es nicht mehr klar, ob die Marionette selbst lebt, und zwar als eine Maschine, die in ihrer prothetischen Wirkung Teil des Körpers des Maschinisten geworden ist. Ist es also der Maschinist, der damit zum Darsteller wird, sichtbar geworden für die Zuschauer durch einen Körperersatz, nämlich durch den an und für sich unbelebten, toten Körper der Marionette? Darin liegt bereits die gesamte Brisanz des Textes. Nämlich im Vorgang einer Problematisierung der Rolle des Darstellers im Theater anhand der provokanten Frage: was zeichnet die Zier oder die Grazie eines Körpers aus? Ist der prothetisch verlängerte Körper der Marionette zum Körper des Maschinisten zuzurechnen, wie ein Herzschrittmacher, der einen Körper am Leben erhält?

Diese Frage hat uns dazu gebracht, über die Bedeutung von Assoziationen, fiktiven Geschichten, literarischen Erfindungen, von Vorstellungen und Imaginationen nachzudenken, alles Dinge, mit denen in der fiktiven Welt des Theaters seit jeher in größerem oder kleineren Ausmaß gespielt wird. Wir erinnern uns in Bezug auf die Geschichte: die Rahmenhandlung im Park, mit dem Theater, mit den Zuschauern nimmt nicht viel Platz ein. So wie der Maschinist nur assoziativ am Ende der Fäden der Marionette höchstens vermutet werden kann, spielen sich die wirklichen (neuronalen) Highlights der Geschichte in den Köpfen als Vorstellung und Assoziation ab: einerseits in den Köpfen des Hrn. C und von K, andererseits in den Köpfen der Leser. Hier geht es nun um Bären, die besser fechten als Menschen, um Puppen, die zum Leben erweckt werden, um Bauern, die in einem Gemälde von Teniers tanzen, um eine geheimnisvolle Welt, in der ein Mann einen Jüngling im Bad anschaut, wie dieser versucht, eine marmornere Statue zu imitieren, um mechanische, künstliche Beine, die besser tanzen können als die

menschlichen, um Daphne, Apoll und um Paris, wie er unter den drei Göttinnen steht, und Venus den Apfel überreicht. Und es geht schlussendlich auch um das Paradies, welches verriegelt ist, und um die Menschen, also uns, hinter denen der Cherub her ist. Es ist also eine primär geistige Phantasie-Welt, die Kleist hier beschreibt, und symbolisch dafür steht die Welt der Elfen, der Entrechats und der Pirouetten des klassisch-romantischen Balletts. Nun wird jeder, der selbst je getanzt hat, wissen, dass das romantische Ballett versucht, eine Illusion zu erzeugen, die von der anstrengenden und körperlich anspruchsvollen Seite des Ballettes ablenkt. Wie ist nun aber die Verbindung zwischen dieser illusionären, romantischen, imaginativen, schwerelosen und nur scheinbar körperlosen Seite des romantischen Ballettes und der Seite des harten-körperlichen Trainings und der subtilen Technik dieser Tanzform?

Sie kommt an einer zweiten Komponente des Kleistschen assoziativen Gewitters zum Ausdruck, nämlich der mechanisch-naturwissenschaftlichen Seite, die in die Handlung eingeflochten ist. Um einige Schlagwörter aufzuzählen: Hier geht es um Marionetten (im Gegensatz zu den verspielten Puppen, wie die Marionetten auch genannt werden), um Maschinen, um Kurbeln, um Mechanismen und Maschinisten, um den Schwerpunkt, um elliptische Linien, um Logarithmen, um Asymptoten, um eine Hyperbel, um die Trägheit der Materie, und zu guter Letzt um den Durchschnitt zweier Linien, der sich nach dem Durchgang durch das Unendliche plötzlich wieder auf der anderen Seite eines Punktes einfindet.

Diese zwei, nennen wir es versuchsweise Parallelwelten, vermengen und vereinen sich im Kleistschen Text zu einem gemeinsamen, fiktiven und phantasmatischen Schluss, an welchen wir glauben, so wie K auf die Frage von Hr. C, ob er diese Geschichte glaube, antwortet: „Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wieviel mehr Ihnen!“

Es ist gerade dieser Aspekt des „Glaubens“, den Kleist anspricht, und den ich versucht habe, im Rahmen meiner Arbeit zu problematisieren. Tatsächlich weiß der Leser nach der Lektüre des Textes nicht genau, (an) was denn K glaubt: glaubt er an die märchenhaften Geschichten und Anekdoten der Kunst oder glaubt er an die Erklärungsversuche der naturwissenschaftlich angehauchten Diskurse im Text? Noch dazu ist beides vermischt, und beides Teil der Gedankenwelt des Lesers und der Protagonisten. Kleist lässt uns an dieser Stelle allein, an einem Punkt, wo man nicht mehr weiß, worin mehr Illusion versteckt ist: in der Welt des romantischen Balletts, des Tanzes, des Puppentheaters oder in der Welt der Naturwissenschaft, der Kurbeln, der Mechanismen. Beides ist in Kleists Geschichte untrennbar verwunden und verzwirbelt, ohne Chance auf eine analytische und abstrahierende Trennung, so wie sie im akademischen Bereich im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte vorgenommen werden soll und zwischen Kunst und Wissenschaft immer noch in alter Schärfe besteht.

Es ist leicht möglich, nach der Lektüre über sich selbst verwundert zu sein, und sich die Frage zu stellen, wie es denn um die Problemstellungen, die Kleist aufwirft, wirklich bestellt ist. Eine davon ist zum Beispiel diejenige nach dem Stellenwert des Bewusstseins, welches den Jüngling nach dem Blick in den Spiegel ereilt und ihn spaltet, und zwar in ein Subjekt und ein Objekt.

Dieser Punkt schließt an meine vorigen Ausführungen an: Die Protagonisten des Textes sind in ihrer spezifischen Situation wie auch wir als Rezipienten des literarischen Produkts Zuhörer, Zuschauer und Leser. Kleist nimmt uns durch diesen Akt gleichsam in die assoziative, künstliche Welt seines Kunstwerks auf, wir werden auf imaginativer Ebene variabler Teil des Produktes. Es ist nun diese Stelle, an der der Körper zurück ins Spiel kommt: in welcher Form kann ein rein assoziativer Vorgang, der im Gehirn vor sich geht und zum Beispiel in der Rezeption eines Theaterstückes gipfelt, wieder mit dem Körper in Verbindung gebracht werden. Diesen Aspekt habe ich versucht, im Rückbezug auf das Körperbild und neurologisch-kognitive Fragestellung phänomenologisch abzuhandeln. Das Phänomen des Körperbildes nun ist untrennbar mit dem Bewusstsein verbunden – nur durch die Fähigkeit zur (Selbst)-Reflexion sind wir befähigt, es uns als neurologisch-kognitiven Vorgang erklärbar zu machen.

Meine Kernthese, auch in Bezug auf das Körperbild, lautet, dass Virtualisierungen des Gehirns, also geistige Vorstellungswelten, in ihrer repräsentativen Kraft konkrete biologisch-physiologische Implikationen, zum Beispiel auf den Muskeltonus, den Freiheitsgrad der Gelenke, aber auch auf die Art und Weise, wie wir uns bewegen, haben. Das Körperbild fungiert in diesem Kontext als repräsentative Instanz, die uns hilft, eine für uns notwendige, Stabilität und Ordnung gebende Realität zu kreieren, die jedoch selbst immer illusionär und modellhaft bleibt, allerdings nicht als solche begriffen wird. Zu dieser These haben wir auf kognitiv-neurowissenschaftlicher Ebene im Begriff des Selbstmodells von Metzinger eine Entsprechung gefunden.

Was also wäre, wenn das gesamte Szenario des *Körperbildes* nicht in einem Park mit zwei Protagonisten, einem Marionettentheater, einer Bühne, verschiedenen Zuschauern, Bäumen und dem Gewirr der Gespräche stattfinden würde? Was wäre, wenn alle diese Konstituenten symbolisch und paradigmatisch als Bestandteile eines Körpers und als größere Entität gelesen werden würden (wie das Kittler⁴⁹⁰ in Bezug zu der Organisation eines militärischen Verbandes praktiziert) und beispielhaft das Funktionieren desselben repräsentieren könnten?

Es würde bedeuten, dass das literarische Körperbild des Textes verschoben werden würde, was zu einer interessanten Lesart und vielleicht abweichenden Deutung des Textes

⁴⁹⁰ Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1987. (Rombach Wissenschaft : Reihe Litterae ; [2])

führen könnte. Diese Fragestellung thematisiert einen weiteren Themenpunkt, den ich kurz angesprochen habe: Nämlich die Bedeutung des Körperbildes als Analyseinstrument.

Grob angedeutet, kann eine Verschiebung und Variation des unbewusst als Schablone existierenden Körperbildes dazu führen, dass sich die Wahrnehmung verändert, sich Bewegungen verändern, sich die Haltung, der Körper verändert und sich dadurch auch Metaphern und Analogien, die der Welt, so wie sie uns umgibt, übergestülpt werden, verändern.

Wir können davon ausgehen, dass Körperbilder als präexistente, unbewusste und a priori existierende repräsentative Ordnungen über die Jahrhunderte immer wieder Änderungen durchlaufen. Das experimentelle, virtuelle changieren zwischen solchen Körperbildern oder auch darstellerische Experimente und Projekte wie das Immuntheater haben das Zeug, solche, im Wortsinn verstanden „zeitgenössische“ Körperbilder zum Vorschein zu bringen. Andererseits könnte zu historischen Zeugnissen im Sinne von Claudia Jeschkes Rekonstruktion von (Tanz)-Materialien⁴⁹¹ ein neuer, angewandeter und körperlicher Zugang gefunden werden und in der Variation von Körperbildern durch darstellerische Methoden neue, wissenschaftliche wertvolle Aspekte an die Oberfläche gebracht werden.

Ich bin soweit gegangen, Kleist zu unterstellen, dass er ein Modell von Körperlichkeit entwirft und habe deswegen seinen Text konsequent in einen zeitgenössischen Körperdiskurs gestellt. Kleist identifiziert verschiedene Ebenen in der menschlichen Körperlichkeit, stellt Beobachtungen über deren Interferenzen und Interrelationen an und zieht bestimmte Schlüsse, die teilweise frappierend an beispielsweise die zeitgenössischen neuro-kognitiven Überlegungen des Selbstmodells von Metzinger erinnern. Dies zeigt sich an verschiedenen Punkten: Kleists Modell ist ein ringförmiges, zirkuläres Modell, welches keine graduellen und linearen Abstufungen aufweist. Es hinterfragt gängige Begrifflichkeiten von Anfang und Ende, von Zeit und von Raum und deren Bedeutung auf körperlich-organischer und psychologischer Ebene.

Dies betrifft besonders die Grenzen des Körpers, die auf der Ebene des virtuellen Körperbildes und in Zusammenhang damit, unter Verwendung von Prothesen und Maschinen, auch auf körperlich-gegenständlicher Ebene aufgehoben werden können. Ich erinnere an die weiter oben gestellte Frage: inwieweit könnte der Körper der Marionette als Verlängerung des Körpers des Maschinisten gesehen werden, und inwieweit ist diese Fragestellung auf Maschinen generell übertragbar? Ist eine Maschine eine Prothese ihres Erfinders und damit des zeitlich-kulturellen Kontextes, in dem die Maschine entstanden ist? Lässt sich dieser Gedankengang auch diachron auf Kunstwerke übertragen: kann man an Kunstwerke herangehen als virtuelle Prothese eines Künstlers, und damit als Mittler

⁴⁹¹ Siehe dazu Jeschke, Tanzforschung, 2002 und die Ausführungen w.o.

eines impliziten Bedeutungsgehaltes, der transportiert wird, obwohl der Gehalt als fiktiv-künstlerisch qualifiziert wird?

Muss eine Prothese also direkt in einen lebendigen Körper integriert sein oder behält sie ihr spezielles Charakteristikum auch durch die Tatsache, dass sie virtuell oder assoziativ über die Vermittlung des Körperbildes mit dem eigenen oder dem fremden Selbst in Verbindung gebracht wird? Die Frage der Grenze des Körpers und der Begrenzung des Körperbildes ist auch eine, die gängige Kategorien wie das Innen und das Außen oder von Individualität, Kollektivität und des autonomen Subjekts zur Diskussion stellt.

Abschließend möchte ich bemerken, dass der Kleistsche Text immer noch als richtungsweisend dahingehend zu verstehen ist, dass unsere Existenz als phänomenologisch, theatral und darstellerisch-körperlich verstanden werden kann und muss. Die nun jahrhundertealte Angst um den immer wiederkehrenden Vergleich des Menschen mit Maschinen ist dahingehend unbegründet, dass eine Maschine immer nur, und dies meine ich im sprichwörtlichen Sinne, der verlängerte Arm eines Menschen sein kann. Eine Maschine wird immer nur den humanen Anteil widerspiegeln und imitieren können, den ein Mensch mit seinem Bewusstsein imstande ist zu erfassen, zu analysieren und zu verwerten. Dies erklärt sich ganz einfach durch den Umstand, dass es der Mensch ist, der die Maschine kreiert. Dies gilt auch für das Kunstwerk, in welchem jedoch der körperlich – nicht maschinelle Anteil, oft mit Schlagwörtern wie Phantasie in Verbindung gebracht, ungleich höher ist. Erst auf der Ebene des Rezipienten und seiner *körperbildhaft*-schablonenartigen Disposition kann es jedoch geschehen, dass eine Maschine zum Teil eines Menschen, zur Mensch-Maschine und damit lebendig wird.

Der Anteil daran, den der Mensch mit Hilfe seines Bewusstseins – welches naturalistisch begriffen ebenfalls ein Teil seines Körpers und auch funktioneller Teil eines Organs, nämlich des Gehirns ist – willkürlich verstehen, erfassen und begreifen kann, ist ein verschwindend geringer.

Die Maschine wird konsequenterweise Prothese bleiben, der unverständliche, dunkle, selbständige und geheimnisvoll-körperliche Anteil im Menschen wird derjenige sein, der unbemerkt vom Bewusstsein und geheimnisvoll die Richtung vorgibt.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

- Brecht, Bertolt: Werke: große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Band 5: Bertolt Brecht. Stücke 5. Berlin: Aufbau-Verl.; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Craig, Gordon: Der Schauspieler und die Übermarionette. In: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag, 1969. S. 51-73.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage. In: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. Zweiter Band. München: DTV, 1984. Band 2. S. 338-345.
- Kleist, Heinrich von: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Neunte, vermehrte und revidierte Auflage. In: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. München: DTV, 1984. Band 2. S. 319-324.
- Maeterlinck, Maurice: Androidentheater. (Ein paar Überlegungen I: Das Theater). In: Ders.: Prosa und kritische Schriften: 1886 - 1896. Übers. u. hrsg. von Stefan Gross. Bad Wörishofen: Sachon, 1983. S. 51-56.
- Maeterlinck, Maurice: Das Théâtre de l'oeuvre oder Der Stern. In: Ders.: Prosa und kritische Schriften: 1886 - 1896. Übers. u. hrsg. von Stefan Gross. Bad Wörishofen: Sachon, 1983. S. 114-119.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenologie de la perception. 3. ed. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliotheque des idees, Editions de la Nouv. Revue franc.)

SEKUNDÄRLITERATUR

- Agamben, Giorgio: Das Offene: der Mensch und das Tier. Dt. Erstausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. (Edition Suhrkamp; 2441).
- Ajuriaguerra, Julian de (1962): Le corps comme relation [The body as relation]. In: Revue de Psychologie pure et appliquée, 2, 127-157.
- Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Ungek. Ausg. Frankfurt/Main: Fischer, 1987. (Fischer-Taschenbücher; 7396: Fischer-Wissenschaft)
- Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 4., durchges. Aufl. Berlin: E. Schmidt, 2008.
- Bartenieff, Irmgard; Lewis, Dori: Body Movement. Coping with the environment. Amsterdam: Gordon and Breach, 1980.
- Baudouin, Charles: Suggestion und Autosuggestion. Basel: Schwabe, 1972.
- Bauer, Axel W.: Körperbild und Leibverständnis. Die Sicht vom kranken und gesunden Menschen in der Geschichte der Medizin - dargestellt an ausgewählten Beispielen. In: Evangelische Akademie Iserlohn (Hrsg.): Tagungsprotokoll 82-1997: "Kalte

- Embryonen" und "Warme Leichen". Körperverständnis und Leiblichkeit. Christliche Anthropologie und das Menschenbild der Medizin. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn vom 29. bis 31. August 1997. Iserlohn 1998. S.21-38. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://med.uni-hd.de/igm/g47/bauerz12.htm>. [Datum des Zugriffs: 17.04.09].
- Berger, Christian Paul: Bewegungsbilder: Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik. Paderborn; Wien [u.a.]: Schöningh, 2000.
- Bernard, Michel: De la création chorégraphique. Paris: Centre national de la danse, 2001. (Collection «Recherches»).
- Blau, Herbert: Virtually Yours: Presence, Liveness, Lessness. In: Reinelt, Janelle G., Roach, Joseph R. (Hg.): Critical Theory and Performance. Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 2006, S. 532–546.
- Bockrath, Franz: Körperfremdheit. In: Hogenová, A. (Hrsg.): K Problematic Jinakosti. Praha 2001, S. 30-42. Diese Arbeit steht auch online zur Verfügung. Siehe dazu: Bockrath, Franz: Körperfremdheit. [www Dokument] Verfügbar unter: <http://www.sportphilosophie.de/koerperfremdheit2.pdf>. [Datum des Zugriffs: 15.2.2009]
- Böhler, Arno: Konzept RINGVORLESUNG WS 08/09. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=72> [Datum des Zugriffs: 17.04.09].
- Böhme, Hartmut; Matussek, Peter; Müller, Lothar: Orientierung Kulturwissenschaft. 2. Aufl. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Orig.-Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, 1995. ([Fischer-Taschenbücher]; 12396: ZeitSchriften)
- Bruner, Claudia Franziska: KörperSpuren: zur Dekonstruktion von Körper und Behinderung in biografischen Erzählungen von Frauen. Bielefeld: Transcript, 2005. (KörperKulturen)
- Bublitz, Hannelore: Diskurs: Themen der Soziologie. Bielefeld: Transcript, 2003.
- Buss, David: Die Evolution des Begehrens: Geheimnisse der Partnerwahl. Hamburg: Kabel, 1994.
- Butler, Judith: Haß spricht: zur Politik des Performativen. Berlin: Berlin-Verl., 1998.
- Coreth, Emerich: Grundriß der Metaphysik. Innsbruck; Wien: Tyrolia, 1994.
- Daszkowski, Alexandra: Das Körperbild bei Frauen und Männern: Evolutionstheoretische und kulturelle Faktoren. Marburg: Tectum, 2003.
- De Man, Paul: Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater. In: Ders.: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. [3. Aufl.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 205-233. (Edition Suhrkamp; 1357)
- Debriacher, Gudrun: Die Mechanik der Seele: Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. Wien, Univ.: Diplomarbeit, 2001.
- Debriacher, Gudrun: Die Rede der Seele über den Körper: das "commercium corporis et animae" bei Heinrich von Kleist. Wien, Univ., Diss., 2004.
- Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung: eine Einführung in die Disability Studies. Bielefeld: Transcript, 2007. (Disability Studies ; 2)
- Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Durzak, Manfred: Kleist und Hebbel: zwei Einzelgänger der deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

- Faber, Heiko: Innere Geistesfreiheit und suggestive Beeinflussung. Berlin: Duncker & Humblot, 1968. (Schriften zum öffentlichen Recht ; 73)
- Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: Wege der Wahrnehmung: Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. Berlin: Theater der Zeit, 2006. (Theater der Zeit: Recherchen; 33)
- Fischer-Lichte, Erika: Der Körper des Schauspielers im Prozess der Industrialisierung. Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts. In: Großklaus, Götz [Hg.]: Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart: Cotta, 1989 (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft ; 44), S. 468-486.
- Fischer-Lichte, Erika: The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics. New York: Routledge, 2008.
- Fisher, Seymour; Sidney E. Cleveland: Body Image and personality. Princeton [usw.]: van Nostrand, 1958. (The University Series in psychology).
- Fleig, Anne: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. In: Barkhaus, Anette; Anne Fleig (Hg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. München: Fink 2002, S. 117-130. Abrufbar auch als [www Dokument] In: Goethezeitportal. Verfügbar unter: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (Datum des Zugriffs: 20.01.2009).
- Földényi, L: Heinrich von Kleist: im Netz der Wörter. München: Metthes & Seiz, 1999. (Batterien; 66)
- Frei Gerlach, Franziska [Hrsg.]: Körperkonzepte: interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung = Concepts du corps. Münster [u.a.]: Waxmann, 2003.
- Garros, Jacques: Corporellement... Bordeaux: Centre Lafaurie Monbadon, 2007.
- Gendolla, Peter: „Nichts als Kunst und Mechanismus“. Maschinenmetaphern bei Büchner. In: Büchner, Georg: Georg-Büchner-Ausstellungsgesellschaft: Georg Büchner: Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler; 1813 - 1837; der Katalog [der] Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. [Veranstalter u. Hrsg.: Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft]. Basel [u.a.]: Stroemfeld / Roter Stern, 1987, S. 306-311.
- Gilpin, Heidi: Tadeusz Kantor: Manifesting Disappearance, Mechanizing Death. In: Corporealities. Edited by Susan Leigh Foster. Dancing Knowledge, Culture and Power. New York: Routledge, 1996.
- Gleditsch, Jochen M.: Reflexzonen und Somatotopien als Schlüssel zu einer Gesamtschau des Menschen. 4. Aufl. Schorndorf: WBV Biolog.-Med. Verl. Ges., 1994.
- Golch, Felix: Über das Eingehen ins Paradies bei Heinrich von Kleist auf neurophysiologischer Grundlage. [www Dokument]. Verfügbar unter http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/literatur/golch_paradies.html [Datum des Zugriffs: 17.11.2008].
- Goldgruber, Jutta: Haut - die Hülle des Menschen, Grenze zwischen Innen und Außen: Aspekte der Haut- und Berührungswahrnehmung im künstlerisch pädagogischen Umfeld. Eingereicht von Jutta Goldgruber, Salzburg, Hochschule Mozarteum, Abt. Orff-Inst., Diplomarb., 1996.
- Gugutzer, Robert: Leib, Körper und Identität: eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität. 1. Aufl. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2002.
- Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld: Transcript, 2004. (Einsichten)
- Haarmann, Anke: Lebensgebilde: die Erfindung der medialen Natur. Dt. Erstausg. Wien: Passagen, 2006. (Passagen XMedia)

- Hamacher, Werner: Entferntes Verstehen: Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. - Erstausg., 1. Aufl.. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. (Edition Suhrkamp ; 2026 : Aesthetica).
- Hoffmann, Sven Olaf; Hochapfel Gerd, u.a.: Neurotische Störungen und Psychosomatische Medizin: Mit einer Einführung in Psychodiagnostik und Psychotherapie. 8. Auflage. Stuttgart: Compact Lehrbuch [Broschiert], 1999.
- Heselhaus, Clemens: Das Kleistsche Paradox. In: Sembdner, Helmut (Hrsg): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen. Mit einem Nachw. von Helmut Sembdner. Berlin: Schmidt, 1967. (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft; 1965/66). S. 112-131.
- Hohoff, Curt: Heinrich von Kleist: 1777/1977. [Den dokumentar. u. bibliogr. Anh. bearb. Paul Raabe]. Bonn: Inter Nationes, 1977.
- Howard, Mary: Vom Sonderling zum Klassiker: hundert Jahre Kleist-Rezeption in Großbritannien. Berlin: Schmidt, 1990. (Philologische Studien und Quellen ; 119)
- Hughes, Bill; Paterson, Kevin: The Social Model of Disability and the Disappearing Body: towards a sociology of impairment. In: Disability & Society, Vol. 12, No. 3, 1997, S. 325-340.
- Hübner-Ullrich, Maria: Das emotionale Körperbild bei Kindern und Jugendlichen mit Eßstörungen: am Beispiel von Adipositas und Anorexia Nervosa. Univ. Wien, Dipl. Arbeit, 1995.
- Hüther, Gerald: Die Macht der inneren Bilder: wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Ide, Heinz: Der junge Kleist: ".... in dieser wandelbaren Zeit ..." Würzburg: Holzner, 1961. (Veröffentlichung / Der Göttinger Arbeitskreis ; 244)
- Ilievski, Barbara; Spiess Klaus: Choreographies of Immunological Textbooks Uncover Medical Students' Gender Stereotypes. In: Gender Medicine, 4 (2) (Juni 2007), S. 183-183.
- Ilievski, Barbara; Spiess Klaus: Medical Students' Choreographies of the Immune System Uncover Stereotypes of Masculinity. In: The journal of men's health & gender, 4 (3) (September 2007), S. 377.
- Ilievski, Barbara; Spiess Klaus: Mimetic Playfulness Uncovers Gender Stereotypes in Medical Students' Choreographies of the Immune System. In: Annual Meeting of Turkish Rheumatologists Sept 1-5 2007. (2007) Fethiye, Turkey: Book of Abstracts, S. 108.
- Jeschke, Claudia; Vettermann, Gabi: Tanzforschung: Geschichte – Methoden. Tanzforschung zwischen Aktion, Dokumentation und Institution. In: Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich (Hg.): Musicologica Austriaca 21. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Wien: 2002, S. 9-36.
- Joraschky, Peter [Hrsg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a.. Stuttgart: Schattauer, 2009.
- Kiener, F: Untersuchungen zum Körperbild. (body image), Teil 1: Zeitschrift für klinische Psychologie und Psychotherapie; Göttingen: Hogrefe, 1973. Band 21: S. 331-351.
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. 1. Aufl. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1987. (Rombach Wissenschaft : Reihe Litterae ; [2])
- Klose, Monika: Suggestion und Wahrnehmung, Wien, Univ., Diss., 1991.

- Küchenhoff, Joachim: Körper und Sprache: theoretische und klinische Beiträge zur Psychopathologie und Psychosomatik von Körpersymptomen. Heidelberg: Asanger, 1992. (Anwendungen der Psychoanalyse; 4)
- Küchenhoff, Joachim: Leib und Körper. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. (Philosophie und Psychologie im Dialog ; 5)
- Lambert, Fritz: Autosuggestive Krankheitsbekämpfung: Allgemeinverständl. Darst. d. Suggestion als Waffe im Lebenskampf. 6., überarb. Aufl. Basel, Stuttgart: Schwabe, 1959.
- Lausberg, Hedda: Bewegungsanalyse in der Diagnostik von Körperschema- und Körperbildstörungen. In: Joraschky, Peter [Hrsg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a.. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 125-133.
- Lazarus, Arnold: Innenbilder: Imagination in der Therapie und als Selbsthilfe. [Aus d. Amerikan. übers. von Julia András] 2. Aufl. München: Pfeiffer, 1993. (Reihe "Leben lernen"; 47).
- Lehmann, Hans-Thies: Das Denken der Tragödie. In: Philosophy On Stage (DVD-Buch Disk 2), Wien: Passagen, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater: Frankfurt am Main: Verl. der Autoren, 1999.
- Lemche, Erwin: Das Körperbild in der psychoanalytischen Entwicklungspsychologie. 1. Aufl. Eschborn b. Frankfurt am Main: Klotz, 1993.
- List, Elisabeth: Schmerz - Selbsterfahrung als Grenzerfahrung. In: Körper-Schmerz: intertheoretische Zugänge. Hrsg. von Maria Wolf. Innsbruck: Studia-Univ.-Verl., 1998. (Sozial- und Kulturwissenschaftliche Studentexte; 1).
- List, Elisabeth: Schmerz – Manifestation des Lebendigen und ihre kulturellen Transformationen. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 47. Jg., Heft 5/1999, S. 763-780.
- Lochner, Iris Martina: Störungen des Eßverhaltens bei 12 - 19jährigen Schülerinnen und Schülern im Zusammenhang mit dem nonverbalen Selbstkonzept (Trimmel & Handler, 1998) der Familie und dem Körperbild. Univ. Wien, Dipl. Arb., 2000.
- Machlachlan, Malcolm: Embodiment. Clinical, critical and cultural perspectives on health and illness. Milton Keynes: Open University Press: 2004. (Health Psychology)
- Meister, Monika: Kommentierter Materialienband II zur Hauptvorlesung WS 2004/05. Theater im Zeitalter der Klassik und Romantik. Ao. Univ.Prof.Dr Monika Meister. Materialien zusammengestellt von Brigitte Kenscha und Daniela Pillgrab. [o.O.], [o.J].
- Metzinger, Thomas: Anthropologie und Kognitionswissenschaft. In: Der Mensch in der Perspektive der Kognitionswissenschaften. Hrsg. von Peter Gold u.a. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 1381)
- Metzinger, Thomas: Schimpansen, Spiegelbilder, Selbstmodelle und Subjekte. In: Geist - Gehirn - künstliche Intelligenz: zeitgenössische Modelle des Denkens; Ringvorlesung an der Freien Universität Berlin. Hrsg. von Sybille Krämer. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1994.
- Metzinger, Thomas: Subjekt und Selbstmodell: die Perspektivität phänomenalen Bewußtseins vor dem Hintergrund einer naturalistischen Theorie mentaler Repräsentation. Paderborn; Wien [u.a.]: Schöningh, 1993.
- Müller-Schöll, Nikolaus; Schuller, Marianne [Hrsg.]: Kleist lesen. Bielefeld: transcript-Verl., 2003.

- Müller-Seidel, Walter [Hrsg.]: Kleists Aktualität: neue Aufsätze und Essays 1966 – 1978. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1981. (Wege der Forschung ; 586)
- Neumann, Gerhard: Die Verwirrung des Gefühls. In: Die Zeit, 06.12.2007, Nr. 50 [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2007/50/SM-Kleist-Biografie>. [Datum des Zugriffs: 17.04.2009].
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner. Neuausg. Dt. Taschenbuch-Verl.; Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1999.
- Paulus, Peter: Körpererfahrung und Selbsterfahrung in persönlichkeitspsychologischer Sicht. In: Bielefeld, Jürgen: Körpererfahrung: Grundlage menschlichen Bewegungsverhaltens. Göttingen [u.a.]: Verl. für Psychologie, Hogrefe , 1986. S. 87-124.
- Pauer, Jutta: Tanz in der Literatur: Lesbarkeit von Tanz in verschiedenen literarischen Texten. Univ. Innsbruck, Dipl.-Arb., 2006.
- Peter-Bolaender, Martina: Tanz und Imagination: Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß. Paderborn: Junfermann, 1992. (Reihe Kunst, Therapie, Kreativität ; 11)
- Plügge, Herbert: Der Mensch und sein Leib. Tübingen: Niemayer, 1967.
- Plügge, Herbert: Grazie und Anmut. Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist. In: Sembdner, Marionettentheater, 1967, S. 54-75.
- Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Übers. von Horst Brühmann. 1. Aufl.. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 543)
- Raulff, Ulrich (Hg): Mentalitäten-Geschichte. Berlin: Wagenbach, 1987.
- Rizzolatti, Giacomo: Empathie und Spiegelneurone: die biologische Basis des Mitgefühls. Aus dem Ital. von Friedrich Griesse. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. (Edition Enseld ; 11).
- Röhrich, Frank: Das Körperbild im Spannungsfeld von Sprache und Erleben – terminologische Überlegungen. In: Joraschky, Peter [Hrsg.]: Körpererleben und Körperbild: ein Handbuch zur Diagnostik. Mit Beitr. von Angela von Arnim u.a.. Stuttgart: Schattauer, 2009, S. 25-34.
- Röper, Hella: Grazie und Bewußtsein bei Heinrich von Kleist: "Ueber das Marionettentheater". (Versuch einer komplexen Analyse). 1. Aufl.. Aachen: Alano, Rader-Publ., 1990.
- Rüegg, Johann Caspar: Psychosomatik, Psychotherapie und Gehirn: neuronale Plastizität als Grundlage einer biopsychosozialen Medizin. 2., aktualisierte und erw. Aufl.. Stuttgart [u.a.]: Schattauer, 2003.
- Ryan, Christopher James: Out on a Limb: The Ethical Management of Body Integrity Identity Disorder. In: Neuroethics (2009), S. 21-33. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.springerlink.com/content/nw13778v8m220693/fulltext.pdf>. [Datum des Zugriffs: 29.6.2009].
- Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.
- Schärfl, Thomas: Jenseits von Innen und Außen: Ludwig Wittgensteins Beitrag zu einer nichtdualistischen Philosophie des Geistes. Münster [u.a.]: Lit, 2000. (Pontes ; 5).
- Schilder, Paul: L'image du corps. Etude des forces constructives de la psyché. Traduit de l'anglais par François Gantheret et Paul Truffert. Avant-propos et bibliographie des travaux de P. Schilder par François Gantheret. Paris: Gallimard, 1968.

- Schilder, Paul: *The Image and appearance of the human body. Studies in the constructive energies of the psyche.* London: K. Paul, 1935. (Psyche Monographs. 4).
- Schopf, Ursula: *Körperbild und Selbstakzeptierung von Frauen am Beispiel von Bauchtanz und lateinamerikanischen Tänzen.* Univ. Wien, Dipl. Arb., 1997.
- Schubert, Achim: *Das Körperbild: die Körperskulptur als modulare Methodik in Diagnostik und Therapie.* Stuttgart: Klett-Cotta, 2009.
- Schuchter, Patrick: *Kunst der Bewegung – Kunst des Lebens.* Unveröffentlichte Fachbereichsarbeit. Innsbruck: Schule für Gesundheits- und Krankenpflege des Ausbildungszentrums West, 2006.
- Sembdner, Helmut (Hrsg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen. Mit einem Nachw. von Helmut Sembdner.* Berlin: Schmidt, 1967. (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft; 1965/66)
- Sherrington, Charles Scott: *Körper und Geist: der Mensch über seine Natur.* Aus d. Engl. von Mira Koffka. Mit e. Einl. von Hans Schaefer. Bremen: Schünemann, 1964. (Sammlung Dieterich ; 289)
- Siblik, Eva: *Körperbild und motorische Geschicklichkeit.* Wien, Diss. 1973.
- Simonton, Oscar Carl: *Wieder gesund werden: eine Anleitung zur Aktivierung der Selbstheilungskräfte für Krebspatienten und ihre Angehörigen; Übungen zur Entspannung und Visualisierung nach der Simonton-Methode.* Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2001. (Rororo; 61189; Rororo-Sachbuch).
- Smolak, Linda [Hrsg.]: *Body image, eating disorders, and obesity in youth: assessment, prevention, and treatment.* 2. Ausgabe. Washington, DC: American Psychological Association, 2008.
- Spiess, Klaus: *Die kompetente Zelle – das Immunsystem als Metapher, Zeichen, Sprache und Kultur.* In: *Zeitschrift für psychosomatische Medizin und Psychotherapie* 47. (2001). S. 98-110.
- Spiess, Klaus: *To be cellular or how to portray the immune system by choreography.* In: Thomashoff, Hans-Otto and Ekaterina Sukhanova: *The Person in Art: Conceptual & Pictorial Frames on Art & Mental Health.* New York: Nova Science Publishers, Inc. Hauppauge, 2008, S. 34-44.
- Spitzer, Manfred: *Geist im Netz, Modelle für Lernen, Denken und Handeln.* Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 1996.
- Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Wissenschaft.* Ausg. folgt der 3., durchges. Aufl. 1965, Kohlhammer, Stuttgart. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2007. ([Fischer-Taschenbücher] ; 17485)
- Tschurtschenthaler, Birgit: *Körperschema und Körperbild: eine Pilotstudie im Kindergarten.* Univ. Innsbruck, Dipl.-Arb., 2005.
- Turner, Bryan S.: *Disability and the Sociology of the Body.* In: Gary L. Albrecht; Katherine D. Seelman, Michael Bury (Hg.): *Handbook of Disability Studies.* Thousand Oaks, London, Neu Delhi: Sage Publications, 2001, S. 252-266.
- Turner, Victor: *Das Liminale und das Liminoide in Spiel, »Fluß« und Ritual.* In: Turner, Victor W.: *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels.* Aus d. Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt (Main) [u.a.]: Campus-Verl., 1989. (Edition Qumran)
- Uexküll, Thure von [Hrsg.]: *Lehrbuch der psychosomatischen Medizin.* Mit Beitr. von Rolf Adler u.a. München; Wien [u.a.]: Urban & Schwarzenberg, 1979.
- Uschok, Andreas: *Körperbild und soziale Unterstützung bei Patienten mit Ulcus cruris venosum.* Bern: Huber, 2008. (Reihe Pflegewissenschaft)

- Uysal, Safak V.: Movement Analysis. A Commentary Bibliography. IAED 501 Graduate Studio. Commentary Bibliography Series. January 1999. [www Dokument] Verfügbar unter: <http://www.bilkent.edu.tr/artweb/htdocs/iaed/cb/Uysal.html>. [Datum des Zugriffs: 15.2.2009].
- Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Frankfurt/Main: Campus Verlag, 2003. (Campus Einführungen)
- Vocks, Silja: Körperbildtherapie bei Anorexia und Bulimia nervosa: ein kognitiv-verhaltenstherapeutisches Behandlungsprogramm. Göttingen; Wien [u.a.]: Hogrefe, 2005.
- Waldschmidt, Anne: »Behinderung« neu denken: Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne (Hg.): Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Disability Studies. Tagungsdokumentation. Kassel: bifos Schriftenreihe, S. 11-22.
- Waldschmidt, Anne: Disability Studies: Individuelles, soziales und/oder kulturelles Modell von Behinderung. In: Psychologie & Gesellschaftskritik, 29. Jg., Heft I/2005, S. 9-31.
- Widmer, Peter: Metamorphosen des Signifikanten: zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts. Bielefeld: Transcript, 2006.
- Wortberg, Christiane: Bye, bye Barbie: Körperbild und Körpersprache in der Gewaltpräventionsarbeit mit Mädchen. Münster, Westf.: Unrast, 1997.

ZEITSCHRIFTENARTIKEL

- Bahnsen, Ulrich: Der Riss im Selbstmodell. Der Mensch hat keine Seele – er hat nicht einmal ein substanzielles Selbst, sagt der Philosoph Thomas Metzinger. Ein Gespräch über die aktuelle Neuroforschung. In: Die Zeit, 16.08.2007. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2007/34/M-Seele-Interview>. [Datum des Zugriffs: 15.03.2008]
- Brandstetter, Gabriele: Tanzforschung gleicht einer archäologischen Spurensuche. Selten werden Choreographien aufgezeichnet. In: Tagesspiegel, 17.12.2007. [auch als www Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.tagesspiegel.de/magazin/wissen/art304.2440506>. [Datum des Zugriffs: 17.4.2009]
- Hein, Till: Kernspin im Nirwana. Meditieren erhöht die Konzentration, verändert die Architektur des Gehirns und hilft bei Depressionen, sagt Ulrich Ott. Nun will er die Erleuchtung messen. In: Die Zeit, 31.01.2008, Nr. 06. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://images.zeit.de/text/2008/06/P-Ulrich-Ott>. [Datum des Zugriffs: 02.02.08].
- Ludwig, Pascal: Image du corps et schéma corporel. In: Cerveau & Psycho. Le magazine de la psychologie et des neurosciences. No 22. (August 2007), S. 62-65.
- Tolmein, Oliver: "Ich wünsche mir eine Querschnittlähmung...." - Die Debatte über Body Integrity Identity Disorder. In: F.A.Z.-Blogs. Biopolitik. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://faz-community.faz.net/blogs/biopolitik/archive/2009/01/06/quot-ich-w-252-nsche-mir-eine-querschnittl-228-hmung-quot-die-debatte-252-ber-body-identity-integrity-disorder.aspx> [Datum des Zugriffs: 29.6.2009]

NACHSCHLAGEWERKE

- Brockhaus – Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Zwanzigste, überarbeitete und aktualisierte Auflage. F.A. Brockhaus; Leipzig, Mannheim: Zwölfter Band. KIR – LAGH, 1997.
- Der Brockhaus Psychologie: Fühlen, Denken und Verhalten verstehen. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim. [Red. Leitung: Susanne Starke-Perschke. Autoren: Thomas Bliesener...]. Mannheim [u.a.]: Brockhaus, 2001.
- GEO-Themenlexikon: [in 35 Bänden]. Hrsg. Peter-Matthias Gaede. Mannheim: Bibliograph. Inst. (2. Staffel). Band 12, Psychologie | Denken, Fühlen, Handeln A - L, 2007.
- Kazdin, Alan E. (Hrsg.): Encyclopedia of psychology. Band 1. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press [u.a.], 2000.
- Lexikon der Psychologie. Hrsg. von Wilhelm Arnold; Hans Jürgen Eysenck; Richard Meili. Neuausg. Freiburg im Breisgau; Wien [u.a.]: Herder. Band 2: H - Psychodiagnostik, 1980.
- Lexikon der Psychologie: in fünf Bänden. [Projektlgt.: Gerd Wenninger]. Heidelberg [u.a.]: Spektrum, Akad. Verl. A bis E, 2000.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. Neunte, völlig neu bearbeitete Auflage zum 150jährigen Bestehen des Verlages. Mit 100 signierten Sonderbeiträgen. Bibliographisches Institut. Mannheim, Wien, Zürich: Lexikonverlag. Band 14: Ko – Les, 1975.
- Seite „Körperbild“. In: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 31. März 2009, 00:02 UTC. [www Dokument]. Verfügbar unter: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=K%C3%B6rperbild&oldid=58511151> [Datum des Zugriffs: 25. Juni 2009, 20:29 UTC].
- The new encyclopaedia Britannica: [in 32 volumes]. Jacob E. Safra, chairman of the board. 15. ed. Chicago, Ill. [u.a.]: Encyclopaedia Britannica. Micropaedia: ready reference; [Bayeu - Ceanothus], 2005.

WEBSEITEN

- Die österreichische Bibliothekenverbund und Service GmbH. (<http://www.obvsg.at/>). Österreichischer Bibliothekenverbund: Gesamtkatalog. Online verfügbar unter: http://aleph20-prod-acc.obvsg.at/F?CON_LNG=ger&func=file&file_name=start&local_base=acc01. [Datum des Zugriffs: 16.9.2008].
- Lexikon. Wissenswertes zur Erwachsenenbildung. Körperbild. [www Dokument]. Verfügbar unter: http://www.socioweb.de/lexikon/lex_geb/begriffe/koerperb.htm. [Datum des Zugriffs: 17.04.09].
- Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.wikipedia.org/> [Datum des Zugriffs: 27.6.2009]
- Philosophische Fakultät der Universität Köln [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/paedsem/psych/medien/ws01/koerperkonzept/sld047.htm>. [Datum des Zugriffs: 1.2.2007]

Socioweb: Projekt "Sozialwissenschaftliches Grundwissen im Web" an der Fachhochschule Nordostniedersachsen [WWW Dokument]. Verfügbar unter: http://www.socioweb.de/lexikon/lex_geb/begriffe/koerperb.htm. [Datum des Zugriffs: 27.6.2009].

Jones, Robert: Body image. [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://www.answers.com/topic/body-image>. [Datum des Zugriffs: 13.11.2008].

The free dictionary. By Farlex. Medical dictionary. „Body image.“ [WWW Dokument]. Verfügbar unter: <http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/body+image> [Datum des Zugriffs: 27.4.2007].

ANHANG

ABSTRACT

Der Text *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist ist ein rezeptionsgeschichtlich äußerst kontrovers diskutiertes Werk. Auffallend ist, dass er in verschiedenster Hinsicht durch seine Widersprüchlichkeit besticht, die ihn fast bis an die Grenze der Absurdität navigiert. Diese, eigentlich offensichtlichen, Widersprüche führen jedoch verwunderlicher Weise keineswegs dazu, dass die Einheit und Kohärenz verloren gehen würde.

Die Widersprüche lassen sich sowohl auf sprachlicher Ebene als auch inhaltlich verorten. Auf der Suche nach der Beantwortung der Frage, wie vordergründig unvereinbare Aussagen vereint und zusammengehalten werden, hat es sich aufgedrängt, den Begriff des *Körperbildes* zu Interpretationszwecken heranzuziehen.

Zu diesem Zweck wurde der Begriff *Körperbild* analysiert und der Status quo seiner wissenschaftlichen Verwendung erhoben. Nach einer ersten Bestandsaufnahme wurde er in seiner Eigenschaft als Analyseinstrument untersucht und auf das *Über das Marionettentheater* angewendet.

Die Erkenntnisse gelten in reziproker Weise sowohl für den Text als auch für den Begriff des *Körperbildes*. Auf literarischer Ebene kristallisiert sich ein übergreifendes Körperbild heraus, das die Erzählung zusammenhält und gegenüber dem Leser ein einheitliches und kohärentes Bild erzeugt. In vorliegender Arbeit wurden verschiedene Schichten des Textes thematisch isoliert und näher beleuchtet: die des Gliedermannes (der Marionette), des Tieres, des Menschen und des Gottes.

Bereits auf der Textebene stellt sich des Weiteren die Frage nach der Grenze zwischen der realen Handlungsebene und derjenigen der fiktiven Erzählungen der Protagonisten. Damit verbunden wird deren Glaubwürdigkeit und damit die Glaubwürdigkeit des gesamten Werkes zur Diskussion gestellt. Das führt uns zum Thema der Aussagekraft von Glaube versus dem naturwissenschaftlichem Beweis. Es entwickelt sich ein Streitgespräch zwischen Kunst und Naturwissenschaft, das allerdings nicht nach dualen Prinzipien funktioniert. Vielmehr affirmieren sich die Streitenden, bestätigen sich, tauschen Positionen aus, um sich schlussendlich in trauter, aber verräterischer Eintracht zu versöhnen. Diese trügerische Eintracht spiegelt sich in den über die Zeit sehr widersprüchlichen Besprechungen der Rezensenten wider.

Wie wirkt nun dieser Vorgang auf den Leser? Tatsächlich erzeugt die Darstellung und Dramaturgie einer Erzählung, aber auch die eines Theaterstückes eine Wirkung, welche auf körperlicher Ebene ihre Rückkoppelung im Körperbild finden kann. In diesem Sinne habe ich das Körperbild in neurologischer Hinsicht als Mittler zwischen an und für sich widersprechenden Ebenen gedeutet. Damit ermöglicht es dem Menschen, Ordnung und Realität zu etablieren.

Aus der Analyse der Erzählung, und der Begutachtung und Anwendung des *Körperbild*-Begriffes resultiert die Kernthese meiner Arbeit. Diese besteht darin, dass bereits das Denken „Theater“ impliziert. Unsere Gedanken- und Vorstellungswelt virtualisiert im Gehirn reale Wahrnehmungen und Empfindungen. Damit löst sie in unserem Körper biologisch-physiologische Abläufe aus, unabhängig, ob die äußeren Ereignisse repräsentiert sind oder reale Ereignisse wahrgenommen werden.

Die Auswirkungen unserer Gedanken- und Vorstellungswelt auf sogenannte körperliche und somit naturwissenschaftlich beobachtbare Vorgänge sind äußerst vielfältig. Durch die Beeinflussung des Muskeltonus beispielsweise geht dies bis zu konkret sichtbarer Einflussnahme auf unser Bewegungsverhalten. Der Umkehrschluss liegt nahe, nämlich dass die Art und Weise, wie wir und was wir wahr nehmen, wie wir uns bewegen oder schlicht die kulturellen Umstände, denen wir in unserem Sein ausgesetzt sind, auch ursächlich unser Denken beeinflussen. Der gerne propagierte idealisierende Wunschgedanke von der Freiheit und Selbstständigkeit des Denkens wird damit relativiert und in Frage gestellt.

Angewendet auf brennende Themen, die sich im theaterwissenschaftlichen Diskurs stellen, zeigen sich bedeutende Auswirkungen auf das Verständnis vom Verhältnis zwischen Künstler, Darsteller, Rezipient oder Leser, aber auch für die Lektüre von Kunstwerken oder das Rezipieren von Theater im Allgemeinen.

LEBENS LAUF

Geboren am 08. März 1978 in Dornbirn, Vorarlberg, Österreich absolvierte Christian Ruepp das Bundesgymnasium Dornbirn. Sein akademischer Werdegang führte ihn nach Wien, Paris und Linz. Beginn des Studiums der Theaterwissenschaft und Germanistik 1997 in Wien. Beendigung des Studiums der Germanistik (Zweifach) und des zweiten Diplomstudienabschnittes der Theaterwissenschaft (Hauptfach) im Jahr 2001. Erasmus-Aufenthalt an der Université de Paris X/ Nanterre im Jahr 2000 bis 2001. Abschluss des Studiums „Arts du spectacle – mention danse“ an der Université de Paris 8/ St. Denis mit dem Studiengrad „Licence“ im Jahr 2002. Ausbildung zum zeitgenössischen Bühnentänzer (Abschluss mit B.A., 2009) und Studium der Tanzpädagogik (Abschluss mit B.A., 2009) in den Jahren 2005 bis 2008 an der Abteilung für zeitgenössischen Tanz (Institut for Dance

Arts, IDA) an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Zuerkennung eines Förderstipendiums für ein Projekt in Zusammenhang mit der Generierung von digitalem Quellenmaterial im Tanzbereich (2007). Lehrauftrag an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz im Jahr 2009.

Ergänzend Ausbildung zum staatlich geprüften Heilmasseur und Heilbademeister (2000), von 1998 bis 2009 diverse Workshops und fortlaufender Unterricht im Bereich verschiedener Tanz- und Körpertechniken (Ballett, Jazztanz, Contemporary dance, Gyrokinesis, Feldenkrais, Laban, Yoga, Movement Analysis).

Dozenten (in Auswahl): Bettina Schäfer, Zvi Gotheiner, Bruno Genty, Louic Touzé, Martin Sonderkamp.

Neben der Ausbildung Tätigkeiten als Tutor am Institut für Theater- und Medienwissenschaft (1999 bis 2000), Studierendenvertreter an der Abteilung für zeitgenössischen Tanz (IDA) an der Anton Bruckner Privatuniversität (2006 bis 2008), künstlerischer Berater mit Schwerpunkt Bewegungsanalyse für ao. Univ. Prof. Dr. Klaus Spiess, Medizinische Universität Wien, Institut für medizinische Psychologie, Tutorium am Institut für Medizinische Psychologie, Medizinische Universität Wien bei Univ. Prof. Dr. Klaus Spiess (2008 bis 2009).

Von 2003 bis 2005 Auslandsaufenthalt in Montreal, Kanada. Internship im Rahmen des österreichischen Gedenkdienstprogrammes beim Montreal Holocaust Museum Center (MHMC). In diesem Rahmen Übersetzung der Untertitel für die Inszenierung der Produktion „Anatevka“ („Fiddler on the roof“ des Dora Wasserman Yiddish Theatre (August 2004). Im Sommer 2008 Übersetzung eines Manuskriptes, verfasst von der Mutter Walter Absils, eines jüdischstämmigen Überlebenden des II. Weltkrieges, in die englische Sprache.

Neben der Ausbildung und der akademischen Tätigkeit künstlerische Mitwirkung bei zahlreichen Kunstprojekten, beginnend mit den Bregenzer Festspielen (1999 bis 2001), ImpulsTanz („Eines Tages“, Jianan Qu, 2006), Szene Bunte Wädhne („Eines Tages“, Jianan Qu, 2006), „bodies in urban spaces“ (CIE Willi Dorner, Baden und Wien, 2007), „Inspiration K“ (Bruno Genty, Paris, Frankreich, 2008), Kunst aus der Zeit (KAZ) („Lawine, Wald und Stubenmusi“, Georg Nussbaumer, Bregenz, 2009), „Anatole“ (Bruno Genty, Linz, 2009), „L'aimée“ (Bruno Genty, Paris, Frankreich, 2010), Odeontanz 1 Festival („Hommage to Harmen Tromp“, Wien, 2010), Mitwirkung bei diversen Masterprojekten der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Dramaturgische Assistenz bei der CIE OFF Verticality (2009).