



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Sous terrain.
Zum semiotischen System der Körperzeichen
aus Sicht der Theaterwissenschaft“**

verfasst von

Nicole Delle Karth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Diplomarbeitsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1	Was ist es?	7
1.1	Was sind Körperzeichen?	8
1.2	Wer fragt danach?	11
1.2.1	Die Kunst	11
1.2.2	Die Wissenschaft	13
1.2.2.1	Historische Entwicklung	13
1.2.2.2	Stand der Wissenschaft	15
1.2.2.2.1	Edward T. Hall	17
1.2.2.2.2	Desmond Morris	18
1.2.2.2.3	Charles W. Morris	19
1.2.2.2.4	Marcel Mauss	19
1.2.2.2.5	Paul Ekman	20
1.2.2.2.6	Michael Tomasello	22
1.2.2.2.7	Erika Fischer-Lichte	23
1.2.2.2.8	Adam Kendon	25
1.2.2.2.9	David McNeill	25
1.2.2.2.10	Cornelia Müller	27
1.2.2.2.1	Charles J. Fillmore	28
1.2.2.2.2	Ellen Fricke	29
1.2.2.2.3	Umberto Eco	30
1.2.2.3	Anwendbarkeit in der darstellenden Kunst	32
1.2.2.3.1	Die medizinische Terminologie	36
1.3	Der begriffliche Hintergrund: die Basis der Basis	38
1.3.1	Sehen vs. Wahrnehmen	39
1.3.2	Zeichen	43
1.3.3	Code	46
1.3.4	Kommunikation	50
1.3.5	Interpretation	53
1.3.5.1	Abduktion	56
1.3.5.2	Kontext, Ko-Okkurrenz, Situation	59
1.3.5.3	Enzyklopädie	61
1.3.6	Realität vs. Fiktion	61
1.3.7	Theater	65
1.3.7.1	Wer spricht denn da?	68
1.3.7.2	Lügen	71
1.3.7.3	Die Prämisse Theater	73
1.3.7.4	Universale körpersprachliche Äußerungen	78
2	Der Körper: die Basis	86
2.1	Emotionsforschung	88
2.2	Neurologische Grundlagen	89
2.3	Motorische Grundlagen	97
2.4	Klassifizierung	99
2.4.1	Unbewusste, bewusste und willentliche Kommunikation	100
2.4.2	Zeiger	101
2.4.3	Embleme	103
2.4.4	Affekt-Displays	103
2.4.1	Manipulatoren	103
2.4.2	Illustratoren	104
2.4.3	Rhythmisierende Gesten	104
2.4.4	Regulatoren	105
2.5	Körperzeichen auf der Bühne	105
3	Konklusio	109
4	Quellenverzeichnis	111
5	Abbildungsverzeichnis	123

Vorwort

Keine Arbeit, die sich mit dem Thema 'Zeichen' auseinandersetzt (und seien es auch solche des Körpers und nicht der Sprache), kann heute die Frage, ob und wie sie zu gendern sei, ignorieren: Die gewählte Form der Sprache ist ein Zeichen, und dessen Interpretation kann mir nicht egal sein.

Seit ich denken kann, und lange, bevor ich den Begriff kennenlernte, hatte ich eine klare Vorstellung vom generischen Maskulinum: unser Hausarzt war eine Frau, meine liebste Krankenschwester war ein Onkel (der wunderbar Geschichten erzählen konnte), und mein liebstes Spiel war Cowboy und Indianer – egal, welcher Part, nur nicht die Squaw, die wurde vom Nachbarsjungen gegeben, der lieber im Sandkasten darauf wartete, bis wir uns müde getobt hatten und kamen, um das Kriegsbeil zu begraben – wortwörtlich und mit seiner Hilfe.

Bedauerlicher Weise ist das generische Maskulinum in Verruf geraten (ohne Grund, wie Linguisten nicht müde werden auszuführen, allerdings nicht ohne Anlass). Einen Text zu schreiben ohne ihn zu gendern, noch dazu als Frau, lässt Rückschlüsse zu, die mir nicht gefallen. Und wenn ich auch den offenen Brief gegen den 'Genderwildwuchs' von Liessmann & Freund_inn_en¹ fachlich und sachlich einfach falsch finde, so teile ich doch das Unbehagen der Unterzeichner_innen gegen Schreibweisen wie die eben benutzten.

Nach langem Nachdenken, wie dieses Problem denn zu lösen sei, bin ich zur Einsicht gelangt: Egal, was ich tue, die Leserin/der Leser kann immer meckern und entweder meine weibliche Solidarität in Frage stellen, meine Sprachkompetenz anzweifeln oder die bedauerliche Unlesbarkeit meines Textes aufgrund der konsequenten Verwendung getrenntgeschlechtlicher Formulierungen anprangern. Der Fokus dieser Leser liegt in jedem Fall auf einem Aspekt, der mit dem Inhalt dieses Textes nicht das Mindeste zu tun hat.

¹ Vgl. Glander, Annelies, Kubelik, Tomas, Pohl, Heinz-Dieter, Wiesinger, Peter und Zeman, Herbert, *Offener Brief zum Thema "Sprachliche Gleichbehandlung". An Frau Bildungs- und Frauenministerin Gabriele Heinisch-Hosek und Herrn Wissenschafts- und Wirtschaftsminister Dr. Reinhold Mitterlehner*; http://diepresse.com/files/pdf/Offener_Brief_Heinisch-Hosek_Mitterlehner.pdf, Zugriff: 03.03.2015.

Nichtsdestotrotz: Eine Lösung musste gefunden werden. Ich habe mich also entschlossen, in gewissem Ausmaß dem Beispiel der Uni Leipzig zu folgen und zumindest im Singular das generische Femininum zu verwenden: Immer dann, wenn das Geschlecht einer einzelnen Person für den Zusammenhang irrelevant ist, verwende ich die weibliche Form. Zum Ausgleich kommt im Plural dann wieder das generische Maskulinum zum Einsatz. Das erhält die Lesbarkeit, und die Irritation, die das generische Femininum im Singular darstellt, ist für Sprachpuristen hoffentlich verkraftbar. Jenen Männern wiederum, die meinen, Frauen seien doch ohnehin mitgemeint, eröffnet das die interessante Erfahrung des Mitgemeintseins, die sie sonst immer missen müssen.

Im Übrigen illustriert diese Problematik einmal mehr einen Aspekt, auf den ich in meiner Arbeit noch eingehen werde: wie sehr die Empfängerin einer Nachricht auf die Kommunikation Einfluss nehmen kann (und nimmt), auf deren Form wie auch auf deren Inhalt, und wie wichtig es für die Senderin ist, sich dieses Umstandes zumindest bewusst zu sein und in weiterer Folge ihre Konsequenzen daraus zu ziehen.

*Wohlauf, lasst uns eine Stadt und einen Turm bauen,
dessen Spitze bis an den Himmel reiche*

1. Mose 11.4

Wer hohe Türme bauen will muss lange beim Fundament verweilen.

Anton Bruckner

1 Was ist es?

Burgtheater. Der Vorhang hebt sich. Sichtbar wird ein riesiger, fast leerer Raum, der kalt scheint. Und dann fängt es auch noch an zu schneien. Von ganz hinten kommt ein Mädchen auf uns zu, langsam, Schritt für Schritt. Noch hat sie kein Wort gesagt. Immer noch kommt sie auf uns zu, immer noch schweigend. Es ist ein weiter Weg von ganz hinten bis zur Rampe.¹

Noch bevor sie ein Wort gesagt hat, wissen wir eine Menge über sie. Vieles hat der Titel des Stückes uns Wissenden bereits enthüllt, Bühnenbild, Dekoration, Licht, Kostüm, Maske und Requisite haben das Ihrige dazu getan uns zu verraten, was, wer uns hier begegnet. Doch das sind alles nur Zutaten, Beiwerk. Unsere Aufmerksamkeit gilt dem Mädchen, wie es sich bewegt, wie es sich hält, wie es sich verhält. Wie sieht sie aus, diese Person? Wie wirkt sie auf uns? Was ist es, was hier wirkt?

Unter der Oberfläche ihrer Kleidung, inmitten all der Bedeutungsträger um sie herum, ist sie ein Individuum in ihrer ganz individuellen Körperlichkeit. Dieser Körper sendet Signale, und wir lesen sie, sind bemüht, sie zu verstehen, ihre Bedeutung zu dechiffrieren. All die anderen Signale, die da auf der Bühne vorhanden sind, all unser Wissen über das Werk, das wir in unseren Köpfen mitgebracht haben, finden in diesem Körper ihre Basis, ihr Fundament, auf dem sie aufsetzen; er trägt das Gebäude des Werkes, ohne ihn gibt es kein Theater.

¹ Vgl. *Kabale und Liebe*, Regie: Karin Henkel, Wiener Burgtheater, Premiere 23.11.1995.

Körperzeichen sind kein Phänomen des Theaters; sie sind ein Phänomen der ‘wirklichen Welt’, das wir für unseren engeren kulturellen Kontext bereits als Kleinstkinder gelernt haben zu verstehen. Seit den ersten vorsprachlichen Gesten haben wir viele weitere bedeutungstragende körperliche Signale kennengelernt, und immer wieder begegnen uns neue, die wir unserem Repertoire einverleiben. Wir senden nicht nur Körperzeichen aus, wir wenden unser Wissen darüber auch auf die Körperzeichen jener Menschen an, denen wir begegnen (und nicht selten auch auf jene unserer Haustiere, was im Allgemeinen allerdings weder statthaft noch sinnvoll ist). Dieses selbe, in der ‘wirklichen Welt’ erworbene Wissen wenden wir aber auch auf jegliche fiktionale Welt an, in die wir eintauchen, sobald wir einen menschlichen Körper oder ein Äquivalent von ihm zu entdecken meinen.

Sprachliche Kommunikation beruht in hohem Maße auf verbalsprachlich uncodierter, nicht-konventionalisierter Kommunikation und anderen Formen geistiger Feinabstimmung: Gestikulieren, Zeigen, Einsatz von Mimik mit und ohne Verwendung von Lauten. Ob es nun um Referenten wie ‘er, sie, hier, dort’ geht, die nicht aufgrund eines Codes erschlossen werden können, oder den Bedarf an Hintergrundwissen und Schlussfolgerungen, die das Verständnis einer sprachlichen Äußerung erst möglich machen – es kann keinen verbalsprachlichen Code geben ohne eine nichtverbalisierte und oft nicht verbalisierbare Infrastruktur des intentionalen Verstehens und einen gemeinsamen begrifflichen Hintergrund, den wir uns ontogenetisch genauso wie interkulturell erst erarbeiten müssen.¹

1.1 Was sind Körperzeichen?

Nonverbale Signale können vieles sein: Kleidung, Frisur, Make-up, Körperpflege und Duft werden von uns genauso wie Mimik, Haltung, Gebärden und Proxemik herangezogen, um uns ein Bild von unserem Gegenüber zu machen.²

¹ Vgl. Tomasello, Michael, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 68–70; (Orig. *Origins of Human Communication*, Cambridge: MIT Press, 2008).

² Es wird in der Literatur vielfach diskutiert, ob ‘verbal’ versus ‘nonverbal’ nicht eine fehlerhafte Bezeichnung sei, und es wird die Verwendung verschiedener anderer Begriffe vorgeschlagen. Keiner davon scheint mir zielführend: ‘vokal’ schließt z.B. Lippenlesen aus diesem Feld der Kommunikation aus, ebenso wie die Gehörlosensprache. Beides ist jedoch eine Kommunikation mit Wörtern und beruht auf sprachlicher Grammatik und ist deshalb als verbal anzusehen, obwohl sie auf dem visuellen und

Künstler handhaben Fragen der körpersprachlichen Äußerungen instinktiv und achten meist nicht weiter auf die Terminologie. Semiologen, die auf eine begriffliche Einteilung mehr Wert legen, holen sich ihre Intuitionen zu Fragen der Kinesik, der Proxemik und der Paralinguistik von der darstellenden Kunst¹, verwenden jedoch die unterschiedlichsten Bezeichnungen: Mimik, Gestik, Haltung, Proxemik und Gebärde sind weder alltagssprachlich noch in der Wissenschaft klar definierte Ausdrücke, sondern werden je nach Autor unterschiedlich gebraucht. Am weitesten verbreitet ist der Begriff 'Mimik' für die Bezeichnung des semiotischen Ausdruckspotentials des Gesichtes, Gestik im engeren Sinne umfasst das semiotische Ausdruckspotential des menschlichen Körpers mittels der Arme, der Hände und des Kopfes, wird manchmal aber auch für die Gesamtheit von Mimik, Gestik und Haltung verwendet; letzteres benennt das Ausdruckspotential des Rumpfes und der Beine, bezieht aber bei Bedarf auch die Arme und den Kopf in eine Gesamtschau einer Haltung mit ein. Ebenfalls bedeutungstragend ist die Position im Raum sowie die Positionierung gegenüber anderen Objekten, was sich unter dem Begriff 'Proxemik' zusammenfassen lässt.

Die Kommunikationsforschung beschreibt körpersprachliche Äußerungen als Teilbereich des menschlichen Kommunikationsverhaltens. Untersucht werden alle vom Körper ausgesandten Signale im Hinblick auf ihre Form, ihre Bedeutung und die ihnen zugrunde liegenden geistigen Zustände, Emotionen und Stimmungen. Soziale und kulturelle Komponenten finden dabei meist Berücksichtigung.

Nach Eco berührt ein Charakter auf der Bühne drei Felder der semiotischen Forschung:

„a) die Kinesik: Sie studiert die Bedeutung der Gesten, der Gesichtsausdrücke, der motorischen Verhaltensweisen und Körperhaltungen; jeder dieser kinesischen Züge ist in

nicht auf dem akustischen Kanal erfolgt. Flüstern ereignet sich wohl auf dem akustischen Kanal, allerdings ohne Beteiligung der Stimmbänder. Akustisch und unter Einsatz der Stimmbänder, aber ohne verbalsprachliche Modellierung wird ein wortloser Schrei geäußert. Oral, also den Mund betreffend oder mit dem Mund erzeugt, schließt auch mit dem Mund erzeugte rein körpersprachliche Äußerungen wie den Kussmund mit ein. Diese Versuche, von den herkömmlichen Bezeichnungen 'verbal vs. nonverbal' wegzukommen, führen also zu keiner Verbesserung.

Mein Vorschlag lautet: verbal ist alles, was sich in direkter Rede schriftlich festhalten lässt, ohne ein Verb wie 'gestikulieren' oder dergleichen zu verwenden. Sie deutete: 'Nein!', ist demnach als nonverbale Äußerung einzustufen, während: „Argh!“ oder: „f%#\$“ als verbale, paralinguistische Äußerungen zu betrachten sind. Zu diesen Fragen vgl. Fricke, Ellen, *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, Berlin: Walter de Gruyter 2012, S. 38 und Müller, Cornelia, *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*, Berlin: Spitz 1998, S. 64–70.

¹ Vgl. Eco, Umberto, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München: Dtv 2001, S. 69; (Orig. *Sugli specchi e altri saggi*, Mailand: Bompiani 1985).

der Regel codifiziert [...]

b) die Paralinguistik: Sie studiert die Intonationen, die Modulationen der Stimme, die verschiedene Bedeutung eines Akzents, eines Flüsterns, eines Zögerns, einer Tonfärbung, einer Inflexion, sogar eines Seufzers oder Gähnens [...]

c) die Proxemik: Wer Bücher wie Halls *The hidden Dimension*¹ gelesen hat, weiß, dass es keine noch so geringe Veränderung der räumlichen Distanzen zwischen zwei Menschen gibt, die nicht eine differenzierende Bedeutung hätte².

Zwei davon, die Kinesik und die Proxemik, befassen sich mit körpersprachlichen Zeichen. Ich subsumiere sie unter dem Begriff 'körpersprachliche Äußerungen' und verstehe darunter alle nichtverbalen vom Körper selbst auf dem visuellen Kanal ausgesandten Zeichen; Frisur, Make-up oder Kleidung zählen demnach nicht dazu, allfällige natürliche von den Haaren ausgehende Signale schon (Haare können sich auch beim Menschen in manchen Situationen spontan aufrichten).

Verbalsprachliche Äußerungen lassen sich, selbst wenn sie umgangssprachlich sind, relativ einfach verschriftlichen, sie damit vom sie produzierenden Individuum trennen und gleichzeitig auf ihren semantischen Gehalt reduzieren (prosodische Elemente können erfasst werden, was im Allgemeinen jedoch nicht geschieht). Körpersprachliche Äußerungen in vergleichbarer Qualität zu verschriftlichen ist ungleich schwieriger, da eine zeitliche Abfolge von Positionen im dreidimensionalen Raum erfasst werden muss. Viel einfacher scheint es, sie zu verbildlichen.

Um sie zu entindividualisieren kann man klarerweise nicht auf Realfilme oder Photoserien zurückgreifen, die ja Individuen abbilden und gleichzeitig auch noch die Geschlechtszugehörigkeit festlegen. Der benötigte Abstraktionsgrad kann nur durch Verwendung von Simulacra erzielt werden: Schrittfolgen lassen sich mit Fußabdrücken notieren, Haltungen mit Strichmännchen und Bewegungen bzw. Richtungen mit Pfeilen. Bildende Künstler verwenden schon seit Jahrhunderten (Wikipedia nennt 1460 als erste schriftliche Erwähnung) Gliederpuppen, die nach Bedarf in jede mögliche (und unmögliche) Körperhaltung modelliert werden können. Die geforderte Qualität von verbildlichten körpersprachlichen Äußerungen ließe sich also vermutlich am besten mit Hilfe von Photoserien von Gliederpuppen erreichen.

¹ Vgl. Hall, Edward Twitchell, *The hidden dimension*, Garden City NY: Doubleday 1969; (Orig. 1966). Hinweis von mir.

² Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 68–69.

1.2 Wer fragt danach?

Die Wirkung eines Körpers ist, sofern man sie nicht als magisch oder esoterisch begreift, ein Akt der Kommunikation. Um zu verstehen, was er sagt, muss man seine Sprache beherrschen. Und man muss darüber sprechen, um sich mit anderen auszutauschen. Tatsächlich gibt es ein vielfältiges Interesse an körpersprachlichen Äußerungen.

1.2.1 Die Kunst

Zahlreiche Künstler haben sich mit der Frage der Wirkung des Körpers in der Kunst auseinandergesetzt. Eine kleine und keineswegs repräsentative Auswahl von A-Z: Antonin Artaud¹, Eugenio Barba², Edward Gordon Craig³, Tankred Dorst⁴, Valie Export⁵, Dario Fo⁶, Jerzy Grotowski⁷, Gottfried Helnwein⁸, Eugène Ionesco⁹, Keith Johnstone¹⁰, Heinrich von Kleist¹¹, Hartmut Lange¹, Laszlo Moholy-Nagy², Hermann

¹ Vgl. Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 1979.

² Vgl. Barba, Eugenio, "Theateranthropologie. Über orientalische und abendländische Schauspielkunst (1989)", in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. Brauneck, Manfred, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991 und Barba, Eugenio, "Wiederkehrende Prinzipien", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996.

³ Vgl. Craig, Edward Gordon, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin: Gerhardt 1969; (Orig. *On the Art of The Theatre*, London: William Heinemann Ltd., 1911).

⁴ Vgl. Dorst, Tankred, *Geheimnis der Marionette*, München: H. Rinn 1957 und Dorst, Tankred, *Die Große Schmährede an der Stadtmauer*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1962, S. 113–119.

⁵ Vgl. Export, Valie, "Der Virtuelle Körper", in: *EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Hg. Szely, Sylvia, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges 2007

⁶ Vgl. Fo, Dario, "Was zuerst war", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996.

⁷ Vgl. Grotowski, Jerzy, "Für ein armes Theater", in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. Brauneck, Manfred, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991.

⁸ Vgl. Helnwein, Gottfried, Mäckler, Andreas, *Malerei muss sein wie Rockmusik. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Andreas Mäckler*, München: C.H. Beck 1992.

⁹ Vgl. Ionesco, Eugène, *Bekanntnisse. Nach den Gesprächen aufgezeichnet von Claude Bonnefoy*, Zürich: Die Arche 1969; (Orig. *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris: Editions Pierre Belfond 1966).

¹⁰ Vgl. Johnstone, Keith, *Improvisation und Theater*, übers. v. Petra Schreyer, Berlin: Alexander 1993; (Orig. *Improvisation and the Theatre*, London: Methuen Publishing 1979).

¹¹ Vgl. Kleist, Heinrich von, "Ueber das Marionettentheater", in: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Sembdner, Helmut, Berlin: Schmidt 1967.

Nitsch³, Max Ophüls⁴, Walter Pfaff⁵, Thomas Quasthoff⁶, Michael Renner⁷, Oskar Schlemmer⁸, George Tabori⁹, Liv Ullmann¹⁰, Leonardo da Vinci¹¹, Peter Weibel¹², Li Ling Xi¹³, Yanci¹⁴ und Peter Zadek¹⁵. Sie alle wollten und wollen wissen, wie dieses Ding ‘Körper’ funktioniert, wie die der Kunst zugeschriebene ‘magische’ Wirkung¹⁶ zustande kommt. ‘In ihrem dunklen Drange’ erkennen sie intuitiv, wonach der Semiotiker erst forschen muss: „das Theater findet seine Prinzipien von allein, durch natürliche und spontane Erfindungskraft“¹⁷ (das gilt ebenso für die Kunst insgesamt).

„Es gibt keinen Unterschied (auf der höchsten Stufe) zwischen der kühl-spekulativen Intelligenz und der Intuition des Künstlers. Es gibt etwas Künstlerisches in der wissenschaftlichen Entdeckung und etwas Wissenschaftliches in dem, was die Naiven

-
- ¹ Vgl. Lange, Hartmut, "Zeichen der Kunst", in: *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*, Hg. Roscher, Achim und Löscher, Christian, Berlin, Weimar: Aufbau 1993.
- ² Vgl. Moholy-Nagy, Laszlo, "Theater, Zirkus, Variété", in: *Die Bühne im Bauhaus. Nachwort von Walter Gropius*, Hg. Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy, Laszlo und Molnar, Farkas, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1965; (Orig. 1925).
- ³ Vgl. Spera, Danielle, Nitsch, Hermann, *Hermann Nitsch. Leben und Arbeit*, Wien: C. Brandstätter 2005.
- ⁴ Vgl. Ophüls, Max, *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Stuttgart: Goverts 1959.
- ⁵ Vgl. Pfaff, Walter, "Die Lehre des Chackyar", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996 und Pfaff, Walter, "Kultur im Körper. Walter Pfaff im Gespräch mit Joanna Pfaff-Cuarnecka", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996.
- ⁶ Vgl. Quasthoff, Thomas, Quasthoff, Michael, *Die Stimme. Autobiographie*, Berlin: Ullstein 2004.
- ⁷ Vgl. Renner, Michael, "Die zeichnerische Geste. Soziale Bedingung und individuelle Ausprägung in der Praxis des Zeichners", in: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Hg. Richtmeyer, Ulrich, Goppelsröder, Fabian und Hildebrandt, Toni, Bielefeld: transcript 2014.
- ⁸ Vgl. Schlemmer, Oskar, "Mensch und Kunstfigur", in: *Die Bühne im Bauhaus. Nachwort von Walter Gropius*, Hg. Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy, Laszlo und Molnar, Farkas, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1965; (Orig. 1925).
- ⁹ Vgl. Tabori, George, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben ; Essays, Artikel, Polemiken*, Berlin: Wagenbach 2007 und Kässens, Wend, *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin: Wagenbach 2004.
- ¹⁰ Vgl. Ullmann, Liv, *Wandlungen*, Munchen: Knauer 1978; (Orig. *Forandringer*, Oslo: Erichsen 1976).
- ¹¹ Vgl. Vinci, Leonardo da, *Skizzenbücher. Herausgegeben von H. Anna Suh*, übers. v. Ursula Fethke, Bath: Parragon Books 2007; (Orig. *Leonardo's Notebooks*, New York: Black Dog & Leventhal 2005), Vinci, Leonardo da, *Tagebücher und Aufzeichnungen. Herausgegeben von Theodor Lücke*, übers. v. Theodor Lücke, Leipzig: P. List 1940 und Dickens, Emma, Scholz, Annegret, *Das Da-Vinci-Universum. Die Notizbücher des Leonardo*, Berlin: Ullstein 2006.
- ¹² Vgl. Weibel, Peter, "Dar anagrammatische Körper", in: *Kunstkörper, Werkkörper. Beiträge der beiden Symposien "Kunstkörper" am 2. Oktober 1999 im Kunstmuseum Bern und "Werkkörper" am 27. November 1999 im Kornhaus - Forum für Medien und Gestaltung in Bern*, Hg. Lischka, Gerhard Johann, Köln: Wienand 2000.
- ¹³ Vgl. Laudenbach, Peter, "Ich will kein Roboter sein. Ballett bedeutet in China: Disziplin und Perfektion. Die Tänzerin Li Ling Xi beherrscht beides. Aber das reicht ihr nicht", *brand eins* 1/ 2011.
- ¹⁴ Vgl. Yanci, Heintz, Joachim (Photos) und Degener, Etta (Texte), *Bildlexikon der Mimen. Anregungen und Motive für Schauspieler, Tänzer und Pantomimen*, Wilhelmshaven: Noetzel Heinrichshofen-Bücher 1990.
- ¹⁵ Vgl. Zadek, Peter, *My way. Eine Autobiographie 1926-1969*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.
- ¹⁶ Vgl. Schuster, Martin, *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*, Köln: DuMont 2002, S. 24.
- ¹⁷ Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 70.

‘geniale Intuition des Künstlers’ nennen. Das beiden Gemeinsame ist die glücklich gelungene Abduktion.“¹

Jean Grädel z. B. beschreibt, wie sich ihm, ohne Kenntnis der Sprache, in einem indischen Theater dennoch „die Geschichte vermittelte durch diese für mich neue Mathematik der theatralen Zeichen und Gebärden“². Grädel möchte „mehr lernen über die Sprache des Körpers, der Gebärden, der Mimik“, und er vertraut darauf, „dass es neben dem äußerst differenzierten Kommunikationsmittel der Sprache eine sinnlich sich vermittelnde Sprache des Körpers mit ebenso differenzierter Terminologie geben muss“.³

Die Intuition dieses Künstlers sagt ihm, es müsse eine Terminologie geben für dieses Phänomen, und da er von „Mathematik“ spricht, dürfte er dabei an eine naturwissenschaftliche Erklärung denken. Was also hat die Wissenschaft zu bieten?

1.2.2 Die Wissenschaft

1.2.2.1 Historische Entwicklung⁴

Viele Autoren ganz unterschiedlicher Fachrichtungen und Forschungsinteressen haben sich im Laufe der Jahrtausende mit Körperzeichen, im Wesentlichen mit Mimik und Gestik, aber auch mit Positionierung im Raum und in Bezug auf andere Personen oder Gegenstände und mit der Bewegung im Raum auseinandergesetzt. Sie haben ihre persönlichen Enzyklopädien der Bedeutungen von Körperzeichen in Buchform niedergelegt und ihre Zugangs- und Sichtweise erläutert.

Aus der Antike sind uns Äußerungen vor dem Hintergrund der Rhetorik und Schauspielkunst überliefert (etwa von Cicero¹, Quintilian² und anderen mehr³), aus dem

¹ Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 210.

² Grädel, Jean, "Der Körper als Werkzeug der Erinnerung", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996, S. 10.

³ Vgl. Grädel, "Der Körper als Werkzeug der Erinnerung", S. 10.

⁴ Einen einigermaßen ausführlichen Überblick vermittelt z. B. Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 25-85.

Mittelalter kennen wir Dokumentationen emblematischer Gebärden⁴ und christlicher Predigtkunst. Die bildende Kunst des Barock wird von der darstellenden Kunst befruchtet und inspiriert diese, bis sich regelrechte Kataloge herausbilden wie etwa der des Cesare Ripa⁵. Die Renaissance entdeckt Quintilian wieder, und es entwickelt sich eine Art „intellektuelle Modeströmung der gelehrten Gestikbetrachtung“⁶. Daran anschließend setzen sich Francis Bacon⁷, John Bulwer⁸ und andere mehr mit dem Thema auseinander. Die höfische Kultur legt ihren Fokus auf den anmutigen und gefälligen Gebrauch von Gesten und entwickelt ein Verhaltensideal. Die Wissenschaft des 18. Jahrhunderts entdeckt ein anderes antikes Wissen wieder: das der Physiognomik (ein kleiner Überblick über die Geschichte der ‘Physiognomonie’, eines Forschungsinteresses, das versucht, den Charakter und die Emotionen von Menschen an ihrem Äußeren abzulesen, und dessen Wissenschaftlichkeit angezweifelt werden darf, findet sich bei Eco⁹). Das Theater des 18. Jahrhunderts konserviert die mittlerweile ritualisierten barocken/höfischen Gesten¹⁰, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer noch als Maßstab gelten und von Austin Gilbert und Christian Friedrich Michaelis¹¹ in Buchform veröffentlicht werden. Das aufkommende aufgeklärte Bürgertum sieht in diesen Kodizes in erster Linie Anleitungen zur systematischen Täuschung über Handlungsmotivationen und lenkt den Blick, zusätzlich zur Physiognomik, auf die Gestikbetrachtung als Mittel zur „Dechiffrierung von Unaufrichtigkeit und Lüge“¹².

¹ Vgl. Cicero, Marcus Tullius, *Vom Redner*, übers. v. Raphael Kühner, München: Goldmann 1960; (Orig. *De Oratore*, 1. Jhdt. v. Chr.).

² Vgl. Quintilianus, Marcus Fabius, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2011; (Orig. *De Institutione Oratoria*, 1. Jhdt. v. Chr.).

³ Vgl. Sittl, Carl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig: Teubner 1890.

⁴ Vgl. Repgow, Eike von, *Cod. Pal. germ. 164. Heidelberger Sachsenspiegel* Anfang 14. Jhdt.; digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg164, Zugriff: 30.11.2014.

⁵ Vgl. Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero descrizione dell' imagini universali cavate dall' antichita et da altri luoghi (etc.)*, Roma: Heredi di Gigliotti 1593.

⁶ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 45.

⁷ Vgl. Bacon, Francis, *The two bookes of Francis Bacon. Of the proficiencie and advancement of learning, divine and humane. To the king*, London: H. Tomes 1605.

⁸ Vgl. Bulwer, John, *Chirologia, or, the natural language of the hand, composed of the speaking motions and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia, or, the Art of manual Rhetoricke, with types or Chyrograms*, London 1644.

⁹ Vgl. Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 71–82.

¹⁰ Vgl. Barnett, Dene, *The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg: C. Winter 1987.

¹¹ Vgl. Austin, Gilbert, *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation*, übers. v. Christian Friedrich Michaelis, Leipzig 1818; (Orig. *Chironomia; or, A treatise on rhetorical delivery*, London: T. Cadell and W. Davies 1818).

¹² Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 60.

Im 19. Jahrhundert liegen auch die Wurzeln des bis heute aktuellen Forschungsinteresses der Ethnologie an körpersprachlichen Äußerungen: 1832 veröffentlicht Andrea de Jorio seine ethnographische Beschreibung neapolitanischer Alltagsgesten¹. Im Laufe der Zeit gesellten sich sozialpsychologische, psychiatrische, anthropologische, linguistische und kriminalistische Forschungsinteressen hinzu. In welches Fachgebiet jene u. a. von Paul Ekman erwähnten Artikel fallen, die mittels der Behauptung, Juden, Sinti und Roma kommunizierten mit großen, ausladenden Gesten, belegen sollten, sie seien ‘unterlegene Rassen’, wüsste ich nicht zu sagen: Propaganda ist keine wissenschaftliche Disziplin². Sie gaben Anstoß zu David Efrons bahnbrechender kulturvergleichender Untersuchung *Gesture and Environment*³, die er als Antwort auf politisch motivierte rassistische Behauptungen nationalsozialistischer ‘Wissenschaftler’ durchführte. In jüngster Zeit befassen sich zunehmend Ökonomen, Stil- und Kommunikationsberater sowie Personal-Coaches mit der Frage der nonverbalen Kommunikation.

1.2.2.2 Stand der Wissenschaft

Heute existiert eine geradezu unüberschaubare Anzahl von Werken diverser Wissensgebiete zum Themenkomplex ‘körpersprachliche Äußerungen, nonverbale Kommunikation, Gestik und Mimik’. Sie dienen in vielen Fällen zur Verwendung für einen bestimmten Zweck, sei es Profiling, Personalauswahl oder Persönlichkeitsbildung oder sind aus einem speziellen Blickwinkel, etwa der Psychologie oder Psychotherapie, der Anthropologie, der Soziologie oder der Linguistik verfasst. Aber auch Texte zur bildenden Kunst sind Fundgruben an Beiträgen zur Gestik.⁴

¹ Vgl. Jorio, Andrea de, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Bologna: Forni 2002; (Orig. Napoli: 1832).

² Vgl. Ekman, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch⁴ 2012, S. 138–139; (Orig. *Telling Lies*, New York: W. W. Norton, 1991).

³ Efron, David, *Gesture and environment. A tentative study of some of the spatio-temporal and "linguistic" aspects of the gestural behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, living under similar as well as different environmental conditions. With Sketches by Stuyvesant Van Veen and a Preface by Franz Boas*, New York: King's crown Press 1941.

⁴ Exemplarisch seien hier zwei Autoren genannt: Pasquinelli, Barbara, *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*, übers. v. Franziska Kristen, Berlin: Parthas 2007; (Orig. *Il gesto e l'espressione*, Electa: Mailand 2005), Panofsky, Erwin, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", in: *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1*, Hg. Kaemmerling, Ekkehard, Köln: DuMont 1979, Panofsky, Erwin, "Ikonographie und Ikonologie", in: *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1*, Hg. Kaemmerling, Ekkehard,

Diese Fokussiertheit führt manchmal zu einer gewisse Unsauberkeit in der Analyse: so erfolgt z. B. oft keine Unterscheidung zwischen Produzentin und Rezipientin, willentlich wird mit bewusst gleichgesetzt, aus Bewertungen werden Bedeutungen abgeleitet oder eine Klassifizierung erfolgt aufgrund von Bedeutungszuweisungen (es werden also Wörter oder Texte klassifiziert, nicht körpersprachliche Äußerungen). Es sind Versuche, in ein unübersichtliches Gebiet Ordnung zu bringen. Die allermeisten Autoren übersehen jedoch (oder unterlassen es, darauf hinzuweisen), dass es sich um ihre ganz individuellen, subjektiven Bedeutungszuweisungen handelt, die sich eben nicht grundsätzlich verallgemeinern lassen. Wie wir noch sehen werden, liegt schon im Bemühen, die Bedeutung von Körperzeichen in Worte zu übersetzen, der erste Stolperstein: ohne Bedeutungsverlust ist das (wie übrigens bei jeder Übersetzung) nicht möglich.

Eine Klassifizierung solcher individueller, verbalisierter Bedeutungen bringt das Unterfangen einer Schaffung von Strukturen für eine allgemeingültige, grundsätzliche Erfassung von (eben nicht zufriedenstellend verbalisierbaren) Körperzeichen endgültig zu Fall: die Klassifikation erfolgt für die sprachlichen Konstrukte, nicht für die Körperzeichen selbst. Wie Umberto Eco feststellt: „[N]icht alle Kommunikationserscheinungen [können] mit den Kategorien der Linguistik erklärt werden“¹. Die gute Nachricht ist, dass man annehmen darf, „dass jeder Kommunikationsakt auf einem Code basiert“². Eco weist nach, dass „die Verbalsprache zweifellos das leistungsfähigste vom Menschen erfundene Medium ist, aber dennoch auch andere Medien existieren, die große Bereiche eines allgemeinen semantischen Raumes abdecken, die die Verbalsprache nicht erreicht“³.

Dazu kommt noch, dass die Beiträge zur Rhetorik, zur Ikonographie, zur Schauspielerausbildung oder zur nonverbalen Kommunikation oft sowohl enzyklopädisch als auch normativ waren und sind: Personalberater etwa lassen sich im Erkennen von körpersprachlichen Äußerungen schulen, weshalb ambitionierte

Koln: DuMont 1979 und Panofsky, Erwin, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, Garden City, N.Y.: Doubleday 1955.

¹ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, übers. v. Jürgen Trabant, München: Fink 1994, S. 197; (Orig. *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Mailand: Bompiani 1968).

² Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 236.

³ Eco, Umberto, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink 1987, S. 233; (Orig. *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana Press 1976).

Bewerber ihrerseits die ‘richtigen’ Gesten zu erlernen versuchen, und wer sich über Fragen des Charakters informieren möchte, findet auch heute noch – mehr oder weniger wissenschaftlich basierte – Ratgeber, die mit zum Teil willkürlichen, jedenfalls aber sehr subjektiven Bedeutungszuweisungen operieren.¹ Für Touristen und Geschäftsreisende gibt es informative Nachschlagewerke, die durchaus hilfreich sein können.²

Neben den mehr oder weniger populärwissenschaftlichen Publikationen gibt es auch wissenschaftliche. Auch hier gehören die Autoren den unterschiedlichsten Fachrichtungen an.

1.2.2.2.1 Edward T. Hall

Der US-amerikanische Anthropologe und Ethnologe erforschte die interkulturelle Kommunikation. Er schuf die Kategorie der Proxemik. In den Veröffentlichungen *The silent language*³ und *The hidden dimension*⁴ wies er auf zahlreiche Unterschiede in der Wahrnehmung von körpersprachlichen Äußerungen hin. Seine Werke sind bis heute die maßgebliche Instanz in Fragen der kulturabhängigen Unterschiede bei der subjektiven Einschätzung von räumlichen Distanzen zu anderen Menschen und der Positionierung im Raum. Ein Beispiel:

„Sowohl der japanische wie auch der europäische Begriff von Raumerfahrung weicht von dem unsrigen [US-amerikanischen] ab, der viel begrenzter ist. In Amerika ist die konventionelle Vorstellung von Raum, der von Büroangestellten benötigt wird, auf den Raum beschränkt, der lediglich zur Arbeitsdurchführung gebraucht wird.“⁵

¹ Vgl. Kiener, Franz, *Hand, Gebärde und Charakter. Ein Beitrag zur Ausdruckskunde der Hand und ihrer Gebärden*, München: Reinhardt 1962.

² Vgl. Axtell, Roger E., *Reden mit Händen und Füßen. Körpersprache in aller Welt*, übers. v. Claudia Zummach, München: Droemer Knauer 1994, S. 228; (Orig. *Gestures*, New York: John Wiley & Sons 1991).

³ Hall, Edward Twitchell, *The silent language*, New York NY: Doubleday 1959.

⁴ Hall, *The hidden dimension*.

⁵ Hall, Edward Twitchell, *Die Sprache des Raumes*, Düsseldorf: Schwann 1976; (Orig. *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday 1966).

Kulturelle Unterschiede haben auch Auswirkungen, die Unkundigen Rückschlüsse auf Rassismus nahelegen, welche tatsächlich aber nicht zutreffen (müssen). So schreibt Hall etwa:

„Unterschiede in der Handhabung der Zeit repräsentieren eine in hohem Maße allgemeine Quelle für Missverständnisse. Außerdem werden Stimme, Füße, Hände, Augen, Körper und Raum verschieden gehandhabt, was oft bewirkt, dass selbst stark motivierte Neger [sic!] die Arbeitsstellen, für die sie sich bewerben, nicht erhalten. Diese Fehlschläge [...] können auf Vorfälle zurückgehen, wo beide Partner das Verhalten des anderen falsch auslegten.“¹

Sein Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs besteht in erster Linie aus Beispielen; eine Klassifikation schuf er für die Wahrnehmung von Distanzen. Er unterscheidet zwischen der sogenannten ‘intimen’², der ‘persönlichen’³, der ‘sozialen’⁴ und der ‘öffentlichen Distanz’⁵ und unterscheidet jeweils zwischen naher und weiter Phase. Wie groß die passende Distanz für die entsprechende Situation sein soll ist abhängig von der Wahrnehmung der jeweils wahrnehmenden Person. Sie ist immer subjektiv, kulturabhängig und differiert oft auch abhängig vom sozialen Hintergrund.

1.2.2.2.2 Desmond Morris

Obwohl auch Künstler (Morris ist professioneller Maler) muss man Morris als Wissenschaftler betrachten. Er ist Zoologe und Verhaltensforscher. Sein Beitrag zur Erforschung körpersprachlicher Äußerungen ist *Bodytalk*⁶, eine enzyklopädische Sammlung von Abbildungen verschiedener Gesten und Gesichtsausdrücke und deren Bedeutung in verschiedenen Zusammenhängen und Kulturen.

¹ Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 180–181.

² Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 121–124.

³ Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 124–129.

⁴ Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 126–128.

⁵ Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 128–130.

⁶ Morris, Desmond, *Bodytalk. Körpersprache, Gesten und Gebärden*, München: Heyne 1997, S. 5.

1.2.2.2.3 Charles W. Morris

Charles W. Morris setzte sich als Semiotiker mit dem Zeichenprozess auseinander. Er vertrat einen pragmatischen Zeichenbegriff, was zur Einbeziehung der Interpretin/Empfängerin in das Zeichenmodell führte.¹ Er befürwortet (mit Einschränkungen) die Betrachtung von Musik oder Malerei als Sprachen, „wenn das ikonische Zeichen in Zentrum der Analyse gerückt wird“². Verbale und körpersprachliche Äußerungen sind für ihn voneinander unabhängige, aber komplex aufeinander bezogene Zeichensysteme.³

1.2.2.2.4 Marcel Mauss

Auf Unterschiede im Umgang mit Körperzeichen weist auch der Soziologe und Ethnologe Mauss hin. Er beobachtete, dass die *Techniken des Körpers*⁴ erlernt und als „Habitus“ gewohnheitsmäßig ausgeführt werden:

„Diese ‘Gewohnheiten’ variieren nicht nur mit den Individuen und ihren Nachahmungen, sie variieren vor allem mit den Gesellschaften, den Erziehungsweisen, den Schicklichkeiten und den Moden, dem Prestige. Man hat darin Techniken und das Werk der individuellen und kollektiven praktischen Vernunft zu sehen, da, wo man gemeinhin nur die Seele und ihre Fähigkeiten der Wiederholung sieht.“⁵

Sein Beitrag ist zwar klein, aber gerade in der Diskussion um die Frage, welche Körperzeichen universal seien, von zentraler Bedeutung.

¹ Vgl. Morris, Charles William, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*, München: C. Hanser 1972, S. 23–24; (Orig. *Foundations of the theory of signs*,).

² Morris, Charles William, Apel, Karl-Otto, Eschbach, Achim und Kopsch, Günther, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein 1981, S. 294–298.

³ Vgl. Morris/Apel/Eschbach/Kopsch, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, S. 292.

⁴ Mauss, Marcel, *Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, Frankfurt / Main: Fischer-Taschenbuch 1997, S. 202–203; (Orig. *Sociologie et Anthropologie précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Paris: Presses Universitaire de France 1950).

⁵ Mauss, *Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, S. 202–203.

Zu Beginn richtete sich das Interesse des Anthropologen und Psychologen Paul Ekman auf Gestik und Mimik. Er versuchte herauszufinden, wie Therapeuten bei ihren Patienten die Verschleierung von Gedankeninhalten wie z. B. Selbstmordabsichten erkennen könnten.¹ Eine wesentliche Entdeckung aus dieser Zeit ist, dass Personen in stressigen Gesprächssituationen emblematische Gesten wie den ‘Stinkefinger’ einsetzen können, ohne das zu bemerken. Sie zeigen die Geste allerdings nicht nachdrücklich, sondern erzeugen sie außerhalb des dafür vorgesehenen Gestenraums, in Ekmans Beispiel auf dem Schoß.

Bald schon verlagerte sich sein Schwerpunkt vom therapeutischen zum kriminalistischen Ansatz: Gibt es einen sicheren Weg, Lügen zu erkennen? Es stellte sich heraus, dass das zwar tendenziell möglich ist, es dabei aber nicht nur keine Sicherheit gibt sondern der Grund der Lüge meist fraglich bleibt. Er fand jedoch heraus, dass es Indizien gibt, die eine geschulte Beobachterin für eine mögliche Lüge sensibilisieren können: Mikroexpression und Mikrogestik, also Körperzeichen, die nur kurz und womöglich verstümmelt gezeigt werden, betrachtet er als Hinweis, dass sich hier eine versteckte Emotion unwillkürlich und möglicherweise sogar unbewusst Bahn brechen könnte.²

Ein weiterer Schwerpunkt seiner Forschung liegt auf den sogenannten Emblemen. Er definiert sie folgendermaßen:

- „Emblems are those nonverbal acts
- (a) which have a direct verbal translation usually consisting of a word or two, or a phrase,
 - (b) for which this precise meaning is known by most or all members of a group, class, subculture, or culture,
 - (c) which are most often deliberately used with the conscious intent to send a particular message to the other person (s)
 - (d) for which the person (s) who sees the emblem usually not only knows the emblem's message but also knows that it was deliberately sent to him, and
 - (e) for which the sender usually takes responsibility for having made that communication.

¹Vgl. Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 22.

²Vgl. Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 24.

A further touchstone of an emblem is whether it can be replaced by a word or two, its message verbalized, without substantially modifying the conversation.¹

Das bedeutet kurz gefasst, dass es sich bei Emblemen um gestische Äquivalente für verbalsprachliche Äußerungen handelt. Sie sind hoch konventionalisiert aber nicht universal (siehe Punkt b)). Ekman bezeichnet sie als „einzige echte Körpersprache“².

Die weiteren von ihm geprägten Zeichenkategorien sind Illustratoren, Manipulatoren, Regulatoren und Affekt-Displays:

Illustratoren: hierunter versteht er sowohl Zeige-, Taktstock-, pantomimische und rhythmische Gesten.³

Manipulatoren (1969 noch Adaptoren genannt⁴) beschreiben Manipulationen, die ein Körperteil oder ein von der Person gesteuertes Objekt (etwa ein Schreibstift) an einem anderen Körperteil oder Objekt oder am Gesicht vornimmt.⁵

Regulatoren: Ekman ist hier nicht sehr präzise, da er sich nicht besonders um diese Art von Gesten gekümmert hat, meint aber, dass sie im Wesentlichen den Fluss der Konversation regulieren sollen und vorzugsweise von Zuhörern eingesetzt werden, aber auch von der Sprecherin an eine dritte Person außerhalb einer laufenden Konversation gerichtet sein kann.⁶

¹ Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., "Hand Movements", *Journal of Communication* 4/ 1972, S. 357. In diesem Fall habe ich es vorgezogen, nicht die deutsche Übersetzung zu zitieren, da sie nicht vollständig ist.

² Ekman, Paul, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals", in: *Gesture, Speech, and Sign*, Hg. Messing, L. S. und Campbell, R., New York, NY: Oxford Univ. Press 1999, S. 39.

³ Vgl. Ekman, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals", S. 41-43.

⁴ Vgl. Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding", *Semiotica* 1969, auch erschienen als Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., "The Repertoire of Nonverbal Behavior. Categories, Origins, Usage, and Coding", in: *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*, Hg. Kendon, Adam, Sebeok, Thomas A. und Umiker-Sebeok, Jean, Berlin, New York: de Gruyter 1981.

⁵ Vgl. Ekman, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals"; Ekman, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals", S. 43.

⁶ Vgl. Ekman, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals", S. 44.

„Emotional expressions“ (Emotionsausdrücke), ursprünglich Affekt-Displays genannt, sind jene vorwiegend im Gesicht sichtbaren Displays, die unmittelbar von Emotionen ausgelöst werden.¹ Im FACS² sind alle diese Ausdrücke erfasst.

1.2.2.2.6 Michael Tomasello

Auch er ist Psychologe, mit einem Schwerpunkt in der Anthropologie. Sein Forschungsinteresse gilt der Evolution der menschlichen Sprache. Er stellt fest, dass es „grundlegender evolutionärer Prozesse“ bedarf, die für alle Aspekte menschlicher Kommunikation wirken und sieht sich so Chomskys Zugang zu dieser Frage „vom Kopf auf die Füße“ stellen, der

„die grundlegendsten Aspekte menschlicher Kommunikation als biologische Anpassungen zu Kooperation und sozialen Interaktion im Allgemeinen auffasst, während die im engeren Sinne sprachlichen Dimensionen der Sprache einschließlich der grammatikalischen kulturell konstruiert und von einzelnen Sprachgemeinschaften weitergegeben werden“³.

Unter einer Geste versteht er

„ein kommunikatives Verhalten (und nicht ein körperliches Merkmal) im visuellen Kanal [...]; meistens (oder überwiegend) sind das Körperhaltungen, Gesichtsausdrücke und Handbewegungen.“⁴

Dieses kommunikative Verhalten ist eine absichtliche auf einen anderen gerichtete Handlung, wobei dem Handelnden bewusst ist, dass die Reaktion (oder das Verstehen) des anderen von dessen Fähigkeit abhängt, Dinge wahrzunehmen oder zu intendieren.⁵

Er ist interessiert an der evolutionären Entwicklung von Kommunikation und zieht dazu auch Beobachtungen an unseren nächsten Verwandten, den Primaten heran. Wie bereits erwähnt geht er davon aus, dass kooperative Kommunikation nur beim Menschen

¹ Vgl. Ekman, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals", S. 44-47.

² Vgl. Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., *Facial Action Coding System. A Technique for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto: Consulting Psychologists Press 1976. (Anm.: Die aktuelle Fassung des FACS ist nur über Ekmans website erhältlich).

³ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 21–22.

⁴ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 31.

⁵ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 45.

vorkommt; die Kommunikation der Primaten bezeichnet er als intentional. Primaten können ebenso wie Menschen die Bedeutung einer Zeigegeste erfassen¹, allerdings: „Wie genau Menschen das Zeigen lernen [...] ist nicht bekannt [...].“²

An einem Beispiel führt er vor, wie sehr verbale Kommunikation sowohl auf Gesten als auch auf gemeinsames Wissen angewiesen ist, beschäftigt sich jedoch im weiteren Verlauf vordringlich mit nicht redebegleitenden Gesten. Dabei unterscheidet er zwischen deiktischen Gesten („Gesten zur Lenkung der Aufmerksamkeit [...], deren Prototyp das menschliche Zeigen ist“³) und ikonischen, in seiner Terminologie nachahmenden bzw. pantomimischen Gesten, mit denen zum einen angezeigt werden soll, „dass dies die Handlung ist, die der andere vollziehen soll oder die ich selbst zu vollziehen beabsichtige, oder über die ich den anderen informieren will“; zum anderen „das Erbitten eines Gegenstands oder der Hinweis auf einen Gegenstand, der ‘dies macht’ oder ‘mit dem man dies macht’.“⁴

Aus Sicht seiner evolutionären Hypothese geht Tomasello davon aus, dass auch die Grundlagen der verbalsprachlichen Grammatik zum größten Teil bereits in der gestischen Modalität gelegt wurden.⁵ Er gliedert dabei in die Grammatiken des Aufforderns⁶, des Informierens⁷ und des Teilens und der Erzählung⁸.

1.2.2.2.7 Erika Fischer-Lichte

Die Theater-Semiotikerin Fischer-Lichte hat sich aus Sicht der darstellenden Kunst mit körpersprachlichen Äußerungen auseinandergesetzt. Sie weist darauf hin, dass am Theater körpersprachliche Äußerungen gezielt für ein Publikum hervorgebracht werden, damit dieses ihnen eine bestimmte Bedeutung entnehmen kann, was sie von privaten mimischen Zeichen unterscheidet, die auch nur als „bloßer Ausdruck“ hervorgebracht

¹ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 12–13.

² Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 74.

³ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 73.

⁴ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 78.

⁵ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 15–16.

⁶ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 15–16.

⁷ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 15–16.

⁸ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 15–16.

werden können.¹ Für das naturalistische Theater verweist sie auf die Forschungsergebnisse von Wissenschaftlern anderer Fachgebiete, u. a. auf Karl Bühler, Umberto Eco, Paul Ekman oder E. T. Hall. Sie interessiert vorrangig der nicht-naturalistische gestisch-mimische Code des Theaters:

„In allen Formen nicht-naturalistischen Theaters [...] müssen wir davon ausgehen, dass der mimische Code jeweils eine spezifische Theaterkonvention darstellt, die es zu erlernen gilt. [...] In der Mehrzahl der Fälle [können wir] von einem besonderen theatralischen mimischen Code ausgehen, der von den jeweiligen Zuschauern für ein adäquates Verstehen der Aufführungen gelernt werden muss – dass er jedoch im Verlauf einer Aufführung gelernt werden kann, beruht darauf, dass dieser Code auch noch in seiner Differenz vom mimischen Code der umgebenden Kultur in diesem fundiert ist. Auf ihn müssen daher seine Abweichungen und Unterschiede bezogen werden, wenn der theatralische mimische Code angemessen in Produktion und Interpretation der Zeichen angewandt werden soll.“²

Fischer-Lichte lässt als ‘mimische Zeichen’ nur jene Gesichtsbewegungen gelten, die dem Ausdruck der Primäraffekte dienen; Gesichtsbewegungen zum Ausdruck von Sekundäraffekten sowie sämtliche Körperbewegungen, die ohne Positionswechsel ausgeführt werden, bezeichnet Fischer-Lichte als gestische Zeichen.³

Die Funktion der Geste beschreibt sie so:

„Ihre Funktion besteht vor allem in 1. Interpunktion und 2. Illustration der Rede. Bei der Interpunktion der Rede durch Gesten handelt es sich in der Mehrzahl der Fälle um akzentuierende bzw. gliedernde Gesten, die auf der Ebene der linguistischen Zeichen das jeweils Wichtige hervorheben, verdeutlichen und unterstreichen, und um gestische Zeichen, welche eine syntaktische Funktion erfüllen, indem sie entweder regelmäßig in Verbindung mit oder als Ersatz für bestimmte syntaktische Anordnungen auftreten oder bestimmte Kombinationen in nominalen oder adverbialen Konstruktionen markieren. [...] Die der Illustration der Rede dienenden gestischen Zeichen können die Richtung der Gedanken anzeigen, eine räumliche Beziehung bedeuten, auf anwesende Subjekte zeigen, körperliche Handlungen bezeichnen oder ein Bild dessen ‘malen’, was die linguistischen Zeichen denotieren.“⁴

Wiewohl Primäraffekte nach Fischer-Lichte sich vorrangig in der Mimik ausdrücken, muss Mimik nicht immer etwas mit Emotion zu tun haben; ebenso wie die Illustratoren in der Gestik können viele zur Betonung oder als syntaktische Zeichen eingesetzt werden. Sie benennt auch sogenannte Gesichtselemente, wie etwa das Blinzeln mit

¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: G. Narr ²1988, S. 56.

² Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 59–60.

³ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 47.

⁴ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 66–67.

einem Auge, Achselzucken mit hochgezogenen Augenbrauen oder das Aufblasen der Wangen, die redeersetzend eingesetzt werden können.¹

Für nonverbale Kommunikation formuliert sie vier Regeln:

„1. Übertreibung, 2. Untertreibung, 3. Neutralisierung und 4. Maskierung einer Emotion durch einen Gesichtsausdruck, der eine andere Emotion bedeutet. Diese Regeln sind in fast allen sozialen Situationen wirksam, weswegen bereits in der Kindheit gelernt wird, wer unter welchen Umständen welche Regeln anzuwenden hat, auf welche Weise also Kontrolltechniken des emotionalen Ausdrucksverhaltens zu handhaben sind.“²

Für nicht-sprachersetzende gestische Zeichen stellt sie fest, sie seien arbiträr und müssten jeweils für den herrschenden Kontext gelernt werden; Voraussetzung ist, den Kontext erst einmal korrekt zu identifizieren.³

1.2.2.2.8 Adam Kendon

Kendon studierte Botanik, Zoologie, Physiologie und Experimentalpsychologie und veröffentlichte unter anderem zahlreiche Beiträge zur Gestik. Dabei interessierte ihn vor allem *Die wechselseitige Einbettung von Geste und Rede*⁴. Er unterscheidet (in aufsteigendem Konventionalisierungsgrad) redebegleitende Gesten, Pantomime, Embleme und Gebärdensprachen. Die Zeigegeste gehört in seiner Klassifikation allen vier Gestenklassen an.⁵

1.2.2.2.9 David McNeill

Als Psycholinguist nähert sich McNeill der Geste mit den Fragen: Wo im Menschen entsteht sie? Wo entsteht Sprache? Er geht davon aus, dass Gesten von Sprechern nicht

¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 167.

² Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 52.

³ Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 67.

⁴ Kendon, Adam, "Die wechselseitige Einbettung von Geste und Rede", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 11.

⁵ Vgl. Kendon, Adam, "How gestures can become like words", in: *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*, Hg. Poyatos, Fernando, Toronto: Hogrefe 1988.

als Zeichen sondern als „ikonische Materialisation einer Bedeutung“¹ produziert würden. Er meint auch, dass eine ZuhörerIn sich dieselbe Bedeutung zugänglich mache aufgrund einer „sozialen Resonanz“ mit der SprecherIn, einer, wörtlich, „inhabitation in the same ‘house of being’“². McNeill gelangt zur Ansicht, dass sowohl Sprache als auch Geste im sogenannten „growth point“³ als kognitivem Ursprung entstehen. Von Kendon übernimmt er das von ihm nun so genannte „Kendon’s Continuum“⁴ mit seinen Gestenklassen und erweitert es in *Language and Gesture* auf vier Kontinua.⁵

Darüber hinaus legt er den Gestenraum definatorisch fest. Er benennt dabei folgende Bereiche⁶: zentrale Mitte, Mitte, Peripherie, extreme Peripherie, links, rechts, links oben, rechts oben, links unten, rechts unten, oben und unten.

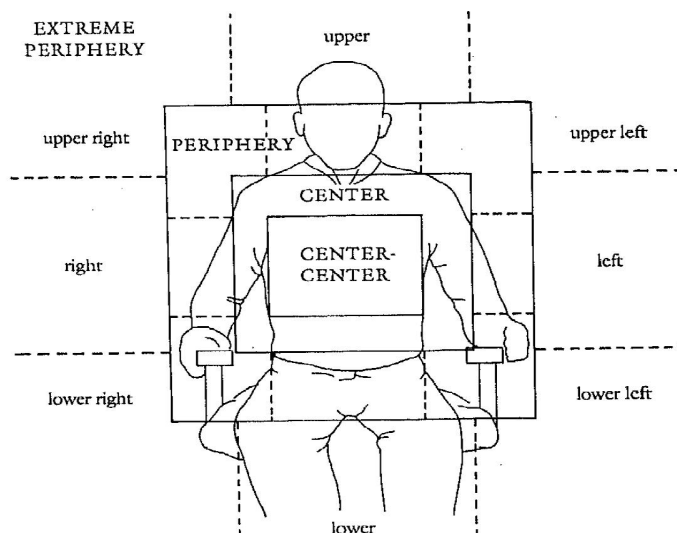


Abbildung 1

¹ McNeill, David, *Gesture and thought*, Chicago: University of Chicago Press 2005, S. 56.

² McNeill, *Gesture and thought*, S. 19.

³ McNeill, David, *Hand and mind. What gestures reveal about thought*, Chicago: University of Chicago Press 1992, S. 219.

⁴ McNeill, *Hand and mind*, S. 37.

⁵ McNeill, David, *Language and gesture*, Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press 2000, S. 5.

⁶ Die deutsche Übersetzung der Bezeichnungen ist weitgehend aus Fricke, *Grammatik multimodal*, S. 266 entnommen.

Die deutsche Linguistin stellt die Frage, ob Gestik und Sprache „eng aufeinander bezogene Bestandteile menschlicher Kommunikation“¹ seien. Sie betrachtet sie als ein einziges System und beschreibt Gesten als Teilbereich des menschlichen Kommunikationsverhaltens. Dessen Erforschung widme sich im Allgemeinen der

„kommunikativen Dimension von Körpersignalen aller Art: Mimik, Blick, Körperbewegung, Körperhaltung, Körperkontakt, Proxemik, Kleidung und auch Prosodie und Gestik. All diese Kommunikationsformen werden primär als Ausdruck von Stimmungen und Persönlichkeitsmerkmalen im Rahmen eines sozialen Signalsystems untersucht, wobei sich der verwendete Gestikbegriff primär auf Handzeichen bezieht. Die Darstellungsfunktion der menschlichen Gestik wird in diesem Forschungskontext zwar zur Kenntnis genommen, aber nicht näher untersucht.“²

Sie selbst interessiert sich in erster Linie für *Redebegleitende Gesten* und wendet auf sie die Bühler'schen Funktionen³ an: Ausdruck, Appell und Darstellung. Sie schreibt:

„Gesten kommunizieren Emotionen, Stimmungen, Einstellungen und Bewusstseinszustände, wenn sie Furcht, Trauer, Freude, Reue, Eingeständnis, Erstaunen, Achtung und Zweifel ausdrücken; sie appellieren an das Publikum, wenn sie fordern, rufen, entlassen, anspornen, loben, verwehren, verwünschen, drohen, flehen, fragen und versprechen; sie stellen schließlich abstrakte Sachverhalte dar, wenn sie auf Orte und Personen hinweisen, Angaben zur Anzahl, Größe, Menge und zur Zeit machen oder einen Sachverhalt verneinen.“⁴

Die Aufteilung stellt sie folgendermaßen dar:

GESTENFUNKTIONEN	DIMENSIONEN DER GESPRÄCHSSITUATION	BESCHREIBUNG DER GESTENFUNKTION
Darstellungsfunktion	Das Gespräch als Mitteilung und Herstellung von Verständigung	Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten
Appellfunktion	Das Gespräch als sozial geordnetes Geschehen	Aushandeln des Partizipationsstatus Gesprächsrollen
Ausdrucksfunktion	Das Gespräch als subjektives Geschehen	Gestenverwendung als Affektausdruck Bewegungsqualität als Affektausdruck

Abbildung 2

¹ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 19.

² Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 63.

³ Vgl. Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart: Lucius & Lucius 1999.

⁴ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 35.

Weiters benennt sie die Kategorien „Selbstberührungen“ und „Freie Geste“¹ sowie „referentielle“, „performative“ und „diskursive“ Gesten, die sie jeweils einer der Bühler’schen Klassen zuordnet.² Innerhalb der Klasse der Darstellungsfunktion unterscheidet sie zwischen „die Hand agiert“³, „die Hand modelliert“⁴, „die Hand zeichnet“⁵ und „die Hand repräsentiert“⁶.

Auch diese Einteilung hat sie visualisiert:

DARSTELLUNGSWEISEN	ABSTRAKTIONEN	BEISPIELE
Die Hand agiert Die Hände tun so, als führten sie eine Alltagshandlung aus.	Isolieren von bedeutungstragenden Elementen eines Handlungsschemas.	Referentielle Geste: Das Abheben eines imaginierten Telefonhörers.
Die Hand modelliert Die Hände modellieren flüchtige Skulpturen.	Isolieren von bedeutungstragenden Elementen einer Oberflächengestalt.	Referentielle Geste: Das Modellieren eines Bilderrahmens in der Luft.
Die Hand zeichnet Die Hände zeichnen flüchtige Linien.	Isolieren des Umrisses oder der Objektklinie aus dem Anschauungsobjekt.	Referentielle Geste: Das Nachzeichnen eines Bilderrahmens in der Luft.
Die Hand repräsentiert Die Hände werden zur Skulptur.	Erfassen der charakteristischen Gestalt und Bewegung des Anschauungsobjekts.	Referentielle Geste: Die Hand verkörpert einen Baum oder ein Blatt Papier.

Abbildung 3

Ihre Klassifizierung gehört zu den ausführlichsten und detailreichsten in der Literatur.

1.2.2.2.1 Charles J. Fillmore

Fillmore war ein amerikanischer Linguist, der sich neben rein sprachlichen Forschungsgebieten wie der Kasusgrammatik und der Frame-Semantik auch mit Fragen der Deixis auseinandersetzte, mit besonderem Fokus auf redebegleitende Gesten. Er

¹ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 106–107.

² Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 110–113.

³ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 115–116.

⁴ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 117–118.

⁵ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 118–119.

⁶ Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 119–120.

unterscheidet bei den Zeigegesten zusätzlich zur Klasse des Zeigens („Indicating“) auch noch Berühren und Präsentieren.¹

1.2.2.2 Ellen Fricke

Die zweite eingehende und komplexe Klassifizierung stammt von der Linguistin Ellen Fricke, die sich wie Fillmore mit der Deixis auseinandersetzt. Ihre Einteilung redebegleitender Gesten zeigt dieses Diagramm:

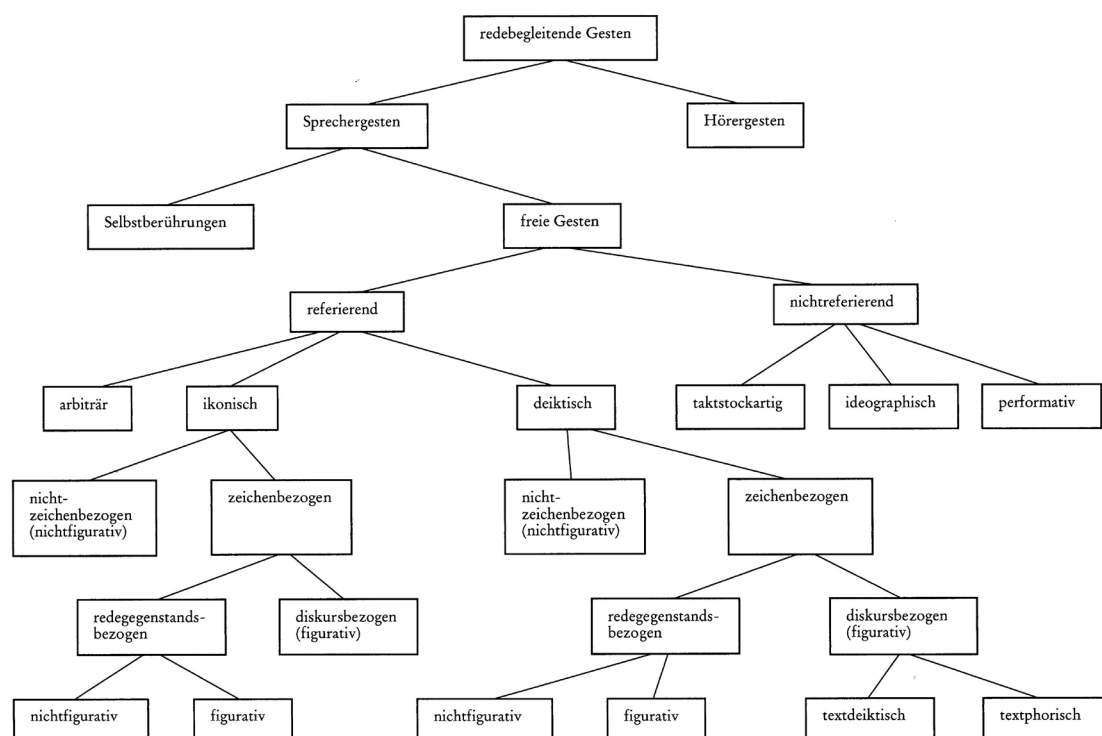


Abbildung 4

Fricke betrachtet Sprache als multimodal und erforscht sowohl verbal- als auch körpersprachliche Äußerungen unter linguistischen Aspekten.² Sie konstatiert:

„Eine weitgehende Einigkeit besteht darüber, dass die Produktion von Gesten mit denjenigen Mechanismen zusammenhängt, die für die Produktion der Rede

¹ Vgl. Fillmore, Charles J., "Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis", in: *Speech, place, and action. Studies of deixis and related topics*, Hg. Jarvella, R. J. und Klein, Wolfgang, Chichester, New York: Wiley 1982, S. 46.

² Vgl. Fricke, Ellen, *Origo, Geste und Raum. Lokaldeixis im Deutschen*, Berlin: de Gruyter 2007, S. VII.

verantwortlich sind; strittig ist allerdings der Punkt, wo eine Interaktion anzunehmen und wie diese beschaffen ist.“¹

Für sie besteht das „menschliche Sprechen nicht nur aus Artikulationen des Mundes [...] sondern auch aus sichtbaren Artikulationen anderer Körperteile“; sie folgert daraus, dass sprachliche – also linguistische – Kategorien nicht „auf die Substanz der Schrift oder des Lautes“ beschränkt definiert werden.²

In ihrer Analyse der Zeigegesten setzt Fricke diese mit den sprachlichen Deiktika gleich. Sie versucht eine Antwort auf die Frage: ‘Wo ist hier?’³ und verwendet dabei den Origo-Begriff aus Karl Bühlers *Sprachtheorie*, was zu einer Reihe von Subklassen führt.⁴

Auch sie fokussiert auf redebegleitende Gesten:

„Redebegleitende Gesten sind spontane Bewegungen, insbesondere von Händen und Armen, die zu beobachten sind, wenn jemand spricht. Da sie nur unter Bezugnahme auf die begleitende Rede interpretierbar sind, werden sie als eng mit der Aktivität des Sprechens verbunden betrachtet.“⁵

Von ihr stammt auch ein Glossar zur Notation körpersprachlicher Äußerungen, der neben McNeill’s Gestenraum und den Handformen des Fingeralphabets in ASL (der American Sign Language) Kurzbezeichnungen für die an der jeweiligen Geste beteiligten Körperteile, deren Orientierung und Modus, die Art des Zeigmodus und dessen deitkische Funktion, den Gestentyp und die für die Codierung deixisrelevanten Aspekte umfasst.⁶

1.2.2.2.3 Umberto Eco

Das umfangreiche Werk Umberto Ecos zur Semiotik enthält nur wenige, allerdings dezidierte Überlegungen zur Gestik. Er betrachtet die semiotische Interpretation von

¹ Fricke, *Origo, Geste und Raum*, S. 144–145.

² Vgl. Fricke, *Grammatik multimodal*, S. VII.

³ Vgl. Fricke, *Origo, Geste und Raum*, S. 274.

⁴ Vgl. Fricke, *Grammatik multimodal*, S. 165–174.

⁵ Fricke, *Origo, Geste und Raum*, S. 143.

⁶ Fricke, *Origo, Geste und Raum*, S. 371–373.

Körperzeichen als unabhängig von der Linguistik, da darüber „Zweifel besteht, ob diese Phänomene linguistischen Charakters sind“¹. Er weist nach, dass

„die Verbalsprache zweifellos das leistungsfähigste vom Menschen erfundene Medium ist; dass aber dennoch auch andere Medien existieren, die große Bereiche eines allgemeinen semantischen Raumes abdecken, die die Verbalsprache nicht erreicht“².

Bei gestischen Signalen, meint er, müsse man zu deren Differenzierung „mit positionalen und kinesischen Parametern (Richtung der Geste, ihre Dynamik und so weiter“³ arbeiten. Besonderes Augenmerk widmet er den Zeigegesten. Auch hier wieder sieht er die Semiotik in einer anderen Situation als die Linguistik; ob der zeigende Finger (oder die Bewegung des Kopfes, der Augen, des Mundes oder sogar anderer Körperteile, falls man gerade keine Hand frei hat) nun verbale Indizes wie /dieses/ zu redundanten Elementen degradiert, oder ob er eine situationelle Selektion darstellt, die vorschreibt, welcher Gegenstand mit /dieses/ gemeint ist, hält er für Linguisten interessanter als für Semiotiker. Er hält deiktische Gesten für die am einfachsten zu beschreibenden, sowohl, was ihre Form, als auch, was ihren Inhalt betrifft.⁴

Die Merkmale deiktischer Gesten beschreibt Eco mit den dimensional Markern ‘Longitudinalität’ und ‘Apikalität’ sowie den kinesischen Markern ‘Bewegung zu’ und ‘Nachdruck’.⁵ Ein zeigender Finger muss sich dabei nicht in der Nähe von etwas befinden, um ein Signifikat zu haben, er „besitzt ein Sem ‘Nähe’, und dieser semantische Marker wird auch dann erfasst, wenn man ins Leere deutet.“⁶

„Die Bewegung des zeigenden Fingers in Richtung eines Gegenstandes ist motiviert durch die räumlichen Koordinaten dieses Gegenstandes, aber die Verwendung des zeigenden Fingers in Richtung dieses Gegenstandes als Index ist höchst arbiträr; die Cuba-Indianer etwa benutzen zu diesem Zweck etwas völlig anderes, nämlich eine zeigende Lippenbewegung.“⁷

Zur Beschreibung von körpersprachlichen Äußerungen, der „kinesischen Sprache“, hält er Fotos oder vergleichbare statische Abbildungen für ungeeignet: „Die [Foto-]Kamera

¹ Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 197.

² Eco, *Semiotik*, S. 233.

³ Eco, *Semiotik*, S. 235.

⁴ Vgl. Eco, *Semiotik*, S. 168.

⁵ Vgl. Eco, *Semiotik*, S. 171–172.

⁶ Eco, *Semiotik*, S. 247.

⁷ Eco, *Semiotik*, S. 254.

zeigt kinesische Figuren ohne Inhalt, die innerhalb der räumlichen Grenzen der Einzelaufnahme identifiziert werden können“, sie „signifizieren unter dem Gesichtspunkt einer ‘ikonischen’ Sprache [...]]; aber sie tun es nicht unter dem Gesichtspunkt einer kinesischen Sprache“¹.

1.2.2.3 Anwendbarkeit in der darstellenden Kunst

Beim Studium der einschlägigen Literatur fällt als erstes auf, dass es, falls überhaupt, keine durchgängige, konsistente Betrachtung des *Systems* ‘Körperzeichen’, also die Betrachtung bereits einer einzelnen körpersprachlichen Äußerung als System, gibt. Dieses System stellt sich als ein Komplex einer Anzahl verschiedener Subsysteme dar, ein vielschichtiges Gewebe mit verschlungener Struktur, dessen Elemente jeweils multifunktional sind oder jedenfalls sein können. Fischer-Lichte etwa trennt nicht zwischen einer Handlung an sich und einer allfälligen durch diese Handlung übermittelten Botschaft². Wie auf Seite 45 näher ausgeführt postuliert Eco, dass Natur nicht zeichenhaft ist, man sie aber lesen kann.³ Eine Handlung als solche ist wie eine Naturerscheinung kein Zeichen; sie kann aber als Zeichen gelesen werden. Eine Handlung für sich genommen kann also Träger von Zeichen (immer von unbewussten, manchmal auch von bewussten, noch seltener von willentlichen) sein, aber sie ist niemals selbst das Zeichen.

Auch der Standpunkt der Betrachtung ist wesentlich für die Einschätzung des Systems ‘Handlung’. Aus Sicht der Handelnden ist die Art und Weise, in der sie z. B. Brot schneidet, nicht Teil des Systems auf der ersten, grundlegenden Ebene, der konkreten Handlung an sich mit dem Ziel, Brotscheiben herzustellen,⁴ vergleichbar mit dem realen Apfel, der nach Saussure mit dem Signifikant Apfel bezeichnet wird, welcher auf das

¹ Eco, *Semiotik*, S. 311.

² Theater als Ganzes ist ein Zeichenapparat; diese Ebene sollte aber sinnvollerweise für eine Analyse ausgeblendet werden, da die Eigenschaft der Zeichenhaftigkeit auf alle dem Apparat angehörenden Elemente zutrifft. So ist z. B. Gehen auf der Bühne ein theatrales Zeichen, das auf der nächsten Ebene aber schon wieder eine Handlung bezeichnet.

³ Vgl. Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, übers. v. Günter Memmert, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1977, S. 15; (Orig. *Segno*, Mailand: Istituto Editoriale Internazionale, 1973).

⁴ Eine sehenswerte Choreographie zum Thema ‘Semmeln schneiden’, die diese Ausführungen wunderbar illustrieren, haben wiener blond unlängst ins Netz gestellt; vgl. wiener blond, *Kaana Waas Warum* 02.2015; <http://www.wienerblond.at/wordpress/?p=300>, Zugriff: 14.03.2015.

Signifikat Apfel verweist. Sie ist beeinflusst von Faktoren wie kultureller und sozialer Zugehörigkeit sowie physischer, neurologischer und psychischer Konstitution; diese im Allgemeinen unbewussten Einflüsse sind Elemente einer zweiten Ebene, die auf der ersten aufbaut. Auf einer dritten Ebene lassen sich die bewusst mit-enkodierten Elemente, die als Zeichen gesetzt werden, erfassen: sei es die Darstellung von Hilflosigkeit verbunden mit dem stummen Appell: ‘Hilf mir doch!’, oder etwa die ostentative/demonstrative Zurschaustellung von Ärger durch erhöhten Körpereinsatz. Wenn man sich diese Ebenen als horizontal geschichtet vorstellt, könnte man bewusste strategische Aspekte wie die Wahl des Zeitpunkts oder des Ortes als vertikal zugeordnet betrachten; sie wirken auf alle horizontalen Ebenen. Die vertikalen Aspekte einer konkreten Handlung sind mit ihr selbst ebenso untrennbar verbunden wie mit der Art und Weise ihrer Ausführung. Eine Abgrenzung lässt sich nur eindeutig vornehmen zu externen Aspekten wie z. B. Sonnenlicht, das in die Augen fällt; diese fallen unter die Kommunikations-Kategorie ‘Störungen’ (vgl. S. 51).

Betrachtet man eine Handlung von Seiten der Rezipientin, stellt sich der Komplex anders dar, denn die Handlung an sich bildet hier nicht die Basis, sondern die Oberfläche. Diese bietet sich dem Blick der Rezipientin dar und wird gesehen, auch wenn die – willentlich, bewusst oder unbewusst – enkodierten Bedeutungen nicht wahrgenommen werden. Die Konsumentin muss also *unter die Oberfläche* blicken, um den Schatz der Subtexte (mir fehlt hier ein für körpersprachliche Äußerungen adäquater Ausdruck) zu bergen. Für sprachliche Äußerungen gilt natürlich Gleiches, das soll uns an dieser Stelle aber nicht interessieren. Sowohl beim Enkodieren als auch beim Decodieren wirken jeweils eigene Regelsysteme.

Hilfreich sind die verschiedenen enzyklopädischen Sammlungen von Körperzeichen; sie sind für das Codieren einer Botschaft der darstellenden Kunst durchaus wertvoll. Sie erfüllen jedoch den Wunsch nach einer Terminologie nicht. Von den präsentierten Terminologien sind Ekman's Kategorien Emotionsausdruck/Affekt Display und Emblem (entweder nachdem man den körpersprachlichen Äußerungen ihre Bedeutung zugewiesen hat oder als Kurzbeschreibung eines Displays bei gleichzeitiger Nicht-Beachtung der Wort-Bedeutung¹), sowie Regulator (aufgrund ihres Einsatzes innerhalb

¹ Die Kurzbezeichnung ‘Lächeln’ beinhaltet keine Bedeutung und bezieht sich auf keine Emotion, sondern beschreibt nur die äußere Form.

einer Kommunikation, also an Dritte gerichtet) und Manipulator (aufgrund ihres Erscheinungsbildes und noch ohne Bedeutungszuweisung) gut geeignet, körpersprachliche Äußerungen von Darstellern zu beschreiben; bei den Illustratoren, die allzu viele Varianten in sich vereinen, sind die Abgrenzungen zu verschwommen oder wurden nicht getroffen. Tomasellos Klassifizierung ist nur grob, seine Erkenntnisse über die Relevanz gemeinsamen Hintergrundwissens sind jedoch wichtige Hinweise. Fischer-Lichte baut wie Ekman auf die Primäraffekte auf, bietet jedoch terminologisch nur wenig Material.

McNeills Ansatz ist für das Theater nicht anwendbar, schon deshalb, weil er die Zeichenhaftigkeit von Gesten zumindest in Teilen negiert. Wenn Fricke moniert, McNeill gebe „nirgendwo Kriterien an, wie man Zeichen von Nichtzeichen unterscheiden kann“¹, übersieht sie, dass diese Kritik am eigentlichen Punkt vorbeigeht: Wie auch immer eine körpersprachliche Äußerung entstehen mag, man kann allenfalls von einem Bemühen der Rezipientin, in die Erlebniswelt ihrer Gesprächspartnerin einzutauchen, sprechen; der Wunsch nach einem sozialen Gleichklang bleibt jedoch ein Wunsch. Um eine solche Resonanz zu erreichen, müssen – bewusst oder unbewusst – Zeichen dekodiert werden – das gilt in besonderem Maße für das Theater, das als solches schon zeichenhaft ist.

Eine weitere Inkongruenz zeigt sich in der Frage der redeersetzenden Gesten: Müller nennt sie ‘sprachersetzend’. Eine körpersprachliche Äußerung ist aber schon ihrer Bezeichnung nach eine sprachliche Äußerung, eine Geste als sprachersetzend zu bezeichnen so gesehen nicht hilfreich. Ich spreche daher von ‘redeersetzend’. Eine exakte Trennung in die Kategorien redeersetzend und nicht-redeersetzend ist allerdings ebenfalls nicht möglich, wie Müller selbst in Bezug auf Embleme feststellt² und man bei Tomasello nachlesen kann, da eine Geste zwar womöglich redebegleitend ausgeführt wird, aber nicht aus der durch das Gesprochene übermittelten Information wirksam ist.³ Auch die Unterscheidung in Handgesten der ‘Selbstberührung’ und ‘Freie Gesten’⁴ hält nicht stand: Wer anderen etwa durch Tippen an die Stirn bedeutet, er

¹ Fricke, *Grammatik multimodal*, S. 13.

² Vgl. Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 103

³ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 68–70.

⁴ Vgl. Müller, *Redebegleitende Gesten*, S. 101–103.

denke nach, berührt sich selbst, verwendet aber eine Zeigegeste.¹ Hier leisten Ekmans Manipulatoren bessere Dienste.

Fricke wiederum irrt, wenn sie meint, dass redebegleitende Gesten „nur unter Bezugnahme auf die begleitende Rede interpretierbar sind“²: viele stumm ausgeführte Gesten sind dennoch redebegleitend – sie begleiten den inneren Monolog, also stumm verbalisierte und nicht-verbalisierte, aber bewusste Gedanken oder Gefühle (vermutlich sind so gesehen nur unbewusste körpersprachliche Äußerungen nicht redebegleitend). Das gilt für die ZuhörerIn nicht, da sie auf hörbare Äußerungen angewiesen ist, um die Kategorie ‘redbegleitend’ zu vergeben. Darüber hinaus genügt die begleitende Rede nicht, um die Bedeutung der Gesten entschlüsseln zu können – das gemeinsame Wissen, das nicht verbalisiert werden muss, ermöglicht eine Decodierung.

Auch ihre Terminologie der Zeigegesten ist für die darstellende Kunst nicht einsetzbar. Sie erscheint auch unnötig kompliziert, da ihre Frage nach der Origo für das eindeutige Dechiffrieren einer Zeigegeste völlig überflüssig ist, wenn man den mathematischen Begriff des Vektors einsetzt: Da ein Vektor eine gerichtete Strecke ist, die einen Endpunkt – den Ausgangspunkt – und eine Richtung besitzt, trägt er die Origo bereits in sich.³ Ein solcher Pfeil kann sich auch bewegen und etwa dem Verlauf eines Weges auf einer Karte folgen. Wiederum ist das entscheidende Merkmal, dass der Pfeil auf etwas vor seiner Spitze verweist; das ist auch der Fall, wenn der Finger die Karte berührt.

Der Pfeil kann eine Gerade durch die SprecherIn etablieren, muss aber nicht; immer jedoch weist er auf ein Etwas auf der durch den Vektor etablierten Geraden jenseits der Pfeilspitze hin. Die RezipientIn kann, auch wenn der Pfeil dabei auf etwas Reales und Sichtbares weist, dieses Objekt imaginieren⁴; es bringt also nichts, zwischen dem Verweis auf an- oder abwesende Phantasmen, dem Zeigen auf Nichtzeichen und dem Zeigen auf Zeichen zu unterscheiden.

¹ Nicht zu verwechseln mit dem Emblem: ‘Du hast einen Vogel!’.

² Fricke, *Origo, Geste und Raum*, S. 143.

³ Diese Auffassung erfüllt auch Ecos Forderung nach den Dimensionen ‘Apikalität’ und ‘Longitudinalität’.

⁴ Sie muss sich z.B. in einem ihr vertrauten Raum nicht umdrehen, wenn ihr gesagt wird, wo die Wasserflasche steht; sie kann es sich auch einfach vorstellen.

Auch ihre Unterscheidung zwischen zeichenbezogenem und nichtzeichenbezogenem Zeigen greift zu kurz, ignoriert sie damit doch den zeitlichen Ablauf, wenn das Bezugsobjekt der Zeigegeste vorab definiert wird, oder das gemeinsame Wissen, das eine Definition überflüssig macht. Das Etwas, auf das gewiesen wird (in ihrem Beispiel dient etwa ein Stift als Bach¹) muss vorab bezeichnet werden, dann erst kann ich auf den Stift zeigen und damit den Bach meinen. Ich zeige also immer auf den Stift; die Rezipientin setzt ihr Wissen ein, um zu dechiffrieren, worauf ich mich beziehe: auf den Stift oder auf den Bach. Dies ist bereits ein interpretativer Vorgang und nicht Teil der Geste: Der Pfeil ist der gleiche, der Stift aber nicht.

Ein sehr wertvoller Beitrag zur Terminologie der Beschreibung von Gesten in der darstellenden Kunst ist McNeills Gestenraum ebenso wie der Glossar Fricke, wiewohl sich für manche Eigenschaften die medizinische Terminologie besser eignet, da sie tatsächlich international genormt und in Einzelaspekten wesentlich genauer ist – tatsächlich finden einige Begriffe im Tanz, aber auch im Sport Verwendung. Die Bezeichnungen sind, wie alle in der Medizin verwendeten, lateinisch und bezeichnen die Körperebenen, die Körperachsen sowie Lage-, Richtungs- und Bewegungsbezeichnungen. Da die meisten von ihnen außerhalb der medizinischen Welt nicht allzu gebräuchlich sind, gehe ich an dieser Stelle genauer darauf ein.

1.2.2.3.1 Die medizinische Terminologie

Ausgehend von einem idealtypischen generellen Körper in Neutralposition nach der Neutral-Null-Methode (entspanntes, aber nicht unterspanntes Stehen mit gleichmäßiger Gewichtsverteilung) lassen sich Gesten, Haltungen sowie Spannungsänderungen mit Hilfe der entsprechenden Haltungsbezeichnung und der räumlichen Verortung beschreiben. Bewegungen werden unter Angabe des Winkels in Bezug auf diese Position und der Richtung, in welche die Bewegung erfolgt, genau festgelegt.

Im Gegensatz zur Medizin, die Abbildungen wie die unten gezeigte mit einer nach vorn (also supinierten) und einer nach hinten gedrehten (also pronierten) Handfläche verwendet, ist in der darstellenden Kunst der Bezug auf eine Haltung mit nach innen

¹ Vgl. Fricke, *Origo, Geste und Raum*, S. 31.

zeigenden, zum Oberschenkel parallelen Handflächen vorzuziehen, da es bereits einer Bewegung bedarf, um die Hände aus dieser Position zu drehen.

Zur besseren Veranschaulichung hier eine Graphik:

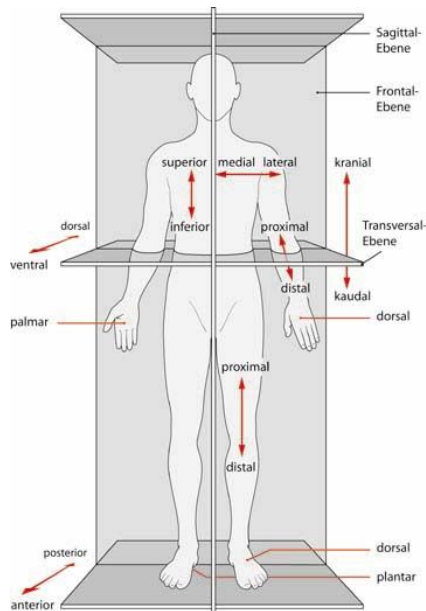


Abbildung 5

Die Körperebenen werden als Frontalebene, Transversalebene und Sagittalebene bezeichnet, Positionen und Richtungen als dexter (rechts, der rechte), sinister (links, der linke), cranial (schädelwärts, zum Schädel hin, nach oben), caudal (nach unten, steißwärts), posterior (hinten, der hintere), anterior (vorne, der vordere), dorsal (zum Rücken hin, nach hinten), ventral (zum Bauch hin, bauchwärts), medial (zur Mitte hin, der mittlere), lateral (seitwärts, der seitliche), proximal (zur Körpermitte hin, rumpfwärts), distal (von der Körpermitte weg), radial (zum Daumen hin),

ulnar (zum kleinen Finger hin), superior (der obere, oben) und inferior (der untere, unten).

Die Körperachsen tragen die Bezeichnungen Longitudinalachse (Längsachse von Kopf bis Fuß), Horizontalachse (Querachse) und Sagittalachse (die dorsal-ventral verlaufende Achse).

Die Bewegungsbezeichnungen der Gliedmaßen tragen folgende Namen: Abduktion, Adduktion, Pronation, Supination, Flexion, Extension, Anteversion/Retroversion (Bewegung nach ventral/dorsal entsprechend Flexion/Extension in Schulter- oder Hüftgelenk sowie Kippen/Aufrichten des Beckens), Innen- und Außenrotation, Zirkumduktion, Opposition/Reposition (Daumen), Inversion/ Eversion (Heben der Innen-/Außenseite des Fußes), Ulnarabduktion/Radialabduktion (Abspreizen der Finger/der Hand in Richtung Ulna/Radius), Volarflexion/Palmarflexion/ Dorsalextension (Beugung/Streckung der Hand in Richtung Handinnenfläche/–rücken, bzw. Beugung/Streckung der Zehen in Richtung Fußsohle/–Rücken),

Plantarextension/Dorsalflexion (Beugung/Streckung des Fußes in Richtung Fußsohle/–rücken). Beim Schultergürtel spricht man von Elevation/Depression (Anheben/Absenken des Schultergürtels), Protraktion/Retraktion (Vorwärts–/Rückwärtsführen des Schulterblatts nach ventral/dorsal), Scapulaußenrotation/Scapulainnenrotation (Auswärts–/Einwärtsdrehung des Schulterblattes) und Scapulaabduktion/Scapulaadduktion (Abspreizen/Heranführen). In Bezug auf die Wirbelsäule finden die Begriffe Inklinatation/Reklination (Vorwärtsneigen/Rückwärtsneigen des Oberkörpers/Kopfes), Rotation, und Lateralflexion (seitliche Beugung des Oberkörpers/Kopfes) Verwendung.

Der Vorteil dieser Terminologie liegt sowohl in der Kürze ihrer Begriffe als auch in ihrer Unmissverständlichkeit; ebenso wie bei den Begriffen ‘Backbord’ und ‘Steuerbord’ sind sie unzweideutig und ihrem Aspekt klar zugeordnet.¹ Wer je versucht hat, eine Angabe wie „beschreibt eine Kreisbahn vor dem Körper“² für die Bewegung einer Hand zu visualisieren (beschrieben wird das pantomimische Drehen einer Leierkasten-Kurbel), weiß, wie wichtig eine klare Terminologie vor allem bei der Beschreibung von komplexen, nicht konventionalisierten Bewegungen, wie sie im zeitgenössischen Theater immer wieder vorkommen, ist.

Um die körpersprachlichen Äußerungen eines Körpers auf der Bühne eindeutig beschreiben zu können, bedarf es aber noch einer Reihe anderer theoretischer Termini.

1.3 Der begriffliche Hintergrund: die Basis der Basis

Auf der Bühne kann jeder Körper, sogar ein körperloses Element wie das Licht, durch Beobachtung zum Zeichen werden: Raum, Farbe, Form, Dekoration, Kostüm, Maske, Requisite, Musik, Intonation, Sprachmelodie, Lautstärke, Text – sie alle erfahren aufgrund der Beobachtung einen Bedeutungszuwachs.

¹ Backbord bezeichnet die, in Blickrichtung Bug, linke Schiffsseite, Steuerbord die rechte. ‘Links’ und ‘rechts’ sind, wie auch ‘vorne’, ‘oben’ etc. relative Bezeichnungen, d. h., relativ zu einem Bezugspunkt. Eindeutige Begriffe wie ‘backbord’ beinhalten ihren Bezugspunkt sowie alle weiteren relevanten Differenzierungsmerkmale.

² Noll, Thomas, "Wie blättert man in einem Gestikon?", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 158.

Alle oben genannten Elemente zusammen formulieren eine meist vielschichtige und gelegentlich auch widersprüchliche Botschaft, die erst decodiert werden muss. Der Körper der Schauspielerin¹ bildet keine Ausnahme: alles, was sie tut, und, wie sie es tut, ist bedeutsam, weil es als bedeutsam wahrgenommen wird. Die Trennung des Körpers der Darstellerin von der dargestellten Figur ist dabei ohne Verletzung des Kontextaspekts ‘Theater’ (siehe S. 73) unmöglich: Niemand die Schauspielerin, niemand die Figur, die sie darstellt, und es ist fast aussichtslos aufgrund der reinen Beobachtung zu sagen, wer denn nun tatsächlich genießt hat, und ob es womöglich gar nicht die Absicht der Schauspielerin war, ihre Figur als niehend darzustellen.² Körperzeichen stellen unter all den Bedeutungsträgern eine Besonderheit dar, da sie vom Körper der realen Person nicht zu trennen sind – ein Aspekt übrigens, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern zur Verzweiflung trieb.

Was befähigt nun die Rezipientin, die Bedeutung ihrer Wahrnehmungen zu ergründen, zu verstehen, was hier kommuniziert wird? Gibt es eine sichere Möglichkeit herauszufinden, was ein bestimmtes Körperzeichen zu bedeuten hat? Hat ein Körperzeichen überhaupt eine einzige, ‘richtige’ Bedeutung? Welche Unterschiede gibt es zwischen den uns täglich im Alltag begegnenden Körperzeichen und jenen auf der Bühne? Lassen sich auf der Ebene der Körperzeichen Wirklichkeit und Fiktion auseinanderhalten?

Bevor diese Fragen beantwortet werden können bedarf es erst einer Begriffsklärung.

1.3.1 Sehen vs. Wahrnehmen

Wir sind im täglichen Leben von einer Unzahl an Objekten umgeben, die wir sehen, die wir aber, da wir sie nicht weiter beachten, nicht wirklich wahrnehmen.³ Wir bewegen

¹ Eine interessante Beobachtung am Rande ist, dass es im Deutschen Schauspielerin heißt – der Fokus liegt auf dem *Schauen* (und auf dem *Spielen*, dem So-Tun-Als-Ob). ‘Actress’ z. B. lautet die englische Bezeichnung – der Fokus liegt auf dem *aktiv tun*. Ob dieser andere Fokus Einfluss auf die Wahrnehmung hat wäre eine interessante Frage, die hier jedoch unbeantwortet bleibt.

² Man kann sogar davon ausgehen, dass eine – gute – Schauspielerin das Niesen in ihr Spiel so integrieren wird, dass keine Zuschauerin etwas merkt. Es sind eher die Kollegen, die womöglich irritiert reagieren, die den ‘Schmeißer’ verraten.

³ Im Gegensatz zu Arnheim, der Sehen als „aktives Wahrnehmen“ definiert, verwende ich wie auch James J. Gibson, Bourdieu und andere den Begriff ‘Sehen’ für die reine Sinneswahrnehmung, das

uns unter ihnen, zwischen ihnen, wir sind uns ihrer Existenz meist zumindest diffus bewusst, aber solange wir sie nicht beobachten, ihnen unsere Aufmerksamkeit zuwenden, sind sie für uns ohne weitere Bedeutung. Das ändert sich in dem Moment, in dem wir beginnen, sie wahrzunehmen. Während nun Arnheim meint, wahrnehmen (in seiner Sprachregelung: sehen) müsse man erst lernen, meint Pratt, wahrnehmen müsse man erst einmal verlernen, um aus Gewohnheiten ausbrechen zu können;¹ ich halte beides für zutreffend. Da man etwas erst lernen muss, um es zu verlernen, scheint allerdings eine Chronologie und, wie ich meine, eine wechselseitige Beeinflussung vorzuliegen. Bourdieu jedenfalls meint:

„Die angemessenste Wahrnehmung unterscheidet sich von der unangemessensten [...] nur durch die Genauigkeit, den Reichtum und die Verfeinerung der angewandten Kategorien.“²

Der Akt des Wahrnehmens vollendet sich in der Leistung des Erkennens. Erkennen aber setzt Erfahrung und Wissen voraus – was wir nicht *kennen*, können wir auch nicht *erkennen*, wir müssen es erst *kennen lernen*. Da Gesten, wie wir sehen werden, keine eindeutige universelle Bedeutung haben, müssen auch sie für die jeweilige Kultur erlernt werden, und da wir uns dessen weniger bewusst sind als bei der Verbalsprache kommt es schnell einmal zu Missverständnissen. Das bedeutet nicht, dass sie für eine erfolgreiche Kommunikation unbrauchbar wären; ganz im Gegenteil. Wir sehen täglich, dass es sich mit Körperzeichen großartig kommunizieren lässt, pantomimisch, deiktisch, mimisch, durch Annäherung, Berührung usw. Wissenschaftlich betrachtet geht es allerdings nicht an, über individuelle und kulturelle Unterschiede hinwegzusehen und kleinste bedeutungsverändernde Ausführungsunterschiede zu ignorieren. Schwierigkeiten ergeben sich allerdings nicht nur bei der Klärung der Bedeutung von Körperzeichen, auch bei deren Klassifizierung stößt man auf Hindernisse.

automatische Wahrnehmen von Elementen ohne weitere bewusste intellektuelle Verarbeitung und den Begriff ‘Wahrnehmen’ für das bewusste, aktive Sehen. Der Grund für meine Entscheidung ist, dass dies dem Einsatz im normalen Sprachgebrauch eher entspricht als die Arnheim’sche Verwendung.

Vgl. Arnheim, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, New York: Walter de Gruyter ³2000 und Gibson, James Jerome, *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, übers. v. Gerhard Lücke und Ivo Kohler, München, Wien, Baltimore: Urban und Schwarzenberg 1982; (Orig. *The Ecological Approach to Visual Perception. Resources for ecological psychology*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1979).

¹ Vgl. Schuster, *Wodurch Bilder wirken*, S. 29.

² Bourdieu, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, übers. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁵1994, S. 187; (Orig. 1970).

Ungeachtet alles dessen, man kann körpersprachliche Äußerungen erkennen.

„Erkennen findet statt, wenn ein bestimmter Gegenstand oder Sachverhalt, natürlichen oder menschlichen (absichtlichen oder unabsichtlichen) Ursprungs und als Faktum in einer Welt von Fakten existierend, von einem Empfänger als Ausdruck eines bestimmten Inhalts betrachtet wird, entweder aufgrund einer bereits vorhandenen codierten Korrelation oder dadurch, dass der Empfänger eine mögliche Korrelation selbst setzt.“¹

Wie komplex der Vorgang des Wahrnehmens ist, den wir andauernd und ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, ausführen, lässt sich z. B. bei Hans Lenk nachlesen:

„Wissenschaftler haben an Katzenversuchen gezeigt, wie in einer bestimmten, aufgrund einer Grundanlage gegebenen Ausrichtung der (visuellen) Neuronen eine Art von Aktivierungskonkurrenz zwischen diesen stattfindet. Nur diejenigen Neuronen, die wiederholt aktiviert werden, haben eine Chance oder werden nach den Hebbschen Regeln verstärkt, bilden sich aus und erreichen dann beispielsweise das primäre Sehzentrum, während andere, die nicht geübt, nicht aktiviert wurden oder werden, verkümmern [...], dass wir auch dann, wenn wir speziell etwas *als etwas* interpretieren, insbesondere Gegenstände konstituieren, welche wir dann irgendwie in einen generellen Zusammenhang einordnen, auf *zwei* Stufenschemata operieren, Schemainterpretationen auf zwei (methodisch sehr wohl zu unterscheidenden Ebenen) aktivieren. Wir müssen einmal das Etwas *als ein Etwas* distanzieren und (etwa vom Hintergrund, aus der Umgebung) abheben können, um es danach einordnen, klassifizieren und bestimmten Formen oder Konstruktbildungen zuordnen zu können. Wir brauchen also schon so etwas wie einen ‘Gegenstand’ oder ‘Quasigegenstand’, ein Etwas eben, das wir distanziert haben, um es dann zu erfassen. Das Etwas ist ein – wenigstens (methodo)logisch, wenn nicht gar zeitlich – vorgängig *Konstituiertes*, das nicht *als ein solches* schon absolut oder von vornherein ‘gegeben’ ist. Gegebensein ist immer interpretationsgebunden. Natürlich kann die Vielzahl dessen, was nun ein Etwas dieser Art darstellen kann, sehr groß sein. Es kann alles Mögliche dafür in Frage kommen, von Sinnesdaten bis hin zu Strahlungsdifferenzen, Schallenergiedifferenzen und Körperbewegungsformen, Gesten usw.“²

Und je besser wir über das, was wir sehen, Bescheid wissen, desto genauer, umfassender und tiefergehend können wir es begreifen: „Die Art und Weise, wie wir mit einem visuellen Eindruck umgehen, wie wir auf ihn reagieren, hängt ab vom Grad der Genauigkeit, mit dem wir ihn zu erfassen vermögen.“³ Das

„Bild [wird] von der Gesamtheit der Seherlebnisse bestimmt, die wir mit diesem Gegenstand oder mit dieser Art von Gegenstand in unserem ganzen Leben gehabt haben.

¹ Eco, *Semiotik*, S. 293–294.

² Lenk, Hans, "Interpretationen und Imprägnationen", in: *Orientierung in Zeichen. Zeichen und Interpretation III*, Hg. Simon, Josef, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 31, Hervorhebung im Original.

³ Büttner, Frank, Gottdang, Andrea, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München: Beck 2006, S. 11.

[...] Wenn wir von einem Auto wissen, dass es keinen Motor hat, kann es tatsächlich anders aussehen als eines mit Motor.“¹

Wenn wir uns entscheiden, etwas wahrzunehmen, schenken wir diesem Etwas Aufmerksamkeit. Und jedes Etwas *unter Beobachtung*, sei es belebt oder unbelebt, kommuniziert. Es kann gar nicht anders, denn sein bloßes Sein wird von der Beobachterin interpretiert. Ein Apfel, absichtslos auf einen Tisch gelegt, wird zum Stilleben, einem Readymade für jede, die ihn nicht nur sieht, sondern bewusst wahrnimmt. Er wird als reif, rot, saftig, frisch oder verführerisch interpretiert, seine Anwesenheit vielleicht mit Adam und Eva und der Vertreibung aus dem Paradies assoziiert, seine Position auf dem Tisch als absichtslos oder gezielt wahrgenommen – je nachdem, welche Überlegungen die Beobachterin anstellt: Die Wahrheit liegt letztlich im Auge der Betrachterin.² Es ist eine jener „einsamen Übersetzungen“³, wie Eco diesen Vorgang nennt. Der Apfel ‘spricht’ zu uns. Interessanterweise wird er für Eco dadurch nicht zum Sender, eine Funktion, die er nur dem Menschen zuschreibt; *er ist* die Botschaft.⁴ Die Empfängerin der Botschaft ‘Apfel’ schreibt dem Apfel in einem Designationsprozess eine Reihe von Eigenschaften zu, die ihr als relevant erscheinen, aber nicht der Totalität des Gegenstandes ‘Apfel’ entsprechen.⁵

Der Apfel *fungiert* als Botschaft, wenn die Beobachterin eine Senderin hinter der Positionierung des Apfels vermutet oder etwa Gott oder den Zufall als Kommunikator imaginiert. Er könnte aber in Widerspruch zu Eco auch selbst als Sender wahrgenommen werden, der bei der Betrachterin Assoziationen initiiert. Einem Gegenstand die Fähigkeit zur Kommunikation zuzuschreiben mag auf den ersten Blick irritierend erscheinen, denn die Absicht zur Informationsweitergabe kann nicht unterstellt werden. Doch findet bereits im Tierreich erfolgreiche Kommunikation statt, die ohne Absicht der Sender zustande kommt, etwa wenn Affen Warnrufe ausstoßen, durch die ihre Artgenossen, aber auch andere Spezies vor herannahenden Gefahren gewarnt werden. Wie Tomasello ausführlich beschreibt, produziert ein Affe seine Äußerung aus emotionaler Notwendigkeit und nicht, um allfällige Zuhörer zu

¹ Arnheim, *Kunst und Sehen*, S. 51.

² Was in Bezug auf diesen Apfel tendenziell irrelevant ist kann in Bezug etwa auf heilige Schriften und deren Deutung schon einmal zu Streit, Schisma und Kriegen führen.

³ Eco, *Zeichen*, S. 15.

⁴ Vgl. Eco, *Zeichen*, S. 25. Diese Festlegung wird uns wieder beschäftigen, wenn es um die Frage geht, wie Kommunikation unter der Prämisse ‘Theater’ funktioniert.

⁵ Vgl. Eco, *Zeichen*, S. 27–31.

informieren.¹ Auch Menschen kommunizieren unbewusst und geben ganz gegen ihren Willen nonverbal Informationen weiter. Sobald eine Kommunikationsabsicht aber nicht mehr als Voraussetzung für Kommunikation angesehen werden muss, fällt der Ausschlussgrund für Kommunikation durch jegliches Etwas weg, denn es ist, sobald es als Informationsträger wahrgenommen wird, geeignet, diese Information auch weiterzugeben.

Diese Argumentation scheint spitzfindig: Affen mögen ja keine ‘Kommunikationsabsicht’ haben, aber immerhin sind sie zu mehr fähig, als auf einem Tisch herumzuliegen und uns zu Assoziationen anzuregen. Aber ganz so einfach ist es nicht: der Apfel ‘möchte’ verzehrt werden, damit seine Samen mit dem Kot weiterverteilt und so ausgesät werden. Was sich allerdings eindeutig feststellen lässt, ist, dass hier die Beteiligung der Rezipientin eine wesentliche Rolle spielt: sie ist es, die entscheidet, den Apfel als Sender wahrzunehmen und ihm Absichten zu unterstellen.

Der Apfel könnte allerdings auch nur als Teil einer Botschaft verstanden werden, als ein Zeichen unter anderen, aus denen sich dann die Botschaft zusammensetzt.

1.3.2 Zeichen

Umberto Eco erzählt in der Einleitung seines Buches *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* mit Hilfe des fiktiven Herrn Sigma amüsant von unseren Schwierigkeiten mit diesem Terminus, indem er die Vielzahl seiner Bedeutungen aufzeigt² und schließlich zum Schluss kommt: es „wird allmählich klar, womit ein Buch über den Begriff des Zeichens sich beschäftigen muss: *mit allem*“³.

Mehr noch, wir sind nicht nur von Zeichen umgeben, sondern von einem Netzwerk von Zeichensystemen, die nicht einfach nur nebeneinander existieren, sondern ineinander verschachtelt sind und sowohl aufeinander verweisen (so hängen Sigmas offensichtliche Krankheits-Symptome mit den durch ihn mittels akustisch übermittelten sowie den

¹ Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 26–31.

² Vgl. Eco, *Zeichen*, S. 9–24.

³ Eco, *Zeichen*, S. 15. Hervorhebung im Original.

graphisch-photographischen Zeichen einer Röntgenaufnahme und den durch sie repräsentierten Symptomen zusammen und ergeben im Idealfall ein geschlossenes Bild) als auch im Widerspruch zueinander stehen können (etwa wenn ein Polizist den Verkehr über eine Kreuzung winkt, obwohl die Ampel rot zeigt).¹

Steht etwas nicht für etwas anderes sondern evoziert aus sich heraus eine Reaktion, so spricht man nicht von einem Zeichen, sondern von einem Reiz: es muss nicht erst eine Botschaft decodiert werden, bevor eine Reaktion erfolgt (eine Ohrfeige etwa muss nicht erst dechiffriert werden, sie ist keine Geste, sondern eine Handlung und als solche eindeutig. Eine Geste, also ein Zeichen, kann sie nur dann sein, wenn sie nicht vollständig ausgeführt sondern nur angedeutet wird).²

Der Semiotiker Herbert E. Brekle, auf den auch Fischer Lichte in ihrem 1983 erschienenen Standardwerk *Semiotik des Theaters* rekurriert³, definiert ‘Zeichen’ wie folgt:

„Der Begriff eines Zeichens ist nicht wie ein einfacher Gegenstandsbegriff, wie z. B. ‘Haus’, ‘Baum’ etc. aufzufassen. Vielmehr ist der Zeichenbegriff ein relationaler Begriff, insofern wir zur Definition von ‘Zeichen’ Beziehungen heranziehen müssen.“⁴

Nur, wenn für diese Beziehungen folgende vier Bedingungen erfüllt werden, kann ihm zufolge von ‘Zeichen’ gesprochen werden:

- „1. Ein Zeichenexemplar muss sinnlich wahrnehmbar sein; dazuhin müssen bei wiederholter Reproduktion normalerweise gewisse Invarianzen eingehalten werden.
2. Ein Zeichen bzw. Zeichenexemplar muss auf etwas hinweisen oder etwas repräsentieren, eine bestimmte Funktion erfüllen; [...] es weist [...] über sich hinaus, es hat eine ‘Bedeutung’.
3. Ein Zeichen muss stets ein Zeichen sein für jemanden – für einen Zeichengeber und einen Zeichenempfänger – d.h. im Falle natürlicher Sprachen bedürfen Zeichen (Wörter, Morpheme) eines Menschen bzw. einer Gruppe von Menschen, die sie als Zeichen gebrauchen und verstehen.
4. Ein Zeichen – das gilt insbesondere von Zeichen als Elementen von natürlichen Sprachen – muss in einem Zeichensystem verankert sein.“⁵

¹ Vgl. Eco, *Zeichen*, S. 9–15.

² Vgl. Eco, *Zeichen*, S. 26.

³ Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 200.

⁴ Brekle, Herbert E., *Semantik. Eine Einführung in die sprachwissenschaftliche Bedeutungslehre*, München: Wilhelm Fink ²1972, S. 47.

⁵ Brekle, *Semantik*, S. 47–48.

Diese Definition ist allerdings insofern problematisch, als sie mit dem Begriff der Repräsentation operiert, wogegen sich etwa bei Goodman Argumente finden.¹ In meinen Augen eignet sich Ecos Zugang deutlich besser:

„Ein Zeichen ist alles, was in signifikanter Weise als stellvertretend für etwas anderes gelten kann. *Dieses andere Etwas muss nicht notwendigerweise existieren* oder in dem Moment, in dem ein Zeichen für dieses Etwas steht, auch wirklich irgendwo vorhanden sein. [...] Ein Zeichen ist alles, was man dazu benutzen kann, um etwas auszudrücken, das nicht notwendigerweise der Fall ist.“²

Für die darstellende Kunst stellt Fischer-Lichte fest: „Alle Zeichen, die wir als theatralische Zeichen eingestuft haben, fungieren [...] als Zeichen von Zeichen.“³ Und Eco ergänzt: „Das theatralische Zeichen ist ein fiktionales Zeichen nicht, weil es ein fingiertes Zeichen wäre oder eines, das inexistenten Dinge kommuniziert [...], sondern weil es vortäuscht, kein Zeichen zu sein.“⁴ Das Theater ist per se zeichenhaft; es wird „etwas vorgeführt, fiktional oder nicht, durch eine Form von Gestaltung und zu spielerischen Zwecken, aber vor allem, damit es für etwas anderes steht“⁵.

Grundsätzlich postuliert er, dass „alles, was in gewisser Weise eine Interaktion zwischen zwei Subjekten ermöglicht“ ein Zeichen sein kann, ebenso wie Naturerscheinungen, sofern eine Konvention besteht, „sie zu lesen“; „Naturphänomene an sich sagen gar nichts aus“⁶. Er beschränkt sich auf die Klassifizierung jener Zeichen, die „als solche anerkannt, in den zwischenmenschlichen Beziehungen auftreten“, weist aber darauf hin, dass auch tierische oder enzymatische Zeichensysteme existieren und Gegenstand semiotischer Konzepte sind.⁷

„Ein Zeichen liegt dann vor, wenn durch Vereinbarung irgendein Signal von einem Code als Signifikant eines Signifikats festgelegt wird. Ein Zeichen ist die Korrelation eines Signifikanten mit einer Einheit (oder einer Hierarchie von Einheiten), die wir als

¹ Vgl. Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philippi, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1998; (Orig. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1968).

² Eco, *Semiotik*, S. 7. Hervorhebung durch mich.

³ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 181.

⁴ Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 63.

⁵ Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 63.

⁶ Eco, *Zeichen*, S. 15.

⁷ Eco, *Zeichen*, S. 37. Darüber hinaus differenziert Eco Zeichen auch nach Intention und Bewusstseinsgrad des Senders und zeigt in einer Matrix die verschiedenen Möglichkeiten auf. Vgl. Eco, *Zeichen*, S. 46.

Signifikat definieren. In diesem Sinn ist das Zeichen immer semiotisch autonom gegenüber den Gegenständen, auf die es bezogen werden kann.“¹

In einfachen Worten: „Ein Zeichen wird zu einem solchen durch die Existenz eines Codes“². Dabei ist das Zeichen

„nicht nur ein Element, das in einen Kommunikationsprozess eintritt (ich kann auch eine Reihe von sinnlosen Tönen oder Geräuschen übertragen), sondern auch etwas, das zum Element eines Designationsprozesses wird.“³

Für das Zeichen als Element eines Designationsprozesses gilt, dass

„das Zeichen nicht die Totalität des Gegenstandes repräsentiert, sondern ihn – vermittels unterschiedlicher Abstraktionen – nur von einem bestimmten Gesichtspunkt aus oder im Hinblick auf einen bestimmten praktischen Zweck vertritt.“⁴

Hier sind wir auf einen neuen Begriff gestoßen, nämlich den des Codes.

1.3.3 Code

Jeder Kommunikationsakt, also auch ein körpersprachlicher, basiert auf einem Code.⁵

Dabei handelt es sich nach Eco um eine Zuordnungsvorschrift: Ein Code ist „ein System signifikanter Elemente mit Regeln für deren Kombination und Transformation“⁶. Und:

„Er stellt die Regel für die Korrelation von Ausdruckselementen zu Inhaltselementen auf, nachdem er vorher beide Ebenen zu einem formalen System organisiert oder sie in bereits organisierter Form von anderen Codes übernommen hat. [...] Ein Kode liegt nur dann vor, wenn es eine konventionalisierte und sozialisierte Korrespondenz gibt, wobei es unwichtig ist, mit welcher zwingenden Kraft, in welchem Umfang und für welchen Zeitraum sie gilt.“⁷

¹ Eco, *Zeichen*, S. 167.

² Eco, *Zeichen*, S. 40.

³ Eco, *Zeichen*, S. 26.

⁴ Eco, *Zeichen*, S. 31.

⁵ Vgl. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 236.

⁶ Nöth, Winfried, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart: Metzler 2000, S. 128.

⁷ Eco, *Zeichen*, S. 170.

Die Frage, wie ein solcher Code zustande kommt, ist schwierig zu beantworten, denn es ist quasi ein Henne-Ei-Problem:

„Ein symbolischer Kommunikationscode setzt eine schon bestehende Form der Kommunikation voraus, die kodifiziert ist - genauso wie Geld eine schon bestehende Praxis des Warentauschs und des Handels voraussetzt, die in gewissem Sinne kodifiziert ist. Explizite Codes sind daher ihrerseits etwas intrinsisch Abgeleitetes.“¹

Eco (aner)kennt auch ungenaue, schwache, unvollständige, vorläufige und widersprüchliche Codes. Er stellt diesbezüglich fest, dass

„Ungenauigkeit, Schwachheit, Unvollständigkeit, Vorläufigkeit und Widersprüchlichkeit des Codes [...] zu mehrdeutigen Signifikaten führen und die Kommunikation erschweren [können]“².

Dieser Aspekt ist vor allem für die zeitgenössische Kunst von Bedeutung: es gibt keine allgemein anerkannte Ikonographie mehr wie etwa die des Cesare Ripa³ oder des Sachsenspiegels⁴, keine einzelne, allgemein bekannte und beachtete Konvention. Auch die Internationalisierung zeigt hier Wirkung: sie trägt neben einer Erhöhung des Bekanntheitsgrades einer Geste auch zu Konfusion bei, indem die Gesprächspartner unterschiedlicher Kulturen wechselseitig nicht mehr wissen, innerhalb welcher Norm sie einander begegnen⁵. Die in der zeitgenössischen Kunst eingesetzten Codes erzeugen oft eher Kryptogramme als klar verständliche Nachrichten. Sie ändern sich rasch, sind von Künstlerin zu Künstlerin unterschiedlich und werden oftmals explizit gegen bestehende Konventionen eingesetzt.

Mehr noch: ist das Spiel mit der Mehrdeutigkeit, ein seit jeher beliebtes vor allem im Bereich der Dichtung, welches es

¹ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 69.

² Eco, *Zeichen*, S. 171.

³ Vgl. Logemann, Cornelia; Thimann, Michael, *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich: Diaphanes 2011.

⁴ Vgl. Reggow, *Cod. Pal. germ. 164* und Amira, Karl von, "Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels", in: *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse*, Hg. o.N., München: Bayerische Akademie der Wissenschaften / Philosophisch-Philologische Klasse 1905.

⁵ Axtell, *Reden mit Händen und Füßen*, S. 50.

„dem Empfänger gestattet, mehrere Bedeutungen zu erkennen, dem Sender, mehrere Interpretationsvorgänge vorzusehen, und beiden, einander widersprechende Bedeutungen zu wählen“¹,

scheint die vorprogrammierte Fehlkommunikation als eigenständiges Element eines Artefaktes Einzug in die Kunst gehalten zu haben.²

Dies ist auch deshalb möglich, da bei der Alltagskommunikation

„die Bezugnahme auf die Codes fast automatisch [erfolgt], so dass man die Decodierungsprozesse als bedingte Reflexe verstehen kann, entstanden aus kulturellen Lernvorgängen, die zum natürlichen Ergebnis die sofortige und häufig unbewusste Reaktion des Empfängers auf die bedeutungstragenden Formen haben.“³

Ein solcher ‘bedingter Reflex’, ein, wie Bourdieu es nennt, ‘ad hoc’-Verständnis, bedingt allerdings, dass die Codes tatsächlich richtig identifiziert wurden.

„Wenn diese Voraussetzungen aber nicht erfüllt sind, ist Missverständnis die Regel: die Illusion des unmittelbaren Verstehens führt zu einem illusorischen Verständnis, das von einem falsch gewählten Schlüssel herrührt.“⁴

Was macht nun eine Rezipientin, die den verwendeten Code nicht kennt? Sie hat im Grunde nur zwei Möglichkeiten: zum einen kann sie auf die ihr vertrauten Codes zurückgreifen und versuchen, die Bedeutung der übermittelten Nachricht mit deren Hilfe zu entschlüsseln, sie also einer kreativen Abduktion unterziehen, wie im Kapitel *Interpretation* beschrieben. In manchen Fällen ist das durchaus Erfolg versprechend, vor allem, wenn sie sich bewusst ist, dass das zu Missverständnissen und Fehlinterpretationen führen kann; sie wird also das Ergebnis ihrer Dechiffrierung mit Vorbehalt betrachten. Die zweite Möglichkeit ist der Kommunikationsabbruch: da die übermittelten Informationen nicht verarbeitet werden können, ja gegebenenfalls nicht

¹ Eco, *Zeichen*, S. 185.

² So wählte etwa Handke für den Erstabdruck seines Textes *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* die Süddeutsche Zeitung. Er stellte ihn damit in einen spezifischen Kontext, nämlich den eines Massenmediums. Mit diesem Text am Ort seiner Veröffentlichung löste er einen erbitterten Diskurs aus, in dem die Frage: ja, darf er denn das? ständig mitschwang. Vgl. Handke, Peter, "Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina", *Süddeutsche Zeitung* 05./06./07. und 13./14.01.1996 und o.N., *Dichters Winterreise. Peter Handkes Serbien-Reportage und die Intellektuellen*, [spiegel.de 05.02.1996; http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8872098.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8872098.html), Zugriff: 07.12.2014.

³ Eco, *Zeichen*, S. 188.

⁴ Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 161.

einmal als Informationen wahrgenommen würden, ist Konfusion und damit auch Frustration das Ergebnis.¹

„Überschreitet die Botschaft die Verständnismöglichkeiten [eines Individuums] oder geht, genauer gesagt, der Code des Werkes aufgrund seiner Finesse und Komplexität über den Code des Betrachters hinaus, so hat dieser gewöhnlich kein Interesse an etwas, das ihm als ein Wirrwarr ohne Sinn und Fug erscheint“².

„Gegenüber einer Botschaft, die für ihn zu reich oder, wie die Informationstheorie sagt, überwältigend ist, fühlt [der Empfänger] sich ratlos und bestürzt“³, meint Bourdieu. Allerdings: Was für den Soziologen wünschenswert erscheint, nämlich die „strikte Abgrenzung [...] von der vulgären Erfahrung und den verbreiteten Vorstellungen“, ist in der täglichen Kommunikation wenig hilfreich, denn erst die ‘Illusion des unmittelbaren Verstehens’, von Bourdieu und Durkeim zu Recht als Gefahr für die wissenschaftliche Erkenntnis identifiziert, ermöglicht den Menschen den „unmittelbaren Lebensvollzug“⁴.

Ein anschauliches – fiktives – Beispiel für Bereitschaft zur Kommunikation auch unter schwierigen Bedingungen und ohne Kenntnis des allfällig benutzen Codes ist die Figur der Ellie in *Contact*: Für fast alle – realen – Menschen stellt das sogenannte Weiße Rauschen, wie es von den Teleskopen des Very Large Array in New Mexico aufgefangen wird, nur ein bedeutungsloses Geräusch dar, das sie als störend im Hintergrund von Rundfunksendungen empfinden und dem sie nicht noch extra Aufmerksamkeit schenken würden. Ellie aber klinkt sich regelmäßig in den Datenstrom ein, um nach Zeichen einer anderen, außerirdischen Zivilisation zu suchen, nach einem Code, den sie entschlüsseln kann.⁵

Jede erfolgreiche Kommunikation beruht auf der Bereitschaft, wenigstens ein Minimum an Anstrengung in Chiffrierung und Dechiffrierung der Botschaft zu investieren.

¹ Vgl. Watzlawick, Paul, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, München: Piper ²1993b; (Orig. 1976).

² Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 177.

³ Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, S. 177.

⁴ Celikates, Robin, *Kritik als soziale Praxis. Gesellschaftliche Selbstverständigung und kritische Theorie*, Frankfurt/Main [u.a.]: Campus 2009, S. 44.

⁵ Vgl. Sagan, Carl, *Contact*, übers. v. Meike Werner, München: Droemer Knauer 1986; (Orig. New York: Simon & Schuster, 1985). Das Seti-Projekt gibt es tatsächlich, ob aber eine oder einer der Wissenschaftler dem Rauschen tatsächlich lauscht, entzieht sich meiner Kenntnis.

1.3.4 Kommunikation

Kunst ist Kommunikation, wenn auch nicht jede Kommunikation Kunst ist. Das liegt daran, dass Zeichen im einfachen Kommunikationsprozess für etwas anderes stehen, das Zeichen 'Baum' also für einen (realen oder phantasierten) Baum. In der Kunst jedoch findet (zumindest) ein weiterer Designationsprozess statt: das Zeichen 'Baum' steht zwar ebenfalls auf der ersten Ebene für einen Baum; dieser jedoch ist auf der zweiten Ebene wiederum ein Zeichen und steht für etwas anderes, etwa Kraft, Verwurzeltheit, Elastizität oder Unbeweglichkeit – je nach Kontext. Dabei muss nicht jedes einzelne Zeichen eines Kunstwerkes diese Mehrdimensionalität aufweisen, die Zeichenfolge (hier: Buchstaben) 'ist' in einem poetischen Text kann auch einfach nur ist heißen.

„Theater“, so schreibt Erika Fischer-Lichte,

„erzeugt [...] Bedeutung, indem es die von den heterogenen kulturellen Systemen hervorgebrachten Zeichen in ihrer Materialität gebraucht und die solcherart als theatralische Zeichen verwendeten 'primären' Zeichen nach eigenen Regeln ausformt, gruppiert und miteinander kombiniert.“¹

Theater ist also ein System zur Erzeugung von Bedeutung. Unverzichtbar für dieses System sind, wie in jedem Kommunikationssystem, eine Senderin und eine Empfängerin. Während wir nun sehr schnell die Empfängerin als das Publikum identifizieren, ist es schon schwieriger zu sagen, wer denn nun die Senderin sei: Das Werk? Die Regisseurin? Das Ensemble? Die Schauspielerin? Mit dieser Frage werden wir uns später ausführlich befassen;² Fischer-Lichte etwa schreibt der Schauspielerin diese Funktion zu, und für ein erstes Verständnis des Zusammenhangs soll das vorläufig genügen.³

Kommunikation funktioniert auf der untersten Ebene immer gleich: eine Senderin codiert eine Botschaft und übermittelt sie über einen Kanal an eine Empfängerin.

¹ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 196.

² Vgl. S. 68.

³ Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 64.

Das zugrunde liegende kommunikative Modell kann man sich etwa so vorstellen:

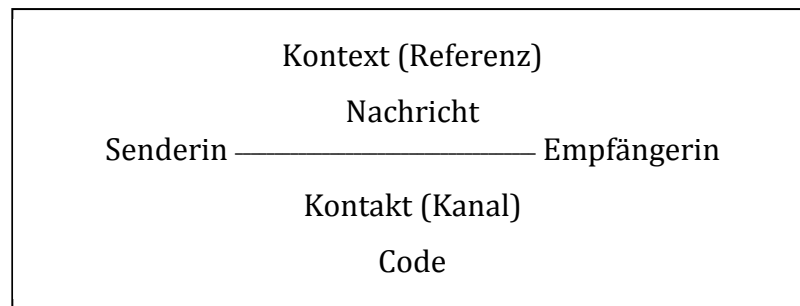


Abbildung 6

„Der Sender sendet eine Botschaft an einen Empfänger. Um wirksam sein zu können, benötigt die Botschaft einen Kontext, auf den sie sich bezieht (‘Referent’ in einer anderen, etwas ambigen Terminologie). Dieser Kontext muss dem Empfänger verständlich sein und entweder verbaler oder verbalisierbarer Art sein. Ferner gibt es einen Kode, der vollständig oder zumindest teilweise dem Sender und Empfänger (oder i. a. W. dem Kodierer und dem Dekodierer der Botschaft) gemeinsam sein muss. Schließlich ermöglicht es ein Kontakt, ein physikalischer Kanal und eine psychologische Verbindung zwischen dem Sender und dem Empfänger, dass beide in Verbindung treten und die Kommunikation aufrechterhalten.“¹

Wesentlich dabei ist, dass Senderin und Empfängerin sich zwar in einem gemeinsamen System befinden, durch die Nachricht, den Kanal, den Code und den Kontext aber gleichzeitig *getrennt* sind: Was bei der Rezipientin ankommt ist in keinem Fall ident mit dem, was die Senderin übermittelt, sondern bestenfalls eine tangentielle Annäherung daran.

Auch Gebärden sind Kommunikationsakte.

„Ich bewege die Augen, hebe den Arm, bewege meinen Körper, lache, tanze, schlage, und alle diese Gebärden sind Kommunikationsakte, mit denen ich den anderen etwas sage oder aus denen andere auf etwas über mich schließen. Aber diese Gebärden sind nicht ‘Natur’ (und folglich nicht ‘Wirklichkeit’ im Sinne von Natur, Irrationalität, Vor-Kultur): Sie sind im Gegenteil Konvention und Kultur.“²

Es gibt, wie Tomasello feststellt,

„nur drei grundlegende menschliche Kommunikationsmotive, was durch die Tatsache begründet wird, dass sie in der Ontogenese am frühesten auftreten [...], und dass sie in

¹ Nöth, *Handbuch der Semiotik*, S. 105.

² Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 254.

allgemeinerer Hinsicht plausible evolutionäre Wurzeln in der sozialen Interaktion des Menschen haben.“¹

Es sind diese Aufforderungen in Form von „individuellen“ oder „kooperativen Imperativen“, das heißt, es ist ihr Ziel, andere dazu bringen, das zu tun, was man von ihnen will; informative Handlungen als Form von unangeforderten Hilfsangeboten und als Drittes Mitteilungen als Akt des Teilens, wobei letzteres dazu dient, Bindungen aufzubauen.² Tomasello schlägt nun vor, menschliche Kommunikation als eine nur beim Menschen vorkommende „Aktivität der Kooperation zu begreifen, die auf geteilter Intentionalität beruht“³. Ich darf also als Empfängerin erst einmal davon ausgehen, dass die Kommunikation der Senderin kooperativ ist, sie sich mir mitteilen will, und dass sie dazu auf gemeinsame Erfahrungen und gemeinsames kulturelles Wissen zurückgreift.

„Menschliche Kommunikationsmotive sind im Gegensatz [zur tierischen] so grundlegend kooperativ angelegt, dass wir andere nicht nur über bestimmte Dinge auf hilfreiche Weise informieren, sondern wir einen Wunsch anderen einfach zur Kenntnis bringen, in der Erwartung, dass sie von sich aus Hilfe anbieten werden.“⁴

Die grundlegenden Merkmale menschlicher Kommunikation sind „Lernen, Flexibilität und die Aufmerksamkeit für das Gegenüber“⁵. Das trägt entscheidend zum Gelingen jeglicher Kommunikation bei.

Als erschwerenden Faktor im Falle einer Echtzeit-Kommunikation muss man jedoch werten, dass während einer Unterhaltung keine Zeit zu Recherchen, Vergleichen oder ausgedehnter Reflexion bleibt; Codieren und Decodieren erfolgen unmittelbar. Eine erfolgreiche Unterhaltung bedarf also eines zumindest in seinen Grundzügen geläufigen gemeinsamen Codes: „Der sprachliche ‘Code’ gründet auf einer nichtsprachlichen Infrastruktur des intentionalen Verstehens und auf einem gemeinsamen begrifflichen Hintergrund, der tatsächlich logisch vorrangig ist.“⁶

Am Theater herrschen, insofern es den Prozess des Decodierens betrifft, die gleichen Bedingungen wie in der alltäglichen Kommunikation: die Empfängerin kann sich

¹ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 95.

² Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 95–99 und 301.

³ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 18.

⁴ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 16.

⁵ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 20.

⁶ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 69.

vorbereiten, aber sobald sie in die Kommunikation eintritt, muss sie 'ad hoc', sofort und fortlaufend, also quasi 'werkimmanent' decodieren; schon Nachschauen im Programmheft unterbräche die Kommunikation, sie bekäme nicht vollständig mit, was währenddessen passiert. Sie abduziert also die Bedeutung und muss hoffen, richtig zu raten.¹ Sie tritt dem Bühnenwerk mit einer inneren Haltung gegenüber, die durch ihr Wissen (kulturelles Wissen, Wissen über die Autorin, das Stück, die Regisseurin und die anderen Mitwirkenden etc.) mit konstituiert wird. Parallel zur Kommunikation ist – in begrenztem Ausmaß – Reflexion möglich, die Aufmerksamkeit oszilliert. Spätere Reflexionen modifizieren, wie im 'richtigen Leben' auch, gegebenenfalls den ersten Eindruck.

Ungeachtet der Komplexität aller dieser Vorgänge sagt uns unsere Erfahrung, dass Kommunikation in den allermeisten Fällen gelingt; die Bedeutung von Zeichen ist demnach nicht beliebig, also gänzlich von der subjektiven Rezeption abhängig. Tatsächlich hängt „die Bedeutung der Zeichen [...] von unserer Praxis der Interpretation der Zeichen ab.“ Hier liegt der „eigentliche Schauplatz der Bedeutungs-Festlegung [...] Die Frage nach der gelingenden Verständigung wird dann [...] zu einer Frage [...] des mehr oder weniger fraglosen Funktionierens einer Interpretationspraxis.“²

1.3.5 Interpretation

Für eine erfolgreiche Interpretation muss eine Reihe von grundsätzlichen Bedingungen erfüllt sein:

- „(i) Man muss das, was die andere Person da äußert, als eine Sprechhandlung (und nicht z. B. als eine bloße Geräuschproduktion) angesehen haben.
- (ii) Die auftretenden Zeichen müssen desambiguiert worden sein.
- (iii) Sofern indexikalische und direkt auf die Wahrnehmungssituation bezogene Elemente beteiligt sind, müssen diese erfasst und die ostensiv herausgegriffenen Gegenstände identifiziert und lokalisiert worden sein.
- (iv) Im Verstehen eines Zeichens hat man sich bereits auch auf die mit der jeweiligen Sprache oder dem nicht-linguistischen Symbolsystem gegebenen Regeln der Interpretation verstanden.

¹ Eine Senderin hat am Theater im Allgemeinen wesentlich mehr Zeit zur Verfügung als eine im 'richtigen Leben'.

² Abel, Günter, "Zeichenlogik, Bedeutung und Radtionalität", in: *Fremde Vernunft. Zeichen und Interpretation IV*, Hg. Simon, Josef und Stegmaier, Werner, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1998, S. 55.

- (v) Im Falle der Übersetzung und des Verstehens einer fremden Sprache müssen stets bereits Übersetzungshypothesen, die als kreative Interpretationskonstrukte angesehen werden können, gebildet worden sein.
- (vi) Man muss die auftretenden Zeichen in Kontext, Situation und Zeit eingebettet haben.
- (vii) Die eigenen Standards der Logik und der Wahrheit müssen hinter die fremden Äußerungen projiziert worden sein, bevor
- (viii) die Organisation der Rede und die logische Form der Sätze fixiert werden kann.
- (ix) Auch muss man sich ansatzweise in die Position der anderen Person, die die zu verstehenden Zeichen hervorbringt, versetzt haben.
- (x) Die propositionalen Einstellungen (z. B. Überzeugungen, Meinungen, Absichten, Wünsche, Befürchtungen), die die Zeichenäußerungen der anderen Person mitregieren und in die Umgrenzung der situativen Bedeutung der verwendeten Zeichen eingehen, müssen bereits einbezogen worden sein.“¹

Die Interpretin verfügt dabei gerade im letzten Punkt *nicht* über ein sicheres Kriterium dafür, ob das Ergebnis ihrer Interpretation auch dasselbe wie das anderer Personen ist oder den Intentionen der Senderin entspricht; auf körpersprachliche Äußerungen trifft das in besonders hohem Ausmaß zu. Und wiederum: Kommunikation funktioniert in der überwiegenden Anzahl der Fälle in ausreichendem Ausmaß. Das scheint mir ein Hinweis zu sein sowohl auf eine hinlänglich hohe Kompetenz der Teilnehmer als auch auf die Elastizität des gesamten Systems, das die ständigen kleinen Abweichungen toleriert.

Interpretation ist ein prozessualer Vorgang, gesteuert vom Code: „Jeder wirkliche Code korreliert immer einen Ausdruck mit einer Reihe kontextueller Instruktionen und löst schlussfolgernde Prozesse aus“². Schon unser Umgang mit allen Arten von Zeichen besteht in der Ausführung von inferentiellen Prozessen. „Diese Prozesse können als interpretative Prozesse definiert werden. Das Verständnis von Zeichen ist nicht eine bloße Frage des Erkennens (einer stabilen Äquivalenz), es ist eine Frage der Interpretation.“³ In der Alltagskommunikation erfolgt eine solche Interpretation meist völlig automatisch.

Von Geburt an ist der Mensch bestrebt, die Welt zu begreifen – was zu Beginn noch im Wortsinn zu verstehen ist, entwickelt sich innerhalb des ersten Jahres hin zum Wissenserwerb durch Sprache und Erfahrung. Das geht so weit, dass Eco die

¹ Abel, "Zeichenlogik, Bedeutung und Radtionalität", S. 70.

² Eco, Umberto, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. v. Christine Trabant-Rommel und Jürgen Trabant, München: W. Fink 1985, S. 255; (Orig. *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin: Giulio Einaudi editore 1984).

³ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 72–73.

Decodierungsprozesse der Alltagskommunikation als „bedingte Reflexe [...], entstanden aus kulturellen Lernvorgängen“¹ bezeichnet. Auch später in ihrem Leben sind Menschen in der Lage neue Kommunikationsformen so weit zu internalisieren, dass sie sich ihrer unbewusst, ohne nachzudenken, bedienen können.

Wie läuft nun ein interpretatorischer Prozess ab? Abel identifiziert drei Stufen der Interpretation:

Stufe 1 umfasst kategorialisierende Zeichenfunktionen, die die Basis jeder Kommunikation bilden; ohne Akzeptanz dieser gibt es keinen erfolgreichen Umgang mit Kommunikation. Es geht also um den Lebensvollzug an sich - man lebt in seiner Sprache, man interpretiert sie nicht.

Stufe 2 beinhaltet habitualisierte und durch Gewohnheit verankerte Interpretationsmuster.

Stufe 3 zuletzt bildet die aneignend-erkennende Interpretation, wie das Deuten eines individuellen Zeichens oder das Herausfinden einer ‘Sprecher-Bedeutung’, also Beschreiben, Theorien bilden, Erklären, Begründen oder Rechtfertigen.²

Poetische Botschaften (zu denen auch die theatralen zählen), deren Code im Allgemeinen nicht internalisiert wurde, erfordern vor allem eine Entscheidung darüber, welcher Code anzuwenden sei, und eine Reihe von Interpretationsentscheidungen müssen getroffen werden.

„In diesem Fall wird die Decodierungsarbeit zu einer Interpretation, die eine Verantwortlichkeit des Empfängers auf höchster Ebene mit einschließt und ihn zuweilen zum Mit-Sender insofern macht, als er sich dafür entscheiden kann, die Botschaft aufgrund von Codes zu decodieren, an die der Sender bei der Formulierung der Botschaft gar nicht gedacht hatte.“³

¹ Eco, *Zeichen*, S. 188.

² Vgl. Abel, "Zeichenlogik, Bedeutung und Radtionalität", S. 55–56.

³ Eco, *Zeichen*, S. 188.

„Die Initiative [der Rezipientin] besteht im Aufstellen einer Vermutung über die *intentio operis*“¹ (im System ‘Theater’ über die Absicht der Regisseurin). Es ist dabei ohne Belang, ob sie sich bewusst ist, nach der Absicht der Regisseurin zu forschen, ob sie unbestimmt bleibt in Bezug auf die Urheberin der Botschaft, oder ob sie (fälschlicher Weise) davon ausgeht, das Stück, die Schauspielerin oder die Dichterin spreche zu ihr. Denn, wie Eco für das System ‘Text’ formuliert:

„Ein Text ist ein Mechanismus, der seinen Modell-Leser hervorbringen möchte. Der empirische Leser ist ein Leser, der eine Vermutung über den vom Text postulierten Modell-Leser aufstellt. Das heißt, dass der empirische Leser nicht über die Intentionen des empirischen Autors, sondern über die des Modell-Autors Vermutungen anstellt. Der Modell-Autor ist jener Autor, der, als Textstrategie, einen bestimmten Modell-Leser hervorbringen möchte.“²

Ein solcher Modell-Autor ist im System ‘Text’ leichter zu verorten als im System ‘Aufführung’, da es sich – jedenfalls im Allgemeinen – bei einem Modell-Autor nicht um ein Kollektiv handelt, welches das Werk manifestiert (weder Verlegerin noch Druckerin werden von der Rezipientin als relevant *wahrgenommen*). Bei einer Aufführung aber ist das – im Allgemeinen – durchaus der Fall. Da es sich bei einer Modell-Urheberin aber um eine fiktive Person handelt ist es für den Vorgang der Interpretation durch die Rezipientin relativ unerheblich, wen konkret sie hinter jener des von ihr rezipierten Werkes imaginiert.

1.3.5.1 Abduktion

Ein Zeichen ist nicht ein bloßes Äquivalent, da seine Bedeutung je nach Kontext und Situation verschieden ist. Eine Dechiffrierung ist demnach keine simple Deduktion; auch mit Induktion kommt man nicht weit. Wir brauchen eine metasemiotische Regel, „die irgendwie ausgedrückt wird und vorschreibt, welche Regel angewandt werden sollte“³, und es muss eine Hypothese aufgestellt werden, wie eine solche Regel lauten könnte. Um hinter die Bedeutung eines Zeichens zu kommen, muss man es einer Abduktion unterziehen.

¹ Eco, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*, übers. v. Günter Memmert, München: Dtv ³2004, S. 49; (Orig. *I limiti dell' interpretazione*, Mailand: Gruppo Editoriale Fabbri, 1990).

² Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 49.

³ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 66–68.

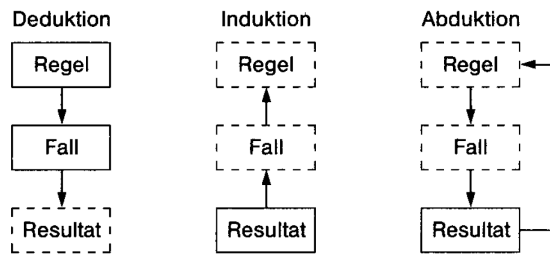


Abbildung 7

Eine Abduktion nennt man also das Schließen vom Resultat, das ich vor mir sehe, auf eine von mir vermutete Regel. „Die Abduktion ist daher das versuchsweise und risikoreiche Aufspüren eines Systems von Signifikationsregeln, die es dem Zeichen erlauben, seine Bedeutung zu erlangen.“¹ Wir unterscheiden dabei zwischen drei Typen: der übercodierten, der untercodierten und der kreativen Abduktion.

„Eine Hypothese oder übercodierte Abduktion liegt vor, wenn das Gesetz automatisch oder quasi automatisch gegeben ist. [...] Ein gegebenes Phänomen als Vorkommnis eines gegebenen Typs zu erkennen, setzt eine Hypothese bezüglich der Umstände der Äußerung, der Natur des Sprechers und des diskursiven Ko-Textes voraus.“²

Dieser Prozess ist niemals völlig automatisch, „weil man entscheiden muss, diese Regel mit diesem Resultat zu verbinden, und zwar durch die Vermittlung des Falles.“³ Eine Hypothese, die quasi automatisch erstellt wird, ist im Allgemeinen kaum anfechtbar. Es mag also nur eine einzige – bekannte – Regel geben, etwa für die Bedeutung des Wortes ‘ja’, ich muss mich dennoch entscheiden, ob ich dieser Regel folgen will oder nicht: meint die Sprecherin tatsächlich ‘ja’, oder gibt es hier womöglich einen Subtext? Schon sind wir bei einer untercodierten Abduktion:

„Eine untercodierte Abduktion liegt vor, wenn die Regel aus einer Reihe gleich wahrscheinlicher Alternativen gewählt werden muss. [...] Die Entscheidung darüber, ob bestimmte Eigenschaften [...] vergrößert oder narkotisiert werden müssen [...] ist ein guter Fall untercodierter Abduktion. [...] Die gewählte Regel kann in einem gegebenen Ko-Text die plausibelste sein, aber es ist nicht sicher, ob sie die korrekteste oder die einzig korrekte ist. Das heißt also, dass die Erklärung erwogen und weiterhin überprüft werden wird.“⁴

¹ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 68.

² Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 69–70.

³ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 69–70.

⁴ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 70–71.

Kreative Abduktion liegt vor, wenn die Regel, die als Erklärung agiert, erst er- oder gefunden werden muss. Dafür wird eine 'Meta-Abduktion' benötigt, eine Entscheidung, ob der Zustand der Dinge durch die neue Regel verändert würden, oder ob er immer noch dem der 'wirklichen Welt' entspräche. Im Unterschied zur über- und zur untercodierten Abduktion „ist man nicht sicher, ob die Erklärung, die man gewählt hat, 'vernünftig' ist.“¹

Eine solche Meta-Abduktion

„liegt in der Entscheidung darüber, ob das mögliche Universum [...] mit dem Universum unserer Erfahrung übereinstimmt. Bei über- oder untercodierten Abduktionen ist diese Meta-Ebene der Schlussfolgerung nicht obligatorisch, da wir unser Gesetz einem Depot bereits geprüfter Welterfahrung entnehmen. [...] Bei den kreativen Abduktionen [...] stellen wir eine 'redliche Vermutung' an“².

Abduktion ist also eine Schlussfolgerung auf Basis bisheriger Erfahrungen; je größer der Erfahrungsschatz, desto wahrscheinlicher ist das Ergebnis korrekt. Im Grunde ist es nichts anderes als Raten - Prüfen - Raten und immer wieder prüfen.³ Charles Sanders Peirce, der den Begriff der Abduktion prägte, sah das nicht anders:

„Ich vollziehe eine Abduktion, sobald ich das von mir Gesehene in einem Satz ausdrücke. In Wahrheit stellt das gesamte Gefüge unseres Wissens nicht mehr als eine dicht verwobene Schicht von reinen Hypothesen dar, die mittels Induktionen bestätigt und weiterentwickelt worden sind. Nicht den kleinsten Schritt können wir in unserer Wissenserweiterung über das Stadium des leeren Starrens hinaus tun, ohne dabei bei jedem Schritt eine Abduktion zu vollziehen.“⁴

Die Dechiffrierung von körpersprachlichen Zeichen beruht immer auf einer Abduktion – also letztlich auf Raten.

¹ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 71–72.

² Eco, Umberto, "Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen zu drei Abduktionstypen", in: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, Hg. Eco, Umberto und Sebeok, Thomas A., München: Fink 1985, S. 301; (Orig. *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana University Press 1983).

³ Vgl. Sebeok, Thomas A., Umiker-Sebeok, Jean, "»Sie kennen ja meine Methode.« Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes", in: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, Hg. Eco, Umberto und Sebeok, Thomas A., München: Fink 1985, S. 44; (Orig. *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana University Press 1983).

⁴ Peirce, Charles Sanders, Ms. 692, zitiert nach Sebeok/Umiker-Sebeok, "»Sie kennen ja meine Methode.«", S. 35.

1.3.5.2 Kontext, Ko-Okkurenz¹, Situation

Um die Bedeutung einer körpersprachlichen Äußerung zu verstehen braucht es, wie schon erwähnt, eine Reihe von zusätzlichen Informationen. Eco kategorisiert deren Herkunft in Kontext, Ko-Okkurenz und Situation.

Unter Kontext versteht man alle Elemente einer Kommunikationssituation, die das Verständnis der 'Botschaft' bestimmen können. Er ist immer mehrdimensional, da sowohl Zeit und Ort der Kommunikation, als auch die jeweilige persönliche und soziale Situation der Senderin und der Empfängerin, deren jeweiliges Wissen sowie das Wissen um das Wissen der Kommunikationspartnerin bedeutsam sind.

„Man könnte sagen, dass das, was die Bedeutung [...] trägt, der 'Kontext' ist, aber das ist nicht sehr hilfreich, da alle physischen Merkmale des unmittelbaren kommunikativen Kontextes in den verschiedenen Szenarien (per Festsetzung) identisch sind. Unterschiedlich waren jeweils und einzig unsere vorgängigen gemeinsamen Erfahrungen, und diese waren nicht der eigentliche Inhalt der Kommunikation, sondern nur ihr Hintergrund.“²

Dieser Hintergrund jedoch ist eine Voraussetzung für Kommunikation, eine kommunikationsrelevante Tatsache muss ein „wechselseitig“ zwischen Senderin und Empfängerin „geteiltes Wissen“ sein.

„Die Fähigkeit, einen gemeinsamen begrifflichen Hintergrund zu schaffen – gemeinsame Aufmerksamkeit, geteilte Erfahrung, gemeinsames kulturelles Wissen – , ist eine absolut entscheidende Dimension aller menschlichen Kommunikation, einschließlich der sprachlichen mit all ihren (Personalpronomina) *er*, *sie* und *es*.“³

Für sprachliche wie für nichtsprachlichen Kommunikation gilt: Je größer das Segment der gemeinsamen Erfahrungen und des gemeinsamen persönlichen und kulturellen Hintergrunds, desto größer die Chance auf eine erfolgreiche Kommunikation. Wo ein – weitgehend – gemeinsamer Kontext nicht vorausgesetzt werden kann, bedarf es der

¹ Meist ist nicht von Ko-Okkurenz sondern von Ko-Text die Rede; in Bezug auf körpersprachliche Zeichen halte ich jedoch der Begriff 'Text' für potentiell irreführend. Für den Begriff 'Kontext', der ebenfalls den Begriff 'Text' enthält, gibt es keinen passenden Ersatz. Da er aber ohnehin auch im täglichen Sprachgebrauch auf nicht-textgebundene Umstände angewandt wird, kann auf einen solchen auch verzichtet werden.

² Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 14.

³ Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 15–16. Hervorhebung im Original.

Anstrengungen beider Kommunikationspartner, diese Defizite durch geeignete Maßnahmen wettzumachen.

Vor diesen Hintergrund wird nun ein Zeichen gesetzt, das dechiffriert werden soll; hier setzen nun Kontext, Ko-Okkurrenz und Situation an:

„Der Kontext meint alle potenziell denkbaren, semantischen Zuschreibungen denotativer und konnotativer Art zu einem Wort oder Textteil. Der Ko-Text bezieht sich auf den konkreten Text und die Informationen, die ‘rund um’ den betreffenden Textteil zu finden sind. Der Ko-Text bezeichnet ferner formale Aspekte der Erzählung. *Circostanza* [Situationen] bezeichnet extratextuelle Determinationen, d. h. das Weltwissen, das der Leser mit in die Lektüre einbringt. Die Interpretationen sind somit nicht beliebig. Sowohl ein einzelnes Zeichen als auch ein Text können eventuell vieles bedeuten. Aber sie bedeuten nichts Beliebigen.“¹

Anders gesagt gibt der Kontext Auskunft darüber, was ein getreckter Arm, sagittal erhoben in einem Winkel von ca. 135° zur Ruheposition, mit pronierter, ausgestreckter Hand bedeuten kann.

Diese Information allein reicht allerdings nicht aus, um die Bedeutung der Geste zu erschließen: „Es gibt [...] keine Aussage, die nicht – um semantisch in allen ihren signifikanten Möglichkeiten aktualisiert zu werden – einen Ko-Text erforderte.“² Ko-Text, sprich: Ko-Okkurrenz bezieht sich nun auf jene Informationen, die sich räumlich und zeitlich in der Nähe der beschriebenen Geste befinden: die Kleidung der ausführenden Person, andere anwesende Personen und deren Verhalten, der Ort, an dem diese Geste ausgeführt wird, stellen für die Interpretation ebenso Informationen zur Verfügung wie der Umstand, dass der ausführende Arm von einer Orthese in dieser Stellung gehalten wird (was aus der Geste umgehend eine ‘natürliche’ Haltung macht).

Situation endlich bezeichnet in diesem Zusammenhang jenes Wissen, das die Rezipientin in den Interpretationsbegriff einbringt – in unserem Beispiel das Wissen, dass die NSDAP eine solche Geste (nicht die Haltung) als Gruß benutzte, und wie diese Organisation historisch eingeordnet wird:

¹ Eco, Umberto, Held, Heinz-Georg, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, übers. v. Heinz G. Held, München [u.a.]: Hanser 1987, S. 18–19; (Orig. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani 1989).

² Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 21.

„Was nun die situationellen Selektionen betrifft, so repräsentieren sie die abstrakte (vom Code registrierte) Möglichkeit, dass ein Begriff in unmittelbarer Verknüpfung mit dem Umfeld der Aussage erscheint“¹.

1.3.5.3 Enzyklopädie

Auf der Suche nach der Bedeutung steht uns eine weitere Quelle der Information zur Verfügung: unsere persönliche Enzyklopädie, ein „semantisches Konzept“, das aus einer ungeordneten Menge von Merkmalen, Rahmen, Skripten und Instruktionen besteht.² In ihr speichern wir jenes Wissen, das wir dann in einen Interpretationsprozess einbringen.

„Zweifellos ist der Begriff der Enzyklopädie flexibler als der des Code und beschreibt die Art von Kompetenz besser, die benötigt wird, um Texte in einer natürlichen (nicht notwendigerweise verbalen) Sprache auszudrücken und zu interpretieren. [...] Beide sind komplexe Netze von komplexen Pseudo-Äquivalenzen und mehr oder weniger zwingenden und einschränkenden Instruktionen. Der Begriff der Enzyklopädie mag sich von dem des Codes insofern unterscheiden, als er unter anderen Instruktionen auch Systeme von Rahmen und Skripten umfasst.“³

Der Begriff der Enzyklopädie erweitert somit den Code-Begriff und ergänzt das Instrumentarium, das wir bei der Interpretation sowohl der ‘wirklichen Welt’ als auch der vielen fiktiven Welten, mit denen wir uns umgeben, zu Rate ziehen können.

1.3.6 Realität vs. Fiktion

Was aber ist die ‘wirkliche Welt’? Das Bild, das wir uns von der Welt machen, „ist und bleibt eine geistige Konstruktion und hat darüber hinaus keine nachweisbare Existenz“⁴. Ob die Welt (oder unser Bild von ihr) tatsächlich existiert, lässt sich nicht beweisen. Das stellte etwa der österreichische Physiker und Wissenschaftstheoretiker Erwin Schrödinger in seinem 1958 veröffentlichten Werk *Mind and Matter* fest. Für pragmatische Überlegungen bietet sich eine andere Definition an: Wirklichkeit ist das

¹ Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 18.

² Vgl. Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 131.

³ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 271.

⁴ Vgl. Schrödinger, Erwin, *Geist und Materie*, Zürich: Diogenes 1989, S. 44; (Orig. *Mind and Matter. The Tamer lectures delivered at Trinity College, Cambridge, in Oct. 1956*, Cambridge: Univ. Press, 1958).

Ergebnis von Kommunikation, sagt Watzlawick.¹ Berger und Luckmann schreiben, Wirklichkeit ließe sich als Qualität von Phänomenen bezeichnen, die „ungeachtet unseres Willens vorhanden sind – wir können sie ver- aber nicht wegwünschen“². Die Wirklichkeit, wie wir sie *annehmen*, öffnet uns wie ein Schlüssel die Tür zur Welt. Wir *nehmen* sie fraglos *an*, und wir *nehmen* umstandslos *an*, dass andere das genauso sehen.

„Die Wirklichkeit, die jeder von uns sich konstruiert, ohne sich seiner Konstruktion bewusst zu sein, wird uns so lange ein relativ glückliches Leben ermöglichen, solange sie – wie der erwähnte Schlüssel – passt. Aber genau wie jener Schlüssel sagt sie uns nichts über die ‘wirkliche’ Wirklichkeit, falls es diese überhaupt gibt. Nur im Zusammenbrechen einer Wirklichkeitskonstruktion, in ihrem Nicht-mehr-passen, erfahren wir etwas über jene andere Welt – aber eben nur, was sie nicht ist.“³

Noch dazu scheint es nicht nur eine Wirklichkeit zu geben: „Wird der Unterschied zwischen verschiedenen ‘Wirklichkeiten’ nicht deutlich, sobald man sie in Relation zu gewissen Unterschieden zwischen verschiedenen Gesellschaften setzt?“⁴

Wenn wir nun aber schon mit der ‘wirklichen Wirklichkeit’ Definitionsprobleme haben, was bedeutet es für uns, wenn wir etwa im Theater einer *Vorstellung* folgen? Machen wir uns eine *Vorstellung* von der Wirklichkeit der Bühnenfiguren? *Stellen* wir uns *vor*, Teil dieser alternativen Wirklichkeit zu sein? Oder bleiben wir distanziert, wissen jederzeit, dass das Bühnengeschehen nur Fiktion ist, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat?

Wirklichkeiten jenseits der Alltagswelt erscheinen als „Enklaven in der obersten Wirklichkeit“, als „umgrenzte Sinnprovinzen“, in die das Bewusstsein reisen kann.⁵ Früher wurde der Grenzübertritt in eine Sinnprovinz des Theaters durch das Heben des Vorhangs markiert, heute ist dieser Grenzbalken oft entfernt. Dass dennoch eine Grenze überschritten wird, bleibt eine unbezweifelbare Tatsache: Auch die modernen Theaterformen lassen sich mit Berger/Luckmann als „Spiel der Erwachsenen“ bezeichnen, die „eine Welt eigener Sinneinheit und eigener Gesetze erschafft, die noch

¹ Vgl. Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, S. 8.

² Berger, Peter L., Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, übers. v. Monika Plessner, Frankfurt am Main: Fischer 1969, S. 1; (Orig. *The social construction of reality*, New York: Anchor Books, 1966).

³ Watzlawick, Paul, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, St. Gallen 30.04.1987a, S. 7.

⁴ Berger/Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 2.

⁵ Vgl. Berger/Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 28–29.

etwas oder auch gar nichts mit den Ordnungen in der Alltagswelt zu tun haben kann“¹. Verglichen jedoch mit den Umstellungen und Umorientierungen, den Nachjustierungen, die wir ständig an der Wirklichkeit unserer Alltagswelt vornehmen, ist die Umstellung auf eine andere Sinnesklave von grundlegend radikalerer Art.

Das stellen wir jedes Mal von neuem fest, wenn wir von ‘woanders’ in die Wirklichkeit zurückkehren: Wenn wir aus einem Traum erwachen, fällt es schwer, die Erfahrungen in Worte zu fassen, selbst wenn die Traumbilder noch klar vor unseren Augen stehen. Auch Hildegards Reise in die Welt ihrer Visionen, Minkowskis Ausflug in die Raumzeit, Wilsons Expedition in die Welt von Shakespeares Sonetten oder unser eigener Ausflug nach Phantasien als Bastians Reisebegleiter – sie alle führen aus der Alltagswelt hinaus in eine fremde Sinnprovinz; in Bastians Fall sogar aus einer fiktiven Alltagswelt heraus, die selbst schon eine Sinnesklave ist.² Über die ‘Wirklichkeit’ dieser Reiseerfahrungen zu sprechen gehört zu den schwierigsten Übungen, da nur die Sprache der Wirklichkeit zur Verfügung steht, um die Erfahrungen mit der ‘Wirklichkeit’ zu objektivieren; dergestalt werden die „nicht-alltäglichen Erfahrungen zurück in die oberste Wirklichkeit, die der Alltagswelt“ versetzt. Es ist „eines der größten Probleme, die Koexistenz der Wirklichkeit und der Wirklichkeitsenklaven“ zu interpretieren.³

Wir denken, wir seien uns bewusst, was ‘Wirklichkeit’ wirklich ist. Bewusstsein ist aber immer nur Bewusstsein von etwas, also auf Objekte (existente und inexistente gleichermaßen) gerichtet. Lässt sich also ‘Wirklichkeit’ überhaupt fassen? Oder müssen wir jederzeit damit rechnen, neben Ijon Tichy in der Kanalisation unter dem Hilton aufzuwachen?⁴

Watzlawick unterscheidet zudem noch zwischen einer Wahrheit erster und zweiter Ordnung. Jene erster Ordnung bezieht sich auf das „Bild der Welt, das uns von unseren Sinnesorganen vermittelt wird“, und lässt sich bei Bedarf mit Hilfe von Messgeräten,

¹ Berger/Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 1.

² Vgl. Ende, Michael, Quadflieg, Roswitha, *Die unendliche Geschichte. Von A bis Z*, Stuttgart: Thienemann 1979.

³ Vgl. Berger/Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 28–29.

⁴ Vgl. Lem, Stanisław, *Der futurologische Kongress. Aus Ijon Tichys Erinnerungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979; (Orig. *Kongres futurologiczny. Ze wspomnien Ijona Tichego*, Krakau: Wydawnictwo Literackie 1971).

Videoaufzeichnungen und anderen geeigneten Instrumenten objektiv belegen. Da aber diese Wirklichkeit sofort interpretiert, ihm also eine spezifische individuell und kulturell geprägte Bedeutung zugeschrieben wird, muss sie als subjektiv betrachtet werden.

„Dieser Konstruktionen sind wir uns nicht bewusst, obwohl sie es sind, die unsere vermeintliche Wirklichkeit ausmachen“¹.

„Unter den vielen Wirklichkeiten gibt es eine, die sich als Wirklichkeit par excellence darstellt. Das ist die Wirklichkeit der Alltagswelt. Ihre Vorrangstellung berechtigt dazu, sie als die oberste Wirklichkeit zu bezeichnen. In der Alltagswelt ist die Anspannung des Bewusstseins am stärksten, das heißt, die Alltagswelt installiert sich im Bewusstsein in der massivsten, aufdringlichsten, intensivsten Weise. In ihrer imperativen Gegenwärtigkeit ist sie unmöglich zu ignorieren, ja, auch nur abzuschwächen.“²

Das Konzept der Wirklichkeit wird in den meisten Fällen unhinterfragt akzeptiert – das Konzept der Fiktion allerdings ist eines, das ontogenetisch gelernt wird. Beim allerersten Kontakt mit Fiktion sind wir oft nicht in der Lage, sie als solche zu erkennen. Das trifft nicht nur auf Kleinkinder zu: so wird erzählt, dass 1885 Panik im Publikum ausbrach, als die Brüder Lumière erstmals einen Film vorführten, der einen einfahrenden Zug zeigte. Mit der Zeit aber lernen wir, sie als solche zu erkennen und können uns, wenn wir das wollen, distanziert mit ihr auseinandersetzen. Wir können uns aber auch dafür entscheiden, uns von Michael Ende nach Phantasien schicken zu lassen und die fiktionale Welt als alternative Wirklichkeit perzipieren.

Es ist die persönliche Entscheidung jeder Rezipientin, wie sie in die Kommunikation eintritt, ob sie aus dieser Kommunikation eine – temporäre – Wirklichkeit konstruiert oder aber die fiktionale Welt sozusagen ‘von außen’ betrachtet. Die Haltung, die sie in dieser Frage einnimmt, determiniert die Kommunikation und encodiert die Botschaft mit: die Sichtweise ‘alternative Wirklichkeit’ lässt Distanz nicht zu, die Rezipientin wird ‘hineingezogen’ und ‘erlebt’ die Geschehnisse, empfindet ‘Jammer und Schauder’, um mit Aristoteles zu sprechen. Wer auf Distanz bleibt, engagiert sich nicht gefühlsmäßig sondern verstandesmäßig. Katharsis ohne emotionale Beteiligung ist nicht vorstellbar, eine tiefere intellektuelle Reflexion der Vorgänge dahingegen sehr wohl möglich. Eine Decodierung der Botschaft kann auf beide Arten erfolgen, emotional und intellektuell. Ganz unabhängig davon, ob von Seiten der Senderin

¹ Watzlawick, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, S. 5–6.

² Berger/Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, S. 24.

emotionale Identifikation angestrebt wird oder nicht, bleibt es der Zuschauerin überlassen, in welcher Weise sie die Vorstellung wahrnimmt und wie sie die Botschaft dechiffriert.

Eine distanzierte Decodierung der Botschaft kann allerdings nicht auf der gleichen Kommunikationsebene wie die emotionale erfolgen, sie benötigt eine Metaebene. Sofern man nicht davon ausgeht, dass die Senderin ihre Botschaft auf derselben Metaebene encodiert hat, befindet sich die Rezipientin damit außerhalb des eigentlichen Kommunikationssystems und leistet ihre Interpretationsarbeit in Bezug auf das System, nicht nur auf die Botschaft, die in diesem System enthalten ist.

Sich völlig freizuhalten von Gefühlen scheint allerdings nicht ganz einfach zu sein: So gesteht etwa Rousseau, der gegen die Verlogenheit und den schädlichen Einfluss des Theaters agitierte, dass er ganz gegen seinen Willen zum Spitzbuben werde, da er mit dem Spitzbuben auf der Bühne mitfiebere.¹

Leichter ist es, sich von einem fiktiven Geschehen 'gefangen nehmen' zu lassen. Es ist einem geistig gesunden Menschen durchaus möglich, für eine gewisse Zeit die Fiktion einer Geschichte, eines Films oder eines Bühnengeschehens als 'Wirklichkeit' zu rezipieren. Je wirksamer er diese Fiktion aufrechterhält, desto intensiver seine Wirklichkeitserfahrung. Für unsere Fragestellung ist es daher relevant festzuhalten, dass die Rezipientin zwar die alleinige Definitionsmacht über ihre 'Wirklichkeit' hat, der Begriff in diesem Text aber im Sinne des allgemeinen Sprachgebrauchs eingesetzt wird.

1.3.7 Theater

Was ist Theater? Auch wenn Experimente gelegentlich jegliche Darstellerin (belebt oder unbelebt) von der Bühne zu verbannen und damit die Grenzen zur bildenden Kunst zu verwischen suchen²: Erst A spielt (B) konstituiert ein Geschehen als 'Theater', das heißt, jemand oder etwas in der Funktion einer Darstellerin agiert als 'etwas anderes',

¹ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques, "Brief an D'Alembert über das Schauspiel", übers. v. Henning Ritter, in: *Schriften. Band 1*, Hg. Rousseau, Jean-Jacques und Ritter, Henning, Frankfurt am Main: Ullstein 1978, S. 379–380.

² Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 46.

fungiert also als Zeichen. Über die Notwendigkeit eines Publikums ließe sich ggf. diskutieren,¹ doch für unseren Kontext ist diese Diskussion irrelevant, da wir uns ja mit ‘Wahrnehmung’ und ‘Dechiffrierung’ befassen, was nur durch eine Zuschauerin erfolgen kann. Die Mindestanforderung lautet also: A spielt (B) und C schaut zu; es handelt sich um ein Geschehen zwischen mindestens zwei Personen. Dieses Geschehen findet im Hier und Jetzt² statt; die transitorische und ephemere Beschaffenheit des Geschehens stellt es *in die Nähe* des realen Lebens, was, wie wir noch sehen werden, seine Einordnung als Fiktion oder Realität extrem erschwert, sofern die Funktion A von einem Lebewesen ausgeübt wird, und gelegentlich zu Irritationen führen kann.

Sobald wir die eben formulierte Mindestanforderung akzeptieren, ist ebenso eindeutig, dass Theater der Welt der Fiktionen zuzuordnen ist, wie ‘echt’ auch immer das Geschehen auf uns wirken mag. Das Unsichtbare Theater des Augusto Boal, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, wurde, so lange es nicht als Theater (sprich: als Fiktion) erkannt wurde, als Wirklichkeit rezipiert; in den Augen von C *war* A B (und nicht A), sie *spielte nicht* (B). Erst die Erkenntnis der Fiktionalität machte aus dem Geschehen Theater.

Wie lässt sich Theater gegenüber der Rhetorik mit Hilfe dieser Definition abgrenzen? Ist nicht der Umstand, dass bei Rednern von deren ‘Performance’ gesprochen und eine Rede oftmals von einer Bühne herab gehalten wird, ein Hinweis darauf, dass hier dasselbe stattfindet wie in einem Theater?³

Die Kunst der Rede, die für das Sprechtheater evident relevant ist, liegt, sofern sie sich auf den performativen Aspekt des Vortrags bezieht, allen darstellenden Künsten zu Grunde. Schon Demosthenes⁴ erkannte, dass ein kunstvoller, elaborierter Text allein noch keinen großen Redner macht, und dass Sprechtechnik, Mimik und Gestik, also der bewusste und zielgerichtete Einsatz körpersprachlicher Zeichen, einen wesentlichen

¹ Vgl. u. a. Warner, Michael, "Publics and Counterpublics. Abbreviated version", *Quarterly Journal of Speech* 88/ 04.11.2002, S. 413–414 und Virno, Paulo, *Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, übers. v. Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andrea Casson, London: MIT Press 2004, S. 61; (Orig. *Grammatica della moltitudine: per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore 2001).

² Darin unterscheidet sich der Film, aber auch eine Theateraufzeichnung vom Theater.

³ Vgl. Virno, *Grammar of the Multitude*, S. 55–56.

⁴ Vgl. Stroh, Wilfried, *Die Macht der Rede. Eine kleine Geschichte der Rhetorik im alten Griechenland und Rom*, Berlin: List 2011, S. 189.

Einfluss auf den Erfolg haben. Und obwohl schon Plato¹ die Rhetorik missbilligte, die Kunst der Actio wird seit den Sophisten ausgeübt und in unterschiedlichen Formen und Schulen tradiert; bis heute nehmen ambitionierte Redner Schauspielunterricht, um ihre Performance zu verbessern.²

Denn jede Rednerin, von der Politikerin bis zur referierenden Schülerin, befindet sich, realiter oder perzeptiv, auf einer Bühne. Die Qualität ihrer Performance ist immer auch abhängig von der Kunst ihres Vortrages. Den gewichtigsten Unterschied zum Theater (und damit die Abgrenzung von ihm) bildet der Umstand, dass sie *in eigener Sache* spricht, selbst wenn sie, wie Politiker es meist tun, von Mitarbeitern verfasste Texte vortragen. Dieses Faktum verhindert umgekehrt auch, dass eine Schauspielerin im Theater als in-eigener-Sache-sprechend wahrgenommen werden kann, denn wie im folgenden Kapitel *Wer spricht denn da?* dargelegt, kommuniziert hier nicht die Schauspielerin mit der Rezipientin, sondern die Regisseurin, und letztere kann niemals in ihrer Funktion als Regisseurin als Teil der Botschaft persönlich auf der Bühne erscheinen (beim Premierenapplaus ist sie dann sie selbst und kommuniziert in ihrer Funktion, das Publikum nimmt überwiegend die Position der Senderin ein, und alle auf der Bühne Befindlichen sind Empfänger, die auf die Botschaft des Publikums reagieren).

Auch eine Pressesprecherin, die einen vorgefertigten Text spricht, wird nicht zu A, da sie nicht (B) spielt, sie übt ihre Funktion aus und bleibt also ‘bei sich’, so wenig sie sich möglicherweise auch mit ihrem Text identifizieren mag. A kann aufgrund der gegebenen Definition nicht ‘bei sich’ bleiben, auch wenn sie, wie etwa Politiker oder Showmaster in Hollywood-Filmen, einen Cameo-Auftritt absolvieren und als sie selbst auf der Leinwand erscheinen – sie *spielen* sich selbst, sie *sind* nicht sie selbst.³

¹ Vgl. Platon, *Gorgias. Über die Beredsamkeit*, übers. v. Friedrich Schleiermache, Stuttgart: Reclam 2006; (Orig. ca. 370 v. Chr.).

² Adolf Hitler als Schüler Paul Devrients ist hier ein oft und gern genanntes Beispiel, das bereits 1941 von Brecht in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* vorweggenommen wurde. Vgl. Brecht, Bertolt, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Frankfurt/M.: Suhrkamp ⁸1975.

³ Das schlägt sich auch in der Listung ihres Namens im Abspann eines Films unter ‘Cast’ und nicht unter ‘Crew’ nieder.

Umgekehrt wiederum spricht nicht A, wenn die Schauspielerin etwa ein Interview gibt oder an einer Promotion-Veranstaltung teilnimmt.¹ Sie kann das entweder völlig als ‘sie selbst’ tun oder z. B. auch in ihrer Funktion als Werbeträgerin. Da sie aber nicht (B) spielt ist sie in einer solchen Situation Teil der Wirklichkeit. Diese mag eventuell wiederum theatral gestaltet sein, ohne dadurch zu einer von der Wirklichkeit entfernten Sinnprovinz zu werden.

In einem Grenzbereich bewegt sich das Impro-Theater. Hier gibt es wechselnde Phasen von Theater und Realität. Spricht der Spielleiter in seiner Funktion, spielt er nicht (B). In der Vereinbarungsphase sind alle Beteiligten Teilnehmer an einem Spiel (ein vergleichbares Spiel gibt es unter dem Namen *Activity* zu kaufen). Die Grenzen mögen fließend sein, die Situation mag zwischen Spiel und Theater oszillieren und auch nicht für alle Zuschauer zum selben Zeitpunkt die gleiche sein, dennoch lässt sie sich für den jeweiligen Zeitpunkt und die jeweilige Beteiligte exakt definieren, die Vereinbarung: A spielt (B) und C schaut zu, bleibt völlig intakt. Spielt C mit, ist sie nicht mehr C, sie wird A. Spielt A nicht (B) sondern bleibt ‘sie selbst’, ist sie nicht A und es ist nicht Theater. So gesehen kann die einzelne Zuschauerin tatsächlich die Vierte Wand durchbrechen, allerdings nicht für sich selbst, nur für jene, die weiterhin C bleiben.

Für ein Happening schließlich gilt der Kontext Theater nicht, da C nicht existiert. Alle Teilnehmer sind Akteure, und wenn sie einander zusehen blicken sie nicht in eine fiktive Welt, sie sehen die Wirklichkeit (selbst wenn diese durch einen Rauschzustand verzerrt sein mag).

1.3.7.1 Wer spricht denn da?

Wie schon erwähnt, lässt sich ein Modell-Autor eines Textes auf Basis der realen Autorin verhältnismäßig leicht konstruieren, wer aber ist die Senderin im kommunikativen Modell des Theaters? Immerhin hat eine Autorin das Werk verfasst, Kostüm-, Masken- und Bühnenbildner, Darsteller, Musiker und andere mehr leisten sowohl in der Produktions- als auch in der Aufführungsphase ihren Beitrag, steuern ihre

¹ Nochmals zur Erinnerung: A ist eine Person in der Funktion der Schauspielerin und kann daher immer nur durch (B) sprechen.

Zeichen bei. Selbst die Rezipientin wird (wie auch der Modell-Leser) während der Produktionsphase als 'Modell-Zuschauerin' miteinbezogen und beeinflusst dergestalt die Performance. Noch während der Vorstellung selbst beeinflussen das Publikum mit seinen Reaktionen, die Befindlichkeiten der Mitwirkenden und anderes mehr die konkrete Manifestation der Botschaft.

Besonders im Impro-Theater, das sich, wie bereits beschrieben, in einem Grenzbereich zwischen Theater und Spiel bewegt, fällt es schwer zu sagen, wer hier nun mit wem auf welcher Ebene kommuniziert. Das mag auch daran liegen, dass oftmals keine Botschaft formuliert sondern nur ausprobiert wird, wie eine solche aussehen könnte und das Publikum darüber entscheidet, wie sie letztlich auszusehen hat.

Es stellt sich also die Frage: ist es überhaupt nötig, die Senderin exakt zu benennen?

Darauf kann es klarerweise nur eine Antwort geben: Natürlich ist es für eine wissenschaftliche Betrachtung wichtig zu wissen, wovon man überhaupt spricht. Also betrachten wir die Frage einmal näher.

Das System Theater ist ein hierarchisches. Hierarchie wird im Allgemeinen mit Herrschaft und Machtausübung gleichgesetzt und mit Rangordnung und Klassifizierung verbunden. Befreit man den Begriff jedoch von seinen – im Allgemeinen als negativ empfundenen – Konnotationen, bleibt das Bild einer Struktur, die auch in basisdemokratischen Prozessen eingehalten wird. Wer auch immer mitredet, spricht in einer Funktion, die wechseln mag, aber für den aktuellen Sprechakt identifizierbar bleibt. Selbst in einer One-Man-Show werden Entscheidungen getroffen, die einer Funktion zugeordnet werden können: als Autorin schreibt die Darstellerin den Text, als Kostümbildnerin sucht sie nach Kostümen und entscheidet als Regisseurin, ein bestimmtes einzusetzen. Sie führt als Produzentin die Verhandlungen mit den Spielstätten und als Pressereferentin mit den Medien.

In großen Produktionen mit vielen Beteiligten mag es auf den ersten Blick so scheinen, als ob die Zuordnung der Funktionen leichter zu treffen sei, schließlich ist jede Position tatsächlich besetzt; nimmt aber etwa die Produzentin Einfluss auf Regieentscheidungen,

übernimmt sie – wenigstens punktuell – die Funktion ‘Regie’. Das ließe sich auch für historische Aufführungen so aufgliedern, wäre allerdings vermutlich etwas schwierig, da die für die Beurteilung nötigen Informationen meist nicht mehr erreichbar sind.

Es gibt tatsächlich nur eine Funktion – die im Falle eines Kollektivs auch von mehreren Personen und beim Impro-Theater sogar von Zuschauern eingenommen werden kann –, die als Senderin in Erscheinung tritt, und das ist die der Regisseurin. Sie trifft die letzte Entscheidung darüber, dass die Botschaft so und nicht anders gestaltet sein soll. Sie ist, bevor sie ihre Entscheidung trifft, tatsächlich die erste Rezipientin der Botschaft als Gesamtes (und während des Probenprozesses ihrer Einzelteile) und als solche eine Art ‘Inkarnation’ der Modell-Rezipientin. Sie ist die Wirkende, die sich im Formulierungsprozess Mit-Wirkender ‘bedient’. Die Botschaft, die in diesem Prozess entsteht, wird während der Vorstellung immer wieder aufs Neue übermittelt. Anders als bei einer Aufzeichnung, die auf technische Mittel zurückgreift und daher weitestgehende Identität mit der Originalbotschaft garantiert, unterscheidet sich jede erneute Übermittlung von allen vorhergegangenen; es kommt also ‘nur’ zur Übermittlung von Iterationen der Originalbotschaft. Das Bühnenwerk wird schließlich für eine Analyse wiederum aufgegliedert in seine verschiedenen Ebenen: die Botschaft an sich, die Medien der Übermittlung (Mitwirkende, Licht, Kostüm etc.), die einzelnen von den Medien eingesetzten Mittel und die Störungen der Übermittlung aufgrund der Instabilität ihrer Medien.

Das Formulieren der Botschaft während der Produktionsphase unterliegt selbst einer Reihe von kleineren und größeren Störungen: mehr noch als allfällige kulturelle Unterschiede, die die Kommunikation behindern können, stehen die individuellen Vorstellungswelten der einzelnen Künstler einer völligen Kontrolle über die Botschaft durch die Regisseurin im Wege.

Ist also eine Autorin noch (fast) völlig autonom in ihrer Kontrolle über ihr Werk, den geschriebenen Text (unabwendbare Einflüsse durch Zwänge des Verlags und des Drucks sind zwar vorhanden, meist aber peripher), hat es die Regisseurin mit einer weitaus schwierigeren Ausgangslage zu tun, da sie mit den anderen Mitwirkenden eine tragfähige Übereinkunft erzielen muss. Und anders als eine Bildhauerin oder Malerin

hat sie es mit lebendigen Werkstoffen zu tun, die sie nicht nach Belieben formen kann.¹ Denn unabhängig vom theoretischen Konzept und dem gewählten Schauspielstil bildet der konkrete Körper der Darstellerin den Werkstoff, dem gewisse Eigenschaften unabänderlich inhärent sind: Physiologische, psychologische, physikalische, medizinische und sogar intellektuelle Eigenschaften dieses Werkstoffs bestimmen auf grundlegende Weise die Darstellung.²

1.3.7.2 Lügen

Schauspieler sind, wie Rousseau beklagt hat, professionelle Lügner: Was sie sagen sind nicht ihre eigenen Worte³, und wovon sie sprechen entspricht womöglich nicht der Wahrheit in der Wirklichkeit. Es muss nicht einmal der Wahrheit in der Fiktion entsprechen, und das kann eine Rezipientin durchaus in Ratlosigkeit stürzen. Rousseau sieht in der „Kunst, sich zu verstellen, einen anderen als den eigenen Charakter anzunehmen, anders zu erscheinen, als man ist, etwas anderes zu sagen, als man denkt“ ein Mittel, um des Volkes Sitten zu verderben.⁴ Soweit muss man nun nicht unbedingt gehen, dennoch steht fest, dass (gute) Schauspieler sehr gute Lügner sind (jedenfalls auf der Bühne), die sowohl erfolgreich vertuschen, dass sie gerade lügen (etwa wenn sie behaupten, Moskau brenne, was tatsächlich normalerweise in der Wirklichkeit nicht der Fall ist), als auch, dass sie nicht lügen (etwa wenn sie bestreiten, Andri getötet zu haben, was sie ja tatsächlich nicht getan haben – in der Wirklichkeit). Über diesen Widerspruch stolpern etwa auch Reichertz und Englert in ihrer *Einführung in die qualitative Videoanalyse*, wenn sie monieren, dass Schauspieler, wenn sie eine Lügnerin spielen,

¹ Selbstverständlich lassen sich auch Werkstoffe wie Farbe, Leinwand, Stein oder Holz nicht völlig willkürlich nach den Vorstellungen der Künstlerin formen, gestatten aber innerhalb der physikalischen und chemischen Grenzen einen unbeschränkten Gestaltungsspielraum.

² Die Betrachtung der Darstellerin als Werkstoff unterscheidet sich von jener als Marionette dadurch, dass sie ihre individuellen Eigenschaften in die Verkörperung einbringen kann und soll anstatt sich ihrer zu entäußern.

³ Selbst wenn die Schauspielerin den Text selbst geschrieben hat, sind es zu dem Zeitpunkt, da sie ihn spricht, nicht ihre Worte, da sie die Funktion ‘Autorin’ verlassen hat, und die Funktion ‘Darstellerin’ ausübt. Das gilt selbst für Improvisationen: A spielt immer noch (B), sie erfüllt mittels eines von ihr in ihrer Funktion als ‘Autorin’ improvisierten Textes nach wie vor ihre Funktion als ‘Darstellerin’.

⁴ Vgl. Rousseau, "Brief an D'Alembert über das Schauspiel", S. 414.

nicht lügen, da sie ja tun, was sie tun sollen, und man daher in ihren Gesichtern auch keine Lüge erkennen könne.¹

Dem lässt sich entgegenhalten, dass eine Lüge sich als solche ohnehin nur erkennen lässt, wenn Menschen beim Lügen Fehler machen; und einen solchen Fehler könnte eine Schauspielerin ja auch vorsätzlich begehen oder zulassen.

Auch die Bereitschaft, eine Lüge zu glauben, macht die Lüge unsichtbar für die Belogene:²

„Wir sind nicht dafür ausgestattet, gute Lügenfänger oder -erzähler zu sein. Vermutlich gab es bei unseren Vorfahren nicht allzu viele Gelegenheiten, zu lügen und damit durchzukommen. Wurde man ertappt, waren mit der Lüge womöglich erhebliche Kosten verbunden. Trifft diese Spekulation zu, hätten diejenigen, die ungewöhnlich geschickt Lügen aufdecken oder aufzischen konnten, die natürliche Selektion nicht überstanden.“³

Belogen wurden allenfalls Fremde; da man auf die Kooperation der anderen in der Gruppe für das eigene Überleben angewiesen war, bedeutete eine Rufschädigung durch Erwischt werden beim Lügen womöglich das Todesurteil.

Um überzeugend lügen zu können, müssen Schauspieler ihre Körperzeichen bewusst, unangestrengt und glaubwürdig einsetzen können. Dafür gibt es zwei grundlegende Techniken:

Das Arbeiten von innen nach außen, der Technik des *Method Acting* nach Strasberg⁴, erzeugt die ‘richtigen’ Körperzeichen, indem die Schauspielerin sich in die Situation des von ihr dargestellten Charakters versetzt und dessen Empfindungen in sich hervorruft – die Körperzeichen sind dann die Folge dieser Empfindungen.

Beim Arbeiten von außen nach innen stellt die Schauspielerin eine Auswahl an passenden Körperzeichen willentlich her und regt ihren Körper so an, die restlichen

¹ Vgl. Reichertz, Jo, Englert, Carina Jasmin, *Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden 2011, S. 51.

² Vgl. Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 26–28.

³ Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 431.

⁴ Vgl. Strasberg, Lee, Wermelskirch, Wolfgang Hg., *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur ‘Method’*, Berlin: Alexander ⁵2001.

noch fehlenden Zeichen aus den gespeicherten Erfahrungen zu ergänzen. Wie Ekman beschreibt, lässt sich physiologisch eine Wechselwirkung zwischen Zeichen und Körper diagnostizieren: Bei korrekter Ausführung stellen sich tatsächlich die korrespondierenden Gefühle ein.¹

1.3.7.3 Die Prämisse Theater

Theater ist Semiose, das heißt, ein semiotisches System, das sukzessive verschiedene Zeichen durchläuft, die sich dabei gegenseitig erklären und dessen Subsysteme aufeinander einwirken. So wie ein Text erst durch die Interaktion mit einer Leserin vollgültig entsteht, braucht ein Theaterstück eine Zuschauerin, um in die ‘wirkliche Welt’ hinein zu wirken. Das Interpretieren hat in beiden Fällen bestimmten Regeln zu folgen, es ist nicht beliebig. Da der Bewusstseinsinhalt, die ‘Enzyklopädie’ der Zuschauerin, kulturell geprägt und individuell ausgestattet ist, kommt es zwar zu voneinander abweichenden Interpretationen; da dem Werk aber ein Sinn entnommen werden kann (und wenn es der ist, dass es von Sinnlosigkeit handelt), ist die Semiose nicht unendlich. Den meisten Werken werden mehrere Sinnebenen zugebilligt, und so wird der Zeichenprozess zu einem komplexen Unterfangen.

Die Erschließung des Sinns lässt sich dabei mit dem kommunikativen Modell beschreiben: Zeichen werden aus einer Enzyklopädie ausgewählt und/oder mit einem Code zu einer Botschaft chiffriert, die die Senderin über einen Kanal an die Empfängerin übermittelt. Kontext, Ko-Okkurrenz und Situation steuern Informationen bei, die beim Dechiffrieren sowohl unbewusst als auch bewusst in den Interpretationsvorgang eingebracht werden.

Bevor sie allerdings mit ihrer Interpretation beginnen kann, muss die Rezipientin entscheiden, ob das, was sie interpretiert, Wirklichkeit oder Fiktion ist. Die Bezahlung von Eintrittsgeld ist da keine Entscheidungshilfe, denn für die Teilnahme an manchen

¹ Vgl. Ekman, Paul, *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, übers. v. Susanne Kuhlmann-Krieg, Matthias Reiss, Heidelberg: Spektrum, Akad.-Verlag²2010, S. 51–53; (Orig. *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2003).

Vorträgen muss man auch bezahlen, und ob Wrestling nun Sport oder Show (also Theater) ist, entscheidet sich nicht an der Kasse.

Leser haben es leichter als Zuschauer: selbst wenn sie von der Wirklichkeit lesen, ein erster Schritt der Abstraktion hat bereits stattgefunden, indem *gelesen* und nicht *erlebt* wird. Der zweite, immer noch nicht einfache Schritt zur Entscheidung, ob ein Text von der Wirklichkeit berichtet oder doch Fiktion ist, nicht von der realen, sondern von einer möglichen Welt erzählt, kann aus einer bereits etwas distanzierteren Position gesetzt werden. Erst der Vollzug dieses zweiten Schrittes macht aus der Wirklichkeit Fiktion, und sobald wir davon ausgehen, Fiktion zu rezipieren, interpretieren wir eine mögliche, nicht aber eine reale Welt.

Ob nun in einem Text, einem Film oder einem Bühnenwerk wahrgenommen: „Eine mögliche Welt überlagert in redundanter Weise die ‘reale’ Welt der Enzyklopädie“ der Rezipientin, sie ist immer unvollständig, da es unmöglich ist, sie vollständig zu beschreiben – das gelingt schon mit der realen Welt nicht. Die erzählerische Welt bezieht zu Recht „ihre Individuen und deren Eigenschaften von der ‘realen’ Bezugswelt als Darlehen“¹. Und auch diese reale Bezugswelt ihrerseits ist ja ein kulturelles Gebilde.

Wir wissen, oder wir setzen es wenigstens voraus, dass alles, was auf der Bühne passiert, Botschaft ist, gewollt und so gesetzt. Wird dieses Wissen durch ‘Fehler’ (Hänger, Versprecher, schlechte Darsteller, Umstürzen der Kulissen oder auf die Bühne stürmende Terroristen) konterkariert, sind wir geneigt, es erst einmal für Absicht zu halten und in die ‘mögliche Welt’ zu integrieren, bevor wir uns aus der Rezeption reißen lassen. Es hängt von den Umständen, der Ko-Okkurenz, ab, ob wir amüsiert, peinlich berührt, verärgert oder entsetzt reagieren. In jedem Fall wird die Prämisse zumindest vorübergehend aufgehoben und muss gegebenenfalls wieder neu aufgebaut werden.²

Eine mögliche Welt ist, um mit Eco zu sprechen, „Teil des Systemkonzepts irgendeines Subjektes und hängt von konzeptuellen Schemata ab“. Ob wir mit den Konzepten der

¹ Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 165–166.

² Mit dieser Fähigkeit der Rezipienten spielt etwa Calvino, Italo, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, übers. v. Burkart Kroeber, München, Wien: Hanser 1983; (Orig. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Turin: Einaudi 1979).

möglichen Welt übereinstimmen oder nicht, hängt von unserer ‘Ideologie’, wie wir uns mit ihr beschäftigen hängt von unserer Enzyklopädie ab: wenn in letzterer etwas als möglich verzeichnet ist, halten wir das in allen kompatiblen Welten ebenfalls für möglich; die grundlegenden Wahrheiten unserer realen Welt existieren auch in der fiktiven (es ist dabei ohne Belang, ob diese unsere Überzeugungen in den Augen anderer vernünftig sind). Daraus folgt, dass unsere Bezugswelt ein enzyklopädisches Gebilde ist.¹

Eine erzählerische Welt muss nicht mit unserer kompatibel, aber sie muss konstruierbar sein. Auch in ihr kann etwas nicht gleichzeitig rund und nicht rund sein. Um dennoch eine solche Welt zu erschaffen, muss zuerst eine von der realen Welt abweichende Prämisse formuliert und erst im Anschluss daran diese spezielle fiktive Welt auf Basis dieser Prämisse konstruiert werden. Jene Operatoren, die das ermöglichen, werden nominiert, nicht konstruiert, und eine erfolgreiche Rezeption einer solchen Welt ist nur möglich, wenn die Prämisse akzeptiert und nur im Rahmen der von ihr geschaffenen ‘Wirklichkeit’ hinterfragt wird.²

Der Film *Star Trek* etwa spielt mit seiner eigenen Prämisse, indem Spock (der alte) Kirk im Glauben lässt, er dürfe sich nicht selbst begegnen, weil es das Raum-Zeit-Kontinuum zerstören würde, was aber innerhalb der ‘Wirklichkeit’ dieser Welt falsch ist, wie sich am Ende des Films herausstellt.³ Nun spricht in unserer Realität alles dafür, dass Zeitreisen, jedenfalls in die Vergangenheit, völlig unmöglich sind. So gesehen kann die Welt, in der sie offensichtlich doch stattgefunden hat, nicht real sein. Akzeptiere ich die Prämisse, man könne in dieser speziellen Welt doch in die Vergangenheit reisen, stammen unsere einzigen Informationen über die Gesetze solcher Reisen aus dieser Welt. Wenn also Kirk annimmt, Spock dürfe sich selbst nicht begegnen, liegt es nahe, das als gegeben hinzunehmen. Nur aufmerksame Zuschauer bemerken, dass Spock selbst nichts sagt, was diese These untermauert, und letztlich stellt sich ja auch heraus, dass diese mögliche Welt eine Begegnung der beiden Spocks durchaus zulässt.

¹ Vgl. Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 167–168.

² Vgl. Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 188–189.

³ Vgl. *Star Trek*, Regie: J. J. Abrams, Paramount Pictures, Spyglass Entertainment, 06.04.2009, USA 2009.

„Innerhalb dieser Welt nehmen die Personen propositionale Haltungen ein“, sie konstruieren ihre eigenen doxastischen Gebilde. Diese können, müssen aber nicht richtig sein; wir sind also mit mehreren Zuständen konfrontiert, von denen nur einer richtig sein kann. „Das Problem liegt also darin, festzustellen, welche Beziehungen – in den Begriffen von Weltstrukturen und wechselseitiger Annehmbarkeit – zwischen den [verschiedenen] Zuständen von Dingen bestehen.“¹ Personen können darüber hinaus nicht nur etwas Falsches annehmen, sie können auch vorsätzlich lügen. Wenn Fischer-Lichte also meint, dass die Zuschauerin sehe, „was sie nach den Worten der Schauspieler auf [der Bühne] wahrnehmen soll“², so hat sie nur so lange recht, als die Zuschauerin sich nicht aufgrund ihrer eigenen anderen Wahrnehmung, sei es, dass sie weiß, dass die Behauptung eine Lüge ist, sei es, dass sie weiß, dass die Behauptung auf einem Irrtum beruht, dieser ihrer eigenen Wahrnehmung mehr vertraut als den Worten der Schauspielerin. Schon Kasperltheater benutzt derlei Differenzen zur Erzeugung von Spannung.

„Vom Modell-Leser wird nicht nur eine enorme Flexibilität und Oberflächlichkeit verlangt, sondern auch ein beständiger guter Wille.“³ Im Theater ist das nicht anders, die Prinzipien der Mechanismen und Vorgehensweisen des Interpretierens von Text lassen sich in den grundlegenden Zügen übertragen. *Ecos Lector in fabula* geht beim Interpretieren von Gelesenem und Gehörtem mit den gleichen Strategien, Taktiken und ‘bedingten Reflexen’ vor wie ein ‘spectator in theatrum’ beim Interpretieren von Gesehenem. Vor allem was die „Ebenen der Verschwiegenheit“⁴ und die Herausforderung, sie auseinander zu präparieren und isoliert darzustellen, betrifft, sind sowohl die Hindernisse wie auch die Lösungs-Praktiken von erstaunlicher Ähnlichkeit.⁵

Sobald wir in den Kontext ‘Theater’ eintreten, beginnen wir mit der Präfiguration von möglichen Welten. Wie abstrakt die präsentierte Welt auch sein mag, sie folgt ihren

¹ Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 163–164.

² Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 34–35.

³ Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, S. 279.

⁴ Eco/Held, *Lector in fabula*, S. 30.

⁵ Diese Ähnlichkeit *in der Vorgehensweise* (nicht zu verwechseln mit einer *signatura rerum*, einer Ähnlichkeit aufgrund *semiosischer Toleranz*) halte ich für keinen Zufall: Die Chaostheorie postuliert, dass die Natur ein einmal gefundenes erfolgreiches Prinzip immer wieder einsetzt, ob es sich nun um das Wurzelwerk eines Baumes, die Konstruktion seiner Krone oder die Verzweigung der Blutgefäße handelt, und dieses dann auch noch dem Selbstähnlichkeitsprinzip der fraktalen Geometrie folgt: Ein Teil des Ganzen sieht ungefähr so aus wie das Ganze selbst. Die Ähnlichkeit ist stochastisch, das heißt, sie muss nicht perfekt sein und lässt sich mathematisch ausdrücken.

eigenen Regeln, die sie erst begründen. Diese mögen mit denen der realen Welt ident sein oder völlig von ihr abweichen, ihre Existenz offenbart sich im Laufe der Zeit und ermöglicht es der Zuschauerin, Hypothesen über die Struktur dieser Schöpfung zu entwickeln. Diese Entwürfe werden nun kontinuierlich aktualisiert und adaptiert. Das geschieht durch die fortlaufende Verknüpfung der Geschehnisse mit der Enzyklopädie.

Keine andere Sinnklave ist der Wirklichkeit so nah wie das Theater. Tatsächlich scheint sie sogar – zumindest in Teilen – Wirklichkeit zu *sein*, sie findet im Jetzt und Hier statt, die Menschen, die wir sehen, leben wirklich, sie atmen und unterscheiden sich von uns in keinem einzigen Merkmal.¹ Es ist also wenig überraschend, dass es manchmal schwierig ist zu akzeptieren, dass, so lange der Kontext ‘Theater’ heißt, es sich nicht um Wirklichkeit handelt. Das ist für Rezipienten wie Produzenten offensichtlich manchmal so schwer zu glauben, dass es dem Akzeptieren der Prämisse für eine *konstruierte* Welt gleicht: so, wie in einer *kompatiblen* Welt etwas nicht gleichzeitig rund und eckig sein kann, kann ein Mensch nicht gleichzeitig A und B sein; erst wenn ich die *Prämisse* A spielt (B), und jetzt und hier existiert nur mehr B, akzeptiere, bin ich in der Lage, diese mögliche Welt auf Basis der Prämisse zu konstruieren.

Tomasellos Konzept der geteilten Intentionalität² bedeutet in diesem Zusammenhang, dass im Kontext ‘Theater’ das Konzept ‘Lüge’ auf der Ebene einer direkten Kommunikation zwischen der Darstellerin selbst und der Zuschauerin als irrelevant bzw. systemimmanent akzeptiert ist und ausgeblendet werden kann. Ebenso ausgeblendet wird, so lange im Kontext ‘Theater’ kommuniziert wird, die Ebene ‘Darstellerin’ und wird ersetzt durch die Ebene ‘Rolle’, die als sicht- und hörbare Erscheinung den zeitlichen und körperlichen Raum der Darstellerin einnimmt. Sie übernimmt allerdings nicht die Funktion ‘Senderin’, sie wird zu einem Element des Zeichensystems ‘Aufführung’, das als Gesamtheit die Botschaft bildet. Daher lässt sich die ‘Vierte Wand’ nicht durchbrechen: Selbst wenn die Darstellerin die Zuschauerin körperlich berührt, kommt es, so lange beide den Kontext ‘Theater’ aufrechterhalten, *nicht* zu einer Kommunikation zwischen Figur/Rolle und Zuschauerin. Der

¹ Zu diesem Zeitpunkt klammere ich jede Art von Puppentheater aus; es gelten dafür zwar die gleichen Voraussetzungen, für die Rezipientin ist es aber nicht so schwierig, eine mögliche Welt zu konstruieren, als wenn lebende Menschen auf der Bühne stehen.

² Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 18.

Körperkontakt ist gewissermaßen eine Ausstülpung der Botschaft selbst, eine Art Stellvertreter-Kontakt zwischen Regisseurin und Zuschauerin.¹

Die nachhaltige Irritation, die eine solche Grenzüberschreitung gewöhnlich bei der Zuschauerin hervorruft, führe ich nicht nur auf das Faktum der Grenzüberschreitung selbst, sondern auch zu einem nicht geringen Teil auf die völlige Unmöglichkeit zurück, angemessen zu reagieren: Da die eigentlich Berührende nicht greifbar, die Figur/Rolle zwar körperlich anwesend, aber eben nicht konkret existent ist, bleibt höchstens die Flucht aus dem Kontext 'Theater' zurück in die Realität und die Aufnahme einer Kommunikation mit der Darstellerin. Genau dieser Aspekt scheint es mir wiederum zu sein, der Darsteller direkten Kontakt mit Zuschauern mit Vorbehalt betrachten lässt, besteht doch immer die Gefahr, dass die eine oder der andere Berührte die Ausführung der für die Aufrechterhaltung des Kontextes 'Theater' nötigen Abläufe stört und so die *Vorstellung* (in allen Bedeutungsvarianten) 'schmeißt'.

1.3.7.4 Universale körpersprachliche Äußerungen

Verbale Äußerungen setzen ontogenetisch (aber auch phylogenetisch und faktisch) auf den Körper auf, mit ihm beginnt der Mensch zu kommunizieren. Tomasello weist darauf hin, dass schon Kleinkinder, die noch nicht sprechen können, die Zeigegeste ('Schau, wohin ich zeige, dort wirst du etwas sehen') verstehen, und später im Leben können auch Touristen, die der Landessprache nicht mächtig sind, mittels „von Natur aus bedeutungstragenden Formen gestischer Kommunikation“ erfolgreich interagieren;² sogar Hunde sind in der Lage, dem gestischen Hinweis 'dort' zu folgen. Von Natur aus? Diese Auffassung ist weit verbreitet, so nimmt etwa Bernhard F. Scholz in Übereinstimmung mit Bulwer an, „die natürliche Sprache der Hand“ sei „der Babylonischen Sprachverwirrung entgangen“³.

¹ So etwa stelle ich mir den stellvertretenden (symbolischen) Ehevollzug durch den Abgesandten des Königs und seiner noch nicht Angetrauten vor.

² Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 12–13.

³ Vgl. Scholz, Bernhard F., "Zur Darstellung und Ordnung der Gesten als einer natürlichen Sprache der Hand im 17. Jahrhundert: John Bulwers *Chirologia: or the Natural Language of the Hand* (1644)", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 52.

Darwin brachte in die Wissenschaft die Vorstellung ein, dass sechs gestisch-mimische Grundtypen universell seien: Freude, Erstaunen, Angst, Ekel, Zorn und Trauer drückten sich überall auf der Welt in gleicher Weise in den Gesichtern der Menschen aus und würden auch überall gleich verstanden.¹

Sind Gesten also grundsätzlich „von Natur aus bedeutungstragend“? Es ist offensichtlich und entspricht auch unseren Erfahrungen im fremdsprachigen Ausland, dass wir mit Gestikulieren oft weiter kommen als mit unserer Muttersprache; die Gefahr, eine Geste zu wählen, die falsch verstanden wird, ist aber umso größer. Das OK-Emblem (auch als ‘Ringgeste’ bezeichnet) wird von manchen als Beschimpfung verstanden², einem Araber mit der linken Hand Essen zu reichen ist keine gute Idee³ und selbst Kopfnicken und -schütteln bedeuten nicht überall dasselbe⁴. Die Bedeutung redegleitender Gesten wie der ‘bursa a mano’ (alle Fingerspitzen einer Hand liegen aneinander, die Hand ist supiniert und bildet dergestalt eine Art ‘Tasche’) oder des horizontalen Bewegens oder Zeigens der offenen Handfläche in Supination vor dem Körper ist kulturspezifisch und muss gelernt werden.⁵

Immerhin stellt Paul Ekman fest: „Jede Emotion sendet ihre eigenen Signale“⁶ und belegt das auch mit neurologischen Erkenntnissen. Was lässt sich aus dieser Feststellung ableiten? Wenn alle Menschen die Emotion ‘Freude’ an sich selbst kennen und fühlen, benennen und optisch im Spiegel oder auf Photographien erkennen können, bedeutet das, dass sie dazu auch bei anderen in der Lage sind? Gibt es die ‘natürliche Gestik’, universelle mimische Ausdrücke für zumindest die Primäraffekte?

¹ Vgl. Darwin, Charles, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, übers. v. Julius Victor Carus, Graz: Ed. Geheimes Wissen 2013; (Orig. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London: John Murray, 1872). Im Laufe der Zeit allerdings gingen die Meinungen, welche Grundtypen es gebe, und wie viele, doch beachtlich auseinander – dazu später mehr.

² Vgl. Kortmann, Kathryn, Müller, Thomas, "Vieldeutige Fingerspiele. Den hochgereckten Daumen des Trampers versteht jeder Europäer. In arabischen Ländern jedoch könnte dieses Signal fatale Folgen haben – dort ist das Handzeichen eine sexuelle Beleidigung. Gesten gehören seit jeher zur zwischenmenschlichen Kommunikation. Wie haben sie sich entwickelt?", *Bild der Wissenschaft* 6/ 2002.

³ Vgl. Axtell, *Reden mit Händen und Füßen*, S. 228.

⁴ Vgl. Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 134.

⁵ Eine besonders vergnügliche und ganz und gar nicht wissenschaftliche Präsentation italienischer Gesten hat ein junger Amerikaner in youtube eingestellt: Bernhardt, Levi, *Top 20 italian hand gestures* 24.09.2014; http://youtu.be/IHu2_AmDmWg?list=FLe3yjbS8xf36MG8aAjEo8Q, Zugriff: 08.01.2015.

⁶ Ekman, *Gefühle lesen*, S. XVI.

Ekman erkennt für die Primäraffekte Freude, Verzweiflung, Wut, Furcht, Ekel, Überraschung, Interesse, sowie für die Ende des ersten Lebensjahres auftauchende Emotionen Scham, Schuld, Verachtung, Traurigkeit, Zufriedenheit und Aufregung interkulturell genügend Übereinstimmungen, um ihre Universalität zu anzunehmen.¹ Er zeigt in seinem FACS, dem *Facial Action Encoding System* Fotos von Gesichtern, denen er jeweils eine bestimmte Emotion zuordnet und beschreibt auch, welche Muskeln aktiviert werden, um diesen speziellen Ausdruck hervorzubringen.

Roberto Caldara hat mit seinen Kollegen Rachael E. Jack, Oliver G. B. Garrod, Hui Yu und Phillippe G. Schyns im Gegensatz dazu nachgewiesen, dass Gesichtsausdrücke nicht kulturell universell sind.²

Wenn Ekman also feststellt, „privat: angeborene Mimik, in der Öffentlichkeit: manipulierte Mimik“³, widerspricht das Caldaras Beobachtungen.

Wie wenig universell und eindeutig die Bedeutung nonverbaler Äußerungen ist weiß übrigens auch jede junge Mutter: Ja, das Baby weint. Aber warum? Ist es müde? Hungrig? Tut ihm etwas weh, ist es womöglich krank? Was will es ihr mitteilen? Bis die Mutter die Unterschiede zwischen den einzelnen Bedeutungen erkennt und weiß, dieses spezielle Weinen bedeutet, die Windel sollte gewechselt werden, dauert es Wochen, manchmal Monate, und manche lernen es nie. Zwischen den einzelnen Babies gibt es individuelle Unterschiede, auch wenn es durchaus Ähnlichkeiten gibt (erfahrene Mütter wissen viel schneller, was das Baby gerade braucht). Doch darf nicht übersehen werden, dass, auch wenn noch nicht bewusst erzogen wird, Feedbackschleifen die Äußerungen des Babies modifizieren.⁴

Das gilt etwa auch für das Lächeln, von dem Desmond Morris meint:

¹ Vgl. Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 164.

² Vgl. Jack, Rachael E., Garrod, Oliver G. B., Yu, Hui., Caldara, Roberto und Schyns, Philippe G., "Facial expressions of emotion are not culturally universal", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 19/ 19.03.2012.

³ Ekman, *Gefühle lesen*, S. 4.

⁴ Vgl. u. a. Liedloff, Jean, *Auf der Suche nach dem verlorenen Glück. Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit*, übers. v. Eva Schlottmann, Rainer Taëni, München: Beck 1995; (Orig. *The Continuum Concept*, New York: Alfred E. Knopf, Inc. 1977).

„Ein Lächeln ist und bleibt auf der ganzen Welt ein Lächeln. Ein Stirnrunzeln, ein starrender Blick, eine erhobene Faust – diese Signale lassen in keiner Region dieser Erde einen Zweifel daran aufkommen, in welcher Gemütslage sich der betreffende Mensch befindet.“¹

Es trifft zwar auf die phänotypische Erscheinung zu, dass der Gesichtsausdruck ‘Lächeln’ weltweit bekannt ist, das bedeutet allerdings erst einmal: gar nichts. Das Gleiche ließe sich auch über die ‘Ringgeste’ sagen. Die Frage ist: bedeutet ein Lächeln überall das Gleiche? Und dann gibt es ja nicht ‘das Lächeln’. Noch nicht einmal die Beifügung „echt“² beschreibt eine jeweils ganz spezielle Ausprägung, was auch vernünftig ist, denn die individuellen Unterschiede stellen ein solches Unterfangen vor beträchtliche Schwierigkeiten. Was den Inhalt, also die Bedeutung anlangt, so ist etwa die Annahme, Lächeln sei angeboren und deshalb universell, nicht unumstritten.

„Die einen nehmen an, dass sich die einzelnen Emotionen aus einem undifferenzierten, unspezifischen Erregungszustand des Säuglings allmählich entwickeln, die anderen nehmen an, dass die ‘grundlegenden’ Emotionen als angeborene neurale Mechanismen von Geburt an als qualitativ unterschiedliche Erlebnisweisen vorhanden sind.“³

Das Lächeln wird ontogenetisch zuerst als ‘Engellächeln’ völlig unspezifisch als einer von mehreren Gesichtsausdrücken, erst mit vier bis fünf Wochen als Antwort auf das Gesicht der Bezugsperson, aber auch das anderer Personen gezeigt. Ob die Bedeutung eines solchen Lächelns, etwa: ‘Ich freue mich, dich zu sehen!’, am Ende dieser Phase bereits anerzogen (etwa durch die Reaktion der entzückten Erwachsenen) oder tatsächlich angeboren ist, wurde meines Wissens noch nie gezielt untersucht.

Dazu kommt noch, dass eventuell stimmt mag, dass die Produzentin eines Lächelns ‘positive’ Emotionen mit einem ‘echten Lächeln’ ausdrückt, jedoch ist dies eine Wertung und weder eine Kategorie noch eine Bedeutung: Ist Schadenfreude positiv? Ist – im Gegensatz dazu – ‘gerechter Zorn’ negativ? Und: positiv oder negativ für wen? Eine solche Bewertung unterscheidet nicht zwischen Produzentin und Rezipientin; und sogar die Produzentin eines echten, schadenfrohen Lächelns könnte die zugrundeliegende Emotion als negativ einstufen. Daraus folgt, dass die Begriffe

¹ Morris, *Bodytalk*, S. 5.

² Ekman, *Gefühle lesen*, S. 283.

³ Stangl-Taller, Werner, *Die Entwicklung von Emotionen*, [werner stangl]s arbeitsblätter 2014; <http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/EMOTION/EmotionEntwicklung.shtml>, Zugriff: 06.06.2015.

‘positiv’ und ‘negativ’ Konnotationen sind, die zugewiesen werden und sich je nach Situation und kulturellem oder sozialem Hintergrund unterscheiden können.

Auch ist eine erhobene Faust keineswegs immer eine Drohung: im Sport z. B. kann es sowohl Triumph als auch Verzweiflung signalisieren. Was etwa den starrenden Blick betrifft, sind internationale Unterschiede schon von E. T. Hall beschrieben worden, der feststellt, dass Menschen, die verschiedenen Kulturen angehören, „nicht nur unterschiedliche Sprachen sprechen, sondern, was möglicherweise noch bedeutender ist, in verschiedenen Empfindungswelten leben“¹. Diese Erkenntnis, die er auch durch eindruckliche Beispiele untermauert, veröffentlichte er bereits 1966. Auch Marcel Mauss beschreibt, dass „einer Handlung, wie jemanden starr anzublicken, unterschiedliche Bewertungen“ beigemessen werden können.² Das hält die Wissenschaft allerdings bis heute nicht davon ab, an die eine ‘Ursprache’ zu glauben, wenn schon nicht eine verbale, so doch wenigstens eine gestische, und wenn schon nicht grundsätzlich, dann doch wenigstens in gewissen Fällen.

Immer wieder wird in der Gestikforschung versucht experimentell nachzuweisen, dass sich die Bedeutung von körpersprachlichen Zeichen mit signifikanter Sicherheit erkennen lässt. So unternahm Harald G. Wallbott den Versuch herauszufinden, ob Emotionen aus Körperhaltung und -bewegung abgelesen werden können. Er ließ also von Schauspielern 14 emotionale Zustände encodieren: Euphorie, stille Freude, Trauer, Verzweiflung, Furcht, Panik, kalter Ärger, heißer Ärger, Ekel, Verachtung, Scham, Schuld, Stolz und Langeweile, und diese wiederum von Versuchspersonen erkennen. Als Ergebnis ließen sich „zumindest bei einigen der hier untersuchten Emotionen“ statistisch signifikante Unterschiede erkennen. Sieht man sich die Klassifikationsmatrix näher an, so zeigt sich, dass aus den möglichen 14 Antworten auf jede Frage (‘Um welche der folgenden Emotionen handelt es sich hier?’, also multiple choice) die richtigen immerhin am häufigsten ausgewählt wurden. Es zeigt sich aber auch, dass etwa Stolz, Panik und Furcht bemerkenswert oft mit Freude verwechselt wurden. Am klarsten wurde Scham erkannt (immerhin 81%), und die Verwechslung mit kaltem

¹ Hall, *Die Sprache des Raumes*, S. 16.

² Vgl. Mauss, *Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, S. 206.

Ärger, Trauer und Panik (je 6%) bleibt sozusagen 'in der Familie'.¹ Ekman weist im Übrigen darauf hin, dass Körperzeichen etwa für Lügen meist gar nicht erkannt werden: „Die meisten Menschen können die meisten Menschen meistens zum Narren halten“, sagt er. „Nur wenige Menschen gelangen über Zufallstreffer hinaus, wenn sie beurteilen sollen, ob jemand lügt oder ehrlich ist“².

Selbst was gesprochene Sprache betrifft hält sich hartnäckig die Ansicht, zumindest gewisse verbale Äußerungen, etwa die eines akuten Schmerzes, wären weltweit gleich. Doch 'Aua!' oder 'Ouch!' heißt auf Japanisch völlig anders: *あいた*, akustisch 'itai', schreien Japaner, Anime- und Manga-Charaktere, wenn sie sich wehtun. Nichts, aber auch gar nichts scheint der Babylonischen Sprachverwirrung entgangen zu sein. Das ist allerdings kein Grund zur Klage: „Babel ist zugleich ein Desaster und – dies ist die Herkunft des Wortes Desaster – ein Sternenregen für die Menschheit.“³

Eines jedenfalls lässt sich, ohne mit den verschiedenen aktuellen Erkenntnissen der Wissenschaft in Widerspruch zu geraten, als gesichert annehmen, nämlich dass es für jede nicht innerhalb ihres kulturellen Geltungsbereichs explizit als Konvention festgelegte Geste so etwas wie einen Bedeutungsraum (Eco spricht in diesem Zusammenhang von einem „Inhaltsnebel“⁴) gibt, oder wenigstens, im Ausschlussverfahren, sich etliche Bedeutungsräume eliminieren lassen. Dies ermöglicht eine Verständigung über die Sprachgrenzen hinaus.

Erfolgreiche gestische Kommunikation zwischen Verschiedensprachigen beruht auf dem Zusammenwirken zahlreicher Faktoren. Der wichtigste Faktor ist wohl die grundsätzliche Bereitschaft zur Kooperation, aus der jegliche menschliche Kommunikation entspringt. Beide Gesprächspartner sind sich wechselseitig im Klaren darüber, dass die andere sie nicht versteht und sind auf Missverständnisse und

¹ Vgl. Wallbott, Harald G., "Ausdruck von Emotionen in Körperbewegungen und Körperhaltungen", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998.

² Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 210.

³ Steiner, George, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens (Zweite Ausgabe)*, übers. v. Monika Plessner, Henriette Beese und Peter Sillem, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. XIII; (Orig. *After Babel. Aspects of Language and Translation (Second Edition)*, Oxford: Oxford University Press 1975, 1992).

⁴ Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, S. 40.

Fehlkommunikation vorbereitet, wodurch sich ihre Toleranz erhöht¹. Das wiederum gestattet den Einsatz von ansonsten womöglich sozial oder kulturell negativ konnotierten sowie übertrieben pantomimischen Ausdrucksmitteln. So wird es möglich, sich vom Allgemeinen, grob Vereinfachten zum Speziellen, Exakten durch Feedbackschleifen mittels Versuch und Irrtum voranzutasten (oder, um mit Pierce zu sprechen, Raten-Prüfen-Raten), gemeinsame Konventionen zu vereinbaren und zu einer belastbaren Kommunikations-Basis zu gelangen. Der zweite wichtige Faktor ist der Kontext, Abduktion

Ein Zeichen ist nicht ein bloßes Äquivalent, da seine Bedeutung je nach Kontext und Situation verschieden ist. Eine Dechiffrierung ist demnach keine simple Deduktion; auch mit Induktion kommt man nicht weit. Wir brauchen eine metasemiotische Regel, „die irgendwie ausgedrückt wird und vorschreibt, welche Regel angewandt werden sollte“, und es muss eine Hypothese aufgestellt werden, wie eine solche Regel lauten könnte. Um hinter die Bedeutung eines Zeichens zu kommen, muss man es einer Abduktion unterziehen.

Eine Abduktion nennt man also das Schließen vom Resultat, das ich vor mir sehe, auf eine von mir vermutete Regel. „Die Abduktion ist daher das versuchsweise und risikoreiche Aufspüren eines Systems von Signifikationsregeln, die es dem Zeichen erlauben, seine Bedeutung zu erlangen.“ Wir unterscheiden dabei zwischen drei Typen: der übercodierten, der untercodierten und der kreativen Abduktion.

„Eine Hypothese oder übercodierte Abduktion liegt vor, wenn das Gesetz automatisch oder quasi automatisch gegeben ist. [...] Ein gegebenes Phänomen als Vorkommnis eines gegebenen Typs zu erkennen, setzt eine Hypothese bezüglich der Umstände der Äußerung, der Natur des Sprechers und des diskursiven Ko-Textes voraus.“

Dieser Prozess ist niemals völlig automatisch, „weil man entscheiden muss, diese Regel mit diesem Resultat zu verbinden, und zwar durch die Vermittlung des Falles.“ Eine Hypothese, die quasi automatisch erstellt wird, ist im Allgemeinen kaum anfechtbar. Es mag also nur eine einzige – bekannte – Regel geben, etwa für die Bedeutung des Wortes ‘ja’, ich muss mich dennoch entscheiden, ob ich dieser Regel folgen will oder nicht:

¹ Es ist durchaus vorstellbar, dass es ebendiese Toleranz ist, die zu Ekmans von Caldaras Erkenntnissen abweichenden Ergebnissen führt.

meint die Sprecherin tatsächlich 'ja', oder gibt es hier womöglich einen Subtext? Schon sind wir bei einer untercodierten Abduktion:

„Eine untercodierte Abduktion liegt vor, wenn die Regel aus einer Reihe gleich wahrscheinlicher Alternativen gewählt werden muss. [...] Die Entscheidung darüber, ob bestimmte Eigenschaften [...] vergrößert oder narkotisiert werden müssen [...] ist ein guter Fall untercodierter Abduktion. [...] Die gewählte Regel kann in einem gegebenen Ko-Text die plausibelste sein, aber es ist nicht sicher, ob sie die korrekteste oder die einzig korrekte ist. Das heißt also, dass die Erklärung erwogen und weiterhin überprüft werden wird.“

Kreative Abduktion liegt vor, wenn die Regel, die als Erklärung agiert, erst er- oder gefunden werden muss. Dafür wird eine 'Meta-Abduktion' benötigt, eine Entscheidung, ob der Zustand der Dinge durch die neue Regel verändert würden, oder ob er immer noch dem der 'wirklichen Welt' entspräche. Im Unterschied zur über- und zur untercodierten Abduktion „ist man nicht sicher, ob die Erklärung, die man gewählt hat, 'vernünftig' ist.“

Eine solche Meta-Abduktion

„liegt in der Entscheidung darüber, ob das mögliche Universum [...] mit dem Universum unserer Erfahrung übereinstimmt. Bei über- oder untercodierten Abduktionen ist diese Meta-Ebene der Schlussfolgerung nicht obligatorisch, da wir unser Gesetz einem Depot bereits geprüfter Welterfahrung entnehmen. [...] Bei den kreativen Abduktionen [...] stellen wir eine 'redliche Vermutung' an“.

Abduktion ist also eine Schlussfolgerung auf Basis bisheriger Erfahrungen; je größer der Erfahrungsschatz, desto wahrscheinlicher ist das Ergebnis korrekt. Im Grunde ist es nichts anderes als Raten - Prüfen - Raten und immer wieder prüfen. Charles Sanders Peirce, der den Begriff der Abduktion prägte, sah das nicht anders:

„Ich vollziehe eine Abduktion, sobald ich das von mir Gesehene in einem Satz ausdrücke. In Wahrheit stellt das gesamte Gefüge unseres Wissens nicht mehr als eine dicht verwobene Schicht von reinen Hypothesen dar, die mittels Induktionen bestätigt und weiterentwickelt worden sind. Nicht den kleinsten Schritt können wir in unserer Wissenserweiterung über das Stadium des leeren Starrens hinaus tun, ohne dabei bei jedem Schritt eine Abduktion zu vollziehen.“

Die Dechiffrierung von körpersprachlichen Zeichen beruht immer auf einer Abduktion – also letztlich auf Raten.

Kontext in welchen die Kommunikation eingebettet ist. Aufgrund des objektiven Wissens um die aktuelle Situation, in der die Kommunikation stattfindet, lassen sich Hypothesen (eigentlich: Abduktionen) darüber entwickeln, worum es in dem Gespräch vermutlich geht.

Ungeachtet der – vielen ohnehin nicht bewussten – Risiken gestikulieren wir, wenn wir aus Gründen nicht mit Worten sprechen können. Der Vorteil des Gestikulierens zur Verständigung zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen und Sprachfamilien liegt darin, dass ein Sachverhalt (etwa ‘Wo ist die Apotheke?’) zuallererst einmal auf seinen wesentlichen Inhalt komprimiert werden muss, um gestisch/pantomimisch dargestellt werden zu können, wofür es dann eine Vielfalt an Möglichkeiten gibt und wir mit einer Versuch-und-Irrtum-Strategie nach der richtigen suchen können. Wir haben in unserer ontogenetischen Entwicklung schon einmal eine solche Herausforderung gemeistert, indem wir mit Zeigen, Freude- und Unmutsäußerungen unsere Eltern über unsere Bedürfnisse informierten, bevor wie in einem deutlich länger dauernden Prozess ausreichend gut sprechen gelernt hatten, um uns auf dieses neue Kommunikationsmittel verlassen zu können.

All diese widersprüchlichen Annahmen in Bezug auf die Universalität der Gestik, die verwirrende Terminologie und die voneinander stark abweichenden Klassifikationssysteme, von denen keines völlig zufriedenstellende Ergebnisse sowohl in der Identifizierung als auch in der Vorhersage ermöglicht, fordern eine weitergehende Untersuchung: das ‘Fundament’ liegt sichtlich tiefer als angenommen.

2 Der Körper: die Basis

Das Ideal der Schauspielerin als Marionette, völlig von sich selbst befreit, die Betrachtung ihres Körpers als Automaten, als Maschine, die ihre Techniken jederzeit für die Regisseurin auf Abruf bereit hat, ist ein noch junges. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand im europäischen Theater ein Umbruch statt; Künstler wie Schlemmer, Gordon-Craig, Artaud oder Meyerhold begannen ein gewisses Missbehagen mit den überkommenen und immer noch den Gestikauffassungen des 18. Jahrhunderts verbundenen Theaterformen, aber auch der neuen ‘Natürlichkeit’ zu empfinden.

Brecht wendet sich mit seinem epischen Theater gegen die Illusion,¹ die nach seiner Einschätzung Betrug am Publikum darstellt, auch Piscator, Moholy-Nagy und andere mehr versuchen, die Bühnenrealität zu durchbrechen und damit tiefere Einsichten zu vermitteln. Schlemmer ist weniger am lebendigen Menschen interessiert als an seiner Abstraktion. Der Tänzer soll seine Individualität völlig ablegen und zur Marionette werden. Also schuf er für sie Kostüme, die den menschlichen Körper weitgehend verdecken oder zumindest optisch zurückdrängen sollten, bis sie „der Tänzer weniger anhat, als dass sie ihn anhaben“². Kleists Text über die Marionette wurde neu rezipiert und zu einer der Leiterzählungen dieser Generation.

Die Schauspielerin und ihre „(scheinbar) freie und autonome Bewegung“ werden als Hindernis auf dem Weg zu einem modernen Theater begriffen, das Ideal der Marionette ohne eigenen Willen und von außen, also von der Regisseurin geführt, soll den Blick auf „eine tiefere Wahrheit“ ermöglichen: „Cartesianisch ausgedrückt: der Mensch ist kein Automat, er wird von wo anders her in Bewegung gesetzt.“³

Meyerhold strebt ebenfalls nach einer bedingungslosen Verfügbarkeit der Schauspielerin; er betrachtet den Körper der Schauspielerin als deren Material, das trainiert und ständig auf Abruf bereitstehen müsse, quasi automatisch.⁴ Hierin unterscheidet er sich von Gordon-Craig, der den Körper der Schauspielerin eben entautomatisieren möchte. Im Grunde geht es aber immer darum, die Schauspielerin nach den Vorstellungen der Regisseurin zu formen.

Der Körper rückt zunehmend in den Fokus; „die Worte sind im Theater nur Ornamente im Gewebe der Bewegungen.“⁵ Im Gegensatz zu Kleist fordert Meyerhold, die

¹ Vgl. Brecht, Bertolt, Unseld, Siegfried, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²²1993.

² o.N., *Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. [Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 30.7. - 16.10.1994 ; Kunsthalle Wien 11.11.1994 - 29.1.1995 ; Sprengel-Museum Hannover, 19.2. - 21.5.1995]*, Stuttgart: Hatje 1994, S. 43.

³ Dabovich, Elena, "Die Marionette. Die Lösung eines künstlerischen und moralischen Problems durch einen technischen Gedanken", in: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Sembdner, Helmut, Berlin: Schmidt 1967, S. 95.

⁴ Vgl. Meyerhold, Wsewolod E., "Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik", in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. Brauneck, Manfred, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991, S. 250.

⁵ Meyerhold, Wsewolod E., "Balagan", in: *Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, übers. von Karl Fend u.a., Hg. Hoffmann, Ludwig und Wardetzky, Dieter, Leipzig: Reclam 1967, S. 71. Fend verwendet den Begriff 'Muster' anstelle von

Schauspielerin müsse sich jederzeit völlig bewusst sein, „in welcher Position sich [ihr] Körper befindet“, und eine Bewegung dürfe erst „nach vorheriger Berechnung erfolgen“¹.

Wie auf S. 42 bereits ausgeführt, kommuniziert jeder unter Beobachtung stehende Körper; unser eigener Körper macht da keine Ausnahme. Wir senden nonverbale Botschaften aus, und sobald uns jemand wahrnimmt, beobachtet, beginnt eine nonverbale Kommunikation mit unserer Beobachterin. Es ist dabei ohne Belang, ob wir willentlich Signale aussenden, ob wir uns unserer Signale wenigstens bewusst sind, oder ob, wie es meist der Falle ist, das unbewusst passiert.

Auch die Rezeption nonverbaler Signale und die Reaktion darauf laufen oft unbewusst ab: Wenn Menschen uns auf Antrieb sympathisch oder unsympathisch sind, ohne dass wir begründen könnten, warum, hat von uns unbemerkt eine nonverbale Kommunikation stattgefunden. Diese Kommunikation unter der Wahrnehmungsschwelle determiniert unser Verhalten, sie ist gewissermaßen das Fundament, auf dem wir unsere Einschätzung der Situation aufbauen. Sie bestimmt damit auch die Art, in der wir bewusst kommunizieren. Wie aber geht das vor sich?

2.1 Emotionsforschung

Da ja Primäraffekte laut einhelliger Ansicht die Grundlage einer Vielzahl von körpersprachlichen Äußerungen sind, wäre es wichtig zu wissen, wie es sich mit ihnen verhält. Die Emotionsforschung ist eine noch relativ junge Wissenschaft, und noch liegen nur disparate Ergebnisse vor.² Ihre Erkenntnisse sind umstritten, noch gibt es keine weithin anerkannten Ergebnisse. So erforscht z. B. Willibald Ruch den Humor, und er schlägt für die assoziierte Emotion den Begriff „Erheiterung“ vor.³ Er setzte sich

‘Ornamente’ – diese Übersetzung haben ich aus Bochow, Jörg, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlin: Alexander 1997, S. 30 übernommen.

¹ Bochow, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, S. 86.

² Vgl. u. a. Otto, Jürgen H.; Euler, Harald A.; Mandl, Heinzl, *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Beltz 2000 und Lewis, Michael; Haviland-Jones, Jeannette M., *Handbook of emotions*, New York: Guilford Press 2008.

³ Vgl. Ruch, Willibald, "Die Emotion Erheiterung. Eine Übersicht über den Forschungsbestand", in: *Bericht über den 38. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Trier 1992*, Hg. Montada, Leo, Göttingen [u.a.]: Hogrefe 1993.

unter anderem auch mit der Frage auseinander, ob und inwiefern es einen Zusammenhang zwischen diesem Affekt und einem speziellen Gesichtsausdruck gebe¹ und kam zum Ergebnis, dass da wohl ein Zusammenhang feststellbar sei, man aber abhängig von der Untersuchungsmethode nur mehr oder weniger signifikante statistische Zusammenhänge nachweisen könne.

Mit dem Weinen und seinen Ursachen beschäftigt sich Ad Vingerhoets.² Er gab u. a. einen Sammelband heraus, dessen Beiträge zur Regulation der Emotionen zwar interessante Details zutage fördert, eine grundsätzliche Antwort zur Frage: ‘Was sind Emotionen überhaupt?’, letztlich doch schuldig bleibt.³

2.2 Neurologische Grundlagen

„Gefühle regieren den Körper“⁴, schreibt Georg Feldmann. „Die moderne Psychologie“, schreibt er weiter, gehe „beim Bemühen um eine Definition vom gleichen Ansatz wie Aristoteles aus“. Bedauerlicherweise gibt es ‘die moderne Psychologie’ nicht, es gibt eine Reihe von Autoren, die einander widersprechen, und das bereits ausgehend von der Frage, wie viele grundlegende Affekte es gibt bis hin zur Frage der Entstehung von Emotionen und deren körperlichem Ausdruck.

Betrachtet man die Hingabe, mit der in der Literatur die Existenz von Primäraffekten, also universalen, elementaren Emotionen, die als Basis für komplexere Emotionen dienen, aufrechterhalten wird, ohne dass dies bis jetzt wenigstens zu einer einheitlichen Auffassung darüber geführt hätte, um welche Emotionen es sich dabei überhaupt handelt, ist man versucht, einen eher irrationalen Antrieb dahinter zu vermuten. Die Kognitionswissenschaftler Andrew Ortony und Terence Turner etwa halten die Annahme von Primäraffekten „eher für eine Glaubensfrage als eine empirisch oder

¹ Vgl. Ruch, Willibald, "Will the Real Relationship Between Facial Expression and Affective Experience Please Stand Up. The Case of Exhilaration", in: *What the face reveals. Basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action coding system (FACS)*, Hg. Ekman, Paul und Rosenberg, Erika L., Oxford, New York: Oxford Univ. Press 2005.

² Vgl. Vingerhoets, Ad J. J. M., *Why only humans weep. Unravelling the mysteries of tears*, Oxford: Oxford Univ. Press 2013.

³ Vgl. Vingerhoets, Ad J. J. M.; Nyklíček, Ivan; Denollet, Johan, *Emotion regulation. Conceptual and clinical issues*, New York, NY: Springer 2008.

⁴ Kresse, Dodo, Feldmann, Georg, *Handbuch der Gesten*, Wien [u.a.]: Deuticke 1999, S. 9.

theoretisch belastbare Basis für die Erforschung von Emotionen“¹. Sie geben einen guten Überblick über die unterschiedlichen Auffassungen² und schlagen als Grund für diese – hingebungsvolle? hartnäckige? besessene? – Suche nach Primäraffekten das Bedürfnis nach einer „Erklärung für regelmäßig auftauchende Beobachtungen“ vor. Schließlich gibt es tatsächlich Emotionen und charakteristische Gesichtsausdrücke, die „in allen Kulturen genauso wie bei manchen höheren Tieren“ beobachtet werden können.³ Manche der aufgezählten Primäraffekte scheinen ihrer Einschätzung nach allerdings nicht einmal Emotionen sondern eher „cognitive states“, also mentale Zustände zu sein.⁴ Wenn sie zugestehen, dass ein Zusammenhang zwischen körperlichen Ausdrucksformen und Emotionen besteht, so meinen sie doch, dass dies auf ein „Repertoire von biologisch determinierten Komponenten“ zurückgeführt werden müsse;⁵ diese Komponenten können allerdings auch in anderen Zusammenhängen beobachtet werden. Der Neurophysiologe Joseph LeDoux fasst Ortonys und Turners Einwände folgendermaßen zusammen:

„Wenn man zittert, kann es daran liegen, dass man friert oder dass man sich fürchtet. Höchstes Glücksgefühl kann einen ebenso zum Weinen bringen wie Traurigkeit. Die Stirn runzelt man im Zorn, aber auch bei Enttäuschung, und wenn wir die Augenbrauen hochziehen, kann es daran liegen, dass wir zornig sind, aber auch daran, dass die Situation unsere ganze Aufmerksamkeit fordert.“⁶

LeDoux räumt radikal mit herkömmlichen Vorstellungen auf:

„Es gibt keine emotionalen Reaktionen, sondern einfach nur Reaktionen, und diese werden im Bedarfsfall zusammengefügt, wenn Bewertungen vorgenommen werden, wobei der jeweilige Komplex von Reaktionen von der aktuellen Bewertung abhängt. [...] Und weil bestimmte Bewertungen häufig vorkommen und die Menschen oft über sie reden, werden sie in den meisten Sprachen unschwer und zuverlässig mit präzisen Begriffen benannt, und deshalb erscheinen sie elementar (universal).“⁷

¹ Ortony, Andrew, Turner, Terence J., "What's Basic About Basic Emotions?", *Psychological Review* 3/ 1990, S. 315, Übersetzung durch mich.

² Vgl. Ortony/Turner, "What's Basic About Basic Emotions?", S. 316.

³ Vgl. Ortony/Turner, "What's Basic About Basic Emotions?", S. 316–317, Übersetzung durch mich.

⁴ Vgl. Ortony/Turner, "What's Basic About Basic Emotions?", S. 318.

⁵ Ortony/Turner, "What's Basic About Basic Emotions?", S. 321, Übersetzung durch mich.

⁶ LeDoux, Joseph E., *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*, übers. v. Friedrich Griese, München: Dtv³ 2004, S. 129; (Orig. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York: Simon and Schuster 1996).

⁷ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 129.

Auch das Gehirn ist in seinen Augen kein einheitliches Organ, es „ist eine Ansammlung von Systemen, die [...] jeweils andere Funktionen haben“¹.

Seine Erkenntnisse sind im Gegensatz zu den statistischen Tendenzen anderer Forscher durch lange Versuchsreihen, in denen er die neurologischen Vorgänge der Furcht bis auf die Zellebene der Neuronen erforschte, experimentell eindeutig belegt. Er zeigt auf, dass „ein Großteil dessen, was das Gehirn bei einer Emotion macht, sich außerhalb der bewussten Wahrnehmung abspielt“².

Er meint, dass ein

„subjektives emotionales Erlebnis wie das Gefühl, sich zu fürchten, dann entsteht, wenn wir bewusst wahrnehmen, dass ein Emotionssystem des Gehirns wie das Abwehrsystem aktiv ist. Wir benötigen dazu mindestens zweierlei: ein Abwehrsystem und die Fähigkeit, seine Aktivität bewusst wahrzunehmen.“³

LeDoux unterscheidet dabei klar zwischen Gefühlen (Ruchs ‘Erheiterung’ etwa wäre ein Gefühl) und der dem Gefühl zugrundeliegenden Emotion: Gefühle „kommen zustande, wenn die Aktivität spezialisierter Emotionssysteme in dem System repräsentiert wird, das dem Bewusstsein zugrunde liegt“⁴. Als Grundbausteine der Emotionen identifiziert er

„neurale Systeme, die verhaltensmäßige Interaktionen mit der Umwelt vermitteln, speziell solche Verhaltensweisen, die eine Antwort auf grundlegende Überlebensfragen sind. [...] Gefühle können [...] nur entstehen, wenn das betreffende Gehirn neben einem Überlebenssystem auch die Fähigkeit zum Bewusstsein besitzt.“⁵

So sind etwa

„Furchtgefühle ein Nebenprodukt der Evolution zweier neuraler Systeme, von denen das eine Abwehrverhalten und das andere Bewusstsein erzeugt. Keines von beiden kann allein subjektive Furcht erzeugen.“⁶

¹ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 313.

² LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 288.

³ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 289.

⁴ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 304.

⁵ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 135.

⁶ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 139.

Wenn Emotionen also ein Ergebnis der Evolution sind heißt das, das sie angeboren, also genetisch verankert sind. Könnte es also doch Primäraffekte geben? Eine genetische Einprägung müsste mindestens bereits vor dem Aufbruch des Menschen aus Afrika vor 60.000 bis 70.000 Jahren erfolgt sein (sonst wäre sie auf bestimmte Gruppen beschränkt und wäre eben nicht universal). Vermutlich hat bereits die sogenannte ‘mitochondriale Eva’¹, die gemeinsamen Vorfahrin aller heute lebender Menschen, die vor ca. 175.000 Jahren lebte, sie von ihren Vorfahren geerbt. Erkennen wir einen Primäraffekt (wie etwa Furcht/Angst/Panik oder mit welchem verbalen Ausdruck auch immer man diese spezielle Emotion bezeichnen möchte) auch bei Tieren, so ist es naheliegend anzunehmen, dass die Natur diesen Affekt nur einmal ‘erfunden’, die genetische Verankerung also zu einem Zeitpunkt stattgefunden hat, der vor der Trennung der jeweiligen Arten liegt, also Millionen, wenn nicht Milliarden Jahre zurückliegt. Weiterhin ist es sinnvoll anzunehmen, dass eine solche Emotion eine Funktion erfüllt, die für das Überleben der Art von ganz grundlegender Bedeutung war, da nachweislich kein Vertreter der Spezies beziehungsweise deren Weiterentwicklungen ohne diese Emotion überlebt hat.

So gesehen liegt auf der Hand, dass eine Emotion wie Furcht sehr alt, eine Emotion wie Scham relativ jung sein dürfte (Ratten etwa kennen keine Scham, und es wäre für deren Überleben auch nicht weiter hilfreich).

Des Weiteren lässt sich an der Emotion Scham besonders gut erkennen, dass ihre Universalität sich auf ihre Existenz beschränkt; eine Aussage darüber, was sie auslöst, lässt sich schon innerhalb einer Kultur nicht mit letzter Sicherheit treffen, geschweige denn in Bezug auf andere, ‘fremde’ Kulturen (ein Tabu der Nacktheit, das bei Verletzung Scham nach sich zieht, existiert zum Beispiel bei Naturvölkern nicht). Weniger offensichtlich trifft das auch auf Furcht zu; hier gibt es vor allem beachtliche individuelle Unterschiede: die eine fürchtet sich vor Schlangen, die andere vor Spinnen, wieder eine andere vor Hunden, Höhe oder Dunkelheit und William James, wie wir annehmen dürfen, vor Bären – und da sind neurotische Ängste noch gar nicht berücksichtigt.

¹ Vgl. Ingman, M., Kaessmann, H., Pääbo, S. und Gyllensten, U., "Mitochondrial genome variation and the origin of modern humans", *Nature* 6813/ 2000.

Solche individuellen und situativen Unterschiede gibt es auch beim Weinen (man kann aus Trauer, aber auch vor Glück weinen), beim Lachen (man kann aus Freude, aber auch aus Wut lachen, mit oder über jemanden; was die eine zum Lachen bringt, berührt jemand anderen peinlich etc.), praktisch bei jeder emotionalen Äußerung.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen Furcht und Scham liegt in den jeweiligen kommunikativen Anteilen:

Damit Furcht funktioniert, also ihren Zweck erfüllt, das eigene Überleben in einer potentiell gefährlichen Situation sicherzustellen, ist es nicht von vordringlicher Bedeutung, das Vorhandensein der Furcht zu kommunizieren – wichtig ist es, ein der Situation angemessenes Verhalten zu erzeugen, nämlich Starre, Flucht oder Kampfbereitschaft. Der Sinn der Starre etwa liegt nicht darin, einem Fressfeind zu signalisieren, dass man sich fürchtet, sondern soll bewirken, dass dieser Fressfeind erst gar nicht aufmerksam wird. Auch der Erfolg einer Flucht hängt nicht davon ab, dass die Verfolgerin bemerkt, dass man Angst hat. Wird allerdings Kampfbereitschaft vom Fress- oder sonstigen Feind wahrgenommen (die *gezeigte* Emotion wäre in diesem Fall dann nicht mehr Angst sondern Wut), könnte das bewirken, dass es gar nicht erst zum Kampf kommt. Dieses Mechanismus bedient sich z. B. die Mimikry, die ganz ohne dazugehörige Emotion auskommt, sondern nur mehr ein entsprechendes Körperdisplay zeigt.

Scham erfüllt im Gegensatz zu Furcht keinerlei Zweck an sich, sondern mehr noch als Wut eine in erster Linie kommunikative Aufgabe *innerhalb eines sozialen Verbandes*.

Für das Entstehen von Emotionen ist Erregung eine unabdingbare Voraussetzung:

„Erregung ist wichtig für alle mentalen Funktionen. Sie trägt erheblich bei zu Aufmerksamkeit, Wahrnehmung, Gedächtnis, Emotion und Problemlösung.“¹

Es gibt für jede Emotion jeweils eigene emotionale Systeme, die „auf je eigene Weise auf die Erregungssysteme und die kortikale Verarbeitung einwirken“²:

¹ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 310.

² LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 311.

„Erregungssysteme sagen lediglich, dass etwas Wichtiges vor sich geht. Erst durch die Kombination unspezifischer kortikaler Erregung und spezifischer Information, die durch direkte Projektionen [...] zum Kortex gelangen, kann das Arbeitsgedächtnis sagen, dass etwas Wichtiges vor sich geht“ und welches emotionale System des Gehirns dieses Wichtige betrifft.“¹

Alles dies führt uns zu einer wichtigen Erkenntnis: ob nun primär und universal oder nicht, eine Emotion oder ein mentaler Zustand, ein daraus folgender mimischer oder körperlicher Ausdruck lässt sich zwar womöglich in seiner formalen Ausprägung erkennen und benennen, lässt aber ohne Wissen über Kontext, Ko-Okkurrenz und Situation keinesfalls Rückschlüsse über den Grund oder den Auslöser dieser Emotion zu, ebenso wenig wie eine Bewertung. Desungeachtet halten nicht nur Ortony und Turner die Unterscheidung von Emotionen in positive und negative (und eventuell auch in neutrale) für „absolut vernünftig“², Joe Navarro etwa beschreibt sogar damit korrespondierende Körperbewegungen: hinauf und den Körper öffnend für positive, nach unten und den Körper schließend für negative Gefühle.³ Dem ist entgegenzuhalten, dass es aber außerordentlich wohltuend sein kann, sich seiner Wut hinzugeben oder in seiner Trauer zu baden; wer einen Sieg feiert kann das auch tun, indem er die geballten Fäuste an den Körper zieht, die Knie beugt, den Kopf senkt, die Schultern zueinander und zu den Knien bewegt und sich so in eine Art stehende Embryonalstellung begibt.

Dass Emotionen angeboren sind bedeutet auch nicht automatisch, dass jeder Mensch über identische Sets verfügt: Spätestens seit Pawlow wissen wir, dass es neben angeborenen auch erlernte Auslöser gibt, ein Individuum also lernen kann, wovor es sich fürchten, weswegen es sich schämen muss.⁴ Welche Reaktion ein bestimmter Reiz bei ihm hervorruft hängt von seinen individuellen Erfahrungen ab: eine erhobene Hand und hochgezogene Augenbrauen können eine unmittelbare körperliche Reaktion auslösen, die in Zucken, Ducken, Augenschließen besteht, während Volleyballspieler darauf vermutlich mit einem ‘High five’ reagieren werden.

¹ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 312.

² Ortony/Turner, "What's Basic About Basic Emotions?", S. 317, Übersetzung durch mich

³ Vgl. Navarro, Joe, *Menschen lesen. Ein FBI-Agent erklärt, wie man Körpersprache entschlüsselt*, München: mvg 2011, S. 124–133; (Orig. *What every Body is saying*, New York: HarperCollins, 2008)

⁴ Wie schwierig, ja sogar unmöglich es ist, einen erlernten Auslöser wieder zu löschen, beschreibt ausführlich LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 156–157.

Wenn also schon Emotionen einer gewissen Bandbreite unterliegen, muss man annehmen, dass das für Gefühle, also die Repräsentationen der Emotionen im Bewusstsein, erst recht gilt.

Wie Berger und Luckmann schon in Bezug auf Träume feststellten, ist es schwierig, „Emotionen in Worte zu fassen. Sie operieren in einem psychischen und neuralen Raum, der dem Bewusstsein nicht ohne weiteres zugänglich ist.“¹ Es ist bekannt, dass affektive Reaktionen auf nicht bewusst wahrgenommene Reize existieren: man fürchtet sich zum Beispiel, ohne einen Grund dafür nennen zu können.² „Die physischen Merkmale des Reizes müssen bewertet werden; ihre Bedeutung für das Individuum muss bestimmt werden.“³ Diese Bewertung ist zwar kognitiv, aber nicht bewusst: „Das Gehirn verwirklicht seine Verhaltensziele ohne Beteiligung des Bewusstseins.“ Und: „Emotionale Reaktionen werden überwiegend unbewusst erzeugt.“⁴ Die Wahrnehmung von Reizen erfolgt unterschwellig: „Bewusstseinszustände treten auf, wenn das System, das für das Bewusstsein verantwortlich ist, der Aktivität gewahr wird, die in unbewussten Verarbeitungssystemen vor sich geht.“⁵

Hier ergänzen sich die Auffassung Ekman's, Emotionen könnten unwillkürlich an die Oberfläche dringen, ohne dass eine Beobachterin sagen könne, wodurch sie ausgelöst werde, oder was sie zu bedeuten habe, und die neurologischen Befunde LeDoux':

„Der bewusste Einfluss auf die Emotionen ist schwach, doch umgekehrt können Emotionen das ganze Bewusstsein überfluten. Der Grund: die Verdrahtung des Gehirns wurde an dem entsprechenden Punkt unserer Evolutionsgeschichte so gestaltet, dass die Verbindungen von den emotionalen Systemen zu den kognitiven Systemen stärker sind als die Verbindungen in umgekehrter Richtung.“⁶

Eine der wichtigsten Erkenntnisse ist, dass „sowohl die Kognition als auch die Emotion unbewusst zu operieren scheint und nur das Ergebnis der kognitiven bzw. emotionalen Verarbeitung ins Bewusstsein tritt, [...] und das auch nur in einigen Fällen“, wobei

¹ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 78.

² Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 60.

³ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 70.

⁴ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 20.

⁵ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 21.

⁶ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 22.

unter Kognition mentale Prozesse wie Bewertung, Wahrnehmung, Gedächtnis und andere informationsverarbeitende Abläufe zu verstehen sind.¹

Wenn also, wie LeDoux beschreibt, ein großer Teil der kognitiven Prozesse unbewusst abläuft, und, wie Ekman schildert, emblematische körpersprachliche Äußerungen unbewusst erfolgen können, liegt es nahe, dass im Bewusstsein eine 'Montage' von körpersprachlichen Äußerungen und Verbalsprache der in den jeweiligen neurologischen Strukturen initiierten Elemente erfolgen kann, aber nicht muss.

Diese Feststellungen werfen uns zurück auf ein altes philosophisches Problem: der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Körper und Geist, Leib und Seele, dem Mentalen und dem Physischen. Wenn Nibbrig sagt: „Ich bin Körper, ich habe ihn nicht“, sieht er das nicht als Verschmelzung der Ideen von Körper und Seele, der Zusammenführung der Konzepte des Physischen und Psychischen an, er sieht ihn verloren.² Die meisten westlichen Menschen empfinden ihren Körper und ihre Gedanken als voneinander getrennt, sie meinen intuitiv eine Kluft zu erkennen zwischen ihrer mentalen und ihrer physischen Verfasstheit. Seit Aristoteles, Platon und Plotin, über Descartes und Kripke, Spinoza, Leibniz, Hegel und Kant bis zu Skinner, Popper und Penrose wurden darauf die unterschiedlichsten und einander immer wieder widersprechenden Antworten gegeben. LeDoux stellt dazu fest:

„Zu der Frage, was Bewusstsein ist und was nicht, gibt es eine Unmenge von Vorstellungen. Während man kaum sagen kann, dass darüber Einmütigkeit besteht, bauen viele der in den letzten Jahren vorgetragenen Theorien auf dem Begriff des Arbeitsgedächtnisses auf.“³

Das löst zwar immer noch nicht das Leib-Seele-Problem, bringt uns aber im Verständnis, wie Bewusstsein zustande kommen könnte, einen Schritt weiter.

¹ Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 23.

² Vgl. Hart Nibbrig, Christiaan Lucas, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 1985, S. 14.

³ LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 290.

2.3 Motorische Grundlagen

Körperzeichen sind Bewegungen. Auf der Bühne werden sie – im Idealfall – vorsätzlich, gezielt und bewusst gezeigt. Was also hat es auf sich mit Kleists Einschätzung, Konzentration auf die Bewegung zerstöre deren „natürliche Grazie“¹? Wie kommt es, dass Darsteller, vor allem eben auch Tänzer, ihre Bewegungen, ihre Gesten leicht und anmutig ausführen können? Wie kommt eine bewusste Encodierung zustande, wenn das Bewusstsein ausgeschaltet werden soll?

Werfen wir noch einmal einen Blick ins Gehirn: es kann, wie auch bei den Emotionen, autonom und ohne Einbeziehung des Bewusstseins entscheiden, dass eine Bewegung ausgeführt werden soll.

„Die meisten Bewegungen vollziehen wir weitgehend automatisch. Zum Bewusstsein gelangen dabei nur sehr grobe Informationen, etwa nach dem Schema: ‘Wohin, wie, wie schnell.’ [...] Die oberste Entscheidungsebene des motorischen Systems im engeren Sinn ist der prämotorische Kortex [...] [er wird] bereits aktiviert, wenn die betreffende Person sich eine Bewegung nur vorstellt. Im Gegensatz dazu tritt der eigentliche motorische Kortex erst dann in Aktion, wenn die Bewegung auch tatsächlich ausgeführt wird.“²

Die Prozesse durchlaufen dabei eine Reihe von Regelkreisen:

„Das Gehirn geht bei der Planung einer komplexen Bewegung stufenweise vor: Es entwirft zunächst ein Modell der Bewegung wie am Reißbrett und testet dieses gründlich wie in einem Simulationscomputer aus, bevor es dann tatsächlich die Bewegung einleitet. Dass dieser Vorgang Zeit benötigt, zeigt sich daran, dass die Aktivität der motorischen Hirnareale bereits eine Sekunde vor der Bewegung ansteigt (Bereitschaftspotential). Unsere Gedanken eilen also unsren Handlungen voraus.“³

Beginnend mit dem Gedanken an eine Bewegung über die rein neurologische und vom Willen unabhängige Entscheidung über die zu benutzenden Nervenbahnen und Regelkreise, bei denen komplexe Bewegungen erst einmal ‘probeweise’ durchgespielt werden, bevor überhaupt Nervenimpulse an die für die Ausführung der speziellen Bewegung benötigten Muskeln geschickt werden, weiter über die willentliche Entscheidung zur Bewegung und aller damit bewusst enkodierter Elemente bis zur

¹ Kleist, "Ueber das Marionettentheater".

² Schwegler, Johann S., Lucius, Runhild, *Der Mensch. Anatomie und Physiologie*, Stuttgart [u.a.]: Thieme 2011, S. 115.

³ Schwegler/Lucius, *Der Mensch*, S. 115.

letztlichen konkreten Ausführung der Handlung steht das komplexe, vieldeutige Gesamtergebnis einer konkreten Bewegung am Ende einer chronologisch fassbaren Reihe von Ereignissen.¹

Eine Darstellerin auf der Bühne muss sich an Vereinbarungen halten, wenn sie die in den Proben vorformulierte Botschaft gestaltet. Das bedeutet, sie muss körpersprachliche Äußerungen zu definierten Zeitpunkten auf eine ganz bestimmte Art und Weise ausführen. Es handelt sich dabei oft um Präzisionsbewegungen, auf die sie sich konzentrieren müsste. Diese

„erfordern eine besonders genaue Kontrolle der Muskulatur. [...] feine Finger-, Hand- oder Zungenbewegungen [...] werden direkt, also ohne Zwischenschaltungen von tieferen Hirnabschnitten, von der motorischen Großhirnrinde innerviert. Klassischerweise bezeichnet man diese direkt laufenden Fasern als Pyramidenbahn“².

Doch auch sie können ohne nennenswerte Einschaltung des Bewusstseins ausgeführt werden: wir greifen nach einem Stift, ohne lang darüber nachzudenken, die Hand-Auge-Koordination haben wir als Kinder gelernt und führen sie jetzt automatisch aus. Dies ist für den Einsatz körpersprachlicher Äußerungen auf der Bühne insofern von Bedeutung, als komplizierte Bewegungen trainiert werden können und müssen, um tief genug im Körper verankert zu sein, so dass sie dem Meyerhold'schen Prinzip der „*memoria loci*“³ (und das LeDoux als erlernte Auslöser beschreibt, die mit dem Ort der Konditionierung verbunden werden⁴) folgend spontan und ohne darüber nachzudenken ausgeführt werden können.

Die Erkenntnis aus diesen Fakten besteht darin, dass – nicht nur auf der Bühne – Bewegungen bewusst, dennoch aber nicht willentlich ausgeführt werden können. Dies stellt den letzten Puzzlestein für den Versuch, die Grundzüge einer für die darstellende Kunst funktionierenden Klassifizierung zu formulieren.

¹ Vgl. Schwegler/Lucius, *Der Mensch*, S. 112–118.

² Schwegler/Lucius, *Der Mensch*, S. 116.

³ Meyerhold, "Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik".

⁴ Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 156–157.

2.4 Klassifizierung

Wozu überhaupt eine Klassifizierung von Körperzeichen versuchen? Nun, zum einen kann eine Rezipientin sich selbst darüber Rechenschaft ablegen, wie sie körpersprachliche Äußerungen liest. Die Bedeutungszuweisung muss dabei eindeutig als Interpretationsvorgang identifiziert werden und erfolgt erst am Ende eines Analysevorgangs. Zum anderen könnte bei der gezielten Abspeicherung in der jeweiligen persönlichen Enzyklopädie dergestalt erfasst werden, wie ein bestimmtes Zeichen gelesen werden kann, und welches die dazugehörigen sinnstiftenden Ko-Okkurrenzen sind. Für die Theaterschaffende ist es auf diese Art möglich, über den Einsatz von körpersprachlichen Äußerungen zu kommunizieren, sofern die Kommunikationspartner dieselbe Terminologie verwenden.

Für die Wissenschaft schließlich ist eine konsistente Terminologie nötig, um Phänomene überhaupt systematisch erfassen und nach Möglichkeit daraus Hypothesen entwickeln zu können, die vielleicht letztlich doch die Erstellung einer Art Grammatik der Körpersprache ermöglichen.

Bevor nun ein Körperzeichen oder eine körpersprachliche Äußerung einer Klasse zugeordnet werden kann, muss erst einmal festgelegt werden, aus welcher Perspektive die Zuordnung erfolgt: aus der der Senderin oder jener der Rezipientin. Diese Vorgehensweise ist unabdingbar, da für beide jeweils andere Bedingungen herrschen.

Körpersprachliche Äußerungen bedürfen immer einer Interpretation, sie sind losgelöst von Kontext, Ko-Okkurrenz und Situation nicht eindeutig als solche zu erkennen und zu dechiffrieren. Im Gegensatz zur Verbalsprache, die so stark konventionalisiert ist, dass man von 'richtig' oder 'falsch' sprechen kann, weshalb Senderin und Empfängerin über ein stabiles Fundament gemeinsamen Hintergrundwissens bezüglich der Wortbedeutungen verfügen, gibt es keine 'falsch' verwendeten Körperzeichen – sie sind höchstens innerhalb der Kommunikation besser oder schlechter geeignet, Bedeutung zu übermitteln. Die folgende Skizze einer Klassifizierung erfolgt aus der Perspektive der Rezeption und bezieht sich auf die 'wirkliche Welt'.

2.4.1 Unbewusste, bewusste und willentliche Kommunikation

Die Einstufung einer körpersprachlichen Äußerung in eine dieser Kategorien ist aus Sicht der Rezipientin besonders schwierig: wie kann sie über die Bewusstseinszustände ihrer Gesprächspartnerin zutreffende Aussagen formulieren? Gleich vorweg: es erscheint nicht möglich, hier Sicherheit zu erlangen; selbst die Befragung der Senderin könnte unzutreffende Ergebnisse liefern.¹ Es gibt aber Hinweise, die zumindest mit einiger Sicherheit Rückschlüsse zulassen.

Ein deutlicher Hinweis auf unbewusste Kommunikation ist, wie Ekman beschrieben hat, die im Vergleich zur üblichen Form verstümmelte, verkleinerte oder verkürzte Ausführung. Ein besonders bedeutsamer Hinweis ist es, wenn die Geste außerhalb ihrer gewöhnlichen Darstellungsposition gezeigt wird.² Umgekehrt ist es ein Zeichen für willentliche Kommunikation, wenn eine Geste außerhalb der üblichen Position, dafür aber umso nachdrücklicher und größer ausgeführt wird; dies umso mehr, wenn die Ko-Okkurrenz, etwa Lärm und viele Menschen, von denen etliche noch dazu in der Sichtlinie stehen und den Blick auf die Senderin behindern, die Ausführung an ungewöhnlichen Positionen erzwingen.

Am schwierigsten ist wohl die bewusste, aber nicht willentliche Kommunikation zu erkennen, zumal es auch noch unterschiedliche Grade des Bewusstseins gibt: gerade noch an der Schwelle zur unbewussten Kommunikation oder fast schon willentlich und alle denkbaren Abstufungen dazwischen. Hier gibt es nur wenige Indikatoren, die eine Einschätzung erlauben: wenn etwa die verbale Ko-Okkurrenz durch die Geste ergänzt wird (etwa 'dort' mit einer Zeigegeste) oder die Sprecherin ihre Hände beobachtet, während sie gestikuliert, diese Gesten aber nicht von spezifischer Exaktheit oder Präzision geprägt sind, also keine gesteigerte Aufmerksamkeit zu ihrer Produktion benötigen, ist sich die Sprecherin ihrer Bewegungen vermutlich bewusst, steuert sie aber nicht willentlich. Besonders häufig werden neben Zeigegesten rhythmisierende oder illustrierende Gesten bewusst, aber nicht willentlich ausgeführt, so lange kein durch die Ko-Okkurrenz erkennbarer Bedarf an Konzentration auf die Ausführung der Geste erkennbar ist.

¹ Vgl. LeDoux, *Das Netz der Gefühle*, S. 112.

² Vgl. Ekman, *Ich weiss, dass du lügst*, S. 134–135.

Wird eine körpersprachliche Äußerung in eine dieser Kategorien eingeordnet, so muss dies mit Vorbehalt und unter Angabe der Wahrscheinlichkeit des Zutreffens der Annahme erfolgen.

2.4.2 Zeiger

Für diese Gestenklasse lässt sich als einzige eine eindeutige Definition erstellen, die tatsächlich eine Vorhersage ermöglicht:

Folge ich dieser Geste, finde ich an einem durch sie bezeichneten Punkt ein Etwas. Dieses Etwas muss, Ecos Zeichen-Definition folgend, nicht notwendigerweise existieren sondern kann auch auf einer gemeinsamen Vorstellung basieren; die Richtungsangabe und der Ort, auf den in diesem Fall verwiesen wird, sind dann ebenfalls imaginär und müssen Bestandteil eines gemeinsamen Hintergrundwissens sein.

Die Zeigegeste selbst repräsentiert einen Vektor. Dieser Pfeil, mit welchem Körperteil auch immer ausgeführt, verweist auf ein Etwas vor seiner Spitze, außerhalb seiner selbst. Die Gerade, die durch den Vektor etabliert wird, verläuft durch einen realen oder imaginierten Ort und trifft dort auf das (reale oder imaginierte) Etwas, auf das eine allfällige Ko-Okkurrenz referiert. Das Etwas ist dabei Gegenstand einer Vereinbarung, eines gemeinsamen Hintergrundwissens oder ein Element einer auf dem akustischen oder optischen Kanal übermittelten Information. Bei der optischen Information kann es sich sowohl um den konkreten Gegenstand, also ihn selbst, oder um ein Zeichen handeln, welches in Form eines Bildes oder einer pantomimisch dargestellten Illustration dargeboten wird.

Dem Pfeil zugeordnet sind die kinesischen Marker 'Bewegung zu' und 'Nachdruck'.¹ Diese Elemente können ohne Bedeutungszuweisung nur in Zahlen (Entfernung, Dauer,

¹ Die von Eco geforderte Dimension 'Longitudinalität' halte ich bei Zeigegesten für irrelevant, zumal einige der ausführenden Organe (etwa das Auge) eine solche Information nicht bereitstellen können, die Qualität der Botschaft dadurch aber nicht beeinträchtigen.

Beschleunigung, Geschwindigkeit) erfasst werden. Es ist daher sinnvoll, sie als Ko-
Okkurrenz einzuordnen und erst im abschließenden Interpretationsprozess zu bewerten.

Eine die Interpretation erschwerende Fehlweisung liegt vor, wenn die Gerade das
(konkrete) Etwas nicht enthält. Dies muss aber nicht notwendigerweise zu einer
Fehlkommunikation führen, da das Kommunikationssystem eine gewisse Fehlertoleranz
aufweist.

Die Besonderheit dieser körpersprachlichen Äußerungen besteht darin, dass nicht das
Gesten ausführende Organ im Fokus der Betrachtung durch die Rezipientin steht,
sondern ein Etwas außerhalb des Organs. Der Körperteil, mit dem gezeigt wird, muss
dabei nicht unbedingt die Hand oder auch nur ein Finger sein; Augen- oder
Kopfbewegungen, Lippen- oder Mundbewegungen, Bein-, Fuß- oder
Zehenbewegungen, Körperhaltungen oder -bewegungen, jeder für die Rezipientin
sichtbare Körperteil ist – abhängig von der jeweiligen Situation sowie kulturellen oder
sozialen Gepflogenheiten – geeignet, eine Zeigegeste auszuführen.

Einen interessanten Sonderfall, den Eco zu den Zeigern rechnet, stellt das Zeigen mit
zwei Fingern oder beiden Händen (oder zwei anderen Extremitäten, mit den Händen
geführten Objekten oder zeitlich versetzten, klar aufeinander bezogenen Bewegungen)
dar, wobei die Distanz zwischen den beiden Einzelelementen die Longitudinalität der
Zeiger neutralisiert.¹

Aus meiner Sicht stellt eine solche Geste, sofern sie überhaupt auf etwas zeigt, eine
Kombination zweier Systeme dar: zum einen den Vektor, zum anderen einen Illustrator,
der sich mathematisch gesehen als Strecke darstellt, also mit zwei Endpunkten.
Gleichzeitig ist er aber auch ein Emblem nach Ekman, da er sich eindeutig verbalisieren
lässt: das Etwas ist ‘so groß’.

¹ Vgl. Eco, *Semiotik*, S. 171–172.

2.4.3 Embleme

Eine zweite, relativ leicht einzuordnende Gruppe von Körperzeichen sind die Embleme in Ekman's Definition. Die einzige Möglichkeit allerdings, sie zu erkennen und korrekt zu dechiffrieren (eine Ringgeste als Emblem zu identifizieren heißt noch nicht, ihre Bedeutung zu decodieren!) ist die eigene Enzyklopädie, die alle nötigen Informationen in Bezug auf Kontext, Situation und jeweils bedingende Ko-Okkurrenz enthalten muss. Gleichzeitig mit der Zuordnung einer Geste zur Kategorie der Embleme erfolgt die Interpretation und die Geste wird verbalisiert.

2.4.4 Affekt-Displays

Diese Kategorie ist aufgrund der Versuchung, den Displays Bedeutung ohne ausreichende Untersuchung von Kontext, Ko-Okkurrenz und Situation zuzuweisen, am heikelsten, da sie automatisch vertrauten Gefühlen zugeordnet werden. Das funktioniert zwar innerhalb der eigenen Kultur meist akzeptabel, führt aber eben auch oft in die Irre, weshalb eine Loslösung von den gebräuchlichen Bezeichnungen wie 'Furcht' oder 'Freude' wünschenswert wären. Die Bezeichnung 'Lächeln' erfüllt diese Anforderung, ist jedoch mit der Bewertung 'positiv' ebenfalls auf irreführende Art belastet. Im wissenschaftlichen Umgang wäre wohl die Verwendung eines Kataloges der beteiligten Muskeln bzw. der ausgeführten Bewegungen ohne Bedeutungszuweisung zielführend, scheint jedoch ungemein kompliziert.

2.4.1 Manipulatoren

Diese Kategorie ist insofern einfach zu erkennen, als die Senderin hier eine Handlung ausführt, die als Zeichen interpretiert wird: ob sie nun durch ihr Haar fährt, die Hände vor die Augen legt oder mit einem Stift spielt, ein konkretes Ziel dieser Handlung lässt sich nicht erkennen, die Handlung ist anscheinend nicht eine Reaktion auf einen äußeren Reiz oder eine situative Notwendigkeit. Diese Beurteilung ist bereits ein interpretativer Akt, der wiederum aus den Faktoren Kontext, Ko-Okkurrenz und Situation abgeleitet wird und stellt noch keine Bedeutungszuweisung dar.

2.4.2 Illustratoren

Unter dem Begriff ‘Illustratoren’ lassen sich verschiedene, nur schwer (falls überhaupt) voneinander zu unterscheidende körpersprachliche Äußerungen erfassen. Sie können ohne Bedeutungszuweisung nur in ihren Elementen beschrieben werden.

Illustratoren können, müssen aber keine die verbalsprachlichen Äußerungen ergänzende Informationen enthalten; die Frage, wann eine illustrierende Geste überflüssig ist, ist nur subjektiv zu beantworten.¹

Zusätzlich zu ihrer Abhängigkeit von der Interpretation werden sie oft in systemischer Kombination mit rhythmisierenden Gesten gezeigt.

2.4.3 Rhythmisierende Gesten

Die Forschung hat eine Reihe verschiedener Klassifikationssysteme für diese Art von Zeichen hervorgebracht, die jedenfalls aus Sicht der Theaterwissenschaft nicht standhalten, vor allem, aber nicht nur bei artifiziellen Gesten. Mein Vorschlag ist daher, sie nach dem Ausschlussverfahren erst einmal als nicht zu einer anderen Klasse gehörig und zusätzlich aus ihrer Ko-Okkurrenz heraus zu identifizieren: wenigstens eines der anderen Elemente muss selbst ein Rhythmus sein, einen repräsentieren oder auf einen verweisen. Die rhythmische Ausführung allein genügt nicht: Die an ein Kind gerichtete Rügegeste, die als ‘du, du!’ verbalisiert wird (jedenfalls in Wien), besteht aus der geballten Hand mit gestrecktem Zeigefinger, die Hand supiniert, der Arm im Ellbogengelenk nach proximal gebeugt und ein Kreissegment auf der Frontalebene nach medial beschreibend, und sie wird mehrfach, mindestens aber einmal wiederholt. Die zweimalige Ausführung in Kombination mit der zweisilbigen Äußerung könnte nun nahelegen, es handle sich dabei um eine rhythmisierende Geste; es handelt sich jedoch um ein Emblem (man kann sie verbalisieren, sie ist konventionalisiert etc.). Begleitet dieselbe Geste jedoch die Aussage: ‘Ich habe dir doch so und so oft gesagt, dass...’,

¹ So bringt Fricke etwa ein Beispiel, das sie für nicht-redundant hält, ich aber schon. Vgl. Fricke, *Grammatik multimodal*, S. 5.

handelt es sich vermutlich um eine rhythmisierende Geste; es könnte aber auch der – möglicherweise unbewusste – Einsatz desselben Emblems sein.

2.4.4 Regulatoren

Regulatoren sind Körperzeichen, die aus einer Kommunikation heraus an Dritte gerichtet sind.

Gemeinsam mit den Illustratoren und den rhythmisierenden Gesten bilden sie ein etwas unübersichtliches Repertoire an körpersprachlichen Äußerungen, bei denen die Grenzen fließend zu sein scheinen; eine klare Zuweisung zu einer Kategorie dürfte ohne Bedeutungszuweisung nur schwer möglich sein.

2.5 Körperzeichen auf der Bühne

Das Theater kennt eine Reihe von stabilen körpersprachlichen Codes, die verlässlich über einen langen Zeitraum gültig bleiben. Am Beispiel des Nô-Theaters aber erkennen wir, dass das für die Decodierung nicht automatisch von Vorteil sein muss: Seit rund 650 Jahren praktisch unverändert kennen nur mehr absolute Spezialisten den Code und verstehen die Bedeutung des Bühnengeschehens. Der Text hilft selbst Japanern nicht beim Decodieren, da die gesprochene/gesungene Sprache, Mitteljapanisch, sich vom modernen Japanisch deutlich unterscheidet. Ungeachtet dieses Unverständnisses sind Nô-Vorstellungen meist gut besucht, die Bedeutung entnimmt die interessierte Besucherin dem Programmheft oder einem Theaterführer.

Auch das abendländische Barock entwickelte stark konventionalisierte, zum Teil mit pantomimischen Elementen arbeitende Gestensprachen, die sogenannte barocke Gestik.¹ Schon in der Antike wurden Gesten und Mimik klare, eindeutige Bedeutungen zugeordnet; im Barock wurde diese Lehre dann vervollkommnet und kanonisiert. Zu

¹ Diese körpersprachlichen Äußerungen hatte etwa McNeill nicht vor Augen, als er feststellte, dass pantomimische Gesten nicht konventionalisiert seien. Vgl. McNeill (Hg.), *Language and gesture*, S. 5.

dieser Zeit war man sich des Repräsentationscharakters eines Körpers sehr bewusst und setzte ihn dementsprechend ein.

Diese Kanonisierung führte in Folge allerdings, auch in der bildenden Kunst, zu einer Erstarrung und Mechanisierung und leitete als Gegenbewegung ein Zeitalter ein, das dem *Phantasma der natürlichen Gestalt*¹ huldigte. Autoren wie Lessing, Rousseau und Diderot forderten Natürlichkeit und Authentizität. Heute sind die Werke Konstantin S. Stanislavskijs² und Lee Strasbergs³ die maßgeblichen Texte, wenn es um die darstellerische Herstellung von Authentizität auf der Bühne geht. Sie stellen keinen bührenspezifischen Code zur Verfügung sondern zielen auf die Verwendung alltäglicher und vertrauter Körperzeichen auf der Bühne ab.

Das zeitgenössische Theater setzt wieder verstärkt auf Artifizialität und damit auf nicht-alltägliche Codes. Im Gegensatz zu früheren Codes werden sie oft für eine spezifische Produktion oder ein bestimmtes Ensemble neu entwickelt. Das Publikum ist öfters gefordert, den jeweiligen Code neu zu lernen, was eine erfolgreiche Kommunikation eher nur einer kleinen, elitären Gruppe von Kennern ermöglicht.

Im Gegensatz zu Nô, das als hohes Kulturgut gilt und als solches auch unwissende Rezipienten anzieht, muss zeitgenössisches Theater sich erst beweisen, was ohne nennenswerte Zuschauerzahlen etwas schwierig ist. Je mehr der neue Code sich also auf bekannte Gestaltungselemente und vertraute Zeichen stützt, desto leichter und dazu lustvoller wird das Decodieren auch für Uneingeweihte. Es ist allerdings durchaus denkbar, gerade mit besonders rätselhaften und nicht-dechiffrierbaren Codes die Aufmerksamkeit nicht nur eines kleinen Kreises interessierten Publikums sondern, aufgrund etwa eines Medienhypes, auch jene einer breiten Öffentlichkeit zu erregen.

¹ Heeg, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2000, S. 15.

² Vgl. Stanislavskij, Konstantin S., *An Actor Prepares*, London: Taylor & Francis 1989; (Orig. *Rabotka aktera nad soboj. Chast I*, 1936), Stanislavskij, Konstantin S., *Building a character*, übers. v. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Routledge/Theater Arts Books 1989; (Orig. *Rabotka aktera nad soboj. Chast II*, 1948) und Stanislavskij, Konstantin S., *An actor's work on a role*, übers. v. Jean Benedetti, London: Routledge 2010; (Orig. *Rabota aktera nad rol'iu*, Moskau: Iskusstvo 1954).

³ Vgl. Strasberg/Wermelskirch, Hg., *Schauspielen und das Training des Schauspielers*.

Ob auf der Bühne nun ‘natürliche’¹ oder artifizielle körpersprachliche Äußerungen gesetzt werden, sie sind als Gesten erst einmal nicht an das Publikum gerichtet, sondern entweder an einen oder mehrere andere Darsteller, oder sie sind sozusagen ‘privat’, also an niemanden adressiert; dies ist eine Folge der Prämisse Theater. Das Publikum gerät dadurch in die Position der Dritten, einer Beobachterin von außerhalb, welche die Gesprächspartner beobachtet. Es ist daher für die darstellende Kunst nicht nur von zentraler Bedeutung, was eine Geste tatsächlich bedeutet, sondern auch zu zeigen, welche Bedeutung die fiktiven Personen ihr zuschreiben; was das Publikum beobachtet, sind in erster Linie Reaktionen.

Am Theater – jedenfalls dem deutschsprachigen – gibt es eine Redewendung: Den König spielen immer die anderen. Der Unterschied zwischen einer Herrscherin und einer Verrückten, die bloß glaubt, sie sei eine Königin, manifestiert sich im Verhalten der sie umgebenden Personen. Es geht dabei nicht um den Fokus, den ein Charakter zieht: eine Verrückte kann eine Menge Fokus ziehen, das heißt, Aufmerksamkeit auf sich lenken bzw. von den anderen Mitwirkenden gewährt bekommen. Wenn eine Verrückte beruhigt, beschützt, gebändigt, verachtet wird, so geschieht das auf eine völlig andere Art und Weise als wenn eine Herrscherin beruhigt, beschützt, gebändigt oder verachtet wird. Die Gefahr, die von einer Verrückten gegebenenfalls droht, geht von ihr persönlich aus, ganz direkt und akut und im Hier und Jetzt. Eine Herrscherin, auch wenn es sich um einen Mann handelt, stellt weniger aufgrund ihrer persönlichen Körperkraft eine Gefahr dar, als aufgrund ihrer Macht. Wie gefährlich eine Verrückte auch sein mag, die Macht liegt aufseiten der Ärzte, Wärter und Pfleger. Sie haben einen höheren Status, ihre Handlungen wirken statustechnisch betrachtet von oben nach unten. In Bezug auf die Herrscherin ist es genau umgekehrt. Ihr Status ist hoch, und diesem Status wird Respekt gezollt, selbst wenn sie schwach scheint, oder jemand sich gegen sie auflehnt. Gibt sie diesen Status jedoch auf, gerät die gesamte gesellschaftliche Struktur aus den Fugen – König Lear's Schicksal lässt sich auch auf der Körperebene erzählen.²

¹ ‘Natürlich’ sind Gesten auf der Bühne nur insofern, als sie den vertrauten Codes folgen und dem Publikum aus der ‘wirklichen Welt’ vertraut sind. Da sie aber immer in Hinblick auf das Publikum produziert werden, sind sie nicht wirklich natürlich.

² Mit der Frage des Status hat vor allem Keith Johnstone sich exemplarisch auseinandergesetzt.

Die Reaktion der anderen Darsteller ist wesentlich auch in Bezug auf die ‘richtige’ Distanz, sofern dieser eine Bedeutung beigemessen wird: Halls Erkenntnisse bedeuten für die Bühne vor allem, dass – wie beim König – die Reaktion bzw. die gestörte Interaktion der Beteiligten die Geschichte erzählt.

Illustratoren, im Besonderen pantomimische Körperzeichen, finden sich im Ballett und in der Pantomime in oft konventionalisierter Form. Es sind vor allem die zeichnenden, malenden, formenden, präsentierenden Hände, die von Cicero, Quintilian und anderen Autoritäten der Rhetorik als der Qualität der Rede abträgliches übertriebenes Gestikulieren betrachtet werden. Der Grund dafür liegt darin, dass jegliche Bewegung Fokus zieht (ein evolutionäres Erbe); diese Gesten sollten daher im Allgemeinen wenn schon nicht sparsam, so jedenfalls bewusst eingesetzt werden.¹ ‘Herumfuchteln’, dessen Sinn entweder nicht zu erkennen ist, oder das in einer bloßen Wiederholung des Gesagten ohne Not besteht (Umgebungsärm etwa kann eine solche Verstärkung sehr wohl sinnvoll erscheinen lassen), irritieren die Rezipientin² und verärgern sie³ womöglich. Hier liegen meines Erachtens die Wurzeln der Lächerlichkeit, die von den Autoren erkannt und vor der gewarnt wird.

Wie jede – zumal verschriftliche – Vorschrift hat auch die der sparsamen Gesten eine normierende Wirkung entwickelt, so dass insbesondere im deutschsprachigen Raum eine Zuschreibung sozialer oder intellektueller Unterlegenheit an lebhaftes Gestikulieren erfolgte: das Überflüssige ist unschön. In der darstellenden Kunst kommt verschärfend hinzu, dass die schlechte Schauspielerin, die ihren Körper nicht im Griff hat, die Prämisse ‘Theater’ konterkariert; sobald die Zuschauerin erkennt, dass das Gebaren nicht Absicht, sondern Unfähigkeit ist, und sie nicht darüber hinwegsehen kann, stürzt sie aus der Illusion: sie beobachtet eine Person, die in ihrer Funktion als Schauspielerin versagt. Umgekehrt macht das einen Verfremdungseffekt unwirksam,

¹ Schon kleine Bewegungen können einer Schauspielerin die Show stehlen, was m. E. der eigentliche Grund dafür ist, dass kleine Kinder und Tiere auf der Bühne die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen; würden sie still für sich in einer Ecke liegen und sich nicht regen, würde das Interesse schnell nachlassen und sich auf einen Ort mit mehr ‘Action’ verlagern.

² Irritation aufgrund der Suche nach einem Sinn in sinnlosen Gesten.

³ Verärgerung, da die Senderin die Empfängerin offensichtlich für zu dumm hält, den Sinn aus dem Gesprochenen allein zu erfassen.

wenn er nämlich als zur möglichen/konstruierten Welt gehörig eingeordnet wird und die Prämisse weiter wirksam bleibt.¹

Eine wichtige Beobachtung in Bezug auf die Frage des ‘timing’ macht Kendon, wenn er feststellt, dass für die rechtzeitige Ausführung eines Illustrators der Gesten-ausführende Apparat (in seinem Beispiel der Arm) nur gelingen kann, wenn er rechtzeitig in Position gebracht wurde.² Für die Bühne ist dabei nicht nur von Bedeutung, wie schnell der Apparat in die Ausgangsstellung gebracht wird, der korrekte Zeitpunkt der Ausführung der eigentlichen Geste ist dabei genauso wichtig: ‘Zeigetheater’, d.h. ein übertriebener, redundanter Einsatz von Gesten, unterscheidet sich von eleganter, ungezwungen wirkender Gestik in erster Linie durch diese Elemente.

Insgesamt lässt sich für die darstellende Kunst die oben beschriebene Terminologie vor allem dann einsetzen, wenn es um den Rückgriff auf ‘natürliche’ Körperzeichen geht. Artificielle körpersprachliche Äußerungen lassen sich zwar ausgehend von den vertrauten Zeichen entwickeln, werden aber wohl besser mit ihren positionalen und kinesischen Parametern beschrieben; eine Bedeutungszuweisung ist in diesem Fall möglich, aber nicht zwingend erforderlich.

3 Konklusio

Wissenschaft soll Vorhersagen ermöglichen. Post-hoc-Erklärungen von Phänomenen deuten statistische Trends; sie können helfen, Hypothesen zu formulieren. Sie sind ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Erstellung einer Vorhersage. Die Grammatik einer Verbalsprache zum Beispiel formuliert Gesetzmäßigkeiten und listet allfällige Ausnahmen auf. Derartiges ist für körpersprachliche Äußerungen – jedenfalls aus heutiger Sicht – nicht möglich: es lassen sich zum Teil sehr leistungsfähige Enzyklopädien erstellen, eine klare Vorhersage allerdings nur für Zeigegesten formulieren.

¹ Da Menschen dazu neigen, die Handlungen anderer als absichtlich zu betrachten, und sie sich an das Neue sehr schnell gewöhnen, wird ein Verfremdungseffekt die Illusion nicht zerstören, sondern nur modifizieren. Vgl. Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, S. 20. In dieselbe Kategorie fällt auch das Phänomen der Pareidolie.

² Vgl. Kendon, "Die wechselseitige Einbettung von Geste und Rede", S. 11.

Die Versuchung, körpersprachliche Äußerungen ad-hoc zu verbalisieren, ohne sich bewusst zu machen, dass dieser Übersetzungsvorgang von einer Sprache in eine andere Verluste mit sich bringt, ist immens, ebenso das Verlangen, eine selbst zugewiesene Bedeutung als selbstverständlich hinzunehmen. Ein solches Vorgehen jedoch engt die Wahrnehmung von körpersprachlichen Äußerungen ungebührlich ein.

Erfolgreiche gestische Kommunikation beruht auf einer Reihe von Faktoren. Diese sind: ein gemeinsamer Hintergrund, eine passende Enzyklopädie, Kooperationsbereitschaft und die konsequente Verfolgung des Prinzips Raten-Prüfen-Raten. Am Ende des Dechiffrierungsprozesses kann, muss aber keine verbale Bedeutung formuliert werden.

Ob nun überzeichnet expressiv wie in der Pantomime, tänzerisch-elegant in der barocken Gestik, sparsam-authentisch wie im naturalistischen Theater oder artifiziell und rätselhaft wie im Nô, körpersprachliche Äußerungen sind ein eigenständiges Kommunikationsmedium. Sie lassen sich semiotisch betrachtet mit Ausnahme der Embleme nicht verbalisieren sondern nur mittels positionaler und kinesischer Parameter beschreiben. Erst auf der Ebene der Interpretation können Bedeutungszuweisungen oder Bewertungen erfolgen.

4 Quellenverzeichnis

Abel, Günter, "Zeichenlogik, Bedeutung und Radtionalität", in: *Fremde Vernunft. Zeichen und Interpretation IV*, Hg. Simon, Josef und Stegmaier, Werner, Frankfurt am Main: Suhrkamp¹1998, S. 52–77.

Amira, Karl von, "Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels", in: *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse*, Hg. o.N., München: Bayerische Akademie der Wissenschaften / Philosophisch-Philologische Klasse 1905, S. 163–263.

Arnheim, Rudolf, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin, New York: Walter de Gruyter³2000.

Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 1979.

Austin, Gilbert, *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation*, übers. v. Christian Friedrich Michaelis, Leipzig 1818; (Orig. *Chironomia; or, A treatise on rhetorical delivery*, London: T. Cadell and W. Davies 1818).

Axtell, Roger E., *Reden mit Händen und Füßen. Körpersprache in aller Welt*, übers. v. Claudia Zummach, München: Droemer Knaur 1994; (Orig. *Gestures*, New York: John Wiley & Sons 1991).

Bacon, Francis, *The twoo bookes of Francis Bacon. Of the proficiencie and advancement of learning, divine and humane. To the king*, London: H. Tomes 1605.

Barba, Eugenio, "Theateranthropologie. Über orientalische und abendländische Schauspielkunst (1989)", in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. Brauneck, Manfred, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991, S. 443–451.

Barba, Eugenio, "Wiederkehrende Prinzipien", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996, S. 77–98.

Barnett, Dene, *The Art of Gesture. The practices and principles of 18th century acting*, Heidelberg: C. Winter 1987.

Berger, Peter L., Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, übers. v. Monika Plessner, Frankfurt am Main: Fischer 1969; (Orig. *The social construction of reality*, New York: Anchor Books, 1966).

Bernhardt, Levi, *Top 20 italian hand gestures* 24.09.2014; http://youtu.be/IHu2_AmDmWg?list=FL3yjbS8xf36MG8aAjEqo8Q, Zugriff: 08.01.2015.

Bochow, Jörg, *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*, Berlin: Alexander 1997.

Bourdieu, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, übers. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt am Main: Suhrkamp⁵1994; (Orig. 1970).

Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991.

Brecht, Bertolt, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Frankfurt/M.: Suhrkamp⁸1975.

Brecht, Bertolt, Unseld, Siegfried, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp²²1993.

Brekle, Herbert E., *Semantik. Eine Einführung in die sprachwissenschaftliche Bedeutungslehre*, München: Wilhelm Fink²1972.

Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart: Lucius & Lucius³1999.

Bulwer, John, *Chirologia, or, the natural language of the hand, composed of the speaking motions and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia, or, the Art of manual Rhetoricke, with types or Chyrograms*, London 1644.

Büttner, Frank, Gottdang, Andrea, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München: Beck 2006.

Calvino, Italo, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, übers. v. Burkart Kroeber, München, Wien: Hanser 1983; (Orig. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin: Einaudi 1979).

Celikates, Robin, *Kritik als soziale Praxis. Gesellschaftliche Selbstverständigung und kritische Theorie*, Frankfurt/Main [u.a.]: Campus 2009.

Cicero, Marcus Tullius, *Vom Redner*, übers. v. Raphael Kühner, München: Goldmann 1960; (Orig. *De Oratore*, 1. Jhd. v. Chr.).

Craig, Edward Gordon, *Über die Kunst des Theaters*, Berlin: Gerhardt 1969; (Orig. *On the Art of The Theatre*, London: William Heinemann Ltd., 1911).

Dabovich, Elena, "Die Marionette. Die Lösung eines künstlerischen und moralischen Problems durch einen technischen Gedanken", in: *Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Sembdner, Helmut, Berlin: Schmidt 1967, S. 88–98.

Darwin, Charles, *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, übers. v. Julius Victor Carus, Graz: Ed. Geheimes Wissen 2013; (Orig. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London: John Murray, 1872).

Dickens, Emma, Scholz, Annegret, *Das Da-Vinci-Universum. Die Notizbücher des Leonardo*, Berlin: Ullstein 2006.

Dorst, Tankred, *Geheimnis der Marionette*, München: H. Rinn 1957.

Dorst, Tankred, *Die Große Schmäherei an der Stadtmauer*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1962.

Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, übers. v. Günter Memmert, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1977; (Orig. *Segno*, Mailand: Istituto Editoriale Internazionale, 1973).

Eco, Umberto, "Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen zu drei Abduktionstypen", in: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, Hg. Eco, Umberto und Sebeok, Thomas A., München: Fink 1985, S. 288–320; (Orig. *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Pierce*, Bloomington: Indiana University Press 1983).

Eco, Umberto, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, übers. v. Christine Trabant-Rommel und Jürgen Trabant, München: W. Fink 1985; (Orig. *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin: Giulio Einaudi editore 1984).

Eco, Umberto, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München: Fink 1987; (Orig. *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana Press 1976).

Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, übers. v. Jürgen Trabant, München: Fink ⁸1994; (Orig. *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Mailand: Bompiani 1968).

Eco, Umberto, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München: Dtv ⁶2001; (Orig. *Sugli specchi e altri saggi*, Mailand: Bompiani 1985).

Eco, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*, übers. v. Günter Memmert, München: Dtv ³2004; (Orig. *I limiti dell' interpretazione*, Mailand: Gruppo Editoriale Fabbri, 1990).

Eco, Umberto, Held, Heinz-Georg, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, übers. v. Heinz G. Held, München [u.a.]: Hanser 1987; (Orig. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani 1989).

Eco, Umberto; Sebeok, Thomas A., *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, München: Fink 1985.

Efron, David, *Gesture and environment. A tentative study of some of the spatio-temporal and "linguistic" aspects of the gestural behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, living under similar as well as different environmental conditions. With Sketches by Stuyvesant Van Veen and a Preface by Franz Boas*, New York: King's crown Press 1941.

Ekman, Paul, "Emotional and Conversational Nonverbal Signals", in: *Gesture, Speech, and Sign*, Hg. Messing, L. S. und Campbell, R., New York, NY: Oxford Univ. Press 1999, S. 45–55.

Ekman, Paul, *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, übers. v. Susanne Kuhlmann-Krieg, Matthias Reiss, Heidelberg: Spektrum, Akad.-Verlag ²2010; (Orig. *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2003).

Ekman, Paul, *Ich weiss, dass du lügst. Was Gesichter verraten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch ⁴2012; (Orig. *Telling Lies*, New York: W. W. Norton, 1991).

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding", *Semiotica* 1969, S. 49–98.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., "Hand Movements", *Journal of Communication* 4/ 1972, S. 353–374.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., *Facial Action Coding System. A Technique for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto: Consulting Psychologists Press 1976.

Ekman, Paul, Friesen, Wallace V., "The Repertoire of Nonverbal Behavior. Categories, Origins, Usage, and Coding", in: *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*, Hg. Kendon, Adam, Sebeok, Thomas A. und Umiker-Sebeok, Jean, Berlin, New York: de Gruyter 1981, S. 57–106.

Ekman, Paul; Rosenberg, Erika L., *What the face reveals. Basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action coding system (FACS)*, Oxford, New York: Oxford Univ. Press ²2005.

Ende, Michael, Quadflieg, Roswitha, *Die unendliche Geschichte. Von A bis Z*, Stuttgart: Thienemann 1979.

Export, Valie, "Der Virtuelle Körper", in: *EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Hg. Szely, Sylvia, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges 2007, S. 176–183.

Fillmore, Charles J., "Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis", in: *Speech, place, and action. Studies of deixis and related topics*, Hg. Jarvella, R. J. und Klein, Wolfgang, Chichester, New York: Wiley 1982, S. 31–59.

Fischer-Lichte, Erika, *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: G. Narr ²1988.

Fo, Dario, "Was zuerst war", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996, S. 67–69.

Fricke, Ellen, *Origo, Geste und Raum. Lokaldeixis im Deutschen*, Berlin: de Gruyter 2007.

Fricke, Ellen, *Grammatik multimodal. Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*, Berlin: Walter de Gruyter 2012.

Gibson, James Jerome, *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, übers. v. Gerhard Lücke und Ivo Kohler, München, Wien, Baltimore: Urban und Schwarzenberg 1982; (Orig. *The Ecological Approach to Visual Perception. Resources for ecological psychology*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1979).

Glander, Annelies, Kubelik, Tomas, Pohl, Heinz-Dieter, Wiesinger, Peter und Zeman, Herbert, *Offener Brief zum Thema "Sprachliche Gleichbehandlung". An Frau Bildungs- und Frauenministerin Gabriele Heinisch-Hosek und Herrn Wissenschafts- und Wirtschaftsminister Dr. Reinhold Mitterlehner*; http://diepresse.com/files/pdf/Offener_Brief_Heinisch-Hosek_Mitterlehner.pdf, Zugriff: 03.03.2015.

- Goodman, Nelson, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. v. Bernd Philippi, Frankfurt am Main: Suhrkamp²1998; (Orig. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1968).
- Grädel, Jean, "Der Körper als Werkzeug der Erinnerung", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996, S. 9–38.
- Grotowski, Jerzy, "Für ein armes Theater", in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. Brauneck, Manfred, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991, S. 412–421.
- Hall, Edward Twitchell, *The silent language*, New York NY: Doubleday 1959.
- Hall, Edward Twitchell, *The hidden dimension*, Garden City NY: Doubleday 1969; (Orig. 1966).
- Hall, Edward Twitchell, *Die Sprache des Raumes*, Düsseldorf: Schwann 1976; (Orig. *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday 1966).
- Handke, Peter, "Gerechtigkeit für Serbien. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina", *Süddeutsche Zeitung* 05./06./07. und 13./14.01.1996.
- Hart Nibbrig, Christiaan Lucas, *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 1985.
- Heeg, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2000.
- Helnwein, Gottfried, Mäckler, Andreas, *Malerei muss sein wie Rockmusik. Gottfried Helnwein im Gespräch mit Andreas Mäckler*, München: C.H. Beck 1992.
- Hoffmann, Ludwig; Wardetzky, Dieter, *Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, übers. v. Karl Fend u.a., Leipzig: Reclam 1967.
- Ingman, M., Kaessmann, H., Pääbo, S. und Gyllensten, U., "Mitochondrial genome variation and the origin of modern humans", *Nature* 6813/ 2000, S. 708–713.
- Ionesco, Eugène, *Bekenntnisse. Nach den Gesprächen aufgezeichnet von Claude Bonnefoy*, Zürich: Die Arche 1969; (Orig. *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris: Editions Pierre Belfond 1966).
- Jack, Rachael E., Garrod, Oliver G. B., Yu, Hui., Caldara, Roberto und Schyns, Philippe G., "Facial expressions of emotion are not culturally universal", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 19/ 19.03.2012, S. 7241–7244.
- Jarvella, R. J.; Klein, Wolfgang, *Speech, place, and action. Studies of deixis and related topics*, Chichester, New York: Wiley 1982.
- Johnstone, Keith, *Improvisation und Theater*, übers. v. Petra Schreyer, Berlin: Alexander 1993; (Orig. *Improvisation and the Theatre*, London: Methuen Publishing 1979).

Jorio, Andrea de, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Bologna: Forni 2002; (Orig. Napoli: 1832).

Kabale und Liebe, Regie: Karin Henkel, Wiener Burgtheater, Premiere 23.11.1995.

Kaemmerling, Ekkehard, *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1*, Köln: DuMont 1979.

Kässens, Wend, *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin: Wagenbach 2004.

Kendon, Adam, "How gestures can become like words", in: *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*, Hg. Poyatos, Fernando, Toronto: Hogrefe 1988, S. 131–141.

Kendon, Adam, "Die wechselseitige Einbettung von Geste und Rede", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 9–19.

Kendon, Adam; Sebeok, Thomas A.; Umiker-Sebeok, Jean, *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture*, Berlin, New York: de Gruyter 1981.

Kiener, Franz, *Hand, Gebärde und Charakter. Ein Beitrag zur Ausdruckskunde der Hand und ihrer Gebärden*, München: Reinhardt 1962.

Kleist, Heinrich von, "Ueber das Marionettentheater", in: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Hg. Sembdner, Helmut, Berlin: Schmidt 1967, S. 9–16.

Kortmann, Kathryn, Müller, Thomas, "Vieldeutige Fingerspiele. Den hochgerekten Daumen des Trampers versteht jeder Europäer. In arabischen Ländern jedoch könnte dieses Signal fatale Folgen haben – dort ist das Handzeichen eine sexuelle Beleidigung. Gesten gehören seit jeher zur zwischenmenschlichen Kommunikation. Wie haben sie sich entwickelt?", *Bild der Wissenschaft* 6/ 2002, S. 60–65.

Kresse, Dodo, Feldmann, Georg, *Handbuch der Gesten*, Wien [u.a.]: Deuticke 1999.

Lange, Hartmut, "Zeichen der Kunst", in: *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*, Hg. Roscher, Achim und Löscher, Christian, Berlin, Weimar: Aufbau 1993, S. 68–79.

Laudenbach, Peter, "Ich will kein Roboter sein. Ballett bedeutet in China: Disziplin und Perfektion. Die Tänzerin Li Ling Xi beherrscht beides. Aber das reicht ihr nicht", *brand eins* 1/ 2011, S. 116–119.

LeDoux, Joseph E., *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*, übers. v. Friedrich Griese, München: Dtv 2004; (Orig. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life.*, New York: Simon and Schuster 1996).

Lem, Stanisław, *Der futurologische Kongress. Aus Ijon Tichys Erinnerungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979; (Orig. *Kongres futurlogiczny. Ze wspomnien Ijona Tichego*, Krakau: Wydawnictwo Literackie 1971).

Lenk, Hans, "Interpretationen und Imprägnationen", in: *Orientierung in Zeichen. Zeichen und Interpretation III*, Hg. Simon, Josef, Frankfurt am Main: Suhrkamp¹1997, S. 19–40.

Lewis, Michael; Haviland-Jones, Jeannette M., *Handbook of emotions*, New York: Guilford Press 2008.

Liedloff, Jean, *Auf der Suche nach dem verlorenen Glück. Gegen die Zerstörung unserer Glücksfähigkeit in der frühen Kindheit*, übers. v. Eva Schlottmann, Rainer Taëni, München: Beck 1995; (Orig. *The Continuum Concept*, New York: Alfred E. Knopf, Inc. 1977).

Lischka, Gerhard Johann, *Kunstkörper, Werbekörper. Beiträge der beiden Symposien "Kunstkörper" am 2. Oktober 1999 im Kunstmuseum Bern und "Werbekörper" am 27. November 1999 im Kornhaus - Forum für Medien und Gestaltung in Bern*, Köln: Wienand 2000.

Logemann, Cornelia; Thimann, Michael, *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich: Diaphanes¹2011.

Mauss, Marcel, *Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, Frankfurt / Main: Fischer-Taschenbuch 1997; (Orig. *Sociologie et Anthropologie précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Paris: Presses Universitaire de France 1950).

McNeill, David, *Hand and mind. What gestures reveal about thought*, Chicago: University of Chicago Press 1992.

McNeill, David, *Language and gesture*, Cambridge, New York: Cambridge Univ. Press 2000.

McNeill, David, *Gesture and thought*, Chicago: University of Chicago Press 2005.

Messing, L. S.; Campbell, R., *Gesture, Speech, and Sign*, New York, NY: Oxford Univ. Press 1999.

Meyerhold, Wsewolod E., "Balagan", in: *Meyerhold, Tairow, Wachtangow. Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*, übers. von Karl Fend u.a., Hg. Hoffmann, Ludwig und Wardetzky, Dieter, Leipzig: Reclam 1967, S. 64–100.

Meyerhold, Wsewolod E., "Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik", in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hg. Brauneck, Manfred, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1991, S. 248–251.

Moholy-Nagy, Laszlo, "Theater, Zirkus, Variété", in: *Die Bühne im Bauhaus. Nachwort von Walter Gropius*, Hg. Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy, Laszlo und Molnar, Farkas, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1965, S. 45–56; (Orig. 1925).

Montada, Leo, *Bericht über den 38. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Trier 1992*, Göttingen [u.a.]: Hogrefe 1993.

Morris, Charles William, *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*, München: C. Hanser 1972; (Orig. *Foundations of the theory of signs*,).

- Morris, Charles William, Apel, Karl-Otto, Eschbach, Achim und Kopsch, Günther, *Zeichen, Sprache und Verhalten*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Ullstein 1981.
- Morris, Desmond, *Bodytalk. Körpersprache, Gesten und Gebärden*, München: Heyne 1997.
- Müller, Cornelia, *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*, Berlin: Spitz 1998.
- Navarro, Joe, *Menschen lesen. Ein FBI-Agent erklärt, wie man Körpersprache entschlüsselt*, München: mvg²2011; (Orig. *What every Body is saying*, New York: HarperCollins, 2008).
- Noll, Thomas, "Wie blättert man in einem Gestikon?", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 155–172.
- Nöth, Winfried, *Handbuch der Semiotik*, Stuttgart: Metzler²2000.
- o.N., *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse*, München: Bayerische Akademie der Wissenschaften / Philosophisch-Philologische Klasse 1905.
- o.N., *Oskar Schlemmer - Tanz, Theater, Bühne. [Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 30.7. - 16.10.1994 ; Kunsthalle Wien 11.11.1994 - 29.1.1995 ; Sprengel-Museum Hannover, 19.2. - 21.5.1995]*, Stuttgart: Hatje 1994.
- o.N., *Dichters Winterreise. Peter Handkes Serbien-Reportage und die Intellektuellen*, [spiegel.de 05.02.1996](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8872098.html); <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8872098.html>, Zugriff: 07.12.2014.
- Ophüls, Max, *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Stuttgart: Goyerts 1959.
- Ortony, Andrew, Turner, Terence J., "What's Basic About Basic Emotions?", *Psychological Review* 3/ 1990, S. 315–331.
- Otto, Jürgen H.; Euler, Harald A.; Mandl, Heinzl, *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, Weinheim: Beltz 2000.
- Panofsky, Erwin, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, Garden City, N.Y.: Doubleday 1955.
- Panofsky, Erwin, "Ikonographie und Ikonologie", in: *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1*, Hg. Kaemmerling, Ekkehard, Köln: DuMont 1979, S. 207–225.
- Panofsky, Erwin, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", in: *Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1*, Hg. Kaemmerling, Ekkehard, Köln: DuMont 1979, S. 185–206.
- Pasquinelli, Barbara, *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*, übers. v. Franziska Kristen, Berlin: Parthas 2007; (Orig. *Il gesto e l'espressione*, Electa: Mailand 2005).

Pfaff, Walter, "Die Lehre des Chackyar", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996, S. 142–172.

Pfaff, Walter, "Kultur im Körper. Walter Pfaff im Gespräch mit Joanna Pfaff-Cuarnecka", in: *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Hg. Pfaff, Walter, Keil, Erika und Schläpfer, Beat, Berlin: Alexander 1996, S. 267–286.

Pfaff, Walter; Keil, Erika; Schläpfer, Beat, *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin: Alexander 1996.

Platon, *Gorgias. Über die Beredsamkeit*, übers. v. Friedrich Schleiermache, Stuttgart: Reclam 2006; (Orig. ca. 370 v. Chr.).

Poyatos, Fernando, *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*, Toronto: Hogrefe 1988.

Quasthoff, Thomas, Quasthoff, Michael, *Die Stimme. Autobiographie*, Berlin: Ullstein 2004.

Quintilianus, Marcus Fabius, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) ⁵2011; (Orig. *De Institutione Oratoria*, 1. Jhd. v. Chr.).

Reichertz, Jo, Englert, Carina Jasmin, *Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden, Wiesbaden 2011.

Renner, Michael, "Die zeichnerische Geste. Soziale Bedingung und individuelle Ausprägung in der Praxis des Zeichners", in: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Hg. Richtmeyer, Ulrich, Goppelsröder, Fabian und Hildebrandt, Toni, Bielefeld: transcript 2014, S. 65–84.

Repgow, Eike von, *Cod. Pal. germ. 164. Heidelberger Sachsenspiegel Anfang 14. Jhd.*; digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg164, Zugriff: 30.11.2014.

Richtmeyer, Ulrich; Goppelsröder, Fabian; Hildebrandt, Toni, *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld: transcript 2014.

Ripa, Cesare, *Iconologia ovvero descrizione dell' imagini universali cavate dall' antichita et da altri luoghi (etc.)*, Roma: Heredi di Gigliotti 1593.

Roscher, Achim; Löscher, Christian, *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur*, Berlin, Weimar: Aufbau 1993.

Rousseau, Jean-Jacques, "Brief an D'Alembert über das Schauspiel", übers. v. Henning Ritter, in: *Schriften. Band 1*, Hg. Rousseau, Jean-Jacques und Ritter, Henning, Frankfurt am Main: Ullstein 1978, S. 333–474.

Rousseau, Jean-Jacques; Ritter, Henning, *Schriften. Band 1*, Frankfurt am Main: Ullstein 1978.

Ruch, Willibald, "Die Emotion Erheiterung. Eine Übersicht über den Forschungsbestand", in: *Bericht über den 38. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für*

Psychologie in Trier 1992, Hg. Montada, Leo, Göttingen [u.a.]: Hogrefe 1993, S. 277–285.

Ruch, Willibald, "Will the Real Relationship Between Facial Expression and Affective Experience Please Stand Up. The Case of Exhilaration", in: *What the face reveals. Basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action coding system (FACS)*, Hg. Ekman, Paul und Rosenberg, Erika L., Oxford, New York: Oxford Univ. Press ²2005, S. 89–108.

Sagan, Carl, *Contact*, übers. v. Meike Werner, München: Droemer Knauer 1986; (Orig. New York: Simon & Schuster, 1985).

Schlemmer, Oskar, "Mensch und Kunstfigur", in: *Die Bühne im Bauhaus. Nachwort von Walter Gropius*, Hg. Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy, Laszlo und Molnar, Farkas, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1965, S. 7–21; (Orig. 1925).

Schlemmer, Oskar; Moholy-Nagy, Laszlo; Molnar, Farkas, *Die Bühne im Bauhaus. Nachwort von Walter Gropius*, Mainz, Berlin: Florian Kupferberg 1965.

Schmauser, Caroline; Noll, Thomas, *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Berlin: Spitz 1998.

Scholz, Bernhard F., "Zur Darstellung und Ordnung der Gesten als einer natürlichen Sprache der Hand im 17. Jahrhundert: John Bulwers *Chirologia: or the Natural Language of the Hand* (1644)", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 45–57.

Schrödinger, Erwin, *Geist und Materie*, Zürich: Diogenes 1989; (Orig. *Mind and Matter. The Tamer lectures delivered at Trinity College, Cambridge, in Oct. 1956*, Cambridge: Univ. Press, 1958).

Schuster, Martin, *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*, Köln: DuMont 2002.

Schwegler, Johann S., Lucius, Runhild, *Der Mensch. Anatomie und Physiologie*, Stuttgart [u.a.]: Thieme ⁵2011.

Sebeok, Thomas A., Umiker-Sebeok, Jean, "»Sie kennen ja meine Methode.« Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes", in: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*, Hg. Eco, Umberto und Sebeok, Thomas A., München: Fink 1985, S. 28–87; (Orig. *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana University Press 1983).

Sembdner, Helmut, *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin: Schmidt 1967.

Simon, Josef, *Orientierung in Zeichen. Zeichen und Interpretation III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1997.

Simon, Josef; Stegmaier, Werner, *Fremde Vernunft. Zeichen und Interpretation IV*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1998.

Sittl, Carl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig: Teubner 1890.

- Spera, Danielle, Nitsch, Hermann, *Hermann Nitsch. Leben und Arbeit*, Wien: C. Brandstätter ²2005.
- Stangl-Taller, Werner, *Die Entwicklung von Emotionen*, [werner stangl]s arbeitsblätter 2014; <http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/EMOTION/EmotionEntwicklung.shtml>, Zugriff: 06.06.2015.
- Stanislawskij, Konstantin S., *An Actor Prepares*, London: Taylor & Francis 1989; (Orig. *Rabotka aktera nad soboj. Chast I*, 1936).
- Stanislawskij, Konstantin S., *Building a character*, übers. v. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Routledge/Theater Arts Books 1989; (Orig. *Rabotka aktera nad soboj. Chast II*, 1948).
- Stanislawskij, Konstantin S., *An actor's work on a role*, übers. v. Jean Benedetti, London: Routledge 2010; (Orig. *Rabota aktera nad rol'iu*, Moskau: Iskusstvo 1954).
- Star Trek*, Regie: J. J. Abrams, Paramount Pictures, Spyglass Entertainment, 06.04.2009, USA 2009.
- Steiner, George, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens (Zweite Ausgabe)*, übers. v. Monika Plessner, Henriette Beese und Peter Sillem, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004; (Orig. *After Babel. Aspects of Language and Translation (Second Edition)*, Oxford: Oxford University Press 1975, 1992).
- Strasberg, Lee, Wermelskirch, Wolfgang Hg., *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur 'Method'*, Berlin: Alexander ⁵2001.
- Stroh, Wilfried, *Die Macht der Rede. Eine kleine Geschichte der Rhetorik im alten Griechenland und Rom*, Berlin: List 2011.
- Szely, Sylvia, *EXPORT Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Wien: Sonderzahl-Verl.-Ges 2007.
- Tabori, George, *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben ; Essays, Artikel, Polemiken*, Berlin: Wagenbach 2007.
- Tomasello, Michael, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹2009; (Orig. *Origins of Human Communication*, Cambridge: MIT Press, 2008).
- Ullmann, Liv, *Wandlungen*, München: Knaur 1978; (Orig. *Forandringer*, Oslo: Erichsen 1976).
- Vinci, Leonardo da, *Tagebücher und Aufzeichnungen. Herausgegeben von Theodor Lücke*, übers. v. Theodor Lücke, Leipzig: P. List 1940.
- Vinci, Leonardo da, *Skizzenbücher. Herausgegeben von H. Anna Suh*, übers. v. Ursula Fethke, Bath: Parragon Books 2007; (Orig. *Leonardo's Notebooks*, New York: Black Dog & Leventhal 2005).
- Vingerhoets, Ad J. J. M., *Why only humans weep. Unravelling the mysteries of tears*, Oxford: Oxford Univ. Press 2013.

Vingerhoets, Ad J. J. M.; Nyklíček, Ivan; Denollet, Johan, *Emotion regulation. Conceptual and clinical issues*, New York, NY: Springer 2008.

Virno, Paulo, *Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, übers. v. Isabella Bertolotti, James Cascaito, Andrea Casson, London: MIT Press 2004; (Orig. *Grammatica della moltitudine: per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore 2001).

Wallbott, Harald G., "Ausdruck von Emotionen in Körperbewegungen und Körperhaltungen", in: *Körperbewegungen und ihre Bedeutungen*, Hg. Schmauser, Caroline und Noll, Thomas, Berlin: Spitz 1998, S. 121–153.

Warner, Michael, "Publics and Counterpublics. Abbreviated version", *Quarterly Journal of Speech* 88/ 04.11.2002, S. 413–425.

Watzlawick, Paul, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?*, St. Gallen 30.04.1987a.

Watzlawick, Paul, *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, München: Piper ²¹1993b; (Orig. 1976).

Weibel, Peter, "Dar anagrammatische Körper", in: *Kunstkörper, Werbekörper. Beiträge der beiden Symposien "Kunstkörper" am 2. Oktober 1999 im Kunstmuseum Bern und "Werbekörper" am 27. November 1999 im Kornhaus - Forum für Medien und Gestaltung in Bern*, Hg. Lischka, Gerhard Johann, Köln: Wienand 2000, S. 33–39.

wiener blond, *Kaana Waas Warum* 02.2015;
<http://www.wienerblond.at/wordpress/?p=300>, Zugriff: 14.03.2015.

Yanci, Heintz, Joachim (Photos) und Degener, Etta (Texte), *Bildlexikon der Mimen. Anregungen und Motive für Schauspieler, Tänzer und Pantomimen*, Wilhelmshaven: Noetzel Heinrichshofen-Bücher 1990.

Zadek, Peter, *My way. Eine Autobiographie 1926-1969*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.

5 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: McNeill, David, Hand and mind. What gestures reveal about thought, Chicago: University of Chicago Press 1992, S. 89	26
Abbildung 2: Müller, Cornelia, Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich, Berlin: Spitz 1998, S. 90	27
Abbildung 3: Müller, Cornelia, Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich, Berlin: Spitz 1998, S. 103	28
Abbildung 4: Fricke, Ellen, Origo, Geste und Raum. Lokaldeixis im Deutschen, Berlin: de Gruyter 2007, S. 222	29
Abbildung 5: o.N., Deine Arztpraxis; http://specialc.npage.de/der-bewegungsapparat.html , Zugriff: 01.01.2015	37
Abbildung 6	51
Abbildung 7: Eco, Umberto, Semiotik und Philosophie der Sprache, übers. v. Christine Trabant-Rommel und Jürgen Trabant, München: W. Fink 1985, S. 67; (Orig. Semiotica e filosofia del linguaggio, Turin: Giulio Einaudi editore 1984)	57

Abstract deutsch

Wie sprechen wir, wenn wir nicht mit Worten sprechen? Und wie lässt sich in Worte fassen, was keine Worte kennt? Viele Autoren haben sich mit Fragen der Gestik, der Mimik und der Proxemik auseinandergesetzt, doch bis heute lässt ein umfassender Beitrag zur Semiotik der Körpersprache auf sich warten. Diese Arbeit unternimmt eine Zusammenschau der relevanten Literatur zu diesem Thema und versucht eine Antwort aus theaterwissenschaftlicher Sicht.

Abstract english

How do we communicate verbally if we do not speak with words? And how can it be put into words that has no words? Many authors have dealt with issues of gestures, facial expressions, and proxemics but to date no comprehensive contribution to the semiotics of body language has been released. This paper presents a synopsis of relevant articles dealing with this line of inquiry and tries to present an answer from a theatre arts perspective.

Biographie

Nicole Delle Karth wurde in Mödling bei Wien geboren und besuchte in Wien die Schule. Sie begann ein Lehramtsstudium in den Fächern Deutsch und Sport, verzichtete aber auf die Ablegung der Lehramtsprüfung, da sie sich gegen eine Unterrichtstätigkeit entschied. Schon studienbegleitend stand sie einer Reihe von Schauspielern für ihr Rollenstudium als Repetitorin und Coach zur Verfügung; nach Ablegung der 2. Diplomprüfung in Germanistik begann sie dann ein Studium der Theaterwissenschaft. Einer Hospitanz am Wiener Burgtheater folgte ein Engagement nach Villach an die Studiobühne, wo sie als Regieassistentin und Projektkoordinatorin arbeitete. Es folgten eine Reihe eigener Theaterarbeiten in der Freien Szene, die sie schließlich ins Leitungsteam der Shakespeare-Festspiele auf der Rosenberg führten. Nach ihrem Ausscheiden widmete sie sich wieder verstärkt ihrem Studium.

Nicole Delle Karth lebt und arbeitet in Wien.