

Luca Viglialoro



DIE GESTE DER KUNST

Paradigmen einer Ästhetik

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 9

Luca Viglialoro

DIE GESTE DER KUNST

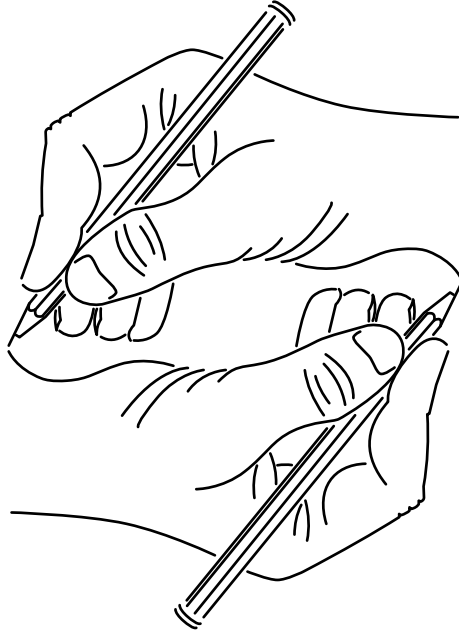
Paradigmen einer Ästhetik

EDITORIAL Mediale Produktionen und gestalterische Diskurse bilden ein vehement zu beforschendes ästhetisches Dispositiv: Medien nehmen nicht nur wahr, sondern werden selbst wahrgenommen und wahrnehmbar(er) – insbesondere durch die Grundkonstellationen ihrer oft technischen Artefakte und der diesen voran gehenden Entwürfe, mithin vor der Folie des dabei entstehenden Designs. Die Reihe **MEDIEN- UND GESTALTUNGSÄSTHETIK** versammelt dazu sowohl theoretische Arbeiten als auch historische Rekapitulationen und prognostizierende Essays.

Die Reihe wird herausgegeben von Oliver Ruf.

LUCA VIGLIALORO, geb. 1985, ist Professor für Ästhetik, Kunst- und Kulturtheorie an der Hochschule der bildenden Künste Essen. Er ist Leiter der Forschungsgruppe »Ars: Aesthetics, Art, Media« im Rahmen des internationalen »Italian Thought Network«. Seine Schwerpunkte sind Ästhetik, Theorien der Geste, French Theory, Italian Thought sowie die Kulturgeschichte der Physiognomik.

Luca Viglialoro



DIE GESTE DER KUNST

Paradigmen einer Ästhetik

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 9
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Gedruckt mit Forschungsmitteln der HBK Essen.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministerium für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Luca Viglialoro

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn, Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Designkonzeption: Andreas Sieß

Gestaltung und Satz: Klara Vanek, textuelles.de

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN Print 978-3-8376-5536-0

ISBN PDF 978-3-8394-5536-4

ISBN EPUB 978-3-7328-5536-0

<https://doi.org/10.14361/9783839455364>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet unter www.transcript-verlag.de. Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download.

Inhaltsverzeichnis

Prolegomena zu einer Ästhetik der Geste	13
Eine Einleitung	

I. DIE GESTE DER KUNST: EINE THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

1	Die dreifache Wurzel der Präsenz	29
2	Ein kurzes Intermezzo	33
	Notate für eine mögliche Kritik der Begriffe Ereignis und Negativität	
3	Über das Prozessieren	37

4 Das Prozessieren der Geste 43

4.1 Geste als Ausdruck? Zur »Gestimmtheit« – 43

4.2 Die »reine Medialität« der Geste – 49

4.3 Die »immanente Signifikanz« der Geste – 55

4.4 Geste und Kunstforschung – 65

II. REFLEXIVE DARSTELLUNG: ZU EINER KLEINEN GESCHICHTE DER GESTE DER KUNST

1 Versteckte Körperkünste 71

Physiognomik und Rhetorik

2 Verbergung, Darstellung, (Bild-)Erzählung 81

3 Die Kunst der Übergänge 91

Metapher und Inversion

4 Agonale Gesten im medialen Wettstreit 101

III. REFLEXIVE GESTALTUNG: PROZESSIERENDE PARADIGMEN IM 20. JAHRHUNDERT

1	»Zwischen Greifen und Begreifen« Bild und Distanz	115
2	»Gesten-Bewegungen« Physiognomien und Medienformate	129
3	»Nichts Greifen« und Anspielungsfelder	145
4	Das Spiegelstadium der Geste	167
5	Am Anfang war... die Geste	177

IV. ANHANG

Literaturverzeichnis – 189

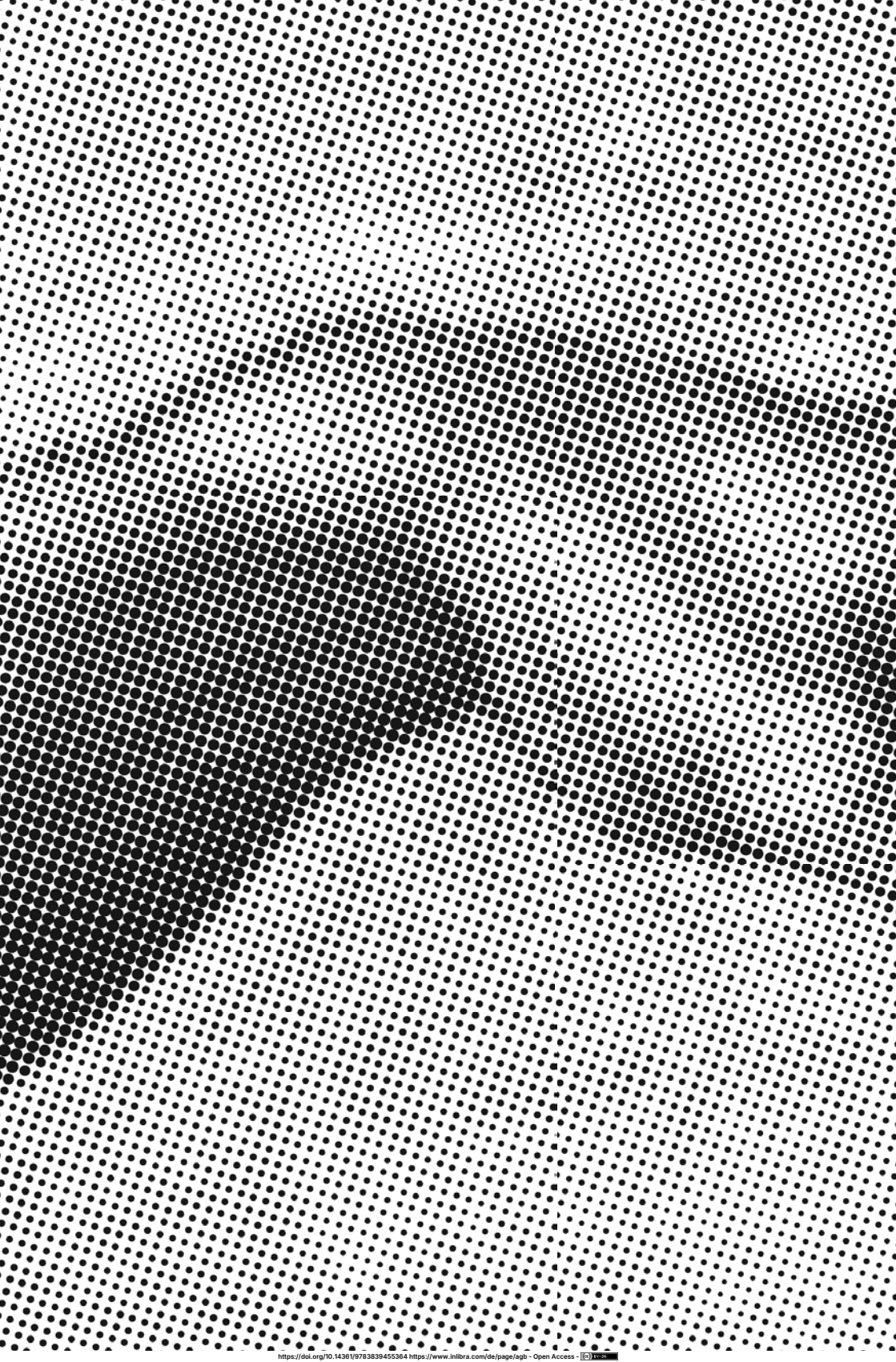
Onlinequellen – 215

Nachweise der Abbildungen – 217

Anmerkung – 219

Index nominum – 221

Per Christina (ed il piccolo)





Die Erklärung der Geste der Kunst
bedarf der Eingliederung der
Gestik in ein breiteres Konzept von
Gestaltung: die sinnliche Heuristik.

Prolegomena zu einer Ästhetik der Geste

Eine Einleitung

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, eine produktive Interaktion zum Ausdruck zu bringen: jene der Geste der Kunst mit den Bedingungen ihres Vollzugs. Diese findet auf dem Schauplatz künstlerischer Praxis zunächst in Form einer Dialektik, gar eines stillen Nahkampfes mit den Mitteln der eigenen Kunst (hier auch im Sinne von Können) statt, gleichzeitig wird sie aber auch von Künstlern¹ und Kritikern meistens unbewusst versprochen, wenn sie von ›künstlerischen Gesten‹ oder ›Gesten des Künstlers‹ schreiben oder sprechen. Dass es sich dabei häufig nur um eine Floskel oder um selbstgerechtes Posertum vonseiten der Künstler handelt, um vielleicht verstaubte Genieästhetiken *post litteram* zu explizieren, ist sinnfällig und bedarf sicherlich keiner Bestätigung. Wenn es aber stimmt, dass, um Wittgensteins bekanntes Diktum umzuformulieren, die Grenzen der Sprache die Grenzen *einer* Welt – vielleicht diesmal jener der Kunst in einem ganz bestimmten Zusammenhang, wie es bald ersichtlich wird – bedeuten,² dann wäre die kritische

1 Die Verwendung des generischen Maskulinums impliziert im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, auch die weibliche Form.

2 »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt«, vgl. Ludwig Wittgenstein: »Tractatus logico-philosophicus«. In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 5,6.



Abb. 1: Henri Michaux: *Zeichnung des Wiedertzusammenfügens*
[*Dessin de réagrégation*, 1969]

Ausmessung und Erkundung einer derartigen Grenze und der zuvor angenommenen Interaktion eine durchweg philosophisch-kunstwissenschaftliche Angelegenheit.

Werden die Worte ›Geste‹ und ›Kunst‹ separat betrachtet, so interagieren zwei potenzielle Bestimmte-Unbestimmte. Denn wir wissen, dass Gesten letztendlich Körperbewegungen sind, die non-verbale Kommunikation ermöglichen, und dass Kunst eine oftmals schöne und angenehme Form von Wirklichkeitsdarstellung ist. Gleichzeitig reicht ein recht kleines Spektrum an persönlichen Erfahrungen im Bereich der non-verbalen Alltagskultur und kreativen Ausdrucksformen aus, um nachzuvollziehen, dass Gesten und Kunst viel mehr als das bedeuten können, was uns eine Enzyklopädie oder die allgemeine Meinung beibringen können. Zusammen genommen scheinen ›Geste(n)‹ und ›Kunst‹ in den zuvor erwähnten Ausdrücken (›künstlerische Geste‹ und ›Geste des Künstlers‹) eine interessante Konstellation zu bilden, die in der Tat trotz der aus der Bestimmtheit-Unbestimmtheit der Termini

resultierenden Unschärfe eine sehr konkrete Szene hervorzubringen vermag: jene der *künstlerischen Werkstatt und deren Produkte*, in der körperliche und materielle Techniken sowie Medien und Materialien eingesetzt und im Hinblick auf ihren Gebrauch für künstlerische Realisierungen erprobt werden. Genau eine derartige Szene – jene der künstlerischen Werkstatt und der sich in ihr ergebenden kontingenten Spannungsverhältnisse zwischen Körpern, Medien und Techniken – befindet sich im Zentrum des vorliegenden Vorhabens. Eine differenziertere Analyse ihrer Handlungszusammenhänge ist aber an der Stelle noch vonnöten.

Der Titel des Bandes, *Die Geste der Kunst*, mag vielleicht eine gewisse Irritation im Leser hervorrufen, weil er die vorher benannten Protagonisten der Szene – den Künstler mit seiner Körperlichkeit und die Kunst als werkwerdende oder werkgewordene Realisierung – auf einmal nicht mehr eindeutig voneinander trennt: Hätte der Band nicht eigentlich *Die Geste des Künstlers* oder *Die Geste in der Kunst* heißen sollen? Der denklustige Leser wird sich überdies fragen, ob und wann die Kunst eine *eigene Geste* aufweisen kann, vielleicht auch glaubend, dass das Wort ›Geste‹ im Titel in erster Linie nur metaphorisch zu verstehen sei. Die unausgesprochene Notwendigkeit dieses Denkschlusses liegt u. a. darin, die Kunst (zuerst) normativ aufzufassen. Kunst verwischt aber etliche Distinktionsmerkmale in Techniken, Medien und Produkten schon deswegen, weil sie reflexiv »auf andere Praktiken bezogen ist«³. Hier wird daher nicht die eventuelle Frage nach einer normativen Autonomie von Kunst im Allgemeinen aufgeworfen, weil der Kern der Analyse die Werkstatt und die entsprechende Szene des Experimentierens, die sich beispielsweise in Künstlerateliers oder Seminarräumen von Kunsthochschulen abspielt, ist. Die Werkstatt entspricht daher einer Situation und gleichzeitig einer Denkfigur⁴, in denen sich ein spannungsreicher, eigengesetzlicher Prozess von Konstitution singulärer Medienoperationen und -produkte entfaltet. *Die Geste der Kunst* bedeutet, dass die sehr konkrete Szene des experimentierenden Kunstschaffens eine Zone der Verhandlung bildet, bei der ein spezi-

3 Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 15.

4 Zu diesem Aspekt, der nur eine, in der Tat nicht zentrale Seite meiner Untersuchung darstellt, vgl. Fabian Goppelsröder: »Geste als Figur im Denken«. In: Veronika Darian u. Peer de Smit (Hg.): *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*. Berlin: Neofelis 2020, S. 34–46.

fischer »Erfahrungsmodus«⁵, ein »ästhetisches Regime«⁶ zustande kommt. In diesem erfolgt keine Klassifizierung von Tätigkeitsformen – wie etwa der menschlichen Gesten, der sogenannten Instrumente der Kunst und des Objekts Kunst(werk) –, sondern, wie ich in Teil 2 zeigen werde, das sogenannte vergegenwärtigende Prozessieren als produktive Interaktion und Moment der Verhandlung. Dieses konkretisiert sich durch den gegenseitigen Kontakt zwischen Medien (wie etwa Stift, Pinsel, Kameraauslöser und Blatt) und Materialitäten, die durch die Operationen von *Übertragung*, *Speicherung/Fixierung* und v. a. *Erforschung* eine *sinnliche Heuristik* erzeugen (Kap. 4.3, 4.4, Teil 1). Heuristik bedeutet hier, dass die singulären Medienoperationen als prekäre (als kontingente, instabile, variationsfähige) *Gestaltungsprozesse* erkennbar werden, die in ihrer Eigengesetzlichkeit singuläre Konstellationen von Präsenzeffekten und Verfahren erforschen und somit organisieren. Es geht also nicht um die *Geste in der Kunst* im Sinne der Art und Weise, wie affektive Körperbewegungen und deren Ausdrücke – was wir heute Mimik nennen – visualisiert und dargestellt werden⁷ oder in der Kunst anderweitig als formal-inhaltliche Sujets Eingang⁸ finden, sondern um Gestaltungsweisen⁹, die ihren Prozess exponieren. Einzelne Kunstformen, -techniken oder -gattungen wie die Pantomime – hier als »Technik«, »Stil« oder »Ausdrucksqualität« in einer »theatralischen Darstellung«¹⁰ – können insofern auch nur eine unter diversen Erscheinungsarten der *Geste der Kunst* (im nicht-substantialistischen Sinn des Ausdrucks) konstituieren.

Innerhalb eines derartigen »ästhetischen Regimes« bilden die bereits genannten Operationen keine Hierarchien, sondern vektorielle Kraftverhältnisse, die eine weitere Aufteilung des Sinnlichen durch die Umfunktionalisierung

5 Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?* Hg., übers., um ein Gespräch mit Jacques Rancière u. ein Nachwort erweitert v. Frank Ruda u. Jan Völker. Berlin: Merve 2008, S. 41.

6 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008, S. 39.

7 Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 10f.

8 André Chastel: *Le geste dans l'art*. Paris: Liana Levi 2001, S. 11; Barbara Pasquinelli: *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*. Berlin: Parthas 2007, S. 6.

9 Dieses Thema wurde ansatzweise im Rahmen vieler, aber v. a. der 2019 organisierten Ausstellung *Frozen Gesture* im Kunst Museum Winterthur erforscht, vgl. dazu: Konrad Bitterli: »Gesten: Grundlagen der Malerei«. In: Ders., Lynn Kost u. Andrea Lutz (Hg.): *Frozen Gesture. Gesten in der Malerei – Gestures in Painting*. München: Hirmer 2019, S. 9f.

10 Nach Stephanie Schroedter: »Pantomime«. In: Gert Ueding et al. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Berlin u. New York: De Gruyter 2011, S. 798.

von teils auch reglementierten oder diskursiv sanktionierten Praktiken angesichts der Tatsache materialisieren, dass »die künstlerischen Praktiken [...] die Aufteilung [der] anderen Tätigkeiten neu [repräsentieren] oder [gestalten]«¹¹. Die besondere Aufteilung der Geste der Kunst, ihr vergegenwärtigendes Prozessieren, produziert sich, um es jetzt noch etwas differenzierter zu betrachten, als Interaktion und Neuverhandlung im Sinnlichen, das durch den kontingenten Kontakt zwischen Körpern u. a. somatischer Art (der Künstler oder Produzenten) und der Materialität von Medien und Verfahren (Techniken) Sinnlichkeitsformen hervorbringt, deren Bedingtheiten unter den Koordinaten von Übertragung, Speicherung und Erforschung nur singular analysiert werden können – die Autonomie der Geste der Kunst ist deshalb zunächst und ausschließlich produktionsästhetischer Art. In dieser Hinsicht versteht sich die analytische Seite meiner Erkundung (d. h. Teil 2 u. 3) als eine *operative Ästhetik*, die das vergegenwärtigende Prozessieren der Geste der Kunst von Fall zu Fall erforscht, mit der impliziten Annahme der tendenziellen charakteristischen Unverfügbarkeit und grundsätzlichen Resistenz ihres Gegenstandes gegenüber Aneignungsstrategien.

Damit, und zwar mit der eventuellen und in den vorherigen Zeilen implizit gebliebenen Frage nach der Möglichkeit *gestischen Wissens* oder *gestischer Wissenschaft*, die mein methodologisches Verfahren, wie bereits angedeutet, ausschließt, kommen wir allmählich zur Frage, was genau eine Geste ist, was eine weitere Konturierung meines Untersuchungsrahmens sowie eine zusätzliche Titelklärung mit sich bringt.

Vor der Gründung der *Gesture Studies*, auf die wir später kurz eingehen werden, gab es nämlich eine an sich verzweigte, aber wirkungsmächtige Denktradition, die Gesten allgemein als redebegleitende Gebärden¹² begriff und dafür eine vornehmlich klassifikatorische Methodik entwickelt hat: die Rhetorik. Gesten – als Basiseinheit der sogenannten Gestik – wurden in der Rhetorik nach ihrer Varietät und Multifunktionalität in der zwischenmenschlichen Kommunikation klassifiziert und als Stütze für das Gesprochene aufgefasst: Gesten begleiten oder ersetzen unsere Diskurse und machen diese anschaulicher oder gar verständlich(er) – auf die Ausnahmeposition von Quintilian im Rahmen dieser Denktradition kommen wir gleich zu sprechen. Eine sol-

11 Ranciére: *Die Aufteilung des Sinnlichen* (wie Anm. 6), S. 70.

12 Für einen historischen Überblick zum Thema gerade ausgehend von der römischen Rhetorik vgl. Cornelia Müller: *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich*. Berlin: Berlin Verlag 1998, S. 25–85.

che Auffassung der Geste als Sprachstütze oder Sprachähnliches (hier auch als Nonverbales), die wir im Rahmen des Kap. 1, Teil 2 aus der Perspektive meiner Fragestellung und deshalb sehr selektiv rekonstruieren werden, erfährt eine bemerkenswerte Aktualisierung durch die neueren Theorieansätze der *Gesture Studies*. 2001 erscheint die erste Ausgabe der Zeitschrift *Gesture*, ein Jahr später wird die ISGS (*International Society for Gesture Studies*) gegründet, so dass die sogenannten *Gesture Studies* einen wissenschaftlich sanktionierten Status erhalten und bis heute interessante Anschlussfähigkeiten aufzuweisen scheinen. Die wegbereitenden Arbeiten von Adam Kendon¹³ und David McNeill – letzterer vertritt die mediale Autonomie der Geste etwas eindeutiger –¹⁴ stellen die ersten Bemühungen in den *Gesture Studies* dar, die Verfasstheit der Geste ausgehend von ihrer dynamischen Sprachähnlichkeit und von ihrem Erscheinen beim Sprechen systematisch zu ergründen. Was bedeutet aber an der Stelle ›Sprache‹ und ›Sprechen‹ und wieso ist dieser Diskurs für die von uns analysierte künstlerische Werkstatt von Belang? An der Stelle stehen die zwei Begriffe, Sprechen und Sprache, nicht nur für semiotische Systeme und Symbolisierungsmechanismen, sondern auch für die als charakteristisch betrachteten Formen der intersubjektiven non-verbalen Kommunikation, die oft abwechselnd mit den Worten ›Gestus‹, ›Mimik‹ oder ›Gebärde‹ bezeichnet werden – die unscharfe Trennbarkeit¹⁵ der drei Termini wird im Folgenden durch den Einsatz des Wortes ›Geste‹ umgangen, der auch als Oberbegriff für anders genannte gestische Verfahren auftreten wird. Solche Erscheinungsarten non-verbalen Kommunikation lassen sich aus Sicht einiger Studien auf dem Gebiet der *Gesture Studies* u. a. in drei Kategorien einordnen:

13 Adam Kendon spricht von einem »process of utterance« zwischen Geste und Sprechen in ders.: »Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance«. In: Mary R. Key (Hg.): *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*. Den Haag: De Gruyter/Mouton 1980, S. 208. Von Adam Kendon vgl. auch folgende Studien: *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture*. Den Haag: Mouton 1981; ders.: *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press 2004; ders.: »Kinetische Komponente multimodaler Äußerungen«. In: Christoph Wulf u. Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Gesten. Inszenierung Aufführung Praxis*. Paderborn: Fink 2010, S. 21–41.

14 David McNeill: *Hand and Mind*. Chicago: The University of Chicago Press 1992, v. a. S. 11 u. 221; ders.: *Gesture and Thought*. Chicago: The University of Chicago Press 2005; ders.: *How Language Began: Gesture and Speech in Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press 2012.

15 Nach Margreth Egidi et al.: »Riskante Gesten. Einleitung«. In: Dies. et al. (Hg.): *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild*. Tübingen: Narr 2000, S. 11.

1) deiktische, 2) darstellende und 3) pragmatische Gesten.¹⁶ Die ersten bestehen grundsätzlich in einem »Zeigen auf«¹⁷, d. h. aus einem Körperteil, welches einen Vektor auf ein Ziel projiziert, um die Aufmerksamkeit eines anderen Sprechenden zu lenken. Die zweiten stellen ikonisch oder metaphorisch Objekte, Szenen oder Menschen dar, indem sie jeweils auf eine Bedeutung oder auf einen abstrakten Begriff verweisen. Die dritten sind Gesten, die mit Charakteristika der Aussage verbunden sind, die weder auf eine referenzielle Bedeutung noch auf einen Aussageinhalt gebracht werden können.¹⁸ In den drei synthetischen Definitionen von Gesten, die ein kleines Spektrum ihrer Ausprägungen darstellen, merkt man, dass diese als kommunikative Handlungen betrachtet werden, die eine mehr oder weniger explizite propositionale Anschlussfähigkeit im Moment ihres Vollzugs aufweisen. Dadurch werden Gesten immer zum Bestandteil einer Szene des Sprechens, die auf ein Gelingen (selbst im Nicht-Gelingen) ausgerichtet ist, aber mit dem Kunstschaffen und der in diesem stattfindenden Interaktion mit Materialien und Verfahren keine konstitutive Relation zu unterhalten scheint. Versuchen wir uns nämlich wieder die künstlerische Werkstatt zu vergegenwärtigen, so können wir uns wohl freilich vorstellen, dass sich der Künstler beim Schaffen mit Kollegen und/oder Bekannten auch durch Gesten unterhält oder gerne seine Verfahren verschriftlicht, was aber nicht die *conditio sine qua non* seines Produzierens ist und grundsätzlich nur als eine – so fundamental sie im Vorfeld des künstlerischen Aktes oder danach sein mag – Nebentätigkeit seiner charakteristischen Bearbeitung von Materialien und Medien betrachtet werden kann. Die Geste der Kunst ist im Sinnlichen beheimatet und setzt als Moment des Gestaltens nicht immer, aber v. a. *nicht notwendigerweise* einen bereits sanktionierten, eventuell explizierbaren Aussageinhalt voraus, der trotz eventueller Störungen kommuniziert wird. Die Arbeit des Schauspielers oder einer Performance-Künstlerin, wie etwa – um ein banales, aber allgemein verständliches Beispiel anzugeben – Marina Abramovic, braucht natürlich einen Körper und dessen sprachliche Konventionen sowie kommunikativen Gewohnheiten, um ihre Gestaltungen zu verwirklichen. Wenn aber hier eine Unterschei-

16 Für die im Fließtext geschilderte Dreiteilung kommunikativer Gesten vgl. Emanuela Campisi: *Che cos'è la gestualità*. Rom: Carocci 2018, S. 37–46.

17 Michael Cuntz: »Deixis«. In: Jörg Dünne u. Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. New York: De Gruyter 2015, S. 57.

18 Für die pragmatischen Gesten bezieht sich Campisi auf Kendon: *Gesture: Visible Action as Utterance* (wie Anm. 13), S. 158.

derung zwischen Installation, Schauspielpraxis und sprachlichen Kommunikationsarten getroffen werden kann, im Hinblick darauf, den operativen (und nicht normativen) Raum des Künstlerischen hervortreten zu lassen, so ist zugleich eine mögliche reflexive Bedingung gegeben, um die Modellierung von Kunst nicht in heteronome Theorieannahmen zu zerlegen, sondern ihre sich singular organisierende, prekäre Eigengesetzlichkeit, das Prozessieren, aufzubewahren. Die Erklärung der Geste der Kunst bedarf, mit anderen Worten, der Eingliederung der Gestik in ein breiteres Konzept von Gestaltung: die sinnliche Heuristik.

Gesucht werden aber nicht, um es klar zu stellen, Begriffe oder Kategorien, die oppositiv die Geste der Kunst von jeder Form der Sprachlichkeit loslösen, da die Sprache für die Geste der Kunst eine unhintergehbare Bedingung bleibt, sondern kunst- und medienphilosophische Denkraster, die das Moment des künstlerischen Prozessierens in dessen eigentümlichem ›Sosein‹ zu reflektieren ermöglichen. Denn die Geste der Kunst kann nur kommunikativ und intersubjektiv durch eine fortwährend versuchte Arbeit am Material, am Medium, an den Resistenzen der Sinnlichkeit sein, d. h. durch den unabdingbaren Umgang mit einem materiell-medialen *tertium* (Medien/-Materialien und dem werdenden Produkt/Werk), das für den Künstler immer ein *primum* und meistens das Einzige ist. Die fortgesetzte Mühe, die Werkzeuge und Bedingtheiten in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis zwischen Körpereinsatz und materiellen Kulturen (von der Tuschezeichnung über die Raufasertapete bis zum Spiegel) prozesshaft zu gestalten und deren Grenzen erfragend neu zu verhandeln, ist also der eigene Seinsmodus der Geste der Kunst. Dieser kurze, sich aber andauernd aufs Neue gestaltende Weg der *aisthesis*, der an jeder Kunsthochschule und in jedem Atelier verortet werden kann, wird also in den nächsten Seiten aus der Perspektive der Ästhetik (Teil 1) und des produktiven Ineinanders künstlerischer Theorie und Praxis (Teil 2 u. 3) ausgeforscht.

Im methodologischen Teil meiner Arbeit werden daher zunächst zwei Medialisierungsmuster analysiert, um die eigene Leistung der Geste zu konturieren (Kap. 1–3, Teil 1). Die Medienprodukte werden dabei simultan als Orte einer Negation – d. h. einer durch Übermittlung- und Vermittlungsfunktionen produzierten Überwindung ihrer sinnlichen Verfasstheit, die eine nicht eliminierbare Alterität, eine »Unbestimmbarkeit«¹⁹, aufruft – und eines ver-

19 Jochen Venus: »Basismedien: Bild, Klang, Text, Zahl, Geste«. In: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Unter Mitarbeit von Simon Ruschmeyer u. Elisabeth Wal-

gegenwärtigenden Prozessierens – einer sich singular auslotenden, produktionsästhetischen Formenveränderung – betrachtet. Damit will ich auf die Frage nach der spezifischen Verfasstheit der prozesshaften Präsenz eingehen, die die Geste der Kunst inkarniert.

Die genannten negativen und prozessorientierten Denkweisen fungieren aber auch als interpretative Raster für die drei Lesarten der Geste der Kunst auf dem Feld der Ästhetik, die mein methodologisches Verfahren bilden: jene Flussers, Agambens und Nancys (Kap. 4.1–4.4, Teil 1). Ihre Reflexionen lassen sich den negativen oder prozessorientierten Theoriebildungen nicht eindeutig zuordnen: Sie weisen vielmehr eine innere Dialektik dieser Positionen auf, welche mit unterschiedlichen Gewichtungen die Geste der Kunst als eine via Sinnentzug (Flusser und Agamben) operierende und als eine prozessierende Gestaltungsart des Mediums (Nancy) zu konzipieren helfen. Das Ziel ist dabei die theoretische Fokussierung der Medialität der Geste, die für uns über die Medienoperationen von Übertragung, Speicherung/Fixierung und Erforschung verläuft und diese in der Singularität von Gestaltungsarten spezifiziert. Negation und Prozessieren bilden daher die zwei Seiten einer nicht symmetrischen Wechselbeziehung, welche die sinnliche Heuristik des Mediums Geste ausmacht und sich philosophisch sowie kunst- und mediengeschichtlich im Zusammenspiel zwischen darstellerischer und gestalterischer Reflexivität verdichtet, aus dem sich die weiteren zwei Teile (2 und 3) der Untersuchung herleiten. Diese letzte Zweiteilung deutet aber nicht auf die strenge Trennung von geistesgeschichtlich erkennbaren Epochen (z. B. Teil 1: von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts; Teil 2: vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Konzeptkunst) hin. Vielmehr handelt es sich um die Beschreibung von singularen Reflexionsgefügen, die durch das Spannungsverhältnis zwischen Negation und Prozessieren eventuelle Oszillationen, Kontinuitäten, Konvergenzen oder Alleinstellungsmerkmale aufkommen lassen – dadurch bildet *die Geste der Kunst* keinen Idealtypus, sondern eine medienübergreifende Heuristik des Vielfältigen und der in diesem waltenden Kräfte. Die darstellerische und die gestalterische Reflexivität charakterisieren sich jeweils dank des besagten Zusammenspiels als Operationen des Mediums Dar-

ke. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2014, S. 218. Es soll an der Stelle angemerkt werden, dass der negative medientheoretische Ansatz für das Verständnis des allgemeinen medialen Charakters der Geste angewendet wird; der Autor arbeitet aber der Kohärenz seines Unterfangens wegen nicht die kunstpraktischen und -theoretischen Implikationen seiner Stellungnahme aus.

stellung bei der Erfassung eines sich von dieser Entziehenden (Teil 2) und als Gestaltungen materieller Träger, die ihre Prozesshaftigkeit exponieren (Teil 3), wodurch sich ein nicht-linearer, spannungsreicher Übergang von der Darstellung der Geste zu deren Medialisierung ergeben wird. In Teil 2 erscheint also die Geste der Kunst in ihrer hauptsächlich negativen – und bei Castiglione, Diderot und Kleist auch selbstreflexiven – Darstellungsfunktion als eine Lücke des Wissens oder ein Inkommensurables, während sie in Teil 3 als eine prozesshafte Selbstgestaltung des Mediums, welche theoretisch beschrieben und – von Warburg bis Studio Azzurro – in eine eigene Kunst umgesetzt bzw. prozessiert wird. Diese eigene Kunst ist keine Ergänzung oder Korrektur, sondern das immanente Paradigma der Reflexion, die, der Geste auf der Spur, die eigenen Möglichkeitsbedingungen gestalterisch erforscht und dadurch einen konstituierenden »Problemkontext«²⁰ zwischen Erfahrung und Erkenntnis erschließt. Die dadurch paradigmatisch verfahrenende Auswahl von sich zwischen Theorie und Kunstpraxis bewegenden Autoren sowie Themen und Medienprodukten in Teil 2 und 3 entstammt insofern dem heuristischen Charakter der analysierten Reflexionen und kann als ein theoretischer Werkzeugkasten für die Analyse weiterer künstlerischer Vollzüge verwendet werden.

Innerhalb eines solchen Problemfeldes ist Quintilians Lesart der Geste – in Auseinandersetzung mit der antiken Physiognomik, mit dem unbekannten Verfasser der *Rhetorica ad Herennium* sowie nicht zuletzt mit Ciceros *De oratore* – besonders wichtig (Kap. 1, Teil 2). In seiner *Institutio oratoria* ist nämlich von einer »nicht als Kunst [ars]« (vgl. ebd.) erscheinenden Kunst die Rede, was für uns den ersten Versuch darstellt, die Geste als Medium sinnlicher Heuristik aufzufassen. Mit dem Begriff »ars« (Kunst-Können-Technik) geht es nicht allein um eine für die Reflexion zur Kunst und zur Medientheorie fundamentale »Bezeichnung für verschiedene Wissenskünste, die mit Medien operier[en]«²¹. Quintilian sucht durch diese bestimmte Verwendung des Terminus »ars« nach einer kommunikativen, eigengesetzlichen Geste, die ähnlich wie eine nonverbale Sprache im Körper ihren Erscheinungsort findet und zugleich eine eigene materielle Operativität und Nicht-Reduzierbarkeit auf einen (weder vom vermeintlichen Produzenten noch vom eventuellen Rezipienten) sprachlich kodierbaren Effekt aufweist. Quintilian will also mit seinem

20 Giorgio Agamben: *Signatura rerum. Zur Methode*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 11.

21 Michaela Ott: »Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8.1 (2013), S. 181f.

»ars«-Begriff die eigengesetzliche Gestaltung der Geste beschreiben. Diese »ars« ist keine Kunst, die sich durch ein Werk vergegenständlicht oder in einer Wirkung ausschöpft: Sie verkörpert eine Technik prozesshafter Selbstgestaltung des Mediums (diesmal des Mediums Körper), die in den späteren Konturierungen der Gesten der Kunst im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis neue Modellierungen erfahren wird.

Das Modell Quintilians wird bei Castiglione und auf dem Feld der Kunsttheorie von Alberti erweitert und neu adaptiert (Kap. 2, Teil 2). Bei Castiglione wird die Geste im Rahmen des dialogischen Traktats *Il Libro del Cortegiano*, wie bereits angedeutet, zu einer Darstellungspraxis, die ihren angeblichen Untersuchungsgegenstand in einem Spiel des verhüllenden Enthüllens narrativ umformt und auslotet. Alberti sucht mit seinem »historia«-Begriff die Geste als eine narrative Bildstrategie zu umreißen, die eine somatische Resonanz im Betrachter aufruft. Der Text von Alberti konvertiert nicht seinen »historia«-Begriff in eine textuelle Darstellungs- oder Schriftpraxis, weist aber – die rhetorische Tradition kunsttheoretisch umdeutend und Warburg teils vorwegnehmend – auf die Immanenz der Geste im Bildlichen hin.

Die *Neue Wissenschaft* Vicos sowie Diderots *Brief über die Taubstummen*, die in Kap. 3, Teil 2 analysiert werden, repräsentieren in dieser theoretischen Landschaft zwei Höhepunkte einer konstanten Ausmessung der Differenz, welche die Geste der Kunst von jener der Gestik trennt. Obwohl Vicos »gesto« über eine sprachgenetische Narrativik nachgezeichnet wird, die ihn zu einem Analogon der Sprache macht, so beabsichtigt seine Darlegung die Entbergung einer *poietischen* (im Sinne von Sinnlichkeitsformen produzierenden) Logik, deren somatische Natur die nicht zu versprachlichende Bedingung künstlerischer Vollzüge ist. Diderots philosophische Erzählung thematisiert – und prozessiert durch eine spielerische Darstellungsart – die Rekursivität einer solchen Bedingung, die v. a. in mehrdeutigen Literatur- und Theaterdarstellungen als eine Form des Sinnentzugs wahrnehmbar wird.

Auf dem Feld der Theatertheorie erarbeitet Johann Jakob Engel in seiner Abhandlung *Ideen zu einer Mimik* (Kap. 4, Teil 2) die medial agonale Struktur der Geste. Hier vertritt die Geste (»Gehberde«) eine Zwischenposition, die sich aus dem Auseinanderklaffen deiktischer und künstlerisch-darstellender Funktionen ergibt. Engel deckt mit anderen Worten ein *terrain vague* der Geste auf, das nur die Schauspielkunst darzubieten vermag. In Kleists *Über das Marionettentheater* ist ebenfalls eine agonale Struktur der Geste zu finden. Diese ist aber eher Resultat einer dialogischen und intermedialen Darstellungsart, die, sich selbst durch ihre nicht einholbare Ambivalenz hinterfra-

gend, ein sinnerzeugendes, produktives Scheitern ihrer textuellen Zwecksetzungen herbeiführt.

Eine weitere Sonderstellung im Rahmen vorliegender Abhandlung hat Aby Warburg, bei dem die Geste ein grundlegend bildliches Weltverhältnis hervorbringt. Bilder materialisieren nämlich für Warburg auf paradigmatische Art eine reflexive Distanz von der – und dadurch einen antizipatorischen, potenziellen Kontakt zur – Welt: das »neutrale Greifen« (Kap. 1, Teil 3). Warburgs mediale Umsetzung dieser Reflexion durch das Labor von Bildgesten *Mnemosyne-Atlas* – dessen Tafel 32 in meiner Reflexion analysiert wird – ist aus dieser Perspektive Teil eines künstlerischen Prozesses, bei dem das Medium Bild in der Interaktion mit unterschiedlichen Verfahren und Materialien (z. B. dem Leinen-Überzug der einzelnen Tafeln vom *Atlas*) seine Gestaltbarkeit sinnlich präsentiert.

In den diskontinuierlichen und dialektischen Nahkampf mit der sprachlichen Kommunikation und in die Erwerbung einer multimedialen künstlerischen Formung schreibt sich auch Michaux' Suche nach den »Gesten-Bewegungen« ein (Kap. 2, Teil 3), welche die kinetische Physiognomie von höchst dynamischen Schrift-, Zeichnungs- und Malweisen besitzen. Michaux' ästhetische Rebellion gegen die westliche Sprache, die teils gar auch die Züge einer personalisierten Kritik am Phonozentrismus trägt, wendet sich allgemein der Möglichkeit einer »Überschreibung des Ästhetischen durch das Diskursive«²² zu und unterhält durch polygrafische Leistungen und Medienformate entwickelnde und neuadaptierende Strategien einen komplexen Umgang mit der chinesischen Schriftkultur, wodurch eine mikrologische Ästhetik zustande kommt, die Körperlichkeiten als Bild- und Schrifträume formt.

Barthes (Kap. 3, Teil 3) scheint an Michaux anzuschließen und zugleich über ihn hinauszugehen, wenn er seinen Kontakt mit der japanischen Gestenkultur beschreibt und diese dabei zu einem relationalen, d. h. auch transkulturellen, künstlerischen Dispositiv macht. Für Barthes ist die Geste der Kunst – dies wird v. a. in seinem Umgang mit Cy Twomblys Bildern deutlich – ein Anspielungsfeld, das eine die Festlegung des Sinns ablehnende Haltung materialisiert. Indem die Geste eine Diskontinuität und eine Unterbrechung der Symbolisierungsmechanismen ermöglicht und dadurch die Dualität von Signifikant und Signifikat überwindet, macht sie eine stille Resistenz

22 Dieter Mersch: *Kunst und Medium: Zwei Vorlesungen*. Kiel: Muthesius Kunsthochschule 2002, S. 162.

des Mediums gegen Objektivierungsstrategien anschaulich und gestaltet einen eigenen Sinnraum.

Der Begriff »gesture« bei Jeff Wall (Kap. 4, Teil 3) scheint poetologisch das visuelle Werk des Künstlers zu umfassen und zugleich Ausdruck einer ins Bild gesetzten Körperbewegung zu sein. In der Tat bedeutet »gesture« bei Wall ein Moment der Selbstreflexion des Mediums Fotografie, die durch ein unentwirrbares Spiel von inter- und transmedialen Referenzen ihre Identität fortlaufend hybridisiert und erschafft. Die prekäre Entfremdung des Mediums Fotografie durch die transmedialen Referenzen zielt auf die Produktion eines bildlichen Bewusstseins, das, die künstlerische Werkstatt und somit seine Entstehung sichtbar machend, eine unauflösliche Relationalität artikuliert.

Mit der Analyse der Installation *In Principio (e poi)* der Medienkünstlergruppe Studio Azzuro (Kap. 5, Teil 3) erfährt die Relationalität der Geste der Kunst in der zu skizzierenden Ästhetik eine partizipative Neuprägung, durch die der körperliche Kontakt die künstlerische Mitte einer prozesshaften und grundsätzlich unabschließbaren Gestaltung darstellt. Die inter- und transmediale Verfasstheit der Installation lässt den Betrachter – der, wenn nicht Mitschöpfer, zweifelsohne Mitgestalter des Werkes ist – zum Akteur einer Narration werden, deren Ursprung nicht aufhört, zu beginnen.



I. Die Geste der Kunst: Eine theoretische Grundlegung



»Die Geste ist die Darbietung einer
Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen
eines Mittels als solchem.«

*Giorgio Agamben:
Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*

1 Die dreifache Wurzel der Präsenz

Mein Versuch, die künstlerische Geste von ihrer produktiven Seite her zu begreifen und damit neu zu konzipieren, setzt sich zunächst methodologisch mit einigen Aspekten von Hans Ulrich Gumbrechts »Programm der Präsentifikation«¹ sowie mit Hartmut Winklers Begriff der »eingreifende[n] Veränderung«² auseinander.

Die Ausgangsszene, welche den theoretischen Weg zu Gumbrecht praktikierbar macht, ist selbstverständlich die zuvor kurz skizzierte Notwendigkeit einer Überwindung des auf Sprachanalogie hin gerichteten Verständnisses der künstlerischen Geste. Eine solche Überwindung wird in meinen späteren methodologisch-theoretischen Ausführungen durch Agambens und Nancys Theorien der Geste sowie in den darauf folgenden Kapiteln analytischer Art noch konkreter.

In *Diesseits der Hermeneutik* (2004), welches quasi als Summa von Gumbrechts theoretischer Reflexion über die Präsenz gelten kann, plädiert der Autor für ein Denken, das die Materialität der Phänomene als selbstbilden-

1 Hans U. Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 115.

2 Hartmut Winkler: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. München: Fink 2015, vgl. u. a. S. 1–32.

de Form der »Erzeugung von Komplexität«³ auffasst. Der Umgang mit einer solchen Komplexität ergibt sich aus der interpretativen »Bezugnahme auf ein Räumliches«⁴, d. h. aus einer sinnlichen Interaktion mit dem Untersuchten, die auf eine Erweiterung des Erfahrungshorizonts zielt. Gumbrechts Präsenz-Begriff richtet sich deshalb gegen entkörperlichte Sinnkonstrukte (wie etwa den linearen und bruchlosen Lesefluss oder die Idee der Begrenztheit hermeneutischer Prozesse) und drückt gleichzeitig einen starken »Wunsch nach Greifbarkeit«⁵ aus. Der Umgang mit der Komplexität (d. i. ihrer Erstellung) gestaltet sich für Gumbrecht als eine Analyse von Mikro- und Makrostrukturen (z. B. der sinnlichen Textur von Medien wie etwa der Schrift) durch Lösungs Offenheit und Variationsbereitschaft. Die Relation mit dem komplexen Gegenstand konfiguriert sich daher als ein nicht ausgewogenes, unbeständiges »Oszillieren zwischen Präsenz- und Sinneffekten«⁶ und somit als eine »Produktion von Präsenz«⁷:

Wenn *producere* buchstäblich soviel wie »vorführen« oder »nach vorne rücken« heißt, würde die Formulierung »Produktion von Präsenz« herausstreichen, dass der von der Materialität der Kommunikation herrührende Effekt der Greifbarkeit auch ein in ständiger Bewegung befindlicher ist.⁸

Gumbrechts Theorie der »Produktion von Präsenz« ist keine normative ästhetische Theorie, sondern eine Ästhetik von kunst- und praktikenübergreifenden Phänomenen, die sich einer Reduktion ihrer Komplexität widersetzen. Gumbrecht führt an der Stelle mehrmals das Beispiel bestimmter Sportereignisse an,⁹ welche durch ihre Modifikation der alltäglichen Wahrnehmungs- und Bewusstseinsabläufe eine gar kollektive Erweiterung des Erkenntnishorizontes sowie Formen vorlogischer (und damit auch freilich vorsprachlicher) Aufmerksamkeit herbeiführen. Die Idee einer Steigerung der Komplexität und somit auch der vom Rezipienten empfundenen Beweglichkeit der Sinnesdaten im Umgang mit dem Untersuchten darf allerdings nicht als eine ästhetische Erfahrung im Sinne Jausss' aufgefasst werden, da diese zum großen

3 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 1), S. 150.

4 Ebd., S. 33.

5 Ebd., S. 126.

6 Ebd., S. 18 u. 127.

7 Ebd., S. 32.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 118.

Teil die Züge einer Theorie des Geschmacks bzw. einer »Poiesis des aufnehmenden Subjekts«¹⁰ trägt. Gumbrechts »Effekt der Greifbarkeit« ist der Name eines (vom ästhetischen Erleben freigesetzten)¹¹ *Untersuchens*, das nicht eine Abgrenzung, sondern eine kontinuierliche Sammlung, Rekonstruktion und Projektion von Daten mittels sinnlicher Exploration des Gegebenen sucht.

In *Diesseits der Hermeneutik* wird darüber hinaus eine Triade angeführt – Epiphanie, Präsentifikation und Deixis –¹², die im Rahmen des vorliegenden Unterfangens insofern wichtig ist, als sie die allgemeinen Züge des Verfahrens für die Erforschung sinnstiftender Phänomene (d. h. Phänomene, die Sinn jenseits der Bedeutung produzieren) beschreibt. Eine solche Triade – die Gumbrecht als Produkt seiner eigenen Historisierung bzw. seiner »Ästhetisierung der Geschichte«¹³ und als hypothetisches Arbeitsraster für die Geisteswissenschaften sieht – dient im Grunde der Hervorhebung dreier Charakteristika des Oszillierens zwischen Präsenz- und Sinneffekten: Die Epiphanie (1) konturiert dessen ephemere, unvorhersehbare und differenziale Natur; die Präsentifikation (2) steht für eine Art immanenten, unauflösbaren und aktualisierenden Rückbezug (»die Möglichkeit, mit den Toten zu »sprechen«¹⁴); die Deixis (3) umfasst Strategien der Lenkung von Aufmerksamkeit und Auffächerung von Sinnannahmen um. Eine solche Bestimmung enthält eine dreifache zeitliche Verweisstruktur, bei der jeweils Gegenwart (1), Vergangenheit (2) und Zukunft (3) in der Präsenz zu koexistieren scheinen und in einer spannungsreichen Wechselbeziehung auftreten. Denn Epiphanie, Präsentifikation und Deixis sprengen die lineare Zeitlichkeit, die sie in der »breiten Gegenwart«¹⁵ zu hinterfragen auffordern, reaktivieren aber zugleich die Fähigkeit, Präsenzen nicht als isolierte Momente wahrzunehmen. Vielmehr entstehen durch die dreifache Struktur der Präsenz Interaktionen von Aktion, Rückkopplung und Antizipation, die sich über eine »immanente Zeitlichkeit«¹⁶ erstrecken.

Der »Effekt der Greifbarkeit« ergibt sich also aus einer »breiten Gegenwart« – die ich *Vergegenwärtigung* nenne, da sie einen unverkennbar kognitiv-

10 Hans R. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 119.

11 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 1), S. 120f.

12 Ebd., S. 111–154.

13 Ebd. S. 115.

14 Ebd., S. 144.

15 Ebd., S. 142.

16 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 266.

imaginativen Einsatz benötigt – die in der »Simultaneität«¹⁷ Sinndimensionen versammelt, neu adaptiert und erweitert. Konkret bedeutet die Vergegenwärtigung, dass sich die Eigenzeit der Präsenz ausgehend vom Hier und Jetzt des Zusammentreffens der Akteure der »breiten Gegenwart« manifestiert. Die Vergegenwärtigung setzt außerdem Verhältnisse und Fluktuationen in Gang und öffnet das Erforschte neuen Zwecken und Operationen, die Verbindungen mit Geschichtlichkeiten knüpfen und kreieren.

Bezüglich des Begriffes »breite Gegenwart« merkt Gumbrecht eine (in der Tat kaum zu übersehende) Ähnlichkeit mit dem Ereignis-Begriff an. Dieser Vergleich ist umso angebrachter, wenn man die retikuläre und verzweigte Struktur von Gumbrechts Präsenz-Begriff eingehender betrachtet.¹⁸ Kann aber die Oszillation von Sinn und Präsenz so aufgefasst werden, dass sie gerade wegen ihrer Temporalität nicht allein als Ereignis, sondern als mediales Potenzial *sui generis* artikuliert wird? Eine punktuelle Kritik an den Begriffen Ereignis und negative Medienphilosophie kann einige Aspekte der Relation zwischen Präsenz und Ereignis sowie deren Vermittlungsmechanismus zu problematisieren helfen. Nach dieser Kritik wird in Kap. 3 (Teil 1) Winklers Konzept des Prozessierens als Schlüssel für das Verständnis der Operativität der Präsenz ausgelotet.

17 Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 1), S. 142.

18 Ebd., S. 118f.

2 Ein kurzes Intermezzo

Notate für eine mögliche Kritik der Begriffe Ereignis und Negativität

Der Ereignis-Begriff besitzt in der Alltagswelt eine ungreifbare, schwer definierbare Natur. Sportliche Leistungen, künstlerische Performanzen, Katastrophen oder politisch-geschichtlich relevante Momente stellen jeweils anders Formen materieller und immaterieller Ereignishaftigkeit dar.¹⁹ Meistens treten Ereignisse als Brüche oder Diskontinuitäten des linearen Zeitablaufs auf und fordern eine Umstellung unserer Orientierungsfähigkeiten,²⁰ wie etwa im Falle einer Explosion oder eines Happenings. Ereignisse sind also im Grunde raum-zeitliche Konstellationen, die infolge ihres Daseins auffallen²¹ und eine, mehr oder weniger unmittelbare, responsive Einstellung vonseiten der Beteiligten verlangen. Die unterschiedlichen Ereignisarten weisen Konvergenzen v. a. hinsichtlich ihrer Grenzen (Ereignisse sind weder beliebig wiederholbar noch durchgängig herstellbar)²² und ihrer allgemeinen Wahrnehmbarkeit auf, die mit dem Gefühl der verändernden Unterbrechung eng verflochten sind. Deleuze begreift das Ereignis als Akzidens, dessen Nicht-Formalisierbarkeit einer doppelten Unendlichkeitsordnung (einer realen und einer er-

19 Martin Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*. Bielefeld: Transcript 2003, S. 37–47.

20 Ebd., S. 39.

21 Ebd.

22 Hier übernehme ich die Kategorien von Seel vgl. ebd., S. 39f.

kenntnistheoretischen) zuzuschreiben ist.²³ Das Ereignis scheint also auch für Deleuze mit der Wucherung von Präsenzeffekten deckungsgleich zu sein, deren Manifestation »das Ereignis als reine[n] Sinn« konstituiert, »der sich in Sachverhalten, in Dingen und Objekten nur verkörpert«²⁴. Ist nun das Ereignis eine Form der Präsenz, die vom (erkenntnistheoretisch) Erwarteten abweicht und deshalb die Kontingenz der Weltverhältnisse abgesehen von ihrer materiellen Bedingtheit erkennbar macht, so scheint es die immaterielle Weise des Sichtbarwerdens quasi einbegreifen zu können. Das Ereignis wäre anders gesagt der andere Name einer Ontologie der Kontingenz, welche konkrete Produktionsprozesse und Formen der Projektualität nur in abstracto als Kategorien der »absoluten Potenz«²⁵, d. h. einer anonymen, subjektlosen Möglichkeit umfasst. Das Ereignis entspräche demnach einer Evidenz, die besagt, dass das Sich-Ereignen im Wesen »jede[r] durchgehende[n] Regie«²⁶ entgeht und im privativen Modus, d. h. als Entzug (wie etwa in Derridas oder neulich Merschs Ereignis-Konzeptionen),²⁷ auftritt.

Die Kritik des Ereignisses als Entzug führt aber nun direkt zur Kritik eines Aspekts der negativen Medientheorie im Sinne Merschs, insofern diese eine exemplarische theoretische Grundlage von privativen Medienverständnissen (wie etwa die moderne Krise der Darstellungsfunktion) konstituiert, deren Ergänzung durch eine Prozessontologie ein Anliegen meiner Theoriebildung ist. Für Mersch speist sich nämlich die Medialität – jetzt nicht mehr bloß im Sinne des Ereignisses, sondern als Vorgänge von Über- und Vermittlung, als eine beständig ins Andere gleitende »Mitte«²⁸ – aus »Figuren des Verschwindens«, die das dem Medium inhärente »Moment der Störung [und] Negation« cha-

23 Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Übers. v. Joseph Vogl. München: Fink 1992, vgl. v. a. S. 241 u. 244.

24 Joseph Vogl: »Was ist ein Ereignis?«. In: Peter Gentes u. Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 72. Zu diesem Thema vgl. auch Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie« (wie Anm. 19), S. 37.

25 Gilles Deleuze u. Giorgio Agamben: *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet 1993, S. 61 u. 65.

26 Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie« (wie Anm. 19), S. 40.

27 Jacques Derrida: »Une certaine possibilité impossible de dire l'événement«. In: Gad Soussana, Alexis Nouss u. Jacques Derrida: *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris: L'Harmattan 2001, S. 79–112. Vgl. auch Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 9.

28 Dieter Mersch: »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung«. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1.1 (2015), S. 16.

rakterisieren.²⁹ Die »Figuren des Verschwindens« bedingen die »Nichtkontrollierung«³⁰ des Mediums, das somit »im Erscheinen [...] verschwinde[t]«³¹. Es handelt sich also um eine unausweichliche Offenheit des Mediums, das sich kontinuierlich zurückzieht und sich dadurch zum Ort einer, selbst im In-Beziehung-Setzen, irreduziblen Differenz macht. Das »Nicht«-Sein³² des Mediums repräsentiert de facto eine rekurrierende Verschiebung, die nicht in Positivitäten übertragen werden kann: »Der Medienbegriff kann nicht positiv modelliert werden«, heißt es bei Mersch.³³ Das Medium ist allerdings für Mersch nicht neutral: Es überträgt und/oder vermittelt etwas, das nur als ein Verarbeitetes erscheint.³⁴ Die Verarbeitung ist wiederum nur differenztheoretisch aufzuschließen, so dass die Bestimmung des Mediums notwendigerweise defizitär und negativ ausfällt. Die Inkommensurabilität der Differenz produziert also Opazität und Modifikationsmöglichkeiten des Mediums, die aber – so meine Kritik an dieser Ausprägung der negativen Medientheorie – ihre Transparenz in der Tat nicht verlieren. Mehr noch: Ist die Medialisierung ein »Spiel«, das der beständigen Bewegung der *différance* unterliegt³⁵, so scheint seine aleatorische Verfasstheit die Sphäre des Entwerfens und der Resistenz der Materialien (nicht im Sinne der Störung, sondern der zu hinterfragenden Präsenz) immer schon a priori einbegriffen und annulliert zu haben. Eine so formulierte negative Medientheorie vermag nämlich die fließende Natur medialer Verhältnisse zu postulieren, ohne diese aber auf dem Feld ihrer eigenen Dichte und irreduziblen (d. h. nicht-zu negierenden) Komplexität zu analysieren, verfolgen und artikulieren. Mersch schreibt diesbezüglich Folgendes:

Die Rolle von Medienphilosophie besteht zuvorderst darin, den in den »Medien-Wissenschaften« ausgebliebenen Begründungs- und Klärungsdiskurs überhaupt erst zu führen. Er betrifft die *in der Bestimmung des Medialen unverstandene Mediation*. Man kann, in diesem Sinne, die Funktion von Medienphilosophie in einer *Grundlegung der Epistemologie von »Medien-Wissenschaft«* verstehen: Als Diskurs über ihre Begriffs- und Theoriebildungen, ihre Fundamente und Methoden wie deren Rechtfertigung.

29 Ebd., S. 17.

30 Ebd.

31 Mersch: *Ereignis und Aura* (wie Anm. 27), S. 56.

32 Vgl. Mersch: »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung« (wie Anm. 28), S. 17.

33 Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius 2006, S. 17.

34 Mersch: »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung« (wie Anm. 28), S. 20 (Hervorhebung im Original).

35 Ebd., S. 17.

Insofern schließt sich Medienphilosophie an die klassischen Aufgaben von Philosophie an.

Ein weiteres kommt hinzu. Denn Theorien verdanken sich Modellen, die in sie eingehen, ohne eigens von ihnen reflektiert zu werden. Sie bilden gleichsam ihr ›Unbewusstes‹ – nicht in der Bedeutung eines Verdrängten, sondern einer basalen Zone, die nicht in Frage gestellt werden kann. [...] Ein unscharfes Feld von theoretischen Annahmen oder Grundüberzeugungen, die ein System wissenschaftlicher Aussagen determinieren und den Kern ihrer *Episteme* ausmachen. Sie gleichen impliziten Axiomen, die die möglichen Untersuchungen anleiten und die Art von Fragen – solchen, die gestellt werden können und solchen, die nicht gestellt werden können – vorgeben, sodass die Paradigmata sowohl den ›Horizont‹ als auch die ›Grenzen‹ des Sagbaren definieren.³⁶

Als offenes epistemologisches Paradigma bildet die (negative) Medienphilosophie auch und/oder »zuvorderst« eine kritische Philosophie, die Erkenntnisdiskurse untersucht und überprüft. Gleichzeitig arbeitet sie aber auch normativ, indem sie Medienfunktionen (bei Mersch etwa »substantialistischer« und »differenztheoretischer«³⁷ Art) und deren entsprechende begriffliche Anlagen erkundet und neu definiert. Nun gilt es zu fragen, ob es nicht möglich ist, eine Medienphilosophie zu konzipieren, die über die in der Tat unverzichtbare Aufgabe der kritischen Revision ihrer Grundlagen und Instrumente hinausgeht und eine operative Seite besitzt, welche darin bestehen könnte, Formen medialer *Prozessierung* zu analysieren.

Schaffen die Begriffe Ereignis und Negativität also nur eine Seite des Präsenzeffektes und der Prozesshaftigkeit zu erhellen, so sind sie jedoch für mein Verständnis der Geste von Relevanz, da sie der Bestimmung der Kontingenz des Mediums, aber nicht der Auslotung dessen materieller Vielseitigkeit und Funktionen dienen. Eine solche Art von Kontingenz bedarf allerdings aus Sicht meiner Ästhetik der Geste einer Analyse ihrer eigenen Operativität, welche auch die Momente des (nicht bedeutungsgeleiteten) Projekts und des Entwerfens sowie v.a. der medialen Formgebung und -änderung angemessen verortet – darauf werde ich im nächsten Kapitel eingehen. Eine Fortsetzung meiner Kritik an der negativen Medientheorie befindet sich in Kap. 4.2 (Teil 1), in dem ein wichtiger Teil meines sich mit Agambens Medienphilosophie auseinandersetzenden Geste-Verständnisses ausgeführt wird.

36 Ebd., S. 19.

37 Ebd., S. 16f.

3 Über das Prozessieren

Vermag der Ereignis-Begriff die Präsenz primär als Unterbrechung des Ablaufs und Störfaktor sowie als Manifestation der Kontingenz zu denotieren, so zeigt er sich als unzulänglich, Organisationsmodi und Operationen der Präsentifikation klar zu umreißen. Gesucht wird hier nicht die Auflösung der Präsenz und automatisch auch der »Effekte der Greifbarkeit« durch eine normative oder gar präskriptive Theorie: Es soll hingegen ein hypothetisches Theorieraster erstellt werden, wodurch mediale Operationen erforscht und nicht in eine Theorie der Grenzen oder des Unbegrifflichen (wie es mit dem Ereignis-Begriff teils der Fall war) eingeschrieben werden. Wir verlassen daher allmählich den Raum der Beschreibung der Untersuchungsmethode – die die dreifache Wurzel der Präsenz, d. h. einen Operationsmodus des Objekts, ans Licht gebracht hat – und konturieren die allgemeinen Charakteristika des gesuchten Mediumbegriffes, kraft dessen in einer späteren Phase (Kap. 4.3, Teil 1) die mediale Eigenart der Geste expliziert wird.

Bislang wurde der Präsenz eine dreifache Bewegung von Epiphanie, Präsentifikation und Deixis zugesprochen, die ein Untersuchen – im Sinne eines prozesshaften Umgangs und einer über Interaktion und Relationalität laufenden Historisierung des zu Erkundenden – umkreisen. Ein solches Untersuchen geht also von einer zunächst grob definierbaren *Prozesshaftigkeit*³⁸

38 Die Prozesshaftigkeit kann nicht als eine Form der Performativität verstanden werden, da diese nur eine Erscheinungsart des Prozesses darstellt und m. E. die Hemmung

seines Gegenstandes und dessen transformativer Zeitlichkeit aus, so dass seine Historisierung mit einer räumlichen Ausbreitung ihrer Funktionalität bzw. ihrer »Gegenwart« einher geht. Anders gesagt: Das Untersuchen historisiert sich selbst mittels des dialektischen Ineinanders von Rekonstruktion, Aktualisierung und variierender Fortsetzung auf der Basis von Aktionen und Rückkopplungsstrategien eines bereits im Medium innewohnenden und dieses fortreisenden Prozesses.

Der vom Medium in Gang gesetzte Prozess wird im Folgenden anknüpfend an einige Reflexionen von Hartmut Winkler als ein *Prozessieren*³⁹ verstanden. Um diesen sicherlich unscharfen⁴⁰ Begriff zu definieren, verbindet Winkler ihn mit dem letzten Glied von Kittlers Triade der drei basalen Medienfunktionen: Übertragen, Speichern und Verarbeiten von Informationen.⁴¹ Winkler weist aber gleichzeitig diese Unterscheidung u. a. wegen ihrer technisch-reduktionistischen Ausrichtung und auch deswegen zurück, weil sie von Kittler angeblich von der Logik (d. i. dem Tätigkeitsfeld) des Computers aus gedacht wurde. Zwei weitere Gründe scheinen aber eine Revision von Kittlers Triade im Hinblick auf die Bestimmung des Prozessierens notwendig zu machen. Das Übertragen und das Speichern von Informationen könnten nämlich zwei Aspekte der medienübergreifenden Operation des Verarbeitens, das wir bald Prozessieren nennen werden, verkörpern. In seiner umfassenden Monographie prägt Winkler deshalb den Begriff von »eingreifender Veränderung«, dem Prozessieren, aus, welcher das Moment ausdrückt, in dem »Input und Output sich unterscheiden« sowie »der Prozess in das Produkt [...] eingreift und [dieses] [...] verändert«⁴². Winklers »eingreifende Veränderung« transformiert nach einem differenziellen Prinzip, das die Identität des Produkts durch Verarbeitung verändert und in ein Davor und ein Danach spaltet. Die »eingreifende Veränderung« manifestiert sich für Winkler in jedem Medium anders: Im Computer trägt sie beispielsweise vornehmlich die Züge

und »Destabilisierung« (vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 68) von Verhältnissen zutage treten lässt, was im Endeffekt auch eine Grenze der negativen Medienauffassung ist.

39 Winkler: *Prozessieren* (wie Anm. 2), v. a. S. 17–21.

40 Bernhard Dotzler: »Prozessieren«. In: Alexander Roesler u. Bernd Stiegler (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. München: Fink 2005, S. 214.

41 Friedrich A. Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993, S. 8 – diese Stelle von Kittler wird auch in Winkler: *Prozessieren* (wie Anm. 2), S. 9 angegeben und analysiert.

42 Ebd., S. 29f.

einer syntaktischen Umordnung von Zeichen.⁴³ Sie ist daher im Wesentlichen eine »produktionsorientierte«⁴⁴ Operation. Jedes Prozessieren charakterisiert sich überdies für Winkler als eine Überwindung von raum-zeitlichen Begrenzungen (das Übertragen und das Speichern erlauben z. B. das Fortbestehen der Information) sowie als ein Oszillieren zwischen »Stillstand« und »Verflüssigung« im Sinne der Zerlegung und Neuorganisation der Bestandteile eines vorgegebenen Produkts. Dies lässt ein oppositives Verhältnis zwischen Speichern und Verändern unter der Perspektive des Unterschieds zwischen Bewahren und Modifizieren emergieren.⁴⁵ Das Prozessieren erscheint daher als ein Weg zur Manipulation des Produkts von einem Zustand X zu einem Zustand Y, bei dem das Speichern das Moment der »Verfestigung« und der »Stillstellung« der Form darstelle, die dann wiederum zum Glied einer (potenziell endlosen) Verkettung und einer selbsterzeugenden Bewegung wird.⁴⁶

Eine solche Darstellung in Anlehnung an Winklers Reflexion ist einerseits im Hinblick auf die Beschreibung des Prozessierens und dessen Relationalität erkenntnisreich sowie andererseits auf dem Gebiet der Ästhetik anschlussfähig. Denn sie postuliert gerade eine »Stillstellung« des manipulierten und des zu manipulierenden Produkts bzw. Medienprodukts, wenn auch innerhalb der Koordinaten einer multilinearen, an sich komplexen Netzwerkstruktur, die die Zirkulation des Mediums gewährleistet.⁴⁷ Die Konzepte des »Eingreifens« und der »Veränderung« scheinen im Grunde ein Erfülltes, an sich Isolierbares vorzusetzen, woraufhin die Verarbeitung des Produkts, der Eingriff, durchgeführt wird. In dieser Hinsicht weist Winklers Theorie frappierende, vom Autor selbst aber nicht explizierte Gemeinsamkeiten mit Whiteheads prozessphilosophischer Theorie der »Konkretisierung« bzw. »Erfüllung«⁴⁸ von Wirklichkeiten auf, nach der jede »relative, vollständige wirkliche Welt [...] das Datum für eine neue Konkretisierung ist«⁴⁹. Außerdem bestimmt sich das Prozessieren

43 Ebd., S. 91.

44 Ebd., S. 127.

45 Vgl. ebd., S. 127–131.

46 Ebd., S. 131.

47 Die netzwerkhaften Strukturen von Medien werden bei Hartmut Winkler medien-geschichtlich auch ausgehend vom Begriff der Zirkulation ausgelegt: Ders.: *Diskursökonomie: Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, v. a. S. 65f.

48 Alfred N. Whitehead: *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie*. Hg. v. Hans G. Holl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 390–396.

49 Ebd., S. 390.

der »eingreifenden Veränderung« durch sein Apriori, das spätestens *nach* dessen (mit Whiteheads Worten) »Erfüllung« an Unschärfe einzubüßen scheint, welche in manchen Medienprozessen eine sogar notwendige Voraussetzung ihrer Möglichkeit ist, wie ich gleich zeigen möchte.

Es ist nämlich ein eindeutiges, wenn auch nicht unbestreitbares Datum, dass es mediale Leistungen und Prozesse gibt, die sich kontinuierlich konkretisieren und sich deshalb einer restlosen »Erfüllung«, einer Systematisierung ihres produktiv-rezeptiven Schaffensprozesses prinzipiell widersetzen,⁵⁰ woraus ein verdünnter oder oft schwacher Informationsbestand *konstitutiv* entsteht, wie etwa im Falle von Kunstprozessen und deren Medialisierungen oder medialen Praktiken. Auch die Literatur kann in diesem Zusammenhang, wie Bernhard Dotzler⁵¹ feststellt, Wissen prozessieren, indem sie *réécritures* oder sinngenerierende Akte katalysiert und sich deshalb einer »Erfüllung« entzieht. In diesen Fällen – jenen der Kunstprozesse allgemein und der Literatur – wäre die »Stillstellung« ein modellhafter, allerdings *nicht wirklicher* Modus der »Verflüssigung« (im Sinne Winklers), da das Prozessieren von Kunst und Literatur in einigen ihrer Ausformungen und Medienprodukte über eine fundamentale *Heuristik der Formenveränderung* läuft: Das Kunstmedium produziert, genauer gesagt: sucht, in bestimmten Zusammenhängen seine Ausgestaltungen im Medialisierungsprozess. Solche sogenannten »Zusammenhänge« gehen dem Werksein von Kunst voraus und über dieses hinaus: Das Kunstschaffen (vom Malen bis zur Realisierung einer Installation) läuft über ein Moment von Forschung⁵², bei dem Verfahren, Mittel und Anwendungsarten in produktive, unvorhersehbare Relationen eingehen, welche die Möglichkeit von Formenveränderungen und Transformationen deutlich erhöhen und erkunden: Lucio Fontanas Bilder mit Schnitten auf der Leinwand, die sogenannten *Tagli*, pro-

50 Aus diesem Grund kann eine Theorie der Reflexivität von Kunst m. E. nicht allein von einer semiotischen Auffassung des Künstlerischen ausgehen, wie es bei Hans Ulrich Reck der Fall ist, vgl. ders.: *Kunst als Medientheorie*. München: Fink 2003, S. 507f. Eine Untermauerung von Recks Theorie befindet sich in Ursula Brandstätter: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2008, S. 120–122.

51 In Bezug auf die Weltliteratur heißt es beispielsweise bei Bernhard Dotzler: »Weltliteratur ist Literatur, die Welt(wissen) prozessiert«. In: Ders.: *Diskurs und Medium III. Philologische Untersuchungen: Medien und Wissen in literaturgeschichtlichen Beispielen*. München: Fink 2011, S. 109. Dazu vgl. auch Friedrich A. Kittler: »Literatur und Literaturwissenschaft als Word Processing«. In: Georg Stötzel (Hg.): *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984*. Bd. 2. Berlin u. New York: De Gruyter 1985, S. 410–419.

52 Dazu vgl. Kap. 4.4, Teil 1.

zessieren und hinterfragen somit schon bei ihrer Realisierung jedes der involvierten Medien, vom angeblichen Messer bis mindestens zur Leinwand. Dieses künstlerische Prozessieren, das, wie ich in den nächsten Kapiteln zeigen werde, die Geste der Kunst in ihrer Eigenheit gänzlich verkörpert, impliziert eine Ontologie des Kunstschaffens nicht auf der Grundlage eines klassifikatorischen oder normativen Begriffs von Kunst, sondern operativer Art. Denn Kunst stellt in einer derartigen Konstellation die radikalste Form der Kontingenz von Medialität und der prozesshaften Modi ihrer Organisation und Hinterfragung dar. Dieser Sachverhalt erwirkt auf der Analyseebene die Entwicklung eines produktionsästhetischen Ansatzes – d. h. eines, der die Gestaltungsarten seines Gegenstandes erforscht –, weshalb mein methodologisches Prozedere auch ein produktionsästhetisches sein wird.

Die Wahl der Geste als vorrangige Form des künstlerischen Prozessierens (ab jetzt auch als Prozessieren) hängt auf entscheidende Weise, dies sei vorweggenommen, mit einem essentiellen Aspekt des Kunstschaffens zusammen, über den ich im Rahmen meiner Untersuchung reflektieren möchte: ihre prozesshafte, kontingente Fähigkeit zur Relationsbildung.

4 Das Prozessieren der Geste

Die Arten des Prozessierens der Geste werden vor dem zuvor beschriebenen Hintergrund in den nächsten Kapiteln durch eine Kritik von Flussers und Agambens negativer Medienkonzepte (Kap. 4.1 u. 4.2, Teil 1) und durch eine analytische Auseinandersetzung mit Nancys Begriff »Berühren« (Kap. 4.3, Teil 1) erläutert, wodurch ich Themen und Motive der aktuellen Gesten-Debatte in der Ästhetik und Medienphilosophie theoretisch neu verhandeln möchte. Danach werde ich eine kurze, unvermeidlich selektive (Kultur-)Geschichte der Geste skizzieren (Teil 2), um das vergegenwärtigende Prozessieren und dessen Spannungsverhältnis mit der Negativität mediengeschichtlich zu verorten.

4.1 Geste als Ausdruck? Zur »Gestimmtheit«

In seinem zunächst 1991 erschienenen und mehrmals überarbeiteten Band *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* entwirft Flusser eine zumindest aus Sicht der Ästhetik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wegbreitende Reflexion über die Geste, welche eine für unsere Untersuchung wichtige Fragestellung aufwirft, und zwar, ob die Geste als prozessierendes Medium aufzufassen sei.

Die Argumentationsweise von Flusser scheint zunächst eine klassisch phänomenologische zu sein, da sie von der Beobachtung der Anwendungs- und

Erscheinungsarten der Geste ausgeht; dennoch scheint Flussers Phänomenologie eine tief dialektische Konzeption ihres Untersuchungsgegenstandes zugrunde zu liegen, die im Laufe meiner Lesart verdeutlicht wird.

Zentral in Flussers Abhandlung ist zunächst der Begriff »Gestimmtheit«, welche »die symbolische Darstellung von Stimmungen durch Gesten ist«⁵³. Der Ausdruck eines psychophysischen Zustandes (z. B. einer Emotion oder eines Schmerzes) durch die Bewegung der Hand ist daher Produkt des symbolischen Prozesses von Gestimmtheit.

Nach einer Abgrenzung und gleichzeitigen Distanznahme von den ätiologischen Erklärungsversuchen, welche die wissenschaftlichen Diskurse zur Genealogie der Gesten beherrscht haben und oft die logische Form von Hysteron-Proteron aufweisen, will Flusser über die Konzeption der Geste als »Phänomen«⁵⁴ hinausgehen und dabei deren sinngebenden Charakter medientheoretisch herausarbeiten. Ein solcher Übergang zum hermeneutischen Verständnis der Geste dient Flusser der Hervorhebung der symbolischen Operationsweise der Geste, die sich selbst im Falle einer offenkundigen Relation von Ursache und Wirkung, wie etwa jener von Schmerz und Symptom, ankündigt: »Meine Handlung stellt den Schmerz dar, sie ist ein Symbol, und der Schmerz ist ihre Bedeutung«⁵⁵. In dieser Phase der Argumentation arbeitet Flusser auf dem Terrain eines ausdrucksästhetischen (und, wie wir in Kap. 1, Teil 2 sehen werden, physiognomischen) Verständnisses der Geste, wonach diese die Objektivierung von Bewusstseinsinhalten möglich und damit auch eine Kluft im Subjekt zwischen Innen und Außen sichtbar macht.

Symbolisch ist hier die Bewegung der Geste insofern, als sie eine Platzhalterfunktion ausführt: Die Bewegung der Geste steht für bzw. kodifiziert eine Empfindung, deren Vermittlung über die Wege sowohl eines im Voraus erlernbaren, somatischen Kommunikationssystems als auch einer nicht-vernunftsgeleiteten Wiedererkennungsfähigkeit läuft, wie beispielsweise im Falle von sportlichen Gesten und ihrer (kollektiven) Wahrnehmung. Diese nicht-vernunftsgeleitete Fähigkeit ist für Flusser die Matrix der »Gestimmtheit«: »Wenn ich spezifische Gesten als etwas interpretiere, das anders als die Vernunft ist, stehe ich der Gestimmtheit gegenüber«⁵⁶. An dieser Stelle fragt Flus-

53 Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann 1991, S. 12.

54 Ebd., S. 9.

55 Ebd., S. 11.

56 Ebd., S. 13.

ser danach, ob die Interpretation der Gestimmtheit der Kunsterfahrung (im Sinne einer traditionellen rezeptionsästhetischen Einstellung) ähnelt, indem erstere als Hermeneutik ästhetischer Artikulationsweisen auftritt, die keinen epistemologischen Zugang erlauben und die Sinnlichkeit beleben. Flussers Fokus liegt aber hier nicht primär auf dem Zustand des die (künstlerische) Geste wahrnehmenden Subjekts, sondern auf der Möglichkeit, den Stimmungen eine adäquate Darstellung zu bieten, was das für die Ästhetik des Ausdrucks traditionelle Problem der Richtigkeit (d. h. der Angepasstheit an ihrer geistigen Natur) von künstlerischen Vollzügen stellt. Die Vergleichbarkeit zwischen Gestimmtheit und Kunsterfahrung hängt für Fluxer mit dem Prozess des Künstlich-Werdens der Stimmung zusammen, die durch den symbolischen Übergang zur Geste ihre Authentizität verliert. Die Geste markiert also hier eine Art kommunikative Schwelle vom Authentischen (dem angeblich prä-expressiven Bewusstsein) zum Nicht-Authentischen (der körperlichen Expressivität), die, wenn auch mit abwechselnder Tonalität, an zahlreichen Stellen von Flussers Kommunikologie auftaucht⁵⁷ und als Vollzug des Prozesses der Gestimmtheit verstanden werden kann. Künstlerisch- und Künstlich-Werden sind also bei Fluxer hinsichtlich der Natur der Geste gleichwertig und bedeuten den unhintergehbaren Verlust angeborener Expressivität. Der Geste geht ein somatisch-kognitiver Zustand voraus, dessen Symbolisierung durch kulturell kodifizierte Körperbewegungen zu den Mechanismen von Sinnstiftung und Welterschließung gehört. Es gibt also eine Art Vor-Geste (wie etwa das tatsächlich gelebte Gefühl), die die Geste ausdrückt, differenziert und variierend entfremdet. In dieser Hinsicht sind Gesten für Fluxer Mittel, die ein Prozessieren des gelebten Zustandes ermöglichen, welches aber nicht als ein vergegenwärtigendes operiert. Flussers Theorie haftet nämlich an der impressionistischen Unterscheidung zwischen Innen und Außen, gelebtem Zustand und Ausdruck, Subjekt und Objekt, welche die Geste beständig zu einem von vielen Kommunikationsträgern und einer von diversen Vermittlungsinstanzen macht. Gleichwohl erweist sich Flussers Theorie gerade infolge der Idee der Geste als Medium der fehlenden Übereinstimmung für unsere Untersuchung deshalb von Belang, weil sie das vergegenwärtigende Prozessieren erkennt, ohne es quasi konsequent begründen zu können. Fluxer – ähnlich wie prominente Denker der Ausdrucksästhetik, etwa Croce – erklärt leider nicht,

57 Rainer Guldin, Anke Finger u. Gustavo Bernardo: *Vilém Fluxer*. Stuttgart: Fink 2009, S. 73f.

ob der Übergang von einem der Geste vorausgeschickten psychophysischen Zustand zur Geste notwendig sei, was sicherlich eine schärfere Konturierung von deren Aktionsradius ermöglicht hätte, und vermag deshalb keine medien-spezifische Narrativik zur Genese der Geste zu entwickeln. Vielmehr versucht er eine solche Position mit einem informationstheoretischen, quantitativen Kriterium für die Erforschung der Eigenart der Geste zu verbinden: »Je mehr Informationen eine Geste enthält, desto schwieriger ist es offenbar für einen Empfänger, sie zu lesen«⁵⁸. Eine »gelungene« Geste ist also diejenige, die eine kommunikative Konvention verkörpert und diese in Gang setzt (z. B. der Gruß) – eine Steigerung der Anzahl von Informationen bedingt freilich eine Schrumpfung der Linearität der Kommunikation. Infolge der Abwesenheit einer »Theorie der Interpretation von Gesten«⁵⁹, welche die Qualität und Quantität der Informationen zu messen vermag, sind aber die Grenzen zwischen Gesten trotz und dank der kulturellen Gewohnheiten fließend und variabel. Für Flusser ist also eine Hermeneutik der Natur der Gestimmtheit, aber nicht der medialen Leistung der Geste und somit der Genese der Gestimmtheit möglich, so dass seine Auffassung bei der Differenzierung zwischen Stimmung und Geste durch einen dem leiblichen Subjekt internen Transformationsprozess stehenbleibt. Es gilt nun erneut zu fragen, ob Flussers Theorie tatsächlich primär nur auf dem Niveau einer Ausdrucksästhetik zu begreifen sei, wie wir es bislang taten, oder ob sie die von der Geste in Gang gesetzte Transformation als immanenten Modus ihrer medialen Leistung, d. h. als ein vergegenwärtigendes Prozessieren, versteht.

In dem Schlussteil des *Gesten*-Bandes (dem »Anhang«) scheint Flusser u. a. auf die ungelösten bzw. in ihrer Gänze noch zu erforschenden Seiten seiner Theorie und auf die Möglichkeit anzuspüren, die Geste als prozessierendes Medium zu begreifen. Es ist zunächst interessant anzumerken, dass Flusser in seinem Anhang eine interdisziplinäre »Theorie der Gesten« skizziert, die er auch als »»Interface«-Theorie«⁶⁰ bezeichnet. Die Geste markiert also nicht allein eine den expressiven Grenzen der Leiblichkeit innewohnende Schwelle, sondern gestaltet sich selbst als Schnittstelle von Funktionsweisen und medialen Leistungen (von den Alltags- zu den Schreibgesten oder den Ritualen), die unterschiedliche wissenschaftliche Zugänge zulässt. Diese Schnittstelle

58 Flusser: *Gesten* (wie Anm. 53), S. 17.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 217.

lässt sich aber für Flusser wieder nur *negativ*, d. h. durch die Feststellung der Insuffizienz von Kausalerklärungen, erkennen⁶¹ – ob die Negativität auch als Leistung des Mediums Geste und dessen Komplexität interpretiert werden kann, wird erst später im Kapitel zu Agambens Gestentheorie ausgeführt.

Die Bestimmung *ex negativo* bzw. *per negationem* öffnet die Möglichkeit einer praktisch-philosophischen Definition der Geste als »Ausdruck einer Freiheit«⁶², welche die für Flusser eminent kunsthermeneutische Frage nach Echtem und Unechtem wiederholt aufwirft und die Theorie der Geste gar als eine Metatheorie der Handlung zu begreifen scheint.⁶³ Die Tatsache, dass die Geste sowohl als vollständige, in ihrer Bedeutung an sich geschlossene Handlung (wie etwa beim Sich-Bekreuzigen) als auch als dynamische leibliche Basis für Anwendung, Verlängerung oder Einverleibung von materiellen Ausdrucksmitteln (die Geste der Hand als Bedingung für die Handschrift mittels oder ohne Schreibwerkzeuge) operiert, macht eine Kooperation zwischen der Theorie der Geste und weiteren Disziplinen – wie etwa der Linguistik, Physiologie oder Psychologie – nötig, unterwirft aber zugleich unterschwellig jede Funktion und ihre jeweiligen Diskursivierungen einer somatischen Bedingung: der Geste. Die Theorie der Geste als »Interface-Theorie« vermag also gerade infolge ihrer Verfasstheit ihre Grenzen – die Echtheit-Unechtheit-Relation und ihren metatheoretischen Charakter – nicht überschreiten zu können. Der Totalitätscharakter einer solchen Geste-Theorie ist jedoch für Flusser v. a. Eigenschaft jener »Geschichtsphilosophie«, die die Geste als Ausdruck einer »universalen, sich in der linearen Zeit entwickelnden Freiheit« auffasst, und nicht seiner Phänomenologie, die »diese ›universale‹ Freiheit (und die lineare Zeit überhaupt) [als] eine theoretische Extrapolation aus der konkreten, individuellen Geste«⁶⁴ darstellt. Der Versuch von Flusser, seine Phänomenologie der Geste als induktive Wissenschaft zu präsentieren, wird bereits durch die Struktur seiner Abhandlung ersichtlich: In jedem Kapitel werden nämlich Gesten (z. B. des Fotografierens, des Filmens, des Schreibens) analysiert, die auf mediale Leistungen verweisen, ohne diese aber an konkreten Performanzen von Medien zu messen und zu überprüfen – was in Flussers Abhandlung fehlt, ist also gerade die »Extrapolation aus der konkreten, individuellen Ges-

61 Ebd., S. 218.

62 Ebd., S. 226.

63 Ebd., S. 225.

64 Ebd., S. 234.

te« und somit eine Beschreibung deren medialer Operativität.⁶⁵ In dem Kapitel zur »Geste des Malens« wird beispielsweise die Geste als »Exempel der Freiheit«⁶⁶ definiert, womit ihre Fähigkeit gemeint ist, eine Bedeutung bzw. eine (eindeutig phänomenologisch zu verstehende) Bedeutungsrichtung aufzuzeigen, die weltbildend ist (der »Dialog der Gesten, dieses Ineinandergreifen heißt eben, die Welt zu verändern«⁶⁷) und für die das gemalte Bild die erstarrte Form darstellt. Durch die synthetische Erläuterung der Argumentation von Flusser zeigt sich vielleicht ein problematischer Aspekt seiner gesamten Theorie der Geste, die zwar die Untersuchung eines sinnlich-materiellen Gegenstands beansprucht und dennoch die Geste vornehmlich als Bewusstseinsakt, genauer gesagt: als Intention, ausdeutet. Damit ist die Geste bei Flusser also wieder Ausdruck einer suggestiven »Freiheit« des Denkens, die zwar mit Medien interagiert, aber teilweise als abstrakt und tautologisch erscheint: »Die Bedeutung der Geste des Malens ist das zu malende Gemälde«⁶⁸, heißt es kurz vor Ende des vorher erwähnten Kapitels aus Flussers Phänomenologie der Geste.

Es geht also nicht allein darum, dass Flussers Theorie einer Ausdrucksästhetik *de facto* gleicht, sondern darum, dass er der künstlerischen Geste eine ziemliche begrenzte und in der Tat nicht spezifische Rolle einräumt.

Dem intrinsisch künstlerisch-artistischen Moment der Geste kommt also in unserem Geste-Konzept eine besondere Stellung zu, indem es das charakteristische vergegenwärtigende Prozessieren des Mediums Kunst zum Vorschein bringt. Eine Ausführung meiner Methode in einem *close reading* von Agambens und Nancys Ästhetik vermag eine solche Seite des Mediums aus der Perspektive der ineinandergreifenden Rezipierbarkeit und Produktivität zu erhellen und dabei den Begriff Kunst theoretisch schärfer zu umreißen.

65 Katerina Krtilova nennt Flussers Reflexion, die sich weder auf eine »Methode« noch auf einen »Gegenstandsbereich« zurückführen lässt, ein »Denken [...] der Gesten«, vgl. dies.: »Gesten des Denkens. Vilém Flussers ›Theorie des Gesten‹ als Medienphilosophie«. In: Toni Hildebrandt, Fabian Goppelsröder u. Ulrich Richtmeyer (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 184.

66 Flusser: *Gesten* (wie Anm. 53), S. 99.

67 Ebd., S. 98.

68 Ebd., S. 99.

4.2 Die »reine Medialität« der Geste

Anders als Vilém Flusser vertritt Giorgio Agamben keine aus der Ausdrucksästhetik hergeleitete Auffassung des Mediums Geste, denn er begreift diese nicht allein als Kommunikationsmittel oder körperliche Verweisstruktur, sondern als *Raum*, in dem sich das In-der-Sprache-Sein und somit die Potenzialitäten der Kommunikation empfinden lassen. Ob ein solcher Raum der Ort des vergegenwärtigenden Prozessierens der Geste ist, wird auf den nächsten Seiten analysiert. So schreibt Agamben zur Geste in *Mittel ohne Zweck*:

So lebt in der Geste nicht die Sphäre eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Medialität ohne Zweck, die sich den Menschen mitteilt. [...] Die Geste ist in diesem Sinne Mitteilung einer Mitteilbarkeit. Sie hat nicht eigentlich etwas zu sagen, denn was sie zeigt, ist das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Medialität.⁶⁹

Die Geste verleiht hier der Möglichkeit der Kommunikation, d. h. der Medialität in ihrem potenziellen Sinne, einen Körper – einen Körper, dessen Grenzen zunächst somatischer Art zu sein scheinen. Der Raum der Geste ist also zunächst der Körper; von Gestik ist aber an der Stelle noch nicht die Rede. Die »reine Medialität« der Geste zeigt sich für Agamben durch die Negation zweckmäßiger Funktionsweisen und die Suspendierung des alltäglichen kommunikativen Kontextes,⁷⁰ so dass die Geste als Medium potenzieller Darstellung und Mitteilung auftritt, ohne diese tatsächlich auszuführen: Der Körper präsentiert mit anderen Worten Gesten, welche beispielsweise weder pragmatischer noch deiktischer Art zu sein scheinen. Solche Gesten können deshalb für den Produzenten und den Rezipienten nicht analog zu denen, die allgemein Informationen produzieren, wahrgenommen werden. Agamben wählt diese besondere Funktion der Geste – die wir hier insofern als negativ be-

69 Giorgio Agamben: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2001, S. 55 (die Übersetzung wurde von mir leicht verändert).

70 In dieser Auffassung der Geste sehe ich eine dreifache Konvergenz der Positionen von Agamben, Benjamin und Judith Butler, die den Akzent auf das Moment der Unterbrechung der kommunikativen Handlung und deren Formen setzen, vgl.: Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 521; Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Übers. v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Wien u. Berlin: Turia+Kant 2019, v. a. S. 52. Mehr zu Brechts Gestentheorie sowie zu Benjamins und Butlers Deutungen findet sich in Kap. 3, Teil 3.

zeichnen können, als dass sie die Form eines Sinnentzugs besitzt oder diesen herbeiführt –, da er die Mehrdeutigkeit der Geste als eine Urform der Kommunikation versteht, die sich von den Maschen der Bedeutung und der Sinngebung loszulösen versucht. Agambens Geste könnte aber jede Kommunikation – z. B. ein sinnloses Stammeln oder die Mimik – sein, die nicht auf eine Bedeutung reduziert werden kann oder sich dieser scheinbar widersetzt und eine zwecklose Formgebung oder Raumaufteilung durch Körperbewegungen wahrnehmen lässt. Es geht aber an der Stelle um vieles mehr als Hindernisse der Sprache oder somatisch-instinktive Reflexe, die im Nachhinein auf einen Zweck gebracht werden können. Jede Form zweckmäßiger Kommunikation repräsentiert nämlich für Agamben eine Form von Unfreiheit, solange sie über vorprogrammierte Wege (jene etwa der *langue* und deren historisch vielleicht überschaubaren Permutationen) läuft. Die Geste scheint von dieser Perspektive aus für Agamben eine, wenn auch teils kulturell kodierte, Ausdrucksform zu sein, die ein früheres, (noch) nicht logozentriertes, nicht-systemgewordenes Stadium der Mitteilung und deren Gestaltbarkeit aufkommen lässt. Eine solche Position weist auf den ersten Blick eine dekonstruktivistische Färbung auf,⁷¹ bringt aber v. a. den Totalitätscharakter der Sprache zum Ausdruck, um letztere durch ein Konkurrenzverhältnis mit der Geste zu unterminieren oder deren Konterpart aufzuzeigen.⁷² Agambens Definition der Geste auf Basis ihrer den Menschen anscheinend emanzipierenden Rolle scheint ihr Objekt einerseits zu idealisieren, indem sie es zum Instrument einer via Entzug oder Unterminierung zu erlangenden Freiheit macht (darauf werde ich zurückkommen), und andererseits zu verarmen, da sie es als Anfang und Vorbereitung eines kommunikativen Prozesses, als Vorsprache, und nicht als ein an sich Erfülltes, konturiert. Die non-verbale Natur der Geste bei Agamben droht, sich zu einer anti-verbalen bzw. anti-medialen zu wandeln.

71 Zu Agambens Reflexion über Derridas Dekonstruktion v. a. in Bezug auf das Thema Stimme vgl. ders.: *Was ist Philosophie?* Übers. v. Stefanie Günthner. Frankfurt a. M.: Fischer 2018, S. 37f.

72 So heißt es bei Vittoria Borsò in Bezug auf den Unterminierungscharakter der Geste bei Agamben: »Der Gebrauch der Sprache [bietet] dadurch Freiheit, gerade weil sie ein Gefängnis ist. Man kann die Sprache [...] als Stütze der Maschine des Gesetzes nutzen, aber auch als das Vermögen, diese Maschine als Maschine sichtbar zu machen, zu defigrieren und zu zersetzen.« Vittoria Borsò: »Benjamin – Agamben. Biopolitik und Geste des Lebens«. In: Dies. et al. (Hg.): *Benjamin – Agamben. Politik, Messianismus, Kabbala*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 47.

Durch eine derartige Medialität, die sich offenbar auf keine Vermittlungsfunktion bringen lässt, kann aber dann Agambens Geste nichts mit den Alltagsgesten gemeinsam haben, zumal diese in der Regel doch zur Bekräftigung von Argumentationen (z. B. die sogenannten rhetorischen Gesten) und/oder zur non-verbalen Kommunikation (wie etwa im Falle der Gestik zwischen Kommunizierenden) gebraucht werden. Jene die Zweckmäßigkeit hemmende bzw. unterbrechende Funktion – d. h. die Möglichkeit, Funktionen zu zeigen und auf diese anzuspielen, die dann nicht ausgeführt werden –⁷³ macht Agambens Geste vielleicht eher zur spezifischen Form eines Im-Medium-Seins,⁷⁴ insofern als dass sie eine Handlung verkörpert, die nicht in einer anwendungsorientierten Produktion mündet und sich deshalb in ihrer »nackten« (»reinen«), von ihrer Mitteilungsfähigkeit befreiten Medialität darbietet: Man spürt trotz des Sinnentzugs eine mögliche Kommunikation und die Präsenz eines Mediums bei der Ausführung der Geste. Eine solche nicht-zweckmäßige Mittelbarkeit der Geste koinzidiert mit der nicht-anwendungsorientierten (und, wie wir bald sehen werden, zweckhemmenden) Funktion mancher Kunstpraktiken, u. a. des Tanzes. Der Tanz ist diejenige Kunstpraxis, die für Agamben die »reine Medialität« exemplarisch in Bewegung setzt: »Wenn der Tanz Geste ist, dann indes nur, weil er nichts anderes ist als die Austragung und die Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen. *Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem*«⁷⁵. Spricht Agamben mit hypothetischem Duktus von der »reinen Medialität« im Bereich Kunst, so denkt er also nicht primär an die Bewegung der Pinsel in der Malerei, an das Fotografieren oder an das Schreiben, die für ihn scheinbar zweckgerichtet sein können, sondern an den Tanz, weil dieser zeigt, dass Körperbewegungen die Form (den Zweck) des Mediumseins sichtbar machen, ohne auf eine Mitteilung (d. h. auf eine Simultanität von Form und Botschaft, Information oder bloßem Inhalt der Kommunikation) angewiesen zu

73 Ein ähnliche Lesart des Moments der Unterbrechung der Geste hat in seiner tiefgreifenden Abhandlung Oliver Ruf entwickelt, vgl. ders.: *Wischen & Schreiben. Von Medien-
gesten zum digitalen Text*. Berlin: Kadmos 2014, S. 19f.

74 Reinhold Göring liefert eine, wenn auch psychoanalytisch gefärbte, an Agambens Medienästhetik angelehnte Interpretation der Geste als räumliche und zeitliche Konstellation ihres Erscheinens, vgl. ders.: »Im Medium sein«. In: Ders., Timo Skrandies u. Stephan Trinkaus (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 269.

75 Agamben: *Mittel ohne Zweck* (wie Anm. 69), S. 69.

sein.⁷⁶ Der Tanz zeigt Medialitäten (Übermittlungs- und Vermittlungsfunktionen) und materialisiert sich nicht in Form von verwendbaren Gegenständen, die dann zu Zwecken gemacht werden oder eine Intentionalität voraussetzen (wie etwa bei einem Bild als Darstellung einer Landschaft oder eines Menschen oder einem Roman als Ausdruck eines auch nur abstrakten Willens zum Schreiben). Wenn die Geste im Tanz eine singuläre Ausdrucksform ist, die paradoxerweise nichts ausdrückt, ergibt sich folgende Frage: Ist der »mediale Charakter« der Körperbewegungen im Tanz *performativ*, weil dieser nur auf der Grundlage des Hier und Jetzt ihres Vollzugs rezipiert werden kann? Es scheint an der Stelle nicht der Fall zu sein, da Agamben gerade von einem »medialen Charakter der Körperbewegungen« schreibt, d. h. von einem offenbar medialen Problem und nicht von einem Ereignis, das die dichotomischen Kategorien der Erkenntnis (Subjekt und Objekt, Tänzer und Betrachter) erschüttert und hybridisiert.⁷⁷ Vielleicht sollte Agambens Reflexion eher vonseiten der Sinnproduktion her weiter analysiert werden. Der Tanz drückt, wie wir gesagt haben, die »reine Medialität« als eine nicht-zweckgebundene Sinnproduktivität aus. Agamben hat aber hinsichtlich der »reinen Medialität« des Tanzes keinen bestimmten kunstgattungstheoretischen Diskurs im Sinne, der dem Tanz im Vergleich zu anderen Kunstformen eine emotive oder gefühlsgeleitete stärkere oder schwächere kognitive Rolle zuschreiben würde: Agambens Ästhetik der Geste entgeht den Aporien möglicher idealistischer oder vitalistischer Kunstauffassungen. Vielmehr geht es ihm darum, zu erläutern, dass manche Kunstformen, wie etwa der Tanz, die von ihm theoretisierte »reine Medialität« der Geste dynamisch materialisieren, indem sie eine Hemmung von Zwecken und einen damit einhergehenden Sinnentzug hervorrufen. Wie kann aber Tanz und überhaupt Kunst gestisch bzw. Medium (»Mittel«, heißt es bei Agamben) einer Produktion ohne zweckhaftes Produkt sein? Und hängt die Natur einer solchen Kunst auf eine bestimmte Art mit einem vergegenwärtigenden Prozessieren zusammen?

Spricht Agamben von Zweckmäßigkeit, so nimmt er in *Mittel ohne Zweck* eindeutig Bezug auf eine in der Geschichte der modernen Ästhetik bekannte,

76 Für eine Anwendung von Agambens Theorie der Geste auf den Tanz vgl. Miriam Fischer: »Tanz als rein(st)e Geste. Überlegungen zum Konzept des Gestischen im Ausgang von Maurice Merleau-Ponty und Giorgio Agamben«. In: Hildebrandt, Goppelsröder u. Richtmeyer (Hg.): *Bild und Geste* (wie Anm. 65), S. 156–158.

77 Zu dieser Lesart des Performativen habe ich folgende Studie berücksichtigt: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 33f.

allerdings nicht auf den Tanz gemünzte Position, und zwar jene Kants. In der *Kritik der Urteilkraft* formuliert Kant das Konzept der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«⁷⁸ als heuristisches Prinzip für die Erforschung des *Eigensinns* von Erfahrungen, wie beispielsweise der Kunst, die kein begriffliches Korrelat aufweisen können (Kunst ist vonseiten ihrer Operativität nicht mit einem Flaschenzug vergleichbar) und Formen logisch-sinnlicher Reflexivität in Gang setzen (Kunst kann unerwartete Funktionsähnlichkeiten mit oder Analogien zu einem Flaschenzug aufweisen, die künstlerisch die Form einer Fiktion, eines Als-Ob haben, worauf wir gleich eingehen). Agamben deutet das Konzept »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« um und aktualisiert es, um die nicht-instrumentelle Seite des Mediums Geste hervorzuheben und dabei ein negatives (und vielleicht dadurch auch kunstnahes) Kriterium ihrer Funktionsart und letztendlich auch ihrer Beurteilung zu umreißen.⁷⁹ Mit »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« meint Agamben die produktive Eigenschaft, dank derer die künstlerische Geste als ein Medium ohne nachweisbare Darstellungsfunktion auftritt: Sie scheint einen Zweck zu erfüllen, wobei sie nichts als die greifbare Form des Zwecks ohne Erfüllung, eine ephemere Präsenz, zeigen kann, aus der sich das Spannungsverhältnis von Zweckmäßigem und Nicht-Zweckmäßigem ergibt. Ein Gruß in einer Tanzperformance zielt etwa selbstverständlich nicht darauf ab, kommunikative Alltagsbedürfnisse zum Ausdruck zu bringen oder zu erfüllen, und kann deshalb unter dem Aspekt seiner Bedeutung nur analog zum kommunikativen Gruß ausgelegt werden – »als ob« der getanzte Gruß die Form eines täglichen Grußes hätte, lässt sich in Anlehnung an die *Kritik der Urteilkraft* schreiben.⁸⁰ Damit ist aber auch nicht ein Inszenierungsscharakter der Körperbewegungen im Tanz gemeint: Das »Als ob« markiert einen Engpass der Erkenntnis, der nur die Selbstreferenzialität, das Für-Sich-

78 Immanuel Kant: »Kritik der Urteilkraft«. In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, vgl. u. a. § 15, S. 142.

79 Auch Agamben vollziehe also in Form einer mediendescriptiven philosophischen Reflexion eine »Umdeutung [der Zweckfreiheit] in ein Funktionalitäts- und Wirkungsverbot im künstlerischen Bereich«, was Judith Siegmonds These zur normativen Lesart von Kants Prinzip der Urteilkraft in den Kunsttheorien zu bestätigen schenkt, vgl. dies.: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Berlin: Metzler 2019, S. 69f.

80 Unzählige Stellen der *Kritik der Urteilkraft* könnten im Folgenden erwähnt werden, ich beschränke mich allerdings auf eine funktionale Lesart: Suelo Takeda: *Kant und das Problem der Analogie. Eine Forschung nach dem Logos der Kantischen Philosophie*. Den Haag: Nijhoff 1969, S. 134–142.

Selbst-Stehen des getanzten Grußes bzw. ›Grußes‹ attestiert. Trotz seiner somatischen Natur hat also der getanzte ›Gruß‹ einen eigenen, um Agambens Formulierung wieder aufzugreifen, »medialen Charakter«.

Der Tanz verkörpert anders gesagt für Agamben nichts als nicht-zweckhafte Körperbewegungen oder, besser, Formgebungen, die auf zweckhafte Vollzüge bei der nach Sinn suchenden Rezeption gebracht werden können, ohne dadurch ihren Eigensinn durch die Zweckzuschreibung zu erschöpfen. Der Zweckbegriff und dessen Negation entstehen also bei Agamben zunächst aus der Notwendigkeit des Rezipienten, den Eigensinn der künstlerischen Geste – den wir noch nicht Prozessieren nennen können – durch einen Sinn (eine Bedeutung) zu erfassen.

Der Eigensinn oder die Eigenheit und die potenzielle Natur der Geste bei Agamben können daher als ein tendenziell unermesslicher *Sinnraum* – hier kommt die zweite räumliche Auffassung der Geste bei Agamben zum Tragen – verstanden werden, d. h. als eine raum-zeitliche Konstellation von nicht angebbaren Bedeutungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Allgemeiner lässt sich also Folgendes behaupten: Gesten sind für Agamben Räume, in denen sinnliche (d. h. den Körper und die sinnliche Welt betreffende) und sinnhafte (d. h. mögliche Bedeutungen generierende) Relationen andauernd neu gestiftet werden – daher verwendet er den Begriff »Medialität« in seiner Definition aus *Mittel ohne Zweck*. Ein derartiger Sinnraum ist mit den von Agamben zur Verfügung gestellten Instrumenten aus meiner Sicht nicht weiter konkretisierbar und kann nur als eine (mit Blumenberg) »absolute Metapher«⁸¹ verstanden werden, die eine Resistenz des Untersuchungsgegenstandes gegen die Erkenntnis ausdrückt. Auf diese Weise wird Agambens »gesto« zum Depot von Funktionen, die nur *negativ*⁸² expliziert werden können: Kommuniziert wird nämlich nicht diese oder jene Botschaft, sondern ein körpervermit-

81 »Daß diese Metaphern absolut genannt werden, bedeutet nur, dass sie sich gegenüber dem terminologischen Anspruch als resistent erweisen, nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden können, nicht aber, daß nicht eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten oder durch eine genauere korrigiert werden kann.« Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 11.

82 Der Begriff »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« und dabei natürlich jener (aus der Perspektive der Rezeption) des »ästhetischen Urteils« sind wichtig in Agambens Reflexionen über die Negativität des Kunsturteils in *Der Mensch ohne Inhalt*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 54–69. Agambens Interpretation von Kant wird im Folgenden nicht näher untersucht, um eine möglichst stringente Analyse von Agambens Geste-Auffassung durchzuführen.

teltes (Noch-)Nicht, ein mediales Gleiten von einer zur anderen Sinnstätte (von Emotionen bis losen Begriffsanlagen), das nie endgültig als Bedeutung auftreten kann.⁸³

Agambens Theorie der Geste ist daher infolge der negativen Bestimmung ihres Objekts problematisch, da sie es eben primär im Modus des Entzugs konturiert, aber zeigt sich gleichzeitig reich an wichtigen Reflexionsansätzen, die allesamt das Ziel zu haben scheinen, die Geste jenseits der Tradition von Gestik und Mimik erfassen zu wollen. Offen bleiben aber sowohl die Frage nach der eventuellen Unterscheidung zwischen der »reinen Medialität« von künstlerischen und nicht-künstlerischen Gesten, d. h. nach ihren konkreten medialen (und selbstverständlich auch künstlerischen) Bedingtheiten, als auch jene nach dem eigentlichen Ort des Prozessierens, falls ein derartiger Ort nötig ist – von dieser Überzeugung geht aber unser produktionsästhetischer Ansatz aus. Wenn die Geste, wie es etwa in *Mittel ohne Zweck* der Fall ist, weder Mienspiel, noch non-verbale Ausdrucksweise, sondern zunächst Raum für eine durch die Negation und gleichzeitig die Hemmung-Unterbrechung der Zweckmäßigkeit aufkommende Medialität ist, aus der eine Kunst (der Geste) erst möglich wird, wie lässt sich ein solcher Raum faktisch denken, ohne dabei in eine Metaphysik des Mediums zu verfallen?

Um gerade den »medialen Charakter« und dessen Weg zur Kunst der von Agamben konturierten Geste konkreter zu verorten, ist also der Rekurs auf weitere Theoriebildungen, v. a. jene Nancys, erforderlich, welche die – bislang auch durch Flusser – untersuchte Leerstelle einer Geste, die nicht als Teil der Gestik interpretiert werden kann, zu erkunden helfen.

4.3 Die »immanente Signifikanz« der Geste

Die philosophische Reflexion von Jean-Luc Nancy kann als der beharrliche Versuch ausgelegt werden, Gesten als im Lebensprozess emergierende, wiederkehrende und nicht-eliminierbare *Sinnbewegungen* aufzufassen, die Wissen generieren. Den Sinnbewegungen entspricht für Nancy eine spezifische Geste:

83 Zur Polyvalenz des Begriffes Geste bei Agamben s. Josef Früchtel: *Vertrauen in die Welt: Eine Philosophie des Films*. München: Fink 2013, S. 152–155.

das Berühren, d. h. die »*Geste*, um an den *Sinn zu rühren*«⁸⁴. Die taktile Dimension der Geste – die bei Nancy paradigmatisch für Formen der Sinnlichkeit und des Kontakts (von der Wahrnehmung über die technische Reproduktion bis zum Kunstschaffen) steht – hat nichts mit dem somatisch-begrifflichen Akt des Besitzens und Festhaltens zu tun, welche jeweils der Semantik der Zeichenerstellung sowie der Bewegung des Greifens eigen sind. Diese sind nämlich für Nancy Ausdruck einer Schrumpfung des Raumes für kommunikative Relationen. Sie sind, anders gesagt, Modi der unbeweglichen Verkettung von Existenzweisen, die Formen von Anschlussfähigkeit hindern, indem sie z. B. Körper- und Erkenntnisräume einschränken. Das Berühren im Sinne Nancys – über welchen Wahrnehmungssinn auch immer – ist hingegen eine *sinnliche Heuristik durch Medien* körperlicher und nicht-körperlicher Art (Hände, Augen, Buchstaben, Worte, Spuren, Zeichen, Begriffe), ein Verfahren zur provisorischen Kontaktaufnahme mit Objekten: Erst durch das Berühren und durch das Abtasten gelange ich zu einer sinnlichen Erkenntnis meiner Umgebung. Die ersten basalen, realen Relationen mit der Welt ergeben sich aus dieser Art des Erforschens. Berühren bedeutet also hier nicht ein ultimatives Erfassen von Gegenständen durch Zeichen, Sprache oder Bedeutung, sondern eine variationsfähige und deshalb auch prekäre Relationsbildung.

Nancys Geste geht in dieser Hinsicht mit der Dimension des Haptischen – d. h. des Tastsinns – einher, da sie im Voraus ihr Objekt nicht besitzt und ein Modus des Untersuchens ist. Der Tastsinn steht also an der Stelle paradigmatisch für unterschiedliche Formen der Wissensgenerierung und des Wahrnehmens. Das Berühren ist nämlich direktional und speist sich aus dem Kontakt mit die Körper durchquerenden Oberflächen, die ein Jenseits – mit Nancy: das Andere – des Somatischen oder, intentional, ein Ziel bilden können: die Wand, das Blatt, die Decke können die Grenzen, die Finalisierungen oder die Räume für die Erprobung meiner Kontakterstellung darstellen. Ein solcher im Grunde unweigerlich sinnlicher Bezug ist aber der Kontingenz und der Veränderung des Kontakts mit den Flächen ausgesetzt, wie etwa der Resistenz des Materials, der Rauheit oder Glätte einer Fläche, der Sichtverhältnisse in einem (vielleicht auch zu hellen oder zu dunklen) Raum, weshalb die Geste des Berührens einen Sinn stiftet, der die Erfahrung einer zumindest vorübergehenden Andersheit miteinschließt. Dieser Sinn kann nur übergangsweise als Be-

84 Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Übers. v. Nils Hodyas u. Timo Obergöker. Berlin u. Zürich: diaphanes 2014, S. 22.

deutung oder Zweck, Wahrnehmung (bewusster oder unbewusster Art) oder Gemütszustand interpretiert werden, denn er gleitet ständig in die Bahn der besagten Andersheit, weshalb er als ein von einer zur anderen materiellen Bedingtheit anders geprägtes Sinnliches (ein Empfindbares, als »Eindruck, dessen spezifische Erlebnisqualität im Moment seiner Aktualisierung verspürt wird«⁸⁵) und Sinnhaftes (Bedeutsamkeit) erscheint. Das Auftreten des Sinns sowie der Sinnstiftung bedeuten also bei Nancy und entsprechend in der vorliegenden Untersuchung die Erstellung eines singulären Sinnlich-Sinnhaften, das ins Andere andauernd umschlägt: Das banale Abtasten meiner Brille, durch das ich Gewöhnliches und Bekanntes erfahre, ist den konstanten Änderungen der Brille bzw. der Modifikation/Zerrüttung ihres Materials sowie der Selbstgestaltung oder Auszehrung meiner sinnlichen Kräfte ausgeliefert. Diese Andersheit – obgleich sie einem Identitätsprinzip, wie etwa »gekrümmte Brillenstange«, unterworfen werden kann – ist aber durch die unaufhörlichen Sinnrichtungen der Heuristik zugänglich, die beim Berühren ihre Gegenstände transformiert und sich selbst zugleich mithilfe von Instrumenten, Vermittlern oder Verlängerungen, mit einem Wort: Medien, transformiert:

Dieses Berühren ist unendlich umgeleitet, aufgeschoben – Maschinen, Transporte, Fotokopien, Augen und wieder andere Hände haben sich dazwischen gestellt –, doch es bleibt der winzige, beharrliche, hauchdünne Kern, das winzige Staubkorn eines allenthalben unterbrochenen und doch allenthalben fortgeführten Kontakts.⁸⁶

Diese Textpassage ist äußerst wichtig, um Nancys Geste-Konzept, das Berühren, von der Tradition der Gestik oder von weiteren Formen der Unbestimmtheit oder Ungreifbarkeit des Sinns loszulösen und ihm einen eigenen Raum zu verschaffen – was zuallererst die Möglichkeit bietet, Agambens besonderen »medialen Charakter« der Geste sowie dem Spannungsverhältnis mit dem Prozessieren der Kunst einen festen Sitz zu geben.

Ähnlich wie bei Agamben und teils Flusser ist die Geste für Nancy nicht das Ausdrucksmittel der Gestik und der Mimik, sondern mehr, und zwar eine Form des Kontakts, d. h. der Produktion des Sinns. Diese besteht aus materiellen Übergangsstrukturen, den Medien⁸⁷ (wie etwa im aristotelischen Sin-

85 Konrad Paul Liessmann: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2009, S. 22.

86 Nancy: *Corpus* (wie Anm. 84), S. 53.

87 Einen Diskurs über Medien führt Nancy tatsächlich erst ausgehend von dessen Ontologie des Körpers, wie auch Sybille Krämer anmerkt, vgl. dies.: *Medium, Bote, Übertra-*

ne den Körpern und dessen Wahrnehmungsformen), und Verfahrensweisen »verzweigter, verschlungener, kombinierter Zwecke«⁸⁸, mit einem Wort: Techniken. Medien sind also materielle Übergangsstrukturen, während Techniken Verfahrensmodi sind, die Zwecke miteinander verflechten – beide werden gleich noch konkreter bestimmt. Das Chatten, das Schieben von Ikonen auf meinem Smartphone oder der rapide Pinselstrich erschaffen durch Gesten Zwecke, die letztendlich eine sehr instabile Koordinationsstruktur aufweisen oder deren Vollzüge sich unerwarteten Konstellationen aussetzen – z. B. dem endgültigen Pinselstrich, dem ungewollten Löschen eines Fotos auf dem Handy. Jede dieser Gesten, die Nancy »Berühren« nennen könnte, setzt die vorhergehenden fort oder unterbricht diese – ein Pinselstrich kann etwa das Ende oder den Anfang eines Bildes darstellen. Fortführung und Unterbrechung des Kontakts sind also zwei wesentliche Momente einer solchen Geste.⁸⁹ Durch das Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität des Kontakts kommen Operationen von dynamischer *Übertragung* (»Maschinen, Transporte«), *Speicherung* und *Fixierung* (»Fotokopie«) sowie von sinnlicher *Erforschung* und *Durchdringung* (»Augen«) des Sinns zustande. *Übertragung*, *Speicherung* und *Fixierung*, *Erforschung* und *Durchdringung*: Wir haben also in der kürzlich angegebenen Textpassage aus Nancys *Corpus* eine Beschreibung (freilich *in figura*) der drei nicht streng zu hierarchisierenden, wichtigsten Technik- und Medienoperationen der Geste, die im Laufe der Erläuterungen der Ästhetiken der Geste im medienanalytischen Teil meiner Abhandlung (vgl. Teil 2) wiederkehren werden, um das Prozessieren durch Medienfunktionen konkret auszuloten. Übertragen und Speichern kann die Geste deshalb, weil sie eine Beziehung zu einem Davor (einer Operation oder einer Verkettung von Informationen, wie etwa dem Schreiben) unterhält, das jeweils weitergeführt oder fixiert wird (z. B. auf einer Seite in Form einer Abschreibung oder einer Fixierung von Inhalten durch Zeichen und/oder Symbole). Erforschen – was die anderen zwei Funktionen miteinschließen kann,

gung. *Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 54–66.

88 Jean-Luc Nancy: »Von der Struktion«. In: Erich Hörl (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 56. Vgl. dazu auch: Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt*. Übers. v. Esther von Osten. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2014, S. 91.

89 Hier sehe ich eine Konvergenz mit Derridas Lesart von Nancys Berühren als »Synkope« vgl. Jacques Derrida: *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann & Bose 2007, S. 145f.

aber sich auf diese gleichzeitig infolge ihrer Unvorhersehbarkeit nicht reduzieren lässt, und das Proprium der Geste der Kunst darstellt – kann die Geste dahingehend, dass sie als *Medium sinnlicher Heuristik* operiert, das provisorische Erkenntnisgewinne oder praktikable Lösungen durch eine sinnliche, grundsätzlich interaktive Organisation von Materialien (nach wie vor im Sinne von Gumbrechts Präsenz) und Medien findet und zugänglich macht. Ein Pinselstrich, um das zuvor angegebene Beispiel wieder aufzugreifen, ist niemals das Ende einer künstlerischen Reflexion, selbst wenn der Maler etwas abgeschlossenes zustande gebracht zu haben glaubt.

In dem zuvor angegebenen bildreichen, aber auch theoretisch dichten Blockzitat aus *Corpus* scheint Nancy durch die Begriffe »umleiten« und »auf-schieben« auf eine – so könnte man denken – Präeminenz des Prothetischen im Rahmen des Spektrums von technisch-medialen Operationen der Geste anzuspitzen. Eine solche Interpretation trifft sicherlich zu, indem sie das Moment der medialen Kontinuität im Spannungsverhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität des Kontakts in Nancys Geste stark macht: Die Schreib- oder Malgesten lassen sich etwa ohne ihre »Verlängerungen« – egal ob Stift, Rohrfeder oder Pinsel – nicht prozessieren, was eine Leistung von Erweiterung sowie Supplementierung und somit auch Ermöglichung der Grenzen des Sinnlichen (die Nancy in der philosophischen Abhandlung *Der Eindringling* exemplifiziert)⁹⁰ erbringt. Eine so verstandene Konzeption der Geste wäre außerdem jener Leroi-Gourhans⁹¹ komplementär, nach der die Geste zum Mittel für die Exteriorisierung, d. h. für die Verlegung des Wissens nach Außen und für reflexive Abstraktionen des Wirklichen gemacht wird. Aus der durch die menschliche Evolution bedingte Befreiung des Funktionspaares Hand-Werkzeug von den basalen sensomotorischen Funktionen ergibt sich für Leroi-Gourhan die Möglichkeit, auf ein höheres technisches Niveau der Organisation des Wissens zu kommen, das gerade mit der Entwicklung und Benutzung von Gesten (als kommunikativen Techniken) und den diese verlängernden Medien (z. B. Kreide oder Pigmente in der sogenannten

90 Jean-Luc Nancy: *Der Eindringling*. Übers. v. Alexander Garcia Düttmann. Berlin: Merve 2000.

91 André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 273–320. Zur Geste bei Leroi-Gourhan vgl. Toni Hildebrandt: »Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie«. In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14.7 (2011), S. 76–88.

Höhlenmalerei) übereinstimmt: Die Malgeste (das Malen) mittels der Pinselfarbe wäre beispielsweise im prothetischen Sinne eine aus Sicht der Evolution menschlicher Abstraktionsfähigkeiten komplexere Exteriorisierung der Geste des Malens (d. h. der Körperbewegungen, die das Malen simulieren), welche die adaptiven Funktionen der Vorbereitung auf Erfahrungen oder des zwecklosen und sich dem Druck der Alltagsgeschäfte entziehenden Darstellens erfüllt. In Leroi-Gourhans Anthropologie der Geste, die in verdichteter Form sicherlich mit Nancys Geste-Konzept interagiert, wird eine Unterscheidung zwischen Gestik und Geste – nämlich zwischen somatischem, non-verbalem Kommunikationsmittel und Medium – zwar getroffen, aber im Hinblick darauf, die Exteriorisierungen, wenn nicht als Ersatzstücke, doch zumindest als Platzhalter eines ursprünglichen Mangels des Menschen zu betrachten (was für Stockhammer und Harrasser ein markanter Zug der Kultur- und Mediengeschichte der Prothese ist)⁹², so dass das Prozessieren der Geste noch nicht zur Sprache kommt. Selbst die handlungsorientierte Auffassung von Leroi-Gourhan setzt in die Mitte ihrer genealogischen Narrativik der Geste die Erweiterung der Rationalität, weshalb Gesten bei ihm erneut als Analogon des Bewusstseins legitimiert werden.

Bei genauerem Betrachten lässt sich aber anmerken, dass eine um die Prothese kreisende Lesart der Stelle aus Nancys *Corpus* einen wichtigen, aber nicht den einzigen Teil des Problems Geste erhellt. Denn das Prothetische ist in dessen Eigenheit ein kontinuierkeitsstiftendes, verlängerndes Agens, das Modifikationen durch Verlängerung und Extension herbeiführt, aber keine sinnliche Heuristik in Bewegung setzt, solange es durch eine in sich geschlossene Mittel-Zweck-Relation gedacht wird. Außerhalb dieser Konstellation kann das Prothetische sicherlich eines unter den vielen Mitteln des Prozessierens darstellen, wenn dieses als rundum materielle Praxis aufgefasst wird, wobei es mehr als andere Funktionen die Frage nach deren Verortung (im Körper? außerhalb diesem? oder woanders?) und Situiertheit aufwirft.

Auf dem Niveau der Symbolisierungsmechanismen und somit der Darstellung, die durch Gesten hervorgebracht werden, sind Übertragung, Speicherung und Forschung Prozesse, die Relationen u. a. von Metaphorisierung, Aufbewahrung, gar von Simulation und Hybridisierung steuern können. Die

92 Karin Harrasser: *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 2016, v. a. S. 20f. Robert Stockhammer: »Prothese«. In: Roesler u. Stiegler: *Grundbegriffe der Medientheorie* (wie Anm. 40), S. 210–213.

se sind nämlich für Nancy auch Formen von Kontakterstellung und somit von Sinnerzeugung, aber eher entmaterialisierter Art und verdunkeln die sinnliche Verfasstheit der Geste: Die Interpretation des *I.K.B. (International Klein Blue)* als Metapher beispielsweise olympischer Wolkenlosigkeit hilft uns nicht besonders, die Dynamiken und besondere Sinnstiftung seiner Anwendungen in Kleins Werken nachvollziehbar zu machen. Die Arbeit des kontakterstellenden Mediums Geste setzt Nancy zufolge primär an einer materiellen Ebene an, da es Sinn auch ohne Informations- und Bedeutungsgehalt prozessiert, wie etwa im Falle des Action Painting (vgl. dazu Kap. 2, Teil 3). Die Geste bleibt für Nancy Selbstorganisation des Mediums (darauf werde ich gleich zurückkommen) und ist in ihrem singulären Charakter nicht um den hermeneutischen Mechanismus der Sinngebung modelliert.

Im Rahmen des Prozesses der mehrfachen Verarbeitung und Prozessierung von Medienprodukten unterschiedlicher Art (von den Wahrnehmungen zu Zeichen, Spuren und technischen Apparaturen) generiert sich also vornehmlich die instabile und kontingente Medialität der Geste. Der von der Geste veranlasste Kontakt lässt aber auch einen Rest, eine Spur (»trace«)⁹³ bestehen, wodurch sich der Sinn der Kontrolle entzieht und in eine uneinlösbare Latenz rückt. Es handelt sich also primär um die Kontingenz eines Kontakts in dessen Bestehen und Nachwirken als Rest und als a priori nicht kalkulierbare Spannung: Eine Malgeste erschöpft sich in dieser Hinsicht nicht durch ihre vermeintliche Vollführung, sondern bietet sich selbst neuen Zwecksetzungen, wie etwa künstlerischen Aktualisierungen oder Umgestaltungen, an. Der Spurhaftigkeit der Geste kommt also, um einen wahrnehmungstheoretischen Gedanken von Krämer produktionsästhetisch aufzufassen, eine »epistemologische Doppelfunktion«⁹⁴ als Kristallisationspunkt zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit positiven, zu ergründenden Wissens zu. Die Konstruktion und Rekonstruktion, die der Geste in ihrer konkreten Ausführung eigen sind, bedeuten also eine Tätigkeit von Erforschung in Form sinnlicher Spuren, welche die Positivität der das Wissen übersteigenden Raum- und Zeitkonstellationen zu erschließen vermögen.

93 Nancy: *Corpus* (wie Anm. 84), S. 75.

94 Sybille Krämer: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur«. In: Sybille Krämer, Werner Kogge u. Gernot Grube (Hg.): *Spur – Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 157.

Zusammenfassend: Die basalen Technik- und Medienoperationen von Übertragung, Speicherung und Erforschung sowie die in ihnen möglicherweise stattfindenden Konvergenzen von prothetischen, symbolischen und spurenschaffenden Funktionen haben bislang einen konkreten Rahmen für das Verständnis der Medialität der Geste kreiert. Die Geste erscheint bis dahin *als ein Wirken, Wiederkehren, Beharren eines vergegenwärtigenden Prozessierens und eingreifende Relation, deren Eigensinn vielfältige Gestaltungen und Verkettungen von Relationen (Übertragen, Speichern, Erforschen) annimmt und deshalb als Medium sinnlicher Heuristik operiert.*

Nicht hinreichend problematisiert wurden jedoch die Fragen bezüglich der von Agamben (und davor von Flusser) hervorgehobenen Relation zwischen Gesten und Kunstpraktiken bzw. des Bindegliedes zwischen Kunst und Geste sowie der damit verbundenen Unterscheidung zwischen Technik und Medium. Das Thema künstlerische Geste ist in meiner Abhandlung zentral und ergibt sich aus einem grundlegenden Spannungsverhältnis, das mit der Sinnprozessierenden und zirkulierenden Funktion der, wie es in Nancys *Die Lust an der Zeichnung* heißt, »Gestaltung« (»formation«⁹⁵) zusammenhängt, worauf im Folgenden eingegangen wird. So schreibt Nancy in *Die Lust an der Zeichnung*:

Diese Geste ist also zunächst [...] eine immanente Signifikanz, d. h. eine Signifikanz ohne Ausweg aus dem Zeichen in Richtung einer Bedeutung, sondern ein dem Körper angebotener Sinn [...]. Dieser gestische Körper [...] wird zum Körper-organon der Kunst, d. h. der aufs-Spiel-gesetzten Technik (*ars – techné*), sei es grafischer, stimmhafter oder chromatischer, taktiler oder verbaler Art.⁹⁶

Die Bezugnahme auf die rhetorische Tradition der Geste als *ars-techné*, als Geschicklichkeit-Technik und deren Mittel (Ausführlicheres dazu in Kapitel 1, Teil 2), ist an der Stelle entscheidend. Die »aufs-Spiel-gesetzte«⁹⁷ Technik der Geste ist eine Kunst (*ars – techné*) und daher ein, nach der historischen Se-

95 Jean-Luc Nancy: *Le Plaisir au dessin*. Paris: Galilée 2009, S. 51 (sämtliche Übersetzungen dieses Textes sind von mir).

96 Ebd., S. 50.

97 Auch für Agamben impliziert die Geste ein Aufs-Spiel-Setzen, das aber weniger die Konturen projektuell-provisorischer Intervention, sondern eher jene spielerischer Prekarität aufweist vgl. Giorgio Agamben: *Profanierungen*. Übers. v. Marianne Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 64f. Dazu vgl. Luca Vigliani: »Die Geste des Autors: Autorenkonzepte bei Agamben und Foucault«. In: Sven Th. Kilian et al. (Hg): *Kaleidoskop Literatur. Zur Ästhetik literarischer Texte von Dante bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2018, S. 655f.

mantik der Begriffe *ars* und *techné*, Ineinander von durch Lehre erlernbarem Können und dessen körperlichem Mittel bzw. (zunächst handwerklicher) Zusammenfügung⁹⁸ des räumlich Distinkten. *Ars-techné* ist bei Nancy grundsätzlich der Name einer prekären Relationsbildung, eines Verbindens von miteinander distinkten Materialien und Medien, das eigene Regeln integriert, was seine Eigengesetzlichkeit und seine Prozesshaftigkeit ausmacht. Schreiben, Entwerfen, Malen oder Filmen organisieren sich beispielsweise als Verfahren (Techniken), die Apparaten und Medialitäten bedürfen (Schrift, Pinselstriche, Muster, Kameras; Übertragung, Speicherung, Erforschung), um vollführt zu werden: Die wiederkehrende Neuverflechtung, Hybridisierung und Umstellung dieser Bereiche – die de facto unscharfe Grenzen, Konvergenzen und Wechselbeziehungen aufweisen – sind der Ort der Geste und deren künstlerischer Reflexivität. Unter diesem Aspekt, d. h. auf dem Feld einer solchen dynamischen Wechselseitigkeit, erreichen Technik und Medium in der Geste der Kunst ihre tendenzielle Ununterscheidbarkeit, die Chiffre ihres dynamischen Potenzials ist⁹⁹ und nur durch singuläre Analysen ausgelotet werden kann.

Die Geste der Kunst bedeutet also, die Prekarität solcher Relationsbildungen reflexiv und hauptsächlich als Modus des *Forschens* ans Licht zu bringen. Eine solche Prekarität ist für Nancy vielleicht der markanteste Zug der prozessierenden Geste der Kunst, enthält allerdings mehr als einen unbestimmten Möglichkeitsraum (wie es beispielsweise bei Agambens »reiner Medialität« der Fall war). Fernseher, Fotoapparate, Bleistifte oder digitale Flächen können, wie bereits ausgeführt, ein reflexiv-künstlerisches Moment innehaben, das die Wege der Erstellung-Vergegenwärtigung von Prozeduren und Relationen, die keine Information endgültig abzudecken und zu formalisieren vermögen, sowie der Symbolisierung (wie etwa im Falle von Flussers »Gestimmtheit«) einschlägt: Nicht allein eine Kritzelei, sondern auch diesmal die *mise en abyme* eines Bildschirms könnten in dieser Hinsicht als Beispiele von Gesten der Kunst angegeben werden, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

98 Meine Lesart basiert auf einer Etymologien und Bedeutungen vergleichenden Analyse der Wörterbucheinträge »ars« und »téchné« in respektive: Alois Walde: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter 1910, S. 63; Hjalmar Frisk: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter 1960, S. 889.

99 Erst ausgehend von einer derartigen Ununterscheidbarkeit zwischen Medien und Techniken und nicht von einer negativen Medienphilosophie oder -theorie lässt sich auch im Rahmen meiner Untersuchung behaupten, dass es »keine Medien gibt«, vgl. Lorenz Engell u. Joseph Vogl: »Vorwort«. In: Claus Pias et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur*. Stuttgart: DVA 1999, S. 10.

Diese zwei Medien sind nämlich imstande, u. a. durch Verfahren der Visualisierung jeweils gebrochener, fragmentierter Linien und des Bildschirms im Bildschirm – welche zwei unter den diversen Techniken des Prozessierens darstellen – ihr konkretes Funktionieren als Medium zu thematisieren. Thematisieren bedeutet zunächst die prozessierende Präsentifikation des Mediums als solches und insofern auch künstlerische Reflexivität, als diese keine Metaebene erfährt, sondern eine Heuristik eröffnet, durch die sich sein Operieren auf dem Feld von konkreten dynamischen Relationen als Form des Suchens gestaltet. Es handelt sich bei beiden Medien – d. h. dem Kritzeln und der *mise en abyme* des Bildschirms – nicht primär um eine Selbstwiderspiegelungsfähigkeit von zwei sich nicht um Darstellungsweisen organisierenden Operationen, sondern um die um sich selbst kreisende Gestaltung von neuen Relationen durch Materialien und Prozeduren. Die Geste der Kunst liegt genau in dem Angebot des Kunstmediums bzw. in dessen medialem Selbstangebot – wobei das Präfix ›Selbst‹ nichts als eine lose, changierende, sich unweigerlich entstellende Identität bedeutet –, kraft dessen die Vergegenwärtigung zu einer beständig prekären Erfahrung von Modellierung und Erprobung der Sinnlichkeit im Umgang mit Techniken und Medien wird.

Unter den drei medienoperativen Achsen des vergegenwärtigenden Prozessierens – Übertragen, Speichern und Erforschen – scheint in dieser Hinsicht v. a. die letzte, das Erforschen, ausschlaggebend für die Kunsthaftigkeit der Geste zu sein. Im Zeichen des Erkundens und der »eigenen Formation«¹⁰⁰ ereignet sich also die »immanente Signifikanz« der Geste der Kunst.

Es reicht nun aber nicht aus, den kontingenten und heuristischen Charakter der Geste der Kunst hervorzuheben, wenn die Kontingenz und die Heuristik die Spezifika auch von anderen Medien- und Wissenspraktiken, wie etwa jenen der Naturwissenschaften, sind. Mir geht es dabei nicht darum, das sollte an der Stelle wiederholt werden, ein normatives oder gar präskriptives Kunstkonzept vorzuschlagen, zumal dies der praxisübergreifenden, dynamischen, und v. a. eigengesetzlichen Natur des vergegenwärtigenden Prozessierens eindeutig widersprechen würde. Vielmehr lässt sich hier das wichtige Spannungsverhältnis zwischen forschenden Gesten der Kunst und forschenden Wissenschaftspraktiken unter dem Zeichen der Prekarität ihrer Relationsbildung näher fokussieren.

100 Jean-Luc Nancy: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Übers. v. Miriam Fischer. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2017, S. 78.

4.4 Geste und Kunstforschung

65

Verkörpert die Geste der Kunst die uneinlösbare Kontingenz in Form des vergegenwärtigenden Prozessierens, so wird der Fokus der Betrachtung unweigerlich auf den *dynamischen und reflexiven Entwurfscharakter künstlerischer Gestaltung* verlagert. Die Unvorhersehbarkeit und Projektualität gestischer Gestaltung und Sinnproduktion lassen sich gerade dank ihrer Prekarität als eine reflexive Art des *Forschens* begreifen.

Dieter Mersch hat bezüglich des Begriffes Kunstforschung den Ausdruck »reflectio in re«¹⁰¹ verwendet und darauf hingewiesen, dass die Reflexivität der Kunst, und die damit gemeinte Dimension des Forschens, gerade durch die künstlerische Gestaltung prozessiert wird:

Reflexion bedeutet [...] nicht ein Reflektieren-über, dessen Grund oder Möglichkeit ein intentionales Bewusstsein wäre, vielmehr ereignet sie sich *durch das Kunstmachen* [...]. Wir sind also mit einer inhärenten Reflexivität konfrontiert, [...] nicht nur in Bezug auf eine Sache und deren Inhalt, sondern gerade im Hinblick auf die Form, die verwendeten Verfahren, die Mittel der Arbeit, ihrer Materialität oder Medialität und vieles mehr.¹⁰²

Die forschende Reflexion koinzidiert mit dem Moment des Entwerfens und der Gestaltung und ist deshalb gänzlich immanent: Sie ist eine »research in and through art practice«¹⁰³, wie es bei Henk Borgdorf heißt. Ihre Signifikanz produziert sich *in dem und durch den* Prozess des »Kunstmachen[s]«. Jener des Kunstforschens ist also ein Begriff, der auf dem Feld der theoretischen Analyse der Geste der Kunst seinem grundlegend experimentellen,¹⁰⁴ transi-

101 Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015, S. 16.

102 Ebd., S. 16f.

103 Henk Borgdorf: »The Production of Knowledge in Artistic Research«. In: Michael Biggs u. Henrik Karlsson (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London u. New York: Routledge 2011, S. 45 (Hervorhebung im Original).

104 Zum experimentellen Charakter der Kunstforschung im hermeneutischen Sinne vgl. Tuomas Nevanlinna: »Is *Artistic Research* a Meaningful Concept?«. In: Annette W. Balkema u. Henk Slager (Hg.): *Artistic Research*. Amsterdam u. New York: Brill 2004, S. 82f. Das der Kontingenz ausgesetzte künstlerische Experimentieren wird an der Stelle mit Schwarte auch als eine »Exploration der Möglichkeiten ästhetischer Praktiken« und als »Arbeit an den Sichtlinien des Möglichen« (Ludger Schwarte: »Experimentelle Ästhetik. Arbeit an den Grenzen des Sinns«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 57.2 (2012), S. 194) umrissen.

torischen und singulären¹⁰⁵ Charakter und der damit einhergehenden Interaktion von Wissensaneignung und -prozessierung in gestischer Verflechtung voll und ganz entspricht.

Nun stellt sich erneut die Frage, mit der das vorherige Kapitel geschlossen wurde, nämlich ob das Forschen der Geste der Kunst tatsächlich ein eminent künstlerisches sei. Es lohnt sich an der Stelle vielleicht an die Reflexion von Hans-Jörg Rheinberger in *Der Kupferstecher und der Philosoph* (2016) Anschluss zu nehmen, in dem der Autor durch ein interessantes Zwiegespräch mit der Epistemologie Gaston Bachelards und der Ästhetik Didi-Hubermans die Forschungsarbeit als »Geste« beschreibt, die das »Experiment einer Beziehung« prozessiert: »Das Werkzeug [...] wird ambivalent. Es reibt den Gegenstand ebenso auf, wie es sich an ihn anschmiegt. Dieser sowohl angreifende als auch aufgreifende Charakter des Werkzeugs enthält selbst noch einmal in verdichteter Form die beiden Seiten der Geste, in der sich die Arbeit resümiert«¹⁰⁶. Mit »Arbeit« meint Rheinberger die Resistenz der sinnlichen Welt und die Interaktionen des Forschers mit dieser. Diese »Arbeit« verläuft für ihn u. a. nach folgendem Prinzip: »Man weiß nicht genau, was sich daraus ergibt«¹⁰⁷. Das »Unvorwegnehmbare«¹⁰⁸ und die Prekarität¹⁰⁹ sind laut Rheinberger wichtige, unhintergehbare Momente des ästhetischen-künstlerischen sowie des natur- oder technikwissenschaftlichen Forschens. Beide Forschungsarten sind prekär u. a. hinsichtlich der Konsistenz und/oder Tauglichkeit der Methode, der Realisierbarkeit und der Resultate. Es lässt sich aber vielleicht gerade bezüglich des Themas Prekarität und Kontingenz des Forschens eine nicht im Hinblick auf Normativitäten zu formulierende Unterscheidung treffen, die

105 Hier setze ich mich mit folgenden Studien auseinander: Kathrin Busch: »Artistic Research and the Poetics of Knowledge«. In: *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2.2 (2009), S. 1–7; Julian Klein: »Was ist künstlerische Forschung?«. In: *Kunsttexte.de E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte* 2 (2011), S. 2.

106 Hans-Jörg Rheinberger: *Der Kupferstecher und der Philosoph*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2016, S. 35.

107 Ebd., S. 45.

108 Hans-Jörg Rheinberger: »Wissenschaft und Experiment«. In: Anne von der Heiden u. Nina Zschoke (Hg.): *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2012, S. 123f.

109 Hans-Jörg Rheinberger: »Erkenntnisse in Wissenschaft und Kunst: Sind Künstler nicht auch Forscher und Forscher Künstler?«. In: Peter Heintel et al. (Hg.): *Wissenschaft: Kunst. Sind Künstler Forscher und Forscher Künstler?* Klagenfurt: Wieser 2017, S. 113f. Dazu vgl. auch Silvia Henke et al.: *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: Diaphanes 2020, S. 62f.

Rheinbergers versuchte Einführung von ästhetisch-künstlerischem und wissenschaftlichem Forschen erfragt.

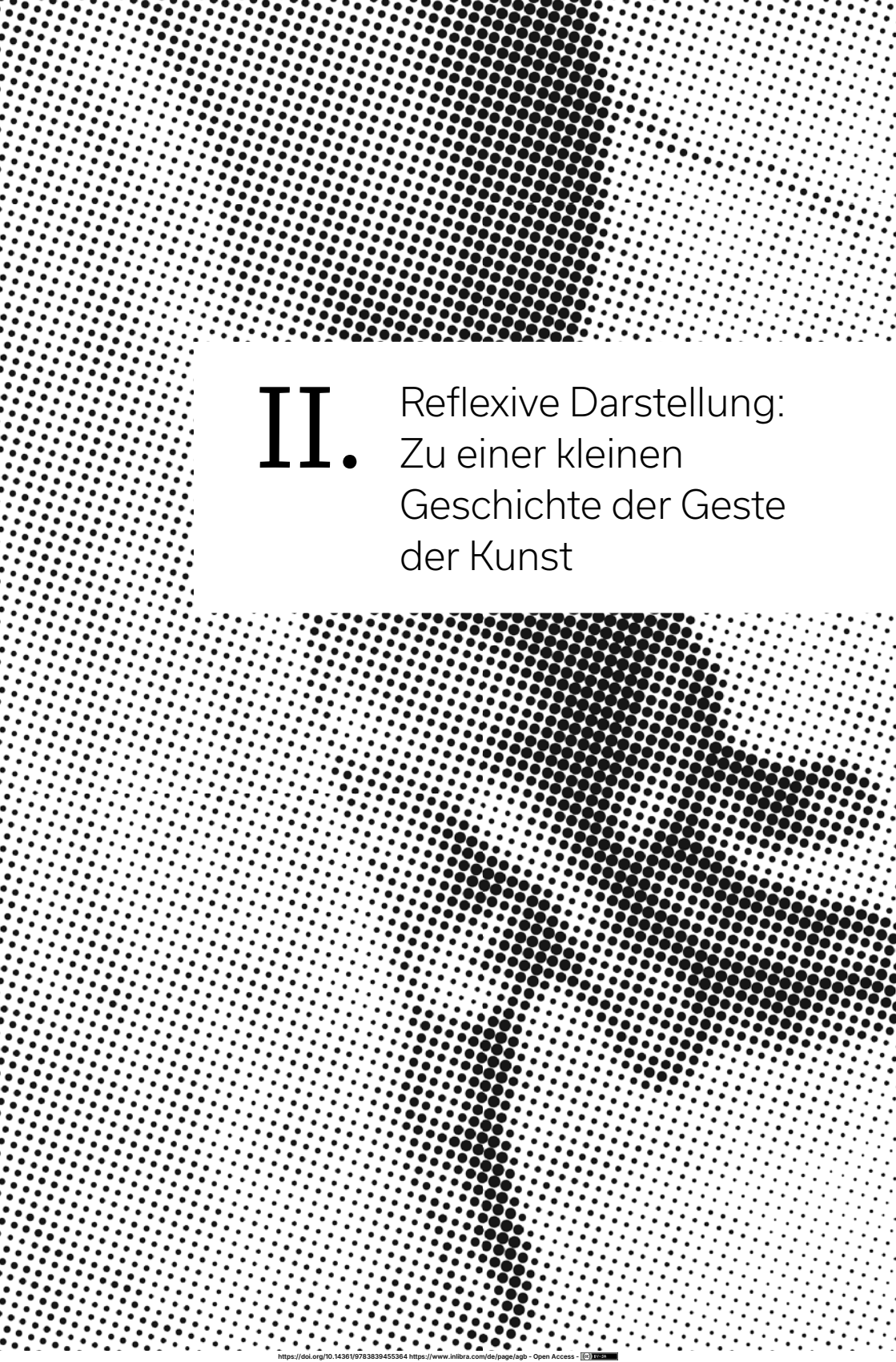
Zunächst soll auf die deutliche Instabilität des Kunstforschens im Vergleich zum wissenschaftlichen hingewiesen werden, was einerseits der größeren Spannbreite im Ersteren von miteinander assoziierbaren (kreativen) Mitteln und ihren sinnstiftenden Relationen sowie sinngebenden Prozessen, andererseits dem definierteren Charakter im Zweiteren von Medien, Techniken und Instrumenten geschuldet ist. Darüber hinaus ist die Interaktion von Medien und Techniken im Kunstforschen dermaßen intensiv, dass sie Gesetzmäßigkeiten (Prozesse) kreiert, die einer *sinnlichen*, weil immer an einer materiellen Produktion orientierten, *Eigenlogik* gehorchen, die ein singuläres Beziehungsgeflecht bildet. Nicht zuletzt ist die asymmetrische Beziehung zwischen Produzent und Rezipient des Forschens im Fall der Kunstforschung noch deutlicher, zumal die Kunstforschung weder die prozedurale Nacherzeugung oder Repetition noch eine garantierte produktive Aneignung ermöglicht, sondern eventuell eine zerfranste, partielle oder bloß ideelle Angleichung von Kenntnissständen herbeiführen kann.

Die Geste der Kunst kann daher – die Metapher sei an der Stelle erlaubt – als eine Werkstatt für die Realisierung und Erprobung von Kopplungen und beweglichen Schablonen zwischen Techniken, Materialien und Medienoperationen verstanden werden, deren Reversibilität und Unvorhersehbarkeit das eigentliche Terrain des vergegenwärtigenden Prozessierens determinieren. Solche Zusammenfügungen lassen sich im Sinne einer immanenten Ästhetik nur im Körper der Kunst und nicht a priori angeben.

Die bislang entworfene Produktionsästhetik lässt sich nun wie folgt resümieren. Mit Flusser, Agamben und Nancy ist die Notwendigkeit zum Vorschein gekommen, die Geste nicht als ein bloßes somatisches Kommunikationsmittel, das wir alltäglich in den zwischenmenschlichen Beziehungen verwenden, sondern als eine dynamische Konstellation von Medien (als Medialitäten, Übergangsstrukturen) und Techniken (als Verfahren) zu begreifen, die in der Kunst eine paradigmatische Darbietung erfahren. Bei Agamben tritt eine derartige Interaktion als eine in doppeltem Sinn negative auf: 1) Die Geste negiert bzw. hemmt zweckmäßige Funktionsweisen (die Sprache als deren zweckgerichtete Bestandteile und als kommunikatives System), auf die sie andeutet, ohne sie auszuführen, weshalb sie als eine Form von Sinnentzug wahrnehmbar wird; 2) Sie entzieht sich der begrifflichen Erfassung und kann deshalb als eine »absolute Metapher« (Blumenberg) ausgelegt werden. Agambens Position wurde durch jene Nancys ergänzt, welche Gesten (das Berühren)

nicht als Lücken des Sinnlichen und der Erkenntnis, sondern als körperliche und nicht-körperliche, gänzlich materielle Prozesse von Kontaktaufnahme mittels Unterbrechung und Fortsetzung auffasst. Solche Prozesse stiften andauernd Relationen von Übertragung, Speicherung und Erforschung, die sich als prothetische, spurenhafte und symbolische konkretisieren können, und deren Prekarität eine sinnliche Heuristik ausmacht. Eine derartige Prekarität besitzt eine sinnliche Eigenlogik, die singuläre Relationsverflechtungen (ein eigengesetzliches Verbinden: *ars-techné*) erschafft. Durch die hier allgemein resümierten und in jedem singulären Prozessieren konkret gestalteten Operationsweisen ergibt sich die *Geste der Kunst als Medium sinnlicher Heuristik*.

In Teil 2 meiner Abhandlung wird ein kultur- und mediengeschichtlicher Exkurs zur Geste skizziert, um einige ihrer Wege zu einer sinnlichen Heuristik zu analysieren. Im Rahmen einer solchen, wie ich sie genannt habe, »kleinen Geschichte der Geste« werden mediennegative Funktionen analysiert, die im produktiven Zusammenspiel mit den prozessierenden die Verflechtung von Kunst, Technik und Medium entfalten.



II. Reflexive Darstellung: Zu einer kleinen Geschichte der Geste der Kunst



»Wenn es hierfür bei den Rednern
einer Kunst bedarf, so vor allem der,
nicht als Kunst zu erscheinen.«

Quintilian: Institutio oratoria, Buch 1

1 Versteckte Körperkünste

Physiognomik und Rhetorik

Eine Geschichte der Geste und v. a. der künstlerisch-prozessierenden Geste nachzuzeichnen, ist eine komplexe Operation, die auf den Rekurs auf unterschiedliche Denkrichtungen und Traditionen angewiesen ist. Im Rahmen meiner kurzen und durchaus funktionalen Rekonstruktion möchte ich deshalb auch eine durch die Idee des künstlerischen Prozessierens veranlasste kritische Diskussion der von der Forschungsliteratur bislang als Schnittstellen der Geschichte der Geste betrachteten Positionen vornehmen, um dadurch die Denkachsen meines Verständnisses der Geste (d. h. ihr Prozessieren und ihre Negativität) allmählich hervortreten zu lassen. Dafür werde ich mit der nicht-wissenschaftlichen (oder pseudowissenschaftlichen)¹ Denktradition beginnen, die geschichtsphilosophisch als eine der ersten Licht auf die Gesten und allgemein auf die Körperbewegungen geworfen hat, um das kulturgeschichtlich-theoretische Feld für die späteren Ausführungen zur Rhetorik und zur *ars* der Geste bei Quintilian vorzubereiten: die Physiognomik.

Sucht man in der jahrhundertlangen, an sich heterogenen und konstitutiv transversalen Geschichte des physiognomischen Denkens – als der »(Kunst-)Lehre, bei Lebewesen – vor allem beim Menschen – von äußeren Zeichen und Merkmalen [...] auf seelische Eigenschaften [...] zu schlie-

1 Christoph Bouton, Valéry Laurand u. Layla Raïd (Hg.): *La physiognomie: problèmes philosophiques d'une pseudo-science*. Paris: Kimé 2005, v. a. S. 8.

ßen«²– nach einer Theorie der Geste, so lässt sich bereits ab der (pseudo-) aristotelischen Physiognomik eine beträchtliche Reihe an Überlegungen zur Lesbarkeit und Klassifizierbarkeit der Geste nach Art und Weise deren Ausführung anführen,³ welche den Eintritt der Geste in die komplexe Geschichte der Physiognomik markieren könnte. Das Ideal der *paideia* (Bildung) und der damit eng verflochtenen *areté* (als Vervollkommnungskraft)⁴ und *paidia* (Agonistik)⁵ stellt natürlich bereits vor Aristoteles den kulturellen Horizont dar, in dem die Physiognomik, und nicht einzig diese (ich denke an die Rhetorik, von der gleich die Rede sein wird), ihre Beobachtungsfähigkeiten ausübt: Die Beschreibung und Klassifizierung von Gesten diene nämlich der Vermittlung, Idealisierung und Normierung von Körper- und Charaktermerkmalen.

Die Notwendigkeit, den kommunikativen Gehalt der Geste aus der Perspektive einer semiotischen Lesart zu determinieren, expliziert sich durch die physiognomische Rubrizierung und unermüdliche Auflistung von expressiven Körperbewegungen, jenen der Gestik, die Ausdruck von und Zugang zu den (vermeintlichen) inneren Zuständen (seien sie kognitiver oder affektiver Art) eines Individuums ermöglichen.⁶ Eine übertrieben schnelle sowie energische Bewegung der Hände im Rahmen einer Diskussion oder eines Vortrages können beispielsweise den sehr wahrscheinlich unruhigen Gemütszustand desjenigen sichtbar machen, der die Geste vollführt. Dieses banale, sicherlich aber gut brauchbare Beispiel erhellt eine in der Physiognomik nicht unproblematische Evidenz: Gesten dienen einer Vermittlung, *die andernfalls nicht möglich wäre und eine derartige Versinnlichung benötigt*.⁷ Damit erhält die Geste schon quasi zu Beginn ihrer möglichen kulturellen Geschichte eine Sonderstellung, die mehrmals, wie wir in folgenden Kapiteln sehen werden, auftauchen wird und in der somatisch-materiellen Markierung einer Grenze des Verbalen besteht.

2 Martin Blankenburg: »Physiognomik, Physiognomie«. In: Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Basel: Schwabe 1989, S. 955.

3 Aristoteles: »Physiognomica«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 18.6. Übers. u. kommentiert v. Sabine Vogt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, v. a. S. 456 (813^a9–11).

4 Walter Jaeger: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Bd. 1. Berlin u. New York: De Gruyter 1959, v. a. S. 23–37.

5 Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt 2015, S. 39–40, 56–88.

6 Vgl. Giovanni Gurisatti: *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata: Quodlibet 2006, S. 168f.

7 Zum Begriff »Versinnlichung« vgl. Emanuele Coccia: *Sinnenleben. Eine Philosophie*. Übers. v. Caroline Gutberlet. München: Hanser 2020, S. 64f.

Die Gestik wird überdies zum Objekt der Physiognomik, weil sich ihre kommunikative Leistung somatisch und mittels kommunikativer Absicht⁸ als ein bewegtes Zeugnis der Innerlichkeit ereignet, das eine implizite Wahrnehmungsverlagerung von der Materialität des Körpers bzw. der sich darbietenden Geste zur Immaterialität des Zustandes mit sich bringt. Die Dialektik zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem erfolgt zugunsten der *Vergeistigung des Sinnlichen* – d. h. durch die kommunikationszentrierte Negation seiner Materialität – und scheint in der Physiognomik auf die Ausbildung eines diaphanen⁹ Mittels zu zielen, das den infolge der angenommenen Trennung von Vernunft/Affekt und Sinnlichkeit produzierten Hiatus zwischen Kommunikation und Darstellung reduziert und diesen im Hinblick auf die Fundierung einer das Individuum normierenden Menschenkunde neu verhandelt. Die Geste als durchscheinendes und Kommunikation intensivierendes Medium produziert eine Unmittelbarkeit, mittels derer die Darstellung als notwendige Schnittstelle für die Kommunikation und daher für die unabdingbare Versinnlichung der Innerlichkeit erscheint. Es ergibt sich somit bereits in der Physiognomik eine Antinomie, nach der das Darstellungsmedium (d. i. die Geste) als materieller Träger Botschaften prozessiert und vergegenwärtigt, aber sich selbst gleichzeitig gerade als von der angeblichen Innerlichkeit des Subjekts unabhängiges Medium annulliert.

Eine weitere wichtige ausführliche Konturierung der Verfasstheit von Gesten wird von der römischen Rhetorik versucht, deren Unterricht gerade aufgrund der Dialektik von Kommunikation und Darstellung und der damit einhergehenden Vergeistigung (d. i. Negation) des Sinnlichen eine der ersten heuristischen Physiognomiken der Gestik repräsentieren kann, ohne damit die Anwendungsbereiche und kulturgeschichtlichen Profilierungen der Physiognomik und der Rhetorik durcheinander bringen zu wollen.¹⁰ Eine der

8 Vgl. Winfried Nöth: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000 [neu bearbeitete u. erweiterte Auflage], S. 298f.

9 Hier eigne ich mir kritisch einige Gedanken von Rüdiger Campe u. Manfred Schneider: »Vorwort«. In: Dies. (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen*. Freiburg i. B.: Rombach 1996, S. 10 an. Zum Diaphanen als Medium der Versinnlichung verweise ich auf die tiefgreifende Abhandlung von Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2011.

10 Meine Auffassung der Geschichte der Geste beabsichtigt insofern an der Stelle eine kritische Revision von Rüdiger Campes Meinung, nach der »Rhetorik und Physiognomik sich erst um 1700 [...] überkreuzten und überlagerten« (ders.: »Rhetorik und Physiognomik oder Die Zeichen der Literatur«. In: *Rhetorik* 9 (1990), S. 68), als die Rhetorik der

ersten anonym überlieferten Schriften, die die Geste in der Rhetorik thematisiert, ist möglicherweise die *Rhetorica ad Herennium* (86–82 v. Chr.).¹¹ Im dritten Buch dieser ausgesprochen wichtigen und wirkungsmächtigen Abhandlung befinden sich – wie immer im Genre des rhetorischen Traktats – Anweisungen für den Lehrling, der seine rhetorischen Eigenschaften vervollkommen und im politischen Einsatz ausüben möchte. Nach zahlreichen Beobachtungen zur Modulation der Stimme im Hinblick auf die Perfektionierung des mündlichen Vortrages (d. i. der sogenannten *pronuntiatio*) schildert der Verfasser der *Rhetorica* einige zu befolgende Hinweise für eine wirksame Bewegung des Körpers: die sogenannte *actio*. Der Körpergestus (»corporis gestus«¹²) verstärkt, amplifiziert quasi die Kraft des Gesprochenen, mit dem er eine funktionale Einheit bildet. Das Ziel ruht in der Anpassung¹³ des Körperlichen an die kommunikativen Absichten des Mündlichen weniger nach dem facettenreichen aristotelischen Prinzip des richtigen Mittels (*mesotês*),¹⁴ sondern vielleicht eher nach jenem eines weitgehend praktizierten Phonozentrismus.¹⁵ Das Primat des Gesprochenen, und zwar der *pronuntiatio*, verdichtet sich nach Aristoteles' Vortragskonzeption¹⁶ in der Fähigkeit, Sinnformen durch die mündliche Rede potenziell eindeutiger als durch Körperbewegungen und Schreibweisen zum Ausdruck zu bringen. Zugleich weist aber die *pronuntiatio* in der *Rhetorica ad Herennium* eine Art implizite (weil vom Verfasser nicht ausgedrückte) Insuffizienz auf, da sie den Rekurs auf Gesten, wenn nicht als eine Notwendigkeit, jedoch zumindest als eine unwiderlegbare, funktionale Tatsache anzuerkennen gezwungen ist. Der »gestus« fungiert nämlich als ein erforschendes Mittel zur Sichtbarmachung einer mündlich nicht kommuni-

actio – bereits in der (pseudo-)aristotelischen *Physiognomica* – nicht allein kommunikative Zwecke erfüllt, sondern auch physiognomische Ansprüche erhebt, die u. a. darin bestehen, Körperbewegungen als Mittel zur Auslotung des Geistigen zu betrachten.

11 Zur Datierung des Werkes vgl. die Rekonstruktion des Herausgebers in Anonym: *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-Deutsch. Hg. u. übers. v. Thierry Hirsch. Stuttgart: Reclam 2019, S. 411f.

12 Ebd., S. 178f.

13 Ebd., S. 179.

14 Emmanuel Alloa: »Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote«. In: *Revue de Métaphysique et de Moral* 62.2 (2009), S. 248f.

15 Jacques Derrida: *La Dissemination*. Paris: Seuil 1972, S. 195.

16 Unbestreitbar ist nämlich in Aristoteles' *Rhetorik* die Zentralität der Stimme bei der Vervollkommenung und Analyse der *hypókrisis* (Vortrag). So heißt es in seinen Erläuterungen der *Rhetorik* der *actio*: »Drei Dinge gibt es [...] zu beachten: Lautstärke, Tonfall und Rhythmus«. Aristoteles: *Rhetorik*. Hg. v. Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2007, 1403b, S. 153.

zierbaren Absicht, die des richtigen somatischen Filters bedarf, um dem Zuschauer – der im rhetorischen Kontext selbstverständlich zunächst und v. a. Zuhörer ist – vor Augen geführt zu werden. Genauer gesagt: Der »gestus« ist in der Rhetorik ein Bereits-Noch-Nicht, das eine Lücke des Gesprochenen zu füllen versucht, aber praktisch nicht füllen kann, da es seine Funktionen nur analog zur Sprache ausführt. Eine solche intermediäre und unentschlossene Stellung macht seine Negativität aus:

Ich weiß nur zu gut, welche Aufgabe ich auf mich nahm mit dem Versuch, Körperbewegungen in Worte zu fassen und die Modulationen der Stimme in schriftlicher Form nachzuahmen. Aber ich war weder fest überzeugt, dass es möglich wäre, hierüber adäquat schreiben zu können, noch dachte ich, wenn dies unmöglich wäre, dass deshalb das, was ich tat, nutzlos sein würde, weil ich hier anmahnen wollte, was sich zu tun gehört: Den Rest werde ich der praktischen Übung überlassen. Dennoch muss man wissen, dass ein guter Vortrag den Anschein erwecken kann, dass die Suche aus dem Herzen vorgetragen wird.¹⁷

In dieser abschließenden Betrachtung scheint der anonyme Verfasser der *Rhetorica ad Herennium pronuntiatio* und *actio* kommunikativ gleichzustellen, indem er eine weitere Insuffizienz festhält, und zwar jene sämtlicher (d. i. auch seiner) Beschreibungen der erlebten Wirksamkeit von Mündlichkeit und Geste. Nicht allein der effektive Rekurs auf Gesten, sondern auch das Nicht-Ver Sprachlichen-Können ihrer Beziehung zur Mündlichkeit schmälern die Geltung des zuvor angenommenen Phonozentrismus. Denn sie lassen die Fragen offen, wo die funktionale Schnittstelle zwischen Mündlichkeit und Geste genau liegt und ob die Geste durch ihre den gesprochenen Diskurs verstärkende Wirkung nicht vielleicht einen Vorrang zur Mündlichkeit aufweisen kann, indem jene den substanziellen Mangel der *pronuntiatio* kompensiert und die Kommunikation vervollständigt. Wäre dies der Fall, so hätte die unbestimmbare Dimension der *actio* eine kommunikative Priorität, die den Fokus der Rhetorik von dem Wie (den Mitteln der Handlung, nämlich den Gesten) auf das Was (den Sinn des Vortrages, der im Gesprochenen beheimatet ist) verschiebt. Die Wirksamkeit des dynamischen Ineinanders von Mündlichkeit und Gestik ist der Übung überlassen, die den unverzichtbaren Mehrwert (den »Rest«) der Gesten immer wieder kommunikativ umsetzt und prozessiert. Gerade die rhetorische Praxis macht aber die Tatsache sichtbar, dass Gesten eine

17 Anonym: *Rhetorica ad Herennium* (wie Anm. 11), S. 181.

affektive Gebundenheit des Subjekts an das Vermittelte vorgaukeln können – »den Anschein erwecken« heißt es im vorherigen Zitat. Ihr negativer Status, d. h. ihre Transparenz, macht sie mehrschichtig und als Mittel für die Simulation von Geisteszuständen vernehmbar, weshalb sie einen unberechenbaren Störfaktor aus Sicht der Logik darstellen.

Nicht verwunderlich ist in dieser Hinsicht die Präsenz einer ähnlichen Überlegung zur Relation zwischen Mündlichkeit und Gestik in Ciceros *De oratore* (*Über den Redner*, 55 v. Chr.), in der der potenziell trügerische, der Logik widerstrebende Charakter der Geste deutlicher hervortritt:

Die Redner, die Darsteller der Wirklichkeit selbst sind, [haben] dieses ganze Gebiet [des Vortrages] aufgegeben [...], während die Nachahmer der Wirklichkeit, die Schauspieler, es mit Beschlag belegt haben. Und ohne Zweifel obsiegt bei jedem Gegenstand die Wirklichkeit über die Nachahmung; doch wenn sie beim Vortrag von sich aus selbst genügend bewirkte, bräuchten wir in der Tat keine theoretische Lehre [ars]. Doch weil die Gemütsregung, die man am deutlichsten beim Vortrag zu erkennen geben und nachahmen muss, oft so chaotisch ist, dass sie verdunkelt und beinahe verschüttet wird, muss man das, was verdunkelt, verschleichen und stattdessen das nehmen, was deutlich hervorsticht. Jede Gemütsregung nämlich drückt sich von Natur aus in einem bestimmten Mienenspiel, im Tonfall und der Gebärdensprache [gestum] aus [...].¹⁸

In *Über den Redner* spielt sich der »Prioritätsstreit« zwischen *pronuntiatio* und *actio* auf der Ebene des Unterschieds zwischen Wirklichkeit und Nachahmung und entsprechend zwischen Darstellern-Rednern (*actores*) und Nachahmern (*histriones*) ab. Beide stellen die Wirklichkeit dar: Die Letzteren sorgen aber für eine fiktive (d. h. nicht wirklichkeitsgetreue) *mise en œuvre*, die nicht auf Klarheit und Deutlichkeit zielt und somit nicht dem von Cicero in *De oratore* mehrfach geschilderten Prinzip des Vor-Augen-Führens, *pro ommáton poieîn* (*Rhet.* 3,11) gehorcht. Der Nachahmer ist in der Hinsicht im Vergleich zum Darsteller-Redner eine Art Gaukler,¹⁹ da seine *actio* die Wirklichkeit zum Zwecke der Nachahmung des Wahrscheinlichen (im Sinne des aristotelischen *eikos*, *Poet.* 1451a) entstellen oder umformen kann. Die Geste des Nachahmers ist also zweiten Ranges, insofern als sie ihrer fiktionalen Natur wegen keine ein-

18 Marcus Tullius Cicero: *De oratore/Über den Redner*. Hg. v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007, S. 415.

19 In der mittelalterlichen Kultur ist die Figur des Gauklers u. a. Ausdruck der trügerischen Seite der Geste, vgl. Jean-Claude Schmitt: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Übers. v. Rolf Schubert u. Bodo Schulze. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 247–251.

greifende Veränderung der Wirklichkeit herbeizuführen und einen für sich stehenden Darstellungsrahmen zu kreieren scheint, der den Raum des Wirklichen – der für Cicero auch immer im handlungspraktischen Sinne zu verstehen ist – durch die suspendierende Parallelwelt des Fiktiven begrenzt.²⁰

Der »gestus« im Zusammenspiel mit der Stimme ist also für Cicero einem funktionalen Selektionsprozess ausgesetzt, der zwei Darstellungsordnungen zustande bringt: Einerseits dient er der kommunikativen Vermittlung, andererseits der Übertragung der »Gemütsregungen« in das Bewusstsein des Zuhörers. Dies geschieht in einer Gleichzeitigkeit, bei der die Geste die Wirklichkeit vergegenwärtigend prozessieren und zugleich negieren kann. Produzieren die Gesten des Darstellers und des Nachahmers dynamische Relationen von Konstruktion und (fiktiver) Rekonstruktion der Wirklichkeit, so sind sie ununterscheidbar, solange der Wirklichkeitsbezug durch die aktiv-responsive Rezeption nicht erstellt wird: Prozessierend ist die Geste bei Cicero, indem sie einen sinnhaften Nexus schafft, der wirklichkeitsbildend ist; Negativ ist sie, sofern sie als Sprachersatz (als Stütze der *pronuntiatio*) und fiktiv die sprachlich wirksame Wirklichkeitsbildung hemmt bzw. einschränkt.

Im elften Buch seiner *Institutio oratoria* (90–96 n. Chr.) – welches als systematische Überbietung u. a. des von Plotius Gallius verloren gegangenen *De gestu* und von Ciceros *De oratore* gelten kann – führt Quintilian²¹ den Diskurs zur ambivalenten Natur der Geste fort und beschreibt diese unter Rückgriff auf Ciceros *De oratore* als »quasi sermonem« oder »eloquentia[m] quandam corporis«²², d. h. als Körpersprache, die ohne den Rekurs auf Worte mitteilunfähig ist. »Gestus« ist hier Bewegung, »actio«²³, welche die Rede begleitet und deren Überzeugungskraft intensiviert. Die Natur der Geste ist in der Rhetorik von Quintilian eine, streng genommen, kommunikative und manifestiert sich als eine sinnliche und zugleich über die Materialität der expressiven Bewegung hinausgehende Erweiterung des Sprachinstrumentariums, die sich am Erfolg der rednerischen Leistung messen lässt, weshalb Quintilian in

20 Gianenrico Manzoni: »Il linguaggio del corpo: tra oratore e attore«. In: *ACME* 2 (2017), S. 107f.

21 Zu Quintilian und der Gestik vgl. Cordula Neis: »Gebärdensprache vs. Lautsprache«. In: Gerda Haßler u. Cordula Neis (Hg.): *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bd. 1. Berlin u. New York : De Gruyter 2009, S. 610.

22 Quintilian: *Institutionis oratoriae/Ausbildung des Redners*. Bd. 2 (Bücher 7–12). Hg. v. Helmuth Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, hier Buch 11, Kap. 3, S. 608f.

23 Ebd.

der *Institutio oratoria* oft auch Anweisungen für die Verhinderung einer fehlerhaften (d. h. nicht-kunstvollen und deshalb weniger effektiven) Domestizierung der Leibsprache gibt.²⁴ Die Geste wird bei Quintilian also zunächst als ein weitgehend durch Regeln und Vorschriften auszuübendes Medium für die Produktion einer *Inszenierung* dargestellt, welche die Wirkungskraft der rhetorischen Leistung erhöht:²⁵

Auch Gebärdenspiel und Bewegung ist nicht in allem der Komödie abzulernen. Wenn auch der Redner beides in gewissem Umfang beherrschen muss, so bleibt er doch weit entfernt von der Art der Bühne, bleibt ohne die Übertreibungen im Mienenspiel, die Gestikulationen und Veränderungen des Standortes; denn wenn es hierfür bei den Rednern einer Kunst bedarf, so vor allem der, nicht als Kunst zu erscheinen [nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur].²⁶

Diese Stelle führt uns zu einem ersten wesentlichen Punkt der vorliegenden kleinen Geschichte der Geste der Kunst und zu einer weiteren Lesart der Relation »ars«-»gestus« bei Quintilian. Die implizite Verdoppelung des *ars*-Begriffes in dieser Passage aus der *Institutio oratoria* zur gestischen Kunst des Schauspielers und des Redners bringt *prima facie* zwei negative Funktionen der Geste zum Ausdruck: einerseits eine fiktionale, andererseits eine ihre Kunsthaftigkeit simulierende (die *dissimulatio artis* oder *ars est celare artem*²⁷), um daraufhin als Filter im bloßen Erscheinen zu operieren. Der »gestus« scheint an der Stelle also eine im Hinblick auf rhetorische Persuasion funktionale Rolle zu haben, indem er eine Sprachähnlichkeit erstellt, die sowohl wirkungsästhetisch als auch wirklichkeitsmimetisch bzw. stimmungsmimetisch Empfänger und Produzent der Kommunikation in ein Zusammenspiel bringt. Wegen einer solchen dem persuasiven Effekt unterworfenen Funktionalität produ-

24 Hierzu vgl. Cornelia Müller: »Eine kleine Kulturgeschichte der Gestenbetrachtung«. In: *Psychotherapie und Sozialforschung* 4.1. (2002), S. 6.

25 Francesca R. Nocchi: *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2013, S. 123–134, 142–148; Manzoni: »Il linguaggio del corpo: tra oratore e attore« (wie Anm. 20), S. 99–112.

26 Quintilian: *Institutionis oratoriae/Ausbildung des Redners*. Bd. 1 (Bücher 1–6). Hg. v. Helmuth Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, hier Buch 1, Kap. 11, S. 146f.

27 Dazu Christoff Neumeister: *Grundsätze der forensischen Rhetorik gezeigt an Gerichtsreden Ciceros*. München: Hubner 1964, S. 130–155; Dietmar Till: »Verbergen der Kunst (lat. *dissimulatio artis*)«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 9. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 1034–1042; Paolo D'Angelo: *Ars est celare artem*. Macerata: Quodlibet 2004, S. 25–36.

ziert die Geste bei Quintilian eine »chronische Lücke«²⁸, welche das Sinnliche absorbiert und dadurch negiert, dass die Sphäre des Sinns in ein Jenseits der Präsenz rückt.

Die Inszenierung, auf die hier Quintilian anspielt, scheint aber nicht, ebenso wenig wie in Ciceros *De oratore*, jene des Schauspielers, die in der auf die Produktion einer Fiktion zielenden Übertreibung besteht, sondern eine prozessierende zu sein.²⁹ Der Redner bedient sich für Quintilian einer anderen »ars« (Technik), die sich nicht als solche zur Schau stellt (»ne ars esse videatur«). Die »ars« des Redners ist regulativer Art – besser: besitzt eine eigene, sich nur durch Praxis und Ein- sowie Ausübung entfaltende Normativität – und erschafft sich durch Gesten, die sich in ihrer (mit Agambens Terminologie) »reinen Medialität« gegen eine Verweisfunktion und deren eventuelle fiktional-simulierende Vielschichtigkeit sperren. Die »ars« des Redners will in diesem Zusammenhang weder natürlicher³⁰ noch realistischer Art sein. Der zu vermeidende Effekt ist für Quintilian offenkundig die Verkünstlichung der *actio* und allgemein der Rede, aber auch – und hier verlassen wir die negative Funktion des Mediums »gestus« und nähern uns weiter an das vergegenwärtigende Prozessieren an – die Entwicklung eines technisch-medialen Könnens, das sich selbst präsentiert bzw. prozessiert und konzeptuell neu zu besetzende Relationen und Erfahrungswerte gedeihen lässt, was keiner Poetik der Dissimulation entsprechen kann.

Auf die Pluralität der rhetorischen *artes* (als Lehren und normierte Formen des Könnens) sowie auf ihre notwendigen Kaschierungen bei ihrer Umsetzung spielt Quintilian an anderen Stellen seiner *Institutio oratoria* (vgl. z. B. *Inst. Or.* II, Kap. 17 u. 18) an. Im vorherigen Passus aus Quintilian lässt sich aber m. E. ein charakteristisches, in seiner Gänze noch zu vermessendes Segment einer tieferliegenden Relation zwischen *ars* und Geste auf der Grundlage der letzten Textstelle der *Institutio oratoria* durchleuchten. Das vergegenwärtigende Prozessieren der (nach dem letzten Zitat von Quintilian) »nicht als

28 Mersch: »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung« (wie Anm. 28, Teil 1), S. 17.

29 Dazu vgl. Andreas Hetzels Stellungnahme zur Geste bei Quintilian: »Weit davon entfernt, ein bloßer Zusatz, ein Ornament oder eine Unterstreichung des Gesagten zu sein, stiften die Gesten überhaupt erst den Raum eines möglichen Sagens«. Andreas Hetzel: *Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 361.

30 Hier distanzieren ich mich von Gert Ueding: »Ars est artem celare – Die Lüge als rhetorische Kunst betrachtet«. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 67 (2014), S. 78.

Kunst erscheinenden Kunst und deren Gesten kann vielleicht als eine wichtige Etappe einer »immanenten Signifikanz« (Nancy) der *ars* gelten, die in ihrer eigengesetzlichen Kontingenz relationsbildend ist und sich selbst eben dadurch den Weg zu einer Fiktion, einer Simulation oder einer Dissimulation versperrt. Es geht nicht um eine Kunst des Augenblicks oder des Ereignisses, sondern um eine (Technik), die sich prozesshaft präsentiert.

Noch klarer ausgedrückt: Ist der Begriff *ars* bei Quintilian mehrschichtig und meistens als Synonym einer Lehre oder eines Könnens aufzufassen, das sich – ganz im Sinne des Vorgängers der *ars*, d. i. der griechischen *techné* – in unterschiedlichen Wissensformen oder Praktiken spezialisiert und konkretisiert, so vermag aber Quintilians Anwendung des Begriffes in dem zuvor angegebenen Passus zur nicht als Kunst erscheinenden Kunst auf eine Resistenz des Sinnlichen anzuspielen, das sich in seinem materiellen Sosein prozessiert bzw. prozessieren *muss*, um als solches zu operieren, d. h. sich auszuloten und zu wirken.

Ich will damit nicht sagen, dass Quintilians *ars*-Begriff den an sich schon konstitutiv zersetzten Begriff Kunst (von der Moderne bis heute) antizipiert – was eines erneuten präskriptiven kunsttheoretischen Ansatzes bedürfte, der an der Stelle nicht weiterführend wäre –, sondern, dass in dem zuvor erwähnten Passus zur nicht als Kunst erscheinenden *ars* ein Aspekt von dem zum Ausdruck kommt, was wir (seit der Moderne) als Kunst auffassen und was eine besondere Organisation, eine Eigengesetzlichkeit, des Sinnlichen darstellt, die in einem weder im Erkenntnisprozess noch mittels Wahrnehmung hintergehbaren Prozessieren besteht. Dieses entsteht aus einem produktiven, sicherlich prekären Ineinander von Negation und Prozess, Sichtbarmachen und Sich-Sichtbarmachen, Präsentation und Selbstpräsentation, das sich ganz im Sinne von Quintilians »gestus« »von Fall zu Fall, von Schritt zu Schritt, in den singulären Strategien des Künstlers konstruiert [...]«³¹ und eine eigene sinnliche Heuristik ausmacht. Handelt es sich also um ein autopoietisches System, das sich nur der Imitierung früherer Paradigmen widersetzt? Vielmehr bedeutet eine derartige Heuristik, dass sich das Prozessieren durch keine a priori gegebenen Regeln auslotet und, wenn es Regeln integriert, diese selbst durch eine Organisation der Medien somatischer und nicht-somatischer Art erstellt. Der Körper wird mit Quintilians *ars* zum ersten, aber nicht einzigen Ort einer medial höchst dynamischen Interaktion, die sich im Medium und zwischen materiell sowie funktional unterschiedlichen Medien erarbeitet.

31 Rancière: *Ist Kunst widerständig?* (wie Anm. 4, Einleitung), S. 27.

2 Verbergung, Darstellung, (Bild-)Erzählung

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts scheint sich durch Castiglione ein prozessierendes Verständnis der Geste Raum zu verschaffen, was mehreren Faktoren und v. a. dem Neuverständnis von Quintilians Rhetorik, das weit über den Aktionsradius der Ästhetik der Geste hinausreicht,³² zuzuschreiben ist. Im Zuge der Entwicklung des modernen Individuums³³ und der neueren Formen von Selbstperformierung³⁴ in konstanter Neubesinnung auf die Bildungsideale der Antike – worauf im vorherigen Kapitel u. a. in Bezug auf die *paideia* flüchtig eingegangen worden ist – ist die Einübung körperlicher Geschicklichkeit im Einklang mit geistiger Vervollkommnung für die Fortsetzung des Dialogs zwischen Geste und Kunst (als *ars* in dem zum Ende des vorherigen Kapitels geschilderten Sinn) entscheidend. Das weitgefächerte Ideal der ästhetischen Bildung, »als reflektierende[r] und in Urteilen sich präsentierende[r] Bildungs-

32 Die Literatur zum Thema ist umfangreich, an der Stelle möchte ich die neueste und wegen ihrer Klarheit wertvolle Studie von Virginia Cox: »Quintilian in the Italian Renaissance«. In: Michael Edwards, James J. Murphy u. Marc van der Poel (Hg.): *Oxford Handbook of Quintilian*. Oxford: Oxford University Press 2020, S. 1–27 (im Druck) zitieren.

33 Zu diesem Punkt vgl. Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Hg. v. Walther Rehm. Stuttgart: Reclam 2014, S. 161–200.

34 Hier im Sinne von Michel Foucaults »Selbstkultur«, vgl. ders.: »Überlegungen zum Begriff der ›Selbstkultur‹«. In: François Ewald u. Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 219–228.

form, die in besonderer Weise die prozessualen Möglichkeiten für Übergänge, Verknüpfungen und das In-Beziehung-Setzen von Wahrnehmungen, Erfahrung und Imaginationen auf der einen und Kunst, Schönheit und die mit ihr verbundenen Zeichen und Symbole auf der anderen Seite betrifft«³⁵, erlebt mit der Frühen Neuzeit eine gleichsam anthropologische Konturierung in dem Sinne, dass sie die Form der Menschenheuristik (sei es systematischer oder, wie es in zahlreichen Fällen geschieht, fiktionaler Art) erwirbt. Die einzelnen Bereiche des Geisteslebens und die diversen Bestrebungen des Menschen finden im Paradigma der körper- und bewusstseinsbildenden Übung ihrer progressiven Harmonisierung ihren Topos. Dabei gewinnen die Kunst sowie die Figur des Künstlers durch eine solche anthropologische (Selbst-)Untersuchung an Eigenständigkeit,³⁶ was sich u. a. an der produktiven Instabilität des Begriffes *ars*³⁷ zeigt: Es treten der kontingente und forschende Charakter der Kunst und ihre technisch-medialen Verfahren stärker hervor. Im Spannungsfeld zwischen Körper und Kunst im Hinblick auf ihre Übung und gegenseitige Harmonisierung scheint auch, wie wir gleich sehen werden, das vergegenwärtigende Prozessieren der Geste zu agieren und sich als eine wesentliche Komponente der ästhetischen Bildung zu erweisen.

Das Oszillieren der Geste zwischen Körpergestaltung und Kunstpraxis erhielt bereits bei Quintilian die Konturen einer anthropologischen Selbstuntersuchung, die auf die Produktion eines Effekts zielte, den keine Syntax (und allgemeiner: keine Sprache) herbeizuführen vermochte: die nicht als Kunst erscheinende *ars*. Eine ähnliche, sicherlich von der Lektüre von Ciceros *De oratore* und von Quintilians *Institutio oratoria*³⁸ beeinflusste Funktionsweise der Geste scheint auch in Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528) sichtbar zu werden. In diesem als philosophischem Dialog verfassten Trak-

35 Jörg Zirfas: *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 1 (Antike und Mittelalter). Paderborn: Ferdinand Schöningh 2009, S. 20.

36 Jörg Zirfas: »Frühe Neuzeit. Auf dem Anthropologischen Weg zur Eigenständigkeit der Künstler und der Kunst«. In: Ders., Leopold Klepacki u. Diana Lohwasser (Hg.): *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 2: Frühe Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011, S. 7–28.

37 Über die produktive Ambivalenz und Instabilität des Begriffes »ars« von der Antike bis zur Renaissance vgl. Paul O. Kristeller: *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press 1990, S. 165.

38 Ich verweise hier nur auf die Studien, die einen direkten Bezug zu meinem Thema haben, vgl. Marc Fumaroli: *L'Âge de l'Éloquence. Rhetorique et »res literaria« de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf: Droz 1980, S. 54 u. 89; Cox: »Quintilian in the Italian Renaissance« (wie Anm. 32), S. 20–23.

tat – manche von dessen Thesen werden im Folgenden aus der Perspektive der Medienästhetik sowie der Kunsttheorie und nicht einer mittlerweile oft umrissenen kulturgeschichtlichen Soziologie der Gesten analysiert –³⁹ werden das Prinzip der nicht als Kunst erscheinenden *ars* und die damit verbundene Doppelbewegung von Negation und Prozessierung durch die fiktionale Rede von Lodovico da Canossa über die Fähigkeiten des perfekten Hofmannes ausgeführt: »Man muß [...] eine gewisse Nachlässigkeit zur Schau tragen, die die angewandte Mühe [arte] verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Kunst und gleichsam absichtslos hervorgebracht erscheinen lässt« (»usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi«⁴⁰). Die Rhetorik der *actio* – v. a. jene Quintilians – erlebt hier eine merkwürdige Umbildung, die für die Beschreibung der Geste von Belang ist. Die Kunst der »sprezzatura« – d. h. die körperlich-geistige Nachlässigkeit, welche den perfekten Höfling ausmacht und dessen Können (von den intellektuellen und körperlichen Fähigkeiten bis zur angenehmen Geselligkeit) ohne Ostentation zum Ausdruck bringt – ereignet sich für Castiglione erst dann, wenn der Körper den Ausdruck von intensiven Gefühlen und Intentionen meidet und den Prozess seiner Selbstperformierung dermaßen kaschiert, dass Medium und Zweck der Kommunikation quasi in Eins fallen.⁴¹ Die aus einem Ausschluss (»fuggir quanto più si po«, »senza fatica«, »senza pensarvi«⁴²) und einer Verhüllung (»poner studio che nel nasconderla«⁴³) bestehende doppelte Negation

39 Peter Burke: »The Language of Gesture in Early Modern Italy«. In: Jan Bremmer u. Herman Roodenburg (Hg.): *A Cultural History of Gesture*. Ithaca: Cornell University Press 1991, S. 75.

40 Baldassarre Castiglione: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*. Übers. v. Albert Wesselski. Mit einem Vorwort v. Andreas Beyer. Berlin: Wagenbach 1996, S. 35. Baldassarre Castiglione: *Il Libro del Cortegiano*. Hg. v. Amedeo Quondam. Mailand: Garzanti 172015, S. 59f. Die italienische Ausgabe wird im Hinblick auf die Entwicklung meiner Argumentation zitiert, die vom Sinn der Teilübersetzung der Wagenbach-Ausgabe abweicht. Zu einer kunsttheoretisch-kulturgeschichtlichen Rekonstruktion des aus der Rhetorik stammenden Begriffes *ars est celare artem* vgl. D'Angelo: *Ars est celare artem* (wie Anm. 27), S. 123–136; Valeska von Rosen: »Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift«. In: Ulrich Pfisterer u. Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 323–350.

41 Manfred Hinz: *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 123f.

42 Castiglione: *Il Libro del Cortegiano* (wie Anm. 40), S. 59.

43 Ebd.

der »sprezzatura« speist sich bei Castiglione aus einer Strategie, welche durch Gesten eine Opazität zu generieren scheint. Die Geste wird aber dadurch nicht allein zu einem (im philosophischen Sinne) Diskursmarker, dessen Erscheinung unmittelbar sein Verschwinden bewirkt, sondern auch zu einer medialen Übergangsstruktur, die den Sinn aufschiebt.

Dieser letzte Aspekt, der oft auf eine Poetik der *dissimulatio artis* und der *ars est celare artem* reduziert wird, öffnet die Geste für eine neue Funktionsweise, die nicht auf die Darstellung oder den Ausdruck gerichtet ist, also: nicht jener der Gestik eigenen Adressierungsfähigkeit dient, und eine sinnstiftende Dynamik prozessiert. »Kunst ist, was Kunst verbirgt« bedeutet, dass der Körper eine Kunst, eine Technik inkarniert, die sich selbst reflektiert, indem sie sich verhüllt und aufs Neue zur Schau stellt. Negiert die Geste in Castigliones »arte« ihr Erscheinen, so produziert sich eine prozessierende Sinnverschiebung, die erst durch die Reflexionsübung der Akteure, die an der Szene der Geste beteiligt sind, ihre Selbsterforschung (ihr Prozessieren) mittels u. a. einer sich auslotenden Dialektik zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem aufkommen lässt. Die Umsetzung dieser Dialektik kann nicht theoretisch a priori, sondern nur durch die Kunstpraxis des *verhüllenden Enthüllens* vollführt werden, das in dieser Hinsicht als Dispositiv sowohl für die Produktion der Verbergung vom Kunst-Können als auch für seine Rezipierbarkeit fungiert. Eine solche *ars* bzw. »arte«, die den Körper zu einer höchst ambivalenten, nach ihrem unerreichbaren Ideal trachtenden Mitte von potenziellen Erfahrungswerten macht, lässt sich aber in ihrem Enthüllen, in ihrer Präsentifizierung nicht formalisieren, weshalb das Verhüllen als Hindernis und gleichzeitig als die einzige Enthüllungsart agiert. Das »celare« ist also eine körperliche Reflexionsform, die sich mediennegativ und zugleich medienprozessierend auslotet:

Die vollkommene Anmut und wahre Tugend besteht in der geschickten und mühelosen Darstellung durch Gesten und Worte dessen, was der Mensch ausdrücken möchte, um bei den Zuhörern den Anschein zu erwecken, das Erzählte würde sich vor ihren Augen darbieten. [Ma la grazia perfetta e vera virtù di questo è il dimostrar tanto bene e senza fatica, così coi gesti come con le parole, quello che l'omo vole esprimere, che a quelli che odono paia vedersi innanzi agli occhi far le cose che si narrano.]⁴⁴

Diese Passage fasst in wenigen Worten die problematische und deshalb sehr beachtungswürdige Position der Geste bei Castiglione sowie den Grund zusammen, wieso eine Untersuchung der Dialektik zwischen Negativität und Immanenz an dieser Stelle fruchtbar sein kann. Die Geste bei Castiglione scheint hier die Rolle des Verweismittels verlassen zu haben und – wie bei Cicero nach dem Prinzip des *pro ommáton poieîn*, vgl. Kap. 1, Teil 2 – eine mediale Praxis zu verkörpern, die nach dem rhetorischen Modell der Sprachanalogie im Zusammenspiel mit der Stimme das Erzählte vor Augen führt bzw. ein vor-Augen-führendes Erzählen katalysiert. Die Geste bildet also eine eigene Narrativik. Der Effekt der Sichtbarmachung – die hier eine unter diversen Versinnlichungsmöglichkeiten der Geste darstellt – ergibt sich aus der Koexistenz von somatischer Plastizität und sprachlicher Kommunikation, leiblicher Opazität und mündlicher Transparenz, Prozessieren und Filterung des Sinns durch das Medium Geste. In der zuvor angegebenen Textpassage aus *Il Libro del Cortegiano* geht es meiner Ansicht nach nicht primär um die literarische Thematisierung des in der Frühen Neuzeit virulenten Paragone⁴⁵ oder dessen eventueller Überschreitung in Richtung eines harmonischen Zusammenwirkens von Erzählkunst und visuellen Künsten/Techniken, sondern vielmehr um die Einräumung eines gesonderten Platzes für eine sinnlich erweiterte »arte«, die der Kommunikation eine bewegungsempfindliche, visuelle, hörbare und natürlich auch taktile Grundlage, mit einem Wort: eine synästhetische Präsenz, zur Verfügung stellt. Eine solche spannungsreiche Synästhesie wird, wie zuvor beschrieben, narrativ und im Text von Castiglione gar operativ mittels eines mehrfach kodierten Zusammenspiels von Darstellungsarten prozessiert. Der spielerisch-dynamische⁴⁶ synästhetische Charakter der »arte« überträgt sich nämlich in die literarische Form des Traktat-Dialogs von Castiglione hinein, der sich als ein sich-formgebendes narratives Gefüge in der Vielfalt und Koexistenz seiner Darstellungsoperationen (u. a. dialogischer, philosophischer, kulturgeschichtlicher Art) *als solches*, d. h. in Form eines *Sowohl-Als-Auch*, ge-

45 Annette Simonis: »Der Vergleich und Wettstreit der Künste. Der ›Paragone‹ als Ort einer komparativen Ästhetik«. In: Achim Höller (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron Edition 2011, S. 73–86.

46 Silke Segler-Meißner: »Der Dialog als Raum spielerischer Selbstentfaltung. Baldessar Castiglione, Stefano Guazzo, Moderata Fonte«. In: Klaus W. Hempfer u. Helmut Pfeiffer (Hg.): *Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*. Stuttgart: Franz Steiner 2002, S. 49.

staltet und diverse Sinneffekte generiert. Die Synästhesie kommt aber nicht endgültig zum Ausdruck, weil der Text seine medialen Grenzen nur durch die Bedeutung, durch die Darstellung des Erzählten überschreiten kann, was indirekt, genauer: in textuell-verhüllter Form, auch die Frage nach der Erreichbarkeit des gesuchten Menschenideals stärker aufwirft.

Die durch angespielte mediale Kooperationen und Darstellungsoperationen ermöglichte Entfaltung der Geste umkreist aber bei Castiglione gleichzeitig eine weitere »arte« (Technik und Kunst), diesmal eine Kunst der Unschärfe, die sich der Bestimmung entzieht: jene der »grazia« (Anmut). »Sprezzatura« und »grazia« scheinen synonymisch verbunden zu sein, sie bezeichnen allerdings zwei miteinander vermengte Aspekte des Zusammenspiels von Gesten und Worten in ihrer narrativen und nicht-narrativen Verflechtung: Während »sprezzatura« auf die operative, in Gang setzende Seite der »arte« des Höflings verweist, deutet »grazia« auf eine von der »sprezzatura« hervorbrachte Leerstelle der Erkenntnis und der Praxis bei dem hermeneutischen Versuch hin, die Möglichkeitsbedingungen der »arte« zu ergründen. Die Anmut ist aber nicht Produkt der Wahrnehmung des Rezipienten, sondern das Nicht-Sagbare bzw. das gnoseologisch nicht aufgehende Mehr, welches den Betrachter die Nachlässigkeit spüren lässt.

Castiglione (hier als dessen literarische *doubles* in seinem Werk) könnte dadurch auf eine gemeinsame Grenze, die zugleich aber unvermeidbar als Bindeglied fungiert, bei der explorativen Betrachtung von Körper und Kunst hindeuten wollen: die Nicht-Begründbarkeit ihrer Konkretisierungen.⁴⁷ In dieser Hinsicht lässt sich die Geste auch in *Il libro del Cortegiano* als eine sich verhüllend-enthüllende »reine Medialität« interpretieren, die trotz der positiven, wissensgenerierenden Interaktion mit der Sprache negativ ein Unbestimmbares-Unverfügbares (die »grazia«) bestehen lässt.

Auf eine zwischen negativer Medialität und vergegenwärtigendem Prozessieren zu bringende Operationsweise ist auch Albertis Gebärdenkonzeption in seiner Reflexion zur Historienmalerei, worauf ich hier zum Schluss dieses Kapitels nur kurz eingehen möchte, um eine weitere prominente Ausprägung der narrativen Seite der Geste nachzuzeichnen. Ähnlich wie bei Castiglione ist die Geste für Alberti zunächst Teil einer Gebärdensprache narra-

47 Zu »sprezzatura« und »grazia« bei Castiglione als Bedingungen einer negativen (Proto-)Ästhetik des *je ne sais quoi* vgl. Paolo D'Angelo u. Stefano Velotti: *Il »non so che«. Storia di un'idea estetica*. Palermo: Aesthetica 1997, S. 24.

tiver Art. Die eigene Erzählung der Geste entfaltet sich nach Leon Battista Albertis *De pictura* (*Die Malkunst*; 1435/36) durch eine bewegte Darstellung, die *historia*, die zunächst eine »bildliche Wiedergabe einer Narration« bzw. »Umsetzung einer Geschichte in der Malerei«⁴⁸ ist. Überdies sind der Begriff Historienbild bzw. Historienmalerei (d. i. die *historia*) bei Alberti sowie die Auffassungen einiger Künstler-Theoretiker der Frühen Neuzeit (wie etwa Leonardo oder Lomazzo) den rhetorischen Prinzipien des *delectare* (Erfreuen) und *movere* (Bewegen) – von der Belehrung, dem *docere*, ist bei Alberti noch nicht die Rede – unterworfen,⁴⁹ wodurch der Darstellung die Aufgabe zukommt, die Gemütszustände des Betrachters in unterschiedliche Richtungen (von der kontrollierten und reflexiven Unterhaltung zur pathischen Gefühlsgebundenheit) zu steuern.

Die Darstellung und ihr Medium, das Bild, sind also für Alberti zentral in der *historia* und sorgen für die Erschaffung einer affektiven Brücke zur Sinn(en)welt des Betrachters, der seinerseits aufgefordert wird, die Distanz von der narrativen Konstruktion des Bildes zu reduzieren. Narration bedeutet deshalb für Alberti nicht allein die Fähigkeit des Bildes, eine szenische Abfolge von Ereignissen herzustellen, welche in der linear-reflexiven Rekonstruktion durch kontemplative Einstellung und dabei Wahrnehmung diskreter Momente der Handlung ihre Vollendung erfährt. Die Eigenzeit von Albertis Bilderzählung ist vorrangig medialer Art und gerade hier, durch ein solches Medium-Sein, kommt die entscheidende Leistung der Geste empor, die in der *historia* primär nicht Gestik, sondern innere Bewegung, lebendige *actio* des Bildes und dessen Affekte prozessierende Kraft ist:

Ferner wird ein Vorgang [historia] die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlichem Maße an sich reißt, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden. Solche See-

48 Thomas Kirchner: »Historienbild«. In: Uwe Fleckner, Martin Warnke u. Hendrik Ziegler (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 1. München: Beck 2011, S. 505–512.

49 Zu Rhetorik und Albertis Kunsttheorie verweise ich auf Kristine Patz: »Zum Begriff der ›Historia‹ in Leon Battista Albertis *De pictura*«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49.3 (1986), S. 269–287; Ulrich Rehm: *Stumme Sprache der Bilder: Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München u. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002, S. 52–57; für eine besonders detaillierte Darstellung der Thematik in der Renaissance vgl. ebd., S. 26–189.

lenregungen aber geben sich durch die Bewegung des Körpers zu erkennen [hi motus animi ex motibus corporis cognoscuntur].⁵⁰

Ein nicht sekundärer Aspekt der Komplexität der Geste der Kunst in *De pictura* hängt möglicherweise von der Interpretation der Präposition »ex« aus dem angegebenen Zitat (»ex motibus corporis«) ab. Freilich denotiert »ex« eine Bewegung von einem (Herkunfts-)Ort zu einem anderen, in diesem Falle vom Bild zum Betrachter. Die angeblich implizite Richtungsorientiertheit des Bildmediums – das sich dem Betrachter quasi anbietet und eine affektive, plurale Responsivität prozessiert – kreist allerdings um die Kunstgeste (»die Bewegung des Körpers«), die nicht (allein) Darstellung, sondern diffuse und zugleich bildlich-materiell organisierte Mitte einer Relation ist, die Medium und Betrachter sinnlich verbindet. Postuliert wird hier nämlich quasi eine Beziehung von gestischer Teilnahme am Medium, einer *metaxý*, in der die Geste, »gestus«⁵¹, eine dynamisch-konnektive Textur bildet. Es geht nicht einfach darum, dass Bilder unsere Sinnlichkeit ansprechen: Alberti bemüht sich hier, einen in der Bildgeste prozessierenden *Gemeinsinn* zu beschreiben, der eine leibliche Resonanz hervorbringt. In der Präsenzhaftigkeit des Bildes speichert sich eine Bewegung, die Geste, die sich durch den forschenden-rekonstruierenden Blick des Betrachters hindurch auf dessen Gemütszustand überträgt und dadurch fortbewegt. Basis für eine solche Kommunikation ist eine bidirektionale Analogie, bei der sich szenische Handlungen – die sich in Darstellung und Wirklichkeit niederschlagen – in einem heterogenen (weil einer Mediendifferenz überlassenen), spannungsreichen Raum vergegenwärtigen. Die *historia* aktiviert, anders gesagt, eine doppelte imaginative Bewegung, welche die Gesten der Bilder simulierend auf ihr Jenseits, d. h. auf die Leiblichkeit der Betrachter, zur Realisierung, Erweiterung oder Komplettierung projiziert, während sich die Gesten des Betrachters reflexiv auf das Bildmedium zur Antizipierung, Fixierung und Gestaltung von Erfahrung richten. Beide Prozesse werden in einem solchen Als-Ob ausgelotet, in dem die Geste die mediale Vorlage und gleichzeitig die Prekarität der Narration inkarniert. Die Vergegenwärtigung der Gesten bleibt letztendlich der singulären gestischen

50 Ich zitiere hier aus der lateinischen Übersetzung ins Deutsche vgl. Leon Battista Alberti: *Das Standbild – die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin unter Mitarbeit v. Kristine Patz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011, S. 269.

51 Ebd.

Kommunikation der Akteure anvertraut, so dass genau die Dialektik von gegenseitiger fortgesetzter Formgebung und Destabilisierung in der Relation Bild-Betrachter ihr künstlerisches Potenzial ausmacht. *Historia* lässt sich auf den kontingenten (deshalb nicht politisierbaren⁵² oder auf Zwecke festzulegenden) Charakter der Geste der Kunst nach Alberti zurückführen.

52 Kirchner: »Historienbild« (wie Anm. 48), S. 505.

3 Die Kunst der Übergänge

Metapher und Inversion

Der Versuch von Vico, Gesten als poetische Vorbedingungen der Kommunikation zu deuten, schreibt sich in die zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert in Europa rege diskutierte Problematik des Ursprungs der Sprache und deren erkenntnistheoretischer, anthropologischer und nicht zuletzt sprachphilosophischer Komponenten ein.⁵³ In seiner philosophisch-poetischen Aufklärungskritik,⁵⁴ die die Medien der Erkenntnis (v. a. die Sprache) einer Archäologie unterzieht, schreibt Vico in der *Scienza Nuova* (1744) den Gesten die besondere Aufgabe zu, eine grundlegende semiotische Relation zur Welt zu verkörpern. Als körperliche *ars* – als Gebärdenkunst und als »Kunst des Redens« und »des Schreibens« –⁵⁵, die die Vorstufe der Erkenntnis und der so-

53 Neis: »Gebärdensprache vs. Lautsprache« (wie Anm. 21), S. 473.

54 Winfried Wehle: »Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. Giambattista Vicos Epos einer ›Neuen Wissenschaft‹«. In: Roland Galle u. Helmuth Pfeiffer (Hg.): *Aufklärung*. München: Fink 2007, S. 149–170.

55 »Arte di parlare«, »Arte di scrivere« vgl. Giambattista Vico: *La Scienza nuova 1744*. Hg. v. Paolo Cristofolini u. Manuela Sanna. Rom: Laboratorio dell'ISPF 2015, S. 122; Giambattista Vico: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Bd. 2. Übers. v. Vittorio Hösle u. Christoph Jermann. Textverweise von Christoph Jermann. Einleitung von Vittorio Hösle. Hamburg: Meiner 1990, S. 206. Die Gebärdenkunst als »arte dei cenni« wurde bereits Objekt der Reflexion in Giovanni Bonifacios *Arte dei cenni*

genannten *poetischen Logik* darstellt, wird die Geste zur Grundlage für die Bildung von Mythen und Konstrukten der Vernunft. Durch eine poetisch gesteigerte Erzählung des Ursprungs der menschlichen Kommunikation⁵⁶ scheint Vico eine Kulturgeschichte der Geste zu schreiben. Die »cenni«⁵⁷ (Gebärden, d. h. die Gesten), von denen in der *Scienza Nuova* die Rede ist, sind aber auch zugleich prozessierende Rationalitätsformen, deren poetische Kraft sich durch Ausführung auslotet. Vicos Geste-Verständnis und dessen Verarbeitung durch die Narrativik der *Neuen Wissenschaft* lassen sich in dieser Hinsicht als ambivalente Beispiele für einerseits die Prozesshaftigkeit und andererseits die Negativität seiner *ars* begreifen, die auf eine somatische Bedeutung verweist:⁵⁸ »Diese erste Sprache [...] [musste] in den ersten Zeiten der Völker [...] von Zeichen oder Gebärden oder Körpern ausgehen, die natürliche Beziehungen zu den Ideen hatten« (»Tale *prima Lingua* ne' primi tempi mutoli delle Nazioni [...] dovette cominciare con *cenni*, o *atti*, o *corpi*, ch'avessero naturali rapporti all'idee«)⁵⁹. Die erste Sprache ist nach Vicos bekannter Dreiteilung der Epochen der Menschheit – der Götter, der Helden und der Menschen – jene der Götter: »Sprache der Götter« heißt dieses Zeichenrepertoire, weil es das Ensemble der [...] geschaffenen Götter selbst ist, also die Gesamtheit der natürlichen Dinge, die als Götter imaginiert werden«⁶⁰. Diese Sprache der »ersten« Menschen ist (nach Vicos Worten) stumm, da sie nicht in ein Netz von Zeichenstrukturen verstrickt ist und in einer Pragmatik des Alltags beheimatet

(1616), welche eine akkurate Katalogisierung der Gesten im Sinne der bereits skizzierten physiognomisch-rhetorischen Tradition darstellt und deshalb nicht über eine genealogische Untersuchung des Ursprungs des Verbalen hinausgeht. Ulrich Rehm (in ders.: *Stumme Sprache der Bilder* (wie Anm. 49), S. 86) hat darauf hingewiesen, dass für Bonifacio die Gebärdenkunst als Basis für sämtliche Künste fungieren sollte, eine systematische und komplexe Reflexion über das vergegenwärtigende Prozessieren der Geste fehlt aber bei Bonifacio m. E. gänzlich.

56 Hier setze ich mich mit Jürgen Trabant: »Cenni, voci e parole: Vico e Humboldt«. In: Federico Albano Leoni, Stefano Gensini u. Maria E. Piemontese (Hg.): *Tra linguistica e filosofia del linguaggio. La lezione di Tullio De Mauro*. Rom u. Bari: Laterza 2013, S. 103–117 auseinander. Zur Vielschichtigkeit des Ursprung-Begriffes bei Vico vgl. Roberto Esposito: *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Turin: Einaudi 2010, S. 71–84.

57 Vico: *La Scienza nuova 1744* (wie Anm. 55), S. 113; ders.: *Prinzipien* (wie Anm. 55), S. 188.

58 Neulich hat der Mailänder Forscher Francesco Valagussa (ders.: *Vico. Gesto e poesia*. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 2013, S. 76f.) Vicos Geste-Konzept als ein performatives gedeutet.

59 Vico: *Prinzipien* (wie Anm. 55), S. 188; ders.: *La Scienza nuova 1744* (wie Anm. 55), S. 113.

60 Jürgen Trabant: *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 65.

tet ist. Die Narrativik der »cenni« umkreist nämlich eine körperlich unmittelbare Sprache, die Bedeutung durch eine ostensive und weltbildende Geste generiert: Vico lässt im Unklaren, ob die Narration ganz in dem Bestehen und der Verkettung verschiedener »natürliche[r] Dinge« (d. h. in deren mythischen Umformungen) oder aber auch in der vollzogenen Gebärde selbst ruht, die aus dieser Sicht eine Synthese für sich selbst darstelle, wodurch der menschliche Körper zum primordialen, apriorischen Gegenstand einer imaginativ-metaphysischen Bildung, Überlappung, Überquerung und Inversion von erkenntnistheoretischen Relationen (zwischen Wirklichkeit und Mythos, Mensch und Gott, Idee und natürlichem Ding) wird. In der Spannung zwischen den besagten Relationen, die letztendlich auf die problematische Koexistenz deiktischer und performativer Gesten gebracht werden kann, liegt vielleicht das Bedeutungsspektrum von Vicos »cenni«.

Der »cenno« korrespondiert aber auch mit einer originären Distanznahme, welche in Abwesenheit von kommunikativen Zeichen die (eigene) Natur reflexiv transformiert, um sie zweckhaft brauchbar zu machen. Die Naturphänomene, den Körper einschließend, werden als Ideen und somit Verkörperungen göttlicher Entitäten betrachtet, die jene beseelen. Eine solche Beseelung sorgt für die Erstellung eines basalen analogischen Verhältnisses, einer Logik (poetischer Art), die nach dem Homo-mensura-Satz in die Naturphänomene menschliche Erfahrungswerte über den Umweg einer primitiven Metaphysik bzw. Theologie hinein projiziert: »Der unwissende Mensch [macht] sich zur Regel des Weltalls« (»l'Uomo ignorante si fa regola dell'Universo«)⁶¹. Ein Beispiel für eine solche Naturlogik und gleichzeitig gestische Sprachentstehung wäre in dieser Hinsicht der Satz »Der Baum fällt«, womit nichts als die menschliche Erfahrung des Fallens auf einen bestimmten Baum über das Medium einer (im Sinne Vicos) theologischen Narration derselben Handlung projiziert wird, was ein bestimmtes Phänomen – und durch neue Analogien eine Reihe von ähnlich auftretenden Phänomenen wie etwa dem Sturz von Steinen oder Felsbrocken – erfasst, oder genauer: erforscht und archiviert. Diese sinnliche Erfassung nennt Vico auch Metapher (»metafore«⁶²) und bezieht sich durch die Wahl des Wortes eindeutig auf dessen Etymologie, *metaphérein*, die ›Übertragen‹ bedeutet. Übertragen wird im engeren Sinne durch die Metapher bei Vico nichts Körperliches: Vielmehr handelt es sich, wie be-

61 Vico: *Prinzipien* (wie Anm. 55), S. 192; ders.: *La Scienza nuova 1744* (wie Anm. 55), S. 115.

62 Vico: *La Scienza nuova 1744* (wie Anm. 55), S. 114; ders.: *Prinzipien* (wie Anm. 55), S. 191.

reits angedeutet, um ein *poietisches* Analogieverfahren, das in die Natur geistig-somatische Eigenschaften (von den körperlichen Gesetzen der Kinetik bis zu Bewusstseinsvorgängen und affektiven Zuständen) hineinlegt, um ihr Sein zu durchdringen.

Der Sinn, der durch das *metaphérein* prozessiert wird, entsteht genealogisch aus einer zunächst körperlichen Erfahrung von Verweisen und imaginativen theo- bzw. anthropomorphischen Transformationen der Materie, deren analogische Verklärungen (in Form von Netzen weltbildender Metaphern) eine progressive Negation und Entfremdung ihrer Präsenzhaftigkeit darstellen. In einer unerhörten Gleichzeitigkeit werden die Phänomene *sub specie divinitatis* als Deklinationen einer mythischen Erzählung erfasst, die durch Erklärungsmuster das menschliche Bedürfnis nach zusammenhängender Bündelung verstreuter Erfahrungswerte stillen⁶³ und dadurch den Austritt aus dem Nicht-Wissen veranlassen sollte. Bei Vico lässt sich also eine mehrfache Dialektik von Negation und vergegenwärtigendem Prozessieren in der Kunst der »cenni« feststellen, die sich aus einer Pragmatik verweisender Gestik und einer metaphorischen Realitätsbestimmung speist. Das Nebeneinander von Diesseits und Jenseits des »cenno« macht ihn deshalb zum Vehikel eines handlungs- und wirklichkeitsprozessierenden Mediums, dessen Fremdbezug (die Narration) eine Negation und somit Überwindung seines Gegebenenseins konstituiert, welche die eminent moderne Distanz zwischen Subjekt und Objekt ausdrückt.

Eine weitere Konzeption der Geste als Ort eines Sinn(es)übergangs ist jene von Diderot, die auch in der aufklärerischen Archäologie menschlicher Kommunikation und der damit verbundenen Suche nach der »vermeintlich vorzüglichste[n] Sprache«⁶⁴ ihren Ausgang nimmt. In Kontinuität mit der Lesart von de Chausac – dem Verfasser des Eintrages »Geste« in der *Encyclopédie* –⁶⁵ will Diderot die Geste als eine Ursprache verstanden wissen, die ein unveränderliches, naturgemäßes Relationsgefüge kreiert und darüber hinaus als das

63 Dazu vgl. die tiefgreifende Abhandlung von Karl Otto Apel: *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*. Bonn: Bouvier 1963, S. 346–348.

64 Dirk Oschmann: »Versinnlichung« der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie. In: *Monatshefte* 94.3 (2002), S. 291.

65 Louis de Chausac: »Geste«. In: Denis Diderot u. Jean le Rond d'Alembert (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*. Bd. 7. Paris: Briasson et al. 1760, S. 651 – abrufbar unter: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologica4/encyclopediae1117/navigate/7/2048/>, zul. aufgeruf. am: 21.01.2021.

Medium einer Inversion agiert, die in einigen Kunstausprägungen ihre charakteristische Realisierung findet. In dem *Brief über die Taubstummen* (1751) beabsichtigt Diderot eine »Zerlegung« bzw. »metaphysische Anatomie«⁶⁶ menschlicher Sinne mit dem Ziel, die Art und Weise zu erforschen, wie Menschen sich in Abwesenheit von bestimmten Wahrnehmungsleistungen (wie etwa dem Sehen und Hören) und durch den Einsatz eines einzelnen operativen Sinnesorgans die Welt erschließen. Um den schmalen Weg zu einer solchen konzentrierten Sinnlichkeit und zur Geste zu ebnen, führt Diderot gleich zu Beginn der Abhandlung seinen von Condillacs *Essai sur l'origine de la condition humaine* (1746)⁶⁷ beeinflussten Inversionsbegriff aus. Bezeichnen Substantive Gegenstände und Adjektive ihre sinnlichen Eigenschaften – d. h. Mechanismen von Aktion und Reaktion –, so haben sich die Sprachen dermaßen entwickelt, dass die Ersteren einen ontologischen Vorrang gegenüber den Letzteren erhalten haben, was für Diderot ein Paradoxon darstellt. So heißt es beispielsweise in Bezug auf die Möglichkeit, den Substanzbegriff ohne Adjektive, d. i. ohne sinnliche Eigenschaften, zu definieren: »Lassen Sie aber in dieser Definition die Adjektive weg, was bleibt dann noch von diesem nur in Ihrer Vorstellung bestehenden Ding, das Sie *Substanz* nennen?«⁶⁸ Dieser Sachverhalt hat nach Diderot dazu geführt, dass die »natürliche Ordnung der Ideen«⁶⁹, welche idealerweise die Adjektive an die erste Stelle gesetzt hatte, umgekehrt wurde, wobei einige Sprachen (das Französische zuallererst) ärmer an solchen Inversionen sind und sich deshalb durch ihre Klarheit an ihre ideale Form annähern. Es geht aber für Diderot nicht darum, die besagte natürliche Ordnung der Ideen nachzuahmen oder gar die Rückkehr zu einem expressiv weniger komplexen Stadium als Vollendung der Sprachentwicklung zu postulieren, da erst die Perfektionierung der Vernunft die (rhetorische) *claritas* und Evidenz der natürlichen Ordnung zur Geltung kommen lässt.⁷⁰ Die natürliche Ordnung der Idee ist also ein ideeller Maßstab für die Erstellung einer anschaulichen Er-

66 Denis Diderot: »Brief über die Taubstummen. Zum Gebrauch für die Hörenden und Sprechenden«. In: Ders.: *Ästhetische Schriften*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt 1968, S. 32.

67 Zu Condillacs Sprachkonzept und der Inversion vgl. Eugenio Coseriu: *Geschichte der Sprachphilosophie*. Bd. 1 (Von Heraklit bis Rousseau). Hg. v. Jörn Albrecht. Tübingen: Narr 2015, S. 358–374.

68 Diderot: »Brief über die Taubstummen« (wie Anm. 66), S. 29 (Hervorhebung im Original).

69 Ebd., S. 30.

70 Zu diesem Punkt vgl. auch Oschmann: »Versinnlichung« (wie Anm. 64), S. 297.

kenntnis, die im Medium der Sprache Deutlichkeit und Präzision ausdrückt. In diesem äußerst komplexen Diskurs – der an der Stelle der Kohärenz der Untersuchung wegen selektiv rekonstruiert werden musste – bildet die Geste eine Ur- oder Mustersprache, welche sich als erste der Inversionen bediente, um infolge der Schwierigkeit, komplexe Sachverhalte zum Ausdruck zu bringen, Lexeme körperlicher Art (d. h. basale Bezeichnungen von Gegenständen) zu erstellen:

Ich denke also, dass die Umstellungen deshalb in die Sprache eingeführt worden und in ihr erhalten geblieben sind, weil die Sprachzeichen in der Rangfolge der Gebärden [gestes] eingeführt worden waren und weil es natürlich war, dass sie im Satz den Rang behielten, den ihnen das Erstgeburtsrecht zuwies.⁷¹

Die Geste inkarniert hier das somatische Paradigma einer *anderen Vernunft* bzw. *eines Anderen der Vernunft*, das kommunikativer Art ist, jedoch nicht die Klarheit und Stringenz der logisch aufgebauten Sprache besitzt. Prozessiert wird durch den »geste« ein Sinn, der unter der Perspektive des Logisch-Rationalen eine an Struktur und Nuance einbüßende Alternative bzw. eine negative Platzhalterrolle inne hat, aber in der Kunst eine eigenartige Produktivität aufweist. Es ist nämlich im Theater, dass sich Diderot eine weitere Funktionsweise der Geste erschließt, die nicht auf die Inversion gebracht werden kann. Die Schilderung einer solchen weiteren Funktion ist in Diderots *Brief* in eine Erzählung eines Theaterbesuchs eingebettet, so dass sich dem explanativ-dialogischen Charakter des Briefes ein erzählerischer Ton hinzufügt, der die prozessierende Präsenzhaftigkeit der Geste mit einem für Diderot üblichen ironischen Gestus der Selbstpräsentation des Schreibenden Ichs und der direkten Ansprache der Leserschaft nachzuerzeugen versucht:

Denken Sie [...], was Sie wollen, aber ziehen Sie dabei folgendes in Betracht: Wenn derjenige, der die Betonung (*intonation*) der Wörter richtig beurteilen will, zuhören muß, ohne den Darsteller anzusehen, dann ist es doch ganz natürlich anzunehmen, daß derjenige, der die Gebärde [geste] und die Bewegungen richtig beurteilen will, den Darsteller ansehen muß, ohne die Worte zu hören.⁷²

An der Stelle wird eine Ausschaltung und somit absichtliche Distanzierung der Aufmerksamkeit vom Gesprochenen und der Sprache geschildert, welche für die Beurteilung der schauspielerischen Geste essentiell ist. Diderot unter-

71 Diderot: »Brief über die Taubstummen« (wie Anm. 66), S. 41.

72 Ebd., S. 38f.

scheidet also die Sinnproduktion der Geste von jener der Sprache, obgleich er beide mit dem Ziel einer Genealogie der Inversionen gekoppelt hat. Die Reflexion von Diderot sprengt aber hier die Schranken der Theaterästhetik oder der Hybridisierung der Kunstgattungen, da er wenige Zeilen vor der letzten Passage zwei Szenen aus Shakespeares *Macbeth* und Corneilles *Héraclius* als Beispiele für solche schauspielerischen Gesten angibt, die »das Papier niemals wiedergeben kann« und den Triumph »über das Wort«⁷³ sanktionieren. Vielmehr scheint Diderot mit seinem Diskurs einen Bruch der durch Inversionen erstellbaren Kontinuität zwischen Gesten (als Gebärden) und Sprachen im Sinne zu haben, was für die Ausmessung ihres vergegenwärtigenden Prozessierens essentiell ist. Die Geste wird hier zum Gegenstand »ästhetischer Aufmerksamkeit«⁷⁴ und zwar einer vollzugsorientierten Einstellung, die die Schauspielpraxis durch einen Distinktions- bzw. Isolierungsprozess vonseiten des Rezipienten als ein Eigenständiges (d. h. nicht in eine Sprache oder in einen Diskurs Übertragbares) betrachtet. »Betrachten« bedeutet eine vernunftsgel leitete, korrigierende Rekonstruktion der von der Geste hervorgebrachten Inversionen und deren unscharfer, zerstückelter Sinneinheiten. Die Gesten der Kunst – seien sie schauspielerischer oder sprachlicher Art – lassen aber für Diderot den Sinn in der Schwebe und exponieren eine sinnliche Textur von Relationen, die nicht arm an Ideen ist, sondern potenziell eine unerschöpfliche Sinnproduktion ermöglicht. Diderot greift außerdem in seinen Lesarten der Gesten in *Macbeth* und in *Héraclius* wieder auf den Vergleich mit der Sprache – welcher seine Überlegungen einer negativen medientheoretischen Lesart aussetzen könnte – zurück. Er tut dies, um aber zu erklären, dass die nach der Theorie der Inversionen hypothetische Abwesenheit von Synchronie zwischen Sprache und Geste – kraft derer letztere eine größere Spannbreite an Zeichen oder allgemein an medialem Repertoire benötigt, um Erkenntnis zu generieren – in der Kunst Anlass eines vergegenwärtigenden Prozessierens wird, welches das Manko der Geste (als Ursprache) gegenüber der Sprache (als Zeichenensemble und *langue*) in eine Sinnproduktion aus Mehrdeutigkeiten und Sinnverschiebungen transformiert. Diderot bringt also quasi eine unsichtbare, dem »geste« interne Schwelle zum Ausdruck, die zwei unterschiedliche Funktionsweisen (eine negative und eine prozessierende) trennt, gleich-

73 Ebd., S. 35.

74 Martin Seel: »Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien«. In: *Merkur* 47 (1993), S. 770–783, hier S. 772.

zeitig aber auch miteinander verbindet und erst durch die Kunst erfahrbar wird. Durch die Interaktion zwischen Sinnentzug, oder besser: Sinnknappheit, und Sinnproduktion ergibt sich also bei Diderot eine komplexe Theorie der Geste der Kunst bzw. der Theaterkunst, die eine sich fortlaufend augenblickshaft realisierende Seite der Geste als Ort der Relation und des prozessierenden Übergangs (und somit zugleich des Verlusts und des Gewinns) von Sinn zutage treten lässt.

Im Anschluss an die Analyse der Theorie der Geste in dem *Brief über die Taubstummen* soll aber noch ein zu beachtendes Element näher fokussiert werden, das der Reflexion von Diderot einen noch umfassenderen, stärker prozessierenden Charakter verleiht. Wir haben nämlich von der Einbettung des Diskurses von Diderot über die Geste in einer Erzählung geredet, innerhalb derer der argumentativ-dialogische Duktus einen fiktionalen Transfer des Anwesenheits-Topos ermöglicht. Ähnlich wie in der Dialog-Form bei Castiglione generiert Diderots erzählerischer Selbstauftritt einen Effekt von Ironie, die im Gewand einer (mit Jolles) »Vertrautheit«⁷⁵ mit der Erzählstimme den gnoseologisch-pädagogischen Zweck einer Ausführung der Geste der Theaterkunst und der Inversionen erfüllt.

Eine Spur im Text – der, das darf nicht vergessen werden, gattungstheoretisch als Brief und deshalb als eine fiktional vermittelte Theorie betrachtet werden sollte – scheint aber eine weitere, um die besondere Medialität der Geste kreisende Lesart des ironischen Auftritts des erzählenden Ichs in dem *Brief über die Taubstummen* zu suggerieren. Kurz vor Beginn der Textstellen, in denen Diderot (als dessen literarisch-erzählerischer Doppelgänger) seinen Theaterbesuch beschreibt, findet sich eine Art Metareflexion, in der die Erfahrung der Multimedialität der Gesten (als Formen der Inversionen und unermesslichen Sinnproduktion) in der Schauspielpraxis als »jeu« definiert wird, worauf auch der Herausgeber der ästhetischen Schriften Diderots, Friedrich Bassenge, in seiner Übersetzung aufmerksam macht:

Der Ausdruck »Spiel« (*jeu*), der dem Theater eigen ist und den ich hier verwendet habe, weil er meine Idee sehr gut wiedergibt, erinnert mich an ein Experiment, das ich zuweilen angestellt habe und aus dem ich mehr Aufschluß über die Bewegungen und Gebärden [*gestes*] gewonnen habe als aus allen Büchern der Welt.⁷⁶

75 André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle: Niemeyer 1930, S. 255.

76 Diderot: »Brief über die Taubstummen« (wie Anm. 66), S. 38.

Der Brief und dessen Duktus erweisen sich hier als die ideale Gattung und das wirksamste literarische Verfahren für die Darstellung von Diderots literarisch-philosophischer Werkstatt bzw. kreativem Labor.⁷⁷ (Der fiktionale) Diderot deutet auf die Zentralität seiner Erfahrung des »jeu« zur Erklärung der Gesten und auf die Ambivalenz des französischen Begriffes hin, der (ähnlich wie »Spiel« im Deutschen und »play« im Englischen)⁷⁸ u. a. auf dem Gebiet des Theaters die Ebenen der Darstellung und der Handlung, der Fiktion und der Selbstpräsentation umfasst (z. B. im Ausdruck »jeu dramatique«), was das Auseinanderklaffen der Sphären der Bedeutung und des Sinnentzugs im Prozessieren der Geste selbst zu konnotieren scheint. »Jeu« scheint aber an der Stelle auch als ein medialer Auslöser zu operieren, der dank des spiele- risch-offenen Charakters der Repräsentation die szenische Bündelung von intradiegetischer ironischer (weil nicht auf Wahrheitskriterien oder extra- und intratextuelle Übereinstimmungen angewiesene) Selbstfiktion und Darstellung ermöglicht, die sich mit einer etwas gewagten, aber nicht unplausiblen Gedankenassoziation sogar mit der phonetischen Ähnlichkeit der Worte »je« (Ich) und »jeu« (Spiel) begründen ließe.⁷⁹ Der Text scheint auf ein Jenseits (z. B. auf einen tatsächlichen Sachverhalt, auf eine Erfahrung des Erzählers oder auf eine metaphorisch vermittelte Bedeutung) anzudeuten, das seinen Darstellungscharakter ausmacht und gleichzeitig sich selbst als erzählerische Verkettung prozessiert, welche kein Gleiten der Lesereinstellung in die Bahn einer Interpretation zulässt, diese vielmehr gar verhindert und dadurch die argumentative Struktur jederzeit zu dekonstruieren droht. Das Nebeneinander solcher Formen textueller Medialität wird durch die Kontingenz des literarischen Spiels bedingt, das in der Interaktion mit der Leserschaft einen simulationsästhetischen *ludus* zu produzieren scheint.⁸⁰ »Jeu« könnte anders

77 Hier wende ich die gattungstheoretischen Diskurse von Daniel Brewer: *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France*. New York: Cambridge University Press 1993, S. 103 und Annett Volmer: »Der Umweg zu sich selbst. Diderots Briefe an Sophie Volland«. In: Renate Stauff, Annette Simonis u. Jörg Paulus (Hg.): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin u. New York: De Gruyter 2008, S. 305 auf meine Auslegung des *Briefes* an.

78 Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Rekonstruktion der Verwandtschaften zwischen den erwähnten Termini findet sich in Huizinga: *Homo Ludens* (wie Anm. 5), S. 47–51.

79 Meine Reflexion zu »jeu« und »je« habe ich nach einem Gespräch mit Christina Grieb entwickelt, bei der ich mich an der Stelle bedanken möchte.

80 Nach Cornelia Klettke: *Simulakrum Schrift*. München: Fink 2001. Über die Simulationsästhetik bei Diderot verweise ich auf die Studie von Cornelia Klettke: »Le génie

gesagt durch das unbeständige Spiel von Referenzen – das auch vom Verfahren des Textes im Text,⁸¹ d. h. der Erzählung innerhalb des narrativ-argumentativen Duktus des Briefes, prozessiert wird – seine kontingente, mehrdeutige, instabile Natur und Selbstgestaltungsart als Brief, Traktat und/oder Erzählung aufkommen lassen und sich hinter endlosen Metaphern und Figuren wie etwa dem Spiel oder dem (fiktionalen) Erzähler-Diderot kaschieren. Mit anderen Worten: »Jeu« kann zur Figur der aufs-Spiel-gesetzten (s. Kap. 4.3, Teil 1) Geste des Schreibens werden,⁸² die ihre formgebende Prekarität und Ambiguität exponiert und sich gleichzeitig hinter vielfältigen Masken und literarischen Ködern als experimentelle, mehrfach geprägte Form literarischen Gestaltens kenntlich macht. Eine solche Ambivalenz könnte die fiktionale – und zugleich performative⁸³ und daher genuin theatrale – Aufführungsgeste von Diderots Brief bilden, welche sich auf die Weise in ihrer Textualität einhüllt und, ihre Rätselhaftigkeit enthüllend, ununterbrochen auf ihren Ursprung verweist: das »jeu«.

sublime et sa parodie: deux mises en scène de Diderot«. In: *Diderot Studies* 35 (2015), S. 235–253.

81 Gerda Haßler: »Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem«. In: Dies. (Hg.): *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Münster: Nodus 1997, S. 11–58.

82 Roland Mortier (»Diderot et la fonction du geste«. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 23 (1997), S. 79–87) war nach Jane Rush (»Geste et parole«. In: *Paroles gelées* 2.1 (1984), S. 35–47) der erste, der Diderots Geste-Auffassung als einen wesentlichen Bestandteil seiner literarischen Ästhetik und seiner Poetik sowie nicht zuletzt seines besonderen vitalistisch geprägten Materialismus ansah. Für Mortier ist die Geste die Antwort Diderots auf das empiristische Denken seiner Zeit, das eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt setzte und dadurch den Körper (und dabei auch die Geste) zu einer Funktion der empirischen Erkenntnisakte machte. Ausgehend von Mortiers Vorarbeiten hat Inès Guégo-Rivalan (dies.: »Énergie du geste et représentation: Denis Diderot, précurseur d'une »théâtralité« moderne?«. In: *ATALA. Cultures et sciences humaines* 17 (2014), S. 337–349) neulich Diderots Gesteverständnis auf seine Naturphilosophie und seinen Begriff der Energie zurückgeführt, welche für Guégo-Rivalan die Basis seiner Reflexion und seiner Theaterästhetik bilden. Eine solche Interpretationslinie weist auch die Studie von Ida Hisashi (»La pantomime selon Diderot. Le geste et la démonstration morale«. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 27 (1999), S. 25–42) auf, in der Diderots Geste-Theorie im Zusammenhang mit seiner Theaterästhetik und seiner Moralphilosophie erforscht wird.

83 Zur »nichtthelologischen« Performativität des Mediums als Spiel im Sinne eines Sich-Selbst-Ereignenden vgl. Dieter Mersch: »Spiel des Zufalls und der Emergenz«. In: *Maske und Kothurn* 54.4 (2008), S. 19–34, v. a. S. 20.

4 Agonale Gesten im medialen Wettstreit

Die Reflexion über die Geste der Kunst in der Aufklärung kennt nicht allein die voneinander sehr unterschiedlichen sprachgenealogischen und durch Tropen und (Denk-)Figuren verfahrenen Untersuchungen von Vico und Diderot. In Johann Jakob Engels *Ideen zu einer Mimik* (1785) erfährt die Geste eine erneute, wie wir sie an anderer Stelle genannt haben, physiognomische Bestimmung, die im medialen Spannungsverhältnis zwischen Negation und Prozessieren auf der Basis des Unterschieds zwischen »ausdruckenden« und »malenden« Gesten lokalisierbar ist.⁸⁴ Das Werk – das zunächst als eine theatertheoretische Abhandlung zu betrachten ist – bietet nach den physiognomischen (oder, wie wir bald sehen werden, pathognomischen,⁸⁵ da Seelen- und Gemütszustände erschließenden) Prinzipien der Rubrizierung und klassifikatorischen Deskription von Körperbewegungen und somatischen Merkmalen ein Inventar an Gesten. Die Mimik ist für Engel das Gebiet, das sämtliche Körperbewegungen und Gesten umfasst,⁸⁶ was die physiognomische Engführung von Gebärden und intentionalen oder nicht-intentionalen somatischen Bewe-

84 Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*. Hildesheim: Olms 1968, vgl. u. a. S. 79.

85 Hierzu verweise ich wieder auf Blankenburg: »Physiognomik, Physiognomie« (wie Anm. 2), S. 955.

86 Alexander Kuba: »Geste/Gestus«. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 139.

gungen auf dem Feld der Theaterpraxis ummünzt. Engel unterscheidet in seiner Abhandlung die Gesten der Schauspieler von jenen der Pantomime, die für ihn einen an sich höchst kodifizierten Bereich darstellen. Die pantomimischen Gesten sind für Engel die malenden, die die sinnliche Darstellung eines Gegenstandes veranlassen. Die »ausdruckenden« Gesten machen Seelenzustände und Grundeinstellungen des Charakters (die »Gesinnung«⁸⁷) sichtbar und sind für die Bühnendarstellungen, spezifischer: für die Schauspielpraxis, von besonderer Relevanz, da sie – und hier taucht sowohl die aufklärerische Idee der Universalsprache in gemilderter Form erneut auf, als auch Engels pathognomische Auffassung der Körperbewegungen und deren transitorische Ausdruckskraft⁸⁸ – die Abstraktion des Individuellen ermöglichen und zu einem »universellen Kern der Ausdrucksformen vordringen [...] können«⁸⁹. Dabei ist der Endpunkt der Ausdrucksgeste die im Sinne Sulzers »lebhaft Abbildung des innern Zustandes der Menschen«⁹⁰. Engel hinterfragt aber selber die Differenz von malenden und ausdruckenden Gesten an einer prominenten Stelle:

In die hier schon genannten beiden Arten, in malende und ausdrückende, zerfallen alle Veränderungen von speciellerer bestimmter Bedeutung; alle Gebehrden. Vielleicht sollte ich den Namen Gebehrden nur für die letztere Art, für die ausdrückenden sparen; aber der Redegebrauch scheint mir, im Deutschen, diese Ausdehnung des Sinnes, eben so gut wie im Lateinschen anzunehmen. [...] Was ich Malerei nenne, ist eine demonstratio, was ich Ausdruck nenne, ist ohngefähr eine significatio.⁹¹

Der Diskurs von Engel wird in diesem Passus komplexer und gleichzeitig insofern subtiler, als er eine durch den »Redegebrauch« ans Licht gebrachte gemeinsame Matrix der »malenden« (oder ostensiven: »demonstratio«)

87 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (wie Anm. 84), S. 79

88 Ebd., S. 7. Zu Engel und der Pathognomik soll an der Stelle auf die wertvolle akribische Rekonstruktion und Analyse von Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1995, S. 114 verwiesen werden.

89 Kuba: »Geste/Gestus« (wie Anm. 86), S. 139.

90 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste: in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln*. Bd. 2. Hildesheim et al.: Olms 1994, S. 314.

91 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (wie Anm. 84), S. 60. Zu »malenden« und »ausdrückenden« Gesten bei Engel vgl. den Lexikonartikel von Alexander Košenina: »Gebärde«. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 574. Zu Engels Auseinandersetzung mit Sulzer bei der Ausbildung seiner zwei Kategorien von Gesten vgl. Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (wie Anm. 88), S. 169.

und »ausdruckenden« (oder symbolischen: »significatio«) Gesten zu erkennen scheint, und zwar die »Gebehrden«, deren Bezeichnung allerdings üblicherweise für die zweite Art von Gesten, die »ausdruckenden«, stehen sollte. Aus dieser auf den ersten Blick semiotischen Überlagerung von semantischen Sphären lässt sich die medien- und kulturgeschichtliche Schwierigkeit ablesen, die diversen Funktionsweisen von Gesten eindeutig zu trennen. Es ist, als ob Engel nicht eine Evidenz, sondern einen strukturellen Engpass würde konstatieren wollen, welcher die Determination der Geste seit jeher beeinträchtigt. Zwischen »demonstratio« und »significatio« besteht gewissermaßen eine mediale Lücke, die keine deiktische oder darstellende Funktion füllen kann bzw. sich durch diese füllen lässt. Die »Gebehrden« scheinen in diesem Zusammenhang eine mediale Figur des Zwischenraums zwischen Sprach- und Affektdarstellung abzugrenzen. Die Selbstregulierungsfähigkeit der Körpersprachen sorgt für die Erschaffung zweckhafter Kommunikation und eines das Herz des Empfangenden-Rezipierenden umstimmenden Gefühls, das für Engel kraft einer kathartischen Ansteckungsdynamik (»das Ansteckende eines Gebehrdenspiels«⁹²) eine immaterielle, die Sinnlichkeit negierende Affektauslotung prozessiert.⁹³

Dieser letzten »ausdruckenden« Funktion der Geste gegenüber – die Engel zufolge für den Schauspieler weitaus wichtiger als die »malende« ist – muss der Rezipient eine kritisch-reflexive Haltung einnehmen bzw. eine Distanz von der Repräsentation setzen, durch die (mit expliziertem Rückgriff auf Aristoteles' *Poetik*) die bewusstseinsbildende Komponente der Katharsis wirksam werden kann. Die mediale Ansteckung der »ausdruckenden« »Gebehrden« lässt sich aber nicht von einer weiteren Duplizität (aristotelischer Färbung) wegdenken, durch die sich »eine zwiefache Frage« ergibt: »In Ansehung des ersten fragt die Kunst: was ist schön? In Ansehung der zweyten: was ist wahr?«⁹⁴. Daraus entsteht ein Spannungsverhältnis im Medium der »ausdruckenden« Geste selbst, welches aber bei Engel durch das eindeutige wirkungsästhetische Ziel der Widerspiegelung von Gefühlen ungelöst bleibt bzw. nicht weiter problematisiert wird:

92 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (wie Anm. 84), S. 88. Engels lexikalische Entscheidung für das Adjektiv »ansteckend« ist u. a. der pathognomischen Ausrichtung der *Ideen* geschuldet.

93 Dazu vgl. Rehm: *Stumme Sprache der Bilder* (wie Anm. 49), S. 155–158.

94 Engel: *Ideen zu einer Mimik* (wie Anm. 84), S. 73.

Alle Mienen des Akteurs, sogar manche ihrer Bewegungen, ahmt der so ganz illudirte Zuschauer, wenn gleich schwächer, nach: ohne daß er noch weiß, was gesagt werden wird, wird er ernsthaft mit dem Ernsthaften, fröhlich mit dem Fröhlichen: sein ganzes Gesicht wird zum Spiegel, der alle die abwechselnden Gebehrden der auftretenden Personen, Verdruß, Spott, Neugier, Zorn, Verachtung getreu zurückwirft.⁹⁵

Die »perfekte Illusionierung des Zuschauers«⁹⁶ produziert sich insofern, als der Akteur die Reaktion der teils unbewussten Nachahmung hervorzurufen schafft, so dass ein solches sich in der Nachträglichkeit anbietendes Funktionalitätskriterium die Frage nach der Beschaffenheit (d. i. des Prozessierens) der »ausdruckenden Geste« durch jene nach ihrer mediennegierenden Fähigkeit, über sich selbst hinauszudeuten und ins Andere zu gleiten, ersetzt. Die Funktion der »ausdruckenden« Geste kann nämlich erst als ausgeführt gelten, wenn jene nicht (allein) ästhetisch als eine schöne Bewegung, sondern (vielmehr) psychologisch als Ausdruck der Wahrheit (d. i. der gelungenen Affektvermittlung) betrachtet wird.⁹⁷ Die Instabilität der Geste betrifft also bei Engel nicht allein die Differenz zwischen Nicht-Kunst und Kunst oder »malenden« und »ausdruckenden« Gesten, sondern offenbar auch den Schönheits- und Wahrheitsgehalt der Darstellungen, die durch die Körperbewegungen »ausdruckend« versinnlicht werden. Die Rezeption der »ausdruckenden« Gesten ist also trotz der (erst nachträglich feststellbaren) Zentralität der wahrheitscharakterisierenden Betrachtungsweise selbst zwiegespalten, da sie über kein normatives Kriterium für die Unterscheidung zwischen Schönheits- und Wahrheitsgehalt verfügt und durch die Wirksamkeit der schauspielerischen Handlung beeinflusst ist – Engel lässt nämlich im Unklaren, ob die »ausdruckende« Geste eine eigene Medialität ganz unabhängig von der schauspielerischen Geschicklichkeit bei der Darstellung von Schönheit und Wahrheit hervorbringen kann.

Es ist nun, als ob sich in ein und demselben Medium, in der Geste, ein Wettstreit (nicht aber im Sinne des Paragone) entfacht hätte, der eine multiple agonale Relation zwischen universellen und individuellen Seelenzuständen, Affekt und Rationalität (im Sinne einer Logik der Bewegung), Schönheit und Wahrheit, Darstellung und Illusion aufdeckt, die bis in die rezeptive Ein-

95 Ebd., S. 87.

96 Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (wie Anm. 88), S. 168.

97 Dazu vgl. ebd., S. 158.

stellung durch Spaltungen und Dualismen hinein reiche. In dieser Hinsicht mag Engels Ästhetik der Geste die von Lessing in *Laokoon* (1766) ausgearbeitete Gegenüberstellung von Malerei und Poesie auf der Basis ihrer jeweiligen Raum- und Zeitsemiotiken,⁹⁸ die als Denkparadigma agonaler künstlerischer Vollzüge fungiert, zuzuspitzen: Ist nämlich die Schauspielpraxis in Engels Theater- und Gestenästhetik der Ort komplexer und ungelöster Dualismen, die die Fähigkeiten des Aktors nur kontingent zu verdunkeln vermögen, so kann sie m. E. – wie Košenina in Bezug auf die Verbindung zwischen Engels *Ideen* und Lessings *Laokoon* behauptet – »die ideale Vermittlung«⁹⁹ weder von Malerei und Poesie noch von weiteren kunstimmanenten spannungsreichen Polaritäten darstellen.

Für Engel sind die »ausdruckenden Gesten« Medien für die Übertragung (das »Ansteckende«), die Fixierung (durch Nachahmung und/oder »malende« Darstellung), aber v. a. für die Erforschung eines körperlichen, kinetischen Wissens, dessen Aneignung eine experimentelle, weil fortlaufend zu kalibrierende, Einstellung vonseiten des Produzenten und des Rezipienten im Hinblick auf die Bestimmung der Wirkung von Darstellungen benötigt. Engels Ästhetik der Geste zeigt aber auch – ähnlich wie bei Lessing –¹⁰⁰ eine mediennegative Tendenz zur Elision und dadurch zur Überwindung der Materialität des Künstlerischen auf, die sich durch die Ins-Werk-Setzung einer vom Rezipienten gefühlten Wahrheit (bzw. Wahrhaftigkeit) erkennbar macht.

98 An einer prominenten Stelle von *Laokoon* heißt es: »Wenn es wahr ist, daß die Malerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, di auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.« Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012, S. 115.

99 Vgl. Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst* (wie Anm. 88), S. 160.

100 Hier sehe ich eine Kontinuität zwischen der von David E. Wellbery hervorgehobenen Tendenz der Ästhetik Lessings, die Materialität von Kunst zu überwinden, und Engels Geste-Auffassung, so heißt es nämlich bei Wellbery: »A fundamental tendency of *Laocoon* [is] the attempt to elide the materiality of the art work.« Ders.: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. New York: Cambridge University Press 1984, S. 116. Für Elena Agazzi zielt die theoretisierte Überwindung der Materialität bei Lessing auf die Darstellung eines künstlerischen imaginären Raums, vgl. Elena Agazzi: *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*. Mailand: Jaca Book 1999, S. 61f.

Ein weiterer Wettstreit entflammt aber wenige Jahre nach Engels *Ideen zu einer Mimik* die Diskussion über die Natur der Geste der Kunst und wurde von Kleists kurzem, aber sehr dichtem Text *Über das Marionettentheater* (1810) und dessen »agonale[r] Struktur«¹⁰¹ gefördert. Der Text – der sich nicht eindeutig in eine Gattung einordnen lässt, da er sowohl einen philosophischen argumentativen Duktus, als auch die Form eines fiktionalen Gesprächs aufweist – gestaltet sich zuallererst insofern als ein »Dialog der Gesten«¹⁰², als er ein multilineares Beziehungsbündel an Spannungsverhältnissen kreiert, das dessen prekäre, (sich selbst) erkundende Natur und dadurch agonale Struktur ausmacht. Der kurze Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und dem Tänzer C. geht von der Thematisierung der »Pantomimik« der Puppen aus, die dem »Hrn C. [...] viel Vergnügen machte«¹⁰³. Die »graziöse[n]«¹⁰⁴ Bewegungen der Puppen erschließen C. die Anmut,¹⁰⁵ die durch die Abwesenheit von Bewusstsein (die »Seele des Tänzers«¹⁰⁶) oder, besser gesagt, im bloßen Zusammenspiel »mechanischer Kräfte«¹⁰⁷ Schönheit und Harmonie zu generieren scheint. Die Figur eines »Maschinisten«¹⁰⁸ hinter den Bewegungen der Puppen lässt sich jedoch als eine textuelle Anspielung auf die Präsenz einer Form von Bewusstsein in den anmutigen Bewegungen der Marionette lesen, so dass diese erste Anek-

101 Anja Lemke: »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/09* (2008/09), S. 199. In diesem Aufsatz, der zentral für das Verständnis der Geste in Kleists *Über das Marionettentheater* ist, wird der literatur-kulturwissenschaftliche Hintergrund des Texts Kleists rekonstruiert und originell analysiert. In meiner Lesart beabsichtige ich den spezifischen medienästhetischen Charakter der Geste bei Kleist anhand meines analytischen Rasters zu interpretieren und somit zu aktualisieren, ohne aber die Tradition der *eloquentia corporis* stärker zu berücksichtigen, wie es bei Lemke der Fall ist, obwohl ich am Ende meiner Argumentation eine Konvergenz zwischen ihrer und meiner Lesart versuchen werde.

102 Paul de Man: *Allegorien des Lesen*. Übers. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 211.

103 Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. Hg. v. Gabriele Kapp. Stuttgart: Reclam 2013, S. 9.

104 Ebd.

105 Für eine Überblicksdarstellung zu Anmut und Grazie aus der Perspektive interdisziplinärer Ästhetik vgl. Gerd Kleiner: »Anmut/Grazie«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010, S. 193–207.

106 Kleist: *Über das Marionettentheater* (wie Anm. 103), S. 10.

107 Ebd. S. 11.

108 Ebd., S. 9. Immer aktuell bleibt zum Thema Bewusstsein in Kleists *Über das Marionettentheater* der Aufsatz von Rüdiger Bubner: »Philosophisches über Marionetten«. In: *Kleist-Jahrbuch 1980* (1980), S. 73–85.

dote in Kleists fiktionalem Gespräch die grundlegende Ambivalenz der Geste zwischen Selbstpräsentation und Bewusstseinsfilterung (oder mit unseren mehrfach deklinierten Denkachsen: vergegenwärtigendem Prozessieren und Negation) gleich simulierend präsentiert. Ähnlich wie bei Castiglione ist die Anmut bei Kleist Gegenstand einer dialogischen Hinterfragung der expressiven Fähigkeiten menschlicher Bewegungen: In *Über das Marionettentheater* geht es allerdings nicht primär um die (literarisch-philosophische) Deskription von Idealen ästhetischer Bildung mit Blick auf die anthropologische Fundierung des *homo publicus*, sondern um das ausdrücklich ästhetische Problem der Medialität der Geste als *ars*, d. h. als aufs-Spiel-gesetzte Technik, die eine eigene Sinnlichkeit prozessiert. Um dieses Problem in dessen Facettenreichtum noch schärfer zu konturieren, recurriert Kleist bzw. der Ich-Erzähler des Dialogs auf ein weiteres Beispiel, das eine – so lässt sich in erster Instanz definieren – transmediale Seite der Anmut emergieren lässt, die für unsere Bestimmung der *ars* der Geste besondere Beachtung verdient: Nach der Erzäh-



Abb. 2: Cornelis Cort: *Der Dornauszieher* (1551–1575)

lung von Kleist hätte ein »Jüngling« in Paris beim Ziehen eines Splitters aus dem Fuß dieselbe Anmut zum Ausdruck gebracht, welche manche Skulpturen des Dornausziehers [Abb. 2] ausstrahlen, die sich in den »meisten deutschen Sammlungen«¹⁰⁹ befinden. Bei den darauf folgenden Versuchen, die (künstlerische) Geste des Dornausziehers zu wiederholen und dieselbe anmutige Stellung einzunehmen, wird der Knabe immer wieder scheitern, so dass

eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt [...] sich, wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen [schien], und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Leiblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.¹¹⁰

Kleist lenkt mit seiner Textstelle die Aufmerksamkeit des Lesers von der Suche nach den Spuren der künstlerischen Prototypen des Dornausziehers, auf den der fiktionale Ich-Erzähler sich mit vagen Andeutungen bezieht, auf das (künstlerische) Scheitern des Knaben, wohl wissend, dass seine fiktionale Referenz auf die Skulptur einen ekphrastischen Kurzschluss im Text und beim Rezipienten produziert und die Verortung der *ars* zwischen (erzählter) Erinnerung und fiktionalem Gespräch oder aber auch zwischen Körper und Kunst noch schwieriger macht: Eine solche Schwierigkeit charakterisiert, wie allmählich deutlich wird, eine essentielle Operationsweise der Geste. Die Suche nach dem Ort der *ars* der Geste erscheint aber durch eine weitere Erzählung diesmal vonseiten des Tänzers – die in Kleists Text als drittes Beispiel für die Beschreibung der Erscheinungsart von Anmut betrachtet werden kann – noch komplexer: Es handelt sich um einen Bären, der sämtliche Fechtstöße pariert, ohne wie ein menschlicher Fechter auf Finten zu reagieren – auf diese Erzählung werde ich aber an der Stelle nicht weiter eingehen.¹¹¹

Die zusammenfassende Rekonstruktion des Textes von Kleist lässt dessen Heterogenität und gleichzeitig die Agonalität der beschriebenen Gesten aufkommen. Die gesamte Erzählung-Argumentation wird von Spannungsverhältnissen durchquert, die zunächst durch folgende Oppositionspaare und deren Wechselseitigkeit hindurch schimmern: Autonomie-Heteronomie und Natur-Kunst. Solche Oppositionen werfen v. a. in der zweiten Erzählung über die Nacherzeugung der anmutigen Geste des Dornausziehers vonseiten des Pari-

109 Kleist: *Über das Marionettentheater* (wie Anm. 103), S. 14.

110 Ebd., S. 15.

111 Ebd., S. 16.

ser Jünglings, auf die ich mich hier konzentrieren möchte, die Frage nach dem Spannungsverhältnis von Kunst und Natur in der *ars* der Geste auf. Fiktional wird nämlich an der Stelle die Genealogie einer *ars*-Technik thematisiert, die als ein Sich-Selbst-Gesetzgebendes und gleichzeitig Gesetzmäßigkeiten-Andeutendes auftritt. Die Verbindung zwischen Kunst und Natur beruht bei Kleist nämlich auf deren spielerischer Gegenseitigkeit, die, im Sinne des Paragraphen 45 von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), Produkt eines vom empfindenden Subjekt notwendig vorausgesetzten analogischen Ineinandergreifens von Zweckmäßigkeiten ist: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.«¹¹² Die anmutige Geste, ähnlich wie Kants Schönheit, bedarf einer analogischen Einführung der Zweckmäßigkeiten von Natur und Kunst, um ihren Sinn zu prozessieren und wahrnehmbar zu werden: Sie muss anders gesagt ähnlich wie ein Naturphänomen einen Zweck vorzeigen, ohne aber diesen auszuführen, was gleichzeitig ihre Kunstähnlichkeit ausmacht. Dadurch scheint die Geste in *Über das Marionettentheater* eine Zwischenposition (zwischen Natur und Kunst, ohne beides zu sein) zu besetzen, wobei ihre künstlerisch erscheinende Verfasstheit gerade wegen der Abwesenheit von Funktionen und deren Ausführung prominenter zu sein scheint, wenn die Natur als eine teleologische Struktur betrachtet wird. Gesucht von Kleist wird an der Stelle die Konturierung einer weiteren *ars*-Technik, die (mit Agambens Worten) rein medial¹¹³ Zweckmäßigkeiten durch referenzlose Expressivität hemmt und Sinnpotenzialitäten erfahren lässt. Das vom Pariser Knaben vorübergehend erreichte Moment der Anmut durch »das freie Spiel« der Gesten lässt sich nicht endgültig versprachlichen und eröffnet die Frage, ob es Produkt einer kontingenten, einzuübenden Geschicklichkeit – wie etwa jene des Maschinisten oder des Tänzers in der ersten Erzählung – oder eines noch kontingenteren Sachverhaltes ist, der sich ereignet, operiert und dadurch Änderungen prozessiert. In der Koexistenz dieser zwei Arten von Gesten spielt sich mit unverkennbarer

112 Kant: »Kritik der Urteilskraft« (wie Anm. 78, Teil 1), §44, S. 240. Zur »ästhetischen Gesetzmäßigkeit« bei Kant und Kleist (d. h. dem Spielerischen nach unserer Lesart) vgl. u. a. die immer noch aktuelle Studie von Ernst Cassirer: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*. Berlin: Reuther u. Reichard 1919, S. 42–45.

113 S. dazu Lemke: »Gemüts-Bewegungen« (wie Anm. 101), S. 197. Lemke interpretiert in ihrer Abhandlung die »reine Medialität« der Geste bei Kleist vordergründig als Hemmung des Rhetorischen.

Evidenz für uns die – diesmal agonale – Dialektik von Negation und vergegenwärtigendem Prozessieren mit einem gesonderten Akzent auf die Momente der bewussten Steuerung der Geste oder deren bewusstseinsentzogenem Automatismus bzw. deren Präsentifizierung ab. Ähnlich wie bei Diderot (und teils bei Castiglione) könnte die Textualität bzw. fiktionale Darstellungsart, durch die sich die Argumentation entwickelt, der mediale Körper einer solchen prozessierenden *ars*-Technik sein, so dass von einer »inszenierten Geste«¹¹⁴ in *Über das Marionettentheater* die Rede sein kann. Die Form des fiktionalen Gesprächs verleiht nämlich dem agonalen Spannungsverhältnis einen sinnlichen (und, durch Metaphern, somatischen) Raum, ermöglicht dies gar durch die komplexe Serie von Verweisen, die bislang analysiert worden sind. Die gattungs- und bedeutungsübergreifenden Ambivalenzen des Textes – zwischen Erzählung und Aufsatz, Dialog und inszeniertem Zwiegespräch, Literatur und Philosophie – gestalten eine fiktionale Werkstatt, in der sich das Medium Literatur, wenn sicherlich nicht in dessen Materialität, doch zweifellos in dessen Darstellungspotenzial selbst überschreitet und durch eine vielfältige Ausbreitung seiner Identität bzw. eine progressive Hybridisierung Sinn erzeugt. Auch in Kleists *Über das Marionettentheater* geht also die gestische Sinnerzeugung mit der Sprachanalogie, welche die physiognomisch-rhetorische Tradition charakterisiert, einher, indem sie ihre Dynamik durch einen hauptsächlich metaphorischen Schreibmechanismus prozessiert, der den bereits von Quintilian hervorgehoben und zugunsten der »eloquentia« der Geste kompromisshaft aufgelöst (dazu vgl. Kap. 1, Teil 2) medialen Wettstreit zwischen Sprache und Geste fortleben lässt. Die hier angenommene gestische Natur von Kleists Schreiben scheint aber auf ein Jenseits einer solchen um die »eloquentia corporis« orientierten Lesart anzuspielen, wenn man die genaue textuelle Einbettung seiner Reflexion über die »Gebhärden« näher betrachtet. In der zweiten Erzählung des Gesprächs von *Über das Marionettentheater* geht es nämlich thematisch um das Scheitern des Knaben bei seinem Versuch, die anmutige Stellung des Dornausziehers zu wiederholen und in eine

114 Eine solche werkimmanente Ästhetik scheint Anja Lemke in einem weiteren lezenswerten Aufsatz zur Geste in *Über das Marionettentheater* nicht näher zu untersuchen, da in ihrer Studie von einer »Inszenierung von Gesten« die Rede ist, was eine Heterogenität zwischen Form, Stil und Darstellung im Text Kleists impliziert, die m. E. seiner immanenten Textästhetik widerspricht, vgl. Anja Lemke: »Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900«. In: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* 2 (2013), S. 263.

eigene Geste zu transformieren. Betrachtet man die thematische Ausrichtung des Textes als ein selbstreflexives Moment des Mediums Literatur, so könnte der gesamte Text von Kleist ein eigenes Scheitern erfahren, beim Versuch eine nicht mit der Tradition der Physiognomik und der Rhetorik gleichzusetzende, vergegenwärtigend prozessierende *ars* der Geste (fiktional) zu konturieren. Das Misslingen des »Jünglings« in *Über das Marionettentheater* könnte, anders gesagt, mit dem ästhetischen, positiven (im Sinne von produktiven)¹¹⁵ Misslingen des Textes Kleists korrespondieren, der somit seine auf Ambivalenzen und Spannungsverhältnissen beruhende Offenheit und immanente Reflexivität entfaltet: »Das Offene der Kunstwerke [...] impliziert die Möglichkeit gänzlichen Mißlingens«¹¹⁶, heißt es in einem für *Über das Marionettentheater* insofern zutreffenden Postulat Adornos. Ob die konstitutive Unberechenbarkeit des Textes das wegweisende, aber textuell und allgemein ästhetisch vielleicht nicht realisierbare Ziel einer prozessierenden *ars*-Technik darzustellen und zu verkörpern schafft, lässt sich auf der Grundlage der intermedialen und polyphonischen Darstellungsart des Textes bezweifeln. Die unruhige Suche nach einem Ausweg aus der (medial neuen) Sprache in Richtung der bislang über Umwege nachgezeichneten *ars*-Technik zeugt aber nicht allein von der von Kleist (frühzeitig)¹¹⁷ konstatierten Sprachkrise, sondern vom möglichen langsamen Aufkommen einer neuen Operativität der Geste, welche einen Dialog – aber auch unvermeidlich einen Nahkampf und eine Osmose – mit neuen, geistesgeschichtlich wieder zu besetzenden Medien und Künsten unterhält und intensiviert. Die Fortsetzung eines solchen Dialogs soll im folgenden Teil dieser Abhandlung zunächst am Beispiel von Warburgs reflektierten Gestenpraktiken analysiert werden.

115 Zur »Positivierung des Scheiterns« bei Kleist vgl. Gabriele Brandstetter: »Kleists Bewegungsexperimente. Choreographie und Improvisation«. In: Günter Blamberger u. Stefan Iglhaut (Hg.): *Kleist/Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011*. Berlin u. Frankfurt a. O.: Kerber 2011, S. 62–70, 70.

116 Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 16, Teil 1), S. 526.

117 Zu den auf die Sprachkrise »vorbereitenden Reflexionen« am Ausgang des 18. Jahrhunderts (darunter auch jenen Kleists) vgl. Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: Beck 2004, S. 177–182, zu Kleist vgl. v. a. S. 178.



III. Reflexive Gestaltung: Prozessierende Paradigmen im 20. Jahrhundert



»Zwischen Greifen und Begreifen liegt
die umreissende Umfangsbestimmung.«

*Aby Warburg:
Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet
der Pueblo Indianer in Nordamerika*

1 »Zwischen Greifen und Begreifen«

Bild und Distanz

Mit Aby Warburg erlebt das physiognomische Projekt einer (möglichst) lückenlosen Kartographie der Geste (der Kunst) eine geradezu irreversible mediale Wende. Gesten, die noch einige Jahrzehnte zuvor bei Kleist eine ambivalente Position zwischen Körper(-darstellung) und Textualität besaßen, werden bei Warburg zu prozessierenden Medien: Sie sind für ihn Bilder, deren Lebendigkeit die Kunstwissenschaften mit ihrem Selbstüberbietungsdrang (d. h. jenem der Kulturwissenschaft im Sinne Warburgs) zu registrieren trachten. Das »Festhalten der Bilder des bewegten Lebens«¹, das Warburg in seinem Aufsatz zu *Sandro Botticellis* Geburt der Venus und Frühling als »Problem für die bildende Kunst«², spricht der künstlerischen Bildleistung, betrachtet, wird auch zum inneren Problem der Kunstwissenschaft und somit einer unterschiedliche Wissensgebiete und Ausdrucksformen übergreifenden Reflexivität, deren spannungsreiche Mitte die Prozesshaftigkeit des Bildmediums in seiner

1 Aby Warburg: »Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*«. In: Ders.: *Werke*. Hg. u. kommentiert v. Martin Treml, Sigrid Weigel u. Perdita Ladwig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 107.

2 Ebd.

Immanenz selbst ist.³ Durch Warburgs Geste-Konzepte und deren mediale Ausformungen ergeben sich also neue Verhandlungsräume zwischen Wissenschaften und Künsten.

Warburgs Ästhetik der Geste als immanente Reflexivität des Bildmediums, die im Folgenden diesseits und jenseits einer Theorie symbolischer Prozesse ausgelegt wird, scheint sich zunächst aus einer Problematisierung der Ausdruckskunde und der Mimik auf dem Feld der Physiognomik zu speisen. In einer Ansprache auf der konstituierenden Sitzung des Kuratoriums der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg am 31. Dezember 1927 mit dem Titel *Vom Arsenal zum Laboratorium* präsentiert Warburg die Forschungslinien seiner kunst- und kulturwissenschaftlichen Werkstatt zur Geste, in welcher der »menschliche[...] Ausdruck im Bildwerk als Prägestück des praktischen bewegten Lebens«⁴ begriffen wird, und verweist in diesem Zusammenhang auf seine Auseinandersetzung mit dem Evolutionstheoretiker Charles Darwin und dem Mediziner Theodor Piderit, auf die ich gleich eingehen werde.⁵ Der »allgemeine Gesichtsausdruck« bietet bei Warburg ein morphologisches (und dabei genealogisches) Paradigma für die Konstitution der Geste als »Bildwerk«, indem er als eine »reflexmäßig wiederholte Aeussderung« begriffen wird, »die auf rein geistigen Anreiz so reagiert, als ob man sich eines sinnfälligeren Reizzustandes erinnert«⁶. Der Ausdruck fungiert als somatische Sprache, die ein im Gedächtnis gespeichertes Davor des Ausdrucks selbst, den »Reizzustand«, durch die expressive Bewegung präsentifiziert, aktualisiert und an unterschiedlichen Erfahrungswerten neu adaptiert: »Wenn einem jemand nicht gefällt, macht man eine Mundbewegung, als ob einem etwas säuerlich schmecke«⁷. Eine solche metaphorische Adaption bestimmt, wie wir bald sehen werden, die Funktionsweise des vergegenwärtigenden Prozessierens von Bildmedien bei Warburg. Zuvor ist aber ein Einblick in die für Warburgs Ausdruckstheorie grundlegende Analogie zur Sprache notwendig.

3 Andrea Pinotti: »Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 61.2 (2016), S. 275.

4 Warburg: »Vom Arsenal zum Laboratorium«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 687. Dazu s. die Kommentare der Herausgeber in: Ebd., S. 666.

5 Ebd., S. 687.

6 Ebd., S. 687f.

7 Ebd., S. 688.

Diese Sprachanalogie ist nicht allein ein charakteristisches Element der bisher analysierten Gesten- sowie Ausdruckstheorien zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert, sondern auch impressionistisch (ich denke in dieser Hinsicht u. a. an Croces Einführung von Ästhetik und Sprachwissenschaft im Hinblick auf die Erforschung des bewusstseinsbildenden Binoms Intuition-Ausdruck)⁸ und stark evolutionstheoretisch geprägt. So heißt es bei Darwin: »Certain [...] gestures, which seem to us so natural that we might easily imagine that they were innate, apparently have been learnt like the words of a language«⁹. Darwin versteht mit seiner Problematisierung angeborener und erlernter Gesten bzw. Ausdrücke – welche trotz der auf Erlernbarkeit anspielenden Analogie mit der Sprache unentschlossen bleibt –¹⁰ die Geste als Abschwächung¹¹ einer früher konkreten Handlung und lässt die Frage nach ihrer

8 Vgl. Benedetto Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Hg. v. Giuseppe Galasso. Mailand: Adelphi 1990, S. 186–190; dazu erlaube ich mir auf folgende Studie zu verweisen: Luca Viglialoro: *Origine dell'arte. Studi sull'estetica di Croce*. Neapel: Orthotes 2018, S. 63–70. Die Beziehung zwischen Croce und Warburg beruht auf einer nach zahlreichen persönlichen Treffen zwischen den beiden geknüpften »Sternenfreundschaft, die trotz der eindeutigen Unterschiede zwischen den zwei Denkern (Croces ästhetische Reflexionen sind nicht bildtheoretischer Art) interessante Konvergenzen aufweisen, v. a. was die Funktionsweise des Ausdrucks bei der Bildung ästhetischen Bewusstseins anbelangt. Ein Vergleich zwischen Warburg und Croce wäre aber hinsichtlich der Thematisierung der Geste als ein Nicht-Sprachliches nicht weiterführend – Croces Ästhetik des Ausdrucks versteht sich, wie der zitierte Titel seines Werkes suggeriert, als eine allgemeine Sprachwissenschaft. Eine der letzten Studien zu Warburg und Croce befindet sich in Paolo D'Angelo: *Il problema Croce*. Macerata: Quodlibet 2015, S. 195–208.

9 Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray 1872, S. 353. Zur Wichtigkeit dieser Schrift in Warburgs Reflexion vgl. Ernst Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. v. Matthias Fienbork. Berlin: Europäische Verlagsanstalt 1992, S. 99.

10 Dazu vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*. München: Fink 2006, S. 221f.

11 In Bezug auf den Ursprung pantomimischer Bewegungen vertritt Wilhelm Wundt eine Sichtweise, die jener Darwins zu den mimischen Bewegungen ähnlich ist: »Die Arme und Hände sind von der frühesten Entwicklung des Menschen an als die Organe tätig, mit denen er die Gegenstände ergreift und bewältigt. Aus dieser offenbar ursprünglichen Verwendung der Greiforgane, in welcher der Mensch den analogen Tätigkeiten der ihm nahestehenden Tiere nur dem Grade, nicht dem Wesen nach überlegen ist, führt aber eine jener stufenweisen Veränderungen, die zunächst eigentlich regressiver Art sind, in ihren Wirkungen jedoch wichtige Bestandteile einer fortschreitenden Entwicklung bilden, zur ersten primitivsten Form pantomimischer Bewegungen. Sie ist genetisch betrachtet nichts anderes als die bis zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung. In allen möglichen Übergängen von der ursprünglichen bis zur späteren Form begegnet sie

Genealogie und ihrer Darbietung offen, d. h. nach dem Grund, weshalb man eine bestimmte Mundbewegung macht, wenn einem jemand »nicht gefällt« bzw. (nach Warburg) »säuerlich schmeckt«. Wie Matthew Vollgraff in seiner gut recherchierten Studie schreibt,¹² stellt Theodor Piderits *Mimik und Physiognomik* (1886, 2. Auflage) für Warburg insofern eine Art Korrektiv zu Darwin dar, als seine Abhandlung eine weitere Analogie der mimischen Gesten beschreibt: Reagieren die Muskeln auf physische Reize und Empfindungen, so vergegenwärtigen sie Umgangsformen mit imaginären Objekten durch Mienenspiele, die auf eine körperliche, überindividuelle Urerfahrung implizit verweisen, von dieser ja zeugen. So heißt es bei Piderit: »Da jede Vorstellung dem Geiste gegenständlich erscheint, so beziehen sich die durch Vorstellungserregungen veranlassten mimischen Muskelbewegungen auf imaginäre Gegenstände«¹³. Auch bei Piderit gleichen die mimischen Gesichtsgesten einer Sprache – »Die Mienensprache ist die stumme Sprache des Geistes«¹⁴ schreibt er in *Mimik und Physiognomik* –, diese bleibt aber nicht im *après coup*, in unhintergehbare Nachträglichkeit unerforschlich. Piderit scheint eine kinetisch-materielle, gegenstandsbezogene Analogie zwischen Bewusstseinsvorstellungen und Gesten im Sinn zu haben, die aus einem Urkontakt und einem originären, somatischen Verkehren mit der Welt stammt, das früher zweckmäßig war. Der Körper und dessen Bewegungen fungieren für Piderit als Depots, die Handlungen mimisch kodieren, um die Bewegungsgesetze und -möglichkeiten von Gegenständen sowie unsere Interaktionen mit diesen charakteristisch – präziser: symbolisch – zu speichern. Sie sind also nicht abgeschwächte Handlungen, wie bei Darwin, sondern Relationen zwischen Vorstellungen und Gegenständen, die im Medium des Somatischen wahrnehmbar werden. Die mimische Reaktion – die Friedrich Theodor Vischer durch eine kritische,

uns noch fortwährend beim Kinde. Dieses greift auch nach solchen Gegenständen, die es, weil sie ihm zu fern sind, nicht erreichen kann. Damit geht aber die Greifbewegung unmittelbar in die Deutebewegung über. Nach oft wiederholten Versuchen, die Gegenstände zu ergreifen, verselbständigt sich dann erst die Deutebewegung als solche.« Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1 (Die Sprache). Teil 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1904, S. 129f.

12 Matthew Vollgraff: »The Archeology of Expression: Aby Warburg's Ausdruckskunde«. In: Frank Fehrenbach u. Cornelia Zumbusch (Hg.): *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*. Berlin u. New York: De Gruyter 2018, S. 139f.

13 Theodor Piderit: *Mimik und Physiognomik*. Detmold: Meyer'sche Hofbuchhandlung 1886, S. 37.

14 Ebd., S. 3.

wenn auch weitgehend zustimmende, Revision von Piderits Thesen als einen symbolischen Prozess unbewusster »äußerliche[r] Verknüpfung«¹⁵ von Sinnlichkeit und affektivem Inhalt auffasst – wäre daher die präsentifizierte Spur einer unbewussten gegenseitigen Übertragung von kinetischen Erfahrungswerten zwischen Muskelbewegungen und Vorstellungen. Warburg vertieft aber und differenziert die Position Piderits, indem er die Geste als einen unbewussten, gedächtnisgesteuerten Gemeinsinn¹⁶ verstanden wissen will: Jedes Zucken unserer Glieder wäre beispielsweise für Warburg eine Art mnesische¹⁷ Anbindung an ein sozial-kollektives Körpergedächtnis, welches die Sinnpluralität des Bildlichen zu fixieren versucht und die Kunst gerade durch ihre Bildlichkeit erforscht, umformt und fortwährend energetisch auflädt.

Ein solches unausgesprochenes Projekt hat für Warburg sehr weitreichende Wurzeln in der Kunst, die über die »pathische Gebärdensprache«¹⁸ der Antike und deren versuchte »Wiederherstellung«¹⁹ in der italienischen Frührenaissance hinausgehen. Die *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923) bieten in dieser Hinsicht eine durchweg plastische Darstellung des phylogenetisch fundamentalen Verhältnisses zwischen Gesten im Mienenspiel (also: im Sinne Darwins und Piderits) und Gesten der Kunst (im Sinne Warburgs), was wiederum Licht auf die Bedeutung von Warburgs bewegungs- und energieorientiertem Gesten-Konzept wirft:

Zwischen Greifen und Begreifen liegt die umreissende Umfangsbestimmung.

Der künstlerische Prozess steht zwischen Mimik und Wissenschaft. Er benutzt die Hand, aber sie kehrt zu ihrem Ablauf zurück; sie ahmt nach, d. h. sie verzichtet auf ein anderes Besitzrecht dem Objekt gegenüber, als seinem äusseren Umfang abtastend nachzugehen. Sie verzichtet also nicht vollkommen auf die Berührung des Subjekts, wohl aber auf die begreifende Besitznahme.

15 Friedrich Th. Vischer: »Das Symbol«. In: Ders.: *Philosophische Aufsätze*. Leipzig: Fues's Verlag 1887, S. 154. Vgl. dazu Vollgraff: »The Archeology of Expression« (wie Anm. 12), S. 140.

16 Kant: »Kritik der Urteilskraft« (wie Anm. 78, Teil 1), §20, S. 224–228.

17 Cornelia Zumbusch stellt zu diesem Punkt eine interessante Parallele zwischen Warburgs und Freuds Theorien des Bewusstseins an, worauf ich aber nicht eingehe, da ich die Besonderheit von Warburgs Gestentheorie analysieren möchte, vgl. dies.: »Gesteigerte Gesten«. Pathos und Pathologie bei Warburg und Freud«. In: Bettina Bannasch et al. (Hg.): *Übung und Affekt*. Berlin u. New York: De Gruyter 2007, S. 269–290.

18 Warburg: »Dürer und die Antike«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 177.

19 Aby Warburg: »Die Fixsternhimmelsbilder der *Sphaera Barbarica*«. In: Ebd., S. 345.

Der künstlerische Akt ist gleichsam ein neutrales Greifen, das die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt nicht real verändert, sondern nur – in der Plastik wirklich tastend, beim Maler nur im Umriss umfahrend – mit dem Auge aufnimmt und wiedergibt.²⁰

Diese Notizen sind für unsere Lesart der Geste der Kunst bei Warburg sehr wichtig und scheinen aus einem handlungs- und kunstpraktischen Postulat hervorzugehen, das Warburg in einem flüchtigen Vermerk in *Symbolismus als Umfangsbestimmung* (1896–1901) andeutet: »Das Kunstwerk ist ein Erzeugnis des wiederholten Versuches abseits des Subjectes, [das] zwischen sich und das Object eine Entfernung zu legen versucht«²¹. Das Kunstwerk entsteht also aus einer Distanznahme, einer »*actio per distans*«²² zwischen Subjekt (als Bewusstsein) und Objekt (als Grenze des Bewusstseins), welche sowohl das Entwerfen sowie den lebensnotwendigen Kalkül und somit eine Rationalität *in statu nascendi* ausdrückt, als auch und v. a. eine weitere Reflexivität. Die »Hand« der Kunst – von der im letzten Blockzitat von Warburg die (nicht allein metaphorische) Rede war – berührt durch ein »neutrales Greifen« Objekte und übt sich in konstanter Selbstaufmerksamkeit. Das Zurückkehren zu »ihrem Ablauf« macht diese Hand zum Medium einer Reflexion und somit einer Abstraktion des Realen – worauf Warburgs vorsichtige Bezugnahme auf einen grundlegenden Nachahmungstrieb der Kunst anspielen könnte –, die sich als Selbsthinterfragung und kontrolliertes Abtasten kundgibt. Eine solche kontingente, prekäre Rückkehr zu sich selbst versucht, die Distanz zum Objekt beizubehalten, die notwendig ist, um dieses zu speichern und zu erforschen, was zugleich die Doppelnatur des künstlerischen Prozesses »zwischen Mimik und Wissenschaft« versinnbildlicht.

Wieso soll aber der Kunst eine forschende Aufgabe anvertraut werden, welche auch die Rationalität in systematischer Hinsicht ausführen könnte? So formuliert, könnte unsere Frage die Zwischenposition künstlerischer Prozesse in eine agonale Auseinandersetzung mit der Vernunft überführen, was an der Stelle unangebracht wäre. Wie sind also das »neutrale Greifen« künst-

20 Aby Warburg: »Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika«. In: Ebd., S. 587.

21 Aby Warburg: »Symbolismus als Umfangsbestimmung«. In: Ebd., S. 618.

22 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 13; vgl. ders.: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 10.

lerischer Prozesse und dessen Auslotung kinetischer Erfahrungswerte in ihrer Eigenheit zu verstehen?

Im ersten Teil von Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923) findet sich eine Genealogie der symbolischen Dialektik bzw. Wechselbeziehung zwischen Greifen und Begreifen, die Warburg gekannt haben mag:

121

Das Objekt, der Gegenstand der Erkenntnis, rückt mehr und mehr in die Ferne, so daß es für die kritische Besinnung des Wissens auf sich selbst zuletzt geradezu als der »unendlich-ferne Punkt«, als unendliche Aufgabe des Wissens erscheinen kann; aber zugleich nimmt es in dieser scheinbaren Entfernung erst seine wahrhafte ideale Bestimmtheit an. Im logischen Begriff, im Urteil und Schluß entwickelt sich jenes mittelbare Erfassen, das den eigentlichen Charakter der »Vernunft« ausmacht. So scheint genetisch und sachlich in der Tat ein stetiger Übergang vom »Greifen« zum »Begreifen« zu führen. Das sinnlich-physische Greifen wird zum sinnlichen Deuten – aber in diesem letzteren liegt bereits der erste Ansatz zu den höheren Bedeutungsfunktionen, wie sie in der Sprache und im Denken hervortreten.²³

Warburg begriff Cassirers Theorie des Symbolischen als unverzichtbare, durchweg kritisch zu betrachtende Referenz der von ihm gegründeten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, d. h. des eigenen Gedanken/Schaffen-Labors.²⁴ Cassirer scheint an der Stelle eine sprachgenetische und anthropologische Basis für Warburgs Auffassung der Relation zwischen Greifen und Begreifen zu bieten.²⁵ Das Begreifen wird einerseits (in evolutionstheoretischer und phi-

23 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 1. Berlin: Bruno Cassirer 1923, S. 127.

24 Aby Warburg: »Ernst Cassirer. Warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 701. Über die komplexe, teils auch auf gegenseitigen Missverständnissen basierende Beziehung zwischen Warburg und Cassirer s. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 482–498, v. a. 484f.

25 Warburg stellt selbst eine anthropologisch-symboltheoretische Reflexion zum Greifen in seinen *Grundlegenden Bruchstücken zu einer monistischen Kunstpsychologie* (1888/1896–1905/1912) an, bei der er die Figur des »Greifmensch[en]« als Vorstufe des »Denk Sprach mensch[en]« skizziert. Den »abtastende[n] Künstler« verortet Warburg in seinem genealogischen Schema »zwischen den beiden«, vgl. Aby Warburg: »Grundlegende Bruchstücke«. In: Ders.: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Hg. v. Ulrich Pfisterer u. Hans Christian Hönes. Berlin u. New York: De Gruyter 2015, S. 215. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich Warburg an der Stelle mit Herder auseinandersetzt. In Herders *Plastik* (1778) wird das Begreifen zum gefühlsgeleiteten Akt von Wissenskonstitution: »Je mehr [d]er Körper, als Körper, nicht angaffte und beträumte, sondern erfasste, hatte, besaß, des-

losophisch-anthropologischer Hinsicht) als die adaptiv komplexere, reflexive Form des Greifens verstanden, die Modifikation, Manipulation und Aneignung jenseits der individuellen Grenzen des Körperlichen, gar in Abwesenheit des Somatischen ermöglicht, andererseits, als das, mit dem sich das Greifen in einem konstanten Spannungsverhältnis befindet. Eine solche Spannung ist bei Warburg im Gegensatz zu Cassirer nicht bloß in abstracto als Koordination und Auseinanderklaffen von Sinnlichkeit und Vernunft, und somit als stetige Anpassung und Differenzierung der Interaktion von Sinnesdaten und (entsprechenden) begrifflich-semanticen Anlagen aufzufassen. Warburg versucht m. E. Cassirers Genealogie der Gesten als symbolische Form bildtheoretisch – und, wie wir bald sehen werden, bildlich – derart zu erweitern und zu überwinden, dass der künstlerische Bildakt durch das Spannungsverhältnis zwischen Greifen und Begreifen *als lebendiges Dokument der Entstehung von Reflexion* konzipiert wird, die über Cassirers ausdrucksästhetische Differenz zwischen niedrigeren und »höheren Bedeutungsfunktionen« hinausgeht. Was Warburg auf dem Gebiet der Kunsttheorie »Ausdruck« und »Gebärde« nennt, ist also nichts Anderes als das Bild in seiner *Doppelnatur* vom Medium des Bewusstseins und eines sich formierenden Selbst: »Der Ausdruck ist bei Warburg bereits das Bild«²⁶. Das künstlerische Bild ist in dieser Hinsicht eine (schon immer gewesene) Geste, die prozessierend die Reflexion darbietet, jedoch weniger im Sinne einer Darstellung *in figura*, sondern eher als Materialisierung und selbstpräsentative Medialisierung, die ihre Körperlichkeit und somit Kontingenz exponiert. Das vergegenwärtigende Prozessieren des Geste-Bildes ist bei Warburg nicht die nackte Zurschaustellung des Mediums als solches, als ob das Bild eine vermeintlich wahre oder tieferliegende Materie darstellen oder gar »nachahmen« könnte: Vielmehr hat es mit einer im Medium vorhandenen, spürbaren, resistenten Prekarität, die sich nicht auflösen lässt, zu tun.

to lebendiger ist sein Gefühl, es ist, wie auch das Wort sagt, Begriff der Sache.« Johann G. Herder: »Plastik«. In: Ders.: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 249. Zu Warburgs Rezeption von Herder, die ein noch zu schreibendes Kapitel der Warburg-Forschung ist, und zum Thema »Besonnenheit« vgl. u. a. Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 177. Den Verweis auf Herders Plastik verdanke ich dem Freund Raimund Stecker.

26 Ebd., S. 170.

Wieso verkörpert aber für Warburg das Bild (und nicht beispielsweise die Schrift) das Medium Geste? Diese Frage hängt u. a. mit dem in der Geschichte der Kunsttheorien und der Ästhetik mehrmals aufgetauchten medientheoretischen Problem der Typologie der Wahrnehmung und des *Ineinandergreifens* zusammen, die das Bild mit sich bringt. Konkreter bedeutet dies, dass das Bild seit jeher insofern das Medium der (zu reduzierenden) Distanz darstellt, als es ontologisch den Einsatz einer visuellen Wahrnehmung voraussetzt, deren Selbstreflexivität (das Zurückkehren zu »ihrem Ablauf«, wie es bei Warburg heißt) durch das Bestehen körperlich-physischer Distanz möglich ist. Bereits im naturwissenschaftlichen und protoästhetischen Denken (wie etwa bei Thomas von Aquin) ist das Auge das Organ der Distanz und der Exterozeption, welches eine ontologische Äußerlichkeit inkarniert: Das Bild wäre in dieser Hinsicht das symbolische, aber v. a. sich in seiner Materialität selbstpräsentierende Korrelat eines derartigen Wahrnehmens/Erkennens. Bei Warburg gilt die Distanz des Bildes aber vielmehr als die physische Bahn einer vermeintlich linearen Wahrnehmung. Die Distanz ist eine eminent reflexive Kondition für ein Wahrnehmen-Begreifen, das »neutrale Greifen«, das bewusstseinsorientierende und -bildende Relationen generiert, die den Sinn in der Schwebelassen: Das Auge operiert mit dem Bild deswegen abtastend, weil es eine Selbstaufmerksamkeit durch Vergegenwärtigung, sprich durch einen *reflexiven Überschuss* übt, den keine Semantik ausschöpfen kann. Das Greifen, welches das Bild ermöglicht, geht also mit einem Mechanismus vergegenwärtigender Rückwendung einher: »Der ›künstlerische‹ Akt ist ein auf das Objekt bezüglicher ›Entfremdungsversuch‹ mit nachfolgender abtastender umschreibender Befühlung«²⁷, womit das Wort »nachfolgend« auf die Untrennbarkeit zwischen Distanz und (Selbst-)Reflexion sowie auf die Zukunftsgerichtetheit der, so lässt sich sie nunmehr definieren, Bildgeste verweist. Eine solche »abtastende«, »umschreibende« Rückwendung ist ein Selbstbezug, der eine Dissoziation hervorbringt: Die Wahrnehmung des Bildes – das Was der Wahrnehmung – kehrt sich in eine Selbstwahrnehmung – das Wie der Wahrnehmung – um. Die Bildgeste bietet (sich selbst) laut Warburg erhebliche Spielräume für die Auslotung einer implizit selbstbezüglichen Reflexivität, die ihre Operativität durch das *Ineinandergreifen* von Wissen und dessen eigener Hinterfragung erfährt. Eine solche Reflexivität, die zuvor auch Rückwendung bzw. Selbstbezug genannt wurde, ist der eigentliche Kern der Geste der Kunst bei Warburg.

27 Warburg: »Grundlegende Bruchstücke« (wie Anm. 25), S. 150.

Der dissoziative Übergang vom Was zum Wie der Reflexion, der ihre Rückwendung ausmacht, findet aber bei Warburg ein interessantes Pendant in der forschenden Kunststrategie des *Mnemosyne-Atlas* (1924–1929), der unter folgenden, in der Einleitung zum Werk angegebenen Prämissen entsteht:

Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann [...]. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. [...] Der Atlas *Mnemosyne* will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.²⁸

Das Werk *Mnemosyne* versteht sich also nach dieser quasi ekphrastisch-poetologischen Einleitung als Repetition und Fixierung eines kulturellen »Grundaktes«: jenes des Distanzschaffens. Die von uns so bezeichnete »*actio per distans*« ist Expression von Kalkül und Vorbereitung auf Erfahrung sowie auf künstlerischer Ebene von Aufbereitung eines materiellen Raums (»das Substrat«) für das Gedächtnis. Die künstlerische Bildgeste vermag gerade durch ihre Sichtbarkeit die Kondition (»die Vorbedingungen«) zu schaffen, um ein kollektives Gedächtnisdepot zustande zu bringen. Dieses setzt sich aus »Ausdruckswerten« zusammen, die bildlich und zunächst semantisch reaktiviert werden (die »Einverseelung«). Die Bilder von *Mnemosyne* setzen einen »Prozess« in Bewegung, indem sie sich wie ein »Laboratorium des Bildgedächtnisses« oder, noch genauer, ein (nach Weigels treffender Bezeichnung) »Work in progress«²⁹ organisieren. Die Ausdruckswerte werden also nicht mehr durch Sprachähnlichkeiten vermittelt und somit aufgelöst, sondern durch die Gestaltungsart des Bildmediums belebt. Warburgs permanente Umordnung der Tafeln von *Mne-*

28 Warburg: »Mnemosyne Einleitung«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 629f.

29 Siegrid Weigel: »Die Kunst des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur«. In: Sabine Flach, Inge Münz-Koenen u. Marianne Streisand (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München: Fink 2005, S. 115. Neulich hat Georges Didi-Huberman von dem *Mnemosyne Atlas* als einem »fruchtbare[n] offene[n] Dispositiv« geschrieben, vgl. ders.: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte III*. Übers. v. Markus Sedlacek. Paderborn: Fink 2016, S. 91.

mosyne und die Möglichkeit vonseiten des Betrachters, neue Arrangements zu schaffen, lassen sich gemeinsam mit der Abwesenheit paratextueller Informationen oder Äußerungen (den Tafeln fehlt jede Art von Markierung, Titel, Unterschrift, o. Ä.)³⁰ mit der zuvor angestoßenen Prozesshaftigkeit in Verbindung setzen. Gesucht zu werden scheint also von Warburg in *Mnemosyne* eine *ars*, eine Kunst/Technik der Bildgeste, die eine dynamische, nicht darstellungsgebundene Medialität veranschaulicht. Gibt es Tafeln in *Mnemosyne*, die eine solche *ars* programmatisch prozessieren, d. h. per se inkarnieren, darstellen und die Lesbarkeit des Werkes selbstdarbietend anstoßen? Verschiedene Hypothesen lassen sich bezüglich der Möglichkeit aufstellen, programmatische Tafeln oder allgemein selbstreflexive Indizien in *Mnemosyne* zu finden.³¹ Warburgs doppelte Strategie von methodisch-analytischer Selbstkommentierung durch seine Einleitung zum Werk und von Spurenverwischung – denn alle Tafel können potenziell zum Schlüssel oder aber auch zu Vergrößerungslinsen von *Mnemosyne* werden – erschwert die Sicherung von interpretativen Standpunkten. Suchen wir nach einer bestimmten *arché* der Bildgeste, was tendenziell dem Sinn von Warburgs kulturwissenschaftlicher Methode widersprechen würde,³² so könnte potenziell jede Tafel (z. B. die Nummer 32 [Abb. 3])³³ von *Mnemosyne* ein gestischer Verweis auf die Idee eines dynamischen Mediums sein, eines mit den Worten Warburgs »automobilen Bilderfahrzeuges«, dessen prominenter historischer Repräsentant der »flandrische Teppich«³⁴ ist. Das »automobile Bilderfahrzeug« ist »in seiner Beweglichkeit« sowie »in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer [...] des bildbedruckten Papierblättchens«³⁵, aber v. a. laut Warburg allgemein das Paradigma des Prozessierens künstlerischer Medien – auf die Funktionsweisen der Medien Teppich und Papierblatt kom-

30 Weigel: »Die Kunst des Gedächtnisses« (wie Anm. 29), S. 115.

31 Hier verweise ich nur flüchtig auf Weigels bedeutende Lesart der Tafel A, die ihr zufolge »Material und Methode [von *Mnemosyne*] thematisiert«, Ebd., S. 114.

32 Zum Thema Anfang bzw. Anfänge bei Warburg vgl. Andrea Pinotti: *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Mailand: Mimesis 2001, S. 120. Auch Vollgraff zitiert Pinotti in Vollgraff: »The Archeology of Expression« (wie Anm. 12), S. 144.

33 Aus: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit v. Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 55.

34 Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (wie Anm. 28), S. 636. Didi-Huberman liest den Bilderatlas auf der Grundlage des fotografischen Mediums vgl. ders.: *Das Nachleben der Bilder*« (wie Anm. 24), S. 502f.

35 Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (wie Anm. 28), S. 636.

Abb. 3: Aby Warburg: Tafel 32 des Bilderatlas *Mnemosyne*

me ich gleich zu sprechen. Wie können aber jede Tafel bzw. jede(s) Bild(-Anordnung) und das Konzept des »automobilen Bilderfahrzeuges« insgesamt wenn nicht als Schlüssel, so doch zumindest als formgebendes Gestaltungsprinzip betrachtet werden? Ein wichtiges Element ist zu beachten, um die Frage adäquat zu problematisieren: Beobachtet man die Bilder aller Tafeln nicht einzeln, sondern als Bestandteile einer horizontalen Sequenz (von links nach rechts und andersherum) und einer vertikalen Anordnung (von oben nach unten und umgekehrt), die durch ihre gewollt unperfekte Geometrie und durch ihre Schiefereien unterbrochen, fortgesetzt und vom Bild selbst andauernd neu organisiert werden, so scheint eine solche Interaktion zwischen Vertikalität und Horizontalität eine nicht-lineare Narrativik der Bildgeste zu suggerieren. Obgleich der Stoff aus schwarzem Leinen – welcher den Überzug bildet, an den die Bilder geheftet sind – die Suche nach Standpunkten und Wahrnehmungsachsen bei der Lektüre der Bilder erschwert, so ist aber das dynamische Spannungsverhältnis zwischen Horizontalität und Vertikalität in der bildlichen Anordnung weiterhin das Kompositionsprinzip des Werkes und seiner Mehrschichtigkeit. Das (im Sinne Warburgs) »abtastende« Auge des Zuschauers kann die Abbildungen nach den von den Bildformaten, von deren Einrah-

mungen sowie von deren (soweit vorhandenen) linearen Darstellungsverläufen implizit vermittelten Lesehinweisen durchwandern oder aber auch durch eine spiralförmige Leserichtung der Figuren und der sich überlappenden Bilder und Ränder fortwährend neue Sinnkonstellationen hervorbringen. Die »teppichhafte Verflechtung«³⁶ bleibt infolge einer solchen Wechselbeziehung von Linearem und Nicht-Linearem der relationale Modus, der die sich vom Medium her erzeugende Motilität des Bildfahrzeuges *Mnemosyne* charakterisiert. Das Teppichhafte, worauf Warburgs Bezugnahme auf den »flandrischen Teppich« anspielt, liegt aber nicht allein in der dynamischen horizontal-verticalen Selbstgestaltung der Medialität des Werkes³⁷: Teppichhaft ist auch die Erstellung einer sinnhaften (d. h. sinnlichen und bedeutungsgenerierenden) Fügung, die eine eigenartig tiefe Relationalität knüpft. Eine solche innerlich verwobene Medialität ereignet sich durch eine Gleichzeitigkeit, welche die szenischen Handlungen und Temporalitäten der einzelnen Abbildungen unterbricht und miteinander verflacht, und durch die schwarzen Lücken zwischen den Bildern, durch welche hindurch die »reine Medialität« von *Mnemosyne* zum Ausdruck kommt. Das Werk bietet Relationen, die durch das Fehlen von Zusammenhängen (z. B. Pfeilen, Verweisen, also: gerade letztendlich von Relationen) proliferieren und von der materiellen Resistenz des Mediums zeugen, das sich der begrifflichen Zusammenschau widersetzt. Der Zuschauer wird in medias res in die vielstrebige bildliche Sedimentierung des Werkes kapultiert, in der er sich mit seinem Wissen (darauf könnte eine Lesart der Atlas-Metaphorik fußen)³⁸ orientiert. Die abwechselnde Bewegung von »Greifen und Begreifen«, z. T. in Form von Wahrnehmen und Erkennen, erstreckt sich über die Fläche der Tafeln, die sich eine nach der anderen wie »bildbedruck-

36 Hier wende ich Adornos medientheoretische Definition von Benjamins Essayismus auf Warburgs Bildkonzept wegen ihrer begrifflichen Prägnanz an, vgl. Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form«. In: »Noten zur Literatur«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susanne Buck-Morss u. Klaus Schultz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 21.

37 Vgl. dazu die treffende Analyse der Herausgeber eines neulich erschienenen Buchs zum Bilderfahrzeug: »In den Teppichen und allemal in den Grafiken, Flugblättern, Briefmarken und Münzen sah Warburg eine dem Bild als Form, Motiv und Idee ohnehin innewohnende Mobilität noch einmal gesteigert und erkannte darin Medien, deren Materialität dem spezifischen Potenzial der Bilder und ihrer kulturhistorischen Wirkkraft in besonderer Weise entsprach [...]«. Andreas Beyer et al.: »Bildbewegungen nach Aby Warburg. Zur Einführung«. In: Andreas Beyer et al. (Hg.): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Berlin: Wagenbach 2018, S. 9.

38 Dazu vgl. Weigel: »Die Kunst des Gedächtnisses«, S. 115.

DIE GESTE DER KUNST

128

te« Blätter eines somit fixierten, darauf geprägten Wissens lesen lassen. Die Abwesenheit einer vorbestimmten Leserichtung und interpretativer Trajektorien macht die unterbrochene Narrativik variationsfähig, mobil, kompromisslos werkimmanent und verschärft ihre unaufhebbare mediale »Rivalität zur Welterfahrung«³⁹, die im Buch der Natur eingeschrieben ist. Auch Warburgs Geste der Kunst bzw. Bildgeste ist also in letzter Instanz agonal, insofern als sie einer eigenen Erfahrungslogik zu gehorchen scheint.

39 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 11.

2 »Gesten-Bewegungen«

Physiognomien und Medienformate

Mit *Émergences-Résurgences* will Michaux eine künstlerisch vermittelte Reflexion über sein langjähriges Œuvre anstellen und dadurch, wie der Literatur- und Medienwissenschaftler Raymond Bellour unterstreicht, ein »autoportrait«⁴⁰ zeichnen. Dieser Text lässt sich allerdings nicht allein als eine Poetik sui generis auslegen, da er gewissermaßen eine besondere Phase von Michaux' Schaffensweise attestiert. Das u. a. mit *Connaissance par les gouffres* (1961–1967) und *Misérable miracle. La mescaline* (1956) verfolgte Ziel einer »redistribution de la sensibilité«⁴¹ mittels der Transkription von durch Meskalin herbeigeführten Visionen wird in *Émergences-Résurgences* einem umfassenden Projekt einer Ästhetik der »Gesten-Bewegungen« zugeführt, die in späteren Werken wie *Idéogrammes en Chine* (1975), *Saisir* (1979) und *Par des traits* (1984) im Gewand einer künstlerischen Erkundung⁴² des typographischen Potenzials der Schrift ausgearbeitet wird. Zunächst möchte ich mich hauptsächlich

40 Raymond Bellour: *Lire Michaux*. Paris: Gallimard 2011, S. 517.

41 Henri Michaux: »Connaissance par les gouffres«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 3. Hg. v. Raymond Bellour, Ysé Tran in Zusammenarbeit mit Mireille Cardot. Paris: Gallimard 2004, S. 5. Zur dynamischen Verfasstheit von Michaux' Meskalin-Zeichnungen vgl. Hans U. Reck: *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 248–261.

42 Serge Chamchinov spricht in dieser Hinsicht von einer transmedialen »experimentellen Ästhetik«, vgl. Serge Chamchinov: »Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux«. In: Alain Milon u. Marc Perelman (Hg.): *Le livre au corps*. Nanterre: Presses uni-

lich auf die Interaktionen zwischen Schriftlichem und Figurativem in *Émergences-Résurgences* konzentrieren:

Ich möchte mehr als Gesten-Bewegungen. Ich wünschte sie mir nicht nur aus Wut und Heftigkeit gemacht, oder mit der Hoffnung, ihnen zu entkommen, sondern stellvertretend für reale Bewegungen und für jede Art von noch nie vorgestellten Bewegungen.⁴³

Die Aufmerksamkeit der Leserschaft mag bei der Lektüre dieses Passus auf die Operationen von Stellvertretung (oder Negation) und Sinnproduktion (oder dem Prozessieren) zeichnerischer »Gesten-Bewegungen« gerichtet sein: Sie sind für Michaux ein Somatisch-Kinetisches und produzieren gleichzeitig ein noch nicht erfahrenes, gänzlich Mediales, das Starobinski als »monde physionomique«⁴⁴ bezeichnet hat. Die Vertretungsfunktion bedeutet hier nicht, dass die »Gesten-Bewegungen« für jedwede Bewegung stehen, sondern für eine sich im singulären Augenblick der Medialisierung einstellende Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Somatisch-Kinetischem und Zeichen. Eine derartige Zwischenstellung zwischen Stellvertretung und Sinnproduktion wird unsere Lesart der »Gesten-Bewegungen«, d. h. der Gesten bei Michaux, auf den folgenden Seiten maßgeblich bestimmen und in ihrer Fruchtbarkeit ungelöst bleiben.

Das Bild *Dessin de réagrégation* [Abb. 4], mit dem Michaux seine Reflexion in Dialog setzen möchte, schlägt in diesem Zusammenhang den selbstreflexiven Mittelweg zwischen Figurativem und Nicht-Figurativem ein. Die kritzeltartigen Gesten, welche die Komposition geradezu teppichhaft verflechten und die Genese⁴⁵ von graphischen Formen erblicken lassen, sind die Selbstfiguration eines schrankenlosen Spannungsverhältnisses und dadurch die unverkennbare Signatur jener Körperlichkeit, die sich erst als Zeichen-Bild kenntlich macht. Der physiognomische Körper dieser Bilder geht daher nicht der »Geste-Bewegung« voraus, sondern bildet sich erst durch diese aus.

versitaires de Paris Nanterre 2012, S. 236. Vgl. Auch Serge Chamchinov: *Henri Michaux: signes, gestes, mouvements (écriture et peinture)*. Lille: Éditions ANRT 2008.

43 Henri Michaux: *Zeichen. Köpfe. Gesten*. Hg. v. Helmut Meyer. Bern u. Wien: Piet Meyer 2014, S. 107.

44 Jean Starobinski: »Le monde physionomique«. In: *Le Magazine Littéraire – Henri Michaux: Écrire et peindre* 364 (1998), S. 53–55.

45 Hier schließe ich mich an Christian Driesens *Theorie der Kritzellei*. Wien: Turia + Kant 2016, S. 11 an.

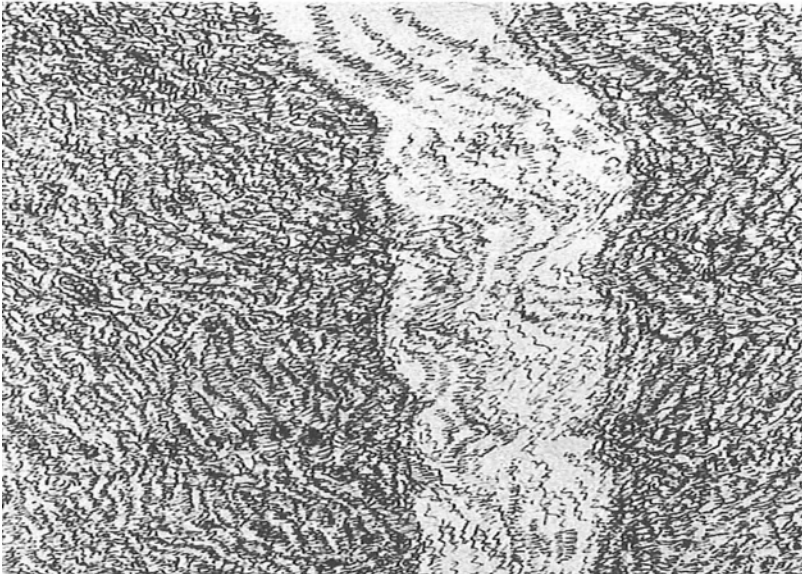


Abb. 4: Henri Michaux: *Zeichnung des Wiederausammenfügens*
[*Dessin de réagrégation*, 1966]

Auch der Zuschauer nimmt an diesem Moment der Gestaltung teil, indem er die komplexe Textur des Bildes optisch abtastet. Das Auge schmiegt sich an die unterbrochenen Linien und gebrochenen Zeichen an, in dem Versuch, die perzeptive Fragmentierung zu überwinden, so dass sich der Rhythmus der optischen Wahrnehmung im augenblickshaften Taumel steigert. Das Resultat einer solch prozessualen Dynamik ist eine Wahrnehmung, die sich fortwährend in vielfältige Richtungen ausbreitet und über neue Fragmente und Farbflecken erstreckt. Die Wahrnehmung des Rezipienten gestaltet sich in dieser Hinsicht auch gestisch, da Michaux' Markierungen visuell in dieser Zone der Ununterscheidbarkeit verortet werden und eine unentschlossene sinnliche Beziehung sowohl zum Schriftlichen als auch zum Bildlichen hervorgerufen: Der Rezipient wird also in eine Zwischenposition bei der Wahrnehmung des Gegenstands gedrängt. In *Émergences-Résurgences* nennt Michaux diese Beziehung – aus einer produktionsästhetischen Perspektive – »Spannung«:

Kunst ist, was zur Überwindung der Trägheit hilft.

Was zählt, ist nicht die Abkehr oder das sie erzeugende Gefühl, sondern die Spannung. Um dahin zu kommen, bewegt sie sich bewusst oder

unbewusst auf einen Zustand maximalen Antriebs zu, der das Maximum an Dichte, das Maximum an Existenz, Maximum an Vergegenwärtigung ist [...].⁴⁶

Diese die körperliche Trägheit⁴⁷ überwindende Kunst ist eine Technik sinnlicher Spannungen zwischen Medium und Körper, die sich bei Michaux durch eine singuläre Form von Action Painting erforscht. In einem Interview von 1966 mit David Sylvester definiert der Künstler Francis Bacon Henri Michaux als »the best tachiste of free marks that have been made«; sein Zeichnen sei für den Kunstkritiker »totally outside an illustrational mark«, aber führe den Betrachter stets zu einem »human image«⁴⁸ zurück. Ordnet Bacon Michaux' Kompositionen – die Zeichnungen, aber auch die Aquarelle oder die sogenannten Chinatuschen [Abb. 5] – dem künstlerischen Gebiet des Tachismus, d. h. des informellen Action-Painting zu, so erkennt er deren der Darstellung (als Illustration oder Repräsentation des bereits Existierenden) widerstrebenden, an sich dynamischen Charakter, der, wie es bei Eberhard Geisler heißt, »mit [...] Sequenzen gestischer und impulsiver Zeichen weniger das Einzelzeichen als vielmehr den Ausdruck ihrer eigenen unerschöpflichen, Eindeutigkeiten immer wieder durchkreuzenden Energie sucht«⁴⁹. Kinetischer Mensch und Medium sind bei Michaux die sinnlichen Operatoren einer einzigen expressiven Aktion,⁵⁰ die sich im Hier und Jetzt der zeichenhaften Spuren vollzieht.

Bacons Verweis auf das Action Painting wird von ihm allerdings nicht rein assoziativ erstellt. Denn er spielt dadurch auf die wichtige Rolle Michaux' in der Wechselbeziehung zwischen Surrealismus und Action Painting sowie auch auf den substanziellen Unterschied in der technisch-künstlerischen Realisierung gestischer Bilder bei Pollock (als exemplarischer Vertreter des Action Painting) und Michaux an.⁵¹ Werner Spies merkt diesbezüglich an, dass An-

46 Michaux: *Zeichen. Köpfe. Gesten* (wie Anm. 43), S. 60.

47 Zur Dialektik zwischen Trägheit und Bewegung in Michaux' Poetik der Geste vgl. Bei Huang: »Henri Michaux et l'aventure du geste«. In: *Littérature* 175 (2014), S. 106–122.

48 David Sylvester: *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames & Hudson 1999, S. 61.

49 Eberhard Geisler: *Henri Michaux. Studien zum literarischen Werk*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993, S. 186.

50 Zur Poetik der Bewegung im literarisch-figurativen Werk Michaux' vgl. Laurie Edson: *Henri Michaux and the Poetics of Movement*. Saratoga (CA): Anma libri 1985, S. 91–113.

51 Auf dieses Thema geht flüchtig Eberhard Geisler in seiner wertvollen, kürzlich erschienenen Studie ein: Eberhard Geisler: »Auf dem Weg zum Action Painting. Die Kurzprosa von Henri Michaux«. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 257 (2020), S. 104f.



Abb. 5: Henri Michaux: *Chinatusche* [1956]

dré Massons automatische Zeichnungen einen entscheidenden Einfluss auf Michaux' Zeichenpraktiken ausgeübt haben,⁵² was natürlich einen *trait d'union* mit Pollock darstellen könnte, dessen Nähe zum Surrealismus Massons bekannt ist.⁵³ Worin könnte aber für die Konturierung einer Ästhetik der Geste das konkrete Verbindungselement zwischen Masson und Michaux – und dazu Pollock – bestehen? Vielleicht in der Idee, dass die künstlerische Geste zum Mittel für einen schöpferisch freien, vielstrebigsten Transfer und eine Selbsterkundung des Mediums erhoben werden kann. So heißt es bei Masson: »Wenn man sehr arbeitet, ist die Zeichnung mediumartig, als würde sie vom Unbe-

52 Werner Spies: »Absage an die Gewißheit. Henri Michaux, der Dichter und der Maler«. In: Ders.: *Das Auge am Tatort: Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München: Prestel Verlag 1979, S. 133.

53 Dazu vgl. Karin Wimmer: »From Automatic Drawing to American Abstract Art: André Masson, Jackson Pollock, Cy Twombly«. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2015), S. 1–17.

wussten diktiert. [...] Das Gestische muss absolut frei sein, voraussetzungslos und ohne jeden kritischen Geist»⁵⁴. Bei Masson ist die künstlerische Geste ein Zwischenraum und Konnektor zwischen der Realitätsordnung des Unbewussten und der äußeren Wirklichkeit.⁵⁵ Die Linienverflechtung wird bei Masson zum Träger libidinöser Energie, welche die kreativen Wege des Künstlers unvordenklich (d. h. unbewusst und »voraussetzungslos«) steuert und im Gestaltungsraum mögliche Figuren erahnen lässt, ohne sie tatsächlich zu umreißen – daher kommt Massons Interesse für die Werke Pollocks⁵⁶, die sich für ihn wie »gordische Verknötungen«⁵⁷ in sich selbst verstricken und zugleich Spuren des Figurativen beizubehalten scheinen. Michaux' »Gesten-Bewegungen« in *Émergences-Résurgences*, die sicherlich nur einen Teil seiner malerischen Technik darstellen, bewegen sich hingegen nicht im Fahrwasser surrealistischer Darstellungsarten, da sie keine Ästhetik des Unbewussten auf bildlich-reflexiver Ebene vertreten, sondern eine, welche eine individuelle (nach Massons Wort) »Voraussetzungslosigkeit« durch sinnliche Spannungen im medialen Prozess und in der Immanenz des Bildlichen erreicht.

Des besseren Verständnisses wegen lohnt es sich an der Stelle, Bacons Verweis auf Michaux' tachistische Ästhetik sinnlicher Spannungen durch einen engeren Vergleich mit Pollock weiter auszuarbeiten. Die Großformate von Pollocks Dripping-Bildern bedurften bekannterweise beim Malakt eines umfangreichen kinetischen und muskulären Körper- und Technikeinsatzes (z. B. energischer Bewegungen des Ellenbogens und der Schultern), während Michaux' Bilder immer noch auf der Seite der vom Rezipienten imaginativ nachverfolgbaren Handbewegung und der Zeichnung bleiben. Dies verursacht eine Inversion der Verhältnisse im bildlichen Medium: Bedingt nämlich die »ma-

54 André Masson: »Die »Bedingungen« der automatischen Zeichnung«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hg. v. Axel Matthes u. Helmuth Klewan. Berlin: Matthes & Seitz 1990, S. 118.

55 Für meine Lesart stütze ich mich auf folgende Studien: Andreas Vowinkel: *Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1925*. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 1989, S. 315–317; Christa Lichtenstern: »André Masson und seine Kunstgeschichte. Anmerkungen zu einem unendlichen Thema«. In: Beate Reifenscheid (Hg.): *André Masson. Rebelle des Surrealismus*. Bielefeld: Kerber 1998, S. 15f.

56 Masson: »Die »Bedingungen« der automatischen Zeichnung« (wie Anm. 54), S. 119.

57 Gottfried Boehm: »Die Form des Formlosen – Abstrakter Expressionismus und Informel«. In: Fondation Beyeler (Hg.): *Action Painting – Jackson Pollock*. Hatje Cantz: Ostfildern 2008, S. 42.

ximale Ausdehnung des Bildes« beispielsweise in Pollocks *Number 32* [Abb. 6] von 1950 »eine Minimalisierung seiner Überschaubarkeit«⁵⁸, so vermögen Michaux' Bilder wegen ihres kleineren Medienformats und ihres geringeren sowie kontrollierteren Körpereinsatzes – der sich teilweise auf eine gezielte und im Vergleich zu Pollock gemäßigte Rotation des Handgelenks beschränkt – eine derartige Überschaubarkeit wiederherzustellen.

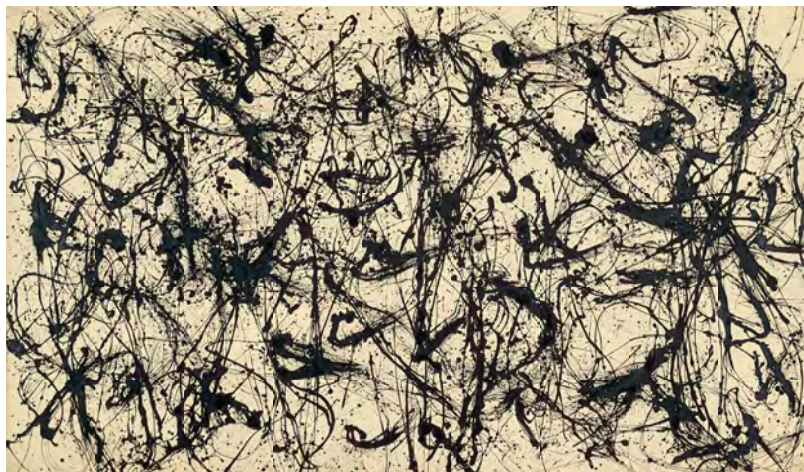


Abb. 6: Jackson Pollock: *Number 32* [1950]

Auch das Tempo der Realisierung ist bei Michaux infolge der impulsiven Zeichnungs- und Malart natürlich unmittelbarer, viel komprimierter als bei Pollock und gibt dadurch den Anschein, sie würde eine Rückkehr bislang angenommener tachistischer und aktionsmalerischer, genauer gesagt: gestischer, Gestaltungsweisen zum *disegno* und zur Skizze einräumen. Michaux' Bilder erstellen ihre Körper ausgehend von in ihrer Dynamik wahrnehmbaren immanenten Operationen des Mediums und nicht von einer angenommenen, bildlich nicht nachverfolgbaren Relation zwischen Bildgegebenheit und künstlerischem Körpereinsatz, wie es bei Pollock der Fall ist. Michaux' (nach Bacon)

58 Walter Kambartel: »Einführung«. In: Jackson Pollock: *Number 32*. 1950. Stuttgart: Reclam 1970, S. 6f.

»menschliche Bilder« erhalten eine hinsichtlich ihrer Maltechnik definierte mediale Physiognomie, indem sie eindeutiger als u. a. Pollocks *Number 32* erkennbare, überschaubare Spuren einer sich bildlich produzierenden Körperlichkeit aufzeigen, deren rhythmisierte, kinetische Reproduktion die Ununterscheidbarkeit zwischen Medium und Mensch in einer fortlaufenden Selbstkorrektur (im Sinne der ästhetischen Abkehr jeder Darstellbarkeit der Bewegung) sichert.⁵⁹

Michaux' Geste scheint also den Effekt der Speicherung von Spuren, der dem Action Painting eigen ist, zu verstärken. Gleichzeitig deutet die Unschärfe raumaufteilender und vektorieller Linien⁶⁰ in seinen Bildern darauf hin, dass eine derartige Speicherung uneindeutige Konturen hat, weshalb die Geste schwer in einem Davor des Bildlichen und eher in seiner immanenten Relationsbildung verortet werden kann. Umberto Eco geht auf diese Problematik in folgenden Passagen aus *Das offene Kunstwerk* zur »Gebärde« im Action Painting ein:

[...] bei den hemmungslosesten Ausbrüchen des *action painting* bleibt die Vielfalt der Formen, die den Betrachter attackiert und ihm ein Höchstmaß an Freiheit in der Auffassung des Gebotenen zugesteht, nicht so etwa wie die Registrierung eines zufälligen tellurischen Ereignisses: es ist eine *Gebärde*. Und eine Gebärde zieht eine Linie, die eine zeitliche und räumliche Richtung besitzt, von der das malerische Zeichen Rechenschaft ablegt. Wir können das Zeichen in allen Richtungen durchlaufen, doch ist das Zeichen das Feld reversibler Richtungen, das die Gebärde – die, einmal ausgeführt, irreversibel ist – uns umschrieben hat, ein Feld, mittels dessen die ursprüngliche Gebärde uns auf die Suche nach der verlorenen Gebärde leitet, auf eine Suche, die im Wiederfinden der Gebärde und mit ihr der kommunikativen Intention endet.⁶¹

Wenige Zeilen später heißt es bei Eco:

Die Gebärde [bleibt] nichts dem Zeichen Äußerliches, kein Referent, auf den das Zeichen nur konventionellerweise verweist [...]: zwischen Gebärde und Zeichen herrscht hier eine besondere, unwiederholbare Aus-

59 Den Korrekturcharakter von Bildern hebe ich in Anlehnung an Gilles Deleuze hervor: Ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 14f.

60 Zu diesem Thema ausgehend von Sartres Lesart tachistischer Malweise vgl. Toni Hildebrandt: *Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955–1975*. Paderborn: Fink 2017, S. 129–131.

61 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 181f.

gewogenheit, die durch eine gelungene Verbindung des unbeweglichen Materials mit der formenden Energie zustande gekommen ist, durch ein wechselseitiges Sichaufeinanderbeziehen der Zeichen, das so geartet ist, dass es unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Verhältnisse lenkt, die formale Verhältnisse sind, Verhältnisse von Zeichen, aber zugleich gestische Beziehungen, Verhältnisse von Intentionen.⁶²

Michaux geht über die zeichnerische Aufnahme der Geste bzw. des Malaktes hinaus, die für Eco ein Charakteristikum des Action Painting und allgemein des Informellen ist, und lässt durch seine »Gesten-Bewegungen« das Beziehungsgeflecht (das »Sichaufeinanderbeziehen«), das das Sensorium belebt, als Bild emergieren. Die zeichnerischen Erprobungen Michaux' können deshalb nicht gänzlich auf der Basis der Ästhetik des Action Painting gelesen werden. Nicht zuletzt auch durch die Koexistenz von Schriftlichem und Bildlichem sowie von heterogenen graphischen Regimen entwickelt Michaux in *Émergences-Résurgences* eine nicht auf Spurensicherung und -erstellung reduzierbare Ästhetik der Geste, welche die Bewegungen einer Sinnlichkeit im Entstehen durch das Zusammenspiel von Form und Gestaltlosigkeit sowie von Produktion und Rezeption hervorruft. Eine solche Ästhetik der Geste, die in *Émergences-Résurgences* mit einem geradezu poetologischen Duktus dargelegt wird, ist das Produkt einer mehrjährigen Arbeit von Michaux an den Potenzialitäten der Materialität künstlerischer Medien und expressiver Körperbewegungen, die den Schreib- und Malakt in einem unauflöslichen Spannungsverhältnis konstituieren.

Im Folgenden möchte ich den Grundzügen eines solchen künstlerischen *parcours* weiter nachgehen, der zwar in *Émergences-Résurgences* eine ästhetisch-poetologische Formulierung durch die Idee der Geste als energetische Relationsbildung erfährt, sich aber bereits mit der erstmals 1933 erschienenen Schrift *Un barbare en Asie* (*Ein Barbar in Asien*) ankündigt und mehr als vierzig Jahre später mit den zwischen 1975 und 1984 veröffentlichten *Idéogrammes en Chine*, *Saisir* (1979) und *Par des traits* (1984) fortgeführt wird.⁶³

62 Ebd., S. 183.

63 Mit meiner Untersuchung möchte ich die von Kurt Leonhard (dem Übersetzer vieler Werke Michaux' ins Deutsche) bereits 1966 angedeutete, aber nicht systematisch ausgearbeitete Kontinuität zwischen visuellen und schriftlichen Erprobungen bei Michaux erforschen. Vgl. Kurt Leonhard: »Henri Michaux – Dichter und Maler«. In: *Neue Rundschau* 77.1 (1966), S. 76.

Un barbare en Asie sammelt Reflexionen und Eindrücke von Michaux während seiner Reisen nach Indien, Indonesien, China und Japan zwischen 1931 und 1933. Die ost- und südostasiatische Welt erscheint in den Augen von Michaux als ein Dispositiv des Begehrens, das den Wunsch nach utopischen Vorstellungen in ihrer bewussten Uneinholbarkeit, einen »désir d'utopie«⁶⁴, herbeiführt. Der *carnet de voyage Un barbare en Asie* ist nun im Hinblick auf die Konturierung einer Ästhetik der Geste insofern von Belang, als dass er hauptsächlich von der ersten, thematisch selektiven Auseinandersetzung Michaux' mit nicht-alphabetischen Schriftzeichen, aber v. a. mit den ideogramatischen Schriftarten – d. h. mit Zeichensystemen, in denen das Zeichen für eine Idee oder Vorstellung und nicht für einen Laut oder einen real existierenden Gegenstand steht –⁶⁵ zeugt, aus der sich die schrift-malerische Idee des »geste« als energetisches Weltverhältnis speist. So heißt es in Bezug auf die Ideografie in *Un barbare en Chine (Ein Barbar in China)* aus *Un barbare en Asie*: »[...] das Zeichen ist da, unübersehbar für diejenigen, die es akzeptiert haben, und dass es Zeichen und nicht Ding ist, genau das entzückt [...].«⁶⁶

Michaux' Faszination für die chinesischen Ideogramme in *Un barbare en Chine* darf nicht ohne sein (nach Lapacherie) gesuchtes Ideal der »Universalsprache« (»langue universelle«⁶⁷) gedacht werden, das nicht länger mit dem Modell einer allgemeinverständlichen Grammatik erklärt werden kann, wodurch die Welt und deren Schöpfungskraft abgebildet und nacherzeugt würde. Michaux' Universalsprache der Ideogramme ist *operativer Art* gerade durch den Verzicht auf die phonetische Dimension: Sie verkörpert die konkrete Möglichkeit, materielle Bewegungen *als* Bilder und grafische Verflechtungen aus

64 Bellour: *Lire Michaux* (wie Anm. 40), S. 163.

65 Nach Ernest Fenollosa: *Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium*. Übers. v. Eugen Grominger. Mit einem Beitrag v. Ezra Pound u. einem Nachwort v. Monika Motsch. Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 18. Punktuell bemerkt Sabine Mainberger in ihrer umfangreichen Studie, dass Michaux' künstlerische Erforschung der chinesischen Schriftzeichen den Anteil an phonetischen Zeichen absichtlich nicht zu berücksichtigen scheint: »Dass ungefähr neunzig Prozent der chinesischen Zeichen Ideo-Phonogramme oder phonetisch-semantische Zeichen sind, d. h. aus einem (oder mehreren) Zeichen für die Bedeutung und einem (oder mehreren) für die Aussprache zusammengesetzt, spielt für Michaux nirgends eine Rolle. Von seinen Lektüren wusste er es [...]«. Vgl. dies.: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2020, S. 113.

66 Henri Michaux: *Ein Barbar in Asien*. Übers. v. Dieter Hornig. Graz: Droschl 1992, S. 150 (Hervorhebung im Original).

67 Vgl. Jean-Gérard Lapacherie: »Henri Michaux et les idéogrammes«. In: *Textyles* 7 (1990), S. 206f.

basalen, (noch) nicht-systematischen, primitiven – als vorsprachlichen – Zeichenkomplexen zu erzeugen, die nicht als bloßes Supplement für das Gesprochene fungieren. Die Alphabetschrift, sofern sie phonographisch (jedes alphabetisch-phonetische Zeichen bezeichnet einen Sprachlaut) und dabei referenziell (als Darstellung des Realen) ist, produziert einen Fremdbezug bei der Medialisierung. Für Michaux sind hingegen die Ideogramme – die er in *Mouvements* auch »pré-gestes«⁶⁸ nennt – Mittel besonderer Art, die nicht allein den Übergang vom Zeichen zum bezeichneten Gegenstand hindern, sondern auch jenen vom Zeichen zum Begriff oder zur Vorstellung. Michaux' Ideogramme lassen ihre Referenz in der Schwebe und der materielle, leibliche Akt der Zeichenerstellung, des Linienziehens und die durch die graphische Ausgestaltung hervorgebrachte Aufteilung des Raumes rücken ins Zentrum. Jean-Gérard Lapacherie stellt in dieser Hinsicht eine weitere erhellende Betrachtung an, die m. E. den Diskurs auf den Punkt bringt, indem er Michaux' Auffassung der chinesischen ideogramatischen Schriftart und der Kalligraphie auf seine Konzeption der abstrakten Malerei zurückführt, was die zuvor gelesenen poetologischen Aussagen von *Émergences-Résurgences* bestätigt und erweitert: »Michaux [...] verabscheut die Abbildung des bereits Existierenden [...]. Für ihn ist die [chinesische] Kalligraphie eine abstrakte Kunst, die sich dem Wirklichkeitsmimetischen und der Figur verweigert und sich deshalb genau auf der anderen Seite der Figuration positioniert.«⁶⁹ Die ideogrammati-

68 Henri Michaux: »Mouvements«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. v. Raymond Bellour. Paris: Gallimard 2001, S. 439. Für meine Lesart war die Lektüre von Nina Parish fundamental: Dies.: »Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux«. In: *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* 29 (2006), S. 47f.

69 »Michaux [...] déteste la figuration de ce qui est déjà au monde [...]. Pour lui, la calligraphie [chinoise] est un art abstrait, qui refuse le mimétisme et la figure et qui, de ce fait, est situé exactement à l'opposé de la figuration«. Lapacherie: »Henri Michaux et les idéogrammes« (wie Anm. 67), S. 205 (Übersetzung von mir). Für Michaux stellt die chinesische Schriftart eine Art Ausweg aus den Aporien der westlichen Schriftkulturen (wie etwa jener zwischen Signifikant und Signifikat) dar. Dadurch scheint er sich von Ezra Pounds Auffassung und poetischer Anwendung der chinesischen Schriftart zu entfernen. Bei Pound umgehen nämlich die chinesischen Ideogramme die Oppositionsverhältnisse der westlichen Schriftkulturen, indem sie eine stabile und zugleich dynamische Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu veranlassen scheinen. S. dazu die Reflexionen von Pérez Villalón: »Where Pound sees a language capable of adjusting itself to things in a precise, trustworthy, and at the same time dynamic way, in Chinese characters Michaux appears to discover a possible escape from the tyranny of meaning, of the letter, and of language« (Ferdinando Pérez Villalón: »Montage and Gesture (Ezra Pound/Henri Michaux): Two Poetics of Ideogram«. In: *452° F* 7 (2015), S. 107).

sche Schriftart und die Kalligraphie zielen also für Michaux auf die Herausbildung eines sich der Abbildungsfunktion widersetzen medialen Regimes, in dem die wirklichkeitsmimetische Intention sowie die Verbindung zwischen Bild und Begriff zugunsten einer durch die leere Abstraktion⁷⁰ des Zeichens und dessen selbstzweckhafte-ästhetische Form bewirkte Unterbrechung des Sinns suspendiert werden: Die Phänomene werden »eher aus dem Geist abgeleitet als bezeichnet, und dennoch ungewiss und gleichsam »spielerisch«⁷¹.

Im vierzig Jahre später publizierten Werk *Idéogrammes en Chine* heißt es bezüglich der ersten Erfinder der chinesischen pikto- und ideogramatischen Schriftarten: »Die Erfinder [lernten] das Zeichen von seinem Vorbild abzusetzen [...] und so sich selber abzusetzen«⁷². Eine derartige Perspektive auf die Erfindung und Lossagung der Ideogramme von jedem semiotischen Widerspiegelungsverhältnis oder ihrer Darstellungsfunktion dient bei Michaux der Akzentuierung der mediengeschichtlichen und bewusstseinsbildenden Kluft, welche die chinesischen Schriftzeichen aus Sicht der westlichen Medienkultur dargestellt haben. Mit einer solchen, wie ich allmählich hervorheben werde, teilweise funktionalen und freilich subjektiven⁷³ Auffassung der chinesischen Schriftart beabsichtigt Michaux die Fundierung eines dynamisch intensiveren, prozesshaften und relationalen Schrift-, Bild- und allgemein Zeichenverständnisses, *das sich durch den fehlenden Bezug auf ein Vorgegebenes dem materiellen Prozessieren des Sinns und der Sinne öffnet*.

Im gattungsübergreifenden Band *Saisir* von 1979 – welcher Gedichte sowie dichterische Prosastücke, aber auch sprachphilosophische Reflexionen und Zeichnungen enthält – findet sich eine weitere Textstelle, in der Michaux' sinnoffene Arbeit an der ideogramatischen Schriftart durch eine neue poetologische Formulierung über seine Bilder expliziert wird:

Meine Bemühungen, das Greifen und dessen Geist aufzubewahren, ließen meine widerständigen Gefühle wachsen [...]. Verweigerung der Darstellung [...], Verweigerung der Unterwerfung der Ähnlichkeit im Allgemei-

70 Zur Beziehung zwischen chinesischer Kalligraphie und abstrakter Malerei in Bezug auf die Geste vgl. Lydia Haustein: *Zeitgenössische Kunst in China*. Berlin u. New York: De Gruyter 2015, S. 98–100.

71 Michaux: »Ein Barbar in Asien« (wie Anm. 60), S. 124.

72 Henri Michaux: *Ideogramme in China*. Übers. v. Eleonore Frey. Graz u. Wien: Droschl 1992, S. 15.

73 In diesem Punkt stimme ich weitgehend Marguerite Hui Müller-Yao zu, vgl. dies.: *Der Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*. Köln: Walther König 1985, S. 123.

nen, Verweigerung meiner Selbstähnlichkeit [Mes efforts pour maintenir la saisie et l'esprit de saisie augmentaient bientôt mes sentiments d'opposition [...]. Refus de la représentation [...], refus de me soumettre à la ressemblance en général, refus de me rendre semblable.]⁷⁴

Michaux' künstlerische Technik der »saisie« entsteht aus seiner ästhetischen Reflexion (hier nicht im Sinne kunsttheoretischer, sondern kunstpraktischer Art) über die chinesische Schriftkultur und ihrem von Michaux angenommenen Widerstand gegen die wirklichkeitsmimetische Darstellung sowie aus dem Wunsch, die Beweglichkeit körperlicher künstlerischer Gesten zu verschriftlichen und zu materialisieren, ohne diese darzustellen:

Ich hätte [...] die Geste ausgehend vom Inneren, dem Auslöser, dem Herausgerissenen darstellen wollen; vom jähzornigen Ausbruch dieser intensiven, unmittelbaren, glühenden Konzentration, von der die Bewegung ausgeht, nicht deren Ziel [J'aurais voulu [...] représenter le geste, partant de l'intérieur, le déclenchement, l'arrachement; l'irruption coléreuse de cette intense, subite, ardente concentration d'où va partir le coup, plutôt que le coup arrive à destination.]⁷⁵

Gesten werden im Band *Saisir* zum Wunsch, der sich im Medium der differierenden Bewegung der Schrift und der Zeichenerstellung expliziert. Eine solche Sinndynamik ist aber in *Saisir* nicht länger der Suche nach einer Universalsprache unterworfen, sondern einer nach den körperlichen Möglichkeitsbedingungen der Medialisierung (»où va partir le coup«)⁷⁶, was wir zuvor auch Zone der Ununterscheidbarkeit genannt haben. Diese Bedingungen werden durch die Zeichnung von auf den ersten Blick formlosen, kritzartigen Figuren, aber v. a. durch eine singuläre typografische Erfindung erforscht. Die Schreibrichtung auf jeder Seite von *Saisir* und selbst das oben angeführte Zitat sind nämlich senkrecht von unten nach oben und die daraus entstehenden Spalten bzw. Schriftzeilen sind von links nach rechts angeordnet. Dies kann wohl als ein gesuchtes mediales vergegenwärtigendes Prozessieren u. a. der chinesischen Schrift interpretiert werden, deren Schreibrichtung v. a. vor ih-

74 Henri Michaux: »Saisir«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 3 (wie Anm. 41), S. 938 (Übersetzung von mir).

75 Ebd., S. 963 (Übersetzung von mir).

76 Zu Michaux' versuchter Rückkehr zur vorsprachlichen und vorlogischen Dimension des Ausdrucks durch seine Ästhetik und Poetik der Geste vgl. Nina Parish: *Henri Michaux. Experimentation with Signs*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2007, 135f.

rem »phonocentric Turn«⁷⁷ (u. a. durch die offizielle Romanisierung des Hochchinesischen mittels der Pinyin-Umschrift) senkrecht von oben nach unten verlief, während die daraus entstehenden Spalten von rechts nach links angeordnet waren. Ein solches Prozessieren der Schreibgeste von Buchstaben- und Wortanordnung – welches die Züge einer Nacherzeugung und Adaption des angeblichen chinesischen typografischen Modells sowie eines die eigenen Medienkulturen transformierenden Kulturkontakts trägt – erfolgt nicht durch die autografische Reproduktion handschriftlicher Materialien, sondern mittels einer bloßen Drehung der gedruckten Textausrichtung um neunzig Grad nach links und durch die darauf folgende vertikale Erweiterung des Schriftraumes. Einer solchen durch die Bearbeitung der Textausrichtung und des Druckformats in Gang gesetzten Strategie scheint keine wirklichkeitsmimetische Intention zugrunde zu liegen. Michaux könnte die ideogramatische Schrift und deren mediale Ausgestaltung als zu erforschende Dispositive für die Produktion von Fluktuationen verwendet haben wollen, in denen sich die Sinnlichkeit andauernd transformiert und neu einstellt. Die Drehung der Textausrichtung gemeinsam mit den kitzelartigen Figuren in *Saisir* bringen nämlich etwa im Rezipienten nach einer ersten augenblickshaften, in der Tat aber leicht zu überwindenden Verwirrung mindestens zwei Effekte hervor: Die Buchstaben, Worte, Sätze und Bilder werden nicht mehr als Akteure einer möglichen Semiose, sondern als gedruckte Linienverflechtungen wahrgenommen. Zugleich entsteht aber beim Leser während der Visualisierung der umzublätternden Seiten nicht mehr der Anschein einer bruchlosen Kontinuität der Rezeption, wie eine herkömmliche horizontale Textausrichtung ihn in der Regel vermittelt. Dadurch, dass die Schreibrichtung nicht mehr horizontal, sondern vertikal (vom unteren Seitenrand aus) verläuft, scheinen der Text und dabei auch die formlosen Bilder ein noch begrenzteres Seitenende zu haben und sich nicht mehr nach dem Ideal der Buchkultur als eine einzige randlose, auseinanderzufaltende Seite zu gestalten. Jede Seite ist ein Mikrokosmos, der für sich die Aufmerksamkeit des Lesers/Betrachters beansprucht und sich als Anfang und Ende der Sinnbewegung begreift. Buchstaben, Worte und Bilder scheinen auf jeder einzelnen Seite eine mikrologische Ästhetik zu bilden, die gerade mit dem Action Painting im Kleinformat der Bilder von Michaux interagiert, bei der die abgeschlossene und überschaubare Anordnung der Zeichen eine Kon-

77 Yurou Zhong: *Chinese Grammatology. Script Revolution and Literary Modernity, 1916–1958*. New York: Columbia University 2019, S. 1–27.

zentration der Sinne und des Sinns verkörpert. Der von der Geste des Seitenblätterns beschleunigte Übergang von einer Narration, einer Bedeutung oder einer Argumentation zu der anderen wird gewissermaßen unterbrochen, so dass auch die Semantik nur den materiellen Rahmen einer gedruckten Seite umfassen kann. Der gedruckte Text könnte aus dieser Perspektive eine neue Geste inaugrieren, bei der der handschriftliche, leiblich-materielle Akt der Erstellung von Zeichen, Buchstaben und weiteren Markierungen auf jeder Seite den Lesefluss und die (Bild-)Narrationen unterbricht, was eine Verdichtung der Sinnpluralitäten durch eine die Materialität schrumpfende Reduktionslogik des Mediums herbeiführt. Vor diesem Hintergrund mag auch Michaux' (scheinbare) Verwendung poetischer Fragmente oder extrem reduzierter Verse nachvollziehbar zu werden, da diese durch eine Konzentration der Semantik in einzelnen Worten oder kurzen, gebrochenen Syntaktiken gleichzeitig eine Verdichtung, quantitative Verkleinerung und Zerstreung des Mediums Sprache vornehmen. Durch solche sich miteinander vernetzende und aufeinander verweisende polygrafische Leistungen und Reduktionslogiken werden also die Schreib- und Bildgesten bei Michaux in ihrer Vielfalt medial erweitert.

In dem 1984 veröffentlichten *Par des traits* – welches sich aus Bildern und Reflexionen unterschiedlicher Art zusammensetzt – erprobt Michaux seine typografischen Techniken weiter und verfasst dabei ein interessantes angebliches Gedicht, dessen Verse ebenfalls senkrecht von unten nach oben gedruckt wurden und welches eine wiederholt poetologische Stellungnahme zur Ästhetik und Poetik der Geste sowie selbstreflexiv zum Buchtitel enthält:

Gesten anstatt Zeichen
Abreisen

Erwachen
Weitere Erwachen

DURCH LINIENZÜGE

[Gestes plutôt que signes
départs

Éveil
autres éveils

PAR DES TRAITS]

Die Kürze dieser Verse oder Zeilen,⁷⁸ die Nicht-Eindeutigkeit ihrer Botschaft und der Identität des dichterischen Subjekts erschließen dem Leser eine andere Seite derjenigen Ästhetik der Geste, die sich ab *Un barbare en Asie* allmählich angekündigt hat: Die gesuchte progressive Überwindung jeder literarisch-

78 Henri Michaux: »Par des traits«. In: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 1249 (Übersetzung von mir).

künstlerischen Gattungs- und Mediumsklassifikation. Die typografisch-syntaktische Form der Zeilen (»traits«), Worte und Buchstaben, das Nebeneinander von Geschriebenem und Gezeichnetem sowie die erneut angedeutete experimentierte Loslösung von der Dimension des Semiotischen (»gestes plutôt que signes«) – die impliziert eine Kontinuität mit den früheren künstlerischen Forschungen zur abstrakten Malerei und zu den chinesischen Ideogrammen erstellen möchte – kontrastiert aber gleichzeitig sehr stark mit Michaux' unaufhaltsamen poetologischen Bedürfnis nach einer sprachlichen und deshalb in das Terrain der Semantik wieder einzugliedernden Legitimierung seiner Kunst- und Literaturpraktiken. Eine solche unruhige, an sich nicht widerspruchsfreie und freilich problematische Suche nach der Verbindung zwischen Reflexion und Selbstreflexion über das eigene Schaffen konstituiert vielleicht das sinnstiftende Potenzial von Michaux' Ästhetik der Geste, die ihren Nahkampf mit der Schrift nicht verliert, aber auch nicht gewinnen möchte.

3 »Nichts Greifen« und Anspielungsfelder

Henri Michaux' komplexes, mehrschichtiges Prozessieren der Gesten-Bewegungen hat diverse (kulturelle, mediale, kunstübergreifende) Spannungsverhältnisse in den Medien der Schrift und künstlerischen Bildlichkeit zum Ausdruck gebracht, die aus einer teilweise idealisierten sowie funktionalen Vorstellung der chinesischen Schriftlandschaften und deren sich mediengeschichtlich dargebotenen Spezifika zu stammen scheinen. Das Ziel von Michaux ist aber vorrangig die Produktion einer *ars*, die mehrfache Relationen hervorbringt.

Ausgehend von einem weiteren Kulturkontakt bzw. einer realen und gleichzeitig imaginativen kulturellen Annäherung lässt sich auch Barthes' Versuch in *L'empire des signes* (*Das Reich der Zeichen*; 1970) lesen, Gesten als Felder von sich gestaltenden Sinnrelationen zu prozessieren. Ein derartiges Unterfangen – das sich auf der Ebene der Darstellung in Form von kurzen Erzählungen, zersplitterten Theoriebildungen und Bildern anlässlich einer Japan-Reise modelliert – mag mit zwei Stäbchen angefangen haben, die Nahrung in kleinen Mengen fangen und gleichzeitig eine weitere essentielle Funktion zu besitzen scheinen: »Zunächst haben die Stäbchen [...] eine deiktische Funktion: Sie zeigen die Nahrung, bezeichnen das Stück und verleihen – durch die Auswahlgeste schlechthin, d. h. durch den Index – Exis-

tenz«⁷⁹. Die Stäbchen führen nach Barthes eine deiktische Funktion aus: Ihr Verweisen auf das Essen sorgt für die Erstellung eines Referenzverhältnisses, das Raum und Existenz konstituiert. Die Stäbchen fungieren im Augenblick des Zeigens als Finger bzw. als ihre epistemischen Prothesen, aber auch als Ersatz für »Gabel und Messer«⁸⁰, indem sie ein neues Greifen möglich machen. Das Essen wird durch die Stäbchen nicht gleich konsumiert, sondern zunächst präsentiert und von den durch Messer und Gabel ausgedrückten Esssitten des »Beutemachens«⁸¹ befreit. Die gewaltfreie »Gebärde des Futternehmens«⁸², die die Stäbchen vollführen, umkreist bei Barthes aber viel mehr als eine besonnene Philosophie des Essens. Die Stäbchen sind ein wesentlicher Bestandteil seines »System[s]«⁸³ Japan, womit eine Schriftart gemeint ist, die nicht ausschließlich auf Buchstaben und Worte gebracht werden kann und keinen Anspruch auf adäquate, d. h. a priori gegebene und/oder allgemeingültige Erkenntnis erhebt und (ähnlich einer Phänomenologie) aus einer (angeblich) neutralen Stellung des Schreibenden entsteht, wodurch sich Welt und Erfahrung im Modus der Gleichzeitigkeit ergeben. Das Vorwissen über Japan – und die dabei denkbaren Genealogien seiner unendlichen Verzweigungen – wird somit quasi eingeklammert: Der Text von Barthes zieht sich prozessierend in seine Immanenz zurück, die sich gerade von den Maschen vertretbarer Bedeutungen loslösen möchte und gestisch im *hic et nunc* ihres Bestehens beheimatet ist. Wohin führt eine solche Textualität? Wie hängt sie mit dem geradezu »unschuldigen« Handeln der zuvor erwähnten Stäbchen zusammen? Die deiktische Funktion der Geste der Stäbchen bei Barthes – so lässt sich rein assoziativ eine erste, aber nicht deshalb unrichtige Antwort auf die vorherigen Fragen formulieren – könnte symbolisch für ein referenzloses System stehen, das sich jeder apriorischen Erkenntnis verschließt. »Japan« würde daher den Raum dessen abgrenzen, was wir theoretisch mit Agamben »reine Medialität« genannt haben: eine unendliche Serie an Mitteln (Medien), die eine in der Schwebe gelassene Referenz aufweisen. Eine solche Medialität ist im Falle von »Japan« Produkt der provisorischen oder, besser gesagt, kontingenten Eigengesetzlichkeit des Systems selbst: Der Text von Barthes verstreut den

79 Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019, S. 30.

80 Ebd., S. 32.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 13.

Sinn durch Bilder, (Pseudo-)Beschreibungen, ekphrastische Interaktionen, Anmerkungen und Erzähl- oder Theorieentwürfe, die eine »Landschaft«⁸⁴ aus Singularitäten umkreisen: »So sehen wir in einem inter- und transmedialen Zusammenspiel die Entstehung einer Landschaft der Theorie, in der es keine klaren, konsekutiven Wegmarkierungen, keine kausalen Kettenbildungen und Denkabfolgen mehr gibt, welche die (okzidentale) Leserschaft in den Besitz des ›Anderen‹, des ›Fremden‹, des kommerzialisierbaren ›Exotischen‹ brächten. Relationale Logiken treten an die Stelle von konsekutiven, vektorielle an die Stelle von statischen, kontingente an die Stelle von kausalen Denkmustern, wodurch ein Spielfeld, ein Frei-Raum für Bewegungen eröffnet wird, die ohne die Bewegungen der Leserinnen und Leser niemals funktionieren könnten«⁸⁵. Ottmar Ette weist an der Stelle auf einen fundamentalen Kulturkonflikt hin, den der Text von Barthes dem Leser präsentiert: Der Textraum ist durch seine bildlichen Kurzschlüsse Schauplatz einer multimodalen Relation und nicht Vehikel einer sich etappenweise auslotenden Logik, bei der ihre Elemente (d. h. die Zeichen und ihre Bedeutungen) eine lineare Aneinanderreihung kreieren. Der Text ist daher der »Frei-Raum« sich gestaltender »Züge«⁸⁶ bzw. Singularitäten, die die »Zirkulation, den Austausch«⁸⁷ der Signifikanten, seien sie Worte oder Bilder, ermöglicht. Sie sind Sinnrichtungen, die endlose Ketten bilden und ins Zwecklose münden: *Das Reich der Zeichen* ist ein *Schriftexperiment als und über die Geste* und deshalb weder eine Biografie noch ein gelehrtes *exercitium* oder gar ein Traktat über die Semiotik. Barthes' Experiment ist aber kein »Spielfeld« im Sinne einer anspruchslosen und bestimmungslosen Wortspielerei: Gesucht von Barthes ist nämlich »eine Umwälzung der alten Lektüren, eine Erschütterung des Sinns«⁸⁸, die seiner Schrift

84 Ottmar Ette: *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*: Konstanz: Konstanz University Press 2013, S. 103.

85 Ebd. Für Ette ist jene Barthes' »eine Textstrategie, welche die traditionellen Konsekutiv- und Kausalketten, jene internen Logiken also, welche den abendländischen Reisebericht über Jahrhunderte prägten, außer Kraft zu setzen sucht. Ankommen und Abreisen, aber selbstverständlich auch Bleiben und Reisen überhaupt werden in ihrer itinerarischen und chronologischen Raum-Zeit-Verknüpfung als Träger einer Besitzergreifung verdächtigt, die auf der Herstellung fundamentaler Kontinuitäten beruht.« Ottmar Ette: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 123.

86 Barthes: *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 79), S. 11. Dazu vgl. Ette: *Roland Barthes. Landschaften der Theorie* (wie Anm. 84), S. 102.

87 Barthes: *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 79), S. 11.

88 Ebd., S. 16.

einen widerständigen Charakter verleiht. Die Geste, die für Barthes eine solche Widerständigkeit der Schrift inkarniert, ist »Satori«:

Insgesamt ist die Schrift auf ihre Weise ein *Satori*: der Satori (das Zen-Erlebnis) ist ein mehr oder weniger starkes (durchaus nicht erhabenes) Erleben, das die Erkenntnis, das Subjekt ins Wanken bringt: er bewirkt eine *Leere in der Sprache*.⁸⁹

»Satori« bedeutet bei Barthes eine Schrift, die als eine *gestische Technik* von Sinnerzeugung und nicht länger als ein referenzielles Verfahren operiert und als solches betrachtet wird.⁹⁰ Eine solche Schrift – die freilich keiner bloßen Anordnung von Buchstaben, sondern allgemeiner einer *ars* gleicht, die sich selbst prozessiert – negiert aber nicht bloß die Referenz, sondern setzt primär an dem somatischen (Vor-)Stadium semiotischer Systeme an, *ohne dabei phonozentrisch zu sein*. Die Widerständigkeit des »Satori« ist also zunächst eine Widerständigkeit gegen die Reduktion der Schrift, genauer gesagt: jeder expressiven Bewegung, auf *phoné* (Stimme, Laut) und dank ihrer Artikulationsmöglichkeiten auf Bedeutungen. Die »Erschütterung des Sinns« charakterisiert den Effekt eines neu antretenden Erkenntnismittels für das Subjekt, das sich durch die Geste und nicht länger durch die *phoné*-Sprache artikuliert und als solches erstellt. Wie sich eine derartige gestische Subjektivität prozessiert, wird vielleicht in den folgenden Ausführungen deutlich.

Unter den Umkreisungen der Geste in Barthes' *Das Reich der Zeichen* findet sich eine deskriptive Umschreibung des *Bunraku* – eines traditionellen japanischen Figurentheaters, welches eine Form des Puppentheaters mit größeren

89 Ebd.

90 Der Verlust der Referenzialität und somit semantischer Orientierung bedeutet in Barthes' *Die Lust am Text* ein »Sichverlieren«, vgl. Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Übers. v. Traugott König. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 52. An einer Stelle aus *Variationen über die Schrift* nennt Barthes die nicht-referenzielle Schriftart »scription« (»Schreibung«): »Es [ist] die ›Schreibung‹ (der muskuläre Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben), die mich interessiert: dieser Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift (Stichel, Schreibrohr, Feder), es auf eine Oberfläche stützt und darauf, eindruckend oder sanft streichend, fortgleitet und regelmäßige, rhythmische, wiederkehrende Formen einprägt [...]. Es ist also der Gestus, von dem hier gesprochen wird, und nicht von den metaphorischen Auffassungen des Wortes ›Schrift‹: es wird nur von der handschriftlichen Schrift die Rede sein, derjenigen, die der Zug der Hand einschließt.« Roland Barthes: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Hans Horst Henschen. Mit einem Nachwort v. Hanns-Josef Ortheil. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2006, S. 7–9.

Modellen, einer komplexen technischen Ausstattung sowie einem gewichtigen Einsatz von Puppenspielern darstellt –⁹¹, in der Barthes seine Auffassung der nicht-phonozentrischen, gestischen Schrift weiter erörtert:

Der *Bunraku* gibt ihr [der Stimme] ein Gegengewicht oder besser, einen Gegenmarsch: die Geste. Die Geste ist zweifacher Art: eine emotive Geste auf dem Niveau der Marionette [...], eine transitive Handlung auf dem Niveau des Spielers. In unserer Schauspielkunst gibt der Schauspieler vor zu handeln, aber sein Handeln ist nur Geste: auf der Bühne nichts als Theater, und dennoch ein verschämtes Theater. Der *Bunraku* dagegen [...] trennt die Handlung von der Geste: er zeigt die Geste, er läßt die Handlung sehen, er stellt zugleich Kunst und Arbeit vor und beläßt bei dem die eigene Schrift. [...] Fern von der Stimme und nahezu ohne Mimik schaffen diese stillen Schriften, die transitive wie die gestische, eine Erregung, die vielleicht ebenso eigenartig ist wie die geistige Hyperästhesie, die man manchen Drogen zuschreibt.⁹²

Die Trennung der Handlung von der Geste bedeutet für Barthes, dass sein Schriftkonzept am Beispiel des *Bunraku* mehr als ein handlungsbezogenes ist: Der *Bunraku* vermag nämlich zweckmäßige bzw. zielgerichtete Realisierungen (die »Handlung« oder »Arbeit« im erwähnten Passus), aber auch eine in sich selbst kreisende Reflexivität, eine gestische »Kunst«, wie es im letzten Zitat heißt, sichtbar zu machen. Es handelt sich deshalb um eine Schrift, die neben, sogar *vor* der Transitivität der Handlung (d. h. der abgeschlossenen Bedeutungseinheiten, auf die die Szenen gebracht werden können) eine Potenzialität birgt. Der *Bunraku* trennt Transformation (Geste, Kunst) und Transitivität (Handlung, Arbeit) durch die Verlagerung des sprachlichen, narrativen Referenzgefüges, mit einem Wort: der »Stimme«, auf eine einzige der Darstellung externe Erzählstimme (dem *Tayū*), die mit melodischen Tönen und dem Einsatz der *Shamise* (eine Art Laute) kräftig rezitiert. Die Figuren erscheinen dadurch sprachlos und werden von den Puppenspielern anhand ihrer Gesten zum Leben erweckt. Die Gesten der Figuren erscheinen als Deiktika, aber gleichzeitig und v. a. als mechanisch-technisch herbeigeführte Bewegungen, choreographische Stellungen und plastische Szenen, die räumlich eine Diskrepanz mit der Erzählstimme aufzeigen: Die Gleichzeitigkeit zwischen re-

91 Für ein im Hinblick auf die Interpretation von Barthes' Argumentation adäquates Verständnis der Theaterpraxis des *Bunraku* habe ich mich mit folgender Überblicksdarstellung auseinandergesetzt: Donald Keen: *Nō and Bunraku. Two Form of Japanese Theatre*. New York: Columbia University Press 1990, S. 129–165.

92 Barthes: *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 79), S. 71 u. 74.

zitatierter Narration und den Bewegungen der Puppe ist gebrochener Art und basiert auf einer konstanten gegenseitigen, sinnerzeugenden Unterbrechung von Handlung und Geste, die durch ihre plötzlichen Verbindungen und Konstellationen, aber auch durch spürbare Diakronien, eine Multiplizierung der Momente ihrer Reflexivität bedingt. Eine solche Unterbrechung ist mit anderen Worten Produkt einer »Diskontinuität des Codes, [einer] Zäsur, die in den verschiedenen Zügen der Darstellung auferlegt wird, so daß die Kopie, die auf der Bühne entsteht, durchaus nicht zerstört, sondern gewissermaßen gebrochen, geriffelt, und der metonymischen Ansteckung der Stimme und der Geste entzogen wird«⁹³. Das Dazwischen der Kodizes, das Moment der Transformation (als Unterbrechung und Wechsel, aber auch Modifikation) schafft eine Differenz, bei der Stimme und Geste eine sich jederzeit aufhebende Relation von Kontiguität eingehen: In dieser Hinsicht generiert die »Diskontinuität des Codes«⁹⁴ in der *Bunraku*-Schrift eine *mediale Dialektik*, die sich fortwährend der (Selbst-)Überwindung, der (Selbst-)Revision und nicht zuletzt auch der (Selbst-)Tilgung aussetzt.

Barthes assoziiert interessanterweise eine solche prekäre mediale Dialektik mit Brechts Theorie der Geste als Zitat:

Wie Brecht gesehen hat, herrschen hier das Zitat, der Schriftfetzen und das Codefragment, denn keiner der Protagonisten des Spiels vermag auf seine Person zu nehmen, was er doch niemals allein schreibt – ganz wie die Verflechtung der Codes, der Bezüge, der abgehobenen Feststellungen, der anthologischen Gesten im modernen Text die Linie des Geschriebenen vervielfältigt, und dies nicht dank irgendeines metaphysischen Apells, sondern durch das Spiel einer Kombinatorik, die sich in den ganzen Theaterraum hinein öffnet: was der eine beginnt, wird ohne Einhalt vom anderen fortgesetzt.⁹⁵

Der Verweis auf Brechts episches Theater, worauf im Folgenden kurz einzugehen ist, wirft neues Licht auf Barthes' Schrift- bzw. Gestentheorie und auf die Vorstellung einer »Diskontinuität des Codes«. Um Barthes' inter- und transmediale Anspielung (denn der *Bunraku* ist für ihn eine Schrift ebenso wie die Literatur und *Das Reich der Zeichen selbst*) produktiv auszulegen, scheint der Rekurs auf Benjamins Darstellung des epischen Theaters durch sein *close*

93 Ebd., S. 74.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 75.

reading einiger Texte Brechts sinnvoll zu sein, um daraufhin Brechts Reflexionen über die Geste zu analysieren.

Die größte Leistung des Schauspielers im epischen Theater sei für Benjamin, »Gesten zitierbar zu machen«, d. h. seine »Gebärde sperren [...] zu können wie ein Setzer die Worte«⁹⁶. Brechts Umgang mit Zitaten gestaltet sich für Benjamin als eine Weise des Zeigens – die Lesarten mittels Deixis suggeriert, entfaltet und potenziert – und gleichzeitig als Vorführung einer Darstellung, die in einer Metaebene ihre Reflexivität zeigt und mit kritischer Absicht⁹⁷ korrigiert: »Der Schauspieler muß eine Sache zeigen, und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt, und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, daß der Gegensatz (Unterschied) zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet«⁹⁸. Das Zitat der Geste markiert bei Brecht eine Verdoppelung der Geste selbst: Denn es erscheint als Fragment oder Zwischenraum einer fließenden (inszenierten) Handlung und zugleich als Sichtbarmachung einer solchen dynamischen Fragmentarität. Durch eine solche Verdoppelung ist die Geste bei Brecht laut Benjamin das Medium, das die (selbst)reflexiven Chancen des Theaters, und dabei auch der Interaktion zwischen Produktion und Rezeption sowie dessen Selbstentlarvung, determiniert. Auch wenn es sich also um zwei (möglichst) distinkte Arten des Zeigens handelt, koinzidiert die Geste des Zitats bei Brecht mit einer einzigen grundlegenden Form der Produktion von Diskontinuität – jener des Theaters als sich selbstentlarvendes Medium von Sichtbarmachung. Walter Benjamin interpretiert eine solche Diskontinuität und Fragmentierung als ein »Unterbrechen«⁹⁹, welches für ihn »eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung«¹⁰⁰ ist. Damit ist allerdings keine chronologische Pause gemeint, sondern vielmehr die Möglichkeit, »einen

96 Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (wie Anm. 70, Teil 1), S. 536.

97 Zur Kritik in Benjamins Lesart des epischen Theaters vgl. Bettine Menke: »Gesture and Citability: Theater as Critical Praxis«. In: Sami Khatib et al. (Hg.): *Critique. The Stakes of Form*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2020, S. 261–296.

98 Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (wie Anm. 70, Teil 1), S. 529.

99 Butler spricht von einer Suspendierung des alltäglichen Kontextes, der die Szene des Sprechens phonozentrisch beherrscht, vgl. Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (wie Anm. 70, Teil 1), S. 52.

100 Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (wie Anm. 70, Teil 1), S. 536.

Zusammenhang zu unterbrechen«¹⁰¹, weshalb Brechts Theaterdarstellungen für Benjamin nicht mehr linear und durch Fortsetzungen des narrativen Ablaufs, sondern multilinear, retikulär und im Modus der Potenzialität verlaufen.¹⁰² Bei Benjamin ist aber nicht ganz klar, ob die Unterbrechung der Geste vorausgeht oder mit dieser in eins fällt, wobei folgendes Zitat auf eine substantielle handlungszentrierte Gleichzeitigkeit oder gar gemeinsame Identität von Unterbrechung und Geste hinweisen könnte: »Denn Gesten erhalten wir umso mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen«¹⁰³. Judith Butler schreibt in Bezug auf Benjamins Brecht-Deutung, dass das Unterbrechen, das die Potenzialitäten der Inszenierung ausmacht, Produkt eines (medialen, kulturellen und nicht zuletzt erkenntnistheoretischen) Abstandnehmens referenzieller Darstellungsarten vom Kontext, d. h. vom Handlungs- und Darstellungsgefüge ist: »Der Abstand zum ursprünglichen Kontext ist eine Bedingung der Zitierbarkeit oder Zitathaftigkeit. Ohne diesen Abstand oder Bruch gäbe es kein Zitat. [...] Die Figuren fallen ständig aus der Rolle – brechen mit ihrem Kontext –, um das Publikum zu belehren.«¹⁰⁴ In diesem Abstandnehmen sieht Butler aber auch die Bedingung für das in Brechts epischem Theater zentrale Moment der »Verfremdung«: »Durch die Verfremdung wird man aufgerüt-

101 Ebd.

102 Zu diesem Punkt vgl. Samuel Weber: »Theater als Exponierung: Walter Benjamin«. In: Bettine Menke u. Christoph Menke (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 265.

103 Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (wie Anm. 70, Teil 1), S. 536. Jan Urbich spricht in seiner Abhandlung (*Darstellung bei Walter Benjamin. Die Erkenntniskritische Vorrede im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin u. New York: De Gruyter 2012, S. 1, Fußnote 2) von einem »Gestus der Unterbrechung« hinsichtlich des oben angeführten Passus und setzt diesen in Verbindung mit dem Konzept des »Abbrechens« aus Benjamins Fragment *Über die Art der Italiener, zu reden*. »Unterbrechung« und »Abbrechen« sind also für Urbich zwei wichtige Begriffe in Benjamins ästhetisch-kunsttheoretischer Reflexion. So heißt es in Benjamins Fragment: »Einerseits oberflächlich. Aber auf der anderen Seite mit einem sicheren Instinkt dafür, daß ›aufhören‹ bei allen guten Dingen ein ›abbrechen‹ sein muß. So wie man willkürlich (schließlich) beim Malen eines Bildes, beim Dichten einer Dichtung ein Ende setzt, so tun sie es(,) aus einer tiefen Erfahrung vom Wesen des künstlerischen Verhaltens heraus, beim Diskutieren. Und in der Tat ist merkwürdig, wie die ›Lehre‹ eines unterbrochenen, abgebrochenen Gesprächs einem nachläuft wie ein Hündchen, das einen verlor.« Walter Benjamin: »Über die Art der Italiener, zu reden«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 199.

104 Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird* (wie Anm. 70, Teil 1), S. 51.

telt. Man erfährt eine gewisse Entfremdung von jenen Bedingungen, die man in erstaunlicher Weise zu sehen bekommt, als wäre es das erste Mal.«¹⁰⁵ Führt man diesen Gedanken Butlers zum Abstand mit Benjamins Interpretation der brechtschen Zitattechnik eng, so ist die Verfremdung also ein blockierter »Zustand«¹⁰⁶, eine enthistorisierte Aufnahme von dem, was eine Handlung durch ihre teleologische Struktur nicht zu sehen bietet oder, metaphorisch gesagt, in ihrer dynamischen Textur »verschlingt«. Die durch das Zitat hervorgebrachte Blockierung des Ablaufs und das Sich-Selbst-Fremd-Werden der Darstellung lassen eine relationale Lesart der Gesten zu, die sich im vorübergehenden Stillstand in Indizes eines sich immer aufs Neue ereignenden Geschehnisses transformieren, dessen Sinn unweigerlich zur Verhandlung steht. Diese besondere Relationalität der Gesten in der Theaterpraxis und -kunst erhält bei Brecht eine spezifische Benennung, die eine noch zu erforschende Seite unserer Idee der Geste als prozessierende Kunst erhellen kann: »Gestus«¹⁰⁷. In zwei von Brecht verfassten Fragmenten mit dem Titel *Gestik* und *Über den Gestus* befindet sich eine interessante dreifache Unterscheidung zwischen »Gestik«, die im täglichen Leben vorkommt und im Schauspiel ihre Ausformung erfährt¹⁰⁸, den »Gesten [...], die anstelle von Aussagen gemacht werden«¹⁰⁹ und dem »Gestus«, der aus einzelnen Gesten und Äußerungen besteht, und »einem absonderbaren Vorgang unter Menschen zugrunde liegt und die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betrifft.«¹¹⁰ Der Gestus – der die Reflexivität von Gestik und Gesten erhöht – ist also für Brecht eine vom Theater als Medium der Sichtbarmachung hergestellte Aufnahme menschlicher

105 Ebd., S. 66.

106 Benjamin: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (wie Anm. 70, Teil 1), S. 535. An der Stelle sehe ich eine Kontinuität zwischen Brechts Theorie des blockierten Zustandes und Benjamins Konzept von »Auflösung des Geschehens in das Gestische« (Walter Benjamin: »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestags«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2 (wie Anm. 70, Teil 1), S. 418), die Benjamin zufolge Kafkas Erzählwerk hervorbringt. Über Walter Benjamins Lesart der Geste bei Kafka vgl. Isolde Schiffermüller: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Francke 2011 und Hyun Kang Kim: »Die Geste als Figur des Realen bei Walter Benjamin«. In: Hildebrandt, Goppelsröder u. Richtmeyer (Hg.): *Bild und Geste* (wie Anm. 65, Teil 1), S. 120–122.

107 Bertolt Brecht: »Über den Gestus«. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 3. Hg. v. Werner Hecht et al. Berlin et al.: Aufbau Verlag et al. 1993, S. 188f.

108 Ebd. (Hervorhebung im Original).

109 Ebd.

110 Ebd.

Beziehungen, die aber nicht in ihrer charakteristischen Singularität und Historizität sichtbar werden, sondern als eine blockierte Totalität. Die »Gesamthaltung« ist »nur in vager Weise«¹¹¹ bestimmbar und präsentiert sich selbst als eine Serie von Ambivalenzen hinsichtlich der Darstellungsart (etwa objektiver oder subjektiver, auktorialer oder nicht-auktorialer, allegorischer oder realistischer Art) und ihrer Bedeutung. Der Rezipient (der »Fragende«¹¹²) sollte für Brecht dezidiert versuchen, die im Stück enthaltenen Widersprüche auszuloten und klar zu stellen. »Gestus« umkreist also bei Brecht einen Diskussionsraum, in dem oppositive Verhältnisse und spannungsreiche Relationen zutage treten, die in letzter Instanz nur in der Sphäre der Politik eine breitere, vielleicht entscheidende Verhandlung erfahren.

Auf der Basis einer derartigen Deutung des epischen Theaters scheint sich Barthes' Idee der Vervielfältigung des Geschriebenen (d. h. der Geste) einer relationalen und gar intersubjektiven Dimension zu öffnen, die die Wahrnehmung sowie die Produktion der, wie es in *Das Reich der Zeichen* heißt, »Leere in der Sprache« veranlasst, indem sie die Disjunktion von Sprache und Stimme – die Produktions- und Deutungs Offenheit der Geste – als Mittel zur Verhandlung von Sinnkonstellationen und Wissensbeständen verwendet: »Was der eine beginnt, wird ohne Einhalt vom anderen fortgesetzt«, hieß es im letzten Blockzitat aus *Das Reich der Zeichen*. Diese Auslegung von Brechts »Gestus« könnte dahin führen, dass die Produktion und Rezeption von Gesten für Barthes eine erweiterte, über die Grenzen des Bewusstseins hinausgehende Subjektivität bildet, welche mit einer extremen Verstreuung des Sinns korreliert. Das intersubjektive Prozessieren der Geste erwirkt bei Barthes keine kritische Reflexivität von Darstellungen in Bezug auf ihre Wiedergabe gesellschaftlicher Widersprüche, wie es bei Brecht der Fall war, sondern eine *Sprachkritik* im Sinne einer immanenten, auf einer radikalen Selbsttransformation des Mediums basierenden und deshalb nicht semantisch erfassbaren Selbstkritik der Sprache, die als eine Befreiung von und einer Hemmung der Sprache selbst sinnlich wird. Folgende weitere Passage zum »Satori« kann die eigenartige mediale Leistung der Geste eindeutiger werden lassen:

Und vielleicht ist das, was im Zen *Satori* genannt wird, [...] nur ein panischer Schwebezustand der Sprache, die Leerstelle, die in uns die Herrschaft des Codes auslöscht, der Bruch in unserem inneren Monolog, der für unsere Person konstitutiv ist. Und wenn dieser *sprachfreie* Zustand

111 Ebd.

112 Ebd., S. 189.

eine Befreiung ist, so weil das Wuchern des sekundären Denkens (das Denken über das Denken) oder, wenn man es vorzieht, die endlose Ergänzung der überzähligen Signifikate – ein Kreis, dessen Träger und Modell die Sprache selbst ist – dem buddhistischen Denken als Blockierung erscheint [...] Bei all diesen Erfahrungen handelt es sich nicht darum, so scheint es, die Sprache unter der mystischen Stille des Unsagbaren zu erdrücken, sondern darum, sie zu zügeln, jenen sprachlichen Kreisel anzuhalten [...].¹¹³

Die Geste – für Barthes als »Schrift« – lässt sich in diesem Zusammenhang unverkennbar als essentielles Medium des »Satori« verstehen, das die Selbstsetzung der Sprache blockiert und erkennbar macht. Barthes bezeichnet eine solche Selbstvermessung der Sprache auch als »Zügelung«¹¹⁴, was mehr als einen bloßen Widerstand, sondern eine erreichte Kontrolle und Distanznahme des Sinns von dessen sprachzentrierter Medialität konturiert. Wird die Zirkularität und Selbstbezüglichkeit der Sprache unterbrochen, so vermag die Geste das »sekundäre [...] Denken [...]«, d. h. eine von den Schranken der Abgeschlossenheit losgelöste, relationale Reflexion, wachsen zu lassen. Wie eine solche Relationalität, die auch eine Rationalität verkörpert, aussieht, erklärt Barthes in zwei Aufsätzen zum Künstler Cy Twombly, *Non multa sed multum* und *Weisheit der Kunst*¹¹⁵, deren Auslegung auch den Drehpunkt zum Verständnis des künstlerischen Prozessierens von Barthes' selbst vollführten Malgesten darstellen.

In der ersten Abhandlung definiert Barthes Twomblys Gemälde als »Anspielungsfeld[er]«¹¹⁶. Auf bildlicher Ebene zeigen die Bilder von Twombly Sinnrichtungen auf, die sich in einer komplexen Verflechtung verdichten und ihre Referenz(en) zersplittern. Für Barthes handelt es sich auch bei Twombly um eine Malerei, die »Geste[n] [...] hervorbringt, indem sie sich hineinziehen lässt: ein Gewirr, fast ein Geschmier, eine Schlamperei«¹¹⁷. Linien und Formen kreuzen sich, verschmelzen miteinander, gehen ineinander und auseinander wie in einem Gekritzelt – bald werden aber die erheblichen Unterschiede zu Michaux' Erprobungen deutlich, die im vorherigen Kapitel analysiert worden sind. In Twomblys Zeichnungen und Gemälden findet sich oft eine Hybridi-

113 Barthes: *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 79), S. 102f.

114 Ebd., S. 103.

115 Die zwei Abhandlungen wurden ins Deutsche in der folgenden Ausgabe übersetzt: Roland Barthes: *Cy Twombly*. Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1983.

116 Ebd., S. 8.

117 Ebd., S. 9.

sierung von Medien und Kodizes (Schrift und Malerei, Alphabet und Zahlensysteme), die eine ins Leere führende Kette an Konzepten, Bedeutungen und Begriffen bilden und sich gerade deshalb prinzipiell der Verbindung und der narrativen und/oder ekphrastischen Einordnung entziehen. In der Selbstpräsentation der Bilder Twomblys im Modus des Entzugs »erwacht« deshalb für Barthes »das Subjekt zu einer radikalen Negativität (die keine Negation mehr ist)«¹¹⁸. Mit »Negativität« meint Barthes, dass die Schrift/Geste von Twombly in einem Raum der reinen Medialität zirkuliert, wo ihre Negativität nicht so sehr eine Platzhalter- oder Ersatzfunktion ausführt, wie etwa jene eines Negierten anstelle eines Affirmierten oder einer Figur anstelle eines Wahrgenommenen. Die »Negativität« von Twomblys Schrift/Geste ist eher inklusiver Art, im Sinne eines mediennegativen Noch-Nichts, das unerfüllt bleibt und sich nur in der Fortsetzung seiner Negation prozessieren kann: »Die Schrift findet nirgendwo mehr Unterkunft, sie ist absolut *überflüssig*.«¹¹⁹ In Barthes' Lesart – die eine beachtenswerte Dialektik zwischen negativer und prozessorientierter Medienauffassung zu versuchen und zu ermöglichen scheint – negieren sich Twomblys Gesten als Schriftarten, indem sie nicht als Mittel für ein Anderes benutzbar sind, sondern selbst in eine Andersheit gleiten: Sie produzieren eine unterbrochene Transition des Sinns, der keine Ankunft und deshalb keine mediale Entsprechung findet. Barthes meint damit, dass die Geste mediale Hybriden¹²⁰ prozessiert, die auf materiell-formaler Ebene wie eine Schrift aussehen können, ohne sich in den kulturellen Mechanismen der Semiose (z. B. zwischen Signifikant und Signifikat) zu spalten. Dies bedeutet, dass die medialen Hybriden nicht allein gelesen, versprachlicht und durch weitere sprachanaloge Begriffsraaster wie etwa Narration, Syntax, Semantik erfasst werden können – was an sich die Arbeit der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft bereits zu leisten vermag. Twomblys Schrift/Geste exponiert eine dynamische Körperlichkeit, welche die Schrift selbst, aber auch deren somatisch-kinetische Möglichkeitsbedingung ist und vom Betrachter vor jedem Wahrnehmen-Urteilen empfunden werden kann: »Es geht nicht darum, das Produkt zu sehen, zu denken, zu kosten, sondern die Bewegung, die es dazu gebracht

118 Ebd., S. 12.

119 Ebd.

120 Simon Schama schreibt in der Hinsicht von der proteushaften Verfasstheit der Werke Twomblys vgl. ders.: »Cy Twombly«. In: Nicola Del Roscio (Hg.): *Cy Twombly. Die Werkübersicht*. München: Schirmer/Mosel 2014, S. 14.

hat, wiederzusehen, zu identifizieren [...]«¹²¹. Diese über eine mehrfache Be-
 lebung der Sinnlichkeit laufende Identifizierung macht den Unterschied zwi-
 schen »Produkt« und »Produktion« aus,¹²² welcher Barthes zufolge für das
 Verständnis der Bilder Twomblys essentiell ist. Twomblys nicht-transitiver
 Schaffensakt der Zeichen- und Spurenerstellung und das Entstehen (hand-
 schriftlicher Zeugnisse) von Körperbewegungen im Bildraum erscheinen aus
 Sicht Barthes' als Strategien einer »Produktion«, die eine *Ethik des künstleri-
 schen Mediums*, die zugleich eine Ästhetik einbegreift, vertritt. Am Ende von
Weisheit der Kunst, das thematisch und stilistisch mit dem Ende von *Non mul-
 ta sed multum* zu einer Einheit amalgamiert, heißt es:

Es gibt aufgebrachte, besitzergreifende, dogmatische Malereien; sie stel-
 len das Produkt hin und verleihen ihm das Tyrannische eines Fetischs.
 Twomblys Kunst – das ist ihre Moralität, und auch ihre große historische
 Singularität – will *nichts greifen*; sie hält sich, sie schwebt, sie treibt zwi-
 schen dem Begehren [...] und der Höflichkeit, welche die diskrete Verab-
 schiedung aller Eroberungslust ist.¹²³

Kunstwerke und Kunsttätigkeiten – ihr Greifen, ihr festhaltendes Markieren
 und Bedeuten mittels ihres Mediums – können sich für Barthes als gewaltige
 Formen der Wirklichkeitsaneignung gestalten, die den Sinn für kunsthetero-
 nome Ziele reifizieren und kanonisieren. Twomblys Bilder unterstehen in ih-
 rer gesuchten zweckfreien Produktion, in ihrer Gestenhaftigkeit, nicht einem
 derartigen Gebot der Realisierung und der Produktivität. Die Argumentati-
 on von Barthes scheint sich hier auf dem schmalen Grat zwischen dem mo-
 dernen Kunstaxiom von der Zweckfreiheit von Kunst und einer bewusst wie
 verspielt naiven Kunstauffassung zu bewegen – auf diesen Umstand verweist
 der Autor selbst zu Beginn von *Non multa sed multum*, wenn er Twomblys Ge-
 mälde als »zwiespältig« und »deplatziert« definiert.¹²⁴

In der Tat geht es vielmehr um das Problem des Werks und um die Taug-
 lichkeit von kohärenzbildenden Erklärungsmustern für Twomblys Schaffen.
 Denn seine Bilder scheinen für Barthes ihr potenzielles Werk-Sein zu negie-
 ren und ihre Entwertung als das darzubieten, was sich »aus dem Werk zu-

121 Barthes: *Cy Twombly* (wie Anm. 115), S. 16

122 Zu beiden Begriffen vgl. ebd., S. 28.

123 Ebd., S. 94.

124 Vgl. ebd., S. 7 (Hervorhebung im Original).

rückzieht« und als »Unterbrechung, [...] Fragmentierung«¹²⁵ kundtut. Ein derartiger Rückzug vom Werkhaften, der eine prinzipielle mediale Abkehr von der Vollständigkeit und Erkennbarkeit von Werkeigenschaften (von der Darstellungseinheit des Bildes zu ihrer Präsentation) beabsichtigt, kommt paradigmatisch in Twomblys frühen Bildern *Letter of Resignation* (Teil 26) aus der gleichnamigen Serie [Abb. 7] und *Untitled* aus dem Jahr 1957 [Abb. 8] durch zahlreiche Bildstrategien zum Ausdruck, die mit Barthes' Idee des Anspielungsfeldes vielleicht verdeutlicht werden können.

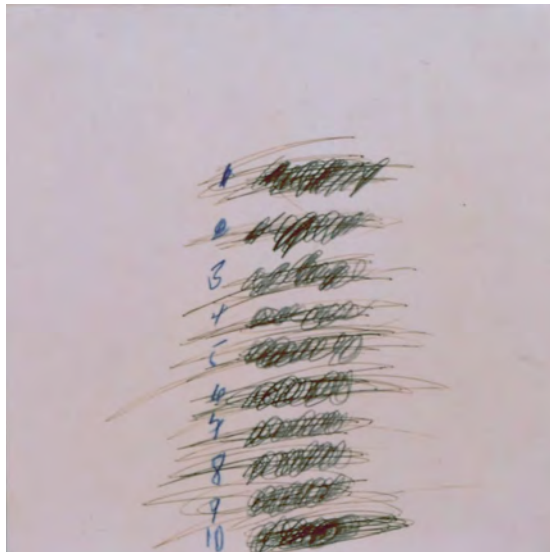


Abb. 7: Cy Twombly: *Letter of Resignation* (Teil 26) [1959–67]

125 Jean-Luc Nancy: *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois 2004, S. 78f. Zur Geste als asketischem Rückzug sind die verstreuten Notizen kultur- und religionsgeschichtlicher Art von großem Belang, die Barthes für die Vorlesung am Collège de France vom 31.05.1978 verfasst hat und welche eine potenzielle (weil unvollständig gebliebene) Ergänzung zu seinem Diskurs zum »Satori« darstellen könnten, vgl. Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Hg. v. Eric Marty. Textstellung, Anmerkungen u. Vorwort v. Thomas Clerc. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, S. 232.

Schon die Titel dieser zwei Bilder können als Anspielungsfelder gelesen werden. Während nämlich die Sinnrichtungen von *Untitled* an sich unbestimmt und deshalb potenziell multiplizierbar bleiben, kann das bedeutete Rücktrittschreiben, das *Letter of Resignation*, sowohl als das erste einer Serie an Bildern ausgedeutet werden, die eine solche formelle Gestalt des Mediums Text künstlerisch darstellen und/oder, wie die in der Abb. 7 sichtbaren gekritzelten Zahlen und Pseudoinschriften suggerieren könnten, defigurieren, als auch als ein zu rekonstruierender und auf einem sehr prekären hermeneutischen Ar-

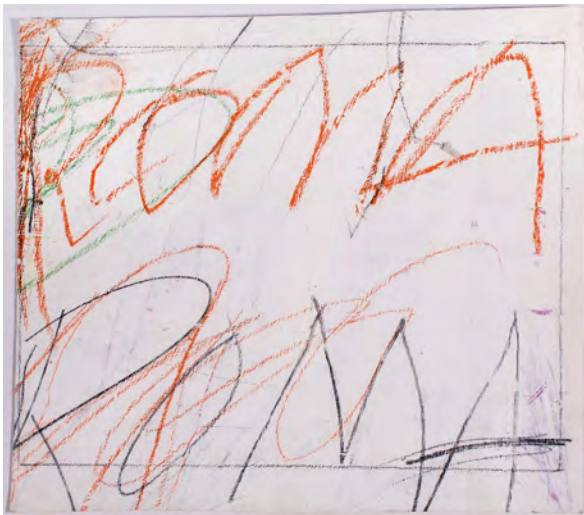


Abb. 8: Cy Twombly: *Untitled* [1957]

rangement von *faits divers* beruhender Selbstreflexionsversuch des Mediums gelesen werden. Das Wort »Resignation« kann nämlich eine reflexive Anspielung des Bildes durch den Titel auf den Akt des wiederholten *signare* (*Re-signation*), sprich des repetierten Versehens eines Schriftzugs oder -stücks mit unbekanntem Adressaten (»Letter«) mit Inschriften oder flüchtigen Spuren darstellen. Das englische Wort »resignation« könnte aus dieser Perspektive die Kodierung eines dem Bildraum immanenten Prozesses selbstreflexiver Zeichenerstellung bergen, die an eine Pluralität von Adressaten gerichtet ist und durch das Nebeneinander diverser Medien (Zahl, Kritzelei, Zeichnung,

Bild, Blatt und vielleicht Schrift) seine unruhige Selbstsuche, seine Hybridität expliziert.¹²⁶ Auch Twomblys Bilder – sofern der Begriff Bild überhaupt noch brauchbar ist – markieren das Profil eines radikal kontingenten Experiments. Durch eine derartige Lesart würde aber ein Bestandteil von *Letter of Resignation* (Teil 26) unbeachtet bleiben, der für ein breiteres Verständnis von Barthes' Twombly-Deutung interessant wäre: die Durchstreichungen. Diese könnten zwar symbolisch als Hinweise auf eine Serie von auf mehreren Ebenen verwandten oder verbundenen, bildlich aber nicht nachweisbaren Aussagen ausgelegt werden, die im *Letter* verworfen oder abgelehnt werden. Andererseits lassen sich die Durchstreichungen aber auch als Unterbrechungen einer Kommunikation und Sperrungen vermeintlicher symbolischer und intramedialer Verhältnisse (z. B. zwischen Bild und Aussageinhalt) lesen. Es ist nämlich, als ob sich das Bild von Twombly mittels der Durchstreichungen von den Formen der Kohärenzerstellung abwenden würde. Ähnlich verhält es sich mit *Untitled*, das auch jede Transitivität des Titels bzw. jeden Übergang vom Titel zum Werk (und zurück) hemmt und *de facto* unmöglich macht. Auch in *Untitled* kehrt aber die Durchstreichung als Dispositiv für die Unterbrechung und Distanznahme von jeder sinnstiftenden Relation wieder. Das vermeintliche Wort »ROMA«, das das Bild zu sehen bietet, wird teils durchgestrichen, so dass mögliche im Anspielungsfeld sichtbare Sinnbezüge (wie etwa auf Twomblys Schaffensweise in seinem ehemaligen Studio an der Via Appia Antica oder in seiner Wohnung in der Nähe des Kolosseums in Rom)¹²⁷ durch die Geste des

126 Martin Endres versteht die Resignation als eine »sinnlich-sinnhafte Re-Aktion auf ein Anderes«: »Dieses ›Andere‹ steht meines Erachtens immer schon im Horizont von Schrift, so dass Schreiben grundsätzlich eine im Wortsinn ›re-signierende‹ Handlung darstellt. Zugleich geht es mir darum, den Prozess der resignierenden Verfahrensweise in seiner Umkehrbewegung zur Abblendung oder Relativierung des Sprachcharakters der Schrift neu zu begreifen. Insofern die Materialität bzw. die ästhetische Dimension von Schrift – im Sinne Barthes' – ihre Instrumentalisierung zu einem reinen Darstellungsmedium unterläuft, kann sie gerade Anlass einer konstitutiv ›resignierenden‹ Denk- und Schreibbewegung sein.« Martin Endres: »Re/Signation. Revision einer ›einschreibenden Entschreibung‹.« In: *Kodikas/Code* 37 (2014), S. 263.

127 Nach Heiner Bastian (Hg.): *Cy Twombly. Catalogue raisonné of the Paintings*. Bd. 4 (1972–1995). München: Schirmer/Mosel 1992, S. 179. An der Stelle möchte ich Richard Hoppe-Sailers Interpretation erwähnen, der zufolge »ROMA«, das auch in einem *Untitled* aus dem Jahr 1958 zu sehen ist, eine bildliche Verfahrensweise ausmache, bei der sich das Bild seines »Ursprungs in Art einer Struktur von zeichnerischer Erinnerung immer wieder versichert«. In: Ders.: »Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly«. In: Max Imdahl (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln: DuMont 1986, S. 107. Die Lesart von Hoppe-Sailer ist mit Barthes' Negativitätsgedanken, dem zufolge das Bild als gestisches

Schreibens und des Durchstreichens bzw. Verwischens in der Schwebe gelassen werden. Von diesem Gesichtspunkt aus könnten »ROMA« in *Untitled* sowie die durchgestrichenen Zahlen und Beschriftungen in *Letter of Resignation* (Teil 26) gestisch Lacans »barre«¹²⁸ präsentifizieren, die *signifiant* und *signifié* trennt und diese in einer *chaîne signifiante*, in einer Kette leerer Hüllen zirkulieren lässt, die sich der Sinnzuschreibung widersetzen. Die Designifikation des Wortes durch das Prozessieren bereitet daher in Twomblys Zeichnung *Untitled* den Raum, durch den die *aïsthesis* des Skripturalen und des Handgeschriebenen in Erscheinung und Kraft treten und eine erweiterte sinnlich-sinnhafte Resignifikation erfahren kann.¹²⁹ Die Resignifikation wird überdies dem Betrachter durch die mediale Geste der Einrahmung des Wortes »ROMA« mittels einer schlichten Linie suggeriert, die einerseits aufmerksamkeitslenkend ist und andererseits jede Sinnannahme und deren Systematisierbarkeit dekonstruiert, indem sie das Bild und freilich auch »ROMA« durch *mise en abyme* bzw. durch ein inszeniertes Bild-im-Bild-Verfahren parodiert und somit sich als Kunst-Griff zu entlarven droht. In dieser Hinsicht kann es sich Derridas Reflexion zum Parergon zufolge um eine »Geste der Einrahmung« handeln, die, »den Rand einfügend, dem inneren des Systems Gewalt antut und seine Artikulationen zerstört«¹³⁰.

Wenn aber das Werk eine dermaßen intensive Resistenz gegen das Verstehen leistet, stellt sich die Frage nach den konzeptuellen Grenzen einer solchen Negativität noch dringlicher. Hemmt Twomblys *Labor der Negativität*

Anspielungsfeld bewusstseinsgeleitete Rückbezüge hindert, m. E. nicht vereinbar. Keine Zurückführung des Bildes auf ein biografisches Davor ist in dieser Hinsicht außerhalb der sich selbst negierenden Dimension der zeichnerischen Spur möglich.

128 Jacques Lacan: *Écrits*. Paris: Seuil 1966, vgl. u. a. S. 497, 278, 630, 692, 801.

129 Vgl. dazu Elisabeth Birk, Mark A. Halawa u. Björn Weyand: »Roland Barthes und die Sinnlichkeit der Zeichen: Eine systematische Einführung«. In: *Kodikas/Code* 37 (2014), S. 175. Es lohnt sich an der Stelle auch Gottfried Boehms prägnante Formulierung zu erwähnen: »Twombly hat ein Verfahren entwickelt, um das Lesbare zu piktoralisieren, um damit seinen Sinn aber auch zu verdunkeln, zu verzögern oder zu verdichten. Es geht ihm ausschließlich darum, *sein Bild stark* zu machen.« Gottfried Boehm: »Cy Twombly. Orte der Verwandlung«. In: Thierry Greub (Hg.): *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*. Paderborn: Fink 2014, S. 53 (Hervorhebung im Original).

130 Jacques Derrida: *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion 1978, S. 81 (Übersetzung von mir). Eine weitere Übersetzung dieses Passus findet sich in Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei*. Übers. v. Michael Wetzl. Überarbeitung v. Dagmar Travner. Wien: Passagen 2015, S. 91.

die fachwissenschaftlichen Werkbestimmungen, so vermag sein Werk nichtsdestotrotz im von Barthes genannten »Kindliche[n]«¹³¹ seine Begründbarkeit zu haben, was weder mit einer Parodie oder Verballhornung des Kindlichen als Kindisches noch mit einer naiven Darstellung des Infantilen erklärt werden kann. Das »Kindliche« ist vielmehr die spielerische Erkundung der primären Medialisierungsprozesse, deren »native[r] Charakter [...] der Elan einer Form [ist], die sich selbst sucht und sich nur auf dieser Suche nach sich selbst findet«¹³². Barthes interpretiert eine solche spielerische-native Dimension von Twomblys Schaffen als ein »playing« bzw. als einen »Manipulationsprozess«¹³³ und verweist durch eine flüchtige Referenz auf den Psychoanalytiker Donald Winnicot. In *Playing and Reality* analysiert Winnicot das »playing« als eine Form der Bewusstseinsbildung. Winnicot zufolge sucht das »playing« im Gegensatz zum »game« nicht unmittelbar die Finalisierung in einem erkennbaren Objekt (d. h. dem Ende des Spiels), sondern manipuliert die Realität körperlich (»playing involve[s] the body: [...] because of the manipulation of objects«¹³⁴) und bereitet das Kind auf Erfahrungen durch die perzeptiv-imaginative Korrektur und simulationsorientierte Neugestaltung des Funktionalen vor. Die Manipulation gestaltet gerade mittels einer solchen eminent *taktilen* Modifizierung-Suspendierung-Umformung der Zweckmäßigkeit das Präexistierende und transponiert dieses in neue Sinnzusammenhänge: Der erste Schritt dieser »nativen« Sinngebung (nicht unbedingt semantischer Art) ist also die sensomotorische Modifikation-Korrektur des Bestehenden, seine leibliche Umgestaltung, obwohl keine Erstellung eines neuen Objekts oder Produkts beabsichtigt wird. Der Manipulationsprozess ist also selbstzweckhaft und potenziell unabschließbar.

Twomblys Verdeckung der Signifikation und gestischer Resignifikation durch die Durchstreichungen u. a. in den analysierten *Letter of Resignation* (Teil 26) und *Untitled* scheint nach Barthes' Lesart die Manipulationsgeste des »playing« mittels Zeichnungen oder Kritzeleien zu repetieren, welche die Loslösung von der produktorientierten, im Objekt finalisierten Werkästhetik veranlasst. Twomblys Bilder präsentifizieren nämlich kein Produkt, sondern eine leiblich geladene Produktion, die sich in immer neue Bearbeitungen und

131 Barthes: *Cy Twombly* (wie Anm. 115), S. 7.

132 Nancy: *Ausdehnung der Seele* (wie Anm. 100, Teil 1), S. 89.

133 Barthes: *Cy Twombly* (wie Anm. 115), S. 30 (Hervorhebungen im Original).

134 Donald W. Winnicot: *Playing and Reality*. London u. New York: Routledge 1971, S. 52.

energetische Umschreibungen sowie gar in spielerische Rezeptionseinstellungen hinein verlängert. Twomblys Negativität erfolgt also durch eine Prozessierung von primären medialen Gesten zur Aufbereitung, Realisierung und Modifizierung des Darstellungsraumes z. B. der Kritzelei als Radierungstechnik und korrektivem Mittel oder der Verwendung eines an sich transitorischen und fragilen Materials wie der Kreide beim Zeichnen von *Untitled*. Das Radieren (im doppelten Sinne von Zeichnen und Durchstreichen) wird also auch die kunstpraktische Mitte einer Aktualisierung des »playing«.

In Twomblys Bildern findet aber die Geste, so lässt sich mit Barthes schließen, nie den Ausdruck, die Semiose: Sie hält sich notwendigerweise in ihrem Frühstadium auf, bei dem der Sinn seine vermeintliche Bedeutung nicht erreichen möchte. Die Komplexität der Gesten von Twombly liegt in diesem Sich-Aufhalten und Beharren in einem Bereits-Noch-Nicht, das die Kritik herausfordert: »Er [Twombly] provoziert in uns eine *Sprecharbeit* [...] die den Preis eines Werkes ausmacht«¹³⁵. Barthes bezieht sich an der Stelle nur bedingt auf die Arbeit der Kunstkritik, die den geistigen, aber auch materiellen Wert der Werke auf der Basis ihres potenziellen Bedeutungsgehalts, ihres *Produktseins*, zu messen scheint. Die »Sprecharbeit« ist für Barthes auch eine Reaktion vonseiten des Reichs der Zeichen (und allgemein des Mediums Sprache), die Negativität von Twomblys Kompositionen zu versprachlichen (oder mit Barthes Worten: zu verschriftlichen) und somit zu annectieren. »Sprecharbeit« bedeutet nicht – zwangsweise – ein Scheitern der Sprache bei der Erfassung von Gegenständen, sondern den Wechsel zu einem operativen, produktiven, arbeitenden Sprechen, zu einer Schrift diesseits und jenseits der *phoné*. Ist dies ein Appel von Barthes an die Reflexion, an ihren sprachlichen Grundlagen zu arbeiten, um diese im Sinne einer *bildlich-materiellen Reflexivität* sogar zu erweitern? Schafft Barthes hier die Basis für ein bildliches Denken?

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen findet sich in Barthes' selbst angefertigten Bildern. In den zwei titellosen Zeichnungen von Barthes aus den Jahren 1971 und 1972 – welche die Forschung auf der Grundlage des in diesen angegebenen Daten eingeordnet und benannt hat – gibt es keinerlei Spur bild-

135 Barthes: *Cy Twombly* (wie Anm. 115), S. 30 (Hervorhebung im Original).

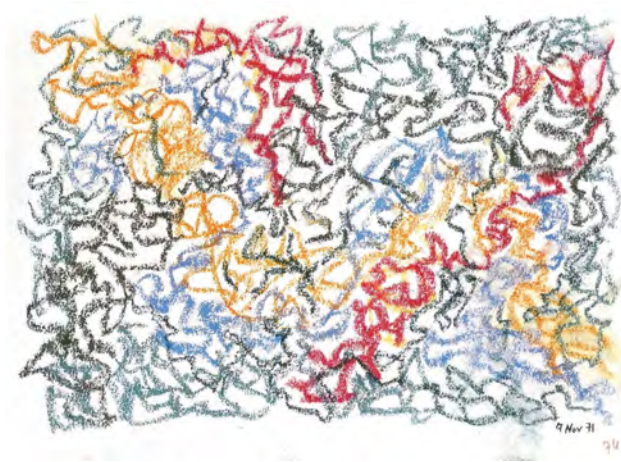


Abb. 9: Roland Barthes: 07.11.71

licher Bezugnahmen auf Twomblys spielerische Gesten [Abb. 9, 10].¹³⁶ Barthes' Abkehr von der Darstellung ist zumindest in diesen zwei Bildern evidenter als in jenen Twomblys, die zuvor analysiert worden sind. Die unvollständig gezogenen Linien und farbigen Zeichen dehnen sich auf dem Bildfeld in Barthes' Zeichnungen aus und erzeugen trotz der Überschaubarkeit des Formats eine kontrollierte Polyfokalität: Die Wahrnehmung erlebt dadurch nicht die dispersiven Effekte, die man beispielsweise von den Großformaten des Action Painting kennt¹³⁷, wenn überhaupt ein Vergleich mit dieser Technik zulässig ist. Barthes' bildliche Reflexion ähnelt in ihrer Kontrolliertheit einer diskursiven Bildlogik, gleichzeitig verneint sie aber diese. Es handelt sich um eine Negativität, die sich nicht wie bei Twombly aus einer modifizierend-korrigie-

136 Die Bilder habe ich der ersten, auf Italienisch erschienenen Ausgabe der Zeichnungen von Roland Barthes entnommen: *Carte Segni*. Mailand: Electa 1981, S. 73 u. 124. An der Stelle bedanke ich mich noch einmal bei dem Freund RS für das Ausleihen dieser wertvollen Ausgabe.

137 Zu Barthes' Bildern und dem Action Painting vgl. Guillaume Cassegrain: *Roland Barthes ou l'image advenue*. Paris: Hazan 2015, S. 10.



Abb. 10: Roland Barthes: 22.7.72

renden Manipulation und einem spielerischen Basteln speist. Die Gesten von Barthes' Bildern scheinen die Vektoren von Relationen und zugleich jene ihrer Fluchtlinien miteinander zu verflechten: Die zeichnerischen Gesten stiften im Bildgeschehen Relationen und suspendieren diese. Extreme Relationalität und unüberbrückbare Relationslosigkeit kreieren einen Balanceakt der Gesten, die rein medial ihre immanente Signifikanz exponieren. Das Zeichnen als Medium und als Technik, die sich prozessieren, lässt den Sinn zirkulieren: Die Negativität ist immer nur ein Potenzial bei Barthes, sie huscht am Bild vorbei. Gerade aus diesem Grund wird in Barthes' Bild vom 22. Juli 1972 [Abb. 10] kein Wort durchgestrichen. Arabische Schriftzeichen oder Worte wie »Βασιλικ« – welches der Zuschauer als persiflierende Anspielung auf Barthes' philologisch-semiologisch gelebtes, Hierarchien und diskursive Ordnungen hinterfragendes Wissen oder bloß auf das in griechischen Buchstaben geschriebene französische Wort *basilic* lesen könnte – tauchen in Barthes' Bild mehrfach auf und werden nicht, wie bei Twombly, durchgestrichen. Sie zirkulieren

lieren und proliferieren auf dem Bildfeld mit anderen Signifikanten und Zeichen, die sich bindingslos miteinander kreuzen. Durch eigene sinnlich-sinnhafte Materialisierungen und Wahrnehmungsoperationen schreiben sie ihre Welt, ohne sie schreiben zu wollen. Diese Gesten wollen, wie es am Ende von Barthes' *Weisheit der Kunst* heißt, »nichts greifen«, was das In-Kraft-Treten der Relation im Modus der Nicht-Relation determiniert. Zwischen Körperlichkeit und Entkörperlichem schwebt der Sinn in einem Möglichkeitsraum, dessen Integrität der Betrachter mit seinem Körper und dessen ästhetischer Selbstgestaltbarkeit aufzubewahren aufgefordert wird. Das ist »Satori«.

4 Das Spiegelstadium der Geste

Zu Beginn seines kurzen, aber sehr dichten Aufsatzes *Gestus* führt Jeff Wall seine eigene Poetik aus, die auf der Darstellung und Konstruktion von somatisch-deiktischen Gesten basiert: »My work is based on the representation of the body. In the medium of photography, this representation depends upon the construction of expressive gestures«¹³⁸. Bei Jeff Wall weist sich die Geste als »appearance«¹³⁹ aus, welche das fotografische Medium symbolisch zur bildlichen Schwelle einer Körperdarstellung werden lässt. Der dargestellte Körper soll für Wall als ein Bedeutungsträger fungieren, dessen Negation (seine Vertretungsrolle) den Zugang zum Symbolisierten darstellt: »Gesture« means a pose or action which projects its meaning as a conventionalized sign«¹⁴⁰. Wall sucht aber mehr als eine Definition von Geste als gelungenes (»fully realized«¹⁴¹), bedeutungserschließendes Symbol. Aus diesem Grund führt er an einer markanten Stelle seines Textes eine kunstgeschichtliche und zugleich das eigene Werk kommentierende Reflexion an, die eine weitere Seite seines Geste-Konzepts aufkommen lässt:

138 Jeff Wall: »Gestus«. In: Ders.: *Selected Essays and Interviews*. Hg. v. Peter Galassi. New York: The Museum of Modern Art 2007, S. 85.

139 Ebd.

140 Ebd.

141 Ebd.

The ceremoniousness, the energy, the sensuousness of the gestures of Baroque art are replaced in modernity by mechanistic movements, reflex actions, involuntary, compulsive responses. Reduced to the level of emissions of biomechanical or bioelectrical energy, these actions are not really ›gestures‹ in the sense of older aesthetics. They are physically smaller than those of older art, more condensed, meaner, more collapsed, more rigid, more violent. [...] I photograph everything in perpetual close-up and project it forward with a continuous burst of light, magnifying it again, over and above its photographic enlargement. The contracted little actions, the involuntary expressive body movements which lend themselves so well to photography, are what remains in everyday life of the older idea of gesture as the bodily, pictorial form of historical consciousness.¹⁴²

Mit seinem Vergleich zwischen den mechanisierten Gesten in der Moderne – Wall denkt vermutlich an der Stelle nicht allein an die neuen Technologien, sondern wahrscheinlich auch an die surrealistischen Formen der *écriture automatique* – und den in der barocken Kunst dargestellten Gesten möchte Wall über die von ihm gebrauchten Effekte von Nahaufnahme (»close-up«) und Projektierung der Figuren jenseits der Grenzen der fotografischen Vergrößerung reflektieren. Diese künstlerische Technik scheint für Wall wie Warburgs Nachleben zu agieren, das das kollektive Gedächtnis der Gesten der Menschheit aktiviert und bildlich aktualisiert. Das Medium Fotografie erfasst und präsensifiziert eine Gegenwart, deren Bewusstsein immer wieder aufs Neue in Vergessenheit gerät. Vermag die Gegenwart des Bildes und der fotografischen Erfassung nicht mit der Gegenwart des Alltags zu koinzidieren, so kann sie eine derartige Diachronie produktiv zur Fixierung und Erforschung nutzen, indem sie (künstlerische und nicht-künstlerische) Gesten isoliert und somit zum Gegenstand archäologischer Untersuchungen der Spannungsverhältnisse zwischen Kunst, Kultur(en) und Leben erkundet. Das kulturelle Erbe des kollektiven Gedächtnisses hat sich in der Zeit und der Geschichte vergraben, die Fotografie kann es aber spurenhafte, unvollständig wiedergeben. Monumental und antiquarisch operiert also die Fotografie bei Wall: Sie ruft (archäologisch) die Vergangenheit von Gesten durch die Intensivierung ihrer Visibilität mittels der Vergrößerung bildlich-figurativer Raumverhältnisse hervor, um diese mit neuem Sinn aufzuladen und aufzubewahren. Die Fotografie von Wall versteht sich selbst also als eine Geste der Fokussierung, die ihre eige

Abb. 11: Jeff Wall: *Picture for Women* [1979]

ne (mit Gumbrecht, vgl. Kap. 1, Teil 1) »breite« Gegenwart durch die künstlerische Rückbesinnung auslötet.

Im bekannten *Picture for Women* (1979 [Abb. 11]) schwebt die breite Gegenwart der fotografischen Aufnahme zwischen der angeblich reglosen Präsenz des Bildes, den erfassten Figuren und ihrem künstlerischen Nachleben. Eine junge, aufrecht stehende Frau kreuzt in Wartestellung mit abgelenktem, vielleicht nachdenklichem Blick die Hände auf einem Tresen und bereitet sich auf die Botschaft des Zuschauers oder einer möglichen nachkommenden Figur vor. In der Mitte befindet sich der Fotoapparat, als würde er die Stellung der jungen Frau einnehmen oder die Bildfläche in zwei symmetrische Abschnitte (rechts und links) teilen wollen, was auch die zwei vertikal positionierten Stangen rechts und links von der Kamera, auf denen vielleicht Studioleuchten angebracht wurden, zu suggerieren scheinen. Rechts scheint sich eine männliche Figur vom Fotoapparat aus in die Tiefe des Zimmers zu entfernen: Seine Haltung mag dadurch weniger Partizipation an der bildlichen Szene als jene der Frau zu vermitteln. Durch die sich im Hintergrund befindenden Fenster kommt kein Licht in den Raum; ohne die Lampen an der Decke wäre das Zimmer deshalb stockdunkel. Tische und Stühle im Hintergrund deuten auf eine

Arbeitsatmosphäre hin: Der Zuschauer realisiert in dem Augenblick, in dem er sich auf die einzelnen Objekte (wie etwa Kabel, Lichter und Kamera) konzentriert, dass die männliche Figur, die den Fernauslöser der sich in der Mitte des Bildes befindenden Kamera in der Hand hält, der Fotograf ist, der das Bild durch die Reflexion des Spiegels realisiert. Das Bild präsentiert also eine Szene, die nicht allein vergangen ist, sondern weiter in die mediale Ferne einer Widerspiegelung rückt. Denn die künstlerische Geste des Auslösens ist zwar sichtbar, aber als eine Reflexion zweiten Grades, die durch den Spiegel und durch das Bild in Erscheinung tritt. Eine weitere Medialisierung, d. h. die des Spiegels, fügt sich nämlich zwischen die zu fotografierende Szene und die fotografische Spiegelung ein, so dass das Bild eine mediale Abhängigkeit vom Spiegel, d. h. von einem anderen Bild, aufweist: Die fotografische Aufnahme kommt »zu spät«, um den fruchtbaren Moment der Selbsterschaffung zu erfassen, der von einem anderen Medium, dem Spiegel, präfiguriert.



Abb. 12: Edouard Manet: *Le Bar aux Folies-Bergère* [1881-82]

Ausgerechnet im Zuge einer solchen prinzipiellen, vom sich selbst fotografierenden Künstler genau kalkulierten Abkehr der Authentizität des Mediums, das sich über ein *tertium* (den Spiegel) prozessiert, wurde das Bild von Wall konzipiert, der durch die Posen der Figuren die »innere Struktur«¹⁴³ von Edouard Manets *Le Bar aux Folies-Bergère* (1881–82 [Abb. 12]) freilegen wollte. Auf letzterem sind ebenfalls eine zerstreute und melancholische Frauenfigur am Tresen der Bar sowie auf der rechten Seite das vom Spiegel hinter der Frau schräg reflektierte Profil eines Mannes zu sehen, dessen rätselhafte Identität beispielsweise als ins-Bild-gesetzter Bildbetrachter möglicherweise als Ausdruck einer (mit Imdahl) grundlegenden »Konfiguration von Identität und Disidentität«¹⁴⁴ zwischen Bild- und Erfahrungswirklichkeit ausgelegt werden kann, die Deutungsmöglichkeiten öffnet. Sind Ähnlichkeiten zwischen den Szenen des Bildes Walls und jenen Manets hinsichtlich der Präsenz und Anordnung der weiblichen und männlichen Figur sowie allgemein des Spiegels in erster Linie feststellbar, so scheint die künstlerische Strategie von Wall durch den Bezug auf Manets Bild auch dazu zu tendieren, die grundlegende Entfremdung des Kunstmediums Fotografie vom Wirklichkeitsbezug, wie sie von Wall im vorherigen Passus aus dem Aufsatz *Gestus* dargestellt wurde, zur Sprache kommen lassen zu wollen. Eine solche Entfremdung zeigt sich zunächst durch die transmediale Beziehung (d. h. durch das medienunspecifische Wanderphänomen des Transports von Informationen oder Gestaltungsarten)¹⁴⁵ zum Bild Manets und durch den damit verbundenen tendenziell simulakralen – weil über ein tieferliegendes Formspiel von identitätslosen

143 Jeff Wall in: »Typologie, Luminiszenz, Freiheit – ein Gespräch zwischen Els Barents und Jeff Wall«. In: Els Barents (Hg.): *Jeff Wall – Transparences*. München: Schirmer/Mosel 1986, S. 97.

144 Max Imdahl: »Edouard Manets *Un Bar aux Folies-Bergère* – Das Falsche als das Richtige«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1 (Zur Kunst der Moderne). Hg. v. Angeli Jahnssen-Vukićević. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 530. Zur Schrägstellung des Spiegels in Manets Bild als Chiffre der Distanz zwischen Bild- und Erfahrungswirklichkeit vgl. Günter Buschs Analyse, der zufolge interpretative Vollzüge »Eingriff[e] in das Wirklichkeitsgefüge des Bildgegenstandes« sind, die ihre »Rechtfertigung im höheren Wahrheitsgehalt des Bildes« finden müssen: Ders.: »Einführung«. In: Edouard Manet: *Un Bar aux Folies-Bergère*. Stuttgart: Reclam 1956, S. 6.

145 An der Stelle habe ich die bislang vielleicht klarste Darstellung von Transmedialität als »[m]edienunspecifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines [...] Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist«, ausgearbeitet und erweitert, vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002, S. 13.

Differenzen und Wiederholungen laufenden¹⁴⁶ – Reproduktionsfaktor, der das Bild Walls auf besondere Art desauthentifiziert. Der Kontakt mit der nicht-medialen Realität erfolgt im Bild Walls mittels des transmedialen Verweises auf ein anderes Bild: Vertretungsweise etabliert das Bildliche eine Sinnrelation, die sich in einem derartigen Verweisspiel auflöst und neu kreiert. Der Rückgriff auf das Element des Spiegels bei Wall nutzt in dieser Hinsicht ähnlich wie bei Manet nicht so sehr der Widerspiegelung kunstexterner Wirklichkeitsverhältnisse (etwa gesellschaftlicher oder kultureller Art), sondern zualererst der ins-Bild-gesetzten Selbstanzeige des Kunstmediums – welche von der bildlichen rätselhaften Präsenz des Autors Jeff Wall beim Drücken des Fernauslösers verstärkt wird –, die seine Vermittlungsfunktion hemmt und sich dadurch in seiner eigenen (wie wir sie zuvor mit Imdahl in Bezug auf die abgebildete männliche Figur bei Manet definiert haben) »Konfiguration von Identität und Disidentität« prozessiert.¹⁴⁷ Bei Manet erfährt aber das Kunstmedium keine Entfremdung: Die Positionen der Malerei und des Spiegels sind klar voneinander getrennt, weil der Spiegel dargestellt bzw. gemalt wird, während er bei Wall als unsichtbarer Filter für die Operationen des fotografischen Blicks (d. h. für die Spiegelungen) gebraucht wird – der Spiegel ist in *Picture for Women* auch nicht durch den Reflex der Fenster im Hintergrund sichtbar. Somit ist Walls Werk nicht allein vom Spiegel, sondern auch von mindestens zwei anderen Medien prä- oder transmedialisiert: vom Bild Monets und von dem in diesem dargestellten Spiegel. Der mögliche simulakrale Effekt von Walls *Picture for Women* generiert sich, mit anderen Worten, gerade deswegen, weil sich die Medialisierungen durch den transmedialen Bezug auf das Bild und den Spiegel bei Manet sowie durch die intramediale Präsenz des Spiegels potenziell noch vermehren können, da das Medium neue Relationen erstellen kann, die seine Funktionen vorwegnehmen oder vervielfachen. Dadurch kann der Spiegel bei Wall keine konkrete oder auch nur symbolische wirklichkeitsmimetische Funktion ausführen.

An der Stelle sollten wir uns aber weiter auf das Element des Spiegels bei Wall konzentrieren, um sein Gesten-Konzept weiter zu erforschen. Es scheint nämlich ein Umweg zu sein, den Ort des Prozessierens bei Wall in den Spiegel, genauer: in ein mediales Drittes, zu versetzen, was aber direkt mit einigen

146 Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (wie Anm. 23, Teil 1), S. 11.

147 Valérie Hammerbacher spricht hinsichtlich der Spiegelung in *Picture for Women* von einer »Wirklichkeit zweiter Ordnung«: Dies.: *Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall*. Weimar: VDG 2010, S. 44.

medialen Eigenschaften des Spiegels zu tun hat. So heißt es bei Coccia: »Der Spiegel demonstriert, dass die Sichtbarkeit einer Sache *tatsächlich* sowohl von der Sache selbst als auch vom erkennenden Subjekt getrennt ist. Wir stehen vor dem eigenen Bild, vor uns selbst als rein sinnliche Realität.«¹⁴⁸ Der Spiegel vermag durch seine Funktion und Getrenntheit vom Wahrnehmenden, uns als wahrnehmend-denkende Subjekte, sprich u. a. als Sehende und gleichzeitig Gesehene, sinnlich begreifen und verorten zu lassen, was Coccia und viele andere Theoretiker aus unterschiedlichen Wissensgebieten (wie etwa Lacan)¹⁴⁹ bereits hervorgehoben haben. Im Falle des Bildes von Jeff Wall spielt der Spiegel eine doppelte Rolle: Einerseits, wie wir bereits gesehen haben, desauthentifiziert er das Medium und dessen bildliche Leistung; andererseits reauthentifiziert er das Medium, indem er diesem sein Bild-Sein und v. a. sein gestisches Prozessieren wiedergibt, und letztere somit restituiert und veranlasst. Für Wall kündigt sich nämlich durch die Sichtbarmachung der technisch-mechanischen Verfasstheit des Mediums dem Zitat aus *Gestus* zufolge eine neue Ästhetik der Geste an, die ihre Realisierung somatisch-materiell komprimiert hat, da das Auslösen nur eines minimalen Fingerdrucks für die Erstellung der Fotografie und einer langen Serie an Mikroapparaturen (vom Monitor bis zu den Mikrokameras der Smartphones) bedarf, die mit der Entwicklung der digitalen Fotografie ihre Überschaubarkeit verloren haben. Wenn aber der Spiegel eine derartige mikrologische Unendlichkeit nur partiell und teilweise sogar nur andeutungsweise wiedergeben kann, wie hängt dann eigentlich die mechanisch-technische Geste des Fotografischen, die Wall auch »micro-gesture« nennt,¹⁵⁰ mit der medialen Leistung des Bildes zusammen? Besser: Welche Seite der Geste kann der Spiegel in *Picture for Women* zum Ausdruck bringen?

Um diese Fragen aus einer kunst- und medienphilosophischen Perspektive zu beantworten, bedarf unsere Argumentation der Analyse einer in Walls theoretischen Schriften und künstlerischen Werken fundamentalen Referenz, und zwar Hegels Logik, die oft an markanten Stellen seiner Argumentationen angegeben wird. Der Spiegel scheint nämlich bei Wall ähnlich wie bei Hegel

148 Coccia: *Sinnenleben* (wie Anm. 7, Teil 2), S. 30 (Hervorhebung im Original).

149 Ich verweise auf die bekannte Passage des *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), in der die Erschließung dem »infans« der symbolischen Matrix der Erfahrung beschrieben wird, vgl. Lacan: *Ecrits* (wie Anm. 128), S. 95.

150 Dazu vgl. Hagi Kenaan: »A Picture's Gesture: Regarding Jeff Wall's *Gesture*«. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 23.1 (2014), S. 58f.

als Spiegelbild des sich notwendigerweise *exteriorisierenden, entfremdeten Bewusstseins* zu wirken, das seine Selbsterkenntnis nur über das Andere – d. h. über seine Bilder, die das Bewusstsein an und für sich nicht sind – erlangen kann. So heißt es bei Hegel an einer der zahlreichen Stellen, in der die Spiegel-Metaphorik als Ausdruck des entfremdeten Bewusstseins auftaucht: »Jedes Organ im Lebendigen ist so ein System in sich selbst; im Anderen hat es den Spiegel seiner Selbst«¹⁵¹. Die Erkenntnis einer solchen Exteriorisierung-Entfremdung des Bewusstseins kann also nur über das (logische) Medium des Anderen laufen, wie Hans Heinz Holz erklärt: »Es gibt keine direkte Selbsterkenntnis, nur eine solche in der Reflexion, die durch das andere vermittelt ist. Das Spiegelbild des Gegenstandes (sein Begriff) zeigt den Gegenstand nun aber nicht rein als solchen, sondern vermittelt mit der Welt, durch welche Vermittlungen er als *dieser* Gegenstand bestimmt ist«¹⁵². Dieser Satz von Hans Heinz Holz in Bezug auf Hegels Reflexion über die Selbsterkenntnis des Geistes ist möglicherweise erhellend, um die Funktionsweise der Spiegelbildlichkeit des Mediums Spiegel in Walls Werk angemessen zu verstehen, wenn man bedenkt, dass gleich zu Beginn von Walls Aufsatz *Gestus* ein von Hegel selbst mehrmals wiederholter Satz erwähnt wird, »das Wesen muss erscheinen«¹⁵³, der gerade das unauflösliche Dependenzverhältnis des Bewusstseins von der Exteriorisierung-Entfremdung kondensiert. Bei Hegel bleibt aber die Spiegel-Metaphorik durch eine solide philosophische Kohärenz Teil einer logischen (im Sinne von *lógos*: Vernunft und Sprache) Argumentation, die sich notwendigerweise durch das eigene Medium – d. h. die Sprache als Logisches – expliziert. Bei Wall erlebt hingegen eine derartige *lógos*-geleitete Argumentation eine eminent bildliche Übertragung, oder gar Verdoppelung, die sicherlich das notwendige *proprium* der von Wall in jedem Aufsatz oder Theorieentwurf tiefgreifend erforschten und selber praktizierten Konzeptkunst ist, aber gleichzeitig die konkrete Frage aufwirft, ob Walls spekulativ starke, teilweise sogar selbstillustrative Theoriebildungen eine Skepsis oder Impotenz gegenüber der visuellen Mittel der eigenen Kunst ausdrücken. Drückt der Satz »das

151 Georg W. F. Hegel: *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*. Hg. v. Dieter Henrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 231.

152 Hans Heinz Holz: *Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik in der Neuzeit*. Bd. 3 (Die Ausarbeitung der Dialektik). Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997, S. 174.

153 Georg W. F. Hegel: »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 8. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 261.

Wesen muss erscheinen« ein Misstrauen gegenüber dem Bildlich-Sinnlichen aus? Reichen nicht das Bild und dessen notwendige Entfremdung, um sich selbst als Geste zu prozessieren? Das Bild *Picture for Women* scheint diese Frage implizit (infolge der Unsichtbarkeit des Spiegels) zu bejahen, der Aufsatz *Gestus* ebenso implizit (weil er eine eventuelle visuelle Impotenz nicht attestieren möchte) zu verneinen. Vielleicht ist die Koexistenz der Bejahung mit der Verneinung in Walls theoretisch-künstlerischen Stellungnahmen ausschlaggebend dafür, dass der von ihm wahrscheinlich sehr luzid wahrgenommene Nahkampf zwischen der Geste und der Sprache (hier als Metapher des *lógos* und allgemein als Medium) nicht aufhört, einen unlösbaren Gegensatz zu bilden.

5 Am Anfang war... die Geste

Die sich seit 1982 um den mittlerweile verstorbenen Paolo Rosa versammelte Gruppe von Medienkünstlern Studio Azzurro hat zahlreiche Werke, v. a. Videoinstallationen, zustande gebracht, vom berühmten *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* (1984) über *Il Giardino delle cose* (1992) bis hin zum *Meditazioni Mediterraneo* (2002), welche die Beziehung zwischen Körperlichkeit und Mediengestaltung und in diesem Zusammenhang die Geste der Kunst auf eigentümliche Weise reflektieren. Das Kollektiv hat bis Ende des 20. Jahrhunderts in Europa, aber v. a. in Italien, eine zentrale Vermittlerrolle bei der Entwicklung und Theoretisierung von immersiven Environments.¹⁵⁴ Diese wurden zunächst als Orte der Erprobung pluraler Kunstverfahren gestaltet, in denen Produzenten und Rezipienten ihre Sinnmöglichkeiten (d. h. Erweiterungen und Umbildungen der Wahrnehmungen und der Formen von Sinnggebung) freiheitlich üben und dabei – wie es in dem von Paolo Rosa mit dem Kunsttheoretiker Andrea Balzola verfassten Manifest *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica* (*Die Kunst außer sich. Ein Manifest für das post-technologische Zeitalter*) heißt – »partizipative Habitate«¹⁵⁵ erschaffen

154 Für einen Überblick vgl. Tricia Austin: *Narrative Environments and Experience Design: Space as a Medium of Communication*. London: Routledge 2020, S. 42.

155 »Habitat partecipativ[i]« vgl. Andrea Balzola u. Paolo Rosa: *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Mailand: Feltrinelli 2011, S. 19 (Hervorhebung im Original).

können. Heute gehört das Kollektiv zu einer der wichtigsten Künstlergruppen in der Welt interaktiver Medienkünste, wie die derzeit schnell wachsende mehrsprachige Forschungsliteratur aufzeigt.¹⁵⁶ Für die Konturierung von Studio Azzurros Ästhetik der Geste möchte ich eine ihrer Videoinstallationen analysieren, *In Principio (e poi) (Am Anfang (und danach))*, welche die Elemente ihrer von Rosa (und nicht allein von ihm) umrissenen Poetik exemplarisch zum Ausdruck bringt, ohne sich dadurch in einem *exercitium* konzeptkünstlerischer Art zu erschöpfen. Einige wenige Informationen bezüglich des Entstehungskontextes sollten Licht auf einen Teil der sehr komplexen medialen Struktur dieses Werkes werfen.

In Principio (e poi) wurde zunächst 2013 anlässlich der 55. Biennale von Venedig im erstmals aufgestellten Pavillon *Santa Sede* präsentiert.¹⁵⁷ Die erste Ausstellung des Heiligen Stuhls in Venedig hatte die *Genesis* zum Thema und nahm dabei natürlich auch Bezug auf das erste gleichnamige Buch Mose aus dem Alten Testament. Als Besucher konnte man sich im damaligen Pavillon *Santa Sede* mit einigen Variationen von Michelangelos *Die Erschaffung Adams* und mit der Multimedia-Installation von *In Principio (e poi)* konfrontieren. Heute befindet sich das Werk in Saal 12 der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Vatikanischen Museen in Rom und kann als eine Art einleitendes Werk zur *Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle gelten, die räumlich neben dem besagten Saal 12 liegt – diese topografische Nähe wird am Ende meiner Ausführungen eine wichtige Rolle spielen.

Die Einbettung der Videoinstallation im Rahmen des vom Heiligen Stuhl betreuten Pavillons in Venedig und im Vorhof der Sixtinischen Kapelle in Rom hängt nicht allein mit der biblischen Dimension zusammen, die der Titel eindeutig und mit gemildertem, aber durchaus gelungenem persiflierendem Gestus zu evozieren scheint: *In Principio (e poi) (Am Anfang (und danach))* ist nämlich eine Anspielung auf den sogenannten Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1,1), *en arkē ēn o lógos, Am Anfang war das Wort*. Das Interesse

¹⁵⁶ Ich weise darauf hin, dass die Medienkunstinstallation *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* zu den im Internet zugänglichen vom IMAI (*inter media art institute*) in Düsseldorf archivierten Installationen gehört, vgl. <https://www.stiftung-imai.de/forschung/fallstudie/fallstudie-1-studio-azzurro-il-nuotatore-va-troppo-spesso-ad-heidelberg-1984>, zul. aufgeruf. am: 21.01.2021.

¹⁵⁷ Einige Informationen zur Ausstellung in der Biennale von Venedig finden sich im Artikel von Susanne Boecker: »Vatikan: Studio Azzurro, Lawrence Carroll, Josef Koudelka – In Principio«. In: *Kunstforum International* 222 (2013), S. 318f.

des damaligen Vorsitzenden des Päpstlichen Rats für Kultur, Kardinal Gianfranco Ravasi, für diese Videoinstallation von Studio Azzurro konnte natürlich u. a. mit der möglichen ethisch-religiösen Lesart des Werkes verbunden sein, das vielleicht etwas plakativ als künstlerisches Sprachrohr für die Geschichten der Unterdrückten und der Büßer, und insofern auch als ihre Inklusionschance, gelesen werden kann. Um diesen Aspekt angemessen zu vertiefen und danach eine adäquate, über die ethische Dimension hinausgehende medienanalytische Auslegung des Forschungspotenzials der Videoinstallation liefern zu können, werden im Folgenden zunächst einige prägnante Elemente von dieser beschrieben.



Abb. 13: Studio Azzurro: *In Principio (e poi)* (Im Anfang (und danach))

Im dunklen, v. a. durch bewegliches Licht beleuchteten Saal der Videoinstallation von Studio Azzurro sind vier Bildschirme vorhanden – die Abb. 13 aus dem Archiv von Studio Azzurro gibt einen besseren Überblick über die Raumgestaltung. Je nach Intensität der Berührung des Besuchers gestalten sich auf immer neue Art und Weise auf der Projektionsfläche am Boden, in der Mitte des Saals, zwei ineinander übergehende Kreise aus Lichtern und verschwommenen Handgesten, die als Lebenskreise oder Spuren leiblicher Existenzen in-

terpretiert werden können. Die Figuren auf den drei, möglicherweise auf die Dreifaltigkeit anspielenden Wänden bewegen sich kaum, warten quasi auf die Berührung des Besuchers, um ihre Geschichten auf unterschiedlichen Sprachen zu erzählen oder Aspekte der Tier- und Pflanzenwelt durch Gebärdenausdrücke beschreiben zu können – sämtliche Erzählungen und Gesten kreisen semantisch direkt oder indirekt um das Thema Schöpfung, wie man durch die in der Biennale-Ausstellung nummerierten und der Installation vorangestellten Tafeln andeutungsweise erfährt [Abb. 14].



Abb. 14: Studio Azzurro: Tafeln aus *In Principio (e poi)* (Im Anfang (und danach))

Die die Projektionsfläche durchwandernden Menschengestalten können sowohl für aufblühende Lebenskraft als auch für Unterdrückung und Hoffnung auf Buße oder für die Überschreitung von Grenzen unterschiedlicher Art stehen: Die mündlich erzählenden Figuren sind nämlich Insassen des Gefängnisses von Milano-Bollate, während jene, die sich mittels Gebärdensprache artikulieren, Gehörlose sind. Es entsteht dadurch eine bemerkenswerte, somatisch gesteuerte, im Grunde triadische Dialektik zwischen Grenzziehung, Grenzüberschreitung und Erschaffungsmöglichkeiten. Die Berührungen der Besucher der Videoinstallation lösen die Auslotung und gleichzeitig durch die

responsive Kraft des Kunstobjektes die scheinhafte Aufhebung der Grenzen der projizierten Figuren aus: Die ethische Dimension des Werkes entsteht daher u. a. aus der Überschneidung der vermeintlichen expressiv-existenziellen Grenzen sprengenden Gesten der Figuren und der Rezipienten. Die gegenseitigen Berührungen können als Momente der Konstitution von fiktionaler Freiheit und als Zeugnisse einer künstlerisch vermittelten, sinnlich-sinnhaften Beziehung zum Nächsten gelten. Der geschlossene Raum der Videoinstallation wird durch die tätige Nacherzeugung der Berührungen und der künstlichen Erscheinung von Sprach- und Körpergesten zu einem offenen Sinnraum, d. h. zu einer Form »reiner Medialität« im Sinne Agambens, innerhalb derer die Übung und Erweiterung der Wahrnehmungssinne (v. a. des Tastsinns) im medialen Umgang mit dem Werk zur fiktionalen Integrationsstrategie erhoben werden können. Der Hand scheint in einem derartigen künstlerischen Integrationsprozess die Aufgabe zuzukommen, als stumme, leibliche Universalsprache im Sinne der 1644 von John Bulwer verfassten *Chirologia* (Handlesekunst) zu fungieren,¹⁵⁸ die die Grenzen der gesprochenen Sprache und die materiellen Barrieren der Kommunikation abzubauen hilft, indem sie ähnlich einer Gebärdensprache als Sprachersatz wirkt, dessen Syntaktik und narrativer Ablauf zwar vorprogrammiert, aber nur vom kontingenten Zusammentreffen der kommunikativen Akteure ausgelöst werden. Bereits die Präzedenz des kontingenten Moments der Gestaltung, die der kommunikativen Intention und deren Realisierbarkeit vorausgeht, scheint also zu verraten, dass sich die Gesten von *In Principio (e poi)* vor den Prinzipien des Sprachersatzes und der Sprachanalogie einer vorrangig künstlerischen Operativität unterziehen, mit dieser gleichzeitig konstitutiv in Eins fallen. Viele andere Werke von Studio Azzurro – wie etwa die Videoinstallation *Il museo*

158 Die Gestik der Hand ist für Bulwer »the *Tongue & general language of Human Nature*, which, without teaching, men in all regions of the habitable world doe at the first sight most easily understand«. John Bulwer: *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking Motions, and discoursing gestures thereof. Wherunto is added Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetoricke. Consisting in the hand, as the chieft instrument of eloquence, by historicall manifestos, exemplified out of the authentique registers of common life, and civill conversation. With types, or Chyrograms: Along wish'd for illustration of this argument. By J.B. Gent. Philochirosophus.* London: Tho. Harper sold by R. Whitaker 1644, S. 3 (Hervorhebung im Original; der Text ist unter folgender Website sichtbar: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A30105.0001.001/1:11?rgn=div1;view=toc>, zul. aufgerufen am: 21.01.2021. Dieser Passus wird auch in Rehm: *Stumme Sprache der Bilder* (wie Anm. 49, Teil 2), S. 91 analysiert.

della mente von 2008 –¹⁵⁹ lassen sich sicherlich als künstlerische Formen der Inklusion oder allgemein der Verhandlung von ethischen Fragestellungen auffassen. An der Stelle will ich aber eher weitere medienphilosophische Fragen zur Geste in *In Principio (e poi)* aufwerfen, die dessen künstlerische Reflexivität bzw. Forschung fokussieren.

Die Vier-Kanal-Videoinstallation von *Il Principio (e poi)* generiert eine immersive Wahrnehmung, wodurch der Betrachter kraft kontrollierter perzeptiver Steigerung ein intensives Raumgefühl entwickelt. Die Projektion von Lichtern in einem dunklen Raum verwirrt zunächst den Orientierungssinn, der aber dadurch schnell wiedergewonnen wird, dass sich der Betrachter (in Abkehr der Regeln interaktiver Kunst) bei der ersten Berührung der Wände zum Akteur einer vorprogrammierten Inszenierung bekennen kann.¹⁶⁰ Der Betrachter-Akteur trägt zur Konstitution der Narrationen bei,¹⁶¹ indem er diese gestaltet, so dass er zu einem, nach Paolo Rosas erfundener Bezeichnung, »spett-attore« (»Betr-Akteur«) wird, der »seine Gesten experimentiert«¹⁶².

Der multimediale Raum ist aber nicht bloß die Bühne für die Handlungen der realen oder projizierten Figuren, sondern auch durch die kreativen Gesten des Rezipienten der exteriorisierte Körper des Betrachters. Die theatralisch-fiktionale Dimension des Werkes wird nämlich gerade durch die notwendige körperliche Partizipation des Betrachters insofern auf ihr Minimum redu-

159 Die Videoinstallation *Il museo della mente* von 2008 wurde etwa als eine Art Bewusstseinszimmer von Oreste Fernando Nannetti (bekannt auch unter dem Pseudonym N.O.F.4) eingerichtet, und sollte die Gedankenqualen sowie die bildlichen Vorstellungen dieses nachweislich psychisch erkrankten Graffiti-Künstlers darstellen, der Autor der als prominentes Werk der Art brut betrachteten Graffiti in der Psychiatrie von Volterra war, vgl. dazu die von Studio Azzurro selbst verfasste Beschreibung der Videoinstallation in: Fabio Cirifino et al. (Hg.): *Studio Azzurro. Musei di narrazione, percorsi interattivi e affreschi multimediali/Museums as Narration, Interactive Experiences and Multimedia Frescoes*. Cini-sello Balsamo (MI): Silvana Editoriale 2011, S. 130–136.

160 Dieser Aspekt der Poetik von Paolo Rosa und Studio Azzurro wurde von Mona Sarkis durch eine starke theoretische Durchdringung der Arbeit von Paolo Rosa und Studio Azzurro zum Ausdruck gebracht, vgl. dies.: *Blick, Stimme und (k)ein Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen*. Stuttgart: M&P 1997, S. 243.

161 Zu diesem Punkt in Studio Azzurros Installationen vgl. Elisa Mandelli: »Spectacular Attractions: Museums, Audio-Visuals and the Ghosts of Memory«. In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 11 (2015), S. 81.

162 Balzola u. Rosa: *L'arte fuori di sé* (wie Anm. 155), S. 13. Dazu vgl. auch Laura Marcolini u. Paolo Rosa: »In Principio (e poi)«. In: Micol Forti u. Pasquale Iacobone (Hg.): *In Principio. Padiglione della Santa Sede – 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia* 2013. San Lazzaro di Savena (BO): FMR 2013, S. 75f.

ziert, als dieser durch seine eigene nicht-ersetzbare Berührung das Kunstwerk *authentifiziert*. Jeder darf den Boden und die Wände der Videoinstallation berühren und die vorprogrammierten Körper- oder Sprachgesten hervorrufen und modifizieren; ihr konkretes Aussehen und ihre Sukzession, d. h. ihre präzise Gestaltung im Zeitgeschehen erfolgt allerdings nur durch singuläre Berührungen, die das Werk in *taktiler Eigenzeit* mitgestalten und dieses in ein »ambiente sensibile«¹⁶³ (sinnliches Ambiente), in ein berührungsempfindliches Videoambiente transformieren. Die Sinnstiftung ist also dem Operieren in der Installation gänzlich *immanent*, da sie nur im gestischen Umgang mit den Projektionen und mit den im Augenblick wahrnehmbaren Gestaltungsentscheidungen möglich ist. Zu diesem Raumkonzept äußert sich Paolo Rosa wie folgt:

Ich bin an der Veränderbarkeit eines Werkes sehr interessiert. Wir sind gegen endgültige Werke, die die Geste des Künstlers fixieren und sie in einer bestimmten Materie und Form einfrieren.¹⁶⁴

Diese, wenn nicht lapidare, doch zumindest entschlossene und sicherlich auch provokatorische Stellungnahme Rosas bestätigt erneut ein auffälliges Postulat von Studio Azzurros Ästhetik der Geste und ausgerechnet von *In Principio (e poi)*: Die dem Medium immanenten Gestaltungsweisen vonseiten des Produzenten und des Rezipienten sind variationsfähige Modi des Forschens. Der mehrfach kodierte Entwurfscharakter von *In Principio (e poi)*, d. h. seine forschende Natur, macht es zu einem eigenartigen Kunst- und Designobjekt (im Sinne eines begrenzt Gestaltbaren), dessen Reflexivität sich als eine kontingente und instabile Sinnsuche im wechselseitigen Austausch der Gesten entfaltet. Die im Videoambiente installierten digitalen Touchscreens bilden das *Interface*, d. h. die Schnittstelle, auf der die forschende Natur der Installation als interaktives Gefüge von Körpern, Bewegungen und sinnlichen Rela-

163 Der Begriff »ambiente sensibile« wurde vom Künstlerkollektiv selbst verwendet vgl. dazu u. a. Balzola u. Rosa: *L'arte fuori di sé* (wie Anm. 155), S. 12f. Pietro Montani hat in seiner Interpretation der medialen Arbeit am Bildlichen in Studio Azzurros Werken darauf hingewiesen, dass die »ambienti sensibili« eine Form kritischer Erkundung (»perlustrazione critica«) der Möglichkeiten interaktiver Medien- und Bildbearbeitung darstellen, vgl. Pietro Montani: »Studio Azzurro e il futuro degli ambienti mediali«. In: Valentina Valentini (Hg.): *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*. Mailand: Mimesis 2017, S. 109–120, v. a. 116f.

164 Paolo Rosa: »Interview mit Bruno Di Marino«. In: Renate Buschmann u. Tiziana Caianiello (Hg.): *Medienkunst Installationen: Erhaltung und Präsentation. Konkretionen des Flüchtigen*. Berlin: Reimer 2013, S. 56.

tionen wiederholt und im Spannungsverhältnis zwischen Menschen und Medium beständig neu verhandelt wird.¹⁶⁵ Das »ambiente sensibile« hybridisiert die Identitäten, die Zwecke und selbstredend auch die Rollen der Akteure der künstlerischen Kommunikation, indem es eine Szene des Sinns emergieren lässt, die nicht zu beginnen aufhört.

Der Titel *Im Anfang (und danach)* ist die von Studio Azzurro hinterlassene diskrete Spur eines, wie es bei Nancy hieß, »allenthalben unterbrochenen und doch allenthalben fortgeführten Kontakts« (vgl. Kap. 4.3, Teil 1), den der Betrachter zu repetieren aufgefordert ist. Darauf scheinen die schwarz-weiß farbigen, aus konzentrischen Kreisen bestehenden und die Videoinstallation begleitenden Tafeln hinzuweisen, insbesondere jene, die sich als inter- und transmediales Zitat auf Robert Fludds schwarzes Quadrat und auf dessen Motto »et sic in infinitum« (»und so bis zur Unendlichkeit«) verstehen lässt [Abb. 15]. In dem diese Tafel kommentierenden Text heißt es nämlich: »Inspired by Robert Fludd and his black square evoking *et sic in infinitum* (und thus forever) this square slab, like a slate with no memory, becomes a depository and a shroud collecting the gestures generated by relationships that have already taken place in other panels of the installation«.

Der Pseudo-Titelzusatz »(e poi)« (»(und danach)«) scheint allerdings zu suggerieren, dass die vermeintlich archaische Geste des Entwerfens und In-Gang-Setzens den Rahmen ihres Ursprungs und der Videoinstallation selbst übersteigen könnte. Das die Grenzen der Installationen überschreitende »Danach« mag deshalb auch auf eine ganz bestimmte weltbildende und gleichzeitig kunstschaffende Berührung zu verweisen, die in einer sehr konkreten raum-zeitlichen Konstellation realisiert wird oder, wie im Falle von Michelangelo *Die Erschaffung Adams*, realisiert wurde. Die Ambiguität des in Klammern gesetzten »(und danach)« erlaubt uns sogar, jenes Danach als transmediale Anspielung auf die von weiteren Künstlern realisierten Variationen von Michelangelos *Die Erschaffung Adams* im damaligen Pavillon *Santa Sede* zu lesen, sowie auf das bekannte Werk selbst in der Sixtinischen Kapelle, die sich in den Vatikanischen Museen, wie zu Beginn des Kapitels angekündigt, neben bzw. *nach* dem Saal 12 befindet. Genauer gesagt: Das »(und danach)« könnte sich durch eine erneut ironisch-ambivalente Strategie – die das biblische Wort parodiert und die Bedeutung der Genesis künstlerisch quasi umdeutet –

165 Zum Interface als Medium forschender Gestaltung vgl. Oliver Ruf: *Die Hand. Eine Medienästhetik*. Wien: Passagen 2014, S. 30f.

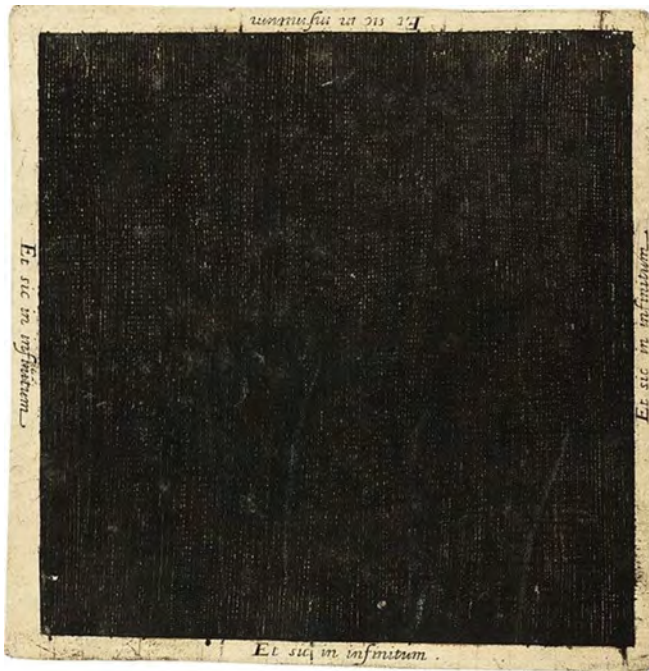


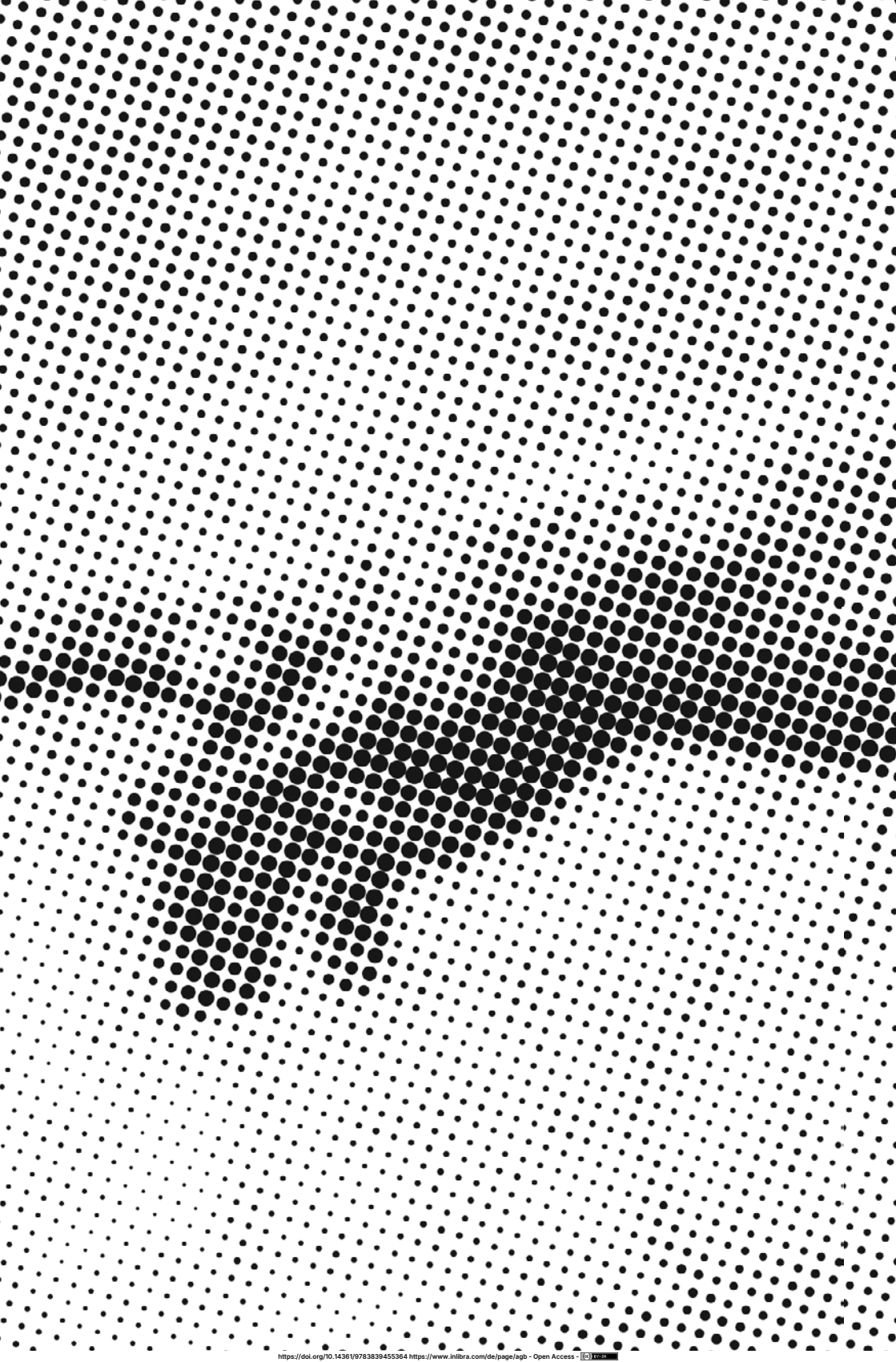
Abb. 15: Robert Fludd: *Metaphysik und Natur- und Kunstgeschichte beider Welten, nämlich des Makro- und des Mikrokosmos* [*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, 1617]

auf sämtliche (Kunst-)Gesten und sogar auf das laut Michelangelo die Menschheitsgeschichte schaffende Treffen von Gottes und Adams Zeigefingern [Abb. 16] beziehen, welche die zeitlose Erschaffung pausenlos fortsetzen und sinnhaft gestalten. Durch eine solche (mit Nancy) »ins-Spiel-gesetzte« Strategie von Maskierung und Exposition des Sinns fängt die Installation permanent an, sich als relationale Geste einer grenzenlosen Kunst des Erschaffens zu prozessieren.



Abb. 16: Michelangelo Buonarroti: Detail aus *Die Erschaffung Adams* [*Creazione di Adamo*, 1508–1512]

IV. Anhang



Literaturverzeichnis

A

ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

ADORNO, THEODOR W.: »Der Essay als Form«. In: »Noten zur Literatur«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susanne Buck-Morss u. Klaus Schultz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 9–33.

AGAMBEN, GIORGIO: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Übers. v. Sabine Schulz. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2001.

AGAMBEN, GIORGIO: *Profanierungen*. Übers. v. Marianne Schneider. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

AGAMBEN, GIORGIO: *Signatura rerum. Zur Methode*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

AGAMBEN, GIORGIO: *Der Mensch ohne Inhalt*. Übers. v. Anton Schütz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

AGAMBEN, GIORGIO: *Was ist Philosophie?* Übers. v. Stefanie Günthner. Frankfurt a. M.: Fischer 2018.

DIE GESTE DER KUNST

AGAZZI, ELENA: *Il corpo conteso. Rito e gestualità nella Germania del Settecento*. Mailand: Jaca Book 1999.

190

ALBERTI, LEON BATTISTA: *Das Standbild – die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schaublin unter Mitarbeit v. Kristine Patz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

ALLOA, EMMANUEL: »Metaxu. Figures de la médialité chez Aristote«. In: *Revue de Métaphysique et de Moral* 62.2 (2009), S. 247–262.

ALLOA, EMMANUEL: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2011.

ANONYM: *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-Deutsch. Hg. u. übers. v. Thierry Hirsch. Stuttgart: Reclam 2019.

APEL, KARL OTTO: *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*. Bonn: Bouvier 1963.

ARISTOTELES: »Physiognomica«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 18.6. Übers. u. kommentiert v. Sabine Vogt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.

ARISTOTELES: *Rhetorik*. Hg. v. Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam 2007.

AUSTIN, TRICIA: *Narrative Environments and Experience Design: Space as a Medium of Communication*. London: Routledge 2020.

B

BALZOLA, ANDREA U. ROSA, PAOLO: *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*. Mailand: Feltrinelli 2011.

BARENTS, ELS (HG.): *Jeff Wall – Transparences*. München: Schirmer/Mosel 1986.

BARTHES, ROLAND: *Die Lust am Text*. Übers. v. Traugott König. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

BARTHES, ROLAND: *Carte Segni*. Mailand: Electa 1981.

BARTHES, ROLAND: *Cy Twombly*. Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1983.

BARTHES, ROLAND: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Hans Horst Henschen. Mit einem Nachwort v. Hanns-Josef Orthel. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2006.

BARTHES, ROLAND: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Hg. v. Eric Marty. Textstellung, Anmerkungen u. Vorwort v. Thomas Clerc. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018.

BARTHES, ROLAND: *Das Reich der Zeichen*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019.

BASTIAN, HEINER (HG.): *Cy Twombly. Catalogue raisonné of the Paintings*. Bd. 4 (1972–1995). München: Schirmer/Mosel 1992.

BELLOUR, RAYMOND: *Lire Michaux*. Paris: Gallimard 2011.

BENJAMIN, WALTER: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2 u. 6. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

BERTRAM, GEORG W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp 2014.

BEYER, ANDREAS ET AL. (HG.): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Berlin: Wagenbach 2018.

BIRK, ELISABETH, HALAWA, MARK A. U. WEYAND, BJÖRN: »Roland Barthes und die Sinnlichkeit der Zeichen: Eine systematische Einführung«. In: *Kodikas/Code* 37 (2014), S. 171–190.

BITTERLI, KONRAD, KOST, LYNN U. LUTZ, ANDREA (HG.): *Frozen Gesture. Gesten in der Malerei – Gestures in Painting*. München: Hirmer 2019.

BLANKENBURG, MARTIN: »Physiognomik, Physiognomie«. In: Ritter, Joachim u. Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Basel: Schwabe 1989, S. 955–963.

BLUMENBERG, HANS: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

BLUMENBERG, HANS: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

BLUMENBERG, HANS: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

BLUMENBERG, HANS: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

BOECKER, SUSANNE: »Vatikan: Studio Azzurro, Lawrence Carroll, Josef Koudelka – In Principio«. In: *Kunstforum International* 222 (2013), S. 318–319.

BOEHM, GOTTFRIED: »Die Form des Formlosen – Abstrakter Expressionismus und Informel«. In: Fondation Beyeler (Hg.): *Action Painting – Jackson Pollock*. Hatje Cantz: Ostfildern 2008, S. 42–46.

BOEHM, GOTTFRIED: »Cy Twombly. Orte der Verwandlung«. In: Greub, Thierry (Hg.): *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*. Paderborn: Fink 2014, S. 49–67.

BORGdorff, HENK: »The Production of Knowledge in Artistic Research«. In: Biggs, Michael u. Karlsson, Henrik (Hg.): *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London u. New York: Routledge 2011, S. 44–63.

BORSÒ, VITTORIA: »Benjamin – Agamben. Biopolitik und Geste des Lebens«. In: Dies. et al. (Hg.): *Benjamin – Agamben. Politik, Messianismus, Kabbala*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 35–48.

BOUTON, CHRISTOPH, LAURAND VALÉRY U. RAÏD, LAYLA (HG.): *La physiognomie: problèmes philosophiques d'une pseudo-science*. Paris: Kimé 2005.

BRANDSTÄTTER, URSULA: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Köln, Weimar u. Wien: Böhlau 2008.

BRANDSTETTER, GABRIELE: »Kleists Bewegungsexperimente. Choreographie und Improvisation«. In: Blumberger, Günter u. Iglhaut, Stefan (Hg.): *Kleist/Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011*. Berlin u. Frankfurt a. O.: Kerber 2011, S. 62–70.

BRECHT, BERTOLT: »Über den Gestus«. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 3. Hg. v. Werner Hecht et al. Berlin et al.: Aufbau Verlag et al. 1993, S. 188–189.

BREWER, DANIEL: *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France*. New York: Cambridge University Press 1993.

BUBNER, RÜDIGER: »Philosophisches über Marionetten«. In: *Kleist-Jahrbuch 1980* (1980), S. 73–85.

BURCKHARDT, JACOB: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Hg. v. Walther Rehm. Stuttgart: Reclam 2014.

BURKE, PETER: »The Language of Gesture in Early Modern Italy«. In: Bremmer, Jan u. Roodenburg, Herman (Hg.): *A Cultural History of Gesture*. Ithaca: Cornell University Press 1991, S. 71–83.

BUSCH, KATHRIN: »Artistic Research and the Poetics of Knowledge«. In: *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2.2 (2009), S. 1–7.

BUSCHMANN, RENATE U. CAIANIELLO, TIZIANA (HG.): *Medienkunst Installationen: Erhaltung und Präsentation. Konkretionen des Flüchtigen*. Berlin: Reimer 2013.

BUTLER, JUDITH: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Übers. v. Anna Wieder u. Sergej Seitz. Wien u. Berlin: Turia+Kant 2019.

C

CAMPE, RÜDIGER: »Rhetorik und Physiognomik oder Die Zeichen der Literatur«. In: *Rhetorik* 9 (1990), S. 68–83.

CAMPE, RÜDIGER U. SCHNEIDER, MANFRED (HG.): *Geschichten der Physiognomik. Text. Bild. Wissen*. Freiburg i. B.: Rombach 1996.

CAMPISI, EMANUELA: *Che cos'è la gestualità*. Rom: Carocci 2018.

CASSEGRAIN, GUILLAUME: *Roland Barthes ou l'image advenue*. Paris: Hazan 2015.

DIE GESTE DER KUNST

CASSIRER, ERNST: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*. Berlin: Reuther u. Reichard 1919.

194

CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 1. Berlin: Bruno Cassirer 1923.

CASTIGLIONE, BALDASSARRE: *Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance*. Übers. v. Albert Wesselski. Mit einem Vorwort v. Andreas Beyer. Berlin: Wagenbach 1996.

CASTIGLIONE, BALDASSARRE: *Il Libro del Cortegiano*. Hg. v. Amedeo Quondam. Mailand: Garzanti ¹⁷2015.

CHAMCHINOV, SERGE: *Henri Michaux: signes, gestes, mouvements (écriture et peinture)*. Lille: Éditions ANRT 2008.

CHAMCHINOV, SERGE: »Le corporel et l'incorporel chez Henri Michaux«. In: Milon, Alain u. Perelman, Marc (Hg.): *Le livre au corps*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre 2012, S. 233–241.

CHASTEL, ANDRÉ: *Le geste dans l'art*. Paris: Liana Levi 2001.

CICERO, MARCUS TULLIUS: *De oratore/Über den Redner*. Hg. v. Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007.

CIRIFINO, FABIO ET AL. (HG.): *Studio Azzurro. Musei di narrazione, percorsi interattivi e affreschi multimediali/Museums as Narration, Interactive Experiences and Multimedia Frescoes*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale 2011.

COCCIA, EMANUELE: *Sinnenleben. Eine Philosophie*. Übers. v. Caroline Gutberlet. München: Hanser 2020.

COSERIU, EUGENIO: *Geschichte der Sprachphilosophie*. Bd. 1 (Von Heraklit bis Rousseau). Hg. V. Jörn Albrecht. Tübingen: Narr ³2015.

COX, VIRGINIA: »Quintilian in the Italian Renaissance«. In: Edwards, Michael, Murphy, James J. u. van der Poel, Marc (Hg.): *Oxford Handbook of Quintilian*. Oxford: Oxford University Press 2020, S. 1–27 (im Druck).

CROCE, BENEDETTO: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Hg. v. Giuseppe Galasso. Mailand: Adelphi 1990.

CUNTZ, MICHAEL: »Deixis«. In: Dünne, Jörg u. Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. New York: De Gruyter 2015, S. 57–70.

D

D'ANGELO, PAOLO: *Ars est celare artem*. Macerata: Quodlibet 2004.

D'ANGELO, PAOLO: *Il problema Croce*. Macerata: Quodlibet 2015.

D'ANGELO, PAOLO U. VELOTTI, STEFANO: *Il »non so che«*. *Storia di un'idea estetica*. Palermo: Aesthetica 1997.

DARWIN, CHARLES: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray 1872.

DE MAN, PAUL: *Allegorien des Lesen*. Übers. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme, mit einer Einleitung v. Werner Hamacher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übers. v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

DELEUZE, GILLES: *Differenz und Wiederholung*. Übers. v. J. Vogl. München: Fink 1992.

DELEUZE, GILLES U. AGAMBEN, GIORGIO: *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet 1993.

DERRIDA, JACQUES: *La Dissemination*. Paris: Seuil 1972.

DERRIDA, JACQUES: *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion 1978.

DERRIDA, JACQUES: *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Berlin: Brinkmann & Bose 2007.

DIE GESTE DER KUNST

DERRIDA, JACQUES: *Die Wahrheit in der Malerei*. Übers. v. Michael Wetzels. Überarbeitung v. Dagmar Travner. Wien: Passagen 32015.

196

DIDEROT, DENIS: *Ästhetische Schriften*. Hg. v. Friedrich Bassenge. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt 1968.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte III*. Übers. v. Markus Sedlaczek. Paderborn: Fink 2016.

DOTZLER, BERNHARD: »Prozessieren«. In: Roesler, Alexander u. Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. München: Fink 2005, S. 214–217.

DOTZLER, BERNHARD: *Diskurs und Medium III. Philologische Untersuchungen: Medien und Wissen in literaturgeschichtlichen Beispielen*. München: Fink 2011.

DRIESEN, CHRISTIAN: *Theorie der Kritzelei*. Wien: Turia + Kant 2016.

E

ECO, UMBERTO: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

EDSON, LAURIE: *Henri Michaux and the Poetics of Movement*. Saratoga (CA): Anma libri 1985.

EGIDI, MARGRETH ET AL. (HG.): *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild*. Tübingen: Narr 2000.

ENDRES, MARTIN: »Re/Signation. Revision einer »einschreibenden Entschreibung«. In: *Kodikas/Code 37* (2014), S. 261–282.

ENGEL, JOHANN JAKOB: *Ideen zu einer Mimik*. Hildesheim: Olms 1968.

ESPOSITO, ROBERTO: *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Turin: Einaudi 2010.

ETTE, OTTMAR: *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. Konstanz: Konstanz University Press 2013.

ETTE, OTTMAR: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler 2017.

F

FENOLLOSA, ERNEST: *Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium*. Übers. v. Eugen Grominger. Mit einem Beitrag v. Ezra Pound u. einem Nachwort v. Monika Motsch. Berlin: Matthes & Seitz 2018.

FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript 2012.

FLUSSER, VILÉM: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann 1994.

FOUCAULTS, MICHEL: »Überlegungen zum Begriff der ›Selbstkultur««. In: Ewald, François u. Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 219–228.

FRISK, HJALMAR: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter 1960.

FRÜCHTL, JOSEF: *Vertrauen in die Welt: Eine Philosophie des Films*. München: Fink 2013.

FUMAROLI, MARC: *L'Âge de l'Éloquence. Rhetorique et ›res literaria‹ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf: Droz 1980.

G

GEISLER, EBERHARD: *Henri Michaux. Studien zum literarischen Werk*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993.

DIE GESTE DER KUNST

198

GEISLER, EBERHARD: »Auf dem Weg zum Action Painting. Die Kurzprosa von Henri Michaux«. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 257 (2020), S. 104–117.

GOMBRICH, ERNST: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. v. Matthias Fienbork. Berlin: Europäische Verlagsanstalt 1992.

GOPPELSRÖDER, FABIAN: »Geste als Figur im Denken«. In: Darian, Veronika u. de Smit, Peer (Hg.): *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*. Berlin: Neofelis 2020, S. 34–46.

GÖRLING, REINHOLD: »Im Medium sein«. In: Ders., Skrandies, Timo u. Trinkaus, Stephan (Hg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 267–292.

GUÉGO-RIVALAN, INÈS: »Énergie du geste et représentation: Denis Diderot, précurseur d'une ›théâtralité‹ moderne?«. In: *ATALA. Cultures et sciences humaines* 17 (2014), S. 337–349.

GULDIN, RAINER, FINGER, ANKE U. BERNARDO, GUSTAVO: *Vilém Flusser*. Stuttgart: Fink 2009.

GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*. München: Fink 2006.

GURISATTI, GIOVANNI: *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*. Macerata: Quodlibet 2006.

H

HAGEN, ROSE-MARIE U. RAINER (HG.): *Bildbefragungen. Italienische Renaissance*. Köln: Taschen 2018.

HAMMERBACHER, VALÉRIE: *Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall*. Weimar: VDG 2010.

HARRASSER, KARIN: *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 2016.

HASSLER, GERDA: »Texte im Text. Überlegungen zu einem textlinguistischen Problem«. In: Dies. (Hg.): *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen*. Münster: Nodus 1997, S. 11–58.

HAUSTEIN, LYDIA: *Zeitgenössische Kunst in China*. Berlin u. New York: De Gruyter 2015.

HEGEL, GEORG W. F.: *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*. Hg. v. Dieter Henrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

HEGEL, GEORG W. F.: »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 8. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

HENKE, SILVIA ET AL.: *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich: Diaphanes 2020.

HERDER, JOHANN G.: »Plastik«. In: Ders.: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 243–326.

HETZEL, ANDREAS: *Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie*. Bielefeld: Transcript 2011.

HILDEBRANDT, TONI: »Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie«. In: *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14.7 (2011), S. 76–88.

HILDEBRANDT, TONI, GOPPELSRÖDER, FABIAN U. RICHTMEYER, ULRICH (HG.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld: Transcript 2014.

HILDEBRANDT, TONI: *Entwurf und Entgrenzung. Kontradispositive der Zeichnung 1955–1975*. Paderborn: Fink 2017.

DIE GESTE DER KUNST

200

HINZ, MANFRED: *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1992.

HISASHI, IDA: »La pantomime selon Diderot. Le geste et la démonstration morale«. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 27 (1999), S. 25–42.

HOLZ, HANS HEINZ: *Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik in der Neuzeit*. Bd. 3 (Die Ausarbeitung der Dialektik). Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997.

HOPPE-SAILER, RICHARD: »Bilderfahrung und Naturvorstellung bei Cy Twombly«. In: Imdahl, Max (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln: DuMont 1986, S. 103–130.

HUANG, BEI: »Henri Michaux et l'aventure du geste«. In: *Littérature* 175 (2014), S. 106–122.

HUIZINGA, JOHAN: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt 2015.

I

IMDAHL, MAX: »Edouard Manets *Un Bar aux Folies-Bergère* – Das Falsche als das Richtige«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1 (Zur Kunst der Moderne). Hg. v. Angeli Jahnsen-Vukićević. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 497–533.

J

JAEGER, WALTER: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*. Bd. 1. Berlin u. New York: De Gruyter 1959.

JAUSS, HANS R.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

JOLLES, ANDRÉ: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle: Niemeyer 1930.

K

KAMBARTEL, WALTER: »Einführung«. In: Jackson Pollock: *Number 32*. 1950. Stuttgart: Reclam 1970, S. 3–32.

KANT, IMMANUEL: »Kritik der Urteilkraft«. In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

KEEN, DONALD: *Nō and Bunraku. Two Form of Japanese Theatre*. New York: Columbia University Press 1990.

KENAAN, HAGI: »A Picture's Gesture: Regarding Jeff Wall's *Gesture*«. In: *Paragana. Internarionale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 23,1 (2014), S. 56–63.

KENDON, ADAM: »Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance«. In: Key, Mary R. (Hg.): *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication*. Den Haag: De Gruyter/Mouton 1980, S. 207–227.

KENDON, ADAM: *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture*. Den Haag: Mouton 1981.

KENDON, ADAM: *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge UP 2004.

KENDON, ADAM: »Kinetische Komponente multimodaler Äußerungen«. In: Wulf, Christoph u. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Gesten. Inszenierung Aufführung Praxis*. Paderborn: Fink 2010, S. 21–41.

KIESEL, HELMUTH: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: Beck 2004.

KIRCHNER, THOMAS: »Historienbild«. In: Fleckner, Uwe, Warnke, Martin u. Ziegler, Hendrik (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 1. München: Beck 2011, S. 505–512.

KITTLER, FRIEDRICH A.: »Literatur und Literaturwissenschaft als Word Processing«. In: Stötzel, Georg (Hg.): *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984*. Bd. 2. Berlin u. New York: De Gruyter 1985, S. 410–419.

KITTLER, FRIEDRICH A.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig: Reclam 1993.

KLEIN, JULIAN: »Was ist künstlerische Forschung?«. In: *Kunsttexte.de E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte* 2 (2011), S. 1–5.

KLEINER, GERD: »Anmut/Grazie«. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2010, S. 193–207.

KLEIST, HEINRICH VON: *Über das Marionettentheater*. Hg. v. Gabriele Kapp. Stuttgart: Reclam 2013.

KLETTKE, CORNELIA: *Simulakrum Schrift*. München: Fink 2001.

KLETTKE, CORNELIA: »Le génie sublime et sa parodie: deux mises en scène de Diderot«. In: *Diderot Studies* 35 (2015), S. 235–253.

KOŠENINA, ALEXANDER: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1995.

KOŠENINA, ALEXANDER: »Gebärde«. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 564–579.

KRÄMER, SYBILLE: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur«. In: Krämer, Sybille, Kogge, Werner u. Grube, Gernot (Hg.): *Spur – Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 155–167.

KRÄMER, SYBILLE: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

KRISTELLER, PAUL O.: *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press 1990.

KUBA, ALEXANDER: »Geste/Gestus«. In: Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris u. Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 136–142.

L

203

LACAN, JACQUES: *Écrits*. Paris: Seuil 1966.

LAPACHERIE, JEAN-GÉRARD: »Henri Michaux et les idéogrammes«. In: *Textyles* 7 (1990), S. 203–211.

LEMKE, ANJA: »Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900«. In: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* 2 (2013), S. 257–270.

LEMKE, ANJA: »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*«. In: *Kleist-Jahrbuch* 2008/09 (2008/09), S. 183–201.

LEONHARD, KURT: »Henri Michaux – Dichter und Maler«. In: *Neue Rundschau* 77.1 (1966), S. 70–84.

LEROI-GOURHAN, ANDRÉ: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hg. v. Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Reclam 2012.

LICHTENSTERN, CHRISTA: »André Masson und seine Kunstgeschichte. Anmerkungen zu einem unendlichen Thema«. In: Reifenscheid, Beate (Hg.): *André Masson. Rebelle des Surrealismus*. Bielefeld: Kerber 1998, S. 13–21.

LISSMANN, KONRAD PAUL: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2009.

LÖFFLER, PETRA: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld: Transcript 2004.

M

MAINBERGER, SABINE: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2020.

MANDELLI, ELISA: »Spectacular Attractions: Museums, Audio-Visuals and the Ghosts of Memory«. In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 11 (2015), S. 77–92.

MANET, EDOUARD: *Un Bar aux Folies-Bergère*. Stuttgart: Reclam 1956.

MANZONI, GIANENRICO: »Il linguaggio del corpo: tra oratore e attore«. In: *ACME* 2 (2017), S. 99–112.

MARCOLINI, LAURA U. ROSA, PAOLO: »In Principio (e poi)«. In: Forti, Micol u. Iacobone, Pasquale (Hg.): *In Principio. Padiglione della Santa Sede – 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2013*. San Lazzaro di Savena (BO): FMR 2013, S. 71–97.

MASSON, ANDRÉ: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Hg. v. Axel Matthes u. Helmuth Klewan. Berlin: Matthes & Seitz 1990.

MCNEILL, DAVID: *Hand and Mind*. Chicago: The University of Chicago Press 1992.

MCNEILL, DAVID: *Gesture and Thought*. Chicago: The University of Chicago Press 2005.

MCNEILL, DAVID: *How Language Began: Gesture and Speech in Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press 2012.

MENKE, BETTINE: »Gesture and Citability: Theater as Critical Praxis«. In: Khatib, Sami et al. (Hg.): *Critique. The Stakes of Form*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2020, S. 261–296.

MERSCH, DIETER: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

MERSCH, DIETER: *Kunst und Medium: Zwei Vorlesungen*. Kiel: Muthesius Kunsthochschule 2002.

MERSCH, DIETER: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius 2006.

MERSCH, DIETER: »Spiel des Zufalls und der Emergenz«. In: *Maske und Kothurn* 54.4 (2008), S. 19–34.

MERSCH, DIETER: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich u. Berlin: Diaphanes 2015.

MERSCH, DIETER: »Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung«. In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1.1 (2015), S. 13–48.

MICHAUX, HENRI: *Ein Barbar in Asien*. Übers. v. Dieter Hornig. Graz: Droschl 1992.

MICHAUX, HENRI: *Ideogramme in China*. Übers. v. Eleonore Frey. Graz u. Wien: Droschl 1992.

MICHAUX, HENRI: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Hg. v. Raymond Bellour. Paris: Gallimard 2001.

MICHAUX, HENRI: *Œuvres complètes*. Bd. 3. Hg. v. Raymond Bellour, Ysé Tran in Zusammenarbeit mit Mireille Cardot. Paris: Gallimard 2004.

MICHAUX, HENRI: *Zeichen. Köpfe. Gesten*. Hg. v. Helmut Meyer. Bern u. Wien: Piet Meyer 2014.

MONTANI, PIETRO: »Studio Azzurro e il futuro degli ambienti mediali«. In: Valentini, Valentina (Hg.): *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*. Mailand: Mimesis 2017, S. 109–120.

MORTIER, ROLAND: »Diderot et la fonction du geste«. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 23 (1997), S. 79–87.

MÜLLER, CORNELIA: *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich*. Berlin: Berlin Verlag 1998.

MÜLLER, CORNELIA: »Eine kleine Kulturgeschichte der Gestenbetrachtung«. In: *Psychotherapie und Sozialforschung* 4.1. (2002), S. 3–29.

DIE GESTE DER KUNST

MÜLLER-YAO, MARGUERITE H.: *Der Einfluss der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*. Köln: Walther König 1985.

206

N

NANCY, JEAN-LUC: *Der Eindringling*. Übers. v. Alexander Garcia Düttmann. Berlin: Merve 2000.

NANCY, JEAN-LUC: *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois 2004.

NANCY, JEAN-LUC: *Le Plaisir au dessin*. Paris: Galilée 2009.

NANCY, JEAN-LUC: »Von der Struktion«. In: Hörl, Erich (Hg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 54–72.

NANCY, JEAN-LUC: *Corpus*. Übers. v. Nils Hodyas u. Timo Obergöker. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2014.

NANCY, JEAN-LUC: *Der Sinn der Welt*. Übers. v. Esther von Osten. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2014.

NANCY, JEAN-LUC: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*. Übers. v. Miriam Fischer. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2017.

NEIS, CORDULA: »Gebärdensprache vs. Lautsprache«. In: Haßler, Gerda u. Neis, Cordula (Hg.): *Lexikon sprachtheoretischer Grundbegriffe des 17. und 18. Jahrhunderts*. Bd. 1. Berlin u. New York : De Gruyter 2009, S. 528–625.

NEUMEISTER, CHRISTOFF: *Grundsätze der forensischen Rhetorik gezeigt an Gerichtsreden Ciceros*. München: Hubner 1964.

NEVANLINNA, TUOMAS: »Is Artistic Research a Meaningful Concept?«. In: Balkema, Annette W. u. Slager, Henk (Hg.): *Artistic Research*. Amsterdam u. New York: Brill 2004, S. 80–83.

NOCCHI, FRANCESCA R.: *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin u. Boston: De Gruyter 2013.

NÖTH, WINFRIED: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2000 [neu bearbeitete u. erweiterte Auflage].

O

OSCHMANN, DIRK: »Versinnlichung« der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie«. In: *Monatshefte* 94.3 (2002), S. 286–305.

OTT, MICHAELA: »Was will die Medienwissenschaft von der Kunst?«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8.1 (2013), S. 180–186.

P

PARISH, NINA: »Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux«. In: *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* 29 (2006), S. 44–52.

PARISH, NINA: *Henri Michaux. Experimentation with Signs*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2007.

PASQUINELLI, BARBARA: *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*. Berlin: Part-has 2007.

PATZ, KRISTINE: »Zum Begriff der ›Historia« in Leon Battista Albertis *De pictura*«. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49.3 (1986), S. 269–287.

PÉREZ VILLALÓN, FERDINANDO: »Montage and Gesture (Ezra Pound/Henri Michaux): Two Poetics of Ideogram«. In: *452° F 7* (2015), S. 101–112.

PIAS, CLAUS ET AL. (HG.): *Kursbuch Medienkultur*. Stuttgart: DVA 1999.

PIDERIT, THEODOR: *Mimik und Physiognomik*. Detmold: Meyer'sche Hofbuchhandlung 1886.

PINOTTI, ANDREA: *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Mailand: Mimesis 2001.

PINOTTI, ANDREA: »Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 61.2 (2016), S. 267–279.

Q

QUINTILIAN: *Institutionis oratoriae/Ausbildung des Redners*. Bd. 1 (Bücher 1–6). Hg. v. Helmuth Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

QUINTILIAN: *Institutionis oratoriae/Ausbildung des Redners*. Bd. 2 (Bücher 7–12). Hg. v. Helmuth Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

R

RAJEWSKY, IRINA O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002.

RANCIÈRE, JACQUES: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books 2008.

RANCIÈRE, JACQUES: *Ist Kunst widerständig?* Hg., übers., um ein Gespräch mit Jacques Rancière u. ein Nachwort erweitert v. Frank Ruda u. Jan Völker. Berlin: Merve 2008.

RECK, HANS ULRICH: *Kunst als Medientheorie*. München: Fink 2003.

RECK, HANS ULRICH: *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010.

REHM, ULRICH: *Stumme Sprache der Bilder: Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*. München u. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002.

RHEINBERGER, HANS-JÖRG: »Wissenschaft und Experiment«. In: von der Heiden, Anne u. Zschoke, Nina (Hg.): *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2012, S. 123–132.

RHEINBERGER, HANS-JÖRG: *Der Kupferstecher und der Philosoph*. Berlin u. Zürich: Diaphanes 2016.

RHEINBERGER, HANS-JÖRG: »Erkenntnisse in Wissenschaft und Kunst: Sind Künstler nicht auch Forscher und Forscher Künstler?«. In: Heintel, Peter et al. (Hg.): *Wissenschaft:Kunst. Sind Künstler Forscher und Forscher Künstler?* Klagenfurt: Wieser 2017, S. 113–128.

RUF, OLIVER: *Die Hand. Eine Medienästhetik*. Wien: Passagen 2014.

RUF, OLIVER: *Wischen & Schreiben. Von Mediengesten zum digitalen Text*. Berlin: Kadmos 2014.

RUSH, JANE: »Geste et parole«. In: *Paroles gelées* 2.1 (1984), S. 35–47.

S

SARKIS, MONA: *Blick, Stimme und (k)ein Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen*. Stuttgart: M&P 1997.

SCHAMA, SIMON: »Cy Twombly«. In: Del Roscio, Nicola (Hg.): *Cy Twombly. Die Werkübersicht*. München: Schirmer/Mosel 2014, S. 10–59.

SCHIFFERMÜLLER, ISOLDE: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Francke 2011.

SCHMITT, JEAN-CLAUDE: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Übers. v. Rolf Schubert u. Bodo Schulze. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.

SCHROEDTER, STEPHANIE: »Pantomime«. In: Ueding, Gert et al. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Berlin u. New York: De Gruyter 2011, S. 798–806.

SCHWARTE, LUDGER: »Experimentelle Ästhetik. Arbeit an den Grenzen des Sinns«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 57.2 (2012), S. 185–196.

SEEL, MARTIN: »Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien«. In: *Merkur* 47 (1993), S. 770–783.

SEEL, MARTIN: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«. In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*. Bielefeld: Transcript 2003, S. 37–47.

SEGLER-MESSNER, SILKE: »Der Dialog als Raum spielerischer Selbstentfaltung. Baldessar Castiglione, Stefano Guazzo, Moderata Fonte«. In: Hempfer, Klaus W. u. Pfeiffer, Helmut (Hg.): *Spielwelten. Performanz und Inszenierung in der Renaissance*. Stuttgart: Franz Steiner 2002, S. 47–66.

SIEGMUND, JUDITH: *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*. Berlin: Metzler 2019.

SIMONIS, ANNETTE: »Der Vergleich und Wettstreit der Künste. Der »Paragone« als Ort einer komparativen Ästhetik«. In: Hölter, Achim (Hg.): *Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der vergleichenden Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron Edition 2011, S. 73–86.

SOUSSANA, GAD, NOUSS, ALEXIS U. DERRIDA, JACQUES: *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris: L'Harmattan 2001.

SPIES, WERNER: »Absage an die Gewißheit. Henri Michaux, der Dichter und der Maler«. In: Ders.: *Das Auge am Tatort: Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München: Prestel Verlag 1979, S. 132–134.

STAROBINSKI, JEAN: »Le monde physionomique«. In: *Le Magazine Littéraire – Henri Michaux: Écrire et peindre* 364 (1998), S. 53–55.

STOCKHAMMER, ROBERT: »Prothese«. In: Roesler u. Stiegler: *Grundbegriffe der Medientheorie*, S. 210–213.

SULZER, JOHANN GEORG: *Allgemeine Theorie der schönen Künste: in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln*. Bd. 2. Hildesheim et al.: Olms 1994.

SYLVESTER, DAVID: *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames & Hudson 1999.

T

TAKEDA, SUEO: *Kant und das Problem der Analogie. Eine Forschung nach dem Logos der Kantischen Philosophie*. Den Haag: Nijhoff 1969.

211

TILL, DIETMAR: »Verbergen der Kunst (lat. dissimulatio artis)«. In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 9. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 1034–1042.

TRABANT, JÜRGEN: *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

TRABANT, JÜRGEN: »Cenni, voci e parole: Vico e Humboldt«. In: Albano Leoni, Federico, Gensini, Stefano u. Piemontese, Maria E. (Hg.): *Tra linguistica e filosofia del linguaggio. La lezione di Tullio De Mauro*. Rom u. Bari: Laterza 2013, S. 103–117.

U

UEDING, GERT: »Ars est artem celare – Die Lüge als rhetorische Kunst betrachtet«. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 67 (2014), S. 75–90.

URBICH, JAN: *Darstellung bei Walter Benjamin. Die Erkenntniskritische Vorrede im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin u. New York: De Gruyter 2012.

V

VALAGUSSA, FRANCESCO: *Vico. Gesto e poesia*. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura 2013.

VENUS, JOCHEN: »Basismedien: Bild, Klang, Text, Zahl, Geste«. In: Schröter, Jens (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*. Unter Mitarbeit von Simon Ruschmeyer u. Elisabeth Walke. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2014, S. 215–222.

VICO, GIAMBATTISTA: *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*. Bd. 2. Übers. v. Vittorio Hösle u. Christoph Jermann. Textverweise von Christoph Jermann. Einleitung von Vittorio Hösle. Hamburg: Meiner 1990.

VICO, GIAMBATTISTA: *La Scienza nuova 1744*. Hg. v. Paolo Cristofolini u. Manuela Sanna. Rom: Laboratorio dell'ISPF 2015.

VIGLIALORO, LUCA: »Die Geste des Autors: Autorenkonzepte bei Agamben und Foucault«. In: Kilian, Sven Th. et al. (Hg.): *Kaleidoskop Literatur. Zur Ästhetik literarischer Texte von Dante bis zur Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2018.

VIGLIALORO, LUCA: *Origine dell'arte. Studi sull'estetica di Croce*. Neapel: Orthotes 2018.

VISCHER, FRIEDRICH TH.: *Philosophische Aufsätze*. Leipzig: Fues's Verlag 1887.

VOGL, JOSEPH: »Was ist ein Ereignis?«. In: Gentes, Peter u. Weibel, Peter (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 67–83.

VOLLGRAFF, MATTHEW: »The Archeology of Expression: Aby Warburg's Ausdruckskunde«. In: Fehrenbach, Frank u. Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*. Berlin u. New York: De Gruyter 2018, S. 121–148.

VOLMER, ANNETT: »Der Umweg zu sich selbst. Diderots Briefe an Sophie Volland«. In: Stauff, Renate, Simonis, Annette u. Paulus, Jörg (Hg.): *Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin u. New York: De Gruyter 2008, S. 293–309.

VON ROSEN, VALESKA: »Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift«. In: Pfisterer, Ulrich u. Seidel, Max (Hg.): *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 323–350.

VOWINCKEL, ANDREAS: *Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1925*. Hildesheim, Zürich u. New York: Olms 1989.

WALDE, ALOIS: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter 1910.

WALL, JEFF: *Selected Essays and Interviews*. Hg. v. Peter Galassi. New York: The Museum of Modern Art 2007.

WARBURG, ABY: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit v. Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag 2000.

WARBURG, ABY: *Werke*. Hg. u. kommentiert v. Martin Tremml, Sigrid Weigel u. Perdita Ladwig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.

WARBURG, ABY: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Hg. v. Ulrich Pfisterer u. Hans Christian Hönes. Berlin u. New York: De Gruyter 2015.

WEBER, SAMUEL: »Theater als Exponierung: Walter Benjamin«. In: Menke, Bettine u. Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 258–278.

WEHLE, WINFRIED: »Auf der Höhe einer abgründigen Vernunft. Giambattista Vicos Epos einer ›Neuen Wissenschaft‹«. In: Galle, Roland u. Pfeiffer, Helmuth (Hg.): *Aufklärung*. München: Fink 2007, S. 149–170.

WEIGEL, SIEGRID: »Die Kunst des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur«. In: Flach, Sabine, Münz-Koenen, Inge u. Streisand, Marianne (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München: Fink 2005, S. 99–120.

WELLBERY, DAVID E.: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. New York: Cambridge University Press 1984.

WHITEHEAD, ALFRED N.: *Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie*. Hg. v. Hans G. Holl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

WIMMER, KARIN: »From Automatic Drawing to American Abstract Art: André Masson, Jackson Pollock, Cy Twombly«. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2015), S. 1–17.

DIE GESTE DER KUNST

WINKLER, HARTMUT: *Diskursökonomie: Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

214

WINKLER, HARTMUT: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. München: Fink 2015.

WINNICOT, DONALD W.: *Playing and Reality*. London u. New York: Routledge 1971.

WITTGENSTEIN, LUDWIG: »Tractatus logico-philosophicus«. In: Ders.: *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

WUNDT, WILHELM: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1 (Die Sprache). Teil 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1904.

Z

ZHONG, YUOU: *Chinese Grammatology. Script Revolution and Literary Modernity, 1916–1958*. New York: Columbia University 2019.

ZIRFAS, JÖRG: *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 1 (Antike und Mittelalter). Paderborn: Ferdinand Schöningh 2009.

ZIRFAS, JÖRG: »Frühe Neuzeit. Auf dem Anthropologischen Weg zur Eigenständigkeit der Künstler und der Kunst«. In: Ders., Klepacki, Leopold u. Lohwasser, Diana (Hg.): *Geschichte der Ästhetischen Bildung*. Bd. 2: Frühe Neuzeit. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011, S. 7–28.

ZUMBUSCH, CORNELIA: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag 2004.

ZUMBUSCH, CORNELIA: »Gesteigerte Gesten«. Pathos und Pathologie bei Warburg und Freud«. In: Bannasch, Bettina et al. (Hg.): *Übung und Affekt*. Berlin u. New York: De Gruyter 2007, S. 269–290.

Onlinequellen

BULWER, JOHN: *Chirologia: or the naturall language of the hand. Composed of the speaking Motions, and discoursing gestures thereof. Wherunto is added Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetoricke. Consisting in the hand, as the chiefst instrument of eloquence, by historicall manifestos, exemplified out of the authentique registers of common life, and civill conversation. With types, or Chyrograms: Along wish'd for illustration of this argument. By J.B. Gent. Philochirosophus.* London: Tho. Harper sold by R. Whitaker 1644. Online: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A30105.0001.001/1:11?rgn=div1;view=toc>, zul. aufgeruf. am: 21.01.2021.

CHAUSAC, LOUIS DE: »Geste«. In: Diderot, Denis u. d'Alembert, Jean le Rond (Hg.): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*. Bd. 7. Paris: Briasson et al. 1760, S. 651. Online: <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedia1117/navigate/7/2048/>, zul. aufgeruf. am: 21.01.2021.

IMAI (INTER MEDIA ART INSTITUTE): Online: <https://www.stiftung-imai.de/forschung/fallstudie/fallstudie-1-studio-azzurro-il-nuotatore-va-troppo-spesso-a-d-heidelberg-1984>, zul. aufgeruf. am: 21.01.2021.

Nachweise der Abbildungen

Abb. 1: Michaux: »Zeichnung des Wiederzusammenfügens« [*Dessin de réagrégation*, 1969]. In: Ders.: *Zeichen. Köpfe. Gesten* (wie Anm. 43, Teil 3), S. 104.

Abb. 2: Cornelis Cort: *Der Dornauszieher* (1551–1575). Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Graph. A1: 550.

Abb. 3: Warburg: »Tafel 32«. In: Ders.: *Der Bilderatlas Mnemosyne* (wie Anm. 33, Teil 3), S. 55.

Abb. 4: Michaux: »Zeichnung des Wiederzusammenfügens« [*Dessin de réagrégation*, 1966]. In: Ders.: *Zeichen. Köpfe. Gesten* (wie Anm. 43, Teil 3), S. 106.

Abb. 5: Michaux: »Chinatusche« [1956]. In: Ebd., S. 50.

Abb. 6: Pollock: »Number 32« [1950]. In: bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Walter Klein.

Abb. 7: Twombly: *Letter of Resignation* (Teil 26) [1959–67]. © Cy Twombly Foundation.

DIE GESTE DER KUNST

Abb. 8: Twombly: *Untitled* [1957]. © Cy Twombly Foundation.

218

Abb. 9: Barthes: 07.11.71. In: Ders.: *Carte Segni* (wie Anm. 137, Teil 3), S. 73.

Abb. 10: Barthes: 22.7.72. In: Ebd., S. 132.

Abb. 11: Wall: »Picture for Women« [1979]. In: Hammerbacher: *Jenseits der Fotografie* (wie Anm. 147, Teil 3), S. 45.

Abb. 12: Manet: »Le Bar aux Folies-Bergère« [1881–82]. In: Ebd.

Abb. 13 u. 14: Studio Azzurro: *In Principio (e poi) (Im Anfang (und danach))*. © Studio Azzurro.

Abb. 15: Fludd: *Metaphysik und Natur- und Kunstgeschichte beider Welten, nämlich des Makro- und des Mikrokosmos [Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia, 1617]*. © Studio Azzurro.

Abb. 16: Buonarroti: Detail aus *Die Erschaffung Adams* [*Creazione di Adamo, 1508–1512*]. In: Rose-Marie u. Rainer Hagen (Hg.): *Bildbefragungen. Italienische Renaissance*. Köln: Taschen 2018, S. 56.

Anmerkung

Kurze Gedanken und Reflexionen aus den Teilen 1, 2 und 3 vorliegender Abhandlung finden sich verstreut in zwei meiner Veröffentlichungen, auf die ich im Folgenden kurz verweisen möchte: »Von der Physiognomik zur Ästhetik Geste«. In: Vittoria Borsò, Sieglinde Borvitz u. Luca Viglialoro (Hg.): *Physiognomien des Lebens*. Berlin: De Gruyter 2019, S. 131–146; »Die Geste der Kunst: Ästhetisch-kunstwissenschaftliche Reflexionen am Beispiel von Studio Azzurros *In Principio (e poi)*«. In: *Aisthema. International Journal* 6 (2019), S. 113–135.

Für die Annahme des Bandes in der Reihe *Medien- und Gestaltungsästhetik* bin ich dem Kollegen und Freund Prof. Dr. Oliver Ruf und dem Verlag Transcript zu besonderem Dank verpflichtet. Die zahlreichen Gespräche, Anregungen und wichtigen Hinweise mit den Kollegen und Freunden Prof. Dr. Raimund Stecker, Prof. Dr. Vittoria Borsò, Prof. Dr. Jean-Luc Nancy, Prof. Dr. Johannes Waßmer und Prof. Dr. Luca Farulli waren für die Entwicklung meiner Arbeit fundamental. Für die Hilfe bei der Korrektur des Manuskripts möchte ich mich an der Stelle auch bei Christina Grieb und meiner Mitarbeiterin Nele Sadlo bedanken.

Index nominum

- Abramovic, Marina, 19
- Adorno, Theodor W., 31, 111, 127, 189
- Agamben, Giorgio, 21f., 28f., 34, 36, 43, 47f., 49–55, 57, 62, 67, 79, 109, 146, 181, 189, 192, 195
- Agazzi, Elena, 105, 190
- Alberti, Leon Battista, 23, 86–89, 190, 207
- Alloa, Emmanuel, 73f., 190
- Apel, Karl Otto, 94, 190
- Aristoteles, 72, 74, 103, 190
- Austin, Tricia, 177, 190
- Bachelard, Gaston, 66
- Balkema, Annette W., 65, 206
- Balzola, Andrea, 178, 182f., 190
- Bannasch, Bettina, 119, 214
- Barck, Karlheinz, 106, 202
- Barents, Els, 171, 190
- Barthes, Roland, 24, 145–166, 190f., 193, 197, 218
- Bastian, Heiner, 160, 191
- Bellour, Raymond, 129, 138f., 191, 205
- Benjamin, Walter, 49f., 151–153, 122, 127, 191f., 211, 213, 214
- Bernardo, Gustavo, 45, 198
- Bertram, Georg W., 15, 191
- Biggs, Michael, 65, 192
- Birk, Elisabeth, 161, 191
- Bitterli, Konrad, 16, 191
- Blamberger, Günter, 111, 192
- Blankenburg, Martin, 72, 101, 191
- Blumenberg, Hans, 54, 67, 120, 128, 192
- Boecker, Susanne, 178, 192
- Boehm, Gottfried, 134, 161, 192
- Bonifacio, Giovanni, 92
- Borgdorff, Henk, 65, 192
- Borsò, Vittoria, 50, 192, 219

- Bouton, Christoph, 71, 192
 Brandstätter, Ursula, 40, 192
 Brandstetter, Gabriele, 111, 192
 Brecht, Berthold, 150–154, 193
 Bremmer, Jan, 83, 193
 Brewer, Daniel, 99, 193
 Bubner, Rüdiger, 106, 193
 Bulwer, John, 181, 215
 Burckhardt, Jacob, 81, 193
 Burke, Peter, 83, 193
 Busch, Kathrin, 66, 193
 Buschmann, Renate, 183, 193
 Butler, Judith, 49, 151–153, 193

 Caianiello, Tiziana, 183, 193
 Campe, Rüdiger, 73, 193
 Campisi, Emanuela, 19, 193
 Cassegrain, Guillaume, 164, 193
 Cassirer, Ernst, 109, 121f., 194
 Castiglione, Baldassarre, 22f., 81–86, 98, 107, 110, 194
 Chamchinov, Serge, 129f., 194
 Chastel, André, 16, 194
 Cicero, Marcus Tullius, 22, 76–79, 82, 85, 194, 206
 Cirifino, Fabio, 182, 194
 Coccia, Emanuele, 72, 173, 194
 Condillac, Étienne Bonnot de, 95
 Cort, Cornelis, 107, 217
 Coseriu, Eugenio, 67, 194
 Cox, Virginia, 81, 194

 Croce, Benedetto, 45, 117, 195
 Cuntz, Michael, 19, 195

 D'Angelo, Paolo, 78, 83, 86, 117, 195
 Darian, Veronika, 15, 198
 Darwin, Charles, 116–119, 195
 De Chausac, Louis, 94, 215
 De Man, Paul, 106, 195
 Del Roscio, Nicola, 156, 208
 de Smit, Peer, 15, 198
 Deleuze, Gilles, 32, 34, 136, 195
 Derrida, Jacques, 34, 50, 58, 74, 161, 195f., 210
 Diderot, Denis, 22f., 94–101, 110, 196, 200, 202, 205, 212, 215
 Didi-Huberman, 66, 121, 124f., 196
 Dotzler, Bernhard, 38, 40, 196
 Driesen, Christian, 130, 196
 Dünne, Jörg, 19, 195

 Eco, Umberto, 136f., 196
 Edson, Laurie, 132, 196
 Edwards, Michael, 80, 194
 Egidi, Margreth, 18, 196
 Endres, Martin, 160, 196
 Engel, Johann Jakob, 23, 101–106, 196
 Engell, Lorenz, 63
 Esposito, Roberto, 92, 197
 Ette, Ottmar, 147, 197
 Ewald, François, 80, 197

Fehrenbach, Frank, 118, 212
 Fenollosa, Ernest, 138, 197
 Finger, Anke, 45, 198
 Fischer-Lichte, Erika, 18, 50, 52, 100, 197, 201, 202
 Flach, Sabine, 124, 213
 Fleckner, Uwe, 87, 201
 Flusser, Vilém, 20f., 43–49, 55, 57, 62f., 67, 197f.
 Fontana, Lucio, 41
 Foucault, Michel, 62, 81, 197, 212
 Forti, Micol, 182, 204
 Frisk, Hjalmar, 63, 197
 Früchtel, Josef, 55, 197
 Fumaroli, Marc, 82, 197

 Galle, Roland, 91, 213
 Gallius, Plotius, 77
 Geisler, Eberhard, 132, 197f.
 Gensini, Stefano, 92, 211
 Gentes, Peter, 34, 212
 Gombrich, Ernst, 117, 198
 Goppelsröder, Fabian, 15, 48, 52, 153, 198f.
 Göring, Reinhold, 51, 198
 Greub, Thierry, 161, 192
 Grube, Gernot, 61, 202
 Gründer Karlfried, 72, 191
 Guégo-Rivalan, Inès, 100, 198
 Guldin, Rainer, 45, 198

Gumbrecht, Hans U., 29–32, 59, 117, 169, 198
 Gurisatti, Giovanni, 72, 198

 Hagen, Rainer, 198, 218
 Hagen, Rosemarie, 198, 218
 Halawa, Mark A., 161, 191
 Hammerbacher, Valérie, 172, 198, 218
 Harrasser, Karin, 199, 60
 Haßler, Gerda, 77, 100, 199, 206
 Haustein, Lydia, 140, 199
 Hegel, Georg W. F., 173f., 199
 Heintel, Peter, 66, 209
 Henke, Silvia, 66, 199
 Hempfer, Klaus W., 85, 210
 Herder, Johann G., 121f., 199
 Hetzel, Andreas, 79, 199
 Hildebrandt, Toni, 48, 52, 59, 136, 153, 199
 Hinz, Manfred, 83, 200
 Hisashi, Ida, 100, 200
 Holz, Hans Heinz, 174, 200
 Hölter, Achim, 85, 210
 Hörl, Erich, 58, 206
 Hoppe-Sailer, Richard, 160, 200
 Huang, Bei, 132, 200
 Huizinga Johan, 72, 99, 200

 Iacobone, Pasquale, 182, 204
 Iglhaut, Stefan, 111, 192
 Imdahl, Max, 160, 171f., 200

- Jaeger, Walter, 72, 200
- Jauss, Hans R., 30f., 200
- Jolles, André, 98, 200
- Kafka, Franz, 153, 209
- Kambartel, Walter, 135, 201
- Kang Kim, Hyun, 153
- Kant, Immanuel, 53f., 109, 119, 201, 211
- Karlsson, Henrik, 65, 192
- Keen, Donald, 149, 201
- Kenaar, Hagi, 173, 201
- Kendon, Adam, 18f., 201
- Key, Mary R., 18, 201
- Khatib, Sami, 150, 204
- Kiesel, Helmuth, 111, 201
- Kilian, Sven Th., 62, 212
- Kirchner, Thomas, 87, 201
- Kittler, Friedrich A., 38, 40, 201f.
- Klein, Julian, 66, 202
- Klein, Yves, 61
- Kleiner, Gerd, 106, 202
- Kleist, Heinrich von, 22f., 106–111, 115, 192, 193, 194, 202f.
- Klepacki, Leopold, 82, 214
- Klettke, Cornelia, 99, 202
- Kogge, Werner, 61, 202
- Kolesch, Doris, 101, 202
- Kost, Lynn, 16, 191
- Košénina, Alexander, 102, 104f., 202
- Krämer, Sybille, 57, 61, 202
- Kristeller, Paul O., 82, 202
- Krtilova, Katerina, 48
- Kuba, Alexander, 101f., 202
- Lacan, Jacques, 161, 173, 203
- Lapacherie, Jean-Gérard, 138f., 203
- Laurand, Valéry, 71, 192
- Lemke, Anja, 106, 109f., 203
- Leonhard, Kurt, 137, 203
- Leoni, Federico Albano, 92, 211
- Leroi-Gourhan, André, 59f. 199, 203
- Lessing, Gotthold Ephraim, 105, 203
- Lichtenstern, Christa, 134, 203
- Liessmann, Konrad P., 57, 203
- Löffler, Petra, 16, 203
- Lohwasser, Diana, 83, 214
- Lutz, Andrea, 16, 191
- Mahler, Andreas, 19, 195
- Mainberger, Sabine, 138, 203
- Mandelli, Elisa, 182, 204
- Manet, Edouard, 170–172, 200, 204
- Manzoni Gianenrico, 77f., 204
- Marcolini, Laura, 182, 204
- Masson, André, 133f., 203f., 213
- McNeill, David, 18, 204
- Menke, Bettine, 151f., 204, 213
- Menke, Christoph, 152, 213

Mersch, Dieter, 24, 34–36, 65, 79, 100, 204f.

Michaux, Henri, 14, 24, 129–145, 155, 191, 194, 196f., 198, 203, 205, 207, 210, 217

Milon, Alain, 129, 194

Montani, Pietro, 183, 205

Mortier, Roland, 100, 205

Müller, Cornelia, 17, 78, 205

Müller-Schöll, Nikolaus, 33, 209

Müller-Yao, Marguerite Hui, 140, 206

Münz-Koenen, Inge, 124, 213

Murphy, James J., 81, 195

Nancy, Jean-Luc, 21, 29, 43, 55–64, 67, 80, 158, 162, 184, 189, 196, 206, 219

Neis, Cordula, 77, 91, 206

Neumeister, Christoff, 78, 206

Nevanlinna, Tuomas, 65, 206

Nocchi, Francesca R., 78, 206

Nöth, Winfried, 73, 207

Nouss, Alexis, 34, 210

Oschmann, Dirk, 94f., 207

Ott, Michaela, 22, 207

Parish, Nina, 139, 141, 207

Pasquinelli Barbara, 16, 207

Patz, Kristine, 87f., 190, 207

Paulus, Jörg, 99, 212

Perelman, Marc, 129, 194

Pérez Villalón, Ferdinando, 139, 207

Pfeiffer, Helmut, 85, 91, 210, 213

Pfisterer, Ulrich, 83, 121, 212f.

Pias, Claus, 63, 207

Piderit, Theodor, 116, 118, 207

Piemontese, Maria E., 92, 211

Pinotti, Andrea, 116, 125, 207f.

Pollock, Jackson, 132–136, 192, 201, 213, 217

Quintilian, 17, 22, 70f., 77–82, 110, 195, 208

Räid, Layla, 71, 192

Rajewsky, Irina O., 171, 208

Rancière, Jacques, 16f., 80, 208

Reck, Hans U., 40, 129, 208

Rehm, Ulrich, 81, 87, 92, 103, 181, 208

Reifenscheid, Beate, 134, 203

Rheinberger, Hans-Jörg, 66, 208f.

Richtmeyer, Ulrich, 49, 53, 153, 199

Ritter, Joachim, 72, 191

Roodenburg, Herman, 83, 193

Rosa, Paolo, 177f., 182f., 190, 204

Ruf, Oliver, 51, 184, 209, 219

Rush, Jane, 100, 209

Sarkis, Mona, 182, 209

Schama, Simon, 156, 209

Schiffermüller, Isolde, 153, 209

Schmitt, Jean-Claude, 76, 209

- Schneider, Manfred, 62, 73, 193
 Schroedter, Stephanie, 16, 209
 Schröter, Jens, 20, 211
 Schwarte, Ludger, 65, 209
 Seel, Martin, 33f., 97, 209f.
 Segler-Meißner, Silke, 87, 210
 Seidel, Max, 83, 212
 Shakespeare, William, 97
 Siegmund, Judith, 53, 210
 Simonis, Annette, 85, 99, 210, 212
 Skrandies, Timo, 51, 198
 Slager, Henk, 65, 206
 Spies, Werner, 132f., 210
 Soussana, Gad, 34, 210
 Starobinski, Jean, 130, 210
 Stauff, Renate, 99, 212
 Stockhammer, Robert, 60, 210
 Stötzel, Georg, 40, 201
 Streisand, Marianne, 124, 213
 Sulzer, Johann Georg, 102, 210
 Sylvester, David, 132, 210

 Takeda, Sueo, 53, 211
 Thomas von Aquin, 123
 Till, Dietmar, 78, 211
 Trabant, Jürgen, 92, 211
 Trinkaus, Stephan, 51, 198

 Ueding, Gert, 16, 78f., 102, 202, 209, 211
 Urbich, Jan, 152, 211

 Valagussa, Francesco, 92, 211
 Valentini, Valentina, 183, 205
 van der Poel, Marc, 81, 194
 Velotti, Stefano, 86, 195
 Venus, Jochen, 20, 211
 Vico, Giambattista, 91–94, 101, 190, 211f.
 Viglialoro, Luca, 62, 117, 212, 219
 Vischer, Friedrich Theodor, 119, 212
 Vogl, Joseph, 34, 63, 195, 212
 Vollgraff, Matthew, 118f., 125, 212
 Volmer, Annett, 99, 212
 von der Heiden, Anne, 66, 208
 von Rosen, Valeska, 84, 212
 Vowinckel, Andreas, 134, 212

 Walde, Alois, 63, 213
 Waldenfels, Bernhard, 81, 197
 Wall, Jeff, 25, 167–169, 171–174, 190, 198, 213, 218
 Warburg, Aby, 22–24, 114–128, 196, 198, 207, 212f., 214, 217
 Warnke, Martin, 87, 125, 201
 Warstat, Matthias, 101, 202
 Weber, Samuel, 152, 213
 Wehle, Winfried, 91, 213
 Weibel, Peter, 34, 212
 Weigel, Siegrid, 115, 124f., 127, 213
 Wellbery, David E., 106, 213
 Weyand, Björn, 161, 191
 Whitehead, Alfred N., 39, 213

Wimmer, Karin, 133, 213

Winkler, Hartmut, 29, 32, 38–40,
214

Winnicott, Donald W., 162, 214

Wittgenstein, Ludwig, 13, 214

Wulf, Christoph, 18, 201

Wundt, Wilhelm, 117, 214

Zhong, Yurou, 142, 214

Ziegler, Hendrik, 87, 201

Zirfas, Jörg, 82, 214

Zschoke, Nina, 66, 208

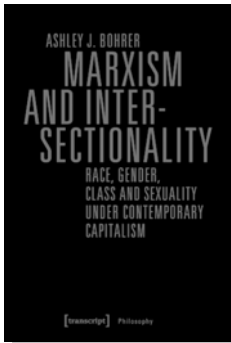
Zumbusch, Cornelia, 118f., 122, 212,
214

Philosophie



Die konvivialistische Internationale
Das zweite konvivialistische Manifest
Für eine post-neoliberale Welt

2020, 144 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
10,00 € (DE), 978-3-8376-5365-6
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5365-0
EPUB: ISBN 978-3-7328-5365-6



Ashley J. Bohrer
Marxism and Intersectionality
Race, Gender, Class and Sexuality
under Contemporary Capitalism

2019, 280 p., pb.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4160-8
E-Book:
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4160-2



Jürgen Manemann
Demokratie und Emotion
Was ein demokratisches Wir
von einem identitären Wir unterscheidet

2019, 126 S., kart.
17,99 € (DE), 978-3-8376-4979-6
E-Book:
PDF: 15,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4979-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Philosophie



Harald Lemke

Szenarien der Ernährungswende

Gastrosophische Essays

zur Transformation unserer Esskultur

2018, 396 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4483-8

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4483-2

EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4483-8



Anke Haarmann

Artistic Research

Eine epistemologische Ästhetik

2019, 318 S., kart., Dispersionsbindung

34,99 € (DE), 978-3-8376-4636-8

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4636-2

EPUB: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4636-8



Gunter Gebauer

Wie wird man ein Mensch?

Anthropologie als Grundlage der Philosophie

2020, 262 S., kart.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5493-6

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5493-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

