

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 Gebärden. Vielleicht sollte ich den Namen Gebärden 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 gebraucht, 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 Gebährden 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 Gesetzlichkeit« 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.

