

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 Wiederausammenfügens*
[*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 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen* (wie Anm. 6), S. 70.

12 Für einen historischen Überblick zum Thema gerade ausgehend von der römischen Rhetorik vgl. Cornelia M ller: *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) erforscht.

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.

