

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 beheimat-

(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.