

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 Gekritzle – 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-
 scheidung 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 Entwerkung 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.

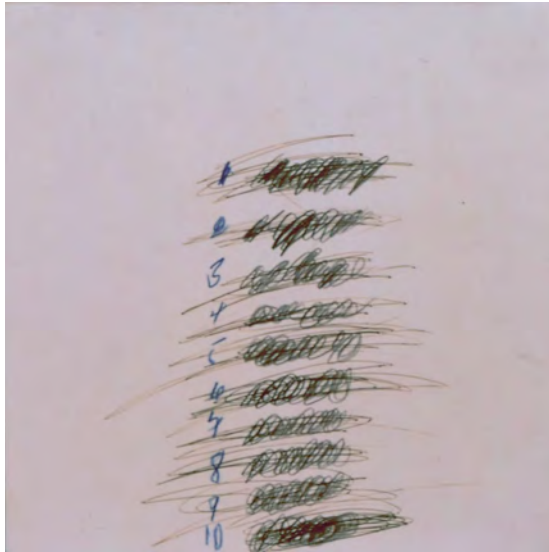


Abb. 7: Cy Twombly: *Letter of Resignation* (Teil 26) [1959–67]

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-

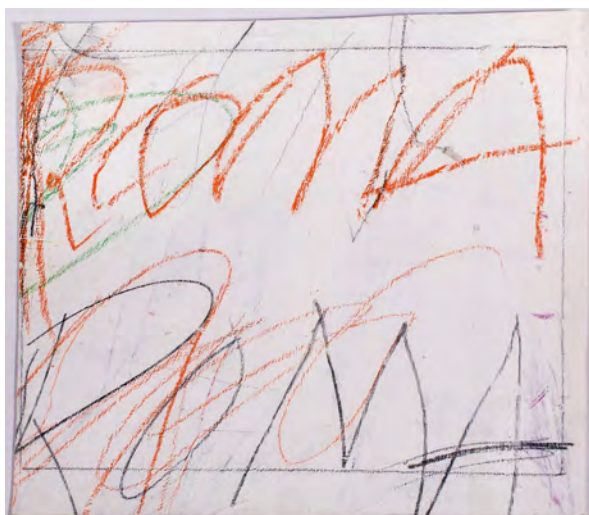


Abb. 8: Cy Twombly: *Untitled* [1957]

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 Wetzler. 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 annekieren. »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).

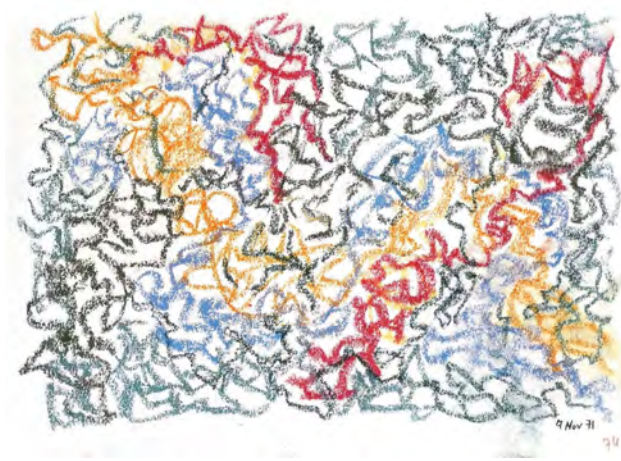


Abb. 9: Roland Barthes: 07.11.71

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«.