

# Tanz als rein(st)e Geste

## Überlegungen zum Konzept des Gestischen im Ausgang von Maurice Merleau-Ponty und Giorgio Agamben

---

MIRIAM FISCHER

Der Aufsatz möchte sich mit Merleau-Pontys und Agambens Konzepten des Gestischen befassen. Beide Positionen thematisieren das Gestische im Zusammenhang von theoretischer und künstlerischer Produktion. Betont Merleau-Ponty im Gestischen vor allem das schöpferische Moment und die leibliche Fundierung, so stellt Agamben im Rekurs auf Benjamin und Mallarmé die vermittelnde Funktion ins Zentrum seiner Überlegungen. Die Geste ist bei beiden Denkern durch Performativität und Prozesshaftigkeit gekennzeichnet. Sie fungiert jeweils als Motiv, um die Genese von Sinn zu denken: Merleau-Ponty versucht in einem sehr weiten Konzept des Gestischen, jegliches wahrhafte Sprechen als Geste zu fassen. Nur in diesem ursprünglichen Sprechen ist für ihn Sinn *in statu nascendi* erkennbar. Agamben versteht die Geste als »die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem«. Die Geste reflektiert gewissermaßen die Vermitteltheit eines jeden Sinns.

Im Folgenden sollen Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen den beiden Ansätzen herausgestellt werden. Interessant ist, dass Merleau-Ponty und Agamben sich bei der Herleitung ihres Denkens der Geste beide auf die Kunstauffassung der Avantgarde berufen. Dabei fällt auf, dass in Mallarmés und Valéry's Konzeption einer reinen Kunst (*poésie pure*, *danse pure*) der Tanz als performative und flüchtige Kunst einen privilegierten Status innehat. Inwiefern ist die Kunst des Tanzes, der von Mallarmé und Valé-

ry als Arabeske und pure Bewegungsenergie beschrieben wird, in diesem Sinne also die reinste Geste? Immerhin stellt der Tanz die einzige Kunst dar, in der die Geste des Künstlers zugleich das Kunstwerk als Geste ist.

## 1. Merleau-Pontys Konzept der Geste

Bereits in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* entwickelt Merleau-Ponty sein Konzept des Gestischen, an das er immer wieder anknüpfen wird und das bis ins Spätwerk bedeutend ist. Insbesondere im Kapitel *Der Leib als Ausdruck und die Sprache* legt Merleau-Ponty dar, warum für ihn die Geste so bedeutsam ist und inwiefern er die Sprache als Geste versteht. Der Begriff der Geste bezieht sich hier nicht nur auf die leibliche Anbindung des Sprechens, sondern wird schließlich zum Motiv für jede wie auch immer geartete Sinngenese.

Merleau-Ponty kritisiert in besagtem Kapitel sowohl die intellektualistische als auch die empiristische Sprachtheorie, insofern sie die Sprache weiterhin innerhalb eines Subjekt-Objekt-Denkens bzw. dualistisch auffassen würden. Die Sprache sei weder auf ein Medium zum Ausdruck fertiger Gedanken noch auf die Motorik zu reduzieren. Dagegen betont Merleau-Ponty, »dass *das Wort [selbst] einen Sinn hat*«. <sup>1</sup> Diese Aussage ist auf dem Hintergrund des Ausdrucksdenkens zu verstehen, das Merleau-Ponty auf den folgenden Seiten entwickelt. Die zentrale These ist hier, dass der Ausdruck »nicht lediglich eine Übersetzung, sondern die Realisierung und Verwirklichung der Bedeutung selbst ist«. <sup>2</sup> Das Wort hat also einen Sinn, insofern es sich als Ausdruck *realisiert und verwirklicht*. Dabei gilt es zu präzisieren, dass sich der Sinn des Wortes nicht (nur) »als begriffliche Aussage, sondern als Stil, als affektiven Wert, als *existenzielle Gebärde* mitteilt.« <sup>3</sup> Merleau-Ponty unterscheidet eine begriffliche und eine gestische Bedeutungsschicht, wobei er letztgenannte als »existentiell« und grundlegend erachtet. »Die Bindung des Wortes an seinen lebendigen Sinn ist kein äußerlicher Assoziationsverband, der Sinn wohnt dem Wort selbst inne

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 210.

2 Ebd., S. 217.

3 Ebd., S. 216 (Hervorhebung M.F.).

[...]. So sieht man sich genötigt, der Sprache *eine gestische, eine existenzielle Bedeutung* zuzuerkennen.«<sup>4</sup> Der Sinn der Worte werde nur durch die Worte selbst hervorgebracht, wobei sich die begriffliche Bedeutung aber erst »auf Grund und aus ihrer gestischen Bedeutung« bilde.<sup>5</sup>

Indem Merleau-Ponty die Sprache gerade von dieser »existenziellen« gestischen Bedeutung her betrachtet, gelingt es ihm, den Dualismus von Bedeutung und Ausdruck hinter sich zu lassen (»Denken ist Ausdruck«).<sup>6</sup> Er betont dabei nicht nur die Leiblichkeit der Sprache, sondern auch die Leiblichkeit des Denkens: Wie die Idee einer Musik ohne Töne befremdlich sei, so sei die Idee eines reinen Denkens absurd. Die Sprache *vollbringe* das Denken erst: »Gedanke und Ausdruck konstituieren sich [...] ineins. [...] In Wahrheit *ist* das Wort Gebärde, und es trägt seinen Sinn in sich wie die Geste den ihren.«<sup>7</sup> Merleau-Ponty thematisiert die Sprache nicht als theoretisches System, sondern stets als lebendiges Sprechen, das sich – analog zur Musik, die sich erst im Erklingen der Töne verwirklicht – im Vollzug (*in actu*) realisiert.

Dieser letzte Aspekt ist für Merleau-Ponty besonders wichtig. Denn wahrhaftes Sprechen ist für ihn ein schöpferisches und ursprüngliches Sprechen, das *in Entstehung begriffen* ist. Dieses ursprüngliche Sprechen charakterisiert er in Gegenüberstellung zur bereits konstituierten und sedimentierten empirischen Sprache folgendermaßen: Die *Sprachen*, als bereits konstituierte syntaktische und Vokabular-Systeme und als empirisch vorhandene »Ausdrucksmitel«, sind Niederschlag und Sedimentation des *Sprechens*, in dem der noch unformulierte Sinn nicht nur ein Mittel äußerer Bekundung findet, sondern überhaupt erst ein Dasein für sich selbst gewinnt, als Sinn erst eigentlich geschaffen wird. Oder man könnte zwischen *spre-*

---

4 Ebd., S. 228 (Hervorhebung M.F.).

5 Vgl. ebd., S. 212.

6 Auch der philosophische Gedanke ist nicht von seinem Ausdruck zu trennen. In der Konsequenz postuliert Merleau-Ponty auch für die Philosophie eine Sprache, die das Denken »vollbringt«. Die Philosophie ist Ausdruck im Sinne der Sprache als Geste (*langage en acte*), weil nur so »die lebendige Existenz des Geistes« bzw. die wahrhafte Realisierung von Sinn gewährleistet ist.

7 Ebd., S. 217.

*chender Sprache* und *gesprochener Sprache* unterscheiden. In der sprechenden Sprache begegnet uns die Bedeutungsintention *in statu nascendi*.<sup>8</sup>

Wahrhafter Sinn ist für Merleau-Ponty immer lebendiger Sinn, genauer *Sinn-genese, Geburt* von Sinn. Allein die sprechende Sprache vermag Sinn *in statu nascendi* zum Ausdruck zu bringen. Als Beispiele für ursprüngliches Sprechen nennt Merleau-Ponty »das des Kindes, das sein erstes Wort spricht, das des Verliebten, der zuerst sein Gefühl entdeckt, das des »ersten Menschen, der gesprochen hat«, oder das des Schriftstellers oder Philosophen, der, die Überlieferungen durchstoßend, eine ursprüngliche Erfahrung zu neuem Leben erweckt.«<sup>9</sup> In der sprechenden Sprache verleiht jemand einer Erfahrung zum ersten Mal und auf ganz eigene Weise Ausdruck. Dabei geht es in erster Linie nicht um das inhaltlich Neue (die Bedeutung, die Aussage), sondern vielmehr um das Wunder der *Geste*, die fähig ist, das Schweigen zu brechen und einer noch stummen Erfahrung zum Ausdruck ihres Sinns zu verhelfen.<sup>10</sup> Entscheidend ist das schöpferische Vermögen der Geste, Sinn hervorzubringen, weniger der Inhalt des gestischen Ausdrucks.<sup>11</sup>

Die Sprache als Geste bleibt gewissermaßen im Vorsprachlichen geborgen. Sie ist eine »Sprache vor der Sprache«, d.h. eine Sprache, die ihren eigenen Wortschatz erst erfindet: Das erste Wort des Kindes und das Wort des »ersten Menschen, der gesprochen hat«, sind Ausdrucksversuche, Anfänge von Sprache, erste Worte, die noch keinem Vokabular, keinem Sprachsystem, keiner konstituierten Sprache angehören. Die sprechende Sprache hat auch nicht das Ziel, eine gesprochene Sprache zu erzeugen; im

---

8 Ebd., S. 232. Vgl. auch: »Allerdings ist wohl zu unterscheiden: das echte, einen Sachverhalt erstmals formulierende Wort, und der bloß sekundäre Ausdruck, das Reden bloß über schon Gesagtes, das im empirischen Sprechen vorherrscht.« Ebd., S. 211.

9 Ebd., S. 212.

10 Merleau-Ponty knüpft damit an eine Formulierung Husserls aus den *Cartesianischen Meditationen* an. Dort erwähnt Husserl die »reine und sozusagen noch stumme Erfahrung, die nun erst zur reinen Aussprache ihres eigenen Sinnes zu bringen ist«. Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*. Krisis, Hamburg 1992, S. 40.

11 »Die sprachliche Geste bringt, wie jede andere Gebärde, ihren Sinn erst hervor.« Merleau-Ponty, *Phänomenologie* (Anm. 1), S. 220.

Gegenteil, im Übergang des sprechenden Sprechens in die gesprochene Sprache sieht Merleau-Ponty vielmehr das Risiko liegen, dass der lebendige Sinn in festen Bedeutungen erstarrt. Es gelte deshalb, immer wieder an die Anfänge der Sprache zurückzukehren und »das Schweigen zu ahnen«, aus dem in einer ursprünglichen Geste erneut lebendiger Sinn entstehen kann. Denn hier sieht Merleau-Ponty den »entscheidenden Schritt des Ausdrucks« gegeben.

Gleichwohl ist klar, dass die unser alltägliches Leben beherrschende konstituierte Sprache den entscheidenden Schritt des Ausdrucks als schon vollzogen voraussetzt. Unser Begriff vom Menschen bleibt oberflächlich, solange wir nicht auf diesen Ursprung zurückgehen, diesseits des Lärms der Worte das ursprüngliche Schweigen ahnen und die Geste zu fassen vermögen, die dieses Schweigen bricht. Die Sprache ist Geste, ihre Bedeutung die Welt.<sup>12</sup>

Die Lebendigkeit des Sinns ist garantiert, wenn der Sinn dem Leib entspringt. Denn der Leib ist es, der die Fähigkeit zu wahrhafter Sinngenesse besitzt. Er allein vermag es, das Denken auszudrücken, d.h. zu *vollbringen*. Merleau-Ponty weist darauf hin, dass immer wieder bemerkt wurde, »[d]ass Gebärde und Sprache den Leib gleichsam über sich hinausheben [...]. Man sah nicht, dass letzten Endes der Leib selbst das Denken, die Intention werden muss, die er uns je bedeutet, soll er sie ausdrücken können. Er ist es, der zeigt, er ist es, der spricht.«<sup>13</sup> Im Ausdruck, in der Geste, besitzt der Leib die Fähigkeit zur Transzendenz.

Diese »Enthüllung eines dem lebendigen Leib innewohnenden oder entspringenden Sinnes«<sup>14</sup> veranschaulicht Merleau-Ponty in seinen Essays der 50er- und 60er-Jahre ausführlich am Beispiel der Malerei. Die Geste des Malers wird zum Modell dafür, wie sich die Umsetzung einer Erfahrung (*expérience*) in einen Ausdruck (*expression*) realisiert. Zentral ist dabei der Gedanke, dass der Leib des Malers den Übergang von einer Wahrnehmung in einen Ausdruck bewerkstelligt und so den Kontakt mit dem Sein herstellt. Das Malen versteht Merleau-Ponty als eine unmittelbare Kommunikation des Leibes mit der Welt: »Indem der Maler der Welt sei-

---

12 Ebd., S. 218.

13 Ebd., S. 233.

14 Ebd., S. 233.

nen Leib leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.«<sup>15</sup> Diesen Kontakt des Malers mit der Welt beschreibt Merleau-Ponty genauer als ein responsives Verhältnis, d.h. als ein Anspruch- und Antwortgeschehen, in dem sich der Maler weder aktiv noch passiv bzw. sowohl aktiv als auch passiv verhält:

»Die Wörter, die Striche, die Farben, die mich ausdrücken, gehen von mir aus wie meine Gesten, sie werden mir entlockt durch das, was ich sagen will, wie meine Gesten durch das, was ich tun will. Insofern liegt in jedem Ausdruck eine Spontaneität, die keine Anweisungen duldet, nicht einmal die, die ich mir selbst geben wollte.«<sup>16</sup>

Die Geste des Malers kann schließlich als grundlegendes Motiv der gesamten Philosophie Merleau-Pontys verstanden werden. In ihr werden neben dem Dualismus von Ausdruck und Bedeutung (Materialität und Idealität) auch der Dualismus von Mensch und Natur sowie der Dualismus von Aktivität und Passivität überwunden. Die Wahrnehmung des Malers geht direkt und spontan in den leiblichen Ausdruck über, ohne dass sich ein intellektuelles Denken dazwischen setzt. Merleau-Ponty schreibt: »Die Philosophie, die noch zu schaffen ist, beseelt den Maler – nicht, wenn er Ansichten über die Welt äußert, sondern in dem Augenblick, in dem sein Sehen zur Geste wird, wenn er, wie Cézanne sagt, ›im Malen denkt‹.«<sup>17</sup> Das Malen als ›Denken‹ nimmt keine Distanz zu den Dingen ein, sondern steht im unmittelbaren Kontakt mit der Welt, aus dem es seinen Sinn schöpft.

Die Geste interessiert wiederum nicht im Hinblick auf das Endprodukt (etwa das zu schaffende Bild), sondern aufgrund der besonderen Sinngenese, die sich im Malen ereignet und die nichts mit einer bewusstseinsmäßigen Konstitution von Sinn gemein hat. Vielmehr haben wir es in der Geste

---

15 Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg 2003, S. 278.

16 Ebd., S. 162. Vgl. auch: »Auf dem unvordenklichen Grund des Sichtbaren hat sich etwas bewegt, hat sich etwas entzündet, das nun seinen Leib überkommt, und alles, was er [Cézanne] malt, ist eine Antwort auf diese Anregung. Seine Hand ist ›nur das Instrument eines fernen Willens‹. [...] In diesem Kreislauf gibt es keinen Bruch, es ist unmöglich zu sagen, dass an einer bestimmten Stelle die Natur ende und der Mensch oder der Ausdruck beginne.« Ebd., S. 314.

17 Ebd., S. 301.

des Malers mit einer »Geburt«<sup>18</sup> von Sinn zu tun, die sich im Sinnlichen vollzieht. Damit wird in der Geste des Malers auch noch ein vierter Dualismus überwunden, und zwar der von Sinn und Sinnlichkeit. Der fungierende Leib ist es, der auf nichts anderes zurückgreift als auf sich selbst, wenn er in einer schöpferischen Geste Sinn *in statu nascendi* zum Ausdruck bringt. Der Sinn der Ausdrucksgeste ist entsprechend nichts, was begrifflich zu fixieren wäre, sondern »prinzipiell ein Sinn im Entstehen. Sein Auftreten ist eine Verheißung von Ereignissen.«<sup>19</sup> Der native und genetische Charakter des Sinns ist entscheidend: Was den Sinn als Sinn auszeichnet, ist nicht seine Bestimmbarkeit, sondern im Gegenteil, seine eigene Geburt und Entstehungsbewegung. Im Fokus steht:

»[N]icht jene abgeleitete Arbeit, die das zum Ausdruck Gebrachte durch Zeichen ersetzt, deren Sinn und Anwendungsregeln anderswoher kommen, sondern die ursprüngliche Operation, die erst die Zeichen zu Zeichen macht, die durch die Eloquenz ihres Anordnens und Zusammenstellens das Ausdrückliche in ihnen leben lässt, die einen Sinn einpflanzt, wo zuvor noch keiner war.«<sup>20</sup>

Die Geste entpuppt sich bei Merleau-Ponty folglich als die Übersetzung der Wahrnehmung der Welt in den Ausdruck des Menschen. Die Geste ist zu verstehen als Geste des Leibes, der in dieser ›Übersetzungsleistung‹ Zeugnis ablegt von seinen sinnstiftenden Vermögen. Sie ist durch Vollzug und Bewegung gekennzeichnet. Die Geste ist jedoch nicht die Geste eines Subjekts, sondern sie entsteht in der Kommunikation des Menschen mit der Welt. Dabei werden die gegensätzlichen Attribute von Subjekt und Objekt, von Aktivität und Passivität, Idealität und Materialität beiden Seiten zugeschrieben. Die Geste fungiert als Motiv für jede Art von wahrhafter Sinngenesse. Sie wird schließlich auch zum Modell für die Philosophie. Der Sinn der Geste ist ein Sinn *in statu nascendi*. Mit anderen Worten: Die Geste teilt nicht einen bestimmten Sinn mit, sondern sie eröffnet Sinn(möglichkeiten). Sie bewirkt und zeigt an, dass Sinn am Entstehen ist.

---

18 Ebd., S. 287.

19 Ebd., S. 154.

20 Ebd., S. 151.

## 2. Agambens Konzept der Geste

In seinen *Noten zur Geste* versucht Agamben, neben Aristoteles' Unterscheidung von *praxis* und *poiesis* einen dritten Bereich der Geste zu differenzieren. Anders als Aristoteles, der annimmt, dass jede Tätigkeit auf ein Ziel gerichtet sei (und liege das Ziel auch im Tun selbst), geht Agamben davon aus, dass es im Anschluss an das, was Kant mit »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« betitelt, eine Sphäre der »reinen Mittelbarkeit« gäbe: »So lebt in der Geste nicht die Sphäre eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Mittelbarkeit ohne Zweck, die sich den Menschen mitteilt.«<sup>21</sup> Diese Sphäre vergleicht Agamben mit dem, was Mallarmé »*milieu pur*« nennt, rekurriert aber auch auf Benjamins Idee der *reinen Mittelbarkeit*.<sup>22</sup> Die Geste sei die Mitteilung der Mitte(i)lbarkeit,<sup>23</sup> sie vermittele das In-der-Sprache-Sein bzw. das In-einem-Medium-Sein des Menschen. Oder anders gesagt: Die Geste sei das, was in jedem Ausdruck übrigbleibe, wenn man das Ausgedrückte davon abziehe.<sup>24</sup> *Reine Medialität*: Mitteilung der Vermitteltheit einer jeden Mitteilung.

Agamben betont, dass die Geste gerade kein Mittel zum Zweck (etwa kein Ausdrucksmittel für eine Idee) ist. Dagegen verweist Agamben auf »jene Potenz der Geste in einem Mittel, die es in seinem eigenen Mittel-Sein unterbricht und allein so darbietet, aus einer *res* eine *res gesta* macht.«<sup>25</sup> Die Geste als Mitteilung der Mittelbarkeit unterbricht sich gleichsam selbst: Sie teilt mit, aber keine Aussage, keinen Sinn, keine Idee, sondern allein sich selbst, d.h. ihre eigene Medialität. Sie »hat nicht eigent-

---

21 Giorgio Agamben, *Noten zur Geste*, in: Ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Berlin/Zürich 2001 (2006), 2. Auflage, S. 47-56, hier S. 55.

22 Vgl. Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: Ders., *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart 2005, S. 30-49, hier S. 32, 36 und 48.

23 Die Schreibweise »Mitte(i)lbarkeit« trägt der Tatsache Rechnung, dass Agamben bei der Charakterisierung der Geste die beiden italienischen Begriffe »*communicabilità*« und »*medialità*« verwendet.

24 »Ce qui, dans chaque expression, reste sans expression, est geste.« Giorgio Agamben, *Le geste et la danse*, in: & la danse. *Revue d'esthétique* 22/92, Paris 1992, S. 9-12, hier S. 11.

25 Agamben, *Noten zur Geste* (Anm. 21), S. 55.



lich etwas zu sagen, denn was sie zeigt, ist das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Da aber das In-der-Sprache-Sein nichts ist, was in Aussagesätze gefasst werden könnte, ist die Geste in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache.«<sup>26</sup> So lässt sich die Sphäre der Geste auch mit Agamben im Vorsprachlichen bzw. Nicht-Sprachlichen verorten. Die Geste teilt jedoch dennoch etwas mit: ihre eigene Medialität. Die Geste ermöglicht in Agambens Denken nicht nur das Ethische und Politische, sondern fungiert auch als zentrales Motiv für die theoretische und künstlerische Produktion. Selbst die Philosophie sei Geste, insofern sie »die Sprache selbst vorführe«. Die philosophische Idee sei »keineswegs, wie gemeinhin angenommen, ein unbeweglicher Archetyp, sondern vielmehr eine Konstellation, in der die Phänomene zu einer Geste sich zusammenstellen.«<sup>27</sup> Die Philosophie als Geste exponiere das In-der-Sprache-Sein des Menschen und sein Ringen um Sprache. Agamben betont in Bezug auf die Exposition des Im-Medium-Seins des Menschen wiederum die *Unterbrechung* (bzw. die »Lücke«, den »Fehler«), die die Philosophie *als Geste* ausstelle:

»Philosophie [...], die Ausstellung des In-der-Sprache-Seins des Menschen: reine Gestik. [...] Jeder große philosophische Text ist der *gag*, der die Sprache selbst vorführt, das In-der-Sprache-Sein als riesige Gedächtnislücke, als unheilbaren Sprachfehler.«<sup>28</sup>

Bei der Herleitung des Gestenbegriffs kommt Agamben mehrmals auf den Tanz zu sprechen – zunächst im Rekurs auf den Veitstanz (Chorea Huntington),<sup>29</sup> dann in seinen Verweisen auf Ausdruckstänzerinnen wie Isidora Duncan oder Loïe Fuller, und schließlich ganz konkret, wenn er den Tanz zur Geste erklärt. Allerdings sei der Tanz *als Geste* nicht zu verstehen als eine ästhetische Bewegung, die – anders als etwa das zweckgerichtete Gehen (Mittel zum Zweck) – ihren Zweck in sich selbst hat, sondern als reine Mittelbarkeit: »Wenn der Tanz Geste ist, dann indes nur, weil er nichts an-

---

26 Ebd.

27 Ebd., S. 52-53.

28 Ebd., S. 56.

29 Freilich kann man in Frage stellen, ob der Veitstanz als Krankheit und Symptom noch ein ›Tanz‹ ist.

deres ist als die Austragung und die Darbietung des medialen Charakters der Körperbewegungen. *Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem.*<sup>30</sup> Das bedeutet, dass es dem Tanz als Geste nicht darum geht, etwas Konkretes auszudrücken oder mitzuteilen; vielmehr werden die körperlichen *Mitteilungsmöglichkeiten* und *-fähigkeiten* selbst mitgeteilt. Der Tanz zeigt gewissermassen das (Sich-)Zeigen des Körpers. Im Fokus steht nicht das, was mitgeteilt werden soll (Intention o.ä.), sondern das Mitteilen als solches. Diese Sphäre der reinen (zweck- und zielfreien) Mittelbarkeit werde im Tanz auch nicht verlassen: »Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale.«<sup>31</sup>

Die Geste charakterisiert Agamben also als das, was die Kraft besitzt, ein Mittel in seinem Mittel-Sein zu unterbrechen und dadurch eine Sphäre der reinen Mittelbarkeit zu eröffnen. Die Geste ist gleichzeitig die Mitteilung dieser reinen Mittelbarkeit. Die Sphäre der Mittelbarkeit ist rein, d.h. zweckfrei und thematisch nicht besetzt. Die Geste teilt keinen bestimmten Sinn mit, verkörpert keine Idee und verfolgt keine Intention, sondern sie eröffnet und zeigt Mitteilungsmöglichkeiten. Indem sie die Möglichkeiten des Mitteilens selbst zeigt, ›reflektiert‹ sie gewissermaßen die Vermitteltheit einer jeden Mitteilung. Die *reine* Geste ist folglich nicht nichtssagend, sondern im Gegenteil, etwa als Störung des gewöhnlichen zweckgerichteten Mitteilungsvorgangs, *Reflexion* und Exposition des Im-Medium-Seins des Menschen.

### 3. Mallarmés *poésie pure* und Valéry's *danse pure*

Merleau-Ponty und Agamben berufen sich bei der Herleitung ihrer Konzepte des Gestischen beide auf Mallarmés und Valéry's Konzept der reinen Kunst.<sup>32</sup> Im Folgenden soll dieser gemeinsame Bezugspunkt kurz dargestellt werden.

---

30 Ebd., S. 54.

31 Agamben, *Le geste et la danse* (Anm. 24), S. 12.

32 Vgl. z.B. Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist* (Anm. 15), S. 83-87 und S. 118-119; vgl. Agamben, *Noten zur Geste* (Anm. 21), S. 55.

Mallarmé und Valéry formulieren ihre Ästhetik vor allem in Kritiken und Vorträgen, die sich auch auf das Pariser Tanzgeschehen zwischen 1870 und 1936 beziehen. Sie entwickeln darin ihr Konzept einer reinen Kunst: Mallarmé vertritt eine ästhetische Theorie der *idée incorporée*; Valéry entwirft in ähnlicher Weise eine »*physiologie esthétique*«. <sup>33</sup> Mallarmé und Valéry führen dabei einen neuen Sinn- und Zeichenbegriff ein, der die dichotomische Konzeption von Bezeichnetem und Bezeichnendem hinter sich lässt, sowie Physiologisches mit Intellektuellem verbindet. Mallarmés *idée incorporée* ist nicht nur die reinste und nackteste Idee, sondern auch die abstrakteste und philosophischste. Der Tanz ist in Mallarmés und vor allem in Valérys Betrachtungen die ›Urkunst‹, der Prototyp aller Künste und Tätigkeiten, die nicht zweckgerichtet sind. Valéry erklärt dies folgendermaßen:

»Knüpft doch jede Handlung [action], die nicht nach dem Nützlichen strebt und andererseits der Ausbildung, der Perfektionierung, der Entwicklung fähig ist, an diesen vereinfachten Typus des Tanzes an. Und somit können alle Künste als Sonderfälle dieser allgemeinen Idee aufgefasst werden, enthalten doch alle Künste qua Definition ein Moment von Handlung, jene Handlung, die das Werk hervorbringt oder auch offenkundig werden lässt. [...] Ein Gedicht zum Beispiel ist Handlung, denn ein Gedicht besteht nur im Moment seines Vortrags: es ist also *in actu* [en acte].« <sup>34</sup>

Als reine Bewegungsenergie existiere der Tanz, so Valéry, nur im Vollzug (*in actu*), und treffe den Menschen ›in seinem ganzen Sein‹, d.h. physiologisch und intellektuell. Der Tanz sei Arabeske bzw. *métaphore absolue*: eine Metapher, die auf nichts außer ihre eigene ›Metaphernhaftigkeit‹ verweist. (In Anlehnung an Agamben könnte man mit Mallarmé und Valéry sagen: Der Tanz vermittelt nichts als seine eigene Kraft der Vermittlung.) Er teile so etwas wie ›energetischen Sinn‹ mit, der bei den Zuschauern eine Resonanz bewirke, sie anstecke und begeistere. Diese *danse pure* wird in der Ästhetik Mallarmés und Valérys jeweils zum Vorbild für die *poésie pu-*

33 Siehe hierzu ausführlicher das IV. Kapitel in: Miriam Fischer, DENKEN in KÖRPERn. Grundlegung einer Philosophie des Tanzes, Freiburg 2010, S. 287-315. Der Begriff »*physiologieesthétique*« in Bezug auf Valérys Werk ist Julia Kristeva entlehnt: Dies., Disparition – constellation, in: Mallarmé. POESIE 85/1998, S. 3-5, hier S. 3.

34 Paul Valéry, Werke, Band 6, Frankfurt am Main 1995, S. 253-254.

re, die schließlich als »danse verbale«<sup>35</sup> bzw. »danse spirituelle« verstanden wird.

Was ist eine Metapher, wenn nicht eine Pirouette der Vorstellung, der man verschiedene Bilder oder Bezeichnungen näherbringt? Und was sind alle diese Figuren, die wir verwenden, alle diese Mittel wie Reime, Inversionen, Antithesen, wenn nicht Gebrauchsformen aller Möglichkeiten der Sprache, die uns von der praktischen Welt lösen und auch uns unser eigenes Universum, den bevorzugten Ort des geistigen Tanzes [danse spirituelle], schaffen?<sup>36</sup>

Im Gegensatz zur Pantomime, die mimisch darstellt, was zum Ausdruck kommen soll, befreit sich der reine Tanz von jeder konkreten Bedeutung und von jeder Intention. Doch nicht jede Tanzweise entspricht für Mallarmé dem reinen Tanz: In *Ballets* kritisiert Mallarmé das barock und pompös inszenierte Ballett *Les pigeons* aufgrund seiner narrativen Darstellungsweise. Dagegen lobt Mallarmé in *Autre étude de danse* die Performance der Ausdruckstänzerin Loïe Fuller, deren Körper im Tücherwirbel verschwindet und die gerade nichts darstellt als die durch den Tücherwirbel eindrücklich sichtbar gemachte Bewegungsenergie des sich bewegenden Körpers. Mallarmé betont dabei zum einen die Anonymität der Person, die tanzt: Der Tanz »vernichte«<sup>37</sup> geradezu die Person der Tänzerin. Zum anderen spricht er dem Tanz selbst ab, ein ›Tanz‹ zu sein. Damit reinigt er die Performance nicht nur von jeglicher Bedeutungsschwere, sondern auch von jeder Intention: Der Tanz zielt nicht einmal mehr darauf ab, Tanz zu sein; es handelt sich um das Paradox eines »tanzlose[n] Tanz[es]«.<sup>38</sup> Folgendes Zitat gibt diese beiden zentralen Aspekte wieder:

»Dass nämlich die Tänzerin *keine* Frau ist, die tanzt, und zwar aus gleichgestellten Gründen, dass sie *keine* Frau ist, sondern eine Metapher, in der sich ein Grundaspekt

---

35 »Wer Verse zu zitieren beginnt, lässt sich in/auf? einen Tanz der Worte [danse verbale] ein.« Ebd., S. 254.

36 Ebd., S. 256f.

37 Vgl. Gabriele Brandstetter, Loïe Fuller – Tanz. Licht-Spiel. Art nouveau, Freiburg 1989, S. 143.

38 Alain Badiou, Der Tanz als Metapher für das Denken, in: Ders., Kleines Handbuch zur In-Ästhetik, Wien 2001, S. 79-96, hier S. 97. Auf die Formel des »tanzlosen Tanzes« werde ich am Ende noch einmal zurückkommen.

unserer Formerfahrung verdichtet: als Schwert, Kelch, Blume usw., und dass sie nicht *tanzt*, sondern im Wunder von Raffungen und Schwüngen durch Körperschrift [écriture corporelle] vermittelt, was, schriftlich niedergelegt, ganzer Absätze von Prosa [...] bedürfte: ein von jeglichem Zutun des Schreibers losgelöstes Gedicht [un poème dégage de tout appareil du scribe].<sup>39</sup>

Valéry knüpft in seiner ästhetischen Theorie an Mallarmé an. Die Reinheit des Tanzes ist auch für ihn grundlegend. In *Die Seele und der Tanz* legt er Sokrates, der mit Phaidros und Eryximachos einer Tänzerin beim Tanzen zusieht, folgende Worte in den Mund:

»Ob [die Tänzerin] etwas darstellt? [...] Nichts, teurer Phaidros. Aber alles Eryximachos. Ebenso gut die Liebe wie das Meer, und das Leben selber und die Gedanken... Fühlt Ihr denn nicht, dass sie der reine Vorgang ist der Verwandlungen [l'acte pur des métamorphoses]?«<sup>40</sup>

Der Tanz lässt sich nicht in den herkömmlichen Bedeutungszuschreibungen erklären; er zeichnet sich durch seinen Bewegungsfluss und seine Flüchtigkeit aus. Dennoch ist er nicht ›nichts‹. Wie Valéry in seinem Vortrag *Philosophie des Tanzes* anlässlich der Aufführung der Tänzerin Mde Argentina ausführt, schaffe die Tänzerin im Tanz einen Zustand, der:

„[G]anz aus gegenwärtiger Energie besteht, aus nichts Dauerhaftem [...]. Sie ist das Unbeständige, verschwendet das Unbeständige, führt durch das Unmögliche, beansprucht das Unwahrscheinliche; indem sie kraft ihrer Anstrengung den gewöhnlichen Zustand der Dinge verneint, erweckt sie in den Köpfen die Vorstellung von einem anderen, außergewöhnlichen Zustand, der nichts als Handlung [action] wäre, einer Dauerhaftigkeit, die durch eine unaufhörliche Hervorbringung von Arbeit entstehen und bestehen würde.“<sup>41</sup>

---

39 Stéphane Mallarmé, Ballets, in: Brandstetter, Loïe Fuller (Anm. 37), S. 203-213, hier S. 205.

40 Valéry, Werke (Anm. 34), Band 2, S. 104.

41 Ebd., S. 249.

Mallarmé und Valéry entwickeln in ihrem Konzept einer reinen Kunst<sup>42</sup> einen neuen Sinn- bzw. Zeichenbegriff, der sich einerseits durch die Verbindung des Physiologischen mit dem Intellektuellen auszeichnet, zum anderen durch seine Performativität: Tanz und Gedicht existieren nur im Vollzug (*in actu*), oder sie sind nicht. Die sinnliche Wirkung sowie die Flüchtigkeit des Tanzes und analog des Gedichts werden dabei besonders hervorgehoben. Tanz und Gedicht sollen gereinigt von jeder (Bedeutungs-) In-Tention sein; entscheidend ist vielmehr die *Energie*, die in der Arabeske oder in der Metapher als »Pirouette der Vorstellung« übermittelt wird. Auch kommt es im Tanz zur »Vernichtung« der Person, die tanzt, bzw. analog im Gedicht zur »Vernichtung« des Autors. Hervor trete dann die Nacktheit der Idee (die »*nudité des concepts*«, die »*notion pure*«, die »*métaphore absolue*«) bzw. ein von jeder Bedeutung gereinigter Sinn- und Zeichenbegriff.<sup>43</sup>

#### 4. Die reine Geste nach Merleau-Ponty und Agamben

Die Verbindung von Merleau-Pontys phänomenologischem Ansatz und Agambens Theorie zur Geste über den gemeinsamen Bezugspunkt, der sich im Denken von Mallarmé und Valéry festmachen lässt, führt m.E. zu einem besonders fruchtbaren Konzept des Gestischen. Zunächst sollen die Gemeinsamkeiten und Differenzen der beiden Gestenbegriffe dargestellt werden, um dann den Vorteil der Verbindung beider Konzepte aufzuzeigen.

Beide Philosophen reflektieren die Geste im Kontext künstlerischer und theoretischer Produktion. In beiden Ansätzen markiert die Geste einen Bereich des Unentschiedenen, einen Zwischenraum des ›Noch-nicht‹.<sup>44</sup> Die

---

42 Auf die Verschiedenheit der beiden Ansätze, die trotz der Verwandtschaft zweifellos besteht, kann ich hier nicht eingehen.

43 Sinn und Zeichen werden hier zusammen genannt, da im Denken der beiden Dichter zum einen Sinn und Sinnlichkeit miteinander verschmelzen. Zum anderen wird das Zeichen zum *reinen* Zeichen; es weist in sich keine Differenz zwischen Bezeichnendem (Zeichen) und Bezeichnetem (Bedeutung) auf.

44 Timo Skrandies versteht die Geste entsprechend als »Intervall«. Vgl. ders., Das Intervall der Geste oder Wann beginnt der Tanz?, in: Göring/Skrandies/Trinkaus (Hg.), *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld 2009, S. 117-

Sphäre der Geste entpuppt sich als ein Bereich vor bzw. jenseits der Sprache: Es geht um den Ausdruck ohne Ausgedrücktes, um die Mitteilung ohne Mitteilung, um den Sinn ohne Bedeutung. Gleichwohl muss die Geste jeweils als *Bewegung* verstanden werden: Bei Merleau-Ponty beschreibt sie die Übersetzungsbewegung einer Wahrnehmung in einen Ausdruck, die Umsetzung einer Erfahrung in die Sprache; bei Agamben bewirkt die Geste die Unterbrechung des Mittels in seinem Mittel-Sein und eröffnet dadurch – gerade im Tanz – unendliche Möglichkeit(en) des Sich-Zeigens und Sich-Bewegens. Die Geste wird jeweils als Figur für die Entstehung von Sinn eingesetzt. Beide Denker stellen mit ihrem Konzept des Gestischen ein Modell vor, mit dem sie der herkömmlichen Sinnvermittlung (bzw. dem, was sie darunter verstehen: Merleau-Ponty der empirischen Sprache, Agamben der Mitteilung im kausalen Mittel-Zweck-Schema) entgegentreten wollen. Der Bereich des Gestischen zeichnet sich in beiden Ansätzen insbesondere dadurch aus, dass hier Sinn (noch) nicht begrifflich bestimmbar ist, sondern höchstens im Zustand seiner Entstehung sichtbar wird. Es geht also weniger um Sinn als Bedeutung, sondern, viel fundamentaler, um die *Ermöglichung* und *Eröffnung* von Sinn.

Dennoch sind Differenzen zwischen den beiden Theorien zur Geste erkennbar: Merleau-Ponty knüpft zwar ebenfalls an Mallarmé an, dann jedoch vor allem an Valéry, mit dem er die Verbindung des Materiellen mit dem Intellektuellen hervorhebt und die These stark macht, dass das geistige Werk, sei es theoretischer oder künstlerischer Natur, nur im Vollzug (*in actu*) existiert. Anders als Agamben betont Merleau-Ponty den leiblichen Ursprung der Geste; damit einhergehend steht für ihn der Aspekt des Genetischen und Schöpferischen, des Lebendigen und Energetischen im Vordergrund. Wichtig ist für Merleau-Ponty der Begriff des Sinns *in statu nascen-*

---

146, hier S. 141. Er erklärt diese Bestimmung auch unter Berufung auf Derridas Texte über Blanchots Verwendung der Sprache: Z.B. spielt Blanchot mit der doppelten Bedeutung des französischen Wortes »pas« – als ›Schritt‹ und Verneinungspartikel. Die Geste bezeichnet genau diesen Bereich des Schritts: wie er sich (schon) auf der Schwelle und (noch) in der Schwebelage befindet. Vgl. Jacques Derrida, *Demeure* Maurice Blanchot, Paris 1998; vgl. Ders., *Parages*, Paris 1986; vgl. auch meine Betrachtungen hierzu in: Miriam Fischer, *Das Undenkbare denken. Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots*, Freiburg 2006, S. 74-82.

*di*, der nur durch eine ursprüngliche Geste geschöpft werden kann. Agamben dagegen knüpft vor allem an Mallarmé an und bezieht sich dort auf den Begriff des »*milieu pur*«, den er als eine gleichsam anonyme und neutrale Sphäre der reinen Mittelbarkeit interpretiert. In enger Anlehnung an Mallarmé hält er am radikalen Konzept der Nacktheit und Reinheit fest: Während Merleau-Ponty in der Geste doch immerhin die *Genese* von Sinn thematisiert, will Agamben die Geste frei von jeder Intention und jedem Telos des Sinns verstanden wissen. Die Geste als Mitteilung der Mitte(i)lbarkeit schafft hier eine Ebene der Reflexion über das Mitteilen.<sup>45</sup> In dieser Reflexivität und Abstraktheit, d.h. losgelöst von gewöhnlichen, lebensweltlichen Bedeutungsmustern und Sinnzusammenhängen (u.a. Autor, Intention, Darstellung), ist sie *rein*.

Der ›Gewinn‹ dieser Reinheit<sup>46</sup> (im oben genannten Sinne von Reflexivität und Abstraktheit) geht allerdings mit einer Gefahr einher: Die Geste wird als Sphäre der reinen Mittelbarkeit so anonym und neutral gedacht, dass sie nicht nur im Inhaltslosen, sondern auch im Leblosen und Unproduktiven leerzulaufen droht. Denn die Bestimmung der Geste geht in Agambens Konzeption kaum noch auf ihren leiblichen Ursprung zurück, sondern wird in erster Linie einem Mittel-Zweck-Rationalismus entlehnt, der zwar gerade unterbrochen werden soll, aber keine Anbindung an einen lebendigen Sinn mehr findet. Das *Energetische* der reinen Sphäre, das bei Mallarmé und Valéry zentral ist und gerade der Verbindung des Geistigen mit dem Materiellen (u.a. in der *idée incorporée*) entspringt, geht dadurch verloren. – An dieser Stelle kommt die Verbindung mit Merleau-Ponty

---

45 Auch für Merleau-Ponty ist die Geste Reflexion, allerdings in einem etwas anderen Sinne. In Anlehnung an Schelling, von dem er die Idee der *natura naturans* übernimmt, versteht Merleau-Ponty das Verhältnis von Mensch und Natur als einen Kreislauf. Die Malerei entspricht darin dem Zu-sich-kommen-der-Welt. Mit anderen Worten: Die Welt reflektiert sich im Maler; der Maler wird im Akt des Malens zum »Bewusstsein der Welt«. Vgl. Merleau-Ponty, *Auge und Geist* (Anm. 15), S. 15.

46 Es ist nochmals darauf hinzuweisen, dass Agamben den Begriff der Reinheit nicht nur den Avantgardisten, sondern auch Walter Benjamin entlehnt, der die Idee einer »reinen Sprache« entwickelt. Vgl.: Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: Ders., *Sprache und Geschichte*, Stuttgart 2005, S. 50-64, hier S. 62.



Konzept des Gestischen zum Tragen, das genau an diese anderen wichtigen Gedanken der beiden Dichter anschließt. Die Zusammenführung des Gestenbegriffs von Agamben mit dem phänomenologischen Merleau-Pontys ermöglicht es meines Erachtens dann, den *Begriff der reinen Geste* ›voll‹ zu denken: einerseits mit der von Agamben hervorgehobenen *Reinheit und Reflexivität*, die die Geste als Motiv künstlerischer und theoretischer Produktion stark macht; andererseits in Anbindung an den lebendigen Leib, durch den der *energetische und schöpferische Aspekt* der Geste betont wird. Dass diese Zusammenführung nicht so weit hergeholt ist, belegen die Vorgaben von Mallarmé und Valéry, die in ihrer Konzeption der reinen Kunst beide Aspekte – sowohl Reinheit (Reflexivität) als auch leiblich-geistige Performativität (*in actu*) – hochhalten, und die beiden Autoren als Referenz dienen.

## 5. Tanz als die reinste Geste

Wie oben bereits ersichtlich wurde, hat der (Ausdrucks-)Tanz in Mallarmés und Valérys Denken eine prominente Stellung inne, ja er steht gleichsam Modell für das Konzept der reinen Kunst. Es liegt also nahe zu fragen, ob und inwiefern der Tanz auf dem Hintergrund des aus Merleau-Pontys und Agambens Ansätzen heraus erarbeiteten Konzepts des Gestischen als der Prototyp der reinen Geste aufgefasst werden kann?<sup>47</sup> Lässt sich die These aufstellen, dass der Tanz sogar als *die reinste Geste* bzw. – in Anlehnung an Valéry, der den Tanz als ›Urkunst‹ betrachtet – als ›Urgeste‹ betrachtet werden kann?

Es ist nicht leicht, eine Bestimmung der flüchtigen und in sich sehr verschiedenartigen Kunstart des Tanzes zu geben. Das mag gerade daran liegen, dass der Tanz als performative Kunst nur im Vollzug (*in actu*) ist – oder er ist nicht. Das bis heute praktisch ungelöste Problem der Notation und Archivierung von Tanz hängt damit zusammen. Tanz wird mimetisch

---

47 Angesichts von Merleau-Pontys Hervorhebung des sinnstiftenden leiblichen Vermögens verwundert es, dass unter den Künsten die Malerei in seinem Werk die Hauptrolle spielt, und der Tanz nur an wenigen Stellen thematisiert wird.

weiter gegeben: Es handelt sich um ein »dynamisches Wissen«,<sup>48</sup> dass in die Körper der Tänzer eingeschrieben ist und von diesen an andere Körper weitergegeben wird. Auch besitzt der Tanz kein oder zumindest nur wenig festgelegtes ›Vokabular‹. Der Tanz ließe sich also ganz im Sinne Merleau-Pontys als eine ursprüngliche »sprechende Sprache« bestimmen, die ihre eigene ›Sprache‹ stets erst erfindet. Jeder Choreograph/Tänzer entwirft seine Tanz-Schrift (Choreo-graphie), sein Bewegungsvokabular und seine Grammatik der Schritte, neu, und prägt einen eigenen Tanzstil. Die Choreographie wird meistens aus Improvisationsarbeiten heraus entwickelt, d.h. Tanz entsteht aus den sich bewegendem und (sich) erfindenden Körpern. Es geht dann weniger um die Fixierung der Bewegungen, sondern um deren motorische Erfassung und ›Archivierung‹ in den Körpern. Der ›Sinn‹ des Tanzes ist immer ein Sinn in Bewegung, der sich der Festlegung (etwa in Schrift oder Bild) gerade entzieht.<sup>49</sup>

Die Arbeit des Tänzers besteht darin, die eigenen Bewegungsmuster zu erkennen, diese zu durchbrechen und dadurch (unendlich) neue Bewegungsmöglichkeiten zu entdecken. Tanz ist also – ganz im Sinne von Agambens Definition der Geste – nicht nur *Reflexion*, sondern auch *Eröffnung von neuen Bewegungs- und damit Ausdrucks- bzw. ›Sinn- Möglichkeiten*. Freilich ist die Reflexivität des Tanzes im abstrakten Tanz der Moderne am deutlichsten. Entscheidend ist hier der *reine* (zweckfreie) ›Sinn‹, der sich mitteilt, ohne etwas Konkretes mitzuteilen – dies entspräche Agambens Bestimmung der Geste als »Mitteilung der Mittelbarkeit«. Doch man könnte zeigen, dass es auch im darstellenden Ballett und im Tanztheater nicht primär darum geht, begrifflich fassbare Sinnzusammenhänge mitzuteilen, sondern dass die Art und Weise des Mitteilens, die *Medialität*, im Zentrum steht. Ein gutes Tanzstück zeichnet sich dadurch aus, dass es beim Zuschauer, wie Valéry sagen würde, eine Resonanz im Sinnlichen mit geistigem Effekt bewirkt; es geht nicht darum, Tanz in Aussage-

---

48 Vgl. Gabriele Brandstetter, *Tanz als Szeno-Graphie des Wissens*, in: Dies./Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München 2007, S. 84-99, hier S. 87.

49 Jean-Luc Nancy spricht von einer »échappée du sens«, vom ›entwischenden Sinn‹ des Tanzes. Vgl. Mathilde Monnier/Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris 2005, S. 78.

sätze zu übersetzen. Viel wichtiger als eine bestimmte Bedeutung ist die *Energie*, die der Tanz als Geste vermittelt.<sup>50</sup>

Was den Tanz jedoch von allen anderen Künsten am deutlichsten unterscheidet, ist die Tatsache, dass das ›Kunstwerk‹ und die künstlerische Produktion in eins fallen: Hier ist die Geste des Künstlers gleichzeitig das Kunstwerk als Geste. Denn anders als etwa in der Malerei, in der sich drei Formen von ›Geste‹ – die Geste des Malers, die gemalte Geste im Bild (z.B. eine abgebildete Hand) und das Bild selbst als Geste – differenzieren lassen, lässt sich der tanzende Körper nicht vom Tanz als Geste unterscheiden. Der Tanz ist die einzige Kunst, in der der schaffende Körper des Künstlers mit dem geschaffenen Werk zusammenfällt. Im Unterschied zu anderen performativen Künsten – wie der Musik oder dem Theater – tritt im Tanz auch kein anderes Medium zwischen das Kunstwerk und den Künstler: *Das Medium des Tanzes ist der Körper des Künstlers selbst.*<sup>51</sup> Diese Tatsache, dass in der Performance der tanzende Körper gleichzeitig die Kunst als Tanz ist, bedeutet aber, dass der Tanz *die reinste Mitteilung der Mitte(i)lbarkeit* ist: Die Mitteilung der tänzerischen Geste ist *unmittelbar* im Sinne von »im-médiat«<sup>52</sup> sie wird durch kein anderes Medium und dessen Bedeutungsgeschichte verfälscht bzw. ›verunreinigt‹.<sup>53</sup> Der tanzende Körper teilt die Mitte(i)lbarkeit in ihrer reinsten Form mit: als Medium, das Mittelbarkeit *und* Unmittelbarkeit in sich vereint, und *nichts* bedeutet.<sup>54</sup> Der kreative Körper zeigt sich hier *in actu*. In Anlehnung an Merleau-Ponty

---

50 Im Gespräch mit der Choreographin und Tänzerin Mathilde Monnier erklärt Nancy: »Or, transmettre un geste, [...] c'est faire passer son énergie propre.« Ebd., S. 52-53.

51 Vgl. ebd., S. 29-30.

52 Vgl. ebd., S. 30.

53 Nancy verweist auf diese Besonderheit des Tanzes: »[L]e propre de cet art est de produire son sens en retrait de tout médium et par là d'effacer le plus possible l'effet de signification que produit un médium.« Ebd., S. 29.

54 Dies verdeutlicht Nancy in folgenden Ausführungen: »[A]vec la danse, l'enjeu de la ›non-signifiante‹, pour le dire ainsi, est plus sensible, plus impérieux aussi: tout de suite, le corps est là, c'est là que ça se passe, c'est-à-dire que l'on est [...] simultanément dans l'ordre d'un médium, d'une médiation, et dans celui d'une... ›immédiation‹, pour essayer de ne pas dire ›immédiateté‹.« Ebd., S. 34.

gesagt: Im Tanz als *der* Körperkunst werden die sinnstiftenden Vermögen des lebendigen Leibes spontan sichtbar. *Der Tanz ist die reinste Geste.*<sup>55</sup>

Im Unterschied zu den anderen Künsten sei der Tanz deshalb, so Jean-Luc Nancy, nicht nur eine Weise der Darstellung im Sinne einer *Präsentation*, sondern immer auch eine Weise der *Präsenz*.<sup>56</sup> Während Nancy die Kunst allgemein als »présentation de la présentation«<sup>57</sup> bestimmt, so erweist sich der Tanz für ihn zusätzlich als die Präsenz dieser Präsentation/dieses Präsentierens. Tanz wird entlarvt als ein »natives« Phänomen, das – anders als die anderen Künste – gleichzeitig immer seine eigene Geburt und Entstehungsbewegung zeigt. Genaugenommen sei der Tanz deshalb als »avant-geste«<sup>58</sup> zu bestimmen, als die Geste, die nicht nur dem Sinn im Sinne von Bedeutung vorausgeht, sondern die sich selbst als Geste (als »Tanz«) noch nicht bestimmt hat.<sup>59</sup>

Dieser Gedanke findet sich auch in Alain Badiou's Text *Der Tanz als Metapher für das Denken*, in dem Badiou ebenfalls an die Dichter der Avantgarde anknüpft. Badiou teilt mit Mallarmé nicht nur die Ansicht in Bezug auf die Anonymität der Person, die tanzt (»die Tänzerin ist keine Frau«), sondern rekurriert auch auf die These vom »tanzlosen Tanz« (»die Tänzerin tanzt nicht«). Der Tanz sei eine Art (Körper-)Denken<sup>60</sup> und stelle weder eine *Person* noch einen *Tanz* dar. Tanz sei dagegen viel fundamentaler als das *Zeichen der Fähigkeit des Körpers zur Kunst* zu verstehen: »Der Tanz ist keine Kunst, da er als Zeichen für die Möglichkeit der Kunst steht,

---

55 Auch wenn ich hier den Begriff der (reinen) Geste vor allem im Kontext der Künste verwende, möchte ich doch daran erinnern, dass sowohl Merleau-Ponty als auch Agamben die Geste genauso als Motiv für die theoretische Produktion (Politik, Philosophie usw.) verwenden. Es bliebe zu zeigen, ob und inwieweit der Tanz als reinste Geste auch Modell steht für jede andere Form von kultureller Sinnproduktion.

56 Vgl. ebd., S. 110.

57 Jean-Luc Nancy, *Les muses*, Paris 1994, S. 62.

58 Monnier/Nancy, *Allitérations* (Anm. 49), S. 79.

59 Vgl. ebd., S. 79.

60 Auch Nancy versteht den Tanz als ein »Denken«. Vgl. hierzu: Miriam Fischer, Jean-Luc Nancy: *La danse comme pensée*, in: Paule Giofreddi (Hg.), *A 1(a) (r) rencontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, Paris 2009, S. 155-175.

wie sie in den Körper eingeschrieben ist.«<sup>61</sup> Der Tanz erweist sich also auch hier als die Sphäre des Unbestimmten und Unentschiedenen,<sup>62</sup> aus der sogar der Tanz selbst als Kunst und »natives Denken« erst hervorgeht.

Die These vom Tanz als der reinsten Geste lässt sich also auch bzw. gerade mit Nancy und Badiou untermauern: Als »avant-geste« (Nancy) und »Zeichen für die Möglichkeit von Kunst« (Badiou) fungiert der Tanz hier ähnlich wie bei Agamben und Merleau-Ponty als Motiv für die Genese von Sinn; und dies in einem fundamentalen Sinne: Einerseits wird (mit Mallarmé) wiederum die Reinheit des Tanzes betont, der nichts bedeutet und nichts intendiert; vielmehr zeigt der Tanz überhaupt erst die *Möglichkeit* von Kunst, Tanz und Geste auf. (Dieser Gedanke steht Agambens Definition der Geste als Mitteilung der reinen Mittelbarkeit nahe.) Andererseits ist es der (tanzende) *Körper*, dem das Vermögen zugesprochen wird, »das native Denken aufzuzeigen«.<sup>63</sup> Nancys und Badiou's Überlegungen lassen sich hier mit Merleau-Pontys These vom Leib als dem lebendigen Ursprung aller Gesten in Verbindung bringen: Er ist es, »der zeigt, er ist es, der spricht«;<sup>64</sup> ihm entspringen die Gesten unmittelbar und spontan: »immédiat«. Der Tanz als (Ur-)Geste zeigt die Entstehung der Geste selbst, wie sie sich aus dem kreativen Leib herauslöst.<sup>65</sup> Im Tanz wird die Ex-Position und Prä-Sentation der Geste *in actu* bzw. *in statu nascendi* sichtbar.

61 Alain Badiou, Der Tanz als Metapher für das Denken, S. 94; vgl. ebd., S. 96.

62 »Der Tanz zeigt das Denken als Ereignis an, aber *bevor ihm ein Namen gegeben wird*, knapp vor seinem wahren Vergehen, im Entschwinden seiner selbst, ohne vom Namen beschützt zu werden. Der Tanz ahmt das noch unentschiedene Denken nach. Ja, im Tanz findet sich die Metapher des Unfixierten.« Ebd., S. 84.

63 Ebd., S. 95.

64 Merleau-Ponty, Phänomenologie (Anm. 1), S. 233.

65 Vgl. zur Entstehung des Tanzes als Geste aus dem Leib: Jean-Luc Nancy, Alliterationen, in: Ders., Ausdehnung der Seele, Berlin/Zürich 2010, S. 31-42. Der französische Text »Allitérations« findet sich in: Monnier/Nancy, Allitérations (Anm. 49), S. 137-150.

