

Anja F. Lemke

Universität zu Köln

Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900

Abstract

In his essay “On gesture” Giorgio Agamben argues that western society has lost its natural sense of gestures at the end of the 19th Century. This article examines the development of gestures from the 18th century onwards arguing that instead of a loss of the “natural gesture” one should consider the increasing interest in gestures in the 18th century already as an answer to the the threatening loss of the idea of the natural in modern society. Analyzing Rousseau, Kleist and Hofmannsthal the article wants to demonstrate how gestures always have served to at once elaborate and blur the borders between the natural and the artificial.

Key words: gesture, philosophy of language, Rousseau, Heinrich von Kleist, Hofmannsthal

Vor einigen Jahren hat Giorgio Agamben in einer Reihe von Texten Max Kommerells These vom „Verlust der bürgerlichen Geste um 1900“ aktualisiert. Agambens *Noten zu Geste* setzen programmatisch ein mit dem Satz: „Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum schon endgültig seine Gesten verloren“ (AGAMBEN 1992: 97) und führen wenig später aus: „Eine Epoche, die ihre Gesten verloren hat, ist eben deshalb von ihnen besessen; Menschen, denen jede Natürlichkeit abhanden gekommen ist, wird jede Geste zum Schicksal“ (AGAMBEN 1992: 99).

Es ist zweifelsohne richtig, dass um 1900 ein wahrer Furor des Gestischen beobachten werden kann, dem ein obsessives Moment nicht abzusprechen ist. Die Geste ist in den sich ausdifferenzierenden Diskursen der Moderne allgegenwärtig. Sie beschäftigt die Physiologie, die Medizin und die Psychotechniker ebenso wie die Philosophie, das Theater und die Litera-

tur (vgl. EGIDI 2000). Dennoch suggeriert Agambens Rede vom Verlust und vom Abhandenkommen der Natürlichkeit, dass es die „bürgerliche Geste“ als natürliche jemals gegeben habe, dass sich tatsächlich so etwas wie eine natürliche Sprache des Gestischen in der bürgerlichen Kultur des 18. Jahrhunderts ausgebildet habe, deren Verlust im Gestenfuror um 1900 gipfelt.

Mir scheint es dagegen plausibler mit Blick auf das 19. Jahrhundert nicht von einem Verlust der Geste zu sprechen, sondern die bürgerliche Geste bereits von Anfang an ihrerseits als Reaktion auf den drohenden Verlust des Natürlichen zu lesen. Es ist nicht die natürliche Geste, die dem Bürgertum im Verlauf des 19. Jahrhunderts abhanden kommt, sondern die bürgerliche Geste dient von Anfang an dazu, Natürlichkeit zu suggerieren, wo sich die Gesellschaft der Abwesenheit dieser Natürlichkeit bewusst zu werden beginnt. Etwas überspitzt könnte man formulieren: Das 18. Jahrhundert erfindet die Geste, um sich den Rückweg ins Paradies offen zu halten. Die Geste ist die Verheißung dessen, was niemals stattgefunden hat, sie ist der ‚Wink ins Paradies‘, der dem Menschen die Rückeroberung seiner eigenen Natürlichkeit verspricht und die Aufhebung der differenziellen Entfremdung verheißt.

Diese paradiesische Verheißung, mittels der Geste den Entfremdungszustand des modernen Menschen zumindest momenthaft aufheben zu können, lässt sich nicht historisch auf eine Epoche eingrenzen, sie ist bis heute mit der Sprache der Geste verbunden und wird immer wieder als Hoffnung und Utopie reaktiviert. Angesichts dieser Ubiquität scheint es mir sinnvoll, eine kulturwissenschaftliche Untersuchung der Geste aus dem von Agamben suggerierten entwicklungsgeschichtlichen Raster herauszulösen und die Geste stattdessen als einen Schauplatz zu begreifen, an dem sich immer wieder exemplarische Problemkonstellationen der kulturellen Moderne verdichten. Diesen Schau- bzw. Kampfplatz gilt es im Folgenden in drei Schritten vom 18. Jahrhundert bis 1900, d.h. von Rousseau über Kleist bis zu Hofmannsthal, näher zu beleuchten.

1. Die Verheißung der Geste – Rousseau

Blicken wir zunächst auf den Moment, an dem das „abendländische Bürgertum“ seine Gesten auszubilden und gegen die höfische Welt in Stellung zu bringen beginnt. In der Tat lässt sich für das 18. Jahrhundert ein großes Interesse an der Geste als neuem Träger und letztem Garant der Natürlichkeit konstatieren. Aufklärung und Empfindsamkeit entdecken in den Gesten und Gebärden eine Körpersprache, die anders als das sprachliche Zeichensystem einen unmittelbaren Zugang zum Innern des Menschen zu ermöglichen scheint. „In gar viel Fällen“, so heißt es etwa in Sulzers *Allgemeiner*

Theorie der Schönen Künste, „sind die Gebärden eine so genaue und lebhaftige Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennt, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde“ (SULZER 1792: 314). Doch nicht nur in Bezug auf den Affekt wird die Geste zum primären Ausdrucksmedium, auch für die verschiedenen Sprachursprungstheorien, etwa bei Warburton, Condillac oder Rousseau, rückt die Geste ins Zentrum des Interesses. Es ist die to-deixis, das Zeigen mit dem Finger, das dem Laut vorausgeht, diesen begleitet und erst allmählich von ihm abgelöst wird.

Für beide Diskurse liegt die Verheißung der Geste darin, dass sie an der Grenze von Natur und Kultur zu situieren ist und damit den unmittelbaren Ausdruck des Natürlichen verheißt, ohne völlig in diesem aufzugehen. Die Geste ist schon Zeichen, sie ist Repräsentation, aber als Zeichen ist sie fast noch unmittelbarer Ausdruck, fast noch differenzlose Einheit mit dem, was sie ausdrückt. Die Geste verspricht Natur ohne Kultur dabei aufzugeben. Sie ist eine Sprache des Leibes, ohne der unkontrollierten Wucht des körperlichen Ausdrucks völlig ausgesetzt zu sein. Im *Diskurs über die Ungleichheit* schreibt Rousseau zur Sprachentwicklung als Schwelle zwischen Natur- und Kulturzustand:

Die erste Sprache des Menschen, die universellste, die kraftvollste und die einzige Sprache, die er nötig hatte, bevor es erforderlich war, versammelte Menschen zu überreden, ist der Schrei der Natur. [...] Als die Vorstellungen der Menschen sich zu erweitern und zu vermehren begannen und eine engere Kommunikation unter ihnen aufkam, suchten sie sich zahlreichere Zeichen und eine umfassendere Sprache zu verschaffen: Sie vermehrten die Modulationen der Stimme und fügten die Gebärden hinzu, die ihrer Natur nach ausdrucksvoller sind und deren Sinn weniger von einer vorhergehenden Festlegung abhängt. Die sichtbaren und beweglichen Gegenstände drückten sie daher durch Gebärden und diejenigen, die das Gehör wahrnimmt, durch nachahmende Laute aus. Aber da die Gebärde kaum mehr als die gegenwärtigen oder leicht zu beschreibenden Gegenstände und die sichtbaren Handlungen anzeigt; da sie nicht universell anwendbar ist, [...] ließ man es sich schließlich einfallen, sie durch die Artikulationen der Stimme zu ersetzen, die, ohne die gleiche Beziehung zu bestimmten Vorstellungen zu haben, geeigneter sind, sie als eingeführte Zeichen alle zu repräsentieren[.] (ROUSSEAU 1984: 123)

Am Beginn steht für Rousseau der Schrei als unmittelbarster Ausdruck der menschlichen Natur. Eine kraftvolle und universelle Sprache, die aber gleichwohl keine Kommunikation zu stiften vermag, sondern nur einen Extremwert der menschlichen Emotionen vermittelt. Am Ende der Sprachentstehung steht das repräsentierende Zeichen, das zwar die direkte Beziehung zum Bezeichneten einbüßt, dafür aber universell einsetzbar ist. Zwischen diesen beiden Polen der natürlichen und der artifiziellen Sprache, auf der Grenze von Natur und Kultur situiert Rousseau die Gebärde. Während der Schrei zwar unmittelbar, in seiner unkontrollierten Expressivität aber auch unformbar ist, berühren sich an der Grenze der Geste Expression und

Form, unmittelbarer Ausdruck der Seele und ihre Repräsentation, Authentizität und Codierung, Sprache des einmaligen singulären Innen und Kommunikation mit anderen (Vgl. DERRIDA 1994: 402–411).

Zwar muss die Geste in Rousseaus Modell im Verlauf der Entwicklungsgeschichte zugunsten größerer Universalität durch das arbiträre Sprachzeichen ersetzt werden, sie wird aber in den kulturkritischen Schriften auch zum Gegenmodell der repräsentativen Zeichensprache gemacht, wenn es um eine Alternative zur bestehenden Gesellschaft mit ihren vielfältigen Entfremdungssymptomen geht. Diese Rolle kann die Geste einnehmen, weil sie Rousseau die Möglichkeit bietet, nichtrepräsentative, direkte Kommunikation zu denken, ohne dabei auf Kontrolle, Disziplinierung und Ordnung verzichten zu müssen. Am deutlichsten wird dies in Rousseaus Bewertung des Tanzes. Er ermöglicht für ihn als Gemeinschaftserlebnis Kommunikation, aber Kommunikation ohne die damit in der Sprache einhergehende Entfremdung durch das repräsentative Zeichen. In diesem Sinne wird er im Rahmen des Festes im berühmten *Brief an D'Alembert* zum Gegenmodell des höfischen Theaters. Das Theater als Ort der Repräsentation suggeriert nur Geselligkeit, ist in Wahrheit aber ein Ort völliger Entfremdung: „Man glaubt, sich zum Schauspiel zu versammeln, dort aber trennt sich jeder von jedem“ (ROUSSEAU 1978: 348). Die Schauspieler verschwinden hinter der Maske ihrer Rollen, der Zuschauer verliert sich in der Identifikation mit dem Stück. Dagegen setzt Rousseau emphatisch das Fest und den Tanz. Hier gibt es weder Schauspieler noch Zuschauer, denn hier kommt nichts mehr zur Aufführung. Rousseau fragt:

Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man will. [...] Pflanz in der Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum auf, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. (ROUSSEAU 1978: 462)

Es handelt sich um ein Schauspiel ohne Schauspieler, ohne Zuschauer, ohne Bühnenraum und vor allem ohne Handlung. Gezeigt wird „Nichts“. Hier wird Kommunikation ohne jeden Inhalt vollzogen, denn dieser Inhalt ist einzig der gründende Akt der Kommunikation selbst (Vgl. STAROBINSKI 1993: 146).

Gleichzeitig ist der Tanz aber nicht regellos, sondern garantiert Unmittelbarkeit ohne Kontrollverlust. Feste und Bälle bilden im *Brief an D'Alembert* zwei Kulturinstitutionen, die nach Rousseau auf der einen Seite im Singen und Tanzen eine „Gabe der Natur“ (ROUSSEAU 1978: 464) zelebrieren, andererseits aber die Leidenschaften in einem öffentlichen Raum ausstellen und auf diese Weise beherrschbar machen. Es ist eine Versammlung, wo Rousseau zufolge „das immer wache Auge der Öffentlichkeit“ die Tanzenden zwingt, „sich bescheiden zurückzuhalten und mit der größten Sorgfalt auf sich acht zugeben“ (ROUSSEAU 1978: 465). Weit davon entfernt,

ins Dionysisch-Bacchantische zu kippen, garantiert der Tanz bei Rousseau den sicheren Weg in die bürgerliche Institution der Ehe, kontrolliert und begleitet von den wachsamen Blicken der kleinbürgerlichen Öffentlichkeit.

Rousseaus Tanz ist als Verkörperung des Gestischen keinesfalls Ausdruck natürlicher Empfindungen im Sinne des expressiven Schreies. Er erinnert zwar an diese Natürlichkeit, suggeriert sie, garantiert dabei aber gleichzeitig ein Maß an Kontrolle und kommunikativer Codierung, das die menschliche Natur als eine durch und durch kulturell durchwirkte und gezügelte erscheinen lässt. Die Geste ist damit wie geschaffen für Rousseaus paradoxes Bildungsprojekt, dem bürgerlichen Menschen eine ‚zweite Natur‘ zu schaffen. Auf der einen Seite lässt sich mit ihr als Ausdruck einer neuen Natürlichkeit das Gegenprogramm zur höfischen Verstellungskultur der rhetorischen *dissimulatio* entwickeln (vgl. GEITNER 1992), auf der anderen Seite bleibt diese neue Natürlichkeit als codierte und lesbare Gestensprache Regeln und Gesetzmäßigkeiten unterworfen, die die Entfesselung des rein Expressiven verhindert. Die Geste verheißt die Rückkehr ins Paradies, ohne dass der Mensch wirklich auf den Stand des *homme naturel* zurückfallen müsste.

2. Die Flucht aus dem Paradies – Kleist

Wohl niemand hat diese Doppelung in ihrer Scheinhaftigkeit um 1800 konsequenter entlarvt als Heinrich von Kleist, dessen Stücke immer wieder um die Unumkehrbarkeit moderner Entfremdung kreisen. Das Paradies der Unmittelbarkeit, aus dem sich der moderne Mensch vertrieben glaubt und dessen Wiedereroberung die Geste verheißt, ist bei Kleist seinerseits bereits Teil einer kulturellen Konstruktion. Die Kleistsche Geste mag zwar zuweilen noch den Weg ins Paradies andeuten, dieses Paradies ist jedoch seinerseits kein Ort ungebrochener Natürlichkeit mehr. Vielmehr zeigt Kleist die unaufhebbare Zusammensetzung von Kunst und Natur, die die Geste uns vergessen machen möchte. Ein Blick auf *Das Käthchen von Heilbronn* und die *Abhandlung über das Marionettentheater* soll verdeutlichen, wie Kleist die Artifizialität des Naturzustands inszeniert.

Ordnet man die Protagonisten des *Käthchens von Heilbronn* gemäß dem Raster Natur und Kultur scheinen die Rollen zunächst klar verteilt. Käthchens Unschuld, Reinheit und Unverstelltheit, ihre bedingungslose Hingabe stehen im krassen Gegensatz zur berechnenden, intriganten und habgierigen Kunigunde. Und entsprechend sind auch die Anteile der Gestik und Rede auf die beiden Figuren verteilt. Während Käthchens Rede immer wieder ‚stockt‘ (zum Stocken der Rede bei Kleist vgl. NEUMANN 1994: 13–30), wie es im Text heißt, sie die Worte, die an sie gerichtet werden, nicht

zu verstehen scheint, oder mit einem schlichten „Weiß nit“ (KLEIST 1990a: 398, III/15) beantwortet, sind ihre Gesten um so beredter: Ihr Erröten und Erblassen, ihre Tränen, ihre wiederholte Ohnmacht sowie ihre zahlreichen Kniefälle zeugen von der religiösen Inbrunst und Unbedingtheit, mit der sie sich dem Grafen von Strahl „[w]ie [...] vor dem Erlöser hingestreckt“ (KLEIST 1990a: 337, I/2) verschrieben hat. Kunigunde beherrscht dagegen das Wort nur zu gut, ihr Metier ist die künstlich verfertigte Rede, der rhetorische Winkelzug.

Zudem verdichten sich im Verlauf des Stücks die Anzeichen, dass es auch um die körperliche Verfasstheit Kunigundes nicht ganz zum Besten, sprich zum Natürlichsten bestellt ist (vgl. DRUX 2005: 92–110). Zwar hat Kleist die entscheidende Szene vor dem Schminktisch, die 1808 im *Phöbus-Fragment* noch mit abgedruckt war, später für die Buchausgabe gestrichen, doch auch so wird deutlich, dass Kunigundes Reize sich dem äußeren Schmuck verdanken, der als schöne Hülle einen künstlichen Körper verstecken soll. Insbesondere der Burggraf von Freiburg, der offensichtlich über ernüchterndes Wissen aus erster Hand verfügt, streut die Bemerkungen über Kunigundes Kunstkörper, die im fünften Akt in der Warnung gipfeln, Kunigunde sei

eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu verdanken, das ihr der Schmidt, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (KLEIST 1990a: 422f, V/3)

Kunigunde reiht sich damit ein in die lange Tradition der künstlichen Körper, Marionetten und Automaten, deren Herstellung und Belebung die Literatur seit Pygmalion immer wieder beschäftigt hat. Doch nicht nur Kunigundes Körper ist das Ergebnis eines Mosaiks künstlich zusammengesetzter toter Einzelteile, der Text selbst, der die Unschuld des Käthchens entstehen lässt, ist es auch. Roland Reuss hat zu Recht darauf hingewiesen, dass „wohl keine künstlichere Figur auf der Bühne zu denken [sei] als genau jenes Käthchen“ (REUSS 2004: 4). Käthchen ist ein romantisches Kunstprodukt, zusammengesetzt aus den Topoi der Aufrichtigkeit, der naiven Unschuld und der religiösen Hingabe (Vgl. REUSS 2004).

Aber gerade weil sie vollkommen natürlich erscheint, kann die Natur an ihr streng genommen nicht zur Erscheinung kommen. Als Vollkommene bleibt sie angewiesen auf ihre Gegenspielerin Kunigunde, auf den Kontrast mit der Kunst, um als Natur sichtbar zu werden. Es ist die nicht nur im metaphorischen Sinne ‚wesen- und leblose‘ Kunigunde, die in der Szene am Putztisch auf diese Verwobenheit von Kunst und Natur insistiert, wenn sie daran erinnert, dass nur die Anordnung des äußeren Schmucks, und sei er noch so leblos, zusammengenommen „[d]as Bild von einem innern

Zustand“ zu geben vermag, ja dieser „Zustand“, indem er bezeichnet und ausgedrückt wird, allererst zur Erscheinung kommen kann. So lässt sie ihre Zofe Rosalie wissen:

Die Kunst, die du an meinem Putztisch übst, Ist mehr, als bloß ein sinnereizendes Verbinden von Gestalten und von Farben. Das unsichtbare Ding, das Seele heißt, Mögt' ich an Allem gern erscheinen machen, Dem Toten selbst, das mir verbunden ist. Nichts schätz ich so gering an mir, dass es Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre. Ein Band, das niederhängt, der Schleif' entrissen, Ein Strauß, – was du nur irgend willst, ein Schmuck, Ein Kleid, das aufgeschürzt ist, oder nicht, Sind Züg an mir, die reden, die versammelt Das Bild von einem innern Zustand geben. (KLEIST 1990a: 311, II/10)

Das ist nicht nur ein Hohelied auf die Kraft des rhetorischen *ornatus*, es ist die Erinnerung an die technische, artifizielle Seite jedes Ausdrucks, sei er gestisch oder sprachlich. Kunigunde ist nicht nur das andere zu Käthchen, sie ist gleichzeitig die Personifikation ihrer Entstehungsbedingung. Sie erinnert daran, dass erst das Außen, die kunstvolle Anordnung der Einzelteile auf so etwas wie eine ‚Seele‘, eine ‚innere Einheit‘ zu deuten vermag.

Hinter Kunigunde als Prinzip der Kunst führt im *Käthchen von Heilbronn* kein Weg zurück, Kleist situiert sie am Ursprung, direkt im Paradies, das sich in diesem Stück als ein wahres Ersatzteillager künstlicher Körperteile entpuppt. Das entscheidende Aufeinandertreffen von Käthchen und Kunigunde findet in einem Garten statt. Die Szenenanweisung lautet: „Garten. Im Hintergrund eine Grotte, im gotischen Styl“ (KLEIST 1990a: 412, IV/3,4). Der künstlich angelegte Garten mit gotischer Grotte wird zum dramatischen Schauplatz des Aufeinandertreffens von Kunst und Natur. Hier trifft Käthchen auf die badende Kunigunde – was sie sieht, vermag sie nicht zu beschreiben, sondern nur im sprachlosen Zittern ihrer Glieder anzuzeigen, gefolgt von jenem unvergleichlichen „Es kommt!“; mit dem sie Kunigundes Auftauchen aus der Grotte kommentiert, um dann nur noch zu rufen: „Hier fort, aus diesem Garten will ich –“ (KLEIST 1990a: 415, IV/7). An die Stelle der Vertreibung aus dem Paradies, gegen die Rousseau den Tanz als Ausdruck der Unmittelbarkeit gesetzt hat, tritt bei Kleist die Flucht aus dem Paradies, das seine zweifelhafte Verheißung des Natürlichen als Kunstprodukt enthüllt.

Aber so leicht entkommt man dem künstlichen Paradies bei Kleist nicht. Wir begegnen dem Garten auch im *Marionettentheater* wieder. Dort suggeriert zwar das Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und dem Tänzer C. den bekannten Dreischritt vom paradiesisch Vorbewussten über die Reflexion bis zur erneuten Unschuld, doch dieser „Stand“ (KLEIST 1990b: 563) der Unschuld, in den die Menschheit wieder „zurück [...] fallen“ (KLEIST 1990b: 563) soll, dieses taumelnde Stehen vollzieht sich in einer paradoxalen Inszenierung von Gesten, die ihrerseits von einem hoch artifiziellen Paradies künden. Liest man die Abhandlung als Theaterstück mit zwei Protagonis-

ten, so fällt zunächst die überaus künstliche Kulisse ins Auge. Der Ich-Erzähler trifft den Tänzer C. im Winter abends in einem „öffentlichen Garten“ (KLEIST 1990b: 555). Das Gespräch über das Paradies nimmt seinen Ausgang also bereits in jenem kulturell durchsetzten Ambiente, das Rousseau für seine Festtagstänze wählt. Und ungeachtet der Dunkelheit und der kühlen Jahreszeit lässt sich der Erzähler ohne weiteres Zögern beim Tänzer C. nieder, um mit diesem ein Gespräch über Marionetten, prothetische Körper und tanzende Bären zu beginnen.

Marionettengleich entfalteten auch die beiden Gesprächspartner dabei ein, wie de Man es genannt hat, „Ballett [der Gesten]“ (DE MAN 1989: 211) wechselseitigen Lächelns, Lachens, Nickens, Augenaufschlagens und Blickesenkens. Wie an Fäden gelenkt, bewegen sich die beiden Körper der Gesprächspartner, synchron choreographiert, ohne dass diese Bewegungen auch nur ansatzweise mit dem jeweils Gesagten übereinstimmen würden. Diese Gesten geben weder authentisches Zeugnis von der emotionalen Verfassung der beiden Sprecher, noch gehorchen sie den rhetorischen Regeln der *actio*, die die gestische Unterstützung des Gesagten verlangen. Diese Gestensprache befindet sich weder auf der Seite der Rhetorik noch auf der Seite des natürlichen Ausdrucks. Ihr Ziel ist vielmehr, beides, Natur und Kunst, Authentizität und Rhetorik als untrennbar ineinander verwoben zu zeigen. Käthchens Gesten sind immer schon durch Kunigundes Kunst mitcodiert. An die Stelle des entwicklungsgeschichtlichen Schemas von vorbewußter Natur, Sündenfall, d.h. Bruch mit der Natur, und dessen teleologischer Überwindung durch die Kunst, tritt ein Naturbegriff, der das Ideal von Ganzheit und Vollkommenheit verabschiedet und den natürlichen Körper immer schon als ‚ursprünglich prothetischen‘ zeigt, im Sinne jener Tänzer mit den „mechanischen Beinen“ (KLEIST 1990b: 558), die C. aufgrund ihrer Prothesen so emphatisch in die Nähe der vollkommenen Anmut der Marionette rückt. Was auf diese Weise deutlich wird, ist ein Gesten- und Körpermodell, das die Materialität des natürlichen Körpers in seiner Verletzbarkeit und Disziplinierbarkeit gerade ausstellt. Kleist macht damit genau das sichtbar, dessen Rousseau sich zwar bedient, wenn er auf die disziplinierende Kraft des Tanzes setzt, das er selbst aber hinter dem Aspekt der freien Entfaltung des Natürlichen versteckt: die Codiertheit und Artificialität des scheinbar natürlichen Ausdrucks.

3. Die Sprache des Tanzes – Hofmannsthal

Um 1900 wiederholt sich die für 1800 beschriebene Problemkonstellation in radikalierter Form. Es ist sowohl eine Ausdifferenzierung als auch eine Intensivierung des Gestischen zu beobachten. Nachdem die anthropologische

Klammer der Suche nach dem ‚ganzen Menschen‘ (formuliert nach SCHINGS 1994) zerborsten und in eine Vielzahl von wissenschaftlichen Einzeldiskursen zerfallen ist, verschärft sich die Auseinandersetzung um das Gestische. Gestik und Mimik interessieren die Physiologie ebenso wie die Medizin und die Psychotechnik, Charcot hängt seine ganze Analyse der Hysterikerin an deren Gestensprache auf und Tourette diagnostiziert das nervöse Zeitalter am unkontrollierten, grotesken Gang, den Chaplins Tramp in seinem kinematographischen Gehalt sichtbar machen wird. Nietzsche spricht von der Geste der Distanz ebenso wie vom dionysischen Tanz, Warburg entdeckt die Pathosformeln und Wilhelm Wundt situiert die Lautgebärde im Zentrum seiner Völkerpsychologie. In der Dichtung sehnt sich Stefan George nach einer „[d]eutschen [G]este“ (GEORGE 1900/1901: 3; zit. nach PORT 2001: 233), Theater und Literatur entdecken in Tanz und Pantomime den Körper als expressives gestisches Ausdrucksmedium. Neben dieser Ausdifferenzierung oder besser Wucherung des Gestischen in den verschiedensten Diskursen der Moderne ist gleichzeitig eine Steigerung des gestischen Ausdruckspotentials zu verzeichnen. Hatte das Bürgertum in seinem Wunsch nach neuer Natürlichkeit im 18. Jahrhundert noch ganz auf Mäßigung und affektive Mittellage gesetzt, bricht sich die Geste jetzt in neuem Pathos Bahn. Nicht empfindsame Tränen und schamhaftes Erröten, sondern dionysische Raserei, Ekstase, Wahnsinn, Überschuss und der Schein des Unkontrollierbaren prägen einen Grossteil der neuen Erscheinungsformen der Geste. Mit Rousseaus sittsamem Tanz um den Maibaum ist um 1900 kein Staat mehr zu machen. Dennoch finden wir im Kern noch einmal die gleiche Problemkonstellation. Die Geste bleibt Verheißung des Natürlichen und Antidot gegen die Erfahrung umfassender Sprach- und Sinnlosigkeit und der mit ihr verbundenen Dissoziation des wahrnehmenden Subjekts. Vor allen Dingen in den neuen Formen des sogenannten freien Tanzes, die mit den Namen von Tänzerinnen wie Ruth St. Denis, Isadora Duncan und Loie Fuller verbunden sind, sowie in der Gestensprache des Theaters einer Sarah Bernard oder Eleonora Duse sieht die Kultur der Jahrhundertwende die Chance erneuter authentischer Sinnerfahrung „an der Grenze [des] [...] Leibes“ (HOFMANNSTHAL 1907: 1229; vgl. hierzu auch BRANDSTETTER/NEUMANN 1991: 35–72, dabei insbesondere 45), Zwar ist die Beziehung zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, Körper und Psyche komplexer geworden, doch der Traum, über die Gebärden und Bewegungen des Körpers noch einmal Anschluss zu finden an jene geheimnisvolle Quelle psychischer Kraft, als individuelles Unbewusstes und als gesellschaftlich verdrängtes Anderes zur Zivilisation, wird weiter geträumt, in der Hoffnung, aus ihm neue schöpferische Gestaltungskraft zu gewinnen. Gleichzeitig verschärft sich dadurch die Aporie der Geste auf der Grenze zwischen Codierung und Unmittelbarkeit. Die Intensivierung treibt den Widerspruch immer deutlicher hervor und treibt ihn gleichzeitig immer weiter von einer Lösung weg.

Exemplarisch lässt sich dies an Hofmannsthals Elektra-Drama aus dem Jahr 1903 beobachten, da sich in ihm zwei Konfliktlinien kreuzen, die für unsere Diskussion der Geste um 1900 wesentlich sind: zum einen die Suche nach neuen Ausdrucksformen jenseits des Sprachlichen. In diesem Sinne wurde die *Elektra* von der Forschung lange Zeit als Dokument für Hofmannsthals Versuch gelesen, den Aporien der Sprache im Tanz ein anderes, natürliches Zeichensystem entgegenzusetzen. Die Gestik und der Tanz werden hier einmal mehr zur Verheißung eines anderen, natürlicheren Sprechens.

Gleichzeitig zeigt Hofmannsthals Adaption des Elektra-Mythos die Verschiebung der Konfliktlinie zwischen Natur und Kunst in Diskursformation des Medizinisch-Psychiatrischen. Indem er in der Figur der Elektra die dionysische Mänade mit der um 1900 so prominenten Hysterikerin eingeführt, verschiebt er die Verschränkung von Natur und Kunst, die Rousseau und Kleist noch im Paradigma von unmittelbarem Ausdruck und Disziplinierung des Körpers gedacht haben, auf das Feld des Psychiatrischen und seiner pathologischen, genderspezifischen Ausdrucksformen (Vgl. hierzu BRANDTSTETTER 1995; POLITZER 1973: 95–119; SCHULLER 1990: 81–94). Hofmannsthal inszeniert in der *Elektra* die Logik der Geste ein weiteres Mal als Grenzgang zwischen Natur und Kunst, zeigt dabei aber gleichzeitig, wie sich die Vorstellungen vom Natürlichen und vom Künstlichen um 1900 ins Psycho-Pathologische gewandelt haben.

Dass es sich bei der *Elektra* um einen Grenzgang handelt, macht bereits der Bühnenraum deutlich. Der Einakter spielt in einem Innenhof, von Elektra heißt es, sie friste ihr Dasein „in Lumpen auf der Schwelle“ (HOFMANNSTHAL 1997: 65) zwischen Haus und Hof, Innen und Außen, während Orest im Haus den Mord am Vater rächt, läuft sie laut Bühnenanweisung „auf einem Strich vor der Tür hin und her“ (HOFMANNSTHAL 1997: 106). Auf diese Weise direkt auf der Grenze situiert verkörpert Elektra die Ambivalenz der Geste in höchstem Maße. Einerseits ist sie ganz Bewegung, Gebärde, animalischer Ausdruck. Ihr erster Auftritt ist der Sprung eines gehetzten Tieres: Der Nebentext vermerkt: „Elektra kommt aus der schon dunkelnden Hausflur gelaufen. Alle drehen sich nach ihr um. Elektra springt zurück wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel, den einen Arm vor dem Gesicht“ (HOFMANNSTHAL 1997: 63). Die Attribute des rasenden, unberechenbaren wilden Tieres verbinden sich im Verlauf des Stückes mit Elektras Gebärden und Gesten und gipfeln in der Schlusszene in jenem „namenlose[n] Tanz“ (HOFMANNSTHAL 1997: 110), bei dem sie laut Bühnenanweisung: „den Kopf zurückgeworfen [hat] wie eine Mänade[,] [...] die Kniee [wirft] [und] [...] die Arme [reckt]“ (HOFMANNSTHAL 1997), bevor sie zusammenbricht.

Schon das zeitgenössische Publikum hat in der dionysisch tanzenden Elektra die Verkörperung der Hysterikerin erkannt. Maximilian Harden schreibt 1904 in einer Kritik der *Elektra*: „Ich habe, mag der Poet gesagt haben, eine Elektra geschrieben, der alle Esel vorwerfen werden, daß sie nicht

griechisch, sondern hysterisch sei; als ob der Typus der *hysterica* nicht auch in Hellas zu finden gewesen sein könnte, sein müsste!“ (nach WORBS 1988: 271) Auf die Verwandtschaft der Mänade mit der Hysterikerin hatte bereits Nietzsche hingewiesen und die Ähnlichkeiten zwischen den einzelnen Phasen des von Charcot diagnostizierten „großen hysterischen Anfalls“ mit dem Tanz der Mänade sind seitdem von der Forschung vielfach beschrieben worden (vgl. z.B. BRANDSTETTER 1995: 182–206; SCHNEIDER, Nachwort in CHARCOT/RICHTER 1988: 138–165; SCHADE 1993: 461–484; DIDI-HUBERMANN 2004: 203–233).

Allerdings geht Hofmannsthals Elektra in diesem Schema nicht auf – und Interpretationen, die sie ausschließlich mit der psychoanalytischen Deskription der Hysterie verbinden, greifen zu kurz. Elektra ist gerade nicht nur die tanzende Mänade, sowenig wie sie nur Hysterikerin ist. Elektra ist gleichzeitig auch die Verkörperung des kalten Verstandes, der berechnenden Rede und des analytischen Blicks. Sie ist, wenn man so will – Käthchen und Kunigunde. Besonders deutlich wird dies in der Szene mit Klytämnestra, in der Elektra in die Position der Diagnostikerin rückt. Sie lässt sich von der Mutter deren Traum und deren Symptome der Angst schildern und redet, wie Klytämnestra konstatiert, „wie ein Arzt“ (HOFMANNSTHAL 1997: 75). Ihre Analyse erinnert daran, dass die am Körper zu beobachtenden Zeichen erst im Blick des Arztes lesbar gemacht werden, erst durch die Lektüre der Geste Sinn zugeschrieben wird. Wie der Traum muss die Körpersprache der Deutung zugeführt werden, um lesbar zu werden. Dabei wird der Arzt beim Blick auf die Hysterikerin zum Autor. Gerade die Ermangelung einer erkennbaren Kausalität von Symptom und Ursache, von Außen und Innen macht deutlich, dass dieser Konnex durch die Diagnostik interpretativ erst hergestellt werden muss. Klytämnestra wird das, was ihr im Traum erschienen ist, als die Erfahrung ihres eigenen Unbewussten erst durch die erklärende Rede von Außen eigentlich verständlich. Gleiches gilt auch für die Lesbarkeit der Gebärden der Elektra selbst. Was der Zuschauer am exstatisch-natürlichen Tanz der Elektra sieht, sind die kulturellen Deutungsmuster, die der Blick von außen an die Geste heranträgt. Auch hier erscheint die Geste als künstlich gestalteter Raum des Natürlichen.

Dabei gilt: Je intensiver die Geste zurückdrängt ins Natürliche, ins rein Expressive eines natürlichen Urgrundes, der vor aller Zivilisation liegt und die Verheißung einer naturhaften Erneuerung verspricht, desto deutlicher wird sie auf ihre kulturelle Bedingtheit und ihre Codierung verwiesen. Der Widerspruch zwischen dem Zurückdrängen zum natürlichen Ausdruck und seiner kulturellen Codierung, der sich in der Geste zeigt, wird in der *Elektra* keiner Lösung mehr zugeführt. Ihr Tanz setzt sich am Schluss des Stücks nicht an die Spitze eines dionysischen Siegeszuges, sondern endet vereinsamt im Tod. Am Beginn imaginiert Elektra noch eine Art Opferfest – sie imaginiert den Tanz auf dem Grab des Vaters,

über Leichen hin werd' ich das Knie hochheben Schritt für Schritt, und die mich werden so tanzen sehen, ja, die meinen Schatten von weitem nur so werden tanzen sehn, die werden sagen: einem großen König wird hier ein großes Prunkfest ange stellt von seinem Fleisch und Blut, und glücklich ist, wer Kinder hat, die um sein hohes Grab so königliche Siegestänze tanzen! (HOFMANNSTHAL 1997: 67f.)

Hier scheint noch einmal die Hoffnung auf, die Rousseau, wenn auch in der sittsamen Variante eines Genfer Volksfestes, auf eine gemeinschaftsgründende Festkultur gesetzt hatte, allerdings nur noch als imaginativer Schattenriss. Und diese Vision vom königlichen Siegestanz erfüllt sich im Stück nicht. Am Schluss liegt der Fokus nicht auf dem Triumphzug der rasenden Mänaden – er kommt nicht zur Darstellung, sondern wird nur noch von der Schwester berichtet: „Chrysothemis *fast schreiend vor Erregung*: ‚Hörst du nicht, sie tragen ihn, sie tragen ihn auf ihren Händen, allen sind die Gesichter ganz verwandelt, allen schimmern die Augen und die alten Wangen von Tränen! Alle weinen, hörst du's nicht? Ah!‘“ (HOFMANNSTHAL 1997: 110) Was der Zuschauer dagegen sieht, ist die einsame Elektra, die auch jetzt ihre Position auf der Schwelle nicht verlassen kann. Sie wird nicht Teil des taumelnden Siegeszuges, sondern verharrt an der Grenze. In *Elektra* spiegelt sich der komplexe Umgang Hofmannsthals mit dem Gestischen. Auf der einen Seite verbindet sich mit dem körperlichen Ausdruck – und insbesondere mit dem Tanz – die Hoffnung eines ästhetischen Ideals neuer Natürlichkeit jenseits der Agonie der ewig wiederkehrenden Sprachzeichen, auf der anderen Seite vermag diese Hinwendung zum natürlichen expressiven Ausdruck nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die in ihm sich darstellenden Subjektentwürfe nicht zur Vollendung gelangen, sondern nur von einer verlorenen Ganzheitlichkeit zeugen können. Die Geste ist hier gleichzeitig Modell für den schöpferischen Neuanfang einer literarischen Sprache, die sich am diffusen Ideal weiblicher Natürlichkeit orientiert, und Zeugnis für den Konstruktionscharakter dieser Natürlichkeit durch den interpretierenden Blick des Betrachters.

Damit lässt sich die Auseinandersetzung ums Gestische um 1900 bei aller Differenz doch anschließen an die Konfliktlinien seit dem 18. Jahrhundert. Was sichtbar wird, ist keine reine Verfallslinie, sondern die Geste als ein Schauplatz der Auseinandersetzung zwischen divergierenden Natur- und Kulturentwürfen, deren Analyse Aufschluss über die unterschiedlichen Strategien verspricht, mit denen die Moderne dem, was sie als Mangel, Verlust und Bedrohung empfindet, mit einer Kunst des Natürlichen zu begegnen versucht.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (1992): „Noten zur Geste.“ In: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen: Discord.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Brandstetter, Gabriele / Neumann, Gerhard (1991): „Hofmannsthal 1907. Schrift und Lektüre an der Grenze des Leibes.“ In: *Freiburger Universitätsblätter*, 112, 35–72.
- Derrida, Jacques (1994): *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 417).
- Didi-Huberman, Georges (2004): „Dialektik des Monstrums. Aby Warburg und das Paradigma des Symptomalen.“ In: Barbara Naumann / Edgar Pankow (Hrsg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München: Fink.
- Drux, Rudolf (2005): „Kunigundes künstlicher Körper. Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines ‚mosaischen Motivs‘ aus Heinrich von Kleists Schauspiel »Das Käthchen von Heilbronn.«“ In: *Kleist-Jahrbuch*, Stuttgart, 92–110.
- Egidi, Margreth u.a. (Hrsg.) (2000): *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*. Tübingen: Narr (Literatur und Anthropologie 8).
- Geitner, Ursula (1992): *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer (Communicatio 1).
- George, Stefan (1900/1901): *Blätter für die Kunst*. 5. Folge. Berlin.
- Hofmannsthal, Hugo von (1907): „Furcht. Ein Dialog.“ In: *Die Neue Rundschau*, Berlin 18/2, 1223–1230.
- Hofmannsthal, Hugo von (1997): „Elektra. Tragödie in einem Aufzug.“ Hrsg. von Mathias Meyer. In: Hugo von Hofmannsthal (Hrsg.): *Dramen 5. Alkestis, Elektra*. Hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Meyer. Frankfurt am Main: Fischer (Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke, kritische Ausgabe. 7).
- Kleist, Heinrich von (1990): „Das Käthchen von Heilbronn.“ In: Heinrich von Kleist (Hrsg.): *Dramen 1808–1811. Penthesilea, Das Käthchen von Heilbronn, Die Herrmannsschlacht, Prinz Friedrich von Homburg*. Hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. 2).
Im Text zitiert als ‚Kleist 1990a‘.
- Kleist, Heinrich von (1990): „Über das Marionettentheater.“ In: Heinrich von Kleist (Hrsg.): *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Hrsg. von Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag (Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. 3).
Im Text zitiert als ‚Kleist 1990b‘.
- Man, Paul de (1989): „Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater.«“ In: Paul de Man (Hrsg.): *Allegorien des Lesens*. Hrsg. von Werner Hamacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1357, Neue Folge Band 357).
- Neumann, Gerhard (1994): „Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie.“ In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Politzer, Heinz (1973): „Hugo von Hofmannsthals »Elektra«. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie.“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVJS)*, 47, Stuttgart, 95–119.
- Port, Ulrich (2001): „Zur Theatralität starker Affekte nach Aby Warburg.“ In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Reuß, Roland (2004): „Leimruthen.“ Zum Problem der Kunst in Kleists »Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe«. In: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 16, 3–20.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): „Brief an Herrn D'Alembert über seinen Artikel »Genf« im VII. Band der Enzyklopädie und insbesondere über den Plan, ein Schauspiel in dieser Stadt zu errichten.“ In: Jean-Jacques Rousseau (Hrsg.): *Schriften. Band 1*. Hrsg. von Henning Ritter. München/Wien: Hanser.
- Rousseau, Jean-Jacques (1984): *Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité. Kritische Ausgabe des integralen Textes*. Mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert von Heinrich Meier. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh (UTB 725).
- Schade, Sigrid (1993): „Charcot und das Spiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses.“ In: Sigrid Baumgart u.a. (Hrsg.) (1993): *Denk-Räume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*. Berlin: Reimer.
- Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.) (1994): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion*. Stuttgart/Weimar: Metzler (Germanistische Symposien – Berichtsbände. 15).
- Schneider, Manfred (1988): Nachwort zu „Die Besessenen in der Kunst.“ In: Jean Martin Charcot und Paul Richter (Hrsg.): *Die Besessenen in der Kunst*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von M. Schneider in Zusammenarbeit mit Wolfgang Tietze. Aus dem Französischen von Willi Hendrichs. Göttingen: Steidl.
- Schuller, Marianne (1990): „Hysterie als Artefaktum.“ In: Marianne Schuller: *Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren*. Frankfurt am Main: Neue Kritik. 81–94.
- Starobinski, Jean (1993): *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Sulzer, Johann Georg (1792): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Zweyter Theil*. Leipzig: in der Weidmannschen Buchhandlung.
- Worbs, Michael (1988): *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum.