

Giorgio Agamben

Zu einer Ontologie und einer Politik der Geste

Meine Reflexion zur Geste begann in den Achtzigern und seitdem kann ich wohl sagen, dass ich nie aufgehört habe, mich damit zu beschäftigen, wenn auch auf einer diskontinuierlichen und unterschweligen Art. Der Ausgangspunkt war, wie es oft bei mir bewusst oder unbewusst der Fall ist, nicht die Regel und das Höhere – die expressive Geste –, sondern die Ausnahme und das Niedrigere, und zwar die Pathologien der Geste, die ihr klinisches Bild zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts durch das Tourette-Syndrom (auch bekannt als Tourettismus) gefunden haben. Wie der Titel der 1885 veröffentlichten Studie des französischen Psychiaters bereits verrät (*Étude sur une affection nerveuse caractérisée par de l'incoordination motrice accompagnée d'écholalie et de coprolalie*) handelt es sich um einen Zusammenbruch der Sphäre der Geste durch eine bemerkenswerte Wucherung von Tics motorischer aber auch verbaler Art, die den Patienten daran hindern, die einfachsten Körperbewegungen zu vollenden. Diese zersplittern sich in spasmodische Anfälle und in Manierismen und unterbrechen jeden Diskurs mit koprolalischen Ausbrüchen und Wiederholungen.

Solche Phänomene werden in ihren zahlreichen Ausprägungen seit der Publikation der Studie von Tourette von Psychiatern und Neurologen analysiert und beschrieben, aber danach, ab den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, von den medizinischen Jahrbüchern nicht mehr aufgenommen. Erst 1971 tauchen sie auf einmal wieder auf, als Oliver Sacks beim Schlendern durch die Straßen von New York in wenigen Minuten drei eindeutige Fälle von Tourettismus beobachtet. Die Hypothese, die ich damals für die Erklärung dieser singulären Angelegenheit vorschlug, war, dass Tics und gestische Wirrnis mittlerweile zur Regel geworden waren, als ob die westliche Menschheit ihre eigenen Gesten verloren hätte – oder zumindest die Fähigkeit, ihre eigene Gestik zu beherrschen. Des Weiteren nahm ich an, dass die Geburt des Kinos, die Versuche von Muybridge und Marey, die Bewegung zu fotografieren, Aby Warburgs Recherchen zu den *Pathosformeln*, aber auch, aus philosophischer Sicht, Nietzsches ewige Wiederkehr mit einem solchen Verlust von Gesten zu tun hatten und zugleich den extremen Versuch darstellten, das unwiderruflich Verlorene einzuholen.

Anmerkung: Der Aufsatz ist die Transkription eines Vortrags, den Agamben im Rahmen des Seminars *Giardino di studi filosofici* an der Università di Cagliari (29. und 30. Juni 2017) gehalten hat [Anm. des Übersetzers].

Ausgehend von solchen Betrachtungen habe ich versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden: «Was ist die Geste?», was kein leichtes Unterfangen ist. Die kulturgeschichtlichen und anthropologischen Studien zur Geste ließen mich unbefriedigt, da sie nicht einmal eine Antwort auf diese Frage versuchten und jede Körperbewegung als «Geste» bezeichneten, v. a. jene Bewegungen, die dazu tendierten, eine Bedeutung zum Ausdruck zu bringen. Die Geste wurde nämlich in diesen Studien ähnlich wie in der antiken Rhetorik (in der, wie es bei Quintilian heißt, die «Hände sprechen») als ein nicht-verbales Zeichen betrachtet, das verbale Bedeutungen überträgt und sichtbar macht.

Um sich an eine Definition der Geste anzunähern, wird es nützlich sein, zunächst einige Beobachtungen zum lateinischen Terminus *gestus* anzustellen und zum Verb *gero*, aus dem jener stammt. Die zwei Termini existieren nur im Lateinischen, es gibt keine Spur von diesen in den weiteren indoeuropäischen Sprachen. Die Sprachwissenschaftler zögern dabei, eine treffsichere Etymologie anzugeben. Ihr Bedeutungsumfang ist ziemlich weit: Man kann einen Bart oder eine Klamotte *gerere*, aber auch eine Freundschaft, eine Funktion und gar sich selbst (*se gerere*: «sich verhalten»). *Gestus* kann seinerseits jedes körperliche oder persönliche Verhalten bedeuten.

Wieder ließ sich ein wertvoller Hinweis zu diesem Thema in einem wunderbaren Sammelsurium linguistischer Intuitionen finden: Varros *De lingua latina*. Dort unterscheidet Varro drei «Stufen» menschlicher Tätigkeit: «Man kann», so schreibt er, «etwas schaffen (*facere*) und nicht ausführen (*agere*), wie etwa beim Dichter, der ein Drama schafft, dieses aber nicht ausführt; umgekehrt kann der Schauspieler (*actor*) ein Drama ausführen, er schafft dieses aber nicht. Das Drama wird also vom Dichter geschaffen, von diesem aber nicht ausgeführt, während der Schauspieler das Drama ausführt, es aber nicht schafft. Der *imperator* [der Beamte mit der obersten Macht], bei dem von *res gerere* die Rede ist, führt weder aus, noch schafft er, sondern *gerit*, und zwar erhält etwas aufrecht (*sustinet*), was im übertragenen Sinne diejenigen bezeichnet, die ein Gewicht tragen [oder, nach anderen Kodizes, ein Amt bekleiden]» (VI, 77).

Die Unterscheidung zwischen *agere* und *facere* stammt von Aristoteles, der in der *Nikomachischen Ethik* (1140b) zwischen Handlung (*praxis*) und Produktion, dem «tun» (*poiesis*) unterscheidet: «Die Gattung der *praxis* ist anders als jene der *poiesis*. Das Ziel des Tuns ist nämlich anders als das Tun selbst, während das Ziel der Praxis kein anderes sein kann, denn gutes Handeln ist in sich ein Ziel». Die Geste lässt sich nicht in die Pole dieser Alternative einschreiben, auf der Aristoteles den Vorrang politischen Handelns gründen wollte: Denn die Tätigkeit der Geste ist weder eine, die ähnlich wie die der *poiesis* auf einen äußerlichen Zweck zielt, noch eine, die ähnlich wie die Praxis einen Zweck in sich hat. Im Hinblick auf die Definition der Geste gibt es nämlich nichts irreführenderes als die Vorstellung einer-

seits eines Mittels zum Zweck (z. B. die Bewegung eines Armes, um etwas zu greifen oder zu erstellen), andererseits einer Bewegung, die einen Zweck in sich hat, wie etwa das politische Handeln bei Aristoteles – oder, für die Modernen wie wir, für die die Politik etwas opakes geworden ist, die ästhetische Tätigkeit. Wie Kafka begriffen hatte («es gibt ein Ziel, aber keinen Weg»), ist eine Zweckmäßigkeit ohne Mittel genauso befremdlich wie eine Medialität, die Sinn nur in Bezug auf einen äußerlichen Zweck besitzt.

Eine erste, durchaus unzulängliche Definition der Geste, die ich daher vorschlug, lautete folgendermaßen: Die Geste ist weder ein Mittel, noch ein Zweck, sie ist vielmehr die Darstellung [esibizione] einer reinen Medialität, die Sichtbarmachung eines sich von der Zweckmäßigkeit befreienden Mediums als solchen. Das Beispiel des Mimen ist in dieser Hinsicht erhellend. Was mimt der Mime? Nicht die Geste des Armes, um nach einem Glas zu greifen oder Weiteres auszuführen. Das perfekte Mimen wäre ansonsten die bloße Wiederholung jener bestimmten Bewegung als solcher. Der Mime ahmt die Bewegung nach, indem er aber ihren Bezug auf einen Zweck unterbricht. Er stellt die Geste in ihrer reinen Medialität und Mitteilbarkeit zur Schau [esposizione], jenseits ihres tatsächlichen Bezugs zu einem Zweck.

Es handelt sich um etwas, das sehr stark dem ähnelt, was Benjamin in seiner *Zur Kritik der Gewalt* das «reine Mittel» und drei Jahre zuvor in *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* als «reine Sprache» bezeichnet. Diese zwei Begriffe verlieren ihre Rätselhaftigkeit, wenn sie auf die Sphäre der Geste zurückgeführt werden, aus der sie stammen. Ist die reine Gewalt ein Mittel, das die juristische Relation zwischen rechtmäßigen Mitteln und richtigen Zwecken niederlegt und unterbricht, während die reine Sprache ein Wort, das nichts als sich selbst und zwar eine reine Mitteilbarkeit vermittelt, so teilt der Mensch durch die Geste keinen mehr oder minder chiffrierten Zweck mit, sondern sein sprachliches Wesen, die reine Mitteilbarkeit jenes vom Zweck befreiten Aktes. Durch die Geste erkennt man nichts, sondern lediglich eine Erkennbarkeit.

Entscheidend, um die Verfasstheit der Geste zu erfassen, ist also das Moment der Unterbrechung und der Verschiebung, und zwar ihr Bezug zur Zeit als lineare chronologische Reihenfolge. Es hat mich immer interessiert, dass ein großer Choreograph aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Domenico da Piacenza, in seinem Traktat *Dell'arte di ballare e danzare* in die Mitte des Tanzes das Moment der Unterbrechung setzt, das er «fantasmata» nennt.

So lautet seine Definition: «eine körperliche Kraft, die, nachdem man eine Bewegung vollzogen hat, [...] Ruhe einkehren lässt, als ob einer den Kopf Medusas gesehen hätte: Man ist wie versteinert in jenem Augenblick, [...] das Maß und den Ablauf in Gang setzend».

Domenico bezeichnet als «fantasmata» eine plötzliche Unterbrechung zwischen zwei Bewegungen, in deren reglosen, versteinerten Spannung sich das Maß und der Ablauf der ganzen choreographischen Reihenfolge zusammenziehen. Man merkt hier bei aller Deutlichkeit, dass die Geste nicht allein die körperliche Bewegung des Tänzers ist, sondern auch – und vielmehr – sein Stillstand zwischen zwei Bewegungen, die *epoché*, die reglos macht und der Bewegung gleichzeitig gedenkt und diese darstellt. Über die unterbrochene und gebieterische Geste, durch welche die Flamenco-Tänzerin Pastora Imperio ihren Antritt ankündigte, haben José Bergamín und Ramon Gaya – die beiden hatten sie tanzen gesehen – gesagt, dass sie nichts Tänzerisches hatte, sondern die Öffnung des Raumes darstellte, in dem der Tanz stattfinden konnte. Hier vermag der Stillstand geradezu prophetisch der Bewegung des Tänzers vorauszugehen, ähnlich wie bei Domenico unterbrach und gedachte er diese.

Es ist in jedem Falle essentiell, dass eine derartige Reglosigkeit und Unterbrechung spannungsreich sind – ähnlich dem, was Lessing bezüglich des Laokoons beschreibt, und zwar, dass seine reglose Geste sowohl die Bewegungen, die ihr vorausgingen, als auch die, die ihr folgten, in sich zusammenzog.

Die bewegungsvolle Motilität, diese besondere messianische und nicht-lineare Zeitlichkeit kann sich durch die unaufhörliche Wiederholung ausdrücken. Vergleichbares hatten sich die Antiken für die Darstellung der Unterwelt ausgedacht, in der die Schatten der Toten eine einzige Geste, *ihre* Geste, unendlich wiederholen, die diese ihrer Erkennbarkeit ausliefert. Auch hier ist die Abwesenheit von effektiven Zwecken entscheidend, wie etwa bei der Geste der Danaiden, die Wasser in ein gelöchertes Gefäß eingießen. Oder etwa bei den mechanischen Krippen, in denen die Schäfer, die dem messianischen Ereignis zuschauen, ihre alltäglichen demütigen Gesten unendlich fortsetzen. Es ist überdies nicht ausgeschlossen, dass Nietzsche mit seiner Idee der Ewigen Wiederkehr versuchte, die unendliche Zeit der Geste zu erfassen und zusammenzuziehen.

Unsere Vorstellung der Geste als reines Mittel, d. h. als Zurschaustellung einer Medialität ohne Ende und als Mitteilung nicht von etwas spezifischem, sondern einer Mittelbarkeit, impliziert, besser: erfordert, dass wir versuchen sollten, ihre ontologische Verfasstheit zu definieren. Wenn die Geste durch den Stillstand und die Unterbrechung charakterisiert ist, bei denen lediglich eine Erkennbarkeit erkennbar wird, bedeutet dies, dass sie sich ausschließlich im Modus des Negativen realisiert, d. h. nicht im Sinne einer Seinsweise, sondern eines Nicht-Seins? Was ist, mit anderen Worten, der Seinsmodus der Erkennbarkeit?

Es geht an der Stelle darum, jene Beziehung zwischen einem Gegenstand und ihrer Erkennbarkeit zu präzisieren, welche in der Geschichte der Metaphysik oft als ontologische Differenz zwischen Sein und Seiendem missverstanden wird. Wir

sollten diese Beziehung zunächst auf ihre phänomenologische Natur zurückführen, und zwar auf den sehr eigentümlichen Nexus und auf die quasi Harmonie zwischen einem Gegenstand und dessen Erscheinen, zwischen einem Seiendem und dessen Sich-Erkennbar-Machen. Offenkundig ist dabei, dass die Erkennbarkeit eines Gegenstandes nicht ein anderer Gegenstand neben dem Gegenstand und jenseits diesem ist, aber auch nicht eine schlichte Identität des Gegenstandes, dessen Sich-Selbst-Seins. Die Erkennbarkeit von etwas darstellen, die von der Geste veranlasst wird, bedeutet dann schlichtweg dieses etwas (mit den Worten Hölderlins) «in dem Mittel [...] seiner Erscheinung»¹ zu zeigen. Das Seiende ist hier in keiner Weise vom Sein trennbar – eine solche Trennung hat die Metaphysik ununterbrochen versucht. Das Sein ist nichts als das Seiende im Medium seiner Erkennbarkeit – und, in dieser Hinsicht, als Geste.

Hier kollabieren die Kategorien der Ontologie – Existenz und Essenz, *quidditas* und *quodditas*, Potenz und Akt, Sein und Seiendes – notwendigerweise, sie koinzidieren, d. h.: sie fallen zusammen. Erhellend sind zu diesem Punkt die Betrachtungen derjenigen mittelalterlichen Philosophen, die zwischen dem zwölften und dem dreizehnten Jahrhundert die Natur der Bewegung hinterfragten.

In seinem Kommentar zu Aristoteles' *Physik* fragt sich Averroes, wieso einige Philosophen die Bewegung als ein Nicht-Sein definiert hatten. Dies geschah, so seine Erklärung, weil die Bewegung weder unter den Bereich der Potenz noch unter jenen des Aktes fällt, sondern ein Dazwischensein zwischen diesen zwei grundlegenden Kategorien von Aristoteles' Ontologie bildet. Averroes definiert nämlich die Bewegung als «der Vollzug der Potenz als Potenz». Die Potenz verschwindet also nicht im Akt, sondern bleibt und zeigt sich in diesem. Auf ähnliche Art unterscheidet Robert Grosseteste, dessen Philosophie des Lichtes einen entscheidenden Einfluss auf Dante ausgeübt hat, zwei Modi der Realisierung der Potenz im Akt. Im Ersteren vollzieht und erschöpft sich (Grosseteste schreibt von *perfectio*) das, was in der Potenz ist, im Akt. Im Zweiteren bewahrt (rettet!) der Akt die Potenz in deren Unvollkommenheit (*salvat ipsam in imperfectione*). Er gibt das Beispiel von etwas an, das weiß werden kann (das «Weißbare», *albisibilis*): Im ersten Fall vollzieht und annulliert sich der Akt in der *albedo*, im Weiß-Sein, im zweiten hebt er das Weiß-Sein als solches auf. (Dass die Koinzidenz der zwei ontologischen Kategorien von Potenz und Akt eine ethische Bedeutung hat, lässt sich unmittelbar verstehen, wenn man sich ein Leben vorstellt, in dem die «Lebbarkeit» nie auf ein «Erlebnis» reduziert werden kann und in jedem Augenblick die eigene Potenz des Lebens bewahrt).

1 Friedrich Hölderlin: Anmerkungen zum Ödipus. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 16 (Sophokles). Hg. v. M. Franz, M. Knaupp, Dietrich Sattler. Frankfurt a.M.: Strömfeld ²1999, S. 249.

Es ist von Bedeutung, dass Albertus Magnus als Beispiel einer Potenz, die sich im Akt bewahrt, nichts passenderes als die Geste des Mimen und des Tänzers findet: «Die kreisförmigen Figuren, in denen sich die Mimen drehen (*volutatio quam voluntur mimi*)», schreibt er in seinem Kommentar zur *Physik*, «ist der Vollzug ihres Tanzen-Könnens und deren fröhlicher Potenz zum Tanzen als Potenz (*perfectio saltabilium sive potentium tripudiare et choreizare secundum quod in potentia sunt*)». Zwischen der Möglichkeit und der faktualen Wirklichkeit fügt der Jubel des Tänzers hier eine dritte Gattung hinein, ein Medium, in dem sich Potenz und Akt, Mittel und Zweck gegenseitig kompensieren und darstellen. Ein solches fragiles Gleichgewicht ist keine Negation. Vielmehr handelt es sich um eine wechselseitige Zurschaustellung, keine Stasis, sondern ein gegenseitiges Beben [*tremare*] des Aktes in der Potenz und der Potenz im Akt.

Um die besondere Qualität des künstlerischen Bildes zu beschreiben, benutzt Focillon einmal die Metapher einer Waage im prekären Gleichgewicht, bei der die Hebelarme zu oszillieren scheinen, «das Wunder einer zaudernden Reglosigkeit, das leichte und unvernünftige Beben, das uns ihr Leben zeigt». Einer derartigen unvollständigen Vollständigkeit nachspürend und den Tanz von Loïe Fuller betrachtend, vermochte Mallarmé zu schreiben, dass sie *la fontaine intarissable de soi-même*² war. In seiner Beschreibung von Nijinski³ hat Jacques Rivière Folgendes geschrieben: «Er [Nijinsky] fährt auf einem Pfad, den er nach und nach beim Fahren zerstört, indem er einem mysteriösen Faden folgt, der gleich hinter ihm unsichtbar wird [...]. Der Körper scheint so viele Impulse und Chancen zu bieten, ebenso oft unterbricht und setzt sich die Bewegung fort. Jedes Mal, wo er den Ansatz eines Anfangs spürt, findet er seinen Schwung wieder und hält ihn an. In jedem Augenblick kommt er zu sich wieder, wie eine Quelle, deren Fluten [*fiotti*] sich eine nach der anderen erschöpfen. Er geht den Strom in sich aufwärts. Sein Tanz ist die Analyse und das Abzählen aller Bewegungsneigungen, die er in sich selbst entdeckt». Es gibt wahrscheinlich keine besseren Worte, um eine Ontologie der Geste zu beschreiben. Natürlich handelt es sich um eine modale Ontologie, nicht um eine der Substanz: Man könnte nämlich mit Spinoza sagen, dass die Modi die Gesten des Seins sind. Und es ist von Bedeutung, dass die Geste des Tänzers hier durch die Unterbrechung und fortgesetzte Wiederaufnahme hervorströmender Bewegungsversuche bestimmt wird, die von seinem Körper kommen, ebenso wie die Modi, welche das Sein in dessen unerschöpflichen Hervorströmen singulär ausdrücken.

² Die unerschöpfliche Quelle seines Selbst [Anm. des Übersetzers].

³ Vaslav Nijinsky, Balletttänzer und Choreograph um die Jahrhundertwende des zwanzigsten Jahrhunderts [Anm. des Übersetzers].

Meine Reflexionen zur Geste kann ich nun nicht abschließen, ohne dabei, wenn auch nur kurz, auf deren politische Dimension einzugehen. Von Aristoteles bis Hanna Arendt wurde die politische Sphäre immer als die Sphäre der Praxis, und zwar der Tat (*actio* ist die lateinische Übersetzung von *praxis*) definiert. In einer meiner neuesten Studien⁴ habe ich versucht, zu zeigen, dass es eine konstitutive Beziehung gibt, zwischen dem Tatbegriff (welcher ursprünglich ein juristisches Konzept war, das die Dimension des Prozesses bezeichnete) und jenem von Ursache und Schuld. Meine Hypothese war, dass die Begriffe zusammen das Dispositiv bildeten, durch das die menschlichen Verhaltensweisen in die Sphäre des Rechtes eingeschrieben und als «schuldig» bezeichnet werden können, so dass sie einem Subjekt zugeschrieben werden können. Sie werden, mit anderen Worten, *crimen* in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, das möglicherweise mit dem Wort aus dem Sanskrit *karman* verwandt ist, welche auf die unaufhaltsame Verkettung zwischen den Handlungen eines Subjekts und deren Folgen hinweist. Das Recht und die Moral haben uns mit der Idee vertraut gemacht, dass der Mensch für seine Taten haftet, was für selbstverständlich und voraussehbar gehalten wird. Dennoch dürfen wir nicht vergessen, dass das Werk des größten Theologen des zwanzigsten Jahrhunderts, Franz Kafka, nichts als eine beharrliche und geradezu obsessive Reflexion zu dieser einzigen Frage ist: «Wie kann ein Mensch schuldig sein?» Wie kann der menschliche Intellekt die Idee konzipiert haben, dass seine «Taten» ihm imputiert werden und schuldig machen können?

In meiner Untersuchung wollte ich zeigen, dass der Begriff Tat in der Moderne von jenem des Willens dermaßen untrennbar ist, dass die beiden ein Paradigma bilden, dessen Ziel die Begründung der Freiheit und daher der Verantwortung im modernen Subjekt ist. Hier ist nicht der Ort, die Entstehung des Willensbegriffes zu rekonstruieren, der, in der Antike beinahe abwesend, sich durch einen fortschreitenden Prozess bildet, bei dem sich Gnosis, Hermetismus und Neuplatonismus in der christlichen Theologie vereinen, welche in gewisser Weise ihre Baustelle auf dem Begriff einrichtet. An der Stelle möchte ich mich nur ganz kurz auf einen scheinbar belanglosen Moment dieses Prozesses konzentrieren, und zwar jenen, in dem Thomas von Aquin in seiner *Summa contra Gentiles* das Problem des Guten und des Bösen sowie des menschlichen Handelns analysiert und den Satz *omnis agens agit propter finem* – jeder Mensch, der handelt, bestimmt den Willen im Hinblick auf einen Zweck – formuliert.

Es ist von Belang, dass gerade an der Stelle der *doctor angelicus* auf ein unerwartetes Hindernis stößt, der mit der Geste zusammenhängt: «Es gibt

⁴ Hier verweist der Autor auf sein Buch *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Turin: Bollati Boringhieri 2017 [Anm. des Übersetzers].

Handlungen», schreibt er, «die keinem Zweck zu gehorchen scheinen, wie etwa den spielerischen (*ludicrae*), den kontemplativen sowie jenen, die man zerstreut vollführt, z. B. das Fassen des eigenen Bartes durch eine Geste (*confrictio barbae*) oder Ähnliches, wodurch man von einem Handelnden ohne Zweck ausgehen kann». Während sich die ludischen und kontemplativen Handlungen, wenn auch nicht ohne einen gewissen Zwang, auf jene Handlungen zurückführen lassen, die ihren Zweck in sich selbst haben, bringen Tics und zerstreute Handlungen etwas in Verlegenheit. Thomas von Aquin versucht diese letzte Form der Handlungen um jeden Preis mit der Kategorie der Zweckmäßigkeit zu erhellen und begründet sie als «plötzliche Vorstellungen» oder eine «Unordnung der Körpersäfte, die Jucken verursacht».

Was der Theologe nicht zu akzeptieren vermochte, war die Tatsache, dass einige Handlungen, die wir jeden Tag durchführen, sich in keiner Weise in das Dispositiv des Willens und der Zweckmäßigkeit einschreiben. Sowohl in den Figuren des Tänzers als auch in unseren auch unbewussten Körperstellungen und -bewegungen kann die Geste nie für denjenigen, der sie vollführt, ein Mittel zum Zweck sein, aber auch nicht ein Zweck an sich. Ist überdies der Tanz mit dessen Zweckfreiheit die perfekte Darstellung der Kraft menschlicher Körper, so vermag der Körper durch die Geste – d. h. durch eine Loslösung von der willensgeleiteten Relation zu einem Zweck organischer oder sozialer Art – für das erste Mal die Möglichkeiten zu erforschen, aufzuspüren und zu zeigen, die er bereithält.

Die Hypothese, worauf ich an der Stelle hinaus gehen möchte, könnte wie folgt lauten. Ethik und Politik bilden die Sphäre der Geste und nicht der Handlung, und es ist die Zeit gekommen, sich in der scheinbar ausweglosen Krise dieser Sphäre zu fragen, welche menschliche Tätigkeit sich der Dualität zwischen Mittel und Zweck entzieht, einer Tätigkeit also, die reine Gestik sei.

Ein derartiges Paradigma lässt sich wahrscheinlich in der Tradition des christlichen Westens nur im Zustand von Adam und Eva vor dem Sündenfall nachweisen, in jenem *Garten der Lüste*, in dem, wie Dante schreibt, «fu innocente l'umana radice». Ist das ein Zufall, dass der Dichter «dolce gioco» den paradiesischen Zustand definiert und dafür das Bild einer jungen tanzenden Frau verwendet?

Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli
e piede innanzi piede a pena mette...

Ich würde gerne zu der Garten-Metapher zurückkehren, unter deren Zeichen unsere Untersuchungen in Sachen Geste stehen. Es scheint mir zulässig, darauf hin-

zuweisen, dass der *paradeisos*, der Garten Eden – den Dante als «luogo eletto / all'umana natura per suo nido» definiert, da jener das glückliche Heim der Menschen auf Erde benennt – als ein genuin gestisches und politisches Paradigma betrachtet werden kann und sollte.

(Übersetzung von Luca Viglialoro)

