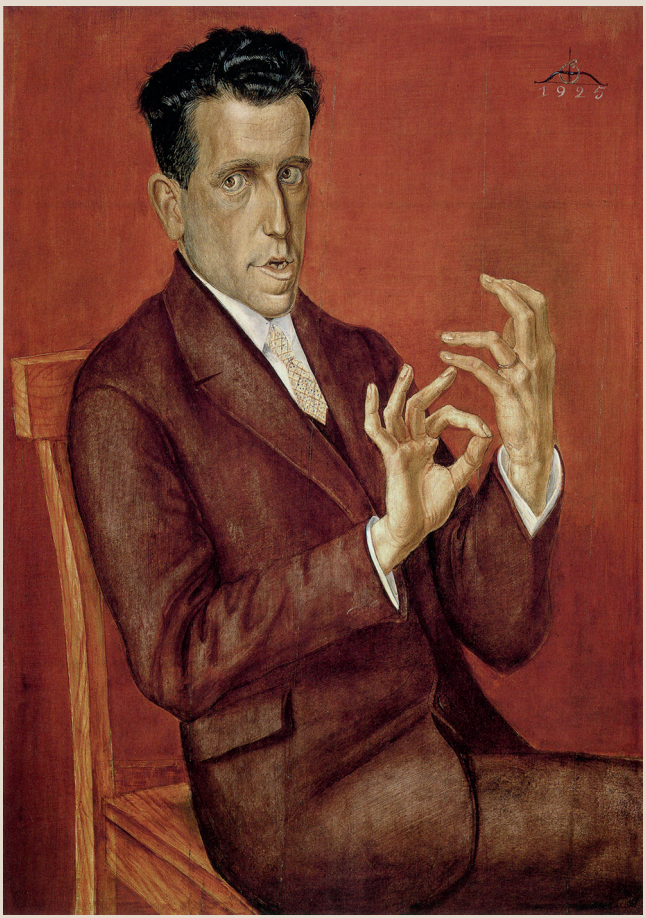
ANATOL HELLER

WIDERSPENSTIGE HÄNDE

Literarische Handdarstellungen und anthropologische Formationen im frühen 20. Jahrhundert



rombach wissenschaft | litterae

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anatol Heller

Widerspenstige Hände
Literarische Handdarstellungen
und anthropologische Formationen
im frühen 20. Jahrhundert

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE

herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen
und Thomas Klinkert
mitbegründet von Gerhard Neumann

Band 255

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anatol Heller

Widerspenstige Hände

Literarische Handdarstellungen und anthropologische Formationen im frühen 20. Jahrhundert

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf dem Umschlag: Otto Dix: Portrait of the Lawyer Hugo Simons (1925), Montreal Museum of Fine Arts. © 2022, ProLitteris, Zurich.

Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dissertation, 2021
Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur

1. Auflage 2022

© Anatol Heller

Publiziert von
Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-96821-898-4
ISBN (ePDF): 978-3-96821-899-1

DOI: https://doi.org/10.5771/9783968218991

Onlineversion
Nomos eLibrary

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

1. Einleitung 9

a) Ein Tag in Handschellen 9
b) Problemstellung: Vom Gebrauch und Nicht-Gebrauch der Hand 15
c) ›Widerspenstigkeit‹ 21
d) Untersuchungsinteresse: Handdarstellungen, Menschenfassungen, Körperwissen 25
e) Zum Aufbau der Arbeit 33

Teil A: Aporien der Sinnlichkeit: Taktilität und Leibtheorie

2. Ein Tastversuch: Edmund Husserls ›Doppelempfindung‹ 43

2.1 Der Ort des Leibs: Genese einer Theoriefigur 43
a) Auf*takt* 43
b) Das Erscheinen des Leibs 48
2.2 Anfangen zu Berühren: Husserls Doppelempfindung 55
a) Husserls Ernst des Anfangs 55
b) »Zum Beispiel meine Hand« 58
c) Die Szene der Doppelempfindung 65
2.3 Der Ort des Tastens: Traditionen und Kontexte 73
a) Paragonisches Sprechen vom Tastsinn 73
b) Medialität und Technizität des Tastsinns I: Melchior Palágyis »Doppelempfindung« 81
c) Medialität und Technizität des Tastsinns II: David Katz' Tastversuche 87
2.4 Der phänomenologische Mensch 97
a) Handgebrauch und Anthropologieverbot 97
b) Händischer Rückfall: Die anthropologische Schlagseite der Doppelempfindung 102
c) Die Enden der Anthropologie 107

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3. Brüchige Sinnlichkeit in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* 111

3.1 Konturen des Erlebens 111

a) Rilke und die Phänomenologie: *Erlebnis* 111
b) Schreiben und Erleben im *Malte*-Roman 120

3.2 Wahrnehmungspraktik und Romanform 124

a) Zwischen Aufzeichnung und Fragment 124
b) Maltes ›Wahrnehmungshand‹ als Erzählorgan und Formprinzip 129
c) Versuche, den Roman zu beenden: Die Gebärde 137

3.3 Widerspenstigkeit des Erlebens: Maltes Zusammenbrüche 141

a) »Ein komplizierter Organismus«: Rilkes Interesse an der Hand 141
b) Handerscheinung unter dem Schreibtisch: Die 29. Aufzeichnung 145
c) »Durchaus nicht meine gewöhnliche Hand«: Die Folgeaufzeichnungen 154

Teil B: Menschen-Formung: Anthropologie und Technik

4. Handgebrauch und Menschwerdung: Anthropologische Unruhen 161

4.1 »Kein Tier hat eine Hand« 161

a) Annäherungen: Der Mensch, das Offene 161
b) Der kosmologische Nexus von Hand und Mensch (Aristoteles) 166
c) »Ontoanthropologie« der Hand (Heidegger) 170

4.2 Urszenen des Handgebrauchs 178

a) Evolutionsbiologische Verunsicherungen 178
b) Erzähllogiken des Handgebrauchs (Engels und Alsberg) 189
c) Felix Krulls schelmische Menschwerdung 198

4.3 Topiken des Tierwerdens: Amorphisierung und Regression 210

a) Die Rückkehr ins Aquatische 210

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

b) »Eine hübsche Kralle«: Das Spreizen der Finger bei Kafka 214
4.4 Handkämpfe und Handschläge in Kafkas *Bericht für eine Akademie* 223
a) Auftritte des Affen: Rotpeters Handschlag 223
b) Beschreibung eines Handkampfes 231

5. Die Technizität der Hand 243

5.1 Lob des Handwerks: Das *instrumentum instrumentorum* 243
a) Eröffnung: Kafkas Instrument 243
b) Technoanthropologie I: Ernst Kapps »Organprojektion« 247
c) Technoanthropologie II: Heideggers »Zuhandenheit« 255
5.2 Widerspenstigkeit der Maschine: Wadzeks Kämpfe (Döblin) 263
a) Problemhorizonte der technischen Hand zwischen *Unser Dasein* und *Wadzek* 263
b) Maschinendiskurse: Franz Wadzek und Franz Reuleaux 268
c) Montage und Eskalation: Romantechniken 277
d) Pathogramm des Handgebrauchs: Wadzeks Briefintrige 289
5.3 Handersatz und Prothesenproblem 297
a) Der Schauplatz der Prothese 297
b) Arbeitsarm und Normalisierung: Das Paradigma Schlesinger 303
c) Amputative Leibtheorien: »Sauerbruch«-Arm und Phantomglied 308
5.4 Traumatologien des Handverlusts 316
a) Entdeckung und Verdeckung des Traumas: Leo Perutz und Carl Hermann Unthan 316
b) Ästhetische Umcodierung: Claire Golls Amputationserzählungen 325
c) Pathogramm des Handverlusts: *Orlac's Hände* 333

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teil C: Horizonte der Geste

6.1 Gestenbestimmungen: Ausdruckshand und Arbeitshand 349
a) Zwischen Ausdruck und Bestimmbarkeit: Das Beispiel der Theatergeste 349
b) ›Kinemato-Grafie‹ und *Motion Study* 358
c) Schreibgeste als Arbeitsgeste: Von den Gilbreths zu Musil 368
d) Die Hände der Stenotypistin: Irmgard Keuns *Gilgi* 374
6.2 Figuren der Potenzialität 383
a) Verlust der Geste: Leo Perutz' *Gespräch mit einem Soldaten* 383
b) Depotenzialisierung der Geste: Gottfried Benns *Gehirne* 391
c) Repotenzialisierung der Geste: Franz Kafka 398
d) Kafkas »gelenkiges Gelenk« 405

7. Ausblick 411

Bibliografie 421
Siglenverzeichnis 421
Primärtexte 424
Forschungsliteratur 433
Lexikonartikel 456
Abbildungsverzeichnis 457

Dank 461

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Einleitung

a) Ein Tag in Handschellen

Pünktlich mit dem morgendlichen Neunuhrläuten stürzt sich *cand. phil.* Stanislaus Demba aus dem Dachgeschoss eines Wiener Vorstadthauses. Demba wurde soeben beim Versuch, einen aus der Universitätsbibliothek gestohlenen Druck weiterzuverkaufen, verhaftet. Dank des waghalsigen Sprungs kann er sich der Festnahme entziehen und ist frei – »[b]is auf die Handschellen«,[1] die Demba für die zwölf Stunden der Romanhandlung von Leo Perutz' *Zwischen Neun und Neun* (1918) wird tragen müssen. Der Gebrauch seiner Hände wird fortan zum zentralen Problem der Romanhandlung und Dembas Vorhaben, mit seiner Geliebten nach Venedig zu verreisen, dadurch einigermaßen verkompliziert.

Die Verhaftung und der Sprung des Protagonisten werden erst in einer Binnenerzählung in der Mitte des Romans analeptisch nachgereicht. Zuvor schreitet der Roman stationsweise das Auftauchen Dembas an verschiedenen Wiener Schauplätzen ab, an denen er durch sein Auftreten für Verwunderung sorgt. Erst im Wissen um Dembas Verhaftung wird klar, dass ebenjenes seltsame Verhalten der Nichtbenutzbarkeit seiner Hände geschuldet ist. Wenn er sein Frühstück nicht bezahlen oder den Empfang eines Geldbriefs nicht quittieren kann, lernt Demba, dass ein Leben ohne Hände schwieriger zu führen ist, als er anfangs noch dachte. Dabei zeigt er sich durchaus kreativ darin, Gründe für sein Verhalten zu erfinden. Mal ist er Analphabet, weswegen er sich eine Adresse nicht notieren kann, mal hat er sich beim Versuch, einen brennenden Vorhang zu löschen, die Hände verbrannt – kurzum: »Man kommt manchmal in Situationen, in denen man seine Hände nicht gebrauchen kann.«[2] Dem entsprechen wiederholte Fehlinterpretationen anderer Romanfiguren, die Demba zum Bohemien, zum Dieb, zum Revolverhelden oder sogar zum Haschischraucher erklären. Diese Gemengelage von Wahrheit und Lüge, von Interpretation und Fehlinterpretation wird in der finalen Wendung auf die Spitze getrieben. Als Demba um neun Uhr abends mit einem nachgemachten Schlüssel seine Handschellen zu öffnen versucht, löst sich die Szenerie gänzlich auf. Er befindet sich wieder auf einem Dachboden,

1 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, Wien 1993, S. 110.
2 Ebd., S. 65.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Polizei klopft an der Tür, eine Turmuhr schlägt neunmal – allerdings zum Morgenläuten. Zuletzt liegt er wieder hinter dem Haus des Antiquitätenhändlers, aus dessen Dachgeschoss er am Morgen gesprungen war: »Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut.«[3] Die gesamten zwölf Stunden der Romanhandlung waren nur die halluzinierte Erfüllung eines letzten Wunsches, den Demba kurz vor dem tödlichen Sprung noch fasste: »Nur noch einen Tag Freiheit, nur noch zwölf Stunden Freiheit!«[4] Die Handschellen allerdings sind zerbrochen und die Hände, »die sich in Angst versteckt, in Groll empört, im Zorn zu Fäusten geballt, in Klage aufgebäumt, die in ihrem Versteck stumm in Leidenschaft gezittert, in Verzweiflung mit dem Schicksal gehadert, in Trotz gegen die Ketten rebelliert hatten – Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei.«[5]

Der Roman wartet mit einem *plot twist* auf, der in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist. So provoziert ein Romanende, das der bisherigen Handlung komplett den Boden unter den Füßen wegzieht, eine Relektüre des Romans, in der man nach Hinweisen auf den Traumcharakter des Geschehens sucht, die man beim ersten Lesen noch übersehen haben mag. Solche finden sich tatsächlich mal mehr, mal weniger deutlich in die Romanhandlung eingestreut – von kleineren Andeutungen, wie Dembas Bestehen darauf, dass »ich meine Zeit nicht gestohlen [hab']«,[6] bis zum vielleicht offensichtlichsten Hinweis in einer Unterhaltung:

> »Ja. Vielleicht träume ich«, sagte Demba leise. »Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten. […] Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein Rettungswagen durch die Straßen oder vielleicht lieg' ich noch immer in dem Garten unter

3 Ebd., S. 227.

4 Ebd., S. 108.

5 Ebd., S. 227. Ein klassisches Vorbild solcher Erzählschleifen ist Ambrose Bierces Bürgerkriegserzählung *An Occurence at Owl Creek Bridge* (1890). Vgl. für eine vergleichende Lektüre: Stefanie Roggenbuck, »Zeit und Polyphonie. Zum Verhältnis von verdoppelter Zeit und verdoppelter ›Stimmen‹ in Erzähltexten von Leo Perutz und Ambrose Bierce«, in: Antonius Weixler und Lukas Werner (Hg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin und Boston 2015, S. 407–428. In jüngerer Zeit hat sich Christian Petzolds Film *Yella* (2007) einer ähnlichen Erzählstruktur bedient.

6 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 8. Vgl. zu Dembas Ökonomisierung der Zeit in seiner Sterbefantasie: William H. Carter, »›Souverän meiner Zeit‹: Opportunity Cost in Leo Perutz's *Zwischen neun und neun*«, in: *Colloquia Germanica* 39(2) (2006), S. 97–116.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> dem Nußbaum auf der Erde und hab' das Rückgrat gebrochen und kann nicht aufstehen und hab' die letzten Gesichte und Visionen…«[7]

Gleichzeitig wird bei erneuter Lektüre deutlich, dass die auktoriale Erzählhaltung und die wechselnden Fokalisierungsinstanzen sich kaum der Enthüllung des Endes fügen. Nicht nur ist es ungewöhnlich, ein Traumgeschehen über außenstehende Charaktere vermittelt zu bekommen;[8] zusätzlich kommt es auch zu logischen Brüchen, wenn es etwa im ersten Kapitel heißt, Dembas Verhalten würde »den beiden Frauen noch wochenlang reichlichen Gesprächsstoff bieten«.[9] Hier kommt eine Zukunft zur Sprache, die es, wie wir später erfahren werden, schlichtweg nicht gibt.

Die Inkongruenz von Erzählhaltung und Sterbefantasie hinterlässt die erzählte Welt in einigermaßen fragilem Zustand. Statt um eine bloße Spielerei des findigen Erzählkünstlers Perutz[10] handelt es sich dabei aber um ein genauso konsequentes wie hintergründiges Erzählverfahren, das erst vor dem Hintergrund des historischen Kontextes verständlich wird. Das meint zum einen das mit sehr deutlichen Pinselstrichen gezeichnete Wiener Milieu, dessen ständisch und ethnisch stratifizierte Gesellschaft (mitsamt genauester geografischer Angaben) in einem regelrechten Panorama entfaltet wird: vom proletarischen Wien der ›Greißlerin‹ Johanna Püchl, über die Gelehrtenfiguren Hofrat Klementi und Professor Ritter von Truxa, bis zum satisfaktionsfähigen Typus Fritz von Gegenbauer, der Demba noch einige Scheine Geld zusteckt, bevor er von Wladimir

---

7 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 90.

8 Vgl. Matías Martínez, »Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*«, in: Tom Kindt und Christoph Meister (Hg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen 2007, S. 23–33, hier: S. 30ff. Martínez behandelt *Zwischen Neun und Neun* auch in seinem Einführungswerk zur Erzähltheorie als Beispiel für ein ›mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen‹: vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2016, S. 107ff. Für eine Einordnung in Perutz' Erzählwerk, vgl. Hans-Harald Müller, »Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen«, in: Matthias Aumüller und Tom Kindt (Hg.), *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*, Berlin 2021, S. 17–28.

9 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 6.

10 Die Forschung hat sich teilweise damit festzuhalten begnügt, dass »ein Vergnügen an der demonstrativ zur Schau gestellten Kompositionskunst ihres Autors« Resultat der Lektüre sei, vgl. Matías Martínez, »Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz«, in: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks – Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 107–129, hier: S. 121 und S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ritter von Teltsch zum Duell abgeholt wird. Auch die nationale und religiöse Diversität der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie ist deutlich in Szene gesetzt, wenn der Sohn polnischer Einwanderer Demba auf tschechische Rechnungsfeldwebel, ungarische Korrespondentinnen und galizische Juden trifft.[11] Die kürzeste Formel dieser ebenso diversen wie rigiden Gesellschaftsstruktur stammt von Robert Musil und lautet: *Kakanien*. Tatsächlich wird Musils Lustmörder Moosbrugger das Dilemma Dembas später am prägnantesten auf den Punkt bringen: »Versuche einer, sich mit gefesselten Händen auf die Straße zu stellen und abzuwarten, wie sich die Leute benehmen!«[12]

Der zweite Sachverhalt, der eine wichtige Rolle spielt, wenn er auch nur latent in die Handlung eingelassen ist, ist der Erste Weltkrieg. Auf diesen wird in dem zwischen Juni und Juli 1918 zuerst in Serie erschienenen Roman an mehreren Stellen hingedeutet: etwa wenn sich Demba, um seine Hände zu verstecken, eine ärmellose Pelerine von seiner Haushälterin borgt, deren Sohn, wie es heißt, »eingerückt« ist,[13] oder wenn Demba einen Blick auf eine Zeitung wirft, die den Rücktritt des ungarischen Ministerpräsidenten verkündigt und damit die Datierung des Romangeschehens auf den 23. Mai 1917 ermöglicht.[14] Damit würde die Romanhandlung aber zu einem Zeitpunkt spielen, an dem das prominent entfaltete K.-u-k.-Wien bereits einigermaßen dem Zerfall preisgegeben war. Sicher unternimmt man im Mai 1917 keine Lustreise nach Italien, wie das Demba plant – dieser würde immerhin der Frontverlauf im Wege stehen. So liest sich Dembas zwischenzeitliche Vermutung, er läge »zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett«,[15] nochmal ganz anders: als Hinweis auf einen im Lazarettbett liegenden Soldaten.[16] Die

11 Vgl. Edward T. Larkin, »Leo Perutz's *Zwischen neun und neun:* Freedom, immigrants, and nomadic identity«, in: *Colloquia Germanica* 39(2) (2006), S. 117–141.

12 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften (=Gesammelte Werke, Bd. 1–5)*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 238.

13 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 65.

14 Der ungarische Ministerpräsident István Tisza trat am 23. Mai 1917 zurück – die Handlung von *Zwischen Neun und Neun* könnte entsprechend am Folgetag stattfinden. Entschlüsselt hat diesen Hinweis Edward T. Larkin, »Freedom, immigrants, and nomadic identity«, S. 126. Autobiografischen Aufzeichnungen zufolge beginnt Perutz tatsächlich am 27. Mai 1917 mit dem Schreiben des Romans, vgl. Hans-Harald Müller, *Leo Perutz. Biographie*, Wien 2007, S. 103–109.

15 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 90.

16 Perutz selbst erholte sich noch von einem lebensgefährlichen Lungenschuss, als er 1917 an dem Roman zu schreiben begann. Vgl. wiederum Hans-Harald Müller, *Leo Perutz*, S. 103ff.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Romanhandlung und die instabile Erzählwelt, die sie entwirft, wären dann nicht nur das vergebliche Aufbegehren eines sterbenden Buchdiebs, sondern die phantasmagorische Verabschiedung eines sozialen Kosmos und einer sich in ihr entfaltenden Lebenswelt, die für eine ganze Generation mit dem Ersten Weltkrieg verloren gegangen ist.

Das reflektiert zuletzt auch die so prominent in Szene gesetzte Hand. Diese wird nicht zufällig zur Reflexionsinstanz dieser Thematik, schließlich ist es der Gebrauch der eigenen Hände, der durch das Trommelfeuer des Ersten Weltkriegs, durch Verstümmlung und Amputation, massenhaft erschwert wird.[17] Im Roman wird die Handmotivik breit entfaltet: Hände erscheinen als Basalorgane menschlichen Weltzugangs, deren Griffe und Bewegungen durch die Handschellen verhindert sind. Sie fungieren ebenso als körpersemiotische Instanzen, als soziales Symbol und als Organ zivilen Benehmens, die Dembas Verhalten immer sehr schnell auffällig werden lassen, wenn er seinen Hut nicht abnimmt oder Hände nicht mehr schüttelt. Sie erscheinen auch als sprachliche Figuren und als Metaphernfundus, für den Demba ein akutes Gespür entwickelt: »Was sagen Sie da? Gebundene Hände?«[18] Dieses breite Panorama der verhinderten Funktionsweisen der Hand – Geben, Nehmen, Greifen, Handeln, Schreiben: all das funktioniert nicht mehr – sollte gerade vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs nicht vorschnell allegorisiert werden.[19] *Zwischen Neun und Neun*, so der Anfangsverdacht dieser Arbeit, nimmt die Hand in ihrer körperlichen Spezifik wie in ihrer historischen Bedeutung durchaus wörtlich. Der Roman steht damit exemplarisch für ein zeitgenössisches Problembewusstsein rund um das Operieren und das Funktionieren menschlicher Hände, das sich quer durch die deutschsprachige Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zieht. Dieser *literarischen* Topik entspricht

17 An einer Stelle ist tatsächlich von einer beidseitigen Armamputation die Rede, wenn Demba behauptet in einer Industriemühle beide Arme verloren zu haben (vgl. Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 35f.). Das zeitgenössische Publikum mag das als Anspielung auf Kriegsversehrte verstanden haben.

18 Ebd., S. 76. Zu seinem Bekannten Willy Eisner, dem die metaphorischen Hände gebunden sind, erwidert Demba: »Bei Ihnen verreckt alles, was einmal blutiges Erlebnis war, zu einer blechernen Redensart. Aber versuchen Sie doch einmal sich vorzustellen, wie das ist: gebundene Hände.« (ebd., S. 77.)

19 Vgl. etwa Gary Schmidts Lektüre: »I suggest that we read the novel as an allegory for the act of writing itself«; »I suggest a reading of the novel as an allegory of the fraught relationship between writing and life«; »*Zwischen neun und neun* becomes an allegory of unreadability« (Gary Schmidt, »Performing in Handcuffs: Leo Perutz's ›Zwischen neun und neun‹«, in: *Modern Austrian Literature* 43(1) 2010, S. 1–22, hier: S. 2, 4, 15).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine Aufmerksamkeit für die menschliche Hand innerhalb eines breiteren wissens- und diskursgeschichtlichen Gefüges, das sich von der Erforschung des Tastsinns bis zur Bewegung der Schauspielerhand spannt; es führt zurück zur Beschreibung des Handgebrauchs menschlicher Urahnen und imaginiert sich gleichermaßen die technisch-maschinellen Zukünfte arbeitender Hände; es sieht sich mit dem Problem amputierter Hände im Ersten Weltkrieg konfrontiert und stößt doch auch schon bei der Betrachtung der Hand im vermeintlichen Normalzustand auf die schiere »philosophische Verblüffung«.[20] In all diesen Fällen ist das, was Franz Kafka einmal wortreich »die kleine, harthäutige, aderndurchzogene, faltenzerrissene, hochädrige, fünffingrige Hand« (KKAN 2, 514[21]) nannte, ganz buchstäblich zu verstehen: in ihrer Materialität und Operativität, in ihren vielfältigen Erscheinungs- und Funktionsweisen, in ihrer Beziehung zum ›Rest-Ich‹ und ihrer sich davon emanzipierenden seltsamen Selbstständigkeit.

Dass sich die ganze Bedeutungsschwere der Hand wiederholt und ausgerechnet im Moment ihres absoluten Ausfalls zeigt, ist der letzte wichtige Hinweis von Perutz' Roman. »In einer Hand steckt oft viel störrischer Eigenwille«,[22] heißt es konzise bei Robert Walser. Damit ist angekündigt, wie in einer ganzen Reihe literarischer Texte die Hand als aufmüpfiges, selbstständiges, verfremdendes, gespenstisches, dysfunktionales und nicht mehr zu gebrauchendes Organ erscheint. Hände werden – im weitesten Sinne formuliert – zum *Problem*: vom gespenstischen Handerlebnis in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, über den Kampf des Protagonisten mit der Nutzlosigkeit seiner »schlecht regulierten Hand« (WK, 64) in Döblins *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, bis zur Einsicht von Irmgard Keuns *Gilgi*, dass »meine Hände […] mir untreu geworden [sind]«,[23] obwohl diese anfangs ihr Leben noch selbstbewusst ›in der Hand zu halten‹ behauptete. In solchen Passagen eröffnet sich sowohl eine

20 Paul Valéry, *Cahiers/Hefte*, *Bd. 2*, hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1988, S. 162: »Man betrachtet die eigene Hand auf dem Tisch, und dabei stellt sich philosophische Verblüffung ein. Ich bin in dieser Hand und ich bin nicht darin. Sie ist ich und nicht ich.«

21 Diejenigen Autoren, von denen im Folgenden mehrere Werke zitiert werden – konkret sind das: Husserl, Rilke, Döblin und wie hier: Kafka –, werden der Einfachheit halber mit Siglen zitiert, die im Literaturverzeichnis aufgeführt sind.

22 Robert Walser, *Fritz Kochers Aufsätze (=Kritische Robert Walser-Ausgabe I.1)*, hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin, Basel und Frankfurt a.M. 2010, S. 70.

23 Irmgard Keun, *Gilgi – Eine von uns*, Berlin 2020, S. 135.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reflexionsform des Handgebrauchs wie sich darin ein besonderes Problembewusstsein niederschlägt. Wenn Demba erst Handschellen braucht, um zu merken, »daß man so oft im Tag seine Hände braucht«,[24] dann muss man das doppelt auffassen: als ein Stück Leibreflexion, das die Modi händischer Welterkundung im Moment ihres Ausfalls untersucht, und als Fiebertraum einer Generation, der im Ersten Weltkrieg diese Möglichkeit durch gewaltsame Handverluste auf grundlegende Weise geraubt wurde. Mit dieser Reflexions- wie Problematisierungsstruktur, die sich in Dembas unbrauchbaren Händen eröffnet, ist der paradigmatische Einstieg in eine literatur-, kultur- und wissensgeschichtliche Konstellation versucht, die hier unter dem Titel *widerspenstiger Hände* für das frühe 20. Jahrhundert untersucht wird. Einige der Schauplätze einer solchen Problemstellung deutet *Zwischen Neun und Neun* bereits an. Im Folgenden werden sie über die drei Themenbereiche der tastenden Sinnlichkeit (Teil A), der Körperreflexion zwischen Anthropologie und Technikgeschichte (Teil B) und der Erprobung eines gestischen Möglichkeitssinns (Teil C) aufzusuchen sein.

b) Problemstellung: Vom Gebrauch und Nicht-Gebrauch der Hand

Wo Philosophen und Kulturtheoretiker beginnen, über die Funktionsweise der eigenen Hände zu reflektieren, mangelt es selten an Lob. Hände sind stets zu Diensten, »des compagnes inlassables«, so der Kunsthistoriker Henri Focillon in seiner *Éloge de la Main*.[25] Für den Technikphilosophen Ernst Kapp ist die Hand nichts weniger als »der reale Grund für das menschliche Selbstbewusstsein, ja alle Kunst und Wissenschaft wird im transzendentalsten Fluge die Beziehungen zur Hand niemals los«.[26] Paul Valéry nennt sie das »organe du possible«, auf dem »presque tout la puissance de l'humanité«[27] beruhe. Elias Canetti, für den der Handgebrauch immer schon auf die menschliche Zerstörungssucht vorausweist, versteht Sprachgebrauch und abstraktes Denken als »Ergebnis eines einzigen ein-

24 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 114.
25 Henri Focillon, »L'Éloge de la Main«, in: *La Vie des Formes*, Paris 1981, S. 101–128, hier: S. 101.
26 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, hg. von Harun Maye und Leander Scholz, Hamburg 2015, S. 51.
27 Paul Valéry, »Discours aux chirurgiens«, in: *Œuvres, Bd. I*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957, S. 907–923, hier: S. 919 und 918.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

heitlichen Erlebnisses, eben der *Darstellung durch die Hände*.«[28] Hermann Lotzes Begeisterung für die Hand als »wunderbare[s] System empfindlicher Flächen« stützt er auf die »schon früh im Altertume gemachte Bemerkung […], daß ein guter Teil der menschlichen Kultur auf dem Baue der Hand« beruht.[29] Tatsächlich ist die Hand schon bei Aristoteles das *instrumentum instrumentorum*, das »Werkzeug der Werkzeuge«,[30] und der Mensch nur deswegen Mensch, weil er »anstelle von Vorderbeinen und Vorderfüßen Arme und die sogenannten Hände« hat.[31] Heidegger wird das so weit führen, dass nicht nur die Hand die »Wesensauszeichnung des Menschen«[32] ist, sondern dass alle anderen Lebewesen vom Privileg ihres Besitzes ausgeschlossen sind: »Kein Tier hat eine Hand, und niemals entsteht aus einer Pfote oder einer Klaue oder einer Kralle eine Hand«.[33] Welche Zitationskaskaden dabei entstehen können, zeigt ein Ausspruch Kants aus seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, wo es heißt, dass »[d]ie Charakterisirung des Menschen als eines vernünftigen Thieres […] schon in der Gestalt und Organisation seiner Hand, seiner Finger und Fingerspitzen« begründet liege.[34] Kleist wird dieses Zitat in unnachahmlicher Syntax verdrehen: »Kant sagt irgendwo, in seiner Kritik der Urtheilskraft [*sic*!], daß der menschliche Verstand und die Hand des Menschen, zwei, auf nothwendige Weise, zu einander gehörige und auf einander berechnete, Dinge sind.«[35] Beim Ingenieur und Prothesenbauer Georg Schlesinger findet sich Kants Ausspruch in maximaler Entstellung wieder, wenn er folgenden Satz als Kant-Zitat ausgibt: »Die Hand macht den Menschen, das vernünftige Tier, geschickt für die Handhabung aller Dinge; sie ist

28 Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980, S. 241.

29 Rudolph Hermann Lotze, *Mikrokosmos. Idee zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie. Zweiter Band*, hg. von Nikolay Milkov, Hamburg 2017, S. 202.

30 Aristoteles, *Über die Seele (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 13)*, übersetzt von Willy Theiler, Berlin 2006, 432a.

31 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 17: Zoologische Schriften II, Teil 1)*, übersetzt von Wolfgang Kullmann, Berlin 2007, 686a.

32 Martin Heidegger, *Parmenides (=Gesamtausgabe, Bd. 54)*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M.1992, S. 118.

33 Ebd.

34 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. VII: Der Streit der Fakultäten, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Berlin 1917, S. 117–333, hier: S. 323.

35 Heinrich von Kleist, »Theater«, in: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M. 1990, S. 571.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sein äußeres Gehirn!«[36] Von dort wird sich das Diktum der Hand als ›äußeres Gehirn‹, das Schlesinger Kant andichtet, in die empirische Tastforschung,[37] in die Phänomenologie Merleau-Pontys[38] und bis ins *haptic marketing* der Gegenwart weiterschreiben.[39] Solche rauschbehafteten Zitationsketten illustrieren nicht nur, wie ein kulturhistorisch tradiertes Lob der Hand noch oder gerade zu hochindustrialisierten Zeiten nachwirkt; sie deuten auch an, wie sehr die schiere Handbegeisterung in austauschbare, wenn nicht sogar inhaltsleere Phrasen zu münden droht.

Ob und wie sich in der menschlichen Hand delphische Selbsterkenntnisse eröffnen, das wird an dieser Stelle nicht zu entscheiden sein. Als theoretische Operation ist der faszinierte Blick zur eigenen Hand aber in jedem Fall ein bemerkenswertes Verfahren: »Um zu verstehen, wie wir denken«, so schreibt Vilém Flusser, »muß man unsere Hände anschauen: die Finger, und wie der Daumen sich den anderen Fingern entgegensetzt; wie die Fingerspitzen sich berühren; wie die Hand sich als Handteller öffnet und als Faust schließt; wie eine Hand sich der anderen entgegensetzt.«[40] Folgt man dieser Tradition, dann treibt die Hand das Denken nicht nur an, sondern markiert gleichsam die Grenzen des Denkbaren. Descartes wird sich in seinen *Meditationen* bekanntlich fragen, ob denn »bestritten werden [könnte], daß diese Hände und der gesamte Körper der meinige ist?«[41] In Anspielung darauf wird George Edward Moore mittels der eigenen Hände einen *Proof of the External World* formulieren – »Here is one hand […] and here is another«[42] –, den wiederum Wittgenstein zu den Grenzen des Bezweifelbaren weiterzudenken versucht: »Wie wäre es, jetzt daran zu zweifeln, daß ich zwei Hände habe? Warum kann ich's

36 Georg Schlesinger, »Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder«, in: Moritz Borchardt u.a. (Hg.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, Berlin 1919, S. 321–661, hier: S. 321.

37 David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig 1925, S. 4.

38 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, S. 366.

39 Dort ist der Kant-Bezug allerdings schon weggefallen: »The hand has been called a person's ›outer brain‹.« (Joann Peck, »Does touch matter? Insights from haptic research in marketing«, in: Aradhna Krishna (Hg.), *Sensory Marketing. Research on the Sensuality of Products*, New York und London 2010, S. 17–31, hier: S. 18.)

40 Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1997, S. 50.

41 René Descartes, *Meditationen*, hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2009, S. 20.

42 George Edward Moore, »Proof of an external world«, in: *Selected Writings*, London 1993, S. 147–170, hier: S. 165f.: »I can prove now, for instance, that two human hands exist. How? By holding up my two hands, and saying, as I make a certain gesture with the right hand, ›Here is one hand‹, and adding, as I make a certain gesture with the left, ›and here is another‹.«

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mir gar nicht vorstellen? Was würde ich glauben, wenn ich das nicht glaubte?«[43] Nach Flusser bedarf es umgekehrt sogar des Versuchs, Marsbewohner zu werden, um überhaupt die Funktionsweisen der Hand zu reflektieren – mit einem überraschenden Ergebnis:

> Der Marsbewohner würde wahrscheinlich beim Beobachten unserer Hände einen größeren Ekel empfinden als wir, wenn wir die Bewegung von Spinnen beobachten. Unsere Hände sind fast nie in Ruhe: es sind fünfbeinige Spinnen, die nie aufhören, auf und in der Welt zu tasten, zu berühren, zu hantieren und zu trommeln. Angewidert wird der Marsbewohner Wesen auf der Erde antreffen, die unseren Händen vergleichbar sind: Wahrnehmungsorgane, Angriffs- und Verteidigungswaffen, Kommunikationsmittel. Aber er wird nichts antreffen, das ebenso hungrig, beständig auf der Hut und im Absprung ist wie unsere Hände. Diese ekelerregende Form, auf der Welt zu sein, ist ausschließlich menschlich.[44]

Einerseits ist die Hand also grundlegender Reflexionsort menschlicher Selbst- und Weltverhältnisse. Sie ist Organ des Denkens, des Hantierens, des technischen Fortschritts – kurz: »ausschließlich menschlich«. Andererseits zeigt der Selbstdistanzierungsversuch eine Hand, deren Beweglichkeit und Selbstständigkeit mindestens seltsam und befremdlich, wenn nicht sogar ekelerregend wirkt. Damit ist die Hand einerseits Motor eines genauso operativen wie reflexiven Weltverhältnisses, weist aber andererseits, versucht man sie selbst zum Gegenstand der Reflexion zu machen, eine Tendenz zur absoluten Selbstentfremdung auf, die sich bis in die Register des Ekels fortschreibt. Man stößt auf einen merkwürdigen Zwiespalt: Die Hand ist privilegiertes Organ menschlicher Selbstreflexionen und impliziert doch eine Fremdheitserfahrung; sie ist genauso Ort klarer Grenzziehungen, wie sie ein Schwellenwesen darstellt, das sich in uneindeutige Zwischenräume verirrt und zur Trope der Ununterscheidbarkeit wird.[45]

Philosophiegeschichtlicher Paradefall dieser Nachdenklichkeit über ein Organ, das erst mittels einer Fremdheitserfahrung zum Objekt der

---

43 Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit*, Frankfurt a.M. 1977, § 247. Wittgensteins Paraphrase des Beweises Moores lautet: »Wenn du weißt, dass hier eine Hand ist, so geben wir dir alles übrige zu.« (ebd., § 1) Vgl. dazu Gunter Gebauer, »Hand und Gewißheit«, in: Christoph Wulf und Dietmar Kamper (Hg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 127–145.

44 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 50.

45 Vgl. zur Hand als instabiler, »grenzherstellender Akteur« zwischen Mensch und Maschine, Mensch und Tier: Benjamin Bühler, »Hand«, in: Stefan Rieger und Benjamin Bühler, *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*, Berlin 2014, S. 60–79.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reflexion wird, ist Heideggers Daseinsanalyse in *Sein und Zeit* mit seinen Vokabeln der »Zuhandenheit« und »Vorhandenheit«. Heidegger, der die »Weltlichkeit der Welt« in omnipräsenter Handmetaphorik am Beispiel des »Hantierens mit dem Hammer« zu entfalten sucht, beschreibt die Eigentümlichkeit des gebrauchenden Umgangs (der »Zuhandenheit«) darin, »sich gleichsam zurückzuziehen, um gerade eigentlich zuhanden zu sein«.[46] Es bedarf daher der »Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit«, um am »Zuhandenen den Charakter der Vorhandenheit zum Vorschein zu bringen«[47] und damit den Akt des Hämmerns überhaupt reflektieren zu können. Erst wenn sich der Hammer dem Gebrauch verweigert (und damit *vorhanden* ist), eröffnet sich seine Seinsweise (als *zuhandener* Hammer) und damit die Möglichkeit des Übergangs in die ontologische Frage nach der Welt überhaupt.

Zwei weitere Beispiele seien bezüglich des Reflexionspotenzials verstellter Hand-Welt-Verhältnisse angeschlossen. Zum einen spricht Hugo von Hofmannsthal, schon fünf Jahre vor Heideggers *Sein und Zeit*, von der »Ironie des Werkzeuges gegen die Hand, die das Werkzeug zu führen glaubt«.[48] Unter der Überschrift der *Ironie der Dinge* geht es Hofmannsthal dabei nicht um philosophische Reflexionsmöglichkeiten, die sich im scheiternden Handgebrauch eröffnen, sondern um ein gesellschaftliches Krisensymptom, das sich an die Tragikomödie eines Weltkriegs heftet, der »alles in ein Verhältnis zu allem [setzt], das scheinbar Große zum scheinbar Kleinen, das scheinbar Bedingende zu einem Neuen über ihm, von dem es wiederbedingt wird, das Heroische zum Mechanischen, das Pathetische zum Finanziellen und so fort ohne Ende«.[49] Zum anderen beschreibt Maurice Merleau-Pontys Leibphänomenologie, dieses Mal mit bewusstem Rückgriff auf Heidegger, die ›Handhabbarkeit‹ der Welt ausgerechnet an Armamputierten, denen sich die Welt erst im Moment der Handlosigkeit als eine buchstäblich zu ›behandelnde‹ eröffnet: »[H]andhabbare Gegenstände wenden sich, eben als Gegenstände des Hantierens,

46 Martin Heidegger, *Sein und Zeit (=Gesamtausgabe, Bd. 2)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 69. Vgl. zu den anthropologischen Grenzen dieser Bestimmungen, Kap. 5.1.

47 Ebd., S. 74.

48 Hugo von Hofmannsthal, »Drei kleine Betrachtungen«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXV: Reden und Aufsätze 4 (1920–1929)*, hg. von Julia Rissmann u.a., Frankfurt a.M. 2022, S. 39–48, hier: S. 40.

49 Ebd., S. 39. Vgl. dazu Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015, S. 20f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fragend an meine Hand, die ich nicht mehr besitze.«[50] Händische Weltverhältnisse eröffnen sich auch hier nur *ex negativo*: im Mangel einer Hand, die nur in ihrer Abwesenheit das »Paradox […] des Zur-Welt-seins überhaupt«[51] verkörpern kann. Damit bleibt aber die händische Herleitung dieses primordialen Weltbezugs von den Spuren einer Kriegsgewalt geprägt, die massenweise zu Handlosigkeiten geführt hat – und damit auch der empirischen Psychologie Untersuchungsobjekte beschafft hat, auf deren Erforschung wiederum Merleau-Ponty seine Leibphänomenologie stützt.[52] Die Handhabbarkeit des Hammers, die bei Heidegger zunächst für eine besondere Form ontologischer Nachdenklichkeit einsteht, erhält zwischen Hofmannsthals bitter-ironischer Beschreibung und Merleau-Pontys amputativem Zur-Welt-Sein eine deutliche historische Signatur. Bei ihnen findet sich ein Szenario entworfen, das »vor dem Hintergrund des Weltkriegs nicht länger nur figurative Bedeutung [hat], sondern – wie Kriegsverletzungen, Amputationen und Prothesen bezeugen – zugleich einen buchstäblichen und physischen Sinn«[53] gewinnt.

In dieser Reihe zeichnet sich eine doppelte Konsequenz des problematisierten Gebrauchs menschlicher Hände ab, für die im frühen 20. Jahrhundert der Erste Weltkrieg weder alleiniger Auslöser noch ausschließlicher Auftrittsort ist. Einerseits zeigt sich an Händen, deren Gebrauch zum Problem wird, eine Form der Nachdenklichkeit, die »das Fremdheitsmoment, das mit jeder Auffälligkeit des Eigenleibs verbunden ist, sein Herausfallen aus der widerstandslosen Dienstbarkeit«[54] epistemologisch requalifiziert. Diese Form des Nachdenkens über die Hand exemplifiziert die These Stefan Riegers, dass »die Moderne im Phantasma des Ausfalls eine Möglichkeit [situiert], auf den Menschen zuzugreifen und so ein Wissen von ihm zutage zu fördern, das seiner Fragmentierung und nicht einer wie auch immer anthropologisch abgesicherten Ganzheit geschuldet ist«.[55] Andererseits zeichnet sich in diesem Herausfallen gleichermaßen ein historisches Problembewusstsein ab, in der die Erfahrung und

50 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 106f.
51 Ebd., S. 107.
52 Vgl. zu diesen amputativen Leibtheorien Kap. 5.3.
53 Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918–1939*, München und Paderborn 2010, S. 15.
54 Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2006, S. 770.
55 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, S. 335.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beschreibung händischer Dysfunktionen zum Ausdruck wissensgeschichtlicher Verschiebungen wird. Die Verfremdungs- und Verweigerungsmomente des Handgebrauchs erproben einen Reflexionsmodus, der vom philosophischen Staunen über das kritische Hinterfragen bis zum politischen Versuch der »Entunterwerfung«[56] reicht. Die vorliegende Arbeit wird die widerspenstigen Handdarstellungen daher an die historischen Umbrüche des frühen 20. Jahrhunderts zurückbinden: die Erfahrung technischer Eskalation in automatisierter Industrie wie in den Gewaltexzessen des Kriegs, die neuen Bedingungen medialer Reproduzierbarkeit und die an sie geknüpften Wahrnehmungstechniken wie die entsprechenden diskursiven Verschiebungen in Philosophie, Psychologie, Medizin und Anthropologie.

c) ›Widerspenstigkeit‹

Diesen Spagat zwischen Reflexion und Verweigerung gilt es im Blick zu behalten, wenn insbesondere bezüglich literarischer Handdarstellungen von *widerspenstigen Händen* die Rede sein soll. Der Begriff der *Widerspenstigkeit* ist bewusst gewählt, weil er einige der zuvor genannten Sachverhalte bündelt und über seine etymologische Herleitung auch ein weitergreifendes Verhältnis ausdrücken kann als das der bloßen Verweigerung oder Dysfunktion. Zwar bezeichnet auch ›Widerspenstigkeit‹ ein störrisches Benehmen oder eine aufmüpfige Art. Das Wörterbuch der Brüder Grimm expliziert beispielsweise, dass Menschen gegenüber Gott, Ehefrauen gegenüber ihren Ehemännern, oder auch Haare gegenüber dem Kamm widerspenstig sein können.[57] Eine Besonderheit des Begriffs liegt aber im Wortstamm des ›-spenstigen‹, das sich vom Verb *spannen* ableitet und das, wie der *spannende* Detektivroman und die Zahn*spange* zeigen, sowohl das Fesseln und Festbinden wie das Dehnen und Straffen eines Gegenstands meint. ›Spenstigkeit‹ als Zustand beschreibt damit eine ›spannungsreiche‹ Mehrdeutigkeit von Zusammenfügen und Auseinanderstreben. Unter Berücksichtigung des Präfixes bezeichnet ›*Wider*spenstigkeit‹ als ›Gegen-Spannung‹ demnach ein Auseinanderstreben des

56 Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 15.

57 »Widerspenstig«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 29*, bearbeitet von der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs zu Berlin, Leipzig 1960, Sp. 1226–1229. Der Eintrag ist erst in den späten 1950er-Jahren entstanden.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aneinandergebundenen. Was sich in einem Verhältnis der Widerspenstigkeit befindet und sich der gebrauchenden Vereinigung (etwa von Hammer und Hand) verweigert, bleibt aufeinander verwiesen und kommt nicht so einfach voneinander los.

Diese Hinweise sollen nicht dazu dienen, mit einer möglichst robusten Definition ein rahmendes Konzept auszuarbeiten, um sie einem breiten Debattenfeld und einer vielfältigen Textbasis überzustülpen. Eine Untersuchung, die sich dem Kreuzungspunkt von Erkenntnisinteressen und literarischen Darstellungen widmet, ist darauf angewiesen, in einer bewusst pluralistischen Konzeption den verzweigten Wegen sich entwickelnder Wissensformationen mit einem ›weichen‹ Begriffsinstrumentarium zu folgen.[58] So soll auch die etymologische Nachzeichnung einen bewusst breiten Begriff aufrufen, um der Unschärfe des anzugehenden Gegenstandsfeldes zu begegnen. ›Widerspenstigkeit‹ meint also nicht eine besondere Form der Aufsässigkeit, die von anderen Formen klar zu unterscheiden wäre, sondern dient hier als rahmendes Konzept einer »Anleitung zum Erlernen des Ungenauen«.[59] Statt eines Analyserasters, unter das die behandelten Texte fallen und über das sie sich sortieren, bezeichnet der Begriff eine uneindeutige Bewegung der Entselbstverständlichung, die unterschiedliche Gestalt annehmen kann und der man in den zu besprechenden Texten in verschiedenen Kontexten und Ausformungen begegnet.

Dessen ungeachtet, lassen sich in der Figur der widerspenstigen Hand mindestens vier Sachverhalte bündeln, die den Gegenstandsbereich der Untersuchung abstecken. Dabei handelt es sich *erstens* um das benannte Problem des Ausfalls, des Nicht-mehr-Funktionierens und des Aufsässigwerdens. Ausgangspunkt dieser Arbeit, egal ob sie diskursgeschichtliche Traditionslinien nachzeichnet oder in Lektüren literarischer Texte mündet, ist die Beobachtung, dass Hände nicht mehr so funktionieren wie sie sollen. Dieses Spiel mit »Verfremdungswahrnehmungen und Ent-Fremdungstechniken zwischen ›Ich‹ und ›Hand‹«[60] ist, mehr als alle anderen

58 Vgl. Joseph Vogl, »Robuste und idiosynkratische Theorie«, in: *KulturPoetik* 7(2) (2007), S. 249–258.

59 Klaus-Michael Bogdal, »Anleitung zum Erlernen des Ungenauen. Die Leistung ›weicher‹ Theorien in den Geisteswissenschaften«, in: *Textpraxis* 6(1) (2013): http://www.uni-muenster.de/textpraxis/klaus-michael-bogdal-anleitung-zum-erlernen-des-ungenauen (letzter Aufruf: 29. Juni 2022).

60 Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Za-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gegenstände, Beobachtungen und Hypothesen dieser Arbeit, eine an *literarischen* Texten nachzuweisende Auffälligkeit. Dass damit, *zweitens*, immer auch eine bestimmte Aufmerksamkeitsstruktur bezeichnet ist, hat sich bei Heidegger angedeutet. Aufsässigkeit ruft Auffälligkeit hervor und provoziert Nachdenklichkeit, wobei die Hand solcher Techniken des Aufmerkens besonders zu bedürfen scheint, um überhaupt als Erkenntnisobjekt thematisierbar zu werden. Als Reflexionsfigur unterscheidet das die Widerspenstigkeit deshalb auch von der berühmten »Tücke des Objekts«[61] nach Friedrich Theodor Vischer, in der »Bleistift, Feder, Tintenfaß, Papier, Cigarre, Glas, Lampe« auf den Moment warten, »wo man nicht [!] Acht gibt«.[62] Widerspenstigkeit tut genau das Gegenteil. Sie lenkt Vektoren der Aufmerksamkeit und verweist auf die Ansprüche, Gebrauchsformen und Erwartungen des Hantierenden. *Drittens* ist damit für die hier vorgenommene Untersuchung ein historisches Argument verknüpft, laut dem sowohl sich verändernde literarische Handdarstellungen wie die verstärkte theoretische Aufmerksamkeit für die Hand und ihren Gebrauch an historische Entwicklungen und Umbrüche gekoppelt sind. Die Widerspenstigkeit indiziert ein historisches Problembewusstsein und die Untersuchung zur widerspenstigen Hand ist so nie bloß Motivgeschichte, sondern im weitesten Sinn *Problemgeschichte*.[63] Das bedeutet keineswegs, dass die Handdarstellungen in Verlustgeschichten, Verfallstheoreme oder

---

netti (Hg.), *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 133–152, hier: S. 150f.

61 Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart und Leipzig 1879, S. 24.

62 Ebd., S. 32. Die entsprechende Passage illustriert diesen Unterschied im Bild eines Tierbändigers: »O, das Objekt lauert. Ich setze mich nach dem Frühstück frisch, wohlgemuth an die Arbeit, ahne den Feind nicht. Ich tunke ein, zu schreiben, schreibe: ein Härchen in der Feder, damit beginnt es. Der Teufel will nicht heraus, ich beflecke die Finger mit Tinte, ein Flecken kommt auf's Papier, – dann muß ich ein Blatt suchen, dann ein Buch und so weiter, und so weiter, kurz, der schöne Morgen ist hin. Von Tagesanbruch bis in die späte Nacht, solang irgend ein Mensch um den Weg ist, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke. Man muß mit ihm umgehen, wie der Thierbändiger mit der Bestie, wenn er sich in ihren Käfig gewagt hat; er läßt keinen Blick von ihrem Blick und die Bestie keinen von seinem; was man da von der moralischen Gewalt des Menschenblickes vorbringt, ist nichts, ist Märchen; nein, der starre Blick sagt dem Vieh nur, daß der Mensch wacht, auf seiner Hut ist, und Blick gegen Blick, gleich fix gespannt, lauert es denn, ob er sich einen Augenblick vergesse.« (Ebd.)

63 Vgl. zu diesem literaturhistorischen Vorschlag: Dirk Werle, »Problem und Kontext: Zur Methodologie der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte«, in: *Journal of Literary Theory* (8)1 (2014), S. 31–54; im Bewusstsein um und in Anknüpfung an das Diktum Hans Blumenbergs, dass *jede* Geschichte Problemgeschichte ist: Hans Blumenberg,

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

technoapokalyptische Szenarien münden. Vielmehr zeigt sich gerade in der Kombination von erhöhter Aufmerksamkeit, erschwertem Gebrauch und kritischer Rückfrage das produktive Potenzial widerspenstiger Hände. *Viertens* und zuletzt muss die Widerspenstigkeit auch als ein darstellerisches Verfahren verstanden werden. Als Zusammenspiel der erwähnten Faktoren bedeutet Widerspenstigkeit auch, dass ein Interesse seinen sprachlichen Ausdruck und seine darstellerische Form findet und sich damit erst argumentativ entfaltet. Im Folgenden wird daher besonders Wert auf die Darstellungsweisen der Hand zu legen sein, auf ihr Auftreten in szenischen Abläufen, auf die an sie geknüpften Erzählverfahren oder auf besondere tropologische Muster. Die Arbeit folgt dahingehend dem Verdacht, dass Erkenntnisbereiche mit poetologischen Verfahren korrelieren und sich damit literarische und nichtliterarische Texte in Bezug auf Wissensformationen und Erkenntnisordnungen in uneindeutiger Form verschränken.[64] Damit kollabiert nicht die Unterscheidung zwischen Literatur und Nichtliteratur, wohl aber ihre Differenzierung nach dem Schematismus besonderer ästhetischer Verfahren auf der einen und wirklichkeitsbezogener Ernsthaftigkeit auf der anderen Seite. Für die Untersuchung händischer Widerspenstigkeiten, mit ihrer diskursgeschichtlichen *und* darstellungstheoretischen Problemstellung, ist die so ermöglichte Lektüreform, die literarische mit medizinischen, technikphilosophischen oder anthropologischen Texten konfrontiert, schlicht unabdinglich, um überhaupt an den Kern der von den Handdarstellungen aufgeworfenen Fragen zu gelangen.

Um die epistemologischen und darstellerischen Aspekte zu bündeln, soll in einem Rückgriff auf einen sehr alten Begriff daher vom *Topos* der widerspenstigen Hand die Rede sein. *Topoi* meinen dabei weniger mit Ernst Robert Curtius »feste Clichés oder Denk- und Ausdrucksschemata«,[65] die kulturhistorische Linien nachzuvollziehen erlauben. Stattdessen soll mit Rüdiger Campe von spezifischen »Diskursörtern« ausgegangen werden, die »diskursive Kreuzungs- und Treffpunkte« meinen, »die nicht einer Trennung in ›formale‹ Struktur und ›materiale‹ Annahme unterlie-

»Epochenschwelle und Rezeption«, in: *Philosophische Rundschau* 6 (1958), S. 94–120, hier: S. 102.

64 Vgl. Joseph Vogl, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16.

65 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel 1993, S. 92f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen«.[66] Das ermöglicht eine Untersuchungsform, die nicht in »Spezialforschung einerseits und ihre Einbettung in epochale Großstrukturen andererseits« auseinanderfällt, sondern Themen »nach ihrer eigenen Strukturierung befragt«.[67] In der vielleicht kürzesten Formel kann man festhalten, dass im Topos widerspenstiger Hände ein spezifisches Interesse und ein darstellerisches Verfahren zusammenfinden und fortan nicht mehr zu trennen sind. ›Die Hand‹ wird in dieser Untersuchung daher als beides aufgefasst werden: als Objekt eines besonderen Interesses wie als Modus seiner Darstellung.

d) Untersuchungsinteresse: Handdarstellungen, Menschenfassungen, Körperwissen

Es bedarf dazu noch einiger inhaltlicher, methodischer, aber auch dramaturgischer Hinweise. Vor allem soll auf zwei bereits angedeutete Vorüberlegungen eingegangen sein, die thematisch und methodisch anleitend für die folgende Untersuchung sind: einerseits der Versuch, Abstand zu nehmen von allegorischen oder symbolischen Interpretationsformen, um andererseits die Rolle der Hand stattdessen als Figur anthropologischer Selbstreflexion in den Blick zu nehmen.

Zum einen gibt sich diese Arbeit also eine Art ›Eigentlichkeitsgebot‹. Nicht jede Handmetapher und vor allem nicht die unzähligen Handkatachresen (von der ›Behändigkeit‹ über die ›Handlung‹ bis zum ›Begreifen‹ und ›Erfassen‹) können in den Blick dieser Untersuchung geraten, will sie ihren Gegenstandsbereich nicht allzu sehr aufweichen. Ebenso wird bewusst von Lektüreansätzen abgesehen, welche die Hand als allegorisches, metaphorisches oder symbolisches Bedeutungsorgan verstehen. Der nur scheinbar tautologische Grundsatz dieser Studie besteht also darin, Hände *als Hände* zu thematisieren. Man mag einwenden, solche Verweisungs- und Bedeutungsformen seien der Hand nun aber inhärent: Als Organ, das »mithin ›tut‹«,[68] wie der Psychotechniker Fritz Giese dies lakonisch ausdrückt, wendet sie sich stets den Dingen und Gegenständen der Welt zu,

66 Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18 Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 112.

67 Ebd.

68 Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, Berlin 1928, S. 3: »Werktätig! Damit soll ausgedrückt werden, daß die Hand kulturbedingten Arbeitszielen zugerichtet ist, daß sie mithin ›tut‹, und zwar sich im Sinne der Gemeinschaftsarbeit aller Menschen als Gerät und

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ruht nie in sich selbst und ist »beständig auf der Hut und im Absprung«,[69] wie Flusser schreibt. Dazu überschreitet sie ständig selbst – als zeigende, gestikulierende, schimpfende Hand – die Grenze ins Reich des Symbolischen. Was bedeutet es unter diesen Bedingungen, die Hand ›wörtlich zu nehmen‹? Mindestens ließen sich hier symbolische Bedeutungsschichten und funktionale Verweisungsstrukturen unterscheiden, etwa mithilfe der tropologischen Differenzierung von Metapher und Metonymie nach Roman Jakobson: Nicht um das *metaphorische Potenzial* soll es also gehen, laut dem die Hand auf eine Bedeutung *in absentia* verweist und damit in einem Modus der Substitution wirksam ist; stattdessen soll eine *metonymische Funktionalität* in den Blick geraten, bei der die Hand *in praesentia* an ihre referenzielle oder funktionale ›Bedeutung‹ angebunden bleibt.[70] Wenn zuvor die Rede davon war, dass die Hand *wörtlich* zu nehmen ist, dann meint das also nicht, dass ihr keine Bedeutung, keine rhetorische Funktion und keine referenzielle Kraft zukommen kann. Es bedeutet aber, dass die Hand nie hinter ebendiesen Bedeutungen verschwindet. Die Widerspenstigkeit der Hand rekurriert auf ein Problemfeld, an dem die Hand *als Hand* beteiligt und sichtbar bleibt.

Das tangiert insbesondere den Fall des Schreibens, der in literarischen Kontexten ein zurecht prominentes Beispiel des Handgebrauchs darstellt. Von der Rolle der Hand als Schreiborgan wird – von Rilkes Roman-Protagonisten Malte Laurids Brigge bis zu den Stenotypistinnenhänden von Irmgard Keuns Gilgi – wiederholt auch zu sprechen sein. Dennoch wäre es für das hier vorherrschende Untersuchungsinteresse fehlleitend, hinter jeder Hand eine metapoetische Reflexion über die Kulturtechnik des Schreibens zu vermuten: einerseits weil über die Thematisierung des Schreibens nicht der Fächer an weitreichenden Fragestellungen aus dem Blick geraten soll, mit denen die Hand ebenfalls in Verbindung bleibt,

---

mitschaffendes Werkzeug einfügt den kollektiven, aus den Zeitverhältnissen jeweils bedingten Schaffenszielen.«

69 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 51.

70 Mit Jakobson ließe sich anfügen: Ihre sowohl sprachliche wie operative Verweisungsfunktion entfaltet die Hand nicht auf der paradigmatischen Achse, sondern indem sie in einem Kontiguitätsverhältnis auf der syntagmatischen Achse mit dem Gegenstand in Verbindung bleibt. Vgl. Roman Jakobson, »Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (1956)«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 163–174. Auch Benjamin Bühlers Überblicksartikel aus dem *Machinarium des Wissens* spricht wiederholt von der Hand als Metonymie (etwa bei Aristoteles und Ernst Kapp): Benjamin Bühler, »Hand«, S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

andererseits weil bezüglich einer »Historik des Schreibens«[71] bereits auf eine Vielzahl an Studien verwiesen werden kann, die der metonymischen Spur der Hand als Schreiborgan gefolgt sind.[72]

Die zweite leitende Vorannahme, neben dem Ausschluss metaphorisch-symbolischer Interpretationszugänge, gründet in der Beobachtung, dass mit der Nachdenklichkeit über die eigene Hand eine bestimme Form anthropologischer Selbstreflexion auf dem Spiel steht. Schon in Aristoteles' *De Partibus Animalium* wird die Hand zur Bestimmung der Mensch-Tier-Grenze herangezogen,[73] eine anthropologische Beschwerung, die über die aufklärerische Anthropologie bis in die Paläontologie des 20. Jahrhunderts – prominent bei André Leroi-Gourhan[74] – fortwirkt. Um diese von

71 Friedrich Kittler, »Die Zeit der anderen Auslegung. Schreiben bei Rilke und in der Kunsterziehungsbewegung«, in: Dietrich Boueke und Norbert Hopster (Hg.), *Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1985, S. 40–56, hier: S. 40.

72 Aufgearbeitet wurde der Zusammenhang von Hand und Schreiben in der Schreibszenenforschung und ihrer Publikationsreihe *Zur Genealogie des Schreibens.* Vgl. daraus die Sammelbände Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004; sowie Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*. Vgl. insbesondere die Aufsätze Stephan Kammers, etwa der bereits zitierte: Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand« und »Reflexionen der Hand. Zur Poetologie der Differenz von Schreiben und Schrift«, in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Basel und Frankfurt a.M. 2006, S. 131–161. Für einen breiteren Überblick vgl. Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012. Der Rolle der Hand beim Schreiben ging übrigens schon Roland Barthes in seinen *Variationen über die Schrift* nach: Vgl. Roland Barthes, »Main [Hand]«, in: Ders., *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*, Mainz 2006, S. 168–171. Die »Geste des Schreibens« untersucht die für die Frage der ›widerspenstigen Hand‹ maßgebliche Untersuchung von Susanne Sträling, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017, S. 137–220. Zum Verhältnis von Hand und *poiesis* im nichtliterarischen, sondern bildnerisch-wissenschaftlichen Zusammenspiel, vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Der Kupferstecher und der Philosoph. Albert Flocon trifft Gaston Bachelard*, Zürich und Berlin 2016, insbesondere das Kapitel »Zum Ruhm der Hand«, S. 37–45.

73 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 17: Zoologische Schriften II, Teil 1)*, übersetzt von Wolfgang Kullmann, Berlin 2007, 686a.

74 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1988. Für Leroi-Gourhan korreliert Handgebrauch evolutionsbiologisch zum einen mit Hirnwachstum (wobei entgegen Aristoteles die Hand das Hirnwachstum auslöste und nicht umgekehrt) und zum anderen mit Sprachfähigkeit. Dass die Hand als »freigewordenes Organ« mit dem aufrechten Gang in Verbindung steht, wusste auch schon Aristoteles (vgl. Kap. 4.1). Die Geschichte der Hand als Organ der Sprachfähigkeit ist ebenfalls ein klassischer Topos händischer Anthropologien (vgl. Kap. 6.1).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Derrida spielerisch »hu*main*isme«[75] getaufte Tradition ist die Arbeit zentriert. Handelt es sich dabei nicht um ein theoriegeschichtliches Kontinuum, so doch sicher um einen recht hartnäckigen Topos anthropologischer Selbstreflexion, der einige durchaus zu hinterfragende Setzungen enthält. Besitz und Gebrauch der Hand zum menschlichen Privileg zu erklären, impliziert einen exklusiv menschlichen Anspruch auf ein produktiv formendes Verhältnis zur Umwelt, es entwirft die geschichtsphilosophische Figur einer Tendenz zur technischen Selbstvervollkommnung und zieht eine klare Grenze zum Tierreich, das als ein Gebiet handloser Lebewesen definiert wird.

Wenn solche Fragehorizonte mit der Topik widerspenstiger Hände in den Blick geraten, dann ist es jedenfalls kein Zufall, dass sie in einen Zeitraum fallen, der durch eine gewisse anthropologische Unruhe gekennzeichnet ist. Nach Max Scheler ist »zu keiner Zeit der Geschichte der Mensch sich so problematisch geworden […] wie in der Gegenwart«.[76] Entsprechende anthropologische Irritationen betreffen zum einen die mit der evolutionsbiologischen Theorie sich neu stellende Frage nach der menschlichen Selbstdefinition, wenn *Homo sapiens* fortan nicht nur demselben Taxon wie andere Primaten angehört, sondern sich mit den eigenen Händen aus diesem äffischen Zustand heraus befreit haben soll. Ein Prekärwerden menschlicher Privilegien schlägt sich zum anderen aber auch in der Reflexion auf technische Gerätschaften und maschinelle Assemblagen nieder, die das tradierte Lob werktätiger Hände in ramponiertem Zustand hinterlässt.[77] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird »im doppelten Bezug auf die Seinsart technischer Apparate und die von Tieren die Verhältnismäßigkeit des menschlichen Standpunktes«[78] austariert.

Die mit dem Scheler-Zitat angedeutete Denktradition, die unter dem Titel der »Philosophischen Anthropologie« biologische und philosophische Erkenntnisse zu synthetisieren versuchte, wird im Folgenden eine eher sekundäre Rolle spielen. Die Neuverhandlung des theoretischen Hand-Mensch-Nexus soll stattdessen über einen anthropologischen Sub-

---

75 Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000, S. 176.

76 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, in: *Gesammelte Werke, Bd. 9: Späte Schriften*, hg. von Manfred S. Frings, Bonn 1995, S. 7–71, hier: S. 11.

77 Vgl. Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994, S. 51–70.

78 Stefan Rieger, »Virtualität avant la lettre. Unverhältnismäßigkeiten zwischen Gedankenexperimenten und technischen Medien«, in: Hans Esselborn (Hg.) *Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten*, Würzburg 2009, S. 43–57, hier: S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

text in den Blick genommen werden, der sich in Handreflexionen und -darstellungen entweder regelrecht einschleicht oder sich als ungeplanter Nebeneffekt präsentiert – in beiden Fällen wird insbesondere die Phänomenologie ein wichtiger Diskussionspartner sein. Hans Kunz und Stefan Rieger sprechen diesbezüglich in verschiedenen Kontexten und mit unterschiedlichen Absichten von einer »latenten Anthropologie«. Kunz hat damit das Problem bezeichnet, dass die Theoriefigur ›Mensch‹ als ein »antizipierte[s] vorläufige[s] Ganze[s]« die Interpretation einzelner Fakten vorausnimmt und teleologisch ausrichtet;[79] Stefan Rieger zielt aus medienhistorischer Sicht damit auf eine »nicht programmatisch formuliert[e] Anthropologie«, die nur in dieser subkutanen Stellung »Aussagen ermöglicht oder erzwingt, die in dieser Unverstelltheit kaum eine Chance haben, als anthropologisches Programm formuliert und faßbar zu werden«.[80] Im Schnittbereich von Medientechnik, empirischen Experimentalsystemen und anthropologischer Theoriebildung ermöglicht diese eine »Archäologie des Wissens vom Menschen«, die »die Archäologie jener Medien, auf denen dieses Wissen fußt«,[81] stets mitdenkt.

Damit ist auf eine kritische Perspektivierung des Sprechens vom Menschen verwiesen, die in der Diskursanalyse Michel Foucaults angelegt ist. Dieser hat für das Zeitalter der Humanwissenschaften vom Menschen als einer »empirisch-transzendentale[n] Dublette« gesprochen, als der es ihm aufgetragen ist, »die Bedingungen der Erkenntnis ausgehend von den empirischen, in ihr gegebenen Inhalten an den Tag zu bringen«.[82] Foucaults sich dagegen wendender Aufruf, »nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen [zu] denken«[83] – mitsamt der berühmten Wette seines zukünftigen Verschwindens »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«[84] –, erkennt erst in der Dezentrierung des *anthropos* die »Wiederkehr des

79 Hans Kunz, »Zur wissenschaftstheoretischen Problematik der Psychoanalyse«, in: *Studium Generale* 3(6) (1950), S. 308–316, hier: S. 316.

80 Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 235–250, hier: S. 236.

81 Stefan Rieger, »Die Freiheit der Geste und ihre technische Decodierung«, in: Margreth Egidi u.a. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, S. 117–130, hier: S. 117.

82 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2012, S. 384f.

83 Ebd., S. 412.

84 Ebd., S. 462.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anfangs der Philosophie«.[85] An diese Prognose wie Diagnose knüpft sich umgekehrt die Möglichkeit, nach den Zentrierungsmechanismen und Definitionsversuchen zu fragen, die den Menschen an den Ort einsetzen, an dem er das auf sich selbst bezogene Wissen hervorbringt und zu kontrollieren versucht. Es ist diese »Bildung einer Menschen-Form«,[86] die nachzuzeichnen Deleuze als Methode Foucaults beschrieben hat und die, darauf aufbauend, Walter Seitter als »Menschenfassungen« in verschiedenen historischen Konstellationen untersucht hat. Die Rede vom Menschen meint so nicht mehr nur seine zoologische Einordnung, sondern stets seine politische und juristische Zurichtung. Seitter hat etwa an der ›Policeywissenschaft‹ der Frühaufklärung gezeigt, wie »die von Unbestimmtheit durchlöcherte Bestimmungs-Struktur des Menschen«[87] durch eine doppelte Maßnahme geformt wird, die sowohl die »rein theoretisch[e] Ebene von Wesenslehren und Denkträumen« betrifft wie die »Erkennungspraktiken an Ort und Stelle, die ein Bestandteil der Verwirklichung jener Wesenslehren sind«.[88] In ähnlicher Form hat Foucault in *Überwachen und Strafen* von einem doppelten Register der Menschenbestimmung gesprochen: »dem anatomisch-metaphysischen Register, dessen erste Seiten von Descartes stammen und das von den Medizinern und Philosophen fortgeschrieben wurde«, sowie »dem technisch-politischen Register, das sich aus einer Masse von Militär-, Schul- und Spitalreglements sowie aus empirischen und rationalen Prozeduren zur Kontrolle oder Korrektur der Körpertätigkeiten angehäuft hat«.[89] Entsprechend wird sich auch diese Arbeit sowohl dem Großtheorem ›Mensch‹ zuwenden (etwa in anthropologischen Neuerzählungen im Zuge Darwins) wie den kleinteiligen Unternehmungen, die Menschenhände und ihre Tätigkeiten beobachten, beurteilen und normieren (etwa in den Bewegungsstudien des *Scientific Management*). Ein besonderer Fokus gilt dabei den poetologischen Mustern, die mit solchen anthropologischen Formationen einhergehen: den Erzählverfahren, die sich an die Beschreibung von Menschwerdungen knüpfen, den darstellerischen Effekten psychotechnischer Beobachtungen, die sich in literarische Schreibverfahren übersetzen, aber auch den rhe-

85 Ebd., S. 412.
86 Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt a.M. 1987, S. 175.
87 Walter Seitter, *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, München 1985, S. 182.
88 Ebd., S. 81.
89 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2005, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

torischen und topischen Mustern, mithilfe derer man die Darstellung menschlicher Hände über verschiedene Texte hinweg verfolgen kann.

Die Beschreibung der Menschenfassung ›Hand‹ zielt so auf eine diskursive Gemengelage von Handdarstellungen in literarischen Texten (Döblin, Kafka, Rilke, u.a.), philosophischen Reflexionen über die Hand (Alsberg, Heidegger, Husserl, u.a.) und empirischen Messungen und Untersuchungen der »Ingenieure der Menschenführung«[90] (Giese, Gilbreth, Schlesinger, u.a.). Sie versteht den menschlichen Körper genauso als ein historisches Objekt – so wie »der historische Sinn […] alles, was am Menschen als unsterblich galt, wieder dem Werden zu[führt]«[91] – wie als Objekt konkreter politischer Zugriffe: »[D]er Körper steht […] unmittelbar im Feld des Politischen; die Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen.«[92] Wenn im Folgenden die ›Anthropotechniken‹ der Zu- und Vorschreibung mit den widerständigen Momenten literarischer Handdarstellungen verknüpft werden, dann soll auch dieser »politischen Besetzung des Körpers«[93] nachgegangen werden.

Neben dem theoretisch wie methodisch anleitenden Grundgerüst aus Diskursanalyse und Wissenspoetik kann sich diese Arbeit auf eine Vielzahl philosophischer, literaturwissenschaftlicher und kulturgeschichtlicher Arbeiten zur menschlichen Hand stützen. Zu nennen sind hier zunächst einige Texte Jacques Derridas, welche die metaphysischen Traditionsbestände im philosophischen Sprechen von der menschlichen Hand verfolgt haben.[94] Einige Sammelbände verschaffen einen vielschichtigen Überblick zu den historischen wie theoretischen Auftrittsmomenten der menschlichen Hand,[95] während mehrere Aufsätze ihren Auftrittsor-

90 Ebd., S. 380.

91 Michel Foucault, »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II: 1970–1975*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 166–191, hier: S. 179. Vgl. dazu auch Philipp Sarasin, »Mapping the Body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und Erfahrung«, in: *Historische Anthropologie* 7(3) (1999), S. 437–451.

92 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 37.

93 Ebd.

94 Vgl. Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, Berlin 2007; sowie Jacques Derrida, »Heideggers Hand«, in: Ders., *Geschlecht (Heidegger)*, Wien 1988, S. 45–99.

95 Vgl. etwa die vielfältigen Beiträge in Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.), *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, Berlin u.a. 2010; Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste*

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ten in kulturgeschichtlicher Hinsicht nachgegangen sind.[96] Wichtige monografische Untersuchungen stammen von Benjamin Bühler, der die Wissensgeschichte »lebender Körper« in Literatur und Kybernetik nachzeichnet,[97] Tobias Wilke, der die medienhistorische Rejustierung von »Wahrnehmungstechniken« verfolgt,[98] Karin Harrassers Kultur- und Mediengeschichte der Prothese als einem Verhandlungsmodell von Köperentwürfen und Technikdiskursen[99] sowie der jüngst erschienenen, vor allem um Goethe zirkulierenden Studie Jochen Hörischs.[100] Eine Untersuchung Susanne Strätlings zur *Hand am Werk* hat eine Vielzahl der im Fol-

---

der Medien, Köln 2003; sowie Petra Gehring, Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Hände. Philosophisch-Literarische Reflexionen, Bd. 21*, Essen 2019. Für einen jüngeren Band, der aus dem hier angezielten historischen Rahmen fällt, vgl. Robert Jütte und Romedio Schmitz-Esser, *Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Paderborn 2019.

96 Vgl. etwa Volker Pantenburgs Reflexionen zu Handdarstellungen in Literatur und Film: Volker Pantenburg, »Aus Händen lesen«, in *KulturPoetik*, 3(1) (2003), S. 42–58; Manfred Schneider hat eine Geschichte der Hand als Bildungsgeschichte erzählt, die um 1900 in einer »Gedankenkonjunktur [der Hand] als schwindendes Organ« mündet: Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheirologie«, in: *Zeitschrift für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie: Kulturtechniken* 1(1) (2010), S. 183–200, hier: S. 200; Stephan Kammers Versuch zur »Ambivalenz der Hand« ist der Medien- und Literaturgeschichte schreibender Hände um 1900 zwischen grafologischer Analyse und psychotechnischer Zurichtung von Schreibhänden nachgegangen: Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand«; Peter Risthaus' Untersuchung zum »anthropogenen Zwischenraum« hat die anthropologische Unruhe um Menschenhände und Tierklauen beschrieben: Peter Risthaus, »Pfote, Klaue, Hand. Zum anthropogenen Zwischenraum«, in: Anne von der Heiden und Joseph Vogl (Hg.), *Politische Zoologie*, Berlin und Zürich 2007, S. 57–70; als Organ instabiler Grenzziehung wird die Hand in Benjamin Bühlers kulturgeschichtlichem Überblicksartikel charakterisiert, der wichtige Traditionslinien von Ernst Kapp bis Martin Heidegger nachzeichnet: Benjamin Bühler, »Hand«.

97 Benjamin Bühler, *Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*, Würzburg 2004.

98 Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, besonders die Abschnitte B.III zum »Hand – Werk – Zeug« (S. 125–150) sowie C.II zur »Taktik im Medium« (S. 189–229). Vgl. in diesem Kontext auch den Versuch zu zeitgenössischen Medientechniken: Oliver Ruf, *Die Hand. Eine Medienästhetik*, Wien 2014.

99 Karin Harrasser, *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016.

100 Jochen Hörisch, *Hände. Eine Kulturgeschichte*, München 2021. Hörischs eher anekdotischer Erzählmodus legt entgegen seines Titels nur wenige kulturgeschichtliche Fährten. Dass dabei eigentliches und uneigentliches Sprechen von der Hand bewusst vermischt werden, erschwert die Anwendbarkeit von Hörischs Buch für den hier vorgenommenen Versuch.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genden behandelten Themen an der russischen Avantgarde untersucht.[101] Unter dem Stichwort einer »Poetik der Poiesis« untersucht Strätling die Aushandlungsformen des Verhältnisses von Hand und Literatur am Leitfaden verschiedener ›Tätigkeitsgebiete‹: Sprechen, Schreiben, Zeigen, Werken, Handeln, Geben, Berühren. Strätling konstatiert dabei eine Erschütterung an die Hand geknüpfter Hoffnungen und Ansprüche,[102] die gleichzeitig durch eine »Überführung der Hand vom Garanten eines hier und jetzt zupackenden Wirklichkeitssinns hin zum explorativen Agenten eines tentativen ›Möglichkeitssinns‹«[103] konterkariert werden. Insbesondere diese These wird hier aufzugreifen sein. Die Widerspenstigkeit bildet keine Sackgasse, sondern wird in dem Moment produktiv, wo sie den »modalen Wechsel der Geste aus dem ›Realis‹ in den Potentialis«[104] vollzieht.

e) Zum Aufbau der Arbeit

Mit dem Übergang in den Modus der Potenzialität, der im Schlusskapitel zur Geste verfolgt wird, ist bereits der Zielpunkt der Arbeit angesprochen, die einem inhaltlich wie dramaturgisch bewussten Aufbau folgt. Die Untersuchung teilt sich in drei Abschnitte, die sich drei unterschiedlichen ›Zuständigkeiten‹ der Hand widmen. Der erste Teil (*A*) untersucht die *Aporien der Sinnlichkeit*, die sich an das Register des Tastsinns und das leibliche Erleben heften. Der zweite Teil (*B*) verfolgt die Bedeutung der Hand im Kontext von *Menschenformungen*: die Hand als Schauplatz bioanthropologischer Verhandlungen von Mensch- und Tierwerdung einerseits und als Reflexionsort händischer Technizität im Kontext von Industrie und Weltkrieg andererseits. Zuletzt werden in einem dritten Teil (*C*) zu den *Horizonten der Geste* die Bewegungsfreiräume menschlicher

101 Susanne Strätling, *Die Hand am Werk*. Strätlings Buch endet mit einem Plädoyer für eine ›Philologie der Hand‹, die den literarischen Handgebrauch an der Schwelle operativer Griffe und symbolischer Praktiken verortet (und ebendiese Ebene damit analytisch öffnet), vgl. dazu auch ihren Überblicksartikel: Susanne Strätling, »Philologie der Hand«, in: *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater*. *Komparatistik online* (2019), S. 8–33: https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_ online/article/view/194/155 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022).

102 Strätling nennt: »Anschaulichkeit, Organizismus, Präsenz, Wirklichkeitserfahrung und operationale Wirksamkeit« (Susanne Strätling, *Die Hand am Werk*, S. 481).

103 Ebd., S. 481f.

104 Ebd., S. 482.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hände als Gegenentwurf zu den analysierten ›Menschenformungen‹ untersucht.

Teil A: Aporien der Sinnlichkeit

Der erste Abschnitt zur tastenden Sinnlichkeit geht zunächst der ›Doppelempfindung‹ Edmund Husserls aus den *Ideen II* nach (Kap. 2), um, darauf aufbauend, die Aporien taktilen Erlebens an Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zu untersuchen (Kap. 3). Der recht einfache philosophische Tastversuch Husserls – eine Hand betastet die andere – dient der Genese eines Theorieobjekts (dem phänomenologischen ›Leib‹), welches nicht nur zum Fundamentaltheorem phänomenologischer Philosophie avanciert ist, sondern das sich von wahrnehmungsphilosophischen, medienhistorischen und anthropologischen Spannungen durchzogen zeigt. Nach einer theoretischen Verortung, die den Leib schon innerphänomenologisch als Problemfigur offenbart (Kap. 2.1), werden vor allem die solipsistischen Aufmerksamkeitstechniken der Phänomenologie Husserls in den Blick genommen, an denen sich die Bruchlinien taktiler Sinnlichkeit in besonderer Weise aufzeigen lassen. Die tastende Selbstreflexion wendet sich in der Doppelempfindung in eine Erfahrung der Selbstentfremdung und lässt die Leibtheorie Husserls zur Szene eines brüchigen Erlebens werden (Kap. 2.2). Zur historischen Kontextualisierung wird der Text Husserls mit den Schriften des Vitalisten Melchior Palágyi und des Experimentalpsychologen David Katz konfrontiert. Dabei zeigt sich, dass die Bruchlinien tastender Unmittelbarkeit nicht auf die Phänomenologie beschränkt bleiben, sondern als eine medientheoretisch informierte Fragestellung breit zirkulieren. Dem Verdacht Walter Benjamins nachgehend, dass »[d]ie Art und Weise, in der die Sinneswahrnehmung sich organisiert […], nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt [ist]«,[105] wird Husserls Tastversuch als paradigmatischer Ausdruck der Verhandlung körperlicher »Taktimedialität« (Wilke) des frühen 20. Jahrhunderts verstanden (Kap. 2.3). Husserl steht aber auch deswegen stellvertretend für die Neuverhandlung des Tastsinns, weil sich in seinem Zugang ein anthropologischer Subtext verfolgen lässt, der uneindeutig zwischen

105 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508, hier: S. 478.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem phänomenologischem Anthropologieverbot und einem Rückfall in anthropologische Muster oszilliert (Kap. 2.4).

Der theoretische Konnex zwischen dem aufmerksamen Verfolgen der tastenden Hand und einer sich darin ankündigenden brüchigen Sinnlichkeitskonzeption wird im anschließenden Kapitel 3 an Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* untersucht. Rilke unternimmt in seinen Prosaschriften eine Erkundung taktiler Wahrnehmungen an und mit der Hand und macht sie zur poetologischen Reflexionsfigur eines ›sinnlichen Schreibens‹. Die Arbeit nähert sich dazu zunächst in einer Kontrastierung zu Husserl dem spezifischen Wahrnehmungsmodell der Prosa Rilkes (Kap. 3.1). In den *Aufzeichnungen* wird dieses Modell in einer fragmentarischen Poetik umgesetzt, die das sinnliche Erleben des Protagonisten und die eigenwillige Romanform aneinander ausrichtet. Dabei wird wiederholt auf das Organ der Hand rekurriert, das den Konnex von Romanform und Wahrnehmungsform organisiert und metapoetisch reflektiert. Als ein »Delta« (so Rilkes Ausdruck) überführt die Hand die Form des Erlebens in die Form des literarischen Textes (Kap. 3.2). Exemplarisch wird in der Handerscheinung unter dem Schreibtisch der 29. Aufzeichnung die Problematik tastend-sinnlichen Erlebens ersichtlich, wenn eine gespenstische Handerscheinung die Verbindung von tastender Hand und Körperreflexion in einen affektiven Zusammenbruch münden lässt, der auch die poetische Ermächtigung des sinnlichen Erlebens an seine Grenzen führt (Kap. 3.3). Malte erkundet ein affektives Vakuum, das Körpergrenzen auflöst, Erlebnisschwellen überschreitet und die Sprache versagen lässt.

Teil B: Menschen-Formung

Der zweite Abschnitt geht dem Verhältnis literarischer Handdarstellungen und anthropologischer Wissensformationen in Bezug auf tierische Lebensformen einerseits (Kap. 4) und technische Apparate andererseits (Kap. 5) nach. Kapitel 4 untersucht den Topos der Hand *vis à vis* der breiten Durchsetzung der Evolutionstheorie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, in der die Hand als ein Schwellenorgan an der definitorischen Grenze von Mensch und Tier lokalisiert ist. In Kapitel 5 wird verfolgt, wie das Selbstverständnis des Menschen als *tool making animal* in Zeiten hochtechnisierter Produktionsbedingungen einigen Erschütterungen ausgesetzt wird, wobei vor allem der Erste Weltkrieg die Grenzen des *Homo faber*-Ideals in dramatischer Weise aufzeigt.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das vierte Kapitel geht also einer anthropologischen Unruhe infolge der Evolutionsbiologie und der daran sich knüpfenden Aufmerksamkeit für den Zusammenhang von Handgebrauch und Menschwerdung nach. Dabei zeichnet die Arbeit unter dem Diktum Heideggers »Kein Tier hat eine Hand« zunächst das theoretische Bündnis von ›Hand‹ und ›Mensch‹ nach, welches von den Hominisationstheorien zunächst bestätigt wird (Kap. 4.1). Um den Blick für die Besonderheiten der evolutionsbiologischen (Re-)Perspektivierungen des Handgebrauchs zu schärfen, werden daraufhin ›Erzählungen‹ händischer Menschwerdungen in den theoretischen Entwürfen Friedrich Engels' und Paul Alsbergs nachgezeichnet wie deren literarischer Nachhall an Thomas Manns *Felix Krull* untersucht (Kap. 4.2). In den Blick geraten dabei diejenigen lamarckistischen ›Urszenen des Handgebrauchs‹, die ›Anschaulichkeit‹ im Wortsinne herstellen und den Entwicklungsprozess des Menschen am individuellen Handgebrauch beobachtbar machen. In Thomas Manns Hochstaplerroman wird das rhetorisch-theoretische Verfahren evolutionärer Beobachtbarkeit zum pikaresken Karneval eines allumfassenden Verwandtschaftsentwurfes umgedeutet, der genauso die Menschwerdung des Tieres wie die Tierwerdung des Menschen in Szene setzt. In einem zweiten Schritt werden solche Topiken des ›Tierwerdens‹ (Deleuze/Guattari) an Texten Franz Kafkas erarbeitet. Ausgehend von den mit Schwimmhäuten ausgestatteten Fingern der Pflegerin Leni im *Process*,[106] wird in einer vergleichenden Lektüre verschiedener Texte Kafkas die Hand als Leitorgan einer Regression ins Aquatische und Amorphe verfolgt (Kap. 4.3). Vom umgekehrten Standpunkt einer Menschwerdung des Tiers erzählt wiederum Kafkas Schimpanse Rotpeter, der mit einem Handschlag den Sprung ins Anthropomorphe wagt. Dabei sind Kafkas Versuche zum *Bericht für eine Akademie* in seinen Oktavheften von einer Miniatur über einen *Kampf der Hände* durchbrochen, in dem linke und rechte Hand des Protagonisten aufeinander losstürzen. Der *Kampf der Hände* gibt dem Affen Rotpeter

106 Der Titel von Kafkas *Process* wird hier so geschrieben, wie ihn Kafka schrieb: mit *c* und Doppel-*s*. Die Schreibweisen des Buchtitels durch die Auflagengeschichte hat regelrecht proteische Züge angenommen: in Brods Erstausgabe *Prozess*, seit 1945 *Prozeß* mit *ß*, in der Frankfurter Ausgabe geht man auf das *c* zurück, behält aber das *ß* bei und kommt so zum heute noch sehr gebräuchlichen *Proceß* – auch wenn »Kafka in seinen Aufzeichnungen das scharfe S (ß) nie verwendet hatte«, wie Roland Reuß anmerkt: Roland Reuß, »Philologie als Aufmerksamkeit«, in: *TextKritische Beiträge* 14 (2013), S. 137–145, hier: S. 138. Erst in der von Reuß besorgten Faksimile-Ausgabe schreibt sich der Titel so wie es auch bei Kafka steht: *Der Process*.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den entscheidenden Hinweis, die Menschwerdung weniger als Prozess zoologischer Kategorisierung und stattdessen als Einfügung in das juristische Instrumentarium normalisierender Menschenfassungen zu verstehen (Kap. 4.4).

Kapitel 5 rückt mit der *Technizität der Hand* den zentralsten Verhandlungsaspekt menschlicher Handtätigkeit in den Fokus. Ausgehend vom aristotelischen Diktum der Hand als *instrumentum instrumentorum* wird zunächst dem bemerkenswerten Sachverhalt nachgegangen, dass dem Arbeitsorgan ›Hand‹ ausgerechnet zum Zeitpunkt seiner maschinellen Ersetzung besondere philosophische Aufmerksamkeit zukommt. Exemplarisch werden in Ernst Kapps Theorie der Organprojektion und in Martin Heideggers händischer Daseinsanalyse die basalen handwerklichen Praktiken des Menschen philosophisch requalifiziert (Kap. 5.1). Dass es sich dabei um ein restauratives Verfahren handelt, wird an einem Text wie Alfred Döblins *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* deutlich, der die Grenzen des Kapp'schen Projektionstheorems vor dem Hintergrund zeitgenössischer Maschinentheorie (Reuleaux) neu zu befragen unternimmt. Zwischen industrieller Montagelogik und psychopathologischer Hyperbolisierungsstruktur unternimmt Döblins Roman ein Pathogramm des technischen Handgebrauchs (Kap. 5.2).

Mit Beginn des Ersten Weltkriegs wird die Prothesen- und Amputationsforschung zum zentralen Schauplatz der Analyse menschlicher Handfertigkeit, welche sich mit der Tatsache konfrontiert sieht, dass selbst das technischste unserer Organe den zerstörerischen Kräften moderner Kriegsführung nicht gewachsen ist (Kap. 5.3). Die Arbeit untersucht an zwei Prothesenmodellen die latenten anthropologischen Entwürfe dieses Forschungsgebiets: zum einen am Beispiel des Ingenieurs Georg Schlesinger, dessen mechanische Handprothese unter den Auspizien von Standardisierungs- und Normalisierungsparametern entworfen wurde; zum anderen anhand des Chirurgen Ferdinand Sauerbruch, dessen ›sensible‹ Prothese sich direkt in leibtheoretische Entwürfe überschreibt. Künstlerische Rezeptionen des Phänomens amputierter Hände stellen sich den Wiedereingliederungsmaßnahmen der Kriegspsychologie entgegen und beharren auf der traumatischen Erfahrung des Handverlusts (Kap. 5.4). Während eine Motivationsschrift wie das autobiografische *Pediskript* Carl Hermann Unthans die Gewalterfahrungen Kriegsamputierter zu verdecken unternimmt, zeigen Claire Golls Amputationserzählungen und Robert Wienes Film *Orlac's Hände*, wie das Trauma zur entscheidenden ästhetischen Ver-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

handlungsfigur des literarisch-filmischen Umgangs mit dem gewaltsamen Verlust der Hand wird.

Teil C: Horizonte der Geste

Kapitel 6 führt zum Fokalpunkt der Topik widerspenstiger Hände in der Erkundung gestischer Bewegungsfreiheiten. Dabei werden zunächst im Konfliktfeld von »Arbeits- und Ausdruckshand«[107] Praktiken und Grenzen gestischer Bestimmungsversuche abgemessen (Kap. 6.1). Als exemplarischer Ort solcher Gestenbestimmungen stehen dafür die Bewegungsstudien der Organisationspsychologen Frank und Lilian Gilbreth, deren Vorgehen genauso als ein arbeitswissenschaftliches Optimierungsprogramm menschlichen Handgebrauchs wie als ein ästhetisches Bildverfahren zu beschreiben ist. Die Spannung zwischen Festsetzungsversuchen und Emanzipationsbestrebungen händischer Bewegungen wird in literarischen Texten besonders an der Geste des Schreibens exemplifiziert, deren ambivalenter Status als Arbeitsgeste zwischen den Schreibexperimenten der Gilbreths, dem satirischen Blick auf das Kurzschriftsystem »Öhl« in Robert Musil *Mann ohne Eigenschaften* und den Stenotypistinnenhänden von Irmgard Keuns *Gilgi* untersucht wird. In einem zweiten Schritt wird die Tendenz der Geste, sich der Instrumentalisierung immer auch zu entziehen, als Modus der Potenzialisierung beschrieben (Kap. 6.2). In Leo Perutz' Erzählung *Gespräch mit einem Soldaten* wird etwa die rhetorische Tradition der *eloquentia corporis* ein letztes Mal aufgerufen, um sie vor dem Hintergrund des Krieges endgültig zu verabschieden, während in Gottfried Benns Erzählung *Gehirne* Zweck-Mittel-Verhältnisse und Ausdruck-Bedeutungs-Schemata in die Kategorie des Tic überführt werden. In einer abschließenden Lektüre der Gesten Kafkas wird unter den Stichworten der Ambiguisierung, der Theatralisierung und der Intensivierung eine Perspektive entwickelt, die in der selbstbestimmten Bewegung der Hand eine Form ›reiner‹, gestischer Potenz[108] wiederentdeckt.

Die Arbeit geht von einer Topik auffälliger und aufsässiger Hände in literarischen Texten aus und widmet sich darauf aufbauend dem größeren Kontext einer neuen Aufmerksamkeit für die Hand wie der Verkomplizie-

107 Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, in: *Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung* 38 (1924), S. 54–60.

108 Vgl. Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, in: Ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Berlin und Zürich 2001, S. 53–62.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

rung damit verbundener Reflexionsmodelle. In der Befragung der Rolle menschlicher Hände gegenüber eines sich ausdifferenzierenden Medienverbunds und immer stärker in den Lebensalltag eingreifender technologischer Apparaturen mag sich uns auch heute eine gewisse Aktualität dieser im frühen 20. Jahrhundert verhandelten Probleme aufdrängen. Wenn an den widerspenstigen Händen das Beziehungsgeflecht menschlicher Selbstbestimmung und technologischer Weltverhältnisse ausgehandelt wird, dann mag die Erkundung dieser historischen Konstellation auch einer »kritischen Ontologie unserer selbst«[109] dienen: »[E]s soll erkannt werden, was da los war und ob und wie es vielleicht bis zu uns und bis in uns hinein los ist oder fest ist.«[110] Dass die Hand auch im 21. Jahrhundert ihre Aktualität (noch) nicht verloren zu haben scheint, wird auch in einer Vielzahl an jüngeren Veröffentlichungen deutlich, die sich aus verschiedensten fachlichen Perspektiven der Hand widmen.[111] Spricht aus vielen dieser Publikationen ein gewisses Restitutionsbedürfnis nach einem vermeintlich verlorengegangenen ›natürlichen‹ Handgebrauch, dann scheint die Problemgeschichte der Hand noch nicht ganz abgegolten zu sein, auch wenn zu hinterfragen sein wird, ob und wie Faszinationsgeschichten und Verlustnarrative wirklich dem »Modus eines reflexiven Verhältnisses zur Gegenwart«[112] zuarbeiten. Man mag sich jedenfalls auch heute noch, zwischen händischer Verblüffung und Überforderung, in einem Gleichnis wiederfinden, das Max Picard einst für das expressionistische Zeitalter entworfen hat: Dessen Symbol, so Picard, sei keineswegs ein »Buddha, der nach einem Blick in die Welt, die Welt aus seinen Händen entlassen hat, sondern ein Herakles, der nach einem Blick in die Welt unendlich viele Hände haben möchte, damit er mit

109 Michel Foucault, »Was ist Aufklärung?«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S. 687–707, hier: S. 706.

110 Walter Seitter, *Menschenfassungen*, S. 86.

111 Vgl. als Auftakt einer Reihe jüngerer Publikationen: Frank R. Wilson, *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York 1999. Eine philosophische Erkundung des Handwerks unternimmt: Richard Sennett, *The Craftsman*, New York 2008. In der deutschen Übersetzung heißt das Buch schlicht: *Handwerk.* Vgl. auch den Sammelband Marco Wehr und Martin Weinmann (Hg.), *Die Hand. Werkzeug des Geistes*, München 2005. Besonders für den Tastsinn (nicht nur der Hand!) interessieren sich: Martin Grunwald, *Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, München 2017; und Elisabeth von Thadden, *Die berührungslose Gesellschaft*, München 2018. Der jüngste Beitrag zu dieser Reihe an Faszinationsgeschichten ist das zitierte Buch von Jochen Hörisch, *Hände. Eine Kulturgeschichte.*

112 Michel Foucault, »Was ist Aufklärung?«, S. 700.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jeder dieser unendlich vielen Hände eines der unendlich vielen Dinge des Chaos erfassen kann«.[113]

113 Max Picard, »Expressionismus«, in: Thomas Anz und Michael Stark (Hg.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 568–572, hier: S. 571.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teil A: Aporien der Sinnlichkeit: Taktilität und Leibtheorie

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Ein Tastversuch: Edmund Husserls ›Doppelempfindung‹

2.1 Der Ort des Leibs: Genese einer Theoriefigur

a) Auf*takt*

In einem Unterkapitel des zweiten Teils seiner *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie* – kurz: *Ideen II* – führt Edmund Husserl einen Versuch mit den eigenen Händen durch. Die kleine philosophische Szene, die unter dem Titel ›Doppelempfindung‹ berühmt geworden ist, scheint zunächst denkbar simpel. Husserl streicht mit einer Hand über die andere und beschreibt die entstehenden Empfindungen. Er bemerkt zwei Dinge: zum einen »Tasterscheinungen […] von einer weichen, so und so geformten, glatten Hand« (Hua IV, 144), d.h. die betastete linke Hand, die als Tastobjekt der tastenden rechten Hand erscheint; zum anderen eine zweite Empfindung, denn »die linke Hand betastend finde ich auch in ihr Serien von Tastempfindungen vor, sie werden in ihr ›*lokalisiert*‹, sind aber nicht Eigenschaften konstituierend« (Hua IV, 145).[1] Bei der Selbstbetastung fühlt man, zusätzlich zum Tasten der rechten Hand, das Betastet*werden* in der linken Hand. Dieses Verhältnis ist prinzipiell austauschbar. Jedes Tasten kann als Betastetwerden aufgefasst werden und auch die betastete Hand tastet unweigerlich selbst. Der Tastvorgang macht sich also zweifach in jeder Hand bemerkbar: die rechte Hand fühlt, *was* sie betastet, und die linke Hand fühlt, *dass* sie betastet wird – und *vice versa*.[2] Statt das Subjekt des Tastens und das betastete Objekt klar zu unterscheiden, eröffnet sich im Betasten der eigenen Hand das komplexe Empfindungsfeld eines »getastete[n] Tastende[n]« (Hua IV, 148).

---

1 Husserls Sperrungen werden hier zur besseren Lesbarkeit entfernt, wenn sie nicht – wie hier – zur Betonung einzelner Begriffe eingesetzt sind und damit semantische Funktion besitzen. In diesem Fall sind sie kursiv wiedergegeben.

2 Ob man bei der Selbstberührung tatsächlich aktives Tasten und passives Betastetwerden stets auseinanderhalten kann, oder ob die Doppelempfindung nicht vielmehr als eine einzige, ›amalgamierte‹ Tastempfindung erscheint, kann im Selbstversuch durchaus hinterfragt werden. »Entstehen zwei Empfindungen, wenn sich zwei Tastorgane berühren?«, fragte bereits Ernst Heinrich Weber in seiner 1846 zuerst veröffentlichten, einflussreichen psychophysischen Studie zum Tastsinn (Ernst Heinrich Weber, *Tastsinn und Gemeingefühl*, Leipzig 1910, S. 110). Je nach berührendem bzw. berührtem Organ, so Webers Ergebenis, treten unterschiedlich differenzierbare Empfindungen bzw. Empfindungskomplexe auf.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die mehrfache Spiegelung oder Doppelung der Tastempfindung in der Selbstberührung hat eine *konstituierende* Funktion. Der Körper des tastenden Subjekts wird als ein buchstäblich ›herausragender‹ Gegenstand erkenntlich und lässt eine theoretische Figur entstehen, die in der Phänomenologie fortan ›*Leib*‹ heißen wird. Dieser Leib ist nicht einfach mehr Ding unter anderen Dingen in der Welt, sondern durch einen »affektiven Selbstbezug«[3] buchstäblich herausgehoben: Die »spezifische[n] Leibesvorkommnisse der Art, die wir *Empfindnisse* nennen […], fehlen den ›bloß‹ materiellen Dingen« (Hua IV, 146). Sie eröffnen den Weg in ein Wahrnehmungsfeld, das dem Transzendentalphilosophen Husserl eine letztlich nie ausformulierte Theorie der Sinnlichkeit mindestens aufdrängt. Maurice Merleau-Ponty wird später von einer »réhabilitation ontologique du sensible«[4] sprechen, deren erhebliche theoretische Konsequenzen schon an der Vielzahl produktiver Bezugnahmen auf das Tastexperiment abzulesen sind.[5] Gleichermaßen ließe sich die Doppelempfindung aber auch als ein theoretischer Konfliktherd phänomenologischen Denkens beschrei-

3 Bernhard Waldenfels, »Bewährungsproben der Phänomenologie«, in: *Philosophische Rundschau* 57 (2010), S. 154–178, hier: S. 163. Waldenfels' Artikel unternimmt einen weitreichenden Überblick über das, was phänomenologisch »heute zu erwarten« sei (ebd., S. 155) und schneidet unter den Titeln »Mediale Zwischeninstanzen«, »Leibkörper und Hirnforschung« sowie »Normalität im Widerstreit« (ebd., S. 154) Themengebiete an, die für die folgende Lektüre ebenfalls zentral sein werden.

4 Maurice Merleau-Ponty, »Le Philosophe et son ombre«, in: *Signes*, Paris 1960, S. 201–228, hier: S. 210. In der deutschen Übersetzung wird das französische *sensible* etwas zu spezifisch als »Sinnesempfindung« übersetzt: Maurice Merleau-Ponty, »Der Philosoph und sein Schatten«, in: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 45–67, hier: S. 52.

5 Die Doppelempfindung wurde besonders in der französischen Philosophie rezipiert, wo nicht nur Phänomenologen wie Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy und Michel Henry, sondern auch Jacques Derrida oder Gilles Deleuze auf die Doppelempfindung Bezug genommen haben. Vgl. die Spurenverfolgung bei Thomas Bedorf, »Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels. Teil 1: Husserl, Sartre«, in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Erste Lieferung* 2 (2019), S. 99–112; sowie Thomas Bedorf, »Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels. Teil 2: Merleau-Ponty, Levinas, Henry, Derrida«, in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Zweite Lieferung* 3 (2019), S. 31–54. Im deutschen Sprachraum hat sich vor allem Bernhard Waldenfels als Teil seiner »Phänomenologie der Responsivität« mit der Doppelempfindung beschäftigt, vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M. 2000, S. 35–44. Vgl. auch einige kürzere Texte Hans Blumenbergs: »Tastsinn und Wirklichkeitsbewußtsein«, in: *Zu den Sachen und zurück*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2002, S. 231–236, sowie »Selbstberührung«, in: *Phänomenologische Schriften 1981–1988*, hg. von Nicola Zambon, Berlin 2018, S. 478–482.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ben. Husserls Theorie des Leibes und ihr Ideal tastender Unmittelbarkeit stehen quer zum bewusstseinsphilosophischen Interesse der Phänomenologie und lassen sich nur schwerlich dem transzendentalphilosophischen Theoriegebäude subsumieren. Ein solcher ›problemorientierter‹ Zugang zur Doppelempfindung kann sich auf Lektüren Käte Meyer-Drawes und Jacques Derridas berufen,[6] die gezeigt haben, dass Leiblichkeit, als »Provokation der Architektur des Erkennens«[7] sowie als Figur eines anthropologischen Restbestands, eine dezidiert *widerspenstige* Theoriefigur darstellt. Husserl hat stets suggeriert, dass sich alle Probleme bei gründlicher Prüfung und methodisch sicherem Vorgehen letztlich der transzendentalen Phänomenologie fügen lassen. Bei genauer Betrachtung wird das schnell fraglich. Umgekehrt ließe sich auf Husserls Leibtheorie übertragen, was Michel Foucault an Nietzsche beschrieben hat: der Leib als ein »Ort der Zersetzung des Ich«, der als »Fläche, auf dem die Ereignisse sich einprägen« eine genealogische Perspektive einfordert, welche die »Verbindung zwischen Leib und Geschichte«[8] zutage treten lässt. Auch für Husserl gilt, dass die Doppelempfindung, je mehr sich in ihr ein Konflikt zwischen den leibtheoretischen und den bewusstseinsphilosophischen Tendenzen der Phänomenologie niederschlägt, desto stärker als Teil zeitgenössischer Neuverhandlungen des Tastsinns aufzufassen ist. Zwischen Diskursen körperlicher Wahrnehmung, medialer Vermittlung und technischer Verlängerbarkeit eingelagert, trägt die Doppelempfindung die Spuren theoretischer Aushandlungsprozesse in sich, die nicht nur Husserls Denken systematisch durchziehen, sondern grundsätzlich die Diskussionen der Zeit über Wahrnehmung, Körper und Weltverhältnisse auszeichnen (Kap. 2.3).

Einer solchen Historisierung wie Problematisierung des Husserl'schen Tastversuchs geht es also weniger darum, dessen innere Kohärenz zu bemängeln, als darum, im reibungsvollen Ineinanderspiel philosophischer Prämissen, sprachlicher Formen und historischer Resonanzen Husserls tastende Hände als Seismografen einer neu zu verhandelnden leiblichen

6 Käte Meyer-Drawe, »Der Leib – ›ein unvollkommen konstituiertes Ding‹«, in: Christoph Jamme und Otto Pöggeler (Hg.), *Phänomenologie im Widerstreit. Zum 50. Todestag Edmund Husserls*, Frankfurt a.M. 1989, S. 291–306; Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, Berlin 2007, S. 207–234.

7 Käte Meyer-Drawe, »Der Leib – ›ein unvollkommen konstituiertes Ding‹«, S. 297.

8 Michel Foucault, »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II: 1970–1975*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 166–191, hier: S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sinnlichkeit zu beschreiben. Dabei lassen sich einleitend drei Konfliktlinien nennen, die für Husserls Tastversuch charakteristisch sind und die den folgenden Lektüreversuch anleiten. *Erstens* beginnt die Doppelempfindung als Versuch eines *Rückzugs* des Leibs auf sich selbst, entdeckt dabei jedoch eine Form körperlicher *Offenheit*, die als unhintergehbarer leiblicher Weltbezug das Bewusstseinsprimat der Phänomenologie gefährdet. Der Leib erweist sich im Tastexperiment als ein Empfindungsfeld affektiver Potenzialität, das sowohl Husserls methodischen Solipsismus als auch seine transzendentalen Absichten durchkreuzt. Die Doppelfindung lässt sich, *zweitens*, als Versuch einer Maximierung von *Immanenz* beschreiben, entkommt aber nie der Notwendigkeit taktiler *Vermittlung.*[9] Zwar stellt die Selbstberührung den aktiven Versuch dar, die sinnlichen Dispositionen des leiblichen Subjekts aus sich selbst heraus, »autoaffektiv«[10] zu entwickeln, diese Hinwendung zur Unmittelbarkeit verbleibt jedoch – wie es der Begriff des ›Un-Mittelbaren‹ suggeriert – die versuchte Negation einer immer vorausgesetzten Vermittlung.[11] Sie stößt auf ein

9 Philosophische Kritik an der Emphase erkenntnistheoretischer Unmittelbarkeit der Phänomenologie hat bereits in aller Deutlichkeit Adorno geäußert: Theodor W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, hg. von Rolf Tiedemann Frankfurt a.M. 1990. Zur Kritik der metaphysischen Voraussetzungen der Überhöhung von Selbstpräsenz und lebendiger Gegenwart vgl. Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen,* Frankfurt a.M. 2015, hier: S. 11–17 und S. 74. Die phänomenologischen Konsequenzen untersucht: Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M. 2002. Vgl. auch: Emmanuel Alloa und Natalie Depraz, »Edmund Husserl – ›Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding‹«, in: Emmanuel Alloa u.a. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2019, S. 7–22.

10 Vgl. zum Begriff der Autoaffektion bei Husserl als Ideal einer sich selbst hörenden Stimme: Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, S. 102–107. In Derridas *Grammatologie* ist die Autoaffektion Beispiel und Symptom der logozentristischenTradition: »Der Logos aber kann unendlich und sich selbst gegenwärtig nur sein, kann als *Selbstaffektion sich nur ereignen* durch die *Stimme*: als Ordnung des Bezeichnens, durch die das Subjekt in sich heraustritt, in der es den Signifikanten, den es selbst äußert und von dem es gleichzeitig gezeichnet affiziert wird, nicht aus sich heraus setzt. Derart ist zumindest die Erfahrung – oder das Bewußtsein – der Stimme: Sich-im-Reden-Vernehmen.« (Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974, S. 175) Der späte Derrida hat sich intensiver mit dem Tastsinn beschäftigt; bzgl. der Doppelempfindung spricht er von einer »Auto-Hetero-Affektion« (Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 232).

11 Zur ›Un-Mittelbarkeit‹ als »Aufhebung einer *-mittelbarkeit*« als Charakteristikum der »Wahrnehmungstechniken« der Zwischenkriegszeit vgl. Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918–1939*, München und Paderborn 2010, hier vor allem: S. 20ff.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›ursprüngliches Supplement‹ im Moment der Maximierung von Selbstpräsenz.[12] Man kann regelrecht von einem leiblichen Schisma sprechen, nach dem die gleichzeitig wahrgenommene und wahrnehmende Hand zwischen äußerem Objekt und immanentem Subjekt des Empfindungsakts oszilliert. Mit der Unmöglichkeit leiblichen Selbstabschlusses wird eine Fremdheitserfahrung zur Möglichkeitsbedingung jedes körperlichen Selbstbezugs. *Drittens* muss der Versuchsaufbau als Erkundung eines Raumes unmittelbarer *Evidenz* verstanden werden – für die der Tastsinn philosophiegeschichtlicher Bürge ist[13] –, deren praktische Durchführung aber immer wieder auf die *Kontingenz* körperlicher Gegebenheiten verweist. Im Zentrum dieses Problems steht Husserls Wahl der Hand als *exemplarisches* Tastorgan. Sie ist sowohl ein prinzipiell austauschbares Durchführungsorgan des Versuchs wie sie gleichzeitig als sein herausragendes Paradigma fungiert. Dies verweist auf einige still vorausgesetzte Vorannahmen, welche die Doppelempfindung durchziehen und sie als theoretischen Versuch motivieren, insbesondere eine latente anthropologische Spannung, die sich etwa zu erkennen gibt, wenn Husserl von einem Leib spricht, »*in* dem ich unmittelbar *schalte und walte*« (Hua I, 128), oder ihn als »Willensorgan« (Hua IV, 151) und als Organ des »fiat« (Hua IV, 257) charakterisiert. Husserls Leibtheorie rekurriert mit solchen Beschreibungen stets auf die Vorstellung eines aktiven und steuerbaren *Menschen*körpers, die sein Tastversuch – entgegen der phänomenologischen Pflicht zur voraussetzungslosen Beschreibung – nicht loswird. Ein anthropologischer Subtext organisiert und destabilisiert das Vorgehen Husserls gleichermaßen (Kap. 2.4).

Bei der Doppelempfindung treten Hand und Leib also in ein *genetisches* Verhältnis zueinander: Die Berührung der eigenen Hände bringt einen Leib hervor. Geht es im Folgenden um eine solche *Genese des Leibs*, meint das ausdrücklich nicht eine *Genealogie des Leibs*. Leiblichkeit als theoretische Figur ist sicherlich älter als der Versuch Husserls[14] und wird

12 Vgl. Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 231. Von ›originären Suppelementen‹ in phänomenologischen Leibtheorien spricht auch Bernhard Waldenfels, »Bewährungsproben der Phänomenologie«, S. 162.

13 Vgl. dazu auch als eine Vorgeschichte von Husserls Tastversuch: Natalie Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007.

14 Vgl. Stephan Grätzel, *Die philosophische Entdeckung des Leibes*, Stuttgart 1989, zeichnet die philosophiegeschichtliche Entwicklung von Leibkonzepten von Descartes bis Nietzsche nach; Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, geht in seiner literaturgeschichtlichen Studie vor allem von Herder aus; die

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

etwa schon bei Friedrich Nietzsche als Gegengewicht zum tradierten philosophischen Fokus auf den Geist aufgewertet: »Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand [!] seines Willens«, lehrt sein Zarathustra.[15] Umso mehr gerät in einer auf Husserl fokussierenden Lektüre in den Blick, wie sich erst in der In-Szene-Setzung des Tastversuchs ein solches theoretisches Objekt konstituiert. Auf diese buchstäblich *poietische* Kraft der Doppelempfindung – im Sinne des Herstellens wie im Sinne seiner darstellerischen Verfahren – ist besonderen Wert zu legen, insofern diese doppeldeutige ›po(i)etologische‹ Frage vom Projekt der Phänomenologie nicht zu trennen ist. Wenn Husserls Tastversuch, wie alle Gegenstände einer stets deskriptiv vorgehenden Phänomenologie, im Selbstversuch *erschrieben* werden muss, dann bezeichnet ›Doppelempfindung‹ fortan ein Dreifaches: ein leibliches Empfindungsphänomen, eine theoretische Operation und deren sprachliche Darstellung. Statt einer Beschreibung von Husserls Leibphilosophie soll es im Folgenden um diese mehrdeutige ›Hervorbringung‹ des Leibs und die nicht zufällige Rolle der Hand dabei gehen.

b) Das Erscheinen des Leibs

Vom Leib als einem Objekt zu sprechen, das sich in der Selbstbetastung *konstituiert*, greift bereits auf phänomenologisches Vokabular zurück, das erklärt werden muss. Der Begriff der ›Konstitution‹ ist grundlegend für die Phänomenologie und bildet zunächst das notwendige Korrelat des phänomenologischen Basaltheorems der ›Intentionalität‹, d.h der Tatsache, dass das Bewusstsein als ein (beispielsweise auf Gegenstände) *gerichtetes* verstanden werden muss. Bewusstsein ist immer Bewusstsein von etwas, das innerhalb des Erfahrungsstroms als Seiendes nicht nur *für*, sondern auch *durch* ein Bewusstsein konstituiert wird.[16] Dabei geht es

---

Beiträge des Sammelbandes Matthias Koßler und Michael Jeske (Hg.), *Philosophie des Leibes. Die Anfänge bei Schopenhauer und Feuerbach*, Würzburg 2012, konzentrieren sich in unterschiedlichen Ansätzen auf die im Titel genannten Philosophen.

15 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (=Kritische Studienausgabe, Bd. 4)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 40.

16 Vgl. zu den mit der ›Konstitution‹ einhergehenden Fragestellungen der Phänomenologie: Dan Zahavi, »Réduction et constitution dans la phénoménologie du dernier Husserl«, in: *Philosophiques* 20(2) (1993), S. 363–381, hier: S. 363; sowie Sebastian Luft, »Von der mannigfaltigen Bedeutung der Reduktion nach Husserl: Reflexionen zur Grundbe-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht um ›Dinge an sich‹ jenseits von Bewusstseinsakten – Husserl hält die Vorstellung, die Wahrnehmung käme »an das Ding selbst nicht heran«, für einen »prinzipielle[n] Irrtum« (Hua III/1, 89). Seine Phänomenologie fängt das Verhältnis von intentionalem und realem Gegenstand stattdessen durch ein »vielfältiges System von kontinuierlichen Erscheinungs- und Abschattungsmannigfaltigkeiten« (Hua III/1, 85) ein. Auch das phänomenologische Mantra ›Zu den Sachen selbst‹ meint daher immer nur diejenigen ›Sachen‹, die durch ein Bewusstsein konstituiert sind.[17]

In den *Ideen II* setzen die Konstitutionsleistungen seiner Leibtheorie die transzendentale Reduktion voraus, die Husserl im ersten Teil seiner *Ideen* entwickelt hat. Mithilfe der *Epoché* (ἐποχή), d.h. der ›Einklammerung‹ des naiven Lebensvollzug und der Ausschaltung der »natürlichen Einstellung« (Hua III/1, 56ff.), zielt Husserl dabei auf eine Reduktion im Wortsinn: ein Zurückführen (*re-ducere*) des Erscheinenden auf Akte des Bewusstseins.[18] Die *Epoché* erhebt den phänomenologischen Blick zur ›Wesensschau‹ und die Phänomenologie zu einer *prima philosophia*, die fortan mit dem Anspruch auftritt, Möglichkeit und Bedingung von Erkenntnis überhaupt zu beschreiben. Wenn die sogenannte »natürliche Welt« durch die *Epoché* ihre Seinsgeltung verliert – »Alles und jedes, was sie [die natürliche Einstellung, A.H.] in ontischer Hinsicht umspannt, setzen wir in Klammern« (Hua III/1, 65) –, dann geht es Husserl jedenfalls nicht um einen metho-

---

deutung des zentralen Begriffs der transzendentalen Phänomenologie«, in: *Phänomenologische Forschungen* (2012), S. 5–29. Einen phänomenologiegeschichtlichen Überblick unternimmt Robert Sokolowski, *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, Den Haag 1970.

17 Dieses phänomenologische ›Motto‹ wurde zuerst in den *Logischen Untersuchungen* in Abgrenzung zum logischen Positivismus formuliert: »Wir wollen uns schlechterdings nicht mit ›bloßen Worten‹, das ist mit einem bloß symbolischen Wortverständnis, zufrieden geben, wie wir es zunächst in unseren Reflexionen über den Sinn der in der reinen Logik aufgestellten Gesetze über ›Begriffe‹, ›Urteile‹ ›Wahrheiten‹ usw. mit ihren mannigfachen Besonderungen haben. Bedeutungen, die nur von entfernten, verschwommenen, uneigentlichen Anschauungen – wenn überhaupt von irgendwelchen – belebt sind, können uns nicht genug tun. Wir wollen auf die ›Sachen selbst‹ zurückgehen.« (Hua XIX/1, 10; vgl. auch Hua III/1, 42)

18 Ob *Epoché* und »transzendentale Reduktion« zwei verschiedene Schritte oder ein und dasselbe sind, ist dabei nicht ganz klar (vgl. »Epoché«, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. von Helmuth Vetter, Hamburg 2004, S. 145–151, hier vor allem S. 145). Eine klare Unterscheidung trifft auch Alexander Schnell, der die Verwischung der beiden Termini als Inkonsequenz Husserls kritisiert, vgl. Alexander Schnell, *Was ist Phänomenologie*, Frankfurt 2019, S. 51ff. Wenn Husserl diese beiden Schritte terminologisch nicht scharf trennt, dann wohl deshalb, weil sie zusammengehören: Ohne transzendentale Reduktion hätte die Einstellung der *Epoché* keinen Zweck.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dischen Zweifel cartesianischer Prägung,[19] sondern um eine »Urteilsenthaltung«, ein »Absehen«, darum »keinen Gebrauch« zu machen (Hua III/1, 63ff.), um eine »absolute Korrelation von Seiendem jeder Art und jeden Sinnes einerseits und absoluter Subjektivität andererseits« (Hua VI, 154) zu hinterlassen. Als »phänomenologische[s] Residuum« (Hua III/1, 68) eröffnet sich im transzendentalen Bewusstsein ein Raum absoluter Selbstgegenwart.[20] Die Schwierigkeiten der *Epoché* als der zentralsten aller phänomenologischen Techniken hat Husserl zwar stets betont, aber ihre faktische Durchführbarkeit nie hinterfragt, sondern stets vorausgesetzt.[21] Übung brauche es zwar, aber »bei furchtloser Konsequenz (die nicht jedermanns Sache ist)« (Hua V, 149) verspricht die *Epoché* immerhin die Wirkung einer »religiösen Umkehrung«. (Hua VI, 140)

Durch die *Epoché* radikalisiert sich die Herausforderung phänomenologischer Konstitution: »Die Welt im Ganzen der Reduktion zu unterwerfen«, hat nach Sebastian Luft zur Voraussetzung, ebenjene Welt »im Ganzen als konstituierte zu begreifen«.[22] Eugen Fink bezeichnet Husserls transzendentales Projekt daher als »wesenhaft ›konstitutive Phänomenologie‹«: »Das wahre Thema der Phänomenologie ist weder die Welt einer-

19 Husserl zweifelt nicht, sondern enthält sich des Urteils; er braucht daher auch keinen *genius malignus*. Das zu berücksichtigen ist auch wichtig, um sich Husserls Descartes-Lektüren, in denen er von einer »Cartesianischen Epoché« spricht, mit einer gewissen Vorsicht zu nähern. Diese Bezeichnung läuft Gefahr, Unterschiede mehr zu verwischen als Ähnlichkeiten zu erhellen (vgl. etwa Hua VI, 76–80). Vgl. dazu Elisabeth Strökers Einleitung zu Husserls *Cartesianischen Meditationen*: Hua I, XI–XX, hier: S. XIIIf.

20 Vgl. Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen,* S. 74f. Aus innerphänomenologischer Perspektive hat Søren Overgaard die Epoché als Zitationstechnik beschrieben und damit den vermeintlichen ›Purifikationsgestus‹ phänomenologischer Einklammerung bestritten: Søren Overgaard, »How to do things with brackets: the epoché explained«, in: *Continental Philosophy Review* 48 (2015), S. 179–195. Adorno spricht in ähnlicher Weise, allerdings in kritischer Absicht, von der *Epoché* als einer »Welt in Anführungszeichen«, die nichts ist als eine »Tautologie der existierenden« (Theodor W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 200).

21 Die transzendentale Wende, welche die Phänomenologie mit den *Ideen I* nimmt, war unter Husserls Schülern nicht unumstritten (vgl. Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Den Haag u.a. 1982, S. 107 und 168). Entsprechend hat sich aber auch Husserl immer wieder von vermeintlich Abtrünnigen abgesetzt: vgl. dazu Edmund Husserl, Brief an Karl Löwith, 22. Februar 1937, in: *Briefwechsel, Bd. IV: Die Freiburger Schüler,* Dordrecht 1994. S. 397, der vor allem Heidegger und Scheler (deren Status als ›Schüler der Phänomenologie‹ Husserl chronisch überschätzt hat) als »Frühvollendete« abtut. Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 2.4 zum Verhältnis von Phänomenologie und Anthropologie.

22 Sebastian Luft, »Von der mannigfaltigen Bedeutung der Reduktion nach Husserl«, S. 21.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seits, noch eine ihr gegenüberzustellende transzendentale Subjektivität andererseits, sondern das *Werden der Welt in der Konstitution der transzendentalen Subjektivität*.«[23] Nach der Durchstreichung aller Seinssetzungen wird das Ziel einer »objektive[n] Einheit der Gegenständlichkeit«, die sich »einstimmig ›bekunden‹, ›ausweisen‹, und ›vernünftig‹ bestimmen lassen kann« (Hua III/1, 196) damit in spezifischer Weise erklärungsbedürftig. ›Konstitution‹ bezeichnet notwendigerweise eine *Re*konstitution von etwas, das durch die Reduktion preisgegeben wurde.[24] Das betrifft nicht zuletzt das phänomenologische Subjekt selbst, das sich korrelativ zum Konstitutionsgeschehen *mit*konstituieren muss.[25] Husserl reflektiert in der *Krisis* die radikalen Konsequenzen dieses Schritts, wenn er schreibt, die Phänomenologie müsse »zunächst bodenlos anfangen«, um sich »aus eigener Kraft selbst einen Boden zu schaffen«. (Hua VI, 185)[26]

An diese Herausforderung der phänomenologischen Bodenlosigkeit müssen die *Ideen II* anknüpfen, wenn sie *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (so der Untertitel) vorzunehmen versuchen. Im ersten Teil der *Ideen* hat Husserl dies als »funktionelles Problem« (vgl. Hua III/1, 196) beschrieben und durch die Unterscheidung von *Noesis* und *Noema* in einen ›Bauplan‹ des intentionalen Bewusstseins überführt. Die *Ideen II* befassen sich dahingegen stärker mit der Natur des zu Konstituierenden und versuchen, in drei Abschnitten die Konstitution der »materiellen Welt«,

23 Eugen Fink, »Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik«, in: *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*, Den Haag 1966, S. 79–156, hier: S. 139.

24 Emmanuel Levinas etwa spricht wie selbstverständlich von der »*Re*konstitution des konkreten Seins des Gegenstands« (Emmanuel Levinas, »Überlegungen zur phänomenologischen Technik«, in: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg und München 1999, S. 81–102, hier: S. 89, Hervorhebung A.H.).

25 Vgl. Dan Zahavi, »Réduction et constitution dans la phénoménologie du dernier Husserl«, S. 377: »L'activité constituante est caractérisée par une sorte de réciprocité dans la mesure où l'agent constituant est lui-même constitué par le processus de constitution.«

26 Husserl bezeichnet daher wiederholt die Arbeit am ›Selbstverständlichen‹ als »das größte aller Rätsel« (Hua VI, 184) und damit als zentrale Herausforderung seiner Philosophie. Hans Blumenberg bringt das auf den Punkt: »Selbstverständlichkeit ist […] einerseits die Signatur aller phänomenologischen Gegenstände, andererseits die Auszeichnung eines von ihr entdeckten und daher ihr schlechthin adäquaten besonderen Gegenstandsfeldes.« (Hans Blumenberg, *Theorie der Lebenswelt*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2010, S. 106.) Zur Selbstverständlichkeit des Handgebrauchs bei Heidegger vgl. Kap. 5.1.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der »animalischen Natur« und der »geistigen Welt« nachzuvollziehen.[27] Diese Verschiebung von der Architektonik der Konstitutions*leistung* zur Stufenlogik der Konstitutions*gegenstände* bedeutet auch eine folgenreiche Verschiebung hin zu einem stärker wahrnehmungsbasierten Zugang. Husserl begibt sich in einen Raum, den man seit Kants transzendentaler Ästhetik schlicht ›Sinnlichkeit‹ nennt – »[d]ie Fähigkeit (Receptivität), Vorstellungen durch die Art, wie wir von Gegenständen afficirt werden, zu bekommen«[28] –, auch wenn Husserl den Begriff teilweise ablehnt.[29] Stehen mit der Hinwendung zur Sinnlichkeit spezifische sinnliche Fakultäten zur Disposition, ist es kein Zufall, dass sich Husserl hier zum ersten Mal dem Leib zuwendet. Schon früh in den *Ideen II* muss Husserl eingestehen, dass die »Selbstvergessenheit« des phänomenologischen Subjekts, wie sie die *Epoché* ja noch eingeübt hatte, in diesem Kontext »nicht wohl angebracht« scheint (Hua IV, 55): »Es stellt sich heraus, daß die Beschaffenheit der materiellen Dinge als Aistheta, so wie sie anschaulich vor mir stehen, abhängig sind von meiner, des erfahrenden Subjekts, Beschaffenheit, bezogen auf meinen Leib und meine ›normale Sinnlichkeit‹.« (Hua IV, 56)[30] Husserl wird dem Leib schon an dieser frühen Stelle drei fundamentale Funktionen zuweisen. Der Leib ist erstens »*Wahrnehmungsorgan*, er ist bei aller Wahrnehmung *notwendig* dabei« (Hua IV, 56); zweitens ist er »Träger der Orientierungspunkte Null«, also Definiens des »Hier und Jetzt« (Hua IV, 56), auf das Phänomene bezogen sind; drittens ist er, aufgrund der in ihm ablaufenden »kinästhetischen Empfindungen«, konstitutiv »für den Aufbau der räumlichen Welt« (Hua IV, 57). Wenn sich eine materielle Welt für und durch ein Bewusstsein konstituieren lassen soll, dann funktioniert das nur über einen empfindenden und wahrnehmenden Leib.

---

27 Nach diesen Begriffen sind die einzelnen Abschnitte der *Ideen II* gegliedert (vgl. Hua IV, V–XI). »Animalisch« bedeutet hier nicht ›tierisch‹, sondern ›seelisch‹ und umfasst, dem Anspruch nach, gleichermaßen die Konstitution von Menschen und Tieren. Auf die Problematik dieses Begriffs wird noch einzugehen sein.

28 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl. 1787 (=Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. III)*, Berlin 1911, S. 49.

29 Der Begriff ›Sinnlichkeit‹ läuft laut Husserl Gefahr, bloße »sinnliche Data« und »die sinnlichen Gefühle und Triebe« zu vermengen – erstere wären Teil der sensuellen *hylé*, letztere der intentionalen *morphé* (Hua III/1, 193). Zumindest für die Kantische Bestimmung von Sinnlichkeit trifft das nicht zu.

30 Erwähnung findet der Leib auch schon im ersten Band der *Ideen,* allerdings nicht unter dem Gesichtspunkt seiner Konstitution (vgl. Hua III/1, 116f.).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In der Forschung trifft man oft auf die Vorstellung, dieser Leib, als gelebter und erfahrener *Eigenleib*, sei in Kontrast zu einem materiell vorfindlichen *Körper* zu setzen. Diese sehr anschauliche und auch etymologisch zu unterfütternde[31] Gegenüberstellung von Leib und Körper – oft als Komposita »Körper*haben*« und »Leib*sein*« zusätzlich akzentuiert[32] – hat zwar eine breite Rezeption erfahren,[33] ist aber für Husserl nicht einfach zu übernehmen. ›Körper‹ wird von Husserl ganz allgemein im Sinne *physischer* Körper verstanden und daher ist der Leib, insofern er *auch* materielles Ding in der Welt ist, *auch* ein Körper, wenn auch nicht ›bloß‹ ein Körper: »Unter den eigentlichen Körpern dieser Natur finde ich […] meinen Leib, nämlich als den einzigen, der nicht bloßer Körper ist, sondern eben Leib.« (Hua I, 128) Maßgeblich für den Phänomenologen ist die Erscheinungsweise des Leibs und nach Husserl tritt er eben

31 Vgl. zusammenfassend Matthias Koßler, »Leib und Körper. Zum Zusammenhang von Körperkult und Leibesverachtung«, in: *Widerspruch* 42 (2004), S. 80–88, hier: S. 80f.: »Das Wort ›Körper‹ wurde im 13. Jh. aus dem Lateinischen entlehnt und nahm nach und nach die Stelle des Wortes ›lich‹ ein, das mit der Weiterentwicklung zu ›Leiche‹ zugleich eine Bedeutungsverengung erfuhr. Das Wort ›Leib‹ hingegen ist die alte und ursprüngliche Form der Substantivierung von ›leben‹. Die Differenzierung zwischen ›Leib‹ und ›Leben‹ (dem substantivierten Infnitiv, der im Mittelalter erstmals auftaucht) findet im Übergang zur Neuzeit statt, also parallel zur Entwicklung der Begriffe ›Körper‹ und ›Leiche‹. Diese etymologische Betrachtung zeigt an, dass ›Körper‹ und ›Leib‹ insofern in einem Gegensatz zueinander stehen, als ›Leib‹ untrennbar mit Lebendigkeit verknüpft ist, während demgegenüber ›Körper‹ den Aspekt der Leblosigkeit betont.«

32 Dieses Begriffspaar wird dann wiederum etwas holzschnittartig Helmuth Plessners Anthropologie zugeschrieben, der allerdings Körper und Leib terminologisch nicht derart konsequent trennt. Stattdessen formuliert Plessners »Prinzip der exzentrischen Positionalität« weitaus differenziertere körperliche (Selbst-)Bezüge, als das die einfache Trennung von Körperhaben und Leibsein suggeriert: »Ihm [dem Menschen, A.H.] ist der Umschlag vom Sein innerhalb des eigenen Leibes zum Sein außerhalb des Leibes ein unaufhebbarer Doppelaspekt der Existenz, ein wirklicher Bruch seiner Natur. Er lebt diesseits und jenseits des Bruches, als Seele und als Körper *und* als die psychophysisch neutrale Einheit dieser Sphären. […] Positional liegt ein Dreifaches vor: das Lebendige ist Körper, im Körper (als Innenleben oder Seele) und außer dem Körper als Blickpunkt, von dem aus es beides ist. Ein Individuum, welches positional derart dreifach charakterisiert ist, heißt *Person*.« (Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin und New York 1975, S. 292f.) Mit Husserls Leibtheorie darf das nicht vermengt werden: Husserl operiert unter den Bedingungen einer bewusstseinszentrierten Transzendentalphilosophie; Plessner hingegen schreibt über spezifisch *menschliche* Körperverhältnisse. Bezüglich der Trennung von Haben und Sein, meint Husserl im Übrigen, es könne »sehr wohl heißen ich bin nicht mein Leib, sondern ich habe meinen Leib« (Hua IV, 94).

33 Vgl. etwa Thomas Fuchs, »Wege aus dem Ego-Tunnel. Zur gegenwärtigen Bedeutung der Phänomenologie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63(5) 2015, S. 801–823.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sowohl als materieller Körper *als auch* als empfindender Leib auf. Leib und Körper sind in der Empfindung aufeinander verwiesen und wenn Husserl nur den materiellen Teil bezeichnen will, spricht er entsprechend vom »Leibkörper« (vgl. Hua IV, 63, 121, 138, 144).

Diese Untrennbarkeit von materiellem und empfindendem Leib verweist auf eine innere Spannung, die für die Doppelempfindung genauso entscheidend wie problematisch ist. Wenn ein materieller Leib bei jedem Bewusstseinsakt »mit dabei ist« (Hua IV, 144), wird fragwürdig, wie sich dieser unhintergehbare körperliche Weltbezug zur Ausklammerung aller Seinssetzungen der *Epoché* verhält. Auf der einen Seite war es das Resultat der transzendentalen Reduktion, die »natürliche Welt« in einen Zustand reiner Phänomenalität zu verwandeln, für die nur noch das konstituierende Bewusstsein zuständig ist. Auf der anderen Seite zeigen die folgenden Untersuchungen zur Konstitution, dass die materiellen Gegebenheiten des Leibs mitformen, was sich überhaupt an Phänomenen zeigt. Der Leib scheint damit, mit Käthe Meyer-Drawe gesprochen, »auf beiden Seiten des Konstitutionsgeschehens«[34] zu stehen, ist also gleichzeitig konstituierendes Organ als auch konstituiertes Ding. Schon Adorno hatte – vor der Veröffentlichung der *Ideen II* – in der Phänomenologie den Konflikt erkannt, dass mit dem Leib »die Empfindung […] gar nicht isoliert werden kann von den Sinnesorganen«: »[D]as Constituens wäre so abhängig vom Constitutum wie dieses von jenem. An dieser Stelle muß Husserls Analyse verstummen, wenn sie nicht die gesamte ἐποχή durch einen in dieser gewonnenen Befund sprengen will.«[35] Gleichzeitig wird erst an diesem Punkt, an dem Leiblichkeit als eine »Provokation der Architektur des Erkennens«[36] erscheint, überhaupt die Notwendigkeit der Doppelempfindung und ihres Vorgehens ersichtlich. Der Clou der Selbstberührung besteht darin, materielle und empfindende Schichten aufeinander abzustimmen und gleichzeitig auftreten zu lassen. Indem im taktilen Selbstempfinden eine Art ›Leib-Effekt‹ eintritt, wird die Aufgabe der leiblichen Selbstbegründung in einer Szene autoaffektiver Berührungsempfindungen umgesetzt. An dieser Stelle wird der ›Ort des Leibes‹ in der Phänomenologie zum ›Ort der Hand‹.

---

34 Käte Meyer-Drawe, »Der Leib – ›ein unvollkommen konstituiertes Ding‹«, S. 294.

35 Theodor W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 149f. Adorno entwickelt diese Beobachtungen anhand der *Cartesianischen Meditationen*.

36 Käte Meyer-Drawe, »Der Leib – ›ein unvollkommen konstituiertes Ding‹«, S. 297.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2 Anfangen zu Berühren: Husserls Doppelempfindung

a) Husserls Ernst des Anfangs

Man könnte damit sagen: Die Doppelempfindung stellt den Lösungsversuch Husserls für die Herausforderung der aporetischen Selbstbegründung phänomenologischer Sinnlichkeitskonzeptionen dar. Mit gewissem Recht kann man ihren Versuchsaufbau damit als eine für Husserl nicht untypische ›Technik des richtigen Anfangens‹ bezeichnen. Es lohnt sich, bei dieser Frage des Anfangens kurz zu verweilen. Nicht nur leitet sich der Begriff selbst von ›angreifen‹ und ›anfassen‹ her;[37] vor allem handelt es sich beim Anfangen um einen neuralgischen Punkt des Verhältnisses von phänomenologischem Denken und seiner sprachlichen Wiedergabe. Man kann, wie das etwa Edward Said getan hat, von Husserl als dem großen ›Anfänger‹ der europäischen Philosophie sprechen,[38] so wie auch Hans Blumenberg Husserls Phänomenologie als eine »Philosophie des unbefangenen Anfangens« charakterisiert hat.[39] Die Aufgabe richtig, d.h. am Anfang anzufangen, hat Husserl wiederholt als die zentrale Herausforderung seiner Philosophie betont: Fehlt »ein Empfinden für den Ernst des Anfangs«, so schreibt er, dann fehlt »das Erste und Wichtigste: der ursprünglich selbsttätig erworbene und eigentümlich philosophische Boden und somit diejenige Bodenständigkeit oder Wurzelechtheit, die wirkliche Philosophie allein ermöglicht« (Hua V, 161). Der Phänomenologe übt sich in einer ›Kunst des Anfangens‹, in der immer wieder um die richtigen Anfänge gerungen und zu den Anfängen zurückgekehrt wird. Es entsteht das philosophische Ideal eines »rechten Anfängers«, der über die allerersten Anfänge weder hinwegkommen kann noch möchte:

> Hat er [Husserl spricht von sich als »dem Verfasser«, A.H.] das Ideal seines philosophischen Strebens praktisch auf das eines rechten Anfängers herabstim-

37 ›Anfangen‹ leitet sich von ›anfahen‹ (angreifen, anfassen) her, desen Wortstamm ›fahen‹ durch ›fangen‹ ersetzt wurde und heute nur noch in der ›Fähigkeit‹ geläufig ist; vgl. nicht nur für diese Herleitung, sondern als eine grundlegende ästhetik- und medientheoretisch informierte Auseinandersetzung mit dem Themenfeld des Anfangs: Andrea Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen 2020, S. 84.

38 Edward Said spricht von ihm als »epitome of modern mind in search of absolute beginnings« (Edward Said, *Beginnings. Intention & Method*, London 1985, S. 48).

39 Hans Blumenberg, »Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie«, in: *Schriften zur Technik,* Berlin 2015, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, S. 163–202, hier: S. 171.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> men müssen, so ist er mindestens für sich selbst im Alter zur vollkommenen Gewißheit gekommen, sich einen *wirklichen* Anfänger nennen zu dürfen. Fast möchte er hoffen – wenn ihm Methusalems Alter beschieden wäre – doch noch zum Philosoph werden zu können. (Hua V, 161)

Das ist, 1930 verfasst – also bereits drei Jahrzehnte nach dem philosophischen Durchbruch –, nicht Ausdruck falscher Bescheidenheit, sondern der methodische Imperativ einer ›radikalen‹ Philosophie im Sinne ebenjener »Wurzelechtheit«. Für Husserl, der sich in Zeiten von Philosophischer Anthropologie und Heidegger'scher Fundamentalontologie immer wieder von sogenannten »Frühvollendeten« distanzierte, ist die Bezeichnung ›Anfänger‹ ein durch und durch positiv zu verstehender Anspruch – und das glatte Gegenteil eines Dilettanten. Gleichermaßen deutet sich an, dass, wenn Husserl das Anfängerstadium nie zu verlassen anstrebt, in dieser Gründungs- und Anfangsemphase auch das Risiko zirkulärer Selbstbegründungen und autologischer Leerläufe liegt. In der buchstäblichen Bodenlosigkeit seines Philosophierens, in der es gilt, »sich aus eigener Kraft selbst einen Boden zu schaffen« (Hua VI, 185), arbeitet Husserl an dem, was Edward Said als die Aporien eines ›intransitiven Anfangs‹ beschrieben hat: ein Anfang, der »no object but its own constant clarification«[40] kennt und in einem »tautological circuit of beginnings about to begin«[41] nie zum Schluss kommt.

Dieser »Ernst des Anfangs« nimmt bei Husserl verschiedene Formen an und durchquert diverse Aspekte seiner Philosophie. Er ist Ausdruck der »Prätention der phänomenologischen Erkenntnistheorie« (Hua VIII, 327) im Sinne ihres transzendentalen Anspruchs als *prima philosophia*; er wird in den Vorlesungen über die *Erste Philosophie* auch praxeologisch qualifiziert und in die Idealbiografie einer »Lebensform des werdenden Philosophen« (Hua VIII, 7) überführt; zuletzt erwächst in der *Krisis* die historische Aufgabe einer »Rückfrage auf die Urstiftung der Ziele« (Hua VI, 72) zur philosophischen Selbstbesinnung der Philosophie. Entsprechend wird das Anfangen für Husserl auch zum poetologischen Prinzip. Philosophieren bedeutet für Husserl ein ständiges Neubeginnen, das sich in unzähligen Manuskriptseiten an Versuchen, Aufzeichnungen, Notizen niederschlägt, die als Neuanfänge einen Ethos des *Immer-wieder-von-vorne-Anfangens* verkörpern. Laut Enzo Paci liegt hier das »primäre und fundamentale Charakteristikum« der Phänomenologie: »Husserl sempre di

40 Edward W. Said, *Beginnings*, S. 72.
41 Ebd., S. 76f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nuovo.«[42] Nicht zufällig hat Husserl sein ganzes Leben lang vor allem Einführungen veröffentlicht.[43]

Zu diesem Fundierungsanspruch der Phänomenologie tritt die *methodische* Entscheidung, die transzendentale Zielsetzung von »originären Anschauungen« aus zu entwickeln. Das in den *Ideen I* formulierte »Prinzip aller Prinzipien« besagt, »daß jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei, daß alles, was sich uns in der ›Intuition‹ originär, (sozusagen in seiner leibhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei« (Hua III/1, 51). Das gleich doppelt auftauchende »originär« markiert einen Ursprung, der – als »Rechtsquelle« juridisch erhöht – lebensweltliche Anschauungen zum Wegweiser ins Transzendentale erklärt. Husserls Erkenntnislehre beruht darauf, dass in jeder noch so trivialen Erscheinung die Möglichkeit transzendentaler Einsichten angelegt ist. So speist sich die Phänomenologie aus einer Wahrnehmungslehre, die immer schon mehr weiß als jedes Wissen: Was sich von Anfang an gibt, »kann uns keine erdenkliche Theorie irre machen« (Hua III/1, 51).

Schon im folgenden Satz wird Husserl eine der großen Hürden für diese »originäre Anschauung« formulieren – die Sprache: »Jede Aussage, die nichts weiter tut, als solchen Gegebenheiten durch bloße Explikation und genau sich anmessende Bedeutungen Ausdruck zu verleihen, ist also wirklich […] ein *absoluter Anfang*, im echten Sinne zur Grundlegung berufen, *principium.*« (Hua III/1, 51) Der Anfang phänomenologischer Theoriebildung wird so zum Problem seiner sprachlichen Darstellung. Eine triadische Beziehung zwischen Anfang, Anschauung und sprachlicher Vermittlung tritt auf, die Sehen ›rauschfrei‹ in ein Sagen übergehen lassen soll. Es wird darauf hinauslaufen, in einer rhetorischen Operation, die von der Phänomenologie nicht mehr zu trennen ist, ›Anschaulichkeit‹ sprachlich herzustellen – und das obwohl eine stets in die natürliche Einstellung zurückverweisende Sprache die Reinheit der transzendentalen Einstellung

---

42 Vgl. Enzo Paci, »Husserl sempre di nuovo«, in: Antonio Banfi und Enzo Paci (Hg.), *Omaggio a Husserl*, Mailand 1960, S. 9–25, hier: S. 9: »Ora si può dire che proprio il fatto che alla fine si deve ricominciare daccapo ci rivela un primo e fondamentale carattere della fenomenologia. La fenomenologia non è ›chiusa‹ e deve essere ›sempre di nuovo‹ ripresa.«

43 Die 1913 erschienenen *Ideen I* tragen den Untertitel *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*; die 1930 die *Cartesianischen Meditationen* sind eine *Einleitung in die Phänomenologie* und sogar das aufgrund Husserls Tod 1938 nie fertiggestellte letzte Werk *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* nennt sich eine *Einleitung in die phänomenologische Philosophie*.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eigentlich nicht tangieren dürfte.[44] Merleau-Ponty wird dieses Problem zuspitzen, wenn er hier die »absurde Bemühung« der Phänomenologie ausmacht: »Der Philosoph spricht, doch das ist seine Schwäche […] er müsste schweigen, schweigend einswerden und im Sein eine Philosophie wiederfinden, die schon fertig vorliegt.«[45]

b) »Zum Beispiel meine Hand«

Derart im Kontext von Husserls Lob des Anfängers verortet, wird die Herausforderung der Doppelempfindung als eine des richtigen Anfangens offensichtlich. Die transzendentale Reduktion, auch und gerade als Technik des Anfangens, hat das philosophierende Subjekt in eine Situation gestürzt, in der, wie es an einer Stelle heißt, in »transzendentale[r] Einsamkeit« (Hua XXVII, 171) auch »vom Leib abstrahiert wird« (Hua XXVII, 173). Doch ist der Leib nicht nur ein bloßes materielles Ding im weltlichen Zusammenhang, sondern gleichermaßen Bedingung der Möglichkeit von Phänomenalität überhaupt. So steht das Verhältnis von konstituiertem Leib und konstituierendem Bewusstsein vor dem Problem

---

44 Eugen Fink hat zum ersten Mal explizit darauf hingewiesen, dass sich mit der phänomenologischen Reduktion das klassische philosophische Problem der Vermittlung von Begriff und Anschauung dramatisiert: Mangels einer »transcendentalen Sprache« tritt der Phänomenologe mit der *Epoché* »streng genommen auch aus der Situation heraus, in welcher die menschliche Sprache behaust ist« (Eugen Fink, »Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 11(3) (1957), S. 321–337, hier: S. 335). Es steht dabei deutlich mehr auf dem Spiel als die Textualität der Phänomenologie als bloßes Problem der richtigen Wiedergabe, wie es etwa Julia Jonas anhand von Husserl, Scheler und Heidegger erarbeitet (vgl. Julia Jonas, *Der phänomenologische Text: Eine Studie zu Edmund Husserl, Martin Heidegger und Franz Kafka*, Würzburg 2004), sondern dass eine Sprache gefunden werden muss, die sich als eine transzendentale in gewisser Weise ›maskiert‹. Dass entsprechend eine phänomenologische *Poetik* wesentlicher Bestandteil ihres philosophischen Verfahrens ist, wurde erst in jüngerer Zeit in der Forschung intensiver verfolgt. Herausgearbeitet wurde das Problem, dass »both the method and existence of phenomenology depend upon a literary medium that cannot but be foreign to it«, von: Philippe P. Haensler, Kristina Mendicino und Rochelle Tobias, »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Phenomenology to the Letter. Husserl & Literature*, Berlin und Boston 2021, S. 1–19, hier: S. 5. Eine frühe Hinführung zu diesem Themenbereich findet sich bei Ferdinand Fellmann, dessen Argument von einer »Einsicht in die wesenhaft ästhetische Struktur der Erlebnisallgemeinheit« ausgeht: Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg und München 1989, S. 17.

45 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 2004, S. 166.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einer unmöglichen Anfangsbegründung, das den Vorrang des Bewusstseins vor der materiellen Natur fraglich werden lässt.

In einer sehr kurzen und doch entscheidenden Vorbemerkung zum Tastversuch mahnt Husserl daher den richtigen »Ausgangspunkt« (Hua IV, 144) der Überlegungen an. Insofern die materielle Natur »mit ihrem gesamten anschaulichen Bestande bezogen ist auf animalische Subjekte«, dürfen wir, »wenn wir an die Konstitution des Naturobjektes ›Mensch‹ herangehen, nicht schon seinen Leib als voll konstituiertes materielles Ding voraussetzen«. (Hua IV, 144)[46] Stattdessen soll sich der empfindende Leib »vor, bzw. korrelativ zu der materiellen Natur« (Hua IV, 144) konstituieren. Leisten soll das eine Empfindung, die eine fertig konstituierte Materialität nicht voraussetzt, sondern die den materiellen Leib in der Empfindung *mit*konstituiert, d.h. in einem Verhältnis der (temporalen, aber auch logischen) Gleichzeitigkeit – Husserl wird später von »Kompräsenz« sprechen (Hua IV, 161) – einfängt. Das mag abstrakt klingen, zielt aber schon hier auf einen recht simplen Sachverhalt: Mit dem Leib richtig anfangen, heißt tastend anfangen.

Die Doppelempfindung lebt von der Selbstbezüglichkeit der Selbstberührung, in der man aktiv tastet und sich gleichermaßen betastet fühlt. Derart aus dem Zusammenhang ›bloßer‹ Materialitäten herausgehoben, bleibt der Leib dennoch ein betastetes Ding wie andere potenziell betastbare Dinge auch und konstituiert sich somit auch als materieller Gegenstand im weltlichen Zusammenhang. Die Selbstbetastung lässt damit zwei aufeinander verweisende Aspekte auseinander hervorgehen. Sie eröffnet eine Empfindungsschicht am Leib *und* konstituiert dessen materielle Dinglichkeit, ohne dass eines dem anderen vorausgehen muss. Entsprechend organisiert diese Ausgangslage das Vorgehen des Tastversuchs, dessen Aufgabe nicht darin besteht, eine Charakteristik des Leibes zu präsentieren oder ihn als Organ mit spezifischen perzeptiven und kinäs-

46 Husserl geht hier, wie nicht selten in den *Ideen II*, leicht mäandernd vor. Die Erwähnung der »Naturrealität *Mensch*« (Hua IV, 143) sowie der »Konstitution des Naturobjektes ›Mensch‹« (Hua IV, 144) greift an dieser Stelle schon zu weit. Später wird er klarstellen: »Es konstituiert sich zu unterst […] eine materielle Welt und korrelativ dazu das erfahrende Subjekt, das Leib und Seele hat, aber noch nicht reale Einheit ›Mensch‹, noch nicht Naturobjekt ist.« (Hua IV, 170–171) Ein Leib macht noch keinen Menschen – dieser konstituiert sich erst im intersubjektiven Vollzug (vgl. Hua IV, 167). Entsprechend zielt auch die Konstitution des Leibes (noch) nicht auf die Konstitution eines fertigen Menschen ab, wie es die Einleitung (§ 35) hier suggeriert. Die anthropologische Problematik, die sich an dieses verfrühte Auftauchen des Menschen knüpft, wird in Kap. 2.4 thematisiert werden.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

thetischen Fähigkeiten zu präsentieren. Aus der Tatsache, dass es sich bei der Doppelempfindung nicht um eine *Vorstellung* des Leibes, sondern um seine *Hervorbringung* handelt, erklärt sich der fast schon dramenähnlich strukturierte Aufbau des Tastversuchs. In der Selbstberührung wird etwas vorgespielt, nicht unbedingt im Sinne des Fiktionalen oder Fingierten, sondern ganz allgemein als ›Nachahmung einer Handlung‹ innerhalb einer aristotelisch anmutenden Struktur von Anfang, Mitte und Ende. Es entsteht der Eindruck eines in gewisser Weise ›theatralen Modus‹ der Beschreibung, der eine eigene Dramaturgie, einen szenischen Ablauf, mitunter auch Blicklenkungen und Aufmerksamkeitstechniken als darstellerische Verfahren einsetzt. Diese sind Teil einer phänomenologischen Inszenierungskunst, die der inneren Notwendigkeit entstammt, den Leib nicht einfach zu beschreiben, sondern ihn entsprechend der Konstitutionslogik ›erscheinen zu lassen‹.[47]

Dieses ›poetische‹ Vorgehen – auch und gerade im Sinne von *poiesis* – realisiert sich auf methodologischer Ebene in zwei Vorentscheidungen, deren dringende Notwendigkeit Husserl nicht transparent macht: einerseits die Entscheidung für die *Selbst*berührung, andererseits die Entscheidung für die *Hand* als Ort und Organ dieser Berührung. Die erste Entscheidung Husserls für die Selbstbetastung fällt wie folgt: »Wir können dabei gleich den besonderen Fall wählen, daß der räumlich erfahrene Körper, der mittels des Leibes wahrgenommen wird, der Leibkörper selbst ist.« (Hua IV, 144) Die Beiläufigkeit mit der Husserl dies *en passant* beschreibt – »wir können dabei gleich«, »der besondere Fall« –, spielt die weitreichenden Konsequenzen dieser Entscheidung für den methodischen Quasi-Solipsismus herunter.[48] Die Selbstberührung ist Abschluss des Lei-

47 Derrida hat in ähnlicher Form bereits die phänomenologische Reduktion als eine »Szene« bezeichnet: Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, S. 117.

48 Husserl schreibt in der Einleitung zur Doppelempfindung: »Und hier wie dort versuchen wir zuerst, wie weit wir in *solipsistischer Betrachtung* kommen.« (Hua IV, 144, Hervorhebung A.H.) Die gesamte Problematik der Intersubjektivität wird damit ausgeschlossen – ein Ausschluss, dessen Umfang man am besten an der Entwicklung der Phänomenologie selbst ablesen kann. Schon in den *Ideen II*, im 4. Kapitel zur »Konstitution der seelischen Realität in der Einfühlung« (Hua IV, 162–172), wird über diese Begrenzung hinweggegangen. Ausarbeiten wird Husserl die Intersubjektivitätsproblematik in den *Cartesianischen Mediationen* (und in zahlreichen Aufzeichnungen, die drei *Husserliana*-Bände füllen). Husserls Schülerin und Assistentin Edith Stein hat die Phänomenologie zuerst für die intersubjektive Fragestellung geöffnet: Edith Stein, *Zum Problem der Einfühlung (=Gesamtausgabe, Bd. 5)*, hg. von Michael Linssen, Freiburg u.a. 2008, hier vor allem S. 53–107. Die Pointe Steins besteht darin, vom solipsistischen zum intersubjektiven Standpunkt fortschreitend, die Primordiaität des intersubjektiven Standpunkts

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bes auf sich selbst, damit Ausschluss von Welt und wird zur Reflexion im buchstäblichen Sinne: einer Zurückbeugung auf sich selbst. Husserl stößt schnell auf die Herausforderung dieser Selbstreflexion, dass sich der eigene Leib nur »innerhalb gewisser Grenzen« dem »dinglichen Zusammenhang« einordnet. Husserl bezeichnet es als eine »Eigentümlichkeit der Erscheinungsmannigfaltigkeiten des Leibes«, dass »derselbe Leib, der mir als Mittel aller Wahrnehmung dient, […] mir bei der Wahrnehmung seiner selbst im Wege« steht (Hua IV, 159). Beispielsweise »gibt es Teile des Körpers, die zwar tastend wahrgenommen, aber nicht gesehen werden können« (Hua IV, 144). Edith Stein hat diesbezüglich davon gesprochen, dass der Leib »mir mit einer noch größeren Hartnäckigkeit als der Mond seine Rückseite vorenthält«.[49] Husserl wird daran die berühmt gewordene Charakterisierung des Leibes als »ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding« (Hua IV, 159) anschließen. Dass es sich hierbei um eine der treffendsten Beobachtungen Husserls handelt, überschattet oft, dass dies durchaus ein Problem für die Konstitution des Leibes darstellt.[50]

Um eine möglichst umfassende Wahrnehmung zu garantieren, trifft Husserl daher seine zweite Vorentscheidung: »Wir können aber davon zunächst absehen und von den Teilen ausgehen, die zugleich tastbar und sichtbar sind. Ich kann sie umschauen und umtasten wie andere Dinge, und die Erscheinungen haben in dieser Hinsicht ganz denselben Zusammenhang wie andere Dingerscheinungen.« (Hua IV, 144) Es ist vor allem ein Organ, das diese Kriterien erfüllt: die Hand. Es scheint zunächst also, als habe Husserl die Hand als Organ, das »zugleich tastbar und sichtbar« ist, vor allem aufgrund dieser ›Anschaulichkeit‹ ausgewählt. Die Hand wäre dann ein ›bloßes‹ Beispiel, an dem sich der Leib tastend konstituieren lässt und das über die Hand hinaus auf den gesamten empfindenden Leib verweist. Die Doppelempfindung ist schließlich auch nicht nur Lebewesen mit Händen vorenthalten. Aber ob die sich selbst betastenden

---

für die Selbstkonstitution wie für die Konstitution der »realen Außenwelt« herauszuarbeiten: »Eingesperrt in die Schranken meiner Individualität könnte ich über ›die Welt, wie sie mir erscheint‹, nicht hinauskommen […] So wird die Einfühlung als Fundament intersubjektiver Erfahrung Bedingung der Möglichkeit einer Erkenntnis der existierenden Außenwelt.« (Ebd., S. 82)

49 Vgl. ebd., S. 57.

50 Für eine produktive phänomenologische Weiterlektüre in einer »paracartesianischen«, d.h. den solipsistischen Schauplatz Husserls verlassenden Lektüre, vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*, Frankfurt a.M. 1999, S. 16–52.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hände durch zwei berührende Füße oder die Selbstberührung des sich schließenden Augenlids ersetzbar ist, hat bereits Derrida hinterfragt.[51] Was bedeutet es unter diesen Voraussetzungen, von einer ›exemplarischen Hand‹ zu sprechen?

Derridas Lektüre der *Ideen II* setzt jedenfalls genau mit dieser Frage ein: »›Par exemple ma main‹, c'est un mot de Husserl«.[52] Die ›exemplarische Hand‹ ist gleichzeitig argumentativer Einsatzpunkt, praktisches Durchführungsorgan wie Erzählorgan des Tastversuchs. Als solche epistemologische Schnittstelle verdient die theoretische Operation des Exemplarischen besondere Beachtung.[53] Eine schwierige Gratwanderung zwischen Allgemeinem und Spezifischem, zwischen Beispielhaftem und Paradigmatischem gerät in den Blick, wenn Husserl mit der Hand als exemplarischem Untersuchungsgegenstand ansetzt. *Dass* die Phänomenologie als deskriptive Wesenslehre exemplarisch arbeitet, ist zunächst nicht überraschend, denn sie erarbeitet eidetische Aussagen stets von einzelnen Erscheinungen aus, die auf allgemeinere Sachverhalte verweisen. Umgekehrt liegt Wesenszusammenhängen immer auch ein Individuelles zugrunde. Das Verhältnis Beispiel-Wesenheit ist also ein reziprokes: Jede Wesensanschauung ist im Phänomenalen fundiert und aus jedem individuellen Phänomen können potenziell Wesenszusammenhänge erschlossen werden (vgl. Hua III/1, 15). Damit nutzt die Phänomenologie das Beispiel nicht als Darstellungsmittel, sondern dezidiert als Erkenntnisinstrument.[54] Inwiefern die dabei ausgewählten Beispiele das theoretische Ergebnis motivieren, hinterfragt Husserl allerdings kaum. Er greift auffällig oft etwa auf Büromaterialien zurück – Schreibtisch, Briefbeschwerer, Papier –, an denen phänomeno-

51 Vgl. Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 212.

52 Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000, S. 183. Es handelt sich um den ersten Satz des Husserl-Kapitels.

53 Vgl. dazu Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethes, »Zur Systematik des Beispiels«, in: Dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 7–59. Mit besonderem Bezug zur Hand, vgl. die ›Handreichungen‹ in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele* 2 & 3 (2019), darin zur Doppelempfindung die zitierten Beiträge von Thomas Bedorf, »Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels«; zum für die Phänomenologie zentralen Sachverhalt des ›Vollzugs‹ von Beispielen, vgl. Selin Ida Gerlek, »Der blinde Fleck des Verstehens, oder: die performative Dialektik von Operationalität und Thematisierung«, in: *Zeitschrift zum Beispiel* 2 (2019), S. 113–126.

54 Vgl. dazu Christian Ferencz-Flatz, »Das Beispiel bei Husserl«, in: *Tijdschrift voor Filosofie* 73(2) 2011, S. 261–286.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

logische Untersuchungen exemplarisch durchgeführt werden.[55] Diese Beispiele sind nicht nur Ausdruck einer Präferenz zum Nachdenken am Schreibtisch, sondern verweisen auf eine spezifische Operationalisierbarkeit: den Briefbeschwerer kann man in die Hand nehmen und betasten, von verschiedenen Seiten betrachten, seine eigene Stellung zu ihm ändern etc. Die phänomenologische Präferenz für das »Schreib-Zeug«[56] (nach Heidegger) bzw. was Derrida im französischen Begriff des *sous-main* zusammenfasst,[57] speist sich aus beiden Aspekten: seiner ›Zuhandenheit‹ in Schreibtischnähe, an dem sich Husserls schreibendes Denken abspielt, wie der Handlichkeit und Handhabbarkeit für die phänomenologische Untersuchung.

Damit ist auch die Frage nach der ›Motivierung‹ des Beispielhaften gestellt. Wenn etwas exemplarisch für eine Gruppe von Objekten steht, dann hebt es seine besondere Qualifikation zur Beispielhaftigkeit aus dieser Gruppe gleichermaßen heraus. Als eine Figur »ausschließende[r] Einschließung« übt nach Agamben das *exemplum* daher immer Mimikry an der *exceptio*.[58] Darin liegt nun nicht nur die Problematik, sondern auch die Produktivität von Husserls exemplarischer Hand. Ihr argumentativer wie rhetorischer Ort ist der des Exemplarischen in seiner ganzen dialektischen Spannung: als bloßes *ex-emplum* ein wahllos Herausgegriffenes, das *typisch* und *verallgemeinerbar* ist; als *Vorbildhaftes* in der Bedeutung des »Nimm dir ein Beispiel!« ein normativer Standard. Löst man dieses Spannungsverhältnis dadurch auf, dass man die ›Vorbildhaftigkeit des Exempels‹ und die ›Verallgemeinerbarkeit des Beispiels‹ terminologisch voneinander trennt, wie das etwa Kant tut,[59] dann verfehlt man das Vor-

55 Vgl. Detlef Thiel, »Husserls Phänomenographie«, in: *Recherches Husserliennes* (19) 2003, S. 67–108.

56 Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit (=Gesamtausgabe, Bd. 2)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 68.

57 Jacques Derrida, »Heideggers Hand«, in: *Geschlecht (Heidegger)*, Wien 1988, S. 45–99, hier: S. 72. Die ›sous-main‹ bezeichnen im Französischen einfach die Schreibunterlagen.

58 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die Souveränität und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, S. 31. Agamben führt aus: »Was das Exempel zeigt, ist seine Zugehörigkeit zu einer Klasse, aber genau darum fällt es im selben Moment, da es diese zur Schau stellt, als exemplarischer Fall aus ihr heraus […]. Das Beispiel ist aus dem Normalfall nicht deshalb ausgeschlossen, weil es nicht dazugehörte, sondern weil es seine Zugehörigkeit zur Schau stellt« (ebd., S. 32). Vgl. auch Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Zur Methode*, Frankfurt a.M. 2009, S. 22f.

59 »Beispiel, ein deutsches Wort, was man gemeiniglich für Exempel als ihm gleichgeltend braucht, ist mit diesem nicht von einerlei Bedeutung. Woran ein Exempel nehmen und zur Verständlichkeit eines Ausdrucks ein Beispiel anführen, sind ganz verschiedene Be-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gehen Husserls, dessen Beispiele ihre Kraft aus der Spannung von Allgemeingültigkeit und Spezifik gewinnen. Als herausragendes Paradigma der Tastempfindung ist die Hand gleichzeitig ihr verallgemeinerbarstes Beispiel. Wenn die Logik des Exemplarischen damit bereits nach einem idealisierten Fall, einem idealisierten Kontext und – hier – einem idealisierten Körperverständnis gesucht hat, ist jedenfalls die Hand nicht einfach durch ein anderes Organ zu ersetzen.

An diesem Punkt deutet sich bereits an, wie eine an die Hand gebundene Motivation, aber auch eine rhetorische und bildliche Kraft den Tastversuch organisieren. Derrida spürt solche teleologischen Motivatoren dort auf, wo Husserl von der tastenden Leibkonstitution direkt auf den Leib als »Willensorgan« (Hua IV, 151f.) zu sprechen kommt.[60] Am ›Horizont‹ der Doppelempfindung scheint die Vorstellung eines selbstbestimmten menschlichen Subjekts auf, das die phänomenologische Reduktion eventuell nie aufzugeben bereit war: »So ehrgeizig und so eigenständig die phänomenologische Reduktion auch sein mag, setzt sie doch hier Zugehörigkeit oder die menschliche Bestimmung des Ich (*ego*) […] nicht außer Kraft.«[61] Auf die Konsequenzen dieser vorausgesetzten »anthropoteleologische[n] Hierarchie«[62] – Derrida spricht vom »humainisme«[63] – wird noch zurückzukommen sein.

griffe. Das Exempel ist ein besonderer Fall von einer praktischen Regel, sofern diese die Thunlichkeit oder Unthunlichkeit einer Handlung vorstellt. Hingegen ein Beispiel ist nur das Besondere (*concretum*), als unter dem Allgemeinen nach Begriffen (*abstractum*) enthalten vorgestellt, und blos theoretische Darstellung eines Begriffs.« (Immanuel Kant, *Metaphysik der Sitten*, in: *Gesammelte Schriften*, *Akademie-Ausgabe, Bd. VI: Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft, Die Metaphysik der Sitten*, Berlin 1914, S. 203–493, hier: S. 479f.)

60 Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 208f.

61 Ebd., S. 213.

62 Ebd., S. 198.

63 Derrida entwickelt diesen Begriff an Maine [!] de Biran, er lässt sich jedoch zweifellos auch auf Husserl anwenden. »L'homme est le seul être à disposer d'une main, seul il *touche* au sens le plus fort et le plus strict. Il touche plus et il touche mieux. La main figure le propre de l'homme, le toucher est le propre de l'homme: c'est la même proposition. On pourrait appeler cela, sans trop jouer, l'*humainisme* de Biran.« (Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S. 176)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

c) Die Szene der Doppelempfindung

Mit der Entscheidung für die exemplarische Hand setzt die Phänomenologie des Leibes an. Die rechte Hand beginnt zu tasten: »Die linke Hand abtastend habe ich Tasterscheinungen, d.h. ich empfinde nicht nur, sondern ich nehme wahr und habe Erscheinungen von einer weichen, so und so geformten, glatten Hand.« (Hua IV, 144) In der Tastempfindung konstituiert sich zunächst das Ding ›linke Hand‹ (weich, so und so geformt, glatt) durch die tastenden Akte der rechten Hand – die linke Hand ist also zunächst Objekt einer rechten Hand, die in die Subjektrolle tritt. Nun kommt aber etwas Entscheidendes dazu: »Aber die linke Hand betastend finde ich auch in ihr Serien von Tastempfindungen, sie werden in ihr *›lokalisiert‹*, sind aber nicht Eigenschaften konstituierend (wie Rauhigkeit und Glätte der Hand, dieses physischen Dinges).« (Hua IV, 145) Die betastete Hand fühlt sich selbst betastet. Diese »lokalisierten Empfindungen« sind das Auszeichnungsmerkmal des Leibes als sinnlich wahrnehmendes Empfindungsfeld. Sie konstituieren keine Gegenstände, sind aber dennoch Empfindungen[64] – Husserl spezifiziert das nachher terminologisch, indem er von »Empfindnissen« spricht. (Hua IV, 146) Man könnte sagen: Leib ist das Ding, das sich beim Betasten betastet fühlt.

Obwohl die beiden Tastempfindungen bei der Selbstbetastung gleichzeitig auftreten, werden sie von Husserl nacheinander beschrieben. Auch hierbei handelt es sich um eine erzählerische Imaginationsleistung, die den Herausforderungen der Leibgenese begegnet. Als ob der Leib einer ›Erweckung‹ bedürfe, schreibt Husserl: »Spreche ich vom *physischen* Ding ›linke Hand‹, so abstrahiere ich von diesen Empfindungen […]. Nehme ich sie mit dazu, so bereichert sich nicht das physische Ding, sondern, *es wird Leib, es empfindet*.« (Hua IV, 145) Der ›genetische‹ Zugang zur Leibkonstitution zeitigt aber nicht nur derartige verfahrenstechnische, sondern auch eminent theoretische Konsequenzen. Husserls Modus der Leib*aktivierung* umschreibt eine *Werdensqualität* der Leiblichkeit; Leib ist ein Ding, das in der Betastung *wird*. Die tastende Sinnlichkeit bei Husserl zielt weniger auf eine Substanz als auf eine leibliche Potenzialität, die

64 In der Sprache der heutigen Psychologie würde man einfach zwischen taktilen und haptischen Empfindungen unterscheiden, je nach der aktiven oder passiven (motorischen) Stellung der Tastenden zum Tastobjekt. Die beiden Vokabeln zirkulierten bereits um 1900, werden von Husserl aber nicht aufgegriffen.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich als eine Konstellation affektiven Erlebens ein Stück weit auch der subjektiven Kontrolle entzieht.

Dazu kommt nun, dass die bisher getrennt beschriebenen Empfindungen des Berührens und des Berührtwerdens laut Husserl austauschbar sind: »Ebenso hat die berührende Hand, die ihrerseits wieder als Ding erscheint, ihre Berührungsempfindungen an der raumkörperlichen Stelle, wo sie berührt (bzw. von der anderen berührt wird).« (Hua IV, 145) Wenn die rechte Hand die linke betastet, dann betastet also auch die linke Hand die rechte. Die Berührung eines äußerlichen Gegenstands zeigt schon eine Form dieser Ambiguität. Berühre ich einen Tisch mit der Hand, berührt der Tisch auch mich: »Ich erfahre den Tisch als ein Festes, Kaltes, Glattes. […] Zugleich aber kann ich jederzeit auf die Hand achten und finde auf ihr vor Tastempfindungen, Glätte- und Kälteempfindungen usw.« (Hua IV, 146) Bei der Selbstberührung »haben wir dasselbe, nur komplizierter« (Hua IV, 147), da die Doppelung des Berührens/Berührtwerdens sich ein weiteres Mal verdoppelt: »[G]eschieht dies durch einen anderen Leibesteil, so haben wir dergleichen *doppelt* in beiden Leibesteilen, weil jeder eben für den anderen berührendes, wirkendes Außending ist und jeder zugleich Leib.« (Hua IV, 145) Die Doppelempfindung ist also eigentlich eine doppelte Doppelempfindung: »*doppelt* in beiden Leibesteilen« bzw. »zwei Empfindungen und jede doppelt auffaßbar« (Hua IV, 147).

So wird das Problem der Berührung zum Problem der Aufmerksamkeit. Husserl schreibt, man könne »bei ›anderer Richtung der Aufmerksamkeit‹« andere »Auffassungsschichten« aktivieren (vgl. Hua IV, 146). Die Vorstellung einer gerichteten Aufmerksamkeit gründet im phänomenologischen Fundamentaltheorem der Intentionalität, laut dem ein auf Gegenstände bezogenes Bewusstsein seine Korrelate aus einem Horizont möglicher Gegenstände förmlich heraushebt; in bezeichnender Handmetaphorik schreibt Husserl: »Das Erfassen ist ein Herausfassen« (Hua III/1, 71). Daraus speist sich das *aufmerksame* Betrachten als methodischer und theoretischer Grundmodus der egologisch vorgehenden Phänomenologie.[65] Der Horizontcharakter von *de facto* aktualen Gegenständen im

65 Bernhard Waldenfels hat das ausführlich charakterisiert: »Aufmerksamkeit stellt sich dar als eine Umgestaltung, eine Umorganisation des Feldes; plötzlich wird etwas wichtig, tritt etwas hervor und anderes zurück. […] Aufmerksamkeit ist nicht wie ein Scheinwerfer, der mal dieses anstrahlt, mal jenes, wo sozusagen alles vorhanden ist, sondern die Dinge sind uns immer nur in einer bestimmten Organisationsweise gegeben, und diese ändert sich mit dem Wechsel der Aufmerksamkeit. Die Relevanzkriterien ändern sich. Es geht also nicht um ein bloßes Erscheinenlassen dessen, was schon da ist,

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vordergrund und potenziell zu aktivierenden Gegenständen im Hintergrund würde bei der tastenden Leibkonstitution allerdings eine komplizierte Erweiterung erfahren: Mit der Hinwendung zu einer Hand findet gleichzeitig eine Abwendung von der anderen Hand statt. Wenn das ›Ins-Auge-Nehmen‹ der einen Tastempfindung ein ›Aus-dem-Auge-Verlieren‹ der anderen mit sich zieht, dann konstituiert sich der Leib überhaupt nie vollständig, sondern entzieht sich in der Selbstberührung immer genau so sehr, wie er sich offenbart.[66] So steht sich der Leib in der Tat »bei der Wahrnehmung seiner selbst im Wege« (Hua IV, 159), aber in einer recht radikalen Form. Es handelt sich nicht lediglich um ein physisches Problem – ich habe »nicht die Möglichkeit, mich meinem Leibe oder ihn von mir zu entfernen« (Hua IV, 159), ich kann meinen Hinterkopf nicht betrachten etc. –, sondern um eine grundlegende Form taktilen Entzugs. Dinglichkeit und Empfindungsschicht stehen sich derart im Wege, dass die Leibkonstitution notwendigerweise unvollständig bleibt. Der Leib ist nicht nur ein »merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding« (Hua IV, 159), sondern ein ›unvollkommen konstituier*bares* Ding‹.

Die Doppelempfindung konstituiert damit einen Leib, der nur »in Form einer Selbstspaltung«[67] als theoretische Figur auftritt und ein Deckungsverhältnis von ›Ich‹ und ›Leib‹ verhindert. Diese radikalste Konsequenz der tastenden Leibkonstitution hat Husserl lediglich angedeutet: »Das Tastempfindnis ist nicht *Zustand* des materiellen Dinges Hand. Sondern eben die *Hand selbst*, die für uns mehr ist als materielles Ding, und die Art, in der sie an mir ist, bringt es mit sich, daß ich, das ›Subjekt des Leibes‹, sage: was Sache des materiellen Dinges ist, ist seine und nicht meine Sache.« (Hua IV, 150) Der Selbstberührung im Modus der Autoaffektion bleibt ein heteroaffektives Element inhärent. Sie rückt eine Hand in den Blick, von der sogar Husserl zugestehen muss, sie wäre nicht mehr ganz ›seine Sache‹.

---

sondern um ein originäres Zur-Erscheinung-bringen, in dessen Verlauf die Dinge zu dem werden, was sie sind.« (Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, S. 63)

66 Wahrnehmung ist auch für Husserl immer nur eine partielle, dennoch darf das Phänomen des Aufmerksamkeitswechsels bei der Selbstbetastung nicht mit der »Abschattungsqualität« von wahrgenommenen Gegenständen verwechselt werden. Wenn ein betrachteter Würfel sich immer nur von einer Seite zeigt und seine nicht wahrgenommenen Seiten dabei verdeckt (vgl. Hua III/1, 83–89), so ist er zwar nie in Gänze wahrzunehmen, aber von allen Seiten prinzipiell beobacht- und betastbar. Das ist bei der Selbstberührung gerade nicht der Fall, weil sich die einzelnen Tastempfindungen gegenseitig ausschließen.

67 Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 24.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Maurice Merleau-Ponty hat entgegen Husserls Vorgehen der bewussten, aufmerksamen und reflektierten Beobachtung dessen Tastversuch in einer Art weiterentwickelt, die auf das Aufmerksamkeitsproblem fokussiert und es unter dem Begriff der ›Überraschung‹ reformuliert:

> Was die Rede von den »doppelten Empfindungen« sagen wollte, war dies, daß im Übergang von einer Funktion zur anderen die jetzt berührte Hand sich als dieselbe gibt, die gleich darauf die berührende sein kann […]. So überrascht der Leib von außen her sich selbst [*le corps se surprend lui-même de l'extérieur*] im Begriff eine Erkenntnisfunktion zu vollziehen, versucht, sich selbst als berührenden zu berühren, und zeichnet also »eine Art Reflexion« auf sich selbst vor: und dies schon genügte, um ihn von allen Gegenständen zu unterscheiden, von denen ich wohl ebenfalls sagen kann, sie »berührten« meinen Leib, doch allein, insofern dieser sich im Zustand der Trägheit befindet, so daß sie ihn niemals in seiner Erkundungsfunktion zu überraschen vermögen [*qu'ils le surprennent*].[68]

So stimmt Merleau-Ponty zwar mit Husserl dort überein, wo er am betasteten Leib einen Selbstbezug beschreibt, der diesen von denjenigen Gegenständen unterscheidet, die eben keine Leiber sind (»dies schon genügte, um ihn von allen Gegenständen zu unterscheiden«). Gleichzeitig wird mit dem zweifach aufgeworfenen Begriff der Überraschung eine Form der Aufmerksamkeit ins Spiel gebracht, die gerade nicht der Kontrolle des Subjekts unterliegt. Auch Überraschungen erregen die Aufmerksamkeit, allerdings nicht im Sinne einer sorgfältigen Prüfung, sondern als ein plötzliches Aufmerken.[69] Damit erhebt Merleau-Ponty die affektive Komponente der Doppelempfindung über die reflexive Komponente und kehrt so die Möglichkeit des Berührt*werdens* (statt des aktiven Berührens) in den Vordergrund. Die kontrollierte Geschlossenheit des tastenden Selbstversuchs wandelt sich in eine Offenheit zur Affizierung. Husserl hingegen folgert aus dem Tastversuch der Doppelempfindung etwas Konträres – nicht ein *überraschter*, sondern ein *kontrollierter* Leib. Dies ist der bereits angesprochene Leib als »Willensorgan«:

> Die Auszeichnung des Leibes als Lokalisationsfeld ist die Voraussetzung für die weiteren Auszeichnungen des Leibs allen materiellen Dingen gegenüber: insbesondere der, daß er, schon als Leib genommen (nämlich als das Ding, das

68 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, S. 118.

69 Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M. 2004, S. 13ff. Bernhard Waldenfels unterscheidet die Aufmerksamkeit im Sinne »einer *sorgfältigen und gezielten Prüfung*« von der Aufmerksamkeit, die ein »schockartiges Erlebnis« verursacht, von »unterschwelliger Aufmerskamkeit« oder von »Merkwürdigem« bzw. »Bemerkenswertem« (vgl. ebd. S. 13–15).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> seine Schicht der lokalisierten Empfindungen hat) *Willensorgan* ist, das *einzige Objek*t, das für den Willen meines reinen Ich *unmittelbar spontan beweglich* ist und Mittel, um eine mittelbare spontane Bewegung anderer Dinge zu erzeugen, die z.B. [!] meine unmittelbar spontan bewegte Hand stößt, ergreift, hebt u.dgl. Bloße *materielle Dinge* sind nur *mechanisch beweglich* und *mittelbar spontan beweglich*, nur Leiber sind unmittelbar spontan (»frei«) beweglich, und zwar durch das zu ihnen gehörige freie Ich und seinen Willen. (Hua IV, 151f.)

Derrida hat wiederholt auf das implizite *telos* dieser frei beweglichen Hand hingewiesen: Die Doppelempfindung findet im Rahmen einer »axiomatischen Kette« statt: »*Wille*, *Freiheit*, *Spontaneität* eines *ego*, das sich *unmittelbar* durch seine *eigene* Bewegung als *Leib* […] selbst affiziert.«[70] Das betrifft das beobachtende Subjekt mit seiner gesteuerten und kontrollierten Aufmerksamkeit, es betrifft aber auch den *Gegenstand* der Reflexion, die gleichzeitig paradigmatische und exemplarische Hand, die Husserl beiläufig einführt, aber die von Anfang an im Wortsinne *verkörpert*, was Husserl still voraussetzt: ein frei bewegendes, aufmerksam tastendes und souverän beobachtendes Subjekt.

Ist obiger Beschreibung auch der rhetorische Aufwand abzulesen, wenn die dreifach betonte *Unmittelbarkeit* steuerbarer und beweglicher Hände ihrer Widerspenstigkeit als ›Ding‹ in der Welt abhelfen soll, dann ist nicht zuletzt und erneut das grundlegende Verweisungsverhältnis von sprachlicher Form und philosophischem Resultat angesprochen. Dieses äußert sich zum einen in der besonderen phänomenologischen Redesituation, die, wie Husserl in den *Ideen I* am Rande erwähnt, »am besten in der Ich-Rede« (Hua III/1, 56) durchgeführt wird und sich dazu konsequent der cartesianischen (dabei aber auf eine längere christliche Tradition zurückgehende) Gattung der *meditatio* bedient. Zum anderen arbeitet Husserl aber auch mit Präsenz- und Evidenzeffekten, deren didaktischer Gestus sowohl Nachvollziehbarkeit anzielen wie sie rhetorische Überzeugungsarbeit leisten. Bemerkenswerterweise wird etwa die Rede in der 1. Person Singular immer dann unterbrochen und in den philosophischen Plural gesetzt, wenn die Politik der Entscheidungen zur Disposition steht. Beispielhaft dafür steht wiederum die Vorentscheidung für die Selbstbetastung der eigenen Hand: »Wir können dabei gleich den besonderen Fall wählen…«; »Wir können aber davon zunächst absehen…« (Hua IV, 144). Dieses ›wir‹ ist nicht einfach ein *pluralis modestiae*, sondern – gerade in der Konfrontation mit dem darauffolgenden Wechsel zu »*meine* Hand«, »*ich*

70 Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 208.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

habe Tasterscheinungen« (Hua IV, 144) – Ausdruck einer phänomenologischen Erzähltechnik, die zwischen einer vorsichtigen Erkundung des Terrains der Leiblichkeit (»Wir haben gesehen […] und müssen nun…«; Hua IV, 144) und evidenzerzeugender Erlebniserzählung im Präsens (»… *empfinde* ich ›auf‹ ihm und ›in‹ ihm«, »…kann ich jederzeit auf die Hand achten«; Hua IV, 144f.) changiert. Der Wechsel in der phänomenologischen Stimme ist einerseits Teil einer besonderen phänomenologischen Poetik, die ihrem Verfahren und ihren Gegenständen entspricht. Sie ist andererseits aber auch Ausdruck der Konfliktlinie, die zwischen der Produktion von Evidenz und der Kontingenz des Versuchsaufbaus verläuft.

Die Phänomenologie Husserls zeigt sich in diesen Passagen von einer inneren Literarizität durchzogen, welche im phänomenologischen Theoriegebäude eine wesentliche Funktion einnimmt, welche ihre Gegenstände sprachlich konstituiert und die Nachträglichkeit ebenjener sprachlichen Wiedergabe rhetorisch zu überbrücken versucht – und das, obwohl die phänomenologische Reduktion ein emphatisches Verhältnis zur Sprache streng genommen verbietet. Nicht zuletzt und durchaus überraschend gibt das Husserl selbst zu. Schon in einem mittlerweile berühmt gewordenen Brief an Hugo von Hofmannsthal aus dem Jahr 1907 beschreibt Husserl eine Parallele zwischen literarisch-ästhetischen und phänomenologischen Verfahren.[71] Noch radikaler formuliert er diesen Gedanken später in einer Passage der *Ideen I*, die, wie er in einer Fußnote anmerkt, »sich als Zitat besonders eignen dürfte, die eidetische Erkenntnisweise naturalistisch zu verhöhnen« (Hua III/1, 148). In diesem § 70 der *Ideen I* erteilt Husserl den »freie[n] Phantasien« (Hua III, 145) den Vorzug

71 Husserl schreibt dort: »Sie [die phänomenologische Methode, A.H.] fordert eine von der ›natürlichen‹ wesentlich abweichende Stellungnahme zu aller Objectivität, die nahe verwandt ist derjenigen Stellung u. Haltung, in die uns Ihre Kunst als eine rein ästhetische hinsichtlich der dargestellten Objecte und der ganzen Umwelt versetzt. Die Anschauung eines rein ästhetischen Kunstwerks vollzieht sich in strenger Ausschaltung jeder existenzialen Stellungnahme des Intellects und jeder Stellungnahme des Gefühls u. Willens, die solch eine existenziale Stellungnahme voraussetzt«, Edmund Husserl, Brief an Hugo v. Hofmannsthal, 12.1.1907, in: *Briefwechsel, Bd. VII. Wissenschaftskorrespondenz,* hg. von Karl Schuhmann. Dordrecht 1994, S. 133–136, hier: S. 133. Zu dieser Begegnung vgl. Rudolf Hirsch, »Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal: Eine Begegnung und ein Brief«, in: Carl-Joachim Friedrich und Benno Reifenberg (Hg.), *Sprache und Politik. Festgabe für Dolf Sternberger zum 60. Geburtstag,* Heidelberg 1968, S. 108–115. Hans Blumenberg hat diese Begegnung als Anlass genommen, um über einen möglichen Ursprungsmoment des Begriffs der ›Lebenswelt‹ zu spekulieren: Hans Blumenberg, »Parallelaktion einer Begriffsbildung: Husserl, Hofmannsthal und die »Lebenswelt««, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12./13.12.1987, S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vor realen Gegebenheiten, insofern sich in ihnen »Wesensforschung« wesentlich klarer und freier in »originärer Gegebenheit« betreiben lässt. Zur Übung und Klärung dieser Forschungen empfiehlt Husserl dann eben die Literatur, die Vorbild in Inhalt, Methode und Ergebnis für die Phänomenologie ist:

> Außerordentlich viel Nutzen ist zu ziehen aus den Darbietungen der Geschichte, in noch reinerem Maße aus denen der Kunst und insbesondere der Dichtung, die zwar Einbildungen sind, aber hinsichtlich der Originalität der Neugestaltungen, der Fülle der Einzelzüge, der Lückenlosigkeit der Motivation unserer eigenen Phantasie hoch emporragen und zudem durch die suggestive Kraft künstlerischer Darstellungsmittel sich bei verstehendem Auffassen mit besonderer Leichtigkeit in vollkommen klare Phantasien umsetzen.
> So kann man denn wirklich, wenn man paradoxe Reden liebt, sagen und, wenn man den vieldeutigen Sinn wohl versteht, in strikter Wahrheit sagen, daß die »Fiktion« das Lebenselement der Phänomenologie, wie aller eidetischer Wissenschaft, ausmacht, daß Fiktion die Quelle ist, aus der die Erkenntnis der »ewigen Wahrheiten« ihre Nahrung zieht. (Hua III/1, 148)[72]

Mit diesem bemerkenswerten Zugeständnis weist Husserl auf eine Wesensverwandtschaft zwischen Literatur und Phänomenologie, deren abschließende Referenz auf »die Fiktion« als Erkenntnisquelle fast etwas verkürzt wirkt. Er spricht von der »Originalität der Neugestaltungen« und weist damit auf eine ähnliche *Interessenlage* von Literatur und Phänomenologie im Hinblick auf »originale« und »originäre Anschauungen«; durch die »Fülle der Einzelzüge« gesteht Husserl der Literatur die *technische Befähigung* zu einer besonders ›dichten‹ Beschreibung zu; er geht von einer »Lückenlosigkeit der Motivation« der Literatur aus, lobt also die *methodische Strenge* des literarischen Textes; zuletzt hebt er die »Kraft künstlerischer Darstellungsmittel« hervor und betont die literarische Produktion von *Anschaulichkeit* und *Suggestivkraft.* Phänomenologie und Literatur verweisen sich demnach als vierfach wesensverwandt im Hinblick auf inhaltliches Interesse, Technik der Beschreibung, methodische Strenge und anschauliches Ergebnis. Das sind Auszeichnungen des Literarischen, die über ›die Fiktion‹ hinausreichen und Inhalt und Form, Produktion und Rezeption, Sprache und Suggestion des literarischen Textes durch-

72 Theodor Adorno liest diese Stelle zur Stärkung seines Arguments, die *Epoché* sei fiktiv – was er als Schwäche versteht, vgl. Theodor W. Adorno, *Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 200f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

queren.[73] Hat Husserl im »Prinzip der Prinzipien« die »originäre Anschauung« als »Rechtsquelle der Erkenntnis« (Hua III/1, 51) bezeichnet und dabei gleichzeitig die Frage formuliert, wie »bloße Explikation« und »anmessende Bedeutung« dem Ausdruck verleihen können (Hua IIII/1, 51), so wird diese Problematik an dieser Stelle ins Literarische überführt. In einer recht erstaunlichen Wendung wird die Fiktion zur Quelle, »aus der die Erkenntnis der ›ewigen Wahrheiten‹ ihre Nahrung zieht« (Hua III/1, 148). Damit ist die phänomenologische Beschreibung vom Zwang zur Wiedergabe bloßer Inhalte gelöst und die Sprache aufgrund einer formalen und ästhetischen Kraft ins Spiel gebracht, die Husserl – ganz entgegen seiner Art – zum Liebhaber »paradoxer Reden« macht: »Vieldeutiger Sinn« und »strikte Wahrheit« sind plötzlich verschaltet, wenn die literarische Beschreibung sich auf die Wesenheiten der Wahrnehmung stürzt. Ihre eigene Poetik zu entwerfen und zu kultivieren, ist nicht Illustration, Ornament oder Supplement der phänomenologischen Philosophie, sondern inhärenter Teil des Husserl'schen Projekts.

»Er lehnte es für sein Leben ab, ein Schriftsteller sein zu wollen«,[74] schreibt Ludwig Landgrebe in seiner Gedächtnisrede auf Husserl. Und doch zeigt sich die Hand der Doppelempfindung als eine literarische *und* als eine philosophische Figur, an der sich ein Doppeltes expliziert: ein phänomenologisches Wissen, das von den Formen seiner Darstellung nicht zu trennen ist, und eine theoretische Operation, die dieses Wissen in einer philosophisch-dramatischen Szene der Selbstbetastung hervorbringt. Es geht dabei weder um den eher trivialen Sachverhalt, dass die Phänomenologie, wie jede Philosophie, zwischen Anschauung und Begriff zu vermitteln hat, noch darum im Nachverfolgen der entsprechenden Konfliktlinien der transzendentalen Phänomenologie den Rückfall in die Naivitäten der »natürlichen Einstellung« nachzuweisen. Vielmehr gerät eine

---

73 Das gilt etwa auch für den erwähnten Versuch Ferdinand Fellmanns, die Phänomenologie als ästhetische Theorie zu lesen. Fellmann schreibt dort: »Das von Husserl gesuchte ›Gelobte Land‹ der transzendentalen Phänomenologie liegt demnach nicht in den Strukturen des reinen Bewußtseins, sondern in den Darstellungsformen der Diskurse, wie sie Fiktion darbietet. Das Reich der Fiktion ist das Reich ursprünglicher Sinnbildungen, die den Menschen die Leitbilder ihres Selbst- und Weltverständnisses liefern.« (Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, S. 196.) Fellmann weist hier auf den neuralgischen Punkt hin, an dem Phänomenologie spezifische Darstellungsformen als Teil ihres philosophischen Verfahrens entwickelt – und spricht dann im Folgesatz doch wieder nur von ›der Fiktion‹.

74 Ludwig Landgrebe, »Gedächtnisrede auf Edmund Husserl. 1938«, in: *Phänomenologie und Metaphysik*, Hamburg 1949, S. 12–21, hier: S. 15.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Poetik in den Blick, die in besonderer Weise der Phänomenologie – ihrem epistemologischen Bestreben, ihrem methodischen Zugang und ihren Beschreibungs- und Erzähltechniken – eignet. Entgegen des Diktums aus den *Ideen I*, dass »hier […] keine Geschichten erzählt [werden]« (Hua III/1, 10), ist es das phänomenologische Vorgehen selbst, das in der stetigen Referenz auf Akte des Bewusstseins, in seiner Insistenz immer an den Phänomenen zu arbeiten und aufgrund der Technik der Ausklammerung auf die Notwendigkeit stößt, seine Gegenstände *erzählerisch* hervorbringen zu müssen. Auch die Doppelempfindung lebt von diesem poetisch-poietischen Vorgehen: einer szenischen Darstellung, einem dramaturgischen Ablauf und einer erzählten Empfindungs- und Blicksteuerung, dank der ein Leib auf der phänomenologischen Bühne erscheinen kann.

2.3 Der Ort des Tastens: Traditionen und Kontexte

a) Paragonisches Sprechen vom Tastsinn

Die Doppelempfindung generiert einen Leib im Rahmen eines Versuchsaufbaus, dessen Vorgehen und Ergebnis durch die tastende Hand sowie durch eine auf sie ausgerichtete Darstellungsform organisiert ist. Als eine Urszene der leibtheoretischen Erkundungen der Phänomenologie wird die Selbstbetastung von drei Faktoren gleichermaßen angetrieben wie destabilisiert: *Erstens* erscheint der Leib als ein Feld *affektiver Potenzialität*, das zwischen autoaffektivem Selbstabschluss und heteroaffektiver Fremderfahrung oszilliert und die bewusstseinsphilosophische Rahmung zu sprengen droht. *Zweitens* eröffnen die tastenden Hände den leiblichen Selbstbezug als eine Form brüchiger Unmittelbarkeit. Der Leib erweist sich als nicht vollständig konstituierbar, insofern seine Materialität nie gänzlich im Bereich des Sinnlichen aufgeht. Wenn die Hand zwischen Dinglichkeit und Empfindungsfeld oszilliert, verweist dies auf *eine inhärente Medialität* des eigentlich als unmittelbar vorgestellten Tastsinns. *Drittens* bedient sich die Doppelempfindung eines eminent *szenischen Modus*. Ihr mindestens erzählerisches, stellenweise sogar theatrales Darstellungsverfahren umfasst nicht nur rhetorische Evidenzproduktion, sondern bedient sich narrativer und dramaturgischer Mittel zur Darstellung eines Handlungsablaufs, als dessen Hauptdarstellerin die exemplarische Hand fungiert.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Folgenden soll entlang dieser Bruchlinien der Doppelempfindung – Affektivität, Medialität und darstellerische Form – der Bezug von Husserls Tastversuch zu zeitgenössischen Diskussionen um taktile Wahrnehmungsformen nachgegangen sein. Einerseits lässt sich Husserl in einer historischen Tradition des Redens und Schreibens über den Tastsinn verorten, die Kontinuitäten und Diskontinuitäten tradierter ›Aisthetiken‹ des Tastsinns in den Blick geraten lässt. Andererseits können durch die angesprochenen Problemstellen tastender (Im-)Medialität Bezüge zu technik-, medien- und medizinhistorischen Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts hergestellt werden, von denen auch Husserls Tastszene nicht unberührt bleibt.[75] Die Szene der Selbstbetastung und die Rolle, die der Hand dabei zukommt, sind Ausdruck eines geteilten diskursiven Schauplatzes der Neuverhandlung der Taktilität im frühen 20. Jahrhundert.

Die monolithische Rede von *dem* Tastsinn oder von *der* Taktilität ist sicher nicht unproblematisch, insofern damit weder phänomenal ein klar definiertes perzeptives Feld umschrieben noch philosophiegeschichtlich eine klare Definition verbunden ist.[76] Das betrifft etwa die graduellen Unterschiede zwischen aktivem Betasten, uneindeutigem Berühren und passivem Betastetwerden oder die Differenzierung von Wärme-, Druck- und Vibrationsempfindungen. Diese vom Tastsinn nicht zu trennenden Ambiguitäten sind der Philosophie nicht entgangen – schon Aristoteles fragt, ob der Tastsinn überhaupt einen einzigen oder eigentlich mehre-

75 Spezifische Referenztexte werden im Folgenden ausführlicher zur Sprache kommen. Bzgl. einer mediengeschichtlichen Theorie der Unmittelbarkeit vgl. wiederum Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*; aus enger mediengeschichtlicher Sicht: Florian Sprenger, *Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*, Berlin 2012. Zum Zusammenhang von Leib und Technizität vgl. Jörg Sternagel und Fabian Goppelsröder (Hg.), *Techniken des Leibes*, Weilerswist 2016.

76 Die weit verzweigte Geschichte der Reflexionen über Berührung und Tastsinn kann hier nicht in Gänze aufgearbeitet werden. Neben der bereits zitierten Arbeit von Natalie Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, sei hier hingeweisen auf den jüngeren Sammelband von Karin Harrasser (Hg.), *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M. 2017. Das DFG-Netzwerk *Berühren* hat dazu in einigen jüngst erschienen Bänden die ästhtischen, medialen und philosophischen Bezüge abzumessen unternommen: Vgl. Andrea Erwig und Sandra Fluhrer, *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater*, Themenheft von *Komparatistik Online* (2019): https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/issue/view/16 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022); Sandra Fluhrer und Alexander Waszynski, *Tangieren. Szenen des Berührens*, Freiburg 2020; sowie Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

re Sinne bezeichnet.[77] Entsprechend des Verdachts, dass es sich bei der Rede von *dem* Tastsinn um ein Sprechen im Kollektivsingular handelt, gibt und gab es verschiedene Versuche, das Feld durch begriffliche Klärungen zu organisieren, indem etwa Taktilität und Haptik,[78] Tastsinn und Hautsinne[79] oder sogar »das Digitale, das Taktile, das eigentlich Manuelle und das Haptische«[80] terminologisch getrennt werden. Diese und andere

77 Aristoteles stellt fest, dass, während andere Sinne anhand einzelner Gegenteilpaare sich definieren lassen (weiß/schwarz, hoch/tief, bitter/süß), der Tastsinn gleich mehrere solcher Paare umfasst: »Aber im Tastbaren gibt es viele Gegensätze, warm, kalt, trocken, feucht, rauh, weich und dergleichen mehr.« (Aristoteles, *Über die Seele (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 13)*, übersetzt von Willy Theiler, Berlin 2006, 422b)

78 Die Unterscheidung zwischen ›passiver‹ Taktilität und ›aktiver‹ Haptik stammt von Max Dessoir: »Soll die Übersichtlichkeit der dargelegten Verhältnisse durch eine genaue *Benennungsweise* erhöht werden, so ist die Einführung einiger neue Ausdrücke nicht zu umgehen. Schon die Lehre von den durch mechanische Reizung der Haut gelieferten und durch die Thätigkeit des Bewegungsapparates bereicherten Wahrnehmungen ermangelt eigenen Namens. Ich erlaube mir, hierfür das Wort ›Haptik‹ in Vorschlag zu bringen, das in Anschluss an Optik und Akustik gebildet und von dem Verbum ἅπτομαι abuleiten ist.« (Max Dessoir, *Über den Hautsinn*, Berlin 1892, S. 242.) Haptik umfasst laut Dessoir den »Contactsinn« (bestehend aus Berührungsempfindungen und Druckempfindungen) und die an Bewegung gebundene »Pselaphesie« (bestehend aus Tastempfindungen und Muskelsinnempfindungen). Zur Einführung in aktuelle psychophysische Perspektiven auf den Tastsinn vgl. Martin Grunwald, *Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, München 2017.

79 Claudia Benthien schlägt vor, von den *Hautsinnen* im Plural statt vom bloßen Tastsinn zu sprechen, um einerseits den historischen Wandlungen Rechnung zu tragen sowie andererseits um die Haut als »primäre[s] Objekt der Anthropologie« in den Fokus zu rücken. Letzteres schließt an ihre These an, dass eine kulturgeschichtliche ›Unterdrückung‹ des Tastsinns weniger vom Auge als von der Hand ausgegangen ist: »Indem die Haut in allen, auch den gegenwärtigen Diskursen über die Sinne (ohne daß dies explizit gemacht wird) auf die aktive, welterobernde ›begreifende‹ Hand reduziert wird, die als *pars pro toto* für die Vielzahl ihrer Sinne und Orte fungiert, entsteht eine viel extremere Marginalisierung als ihn das Auge hätte anrichten können.« (Claudia Benthien, »Hand und Haut: Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 8(2) (1998), S. 335–348, hier: S. 336.) Benthien kann sich dabei auch auf historische Vorbilder berufen, etwa Carl Gustav Carus, der ebenfalls von den »Hautsinnen« spricht und sie in »Gefühl« und »Getast« aufteilt (vgl. ebd., S. 348). Für Benthiens umfassende Studie zur Haut vgl. Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999.

80 Gilles Deleuze unterscheidet diese vier Modalitäten des Tastens im Kontext der Malerei nach der Gewichtung des Verhältnisses von Hand und Auge: vom »Digitalen« als »Maximum der Unterordnung der Hand unter das Auge« zum Fluchtpunkt des Haptischen, wo »der Blick selbst eine Tastfunktion in sich entdecken wird, die ihm eignet und nur zu ihm gehört, unterschieden von seiner optischen Funktion« (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation.* München 1995, S. 94). Deleuze bezieht sich bei seiner Definition des Haptischen auf den Kunsthistoriker Alois Riegl, von dem Deleuze auch die Gegenüberstellung von Tastsinn und Sehsinn übernimmt. Riegl hat in seinem zuerst 1901

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unterscheidungen sollen hier bewusst *nicht* Anwendung finden, insofern Husserl ›tasten‹, ›berühren‹, ›das Taktuelle‹ und andere Vokabeln mehr oder weniger austauschbar benutzt. Eine Trennung von Taktilität und Haptik trifft Husserl nicht, höchstens gesteht er den Anteil von »Bewegungsempfindungen« beim Tastvorgang zu (vgl. Hua IV, 151), ohne dieser Tatsache theoretische oder terminologische Konsequenzen zuzusprechen. Privilegiertes Tastorgan ist stets die Hand, deren herausragende Stellung (etwa vor der Haut) nicht hinterfragt wird.

Zu Husserls erkenntnistheoretischer Verortung der Rede vom Tastsinn in den *Ideen II* bietet sich der auf die Beschreibung der Doppelempfindung folgende § 37 »Unterschiede zwischen visuellem und taktuellem Gebiet« als Ansatzpunkt an. Hier unternimmt Husserl in der Form eines Vergleichs die explizite Reflexion über den Tastsinn als *Fakultät* im doppelten Wortsinn – als Modus der Wahrnehmung *und* als besondere Befähigung. Bezüglich der Konstitution des Leibs wird in der Kontrastierung von Tastsinn und Sehsinn ersterem eine deutliche Privilegierung zuteil. Denn die Selbstbezüglichkeit des Tastsinns »haben wir nicht beim rein visuell sich konstituierenden Objekt« (Hua IV, 147). Visuell kann sich kein Leib konstituieren: »Ich sehe mich selbst, meinen Leib, nicht, wie ich mich selbst taste. Das, was ich gesehenen Leib nenne, ist nicht gesehenes Sehendes, wie mein Leib als getasteter Leib getastetes Tastendes ist.« (Hua IV, 148) Betrachtet man das eigene Auge im Spiegel, sieht man eben nicht »das sehende [Auge] als sehendes« (Hua IV, 148), sondern nur das eigene Auge als Ding.[81] Husserl schreibt daher: »Ein bloß augenhaftes Subjekt

---

erschienenen Werk die antike Kunst in drei verschiedene Phasen eingeteilt, die sich durch das Verhältnis von Tastsinn und Sehsinn definieren: 1) eine »taktische« und »nahsichtige«, 2) eine »taktisch-optische« und »normalsichtige« sowie 3) eine rein »optische« und »fernsichtige« (vgl. Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Darmstadt 1973, S. 30ff.). Damit ist eine geschichtliche Entwicklung beschrieben: »ein Abrücken des Beschauers in eine Entfernung, aus welcher die taktische Stofflichkeit der Dinge gegenüber der farbigen Erscheinung zurücktritt, die Erfahrungen des Tastsinnes sich nicht mehr unmittelbar dem Beschauer aufdrängen und hiedurch dem Auge die Möglichkeit geboten wird, sich vorwiegend mit dem farbigen Eindrucke zu beschäftigen« (ebd., S. 122). Den Begriff des ›Taktischen‹ wollte Riegl später durch den Begriff des ›Haptischen‹ ersetzt wissen; Deleuzes Hinweis, Riegl habe den Begriff ›haptisch‹ selbst erfunden, ist nicht richtig (vgl. Gilles Deleuze, *Logik der Sensation*, S. 94).Vgl. dazu auch Emmanuel Alloa, »Auf Tuchfühlung. Alois Riegl oder die Erfindung des haptischen Sehens«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, S. 193–212.

81 Es ist der Grad der Vermittlung, so Derrida, der ein Auge, das sich im Spiegel sieht, von der Selbstbetastung der Hände unterscheidet: »[D]iese Vermittlung des Spiegels, der nicht zu meinem Leib gehört, mag technisch oder scheinbar ›natürlich‹ sein, sie wird

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

könnte gar keinen Leib haben.« (Hua IV, 150) Tastsinn und Leiblichkeit stehen in einer Art Kongruenzverhältnis. Wenn sie auch nicht komplett ineinander aufgehen, bedingen sie sich doch gegenseitig: Der Tastsinn ruft den Leib hervor und der Leib braucht den Tastsinn, um Leib zu sein. Taktilität wird zur Bedingung jeglichen leiblichen Selbstverhältnisses.[82]

Wichtiger als die Frage, wie sich diese Nobilitierung des Tastsinns zu Husserls ansonsten recht konsequent durchgehaltenem Okularzentrismus verhält, ist die doppelte Voraussetzung, auf der diese Abwägung von Sehsinn und Tastsinn beruht. Zum einen greift Husserl auf die traditionelle Form eines Paragone der Sinne zurück und damit auf den zentralen Diskussionsmodus der einzelnen Sinnesfakultäten seit der Aufklärung, wie sie von Lockes Publikation des Molyneux-Problems[83] über Diderots »Brief über die Blinden«,[84] Condillacs Gedankenexperiment der stufenweise mit Sinnesfakultäten ausgestatteten Statue[85] bis zu Herders Weiterentwick-

---

eben aufgrund der Indirektheit, die sie einführt, ›technisch‹ und sie platziert mich gegenüber meinen Augen gleichwie gegenüber den Augen des Anderen […] Das Verhältnis des Berührens zu sich operiert also ohne Einfühlung oder analogische Appräsentation.« (Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy,* S. 221) Vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, S. 31–37, der ebenfalls leibliche Selbstverhältnisse in Abgrenzung zum bloßen Spiegelbild beschreibt.

82 Hans Blumenberg privilegiert in ähnlicher Weise den Tastsinn über den Sehsinn in Hinblick auf dessen ›Wirklichkeitsbewusstsein‹: »Das Gesehene hat seine Stelle im Raum nicht vom Sehen her, sondern von dem diesem implikativen Bewußtsein, es könne eben dort, wo es ist, aber nur in der Richtung, in der es gesehen wird, in demselben Moment berührt werden.« (Hans Blumenberg, »Tastsinn und Wirklichkeitsbewußtsein«, S. 235.)

83 Das ursprünglich von William Molyneux formulierte Problem stellte die Frage, ob Blindgeborene, wenn sie das Augenlicht wiedererhalten, einen Würfel von einer Kugel visuell unterscheiden könnten – eine Aufgabe, die sie bis dahin mit dem Tastsinn bewältigten. Sowohl Locke, der das Molyneux-Problem zuerst publizierte, als auch Molyneux selbst verneinten dies. Vgl. John Locke, *An Essay Concerning Humane Understanding*, hg. von Peter H. Nidditch, Oxford 1975, S. 146. Anhand des Molyneux-Problems wurden seitdem nicht nur das Verhältnis von Tasten und Sehen, sondern von evidenter und erlernter Erfahrung und damit von Empirie und Ratio diskutiert.

84 Im *Lettres sur les aveugles* von 1749 bespricht Diderot anhand mehrerer Beispiele die Vorstellungswelt von Blindgeborenen, wobei insbesondere das Verhältnis von Tast- und Sehsinn ausgehandelt wird. Exemplarisch mag der Ausspruch des ›Blinden von Puisaux‹ zitiert sein, der statt funktionierenden Augen lieber längere Arme hätte: »Mir scheint, daß meine Hände mich dann über das, was auf dem Mond geschieht, besser unterrichten würden als eure Augen oder eure Fernrohre.« (Denis Diderot, »Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden«, in: *Philosophische Schriften, Bd. 1*, Berlin 1961, S. 49–110, hier: S. 56.)

85 Condillacs *Traité des sensations* versieht in einem auf dem Pygmalion-Mythos fußenden Gedankenexperiment eine Statue mit einzelnen Sinnesfakultäten (mal schrittweise ad-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lung dieser Gedanken in der *Plastik*[86] reicht. Was diesen kanonischen Texten gemeinsam ist, ist der *kompetitive* Modus, an den auch Husserl in seiner Gegenüberstellung von Tasten und Sehen anschließt. Dazu kommt nun aber – und das teilt Husserl ebenfalls mit den Taktilitätsdiskursen der Aufklärung –, dass bei Husserl *ausschließlich* dem Tastsinn und dem Sehsinn besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. An einer Stelle meint Husserl ausdrücklich, das »wahrnehmende Sehen und Betasten des Papiers« sei »das volle konkrete Erlebnis von dem hier liegenden Papier« (Hua III/1, 71). In den *Ideen II* wird das Gehör nur kurz als Analogiefigur aufgerufen; vom Geruch- und Geschmacksinn ist keine Rede. Die Reduktion von fünf auf zwei Sinne ist aber weniger eine Verkürzung als eine Akzentverschiebung: In den Blick rückt das Problem von Nähe und Ferne sinnlicher Wahrnehmung und damit eine Skala, an dessen einem Ende der Tastsinn die unmittelbare und evidente Nähe eines Wahrnehmungsobjekts garantiert – und derart als Realitätsgarant fungiert –, während am

diert, mal nur einen einzigen). Durch diese Untersuchung versucht der Sensualist Condillac zu beweisen, dass alle Erkenntnis letztlich auf die Sinne zurückzuführen ist. Der grundlegendste Sinn ist für Condillac dabei der Tastsinn: »Ich werde es [das »Gefühl«, A.H.] ›Grundgefühl‹ nennen, weil mit diesem Spiel der Maschine das animalische Leben beginnt; von ihm hängt alles ab.« (Etienne Bonnot de Condillac, *Abhandlung über die Empfindungen,* Hamburg 1983, S. 66.) Auch Condillac beteiligt sich an der Diskussion des Molyneux-Problems, auch für ihn fällt die Antwort negativ aus. Condillac basiert seine Untersuchung auf dem Bericht des Chirurgen William Cheselden, der einem Patienten den Star stach (vgl. ebd., S. 155–163).

86 Herders *Plastik* erklärt, ausgehend von Diderots »Brief über die Blinden«, den Tastsinn zum Hauptsinn ästhetischer Erfahrung. Die Tragweite des Arguments reicht dann aber weit über das Feld des Ästhetischen hinaus und lotet über die Taktilität die Möglichkeitsbedingung von begrifflicher Erfahrung überhaupt aus: »Denn alle Eigenschaften der Körper, was sind sie, als Beziehungen derselben auf unsern Körper, auf unser Gefühl? Was Undurchdringlichkeit, Härte, Weichheit, Glätte, Form, Gestalt, Rundheit sei? davon kann mir so wenig mein Auge durchs Licht, als meine Seele durch selbstständig Denken einen leibhaften, lebendigen Begriff geben. Der Vogel, das Pferd, der Fisch hat ihn nicht; der Mensch hat ihn, weil er nebst seiner Vernunft auch die umfassende, tastende Hand hat. Und wo er sie nicht hat, wo kein Mittel war, daß er sich von einem Körper durch körperliches Gefühl überzeugte: da muß er schließen und raten und träumen und lügen, und weiß eigentlich nichts recht. Je mehr er Körper, als Körper, nicht angaffte und beträumte, sondern erfaßte, hatte, besaß, desto lebendiger ist sein Gefühl, es ist, wie auch das Wort sagt, *Begriff* der Sache.« (Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, in: *Werke in zehn Bänden, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1994, S. 243–326, hier: S. 249.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderen Ende der Skala der Sehsinn sich auf Entferntes bezieht und für die menschliche Kapazität der Weit- und Übersicht einsteht.[87]

Der Tastsinn ist damit Garant des axiomatischen »Prinzips aller Prinzipien« der Phänomenologie, laut dem »alles, was sich uns in der ›Intuition‹ originär, (*sozusagen in seiner leibhaften Wirklichkeit*) darbietet, einfach hinzunehmen sei« (Hua III/1, 51, Hervorhebung A.H.). Das Entscheidende steht hier in Klammern: »Originär gebende Anschauungen« finden ihren besten Ausdruck (»sozusagen«) in einer Präsenzerfahrung, die überhaupt nur in Begriffen körperlicher Nähe und leiblichen Empfindens zu fassen ist.

Diese ›Leibhaftigkeit‹ der Wirklichkeitserfahrung weist auch darauf hin, dass ein letztes Prinzip im Tastsinn weiterwirkt: das Lebendige. So wie zuvor bereits von Condillac bis Herder die Statue Pygmalions mit dem Tastsinn zum Leben erweckt wird, so wirkt auch bei Husserl ein latenter Vitalismus nach.[88] Erneut ist der Verweis auf einen historischen Vorläufer hier instruktiv – Aristoteles' *De Anima* –, der nicht nur als Gründungstext von Wahrnehmungsphilosophie und Erkenntnistheorie überhaupt zu Rate gezogen sei, sondern in besonderer Weise mit Husserls Perspektivierung des Tastsinns in Konversation tritt. Zentraler Referenzpunkt für Husserl ist Aristoteles zunächst deswegen, weil bei diesem die Diskussion der einzelnen Wahrnehmungssinne von einer Theorie der *Medialität* nicht zu trennen ist. Jede Form der Sinnlichkeit beruht auf einem Übertragungsprozess, der in den deutschen Übersetzungen mit dem Begriff des ›Mediums‹ wiedergegeben wird: »Auch das Riechen erfolgt durch ein Medium [μεταξύ, *metaxú*], Luft oder Wasser.«[89] Insofern sich für Aristoteles die Sinne über den Grad und die Notwendigkeit von Übertragungsmedien sortieren, zeigt sich die Nobilität des Tastsinns darin, dass er keines Mediums als des tastenden Organs selbst bedarf. Statt etwa der

87 Mit dieser Fokussierung auf Nähe und Ferne wird so auch die Unterscheidung zwischen ›höheren‹ und ›niederen‹ Sinnen vermieden. Speziell in der christlichen Tradition wird der Tastsinn als tendenziell schmutziger und sündhafter Sinn abgewertet. Eine Referenz aus Husserls Zeit findet sich etwa bei Otto Weiniger, der den Tastsinn als »de[n] eminent schmutzige[n] Sinn« bezeichnet (Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Berlin 1980, S. 393).

88 Michel Henry hat in einem kritischem Anschluss an Husserl die Doppelempfindung als Erkundung eines Feldes des Lebendigen beschrieben, vgl. Michel Henry, »Le Problème du toucher«, in: *De la phénoménologie. Tome I: Phénoménologie de la vie*, Paris 2003, S. 157–164; sowie generell: Michel Henry, *Inkarnation. Eine Philosophie des Fleisches*, Freiburg und München 2002.

89 Aristoteles, *Über die Seele*, 421b.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Luft (für Gehör, Geruch oder Sehsinn) ist das Übertragungsmedium des Tastsinns ›das Fleisch‹ selbst:

> Aber das Tastbare unterscheidet sich vom Sichtbaren und dem Schallenden, weil wir diese dadurch wahrnehmen, daß das Medium auf uns wirkt, das Tastbare aber nicht durch Einwirkung des Mediums, sondern zusammen mit dem Medium, wie einer, der durch den Schild einen Stoß bekommt. Denn nicht schlägt ihn der angestoßene Schild, sondern beide werden zugleich angestoßen. […] So ist das Fleisch [σάρξ, *sárx*] das Medium [μεταξὺ, metaxù] des Tastvermögens.[90]

Damit ist bei Aristoteles der Tastsinn eingelassen in ein Feld von Medialität und anzustrebender Unmittelbarkeit, verweist aber ebenso sehr auf die ›fleischliche Existenzweise‹ des Subjekts[91] und damit schlicht auf die *Lebendigkeit* animalischer Seinsformen. Aristoteles weist etwa darauf hin, dass zwar nicht alle Lebewesen alle Sinne haben, alle aber zumindest den Tastsinn.[92] Der Tastsinn wird zum Minimalkriterium des Lebendigen: »Einige Wesen haben alle [Wahrnehmungsvermögen, A.H.], andere eine

90 Ebd., 423b.

91 ›Fleisch‹ (bzw. *chair*) hat als theoretischer Begriff auch in der Phänomenologie eine gewisse Prominenz erlangt – wie schon im vorigen Verweis auf Michel Henrys *Inkarnation* ersichtlich. Didier Franck hat *chair* als bewusst eigensinnige Übersetzung von Husserls ›Leib‹ in Anschlag gebracht und ihn für die Intersubjektivitätsproblematik der *Cartesianischen Meditationen* produktiv gemacht. Gerade hier, wo es um ›fremde‹ Leiber geht, ist die in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* noch übliche Bezeichnung ›corps propre‹ (im Sinne des ›Eigenleibs‹) irreführend: Didier Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris 1981. Die berühmteste Ausarbeitung des Begriffs *chair* entstammt Maurice Merleau-Pontys Spätwerk, wo Fleisch aber nicht einfach den wahrnehmenden Leib, sondern »das Gewebe« bezeichnet, das der Erfahrung vorausgeht und sie ermöglicht, »das sie unterfüttert, sie trägt, sie nährt und das selbst nicht Ding ist, sondern Möglichkeit, Latenz und *Fleisch* der Dinge [*chair des choses*]« (Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 175). Es scheint in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass die griechische, die französische, aber auch die englische Sprache zwischen lebendigem Fleisch (σάρξ [sárx], *chair*, *flesh*) und totem, tendenziell essbarem Fleisch (κρέας [kréas], *viande*, *meat*) unterscheiden. Das schränkt den Assoziationsraum des breiteren deutschen ›Fleisch‹ deutlich ein. Im Umkehrschluss lebt dann etwa der »carneologische« Versuch Volker Demuths davon, dass im Deutschen Fleisch eben lebendiges *und* totes Fleisch bezeichnet: Volker Demuth, *Fleisch. Versuch einer Carneologie*, Berlin 2016. Für den Versuch, den Begriff des Fleisches aus dem Zwischenraum von theologischer Inkarnation und phänomenologischer Leiblichkeit für eine philologische Theorie zu stärken, vgl. John Hamilton, *Philology of the Flesh*, Chicago und London 2018, zur Phänomenologie besonders S. 14–18.

92 »Die Tiere aber scheinen alle das Tastempfinden zu haben“, Aristoteles, *Über die Seele*, 413b.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anzahl, wieder andere das eine notwendigste, den Tastsinn.«[93] Alle Lebewesen tasten und ohne Tastsinn kein Lebewesen: »Da das Lebewesen ein beseelter Körper ist, jeder Körper aber tastbar ist, tastbar aber das durch den Tastsinn Wahrnehmbare, muß auch der Körper des Lebewesens tastbar sein, tastfähig aber, wenn das Lebewesen erhalten bleiben soll.«[94] In anderen Worten: »Es ist also klar, daß nur beim Verlust dieses Sinnes die Lebewesen sterben müssen. Weder kann diesen besitzen, was nicht Lebewesen ist, noch braucht ein Lebewesen einen anderen Sinn zu besitzen als diesen.«[95] Das bei Aristoteles angelegte Zusammenspiel tastender Medialität und leiblicher Vitalität bereitet die Anbindung der Doppelempfindung an zeitgenössische Untersuchungen zum Tastsinn vor. Es soll im Folgenden an den Tastversuchen Melchior Palágyis und David Katz' weiter untersucht werden, welche eine Reperspektivierung von Husserls Versuch im Kontext des 20. Jahrhunderts ermöglichen.

b) Medialität und Technizität des Tastsinns I: Melchior Palágyis »Doppelempfindung«

Die Schriften des heute mehr oder weniger vergessenen ungarischen Philosophen Melchior Palágyi[96] sind an dieser Stelle ein wichtiger Bezugspunkt, weil Palágyi in fast schon gespenstischer Ähnlichkeit zu Husserl einen ähnlichen Tastversuch entwirft, dabei sogar von einer ›Doppelempfindung‹ spricht, aber an entscheidenden Stellen zu abweichenden Schlussfolgerungen kommt. Aus der lebensphilosophischen Denktradition und dem Umfeld Ludwig Klages stammend, steht Palágyi dem ›streng

93 Ebd., 414a.
94 Ebd., 434b.
95 Ebd., 435b.
96 Einen jüngeren Wiederbelebungsversuch hat Heiko Heublein durch die Herausgabe einiger Schriften Palágyis unternommen: Melchior Palágyi, *Der Gegensatz von Geist und Leben. Schriften zur schöpferischen Verbindung von Erkenntnistheorie und Vitalismus*, hg. von Heiko Heublein, München 2018. Tobias Wilke kommt auf Palágyi in zwei Kontexten zu sprechen: einerseits der Möglichkeit des ›Tastens auf Entfernung‹, andererseits im Zusammenhang mit dem Cartesischen ›Stabexperiment‹, wo die optische Täuschung, nach der ein halb im Wasser liegender, durch die Brechung des Lichts ›krumm‹ wirkender Stab, durch den Tastsinn korrigiert wird (vgl. Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 126 – 129). Eine größere Rolle spielt Palágyi ebenfalls in Stefan Riegers Mediengeschichte kybernetischer Anthropologien, vgl. Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a.M. 2003.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wissenschaftlichen‹ Anspruch Husserls diametral entgegen[97] und zeigt sich gleichzeitig wesentlich weniger schüchtern, was Fundierungstheoreme angeht. Der Tastsinn wird von Palágyi kurzerhand zum Primärsinn und zur Grundlage des Empfindungslebens überhaupt erklärt: »Der Tastsinn ist der einzige Vollsinn; alle übrigen Sinne sind nur Hilfssinne, nur Ergänzungssinne des Tastsinns.«[98] Dabei rückt die kinästhetische Qualität des Tastsinns, d.h. die Tatsache, dass der Tastvorgang »in unmittelbarer Weise mit der motorischen Tätigkeit vereinigt«[99] ist – was in Husserls Versuch nur am Rande verhandelt wurde[100] –, bei Palágyi in den Mittelpunkt. Ein sensomotorisches Band aus Tast- und Bewegungsempfindungen bildet für ihn die »vitale Unterlage zur Kenntnisnahme von der Außenwelt«[101] und entwirft ein ›haptozentrisches‹ Erkenntnismodell, das psychologistischen wie mechanistischen Interpretationen entgegengestellt wird. Der grundsätzliche Angriffspunkt Palágyis – auch gegen die Phänomenologie – besteht in der Erkundung dieses Empfindungsfeldes, das als

97 Husserl konnte das vitalistische Pathos Palágyis nur verwerfen. Einem englischen Besucher hat Husserl, vier Jahre nach Palágyis Tod, sogar noch anvertraut, die Palágyi-Klages-Denkschule sei »the very type that Phenomenology is out to kill and declare absurd« (Herbert Spiegelberg, »From Husserl to Heidegger. Excerpts from a 1928 Diary by W. R. Boyce Gibson«, in: *British Society for Phenomenology* 2(1) (1971), S. 58–83, hier: S. 75). Palágyi und Husserl standen schon länger auf Kriegsfuß, seitdem Palágyi – der während Husserls Privatdozentur in Halle dort studierte – die *Logische Untersuchungen* auf eher bescheidenem Niveau kritisierte: Melchior Palágyi, *Der Streit der Psychologisten und Formalisten in der modernen Logik*, Leipzig 1902. Husserl antwortete wiederum mit einen Verriss der Schrift Palágyis, vgl. seine »Besprechung« in: Hua XXII, 152–161.

98 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens*, Leipzig 1924, S. 129.

99 Entsprechend seiner Auffassung des Tastsinns als »Basalsinn« meint Palágyi, dass, »wenn wir auch vermöge des Gesichtssinnes ein Urteil über Bewegung und Ruhe fällen können«, dann nur deshalb, »weil der Gesichtssinn sich dabei auf den Tastsinn stützt« (Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen*, S. 129).

100 Ebd. Eine Analyse der Doppelempfindung unter dem Gesichtspunkt der sogenannten »Kinästhesen« hat Husserl in der Vorlesung »Ding und Raum« von 1907 vorgenommen: »Taste ich mit der linken Hand die rechte, so konstituiert sich mit den Tast- und kin<ästh>etischen Empfindungen wechselweise die Erscheinung der linken und rechten Hand, eine über die andere sich so und so bewegend« (Hua XVI, 162). Die Doppelempfindung wird dort unter dem Gesichtspunkt der »Einlegung kinästhetischer Empfindungen in den Leib« (Hua XVI, S. 161) analysiert. Husserl schreibt lakonisch: »Da gibt es phänomenologisch allerlei zu analysieren.« (Hua XVI, S. 162) In den *Ideen II* wird stärker die »Lokalisation« und weniger die Bewegung im Fokus stehen. Husserl schreibt: »Eine wichtige Rolle spielen ferner [!] die Bewegungsempfindungen.« (Hua IV, 150f.)

101 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen*, S. 129.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein eminent *vitales* mit Bewusstseinsprozessen (noch) nichts zu tun hat. Um das zu illustrieren, entwirft Palágyi nun eine Versuchskonstellation, die mit derjenigen Husserls geradewegs identisch ist:[102]

> Wie fremd erfaßt und drückt eine Hand die andere, als ob sie nicht dem eigenen Leibe angehören würde. Erst durch diese Selbstentfremdung des Lebensprozesses findet man den eigenen Lebensprozeß nicht mehr als bloßen Lebensprozeß, sondern als – einen Leib. […] Bewegt sich ein Körperteil gegen den anderen, bis sie sich berühren, so entstehen in beiden Körperteilen Berührungsempfindungen, und dieses *passiv-aktive Doppelempfinden ist es, das die Grundlage unserer Wahrnehmung einer Außenwelt bildet*.[103]

Auch bei Palágyi handelt es sich um die Selbstbetastung zweier Hände, auch hier ist von einem ›Doppelempfinden‹ die Rede, das einen Leib konstituiert, und auch hier zeigt sich diese Empfindung als eine passiv-aktive Fremdheitserfahrung. Beim Vitalisten wie beim Phänomenologen wird darüber das Verhältnis sinnlicher Empfindungen zu Bewusstseinsprozessen abgewogen, wobei nur Palágyi die leiblichen Empfindungen zu einem weitreichenden erkenntnistheoretischen Grundprinzip erklärt, das geradewegs die »*Grundlage unserer Wahrnehmung einer Außenwelt bildet*«. Sowohl bezüglich der schlagenden Parallele zu Husserl wie bezüglich Palágyis umfassenderen Folgerungen ist es wichtig, die Unterschiede im Blick zu behalten. So hat für Palágyi, wie bereits angedeutet, der bewusstseinsphilosophische Rahmen der Phänomenologie seine Geltung eingebüßt. Palágyi unterscheidet streng zwischen *vitalen Empfindungen,* welche an Bewegung gekoppelt sind und kontinuierlich verlaufen und einer intermittierenden und punktuell pulsierenden Aktivität des *Bewusstseins*.[104] Diese etwas spekulative Unterscheidung hält Palágyi jedem Zugang entgegen, der die »Empfindungsweisen überhaupt entwurzelt, indem er sie alle von dem vegetativen Lebensuntergrunde abschneidet und in den Bewußt-

---

102 Insofern Husserl die Doppelempfindung – abgesehen von seiner Vorlesung »Ding und Raum« im Wintersemester 1907/08 – nie der Öffentlichkeit präsentiert hat, ist eine gegenseitige Einflussnahme sehr unwahrscheinlich. Palágyi hat seine Vorlesungen seit 1905 in Klausenburg (heute: Cluj) gehalten. Zu der Zeit war das Tischtuch zwischen Palágyi und Husserl schon zerrissen.

103 Ebd., S. 116f. Er meint daher später – wiederum in Analogie zu Husserl –, dass in der Doppelempfindung »eigentlich von Quadrupelprozessen gesprochen werden muß« (ebd., S. 136), insofern sich in *beiden* Händen Tasten und Betastetwerden ablösen.

104 Vgl. Melchior Palágyi, *Wahrnehmungslehre* (=*Ausgewählte Werke, Bd. II)*, Leipzig 1925, S. 16. Vgl. zum pulsierenden Bewusstsein: Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie*, S. 159–169.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seinskäfig einsperrt«.[105] Damit mag der nie genannte Husserl gemeint sein. Nicht erklären zu können, wie sich vitale Empfindungen (wie etwa Tasteindrücke) in psychische Sachverhalte (wie etwa die Identifizierung von Gegenständen) übersetzen, ist für Palágyi die große philosophische Schwäche jeder Bewusstseinsphilosophie. Für Palágyi bedarf es einer Vermittlungstätigkeit zwischen kontinuierlichen Empfindungen und diskontinuierlichen Bewusstseinsprozessen, wofür die passiv-aktive Natur des Tastsinns entscheidend wird. Sieht sich Palágyi dort »der wunderbaren Tatsache gegenüber, daß unser Lebensprozeß […] sich selbst wie fremd entgegenzutreten vermag«,[106] so können im Spiel von Auto- und Heteroaffektion der tastenden Hände Selbst- und Fremdwahrnehmung des Leibes aufeinander abgestimmt werden. So wird die Doppelempfindung nicht nur zur leibkonstituierenden, sondern gleich zur erkenntnistheoretischen Urszene: »Erst die passive Berührung im Verein mit der aktiven Berührung, d.h. erst die Selbstberührung, führt zur Entdeckung des eigenen Leibes, und nur ein Wesen, das den eigenen Leib zu entdecken vermag, kann auch das Vorhandensein von Fremdkörpern entdecken.«[107] Die Selbstbetastung, so lautet also die erstaunliche Folgerung Palágyis, bildet die Bedingung der Möglichkeit von Weltwahrnehmung überhaupt, insofern die dort gewonnene (Fremdheits-)Erfahrung auf alle Wahrnehmungsprozesse ›überspringt‹. Noch radikaler folgert Palágyi sogar, dass jede visuelle Wahrnehmung nur noch eine *virtuelle Betastung* auf Distanz ist: »Wenn wir Sehenden unseren Blick längs der Grenzlinie eines Reifen herumführen, so macht unsere Hand diese Bewegung in der Einbildung mit, nur kommt uns die eingebildete Mitbewegung der Hand gewöhnlich wegen ihrer geringen Lebhaftigkeit kaum zum Bewußtsein.«[108] Das vitalistische Wahrnehmungsmodell, das auf der Selbstberührung aufbaut, führt damit direkt über in eine Theorie der Einbildung und der Fantasie, letzthin sogar der Virtualität: »Virtuelle Hinweisungen sind es, durch welche wir die Orte der Dinge und Erscheinungen im Raum fixieren, und durch virtuelle Bewegungen längs der Flächen und Umrisse der Körper erfassen wir deren Ausdehnung, Lage und Gestalt.«[109]

---

105 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen*, S. 131.
106 Ebd., S. 115.
107 Ebd., S. 115.
108 Melchior Palágyi, *Wahrnehmungslehre*, S. 75.
109 Ebd., S. 76. Palágyi spricht später auch von einer »Theorie der Phantasie«, die er in seiner *Wahrnehmungslehre* direkt mitliefert (vgl. ebd., S. 69–105). Stefan Rieger hat Palágyi als einen der Gründungsväter des Denkens der Virtualität bezeichnet, vgl. Ste-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Damit ist ein Nexus von Vitalität und Virtualität nicht nur dem phänomenologischen Bewusstseinsfokus entgegengestellt. Gleichermaßen findet sich die Unmittelbarkeitsemphase, wie sie noch in aufklärerischen Theorien des Tastsinns zu finden ist, einigermaßen verkompliziert. Sprach noch Herder von der »Welt eines Fühlenden« – ›Fühlen‹ und ›Gefühl‹ meinen dort immer den Tastsinn – als einer »Welt der *unmittelbaren Gegenwart*«,[110] so wird dieser tastende Idealismus bei Palágyi zwar nicht geleugnet, aber mit einem entscheidenden Umweg angereichert: Nicht durch die unmittelbare Evidenz des Tastsinns, sondern aufgrund seiner Fähigkeit »sich selbst einen Widerstand leisten [zu] können«,[111] wird der Tastsinn dem Sehsinn vorgezogen. Die Theorie des Tastsinns versteht sich hier schon als Medientheorie. Leiblichkeit wird bei Palágyi ganz explizit zur Figur lebendiger Medialität und medialer Lebendigkeit.

Das nimmt in der Folge einige abenteuerliche Wendungen. So wird etwa das Changieren der Hand zwischen erkundendem Leib und betastetem Ding in die Vorstellung einer sich ständig in »unwillkürlichen kleinen, nicht merklichen Zitterbewegungen«[112] befindenden Hand umgedeutet. Zwischen »Empfindungsberge[n]« und »Empfindungstäler[n]«[113] beschreibt der Tastsinn oszillierende Intensitäten, die Ausdruck der ureigenen Vitalität der Hand sind. Gleichermaßen ist mit Palágyis zitterndem Vitalismus auch die eindeutige Unterscheidung von Nah- und Fernsinn erschwert: »Es ist nicht das Vorrecht der Gesichtsempfindungen, daß sie gegenüber den Tastempfindungen auch das Entfernte kundgeben; denn auch durch Tastempfindungen können wir, allerdings in einem bescheidenen Maße, Entferntes wahrnehmen.«[114] Was in der

---

fan Rieger, »Virtualität avant la lettre. Unverhältnismäßigkeiten zwischen Gedankenexperimenten und technischen Medien«, in: Hans Esselborn (Hg.), *Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten*, Würzburg 2009, S. 43–57.

110 »[A]lles gegenwärtig, in unsern Nerven, unmittelbar in uns. Welche Welt für den Philosophen! klein, aber stark! *Idealismus!*« (Johann Gottfried Herder, »Zum Sinn des Gefühls«, in: *Werke, Bd. 4*, S. 235–242, hier: S. 235.)

111 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen*, S. 115.

112 Ebd., S. 137. Vgl. zuvor: »Unsere Hand nämlich befindet sich – weil sie eben eine lebendige Hand ist –, wenn wir sie auch noch so festhalten mögen, in einer zitternd pulsierenden Bewegung, so daß, wenn wir den Fremdkörper X auch nur für sehr kurze Zeit berühren, es einen Moment gibt, wo die Hand sich aktiv gegen X verhält, und einen nächsten Moment, wo sie in eine passive Haltung übergeht.« (Ebd., S. 135)

113 Ebd.

114 Ebd., S. 160.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Psychophysik »Ferntasten«[115] bzw. später »Teletaktilität«[116] genannt wird, illustriert Palágyi an einem bekannten aufklärerischen Beispiel: »Berührt der Blinde mit dem Stock einen Gegenstand, so weiß er über dessen Existenz ein ebenso gewisses Urteil zu fällen, als ob er ihn mit der Hand berührt hätte.«[117] Der Tastakt zeichnet sich durch eine prothetische Verlängerbarkeit aus, die für Palágyi – der dabei auf ein Argument Lotzes zurückgreift – die Grundlage des menschlichen Werkzeuggebrauchs darstellt:

> Hierauf beruht es überhaupt, daß wir solche Werkzeuge wie Hammer, Bohrer, Messer, Schere usw. zu gebrauchen lernen. Ein geschickter Anatom gebraucht sein Skalpell in solcher Weise, als ob in der Schneide desselben ein feiner Tastsinn wohnen würde. Durch die Einübung der Bewegungsphantasie bringen wir es so weit, den Tastsinn gleichsam an das Ende des Werkzeuges zu verlegen, wo dieses mit einem fremden Körper in Berührung ist. Kurz die Bewegungsphantasie macht aus dem Tastsinn einen »Fernsinn«, freilich nur in einem sehr beschränkten Maße. Würden aber unseren Händen wann und wo immer Stäbe zur Verfügung stehen, deren Länge von unserem Belieben abhängen würde, und könnten wir solche beliebig langen Stäbe ohne physische Anstrengung gebrauchen: so könnte der Tastsinn zu einem Fernsinn entwickelt werden, der dem Gesichtssinn Konkurrenz machen würde.[118]

Schon in Palágyis Virtualitätstheorie greift der Tastsinn in die Ferne, insofern die visuelle Fernwahrnehmung eines Gegenstands nur aufgrund seiner fantasierten Abtastung durch die Hand möglich ist. Auch in der vorhergehenden Passage, die den Tastsinn an die Werkzeugspitze verlegt, meint Taktilität ein Verhältnis einer zu verhandelnden ›Ent-Fernung‹.

---

115 Dieses Prinzip hat Hermann Lotze zuerst beschrieben, vgl. Rudolph Hermann Lotze, *Mikrokosmos. Idee zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie, Zweiter Band*, hg. von Nikolay Milkov, Hamburg 2017, S. 204f. Lotze selbst benutzt den Begriff ›Ferntasten‹ allerdings noch nicht – er scheint von David Katz zu stammen, der ihn mit Rückgriff auf Lotze weiterentwickelt, vgl. David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig 1925, S. 115ff.

116 Dieser Begriff wurde im Umfeld sogenannter ›neuer Medien‹ im späten 20. Jahrhundert entwickelt. Vgl. das Kapitel »Teletaktilität«, in: Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, S. 265–279.

117 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen*, S. 160. Vgl. zu diesem schon von Descartes diskutierten Experiment: Natalie Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, S. 20–24.

118 Melchior Palágyi, *Naturphilosophische Vorlesungen*, S. 160. Zum Lob sensomotorischer Handfertigkeit vgl. Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, S. 203: »Die Fähigkeit, sie [die Werkzeuge] zu benutzen, beruht nicht allein auf der Muskelkraft der Arme, sondern hängt in sehr hohem Maße von der Feinheit der Empfindung und von einer außerordentlichen Leichtigkeit und Sicherheit der Vorstellungsassoziationen ab.«

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diderots Blinder von Puisaux wünschte sich einst statt Fernrohr und Augenlicht lieber beliebig lange Arme, um die Oberfläche des Mondes abzutasten.[119] Dieses Gedankenspiel der Aufklärung, ob und wie der Tastsinn mit Stäben verlänger- und verlagerbar ist, wirkt in solchen technikheoretischen Passagen nach. Experimentelle Untersuchungen dazu nehmen ihren Ausgang bei Ernst Heinrich Webers *Tastsinn und Gemeingefühl*,[120] von wo sich der verlängerbare Tastsinn bis in die medizinische Prothesenforschung nach dem Ersten Weltkrieg fortschreiben wird (vgl. Kap. 5.3). Konsequent denkt Palágyi diese Gedankenspiele und Experimente hin zu einem unbegrenzt verlängerbaren Körper weiter. Es fehlen nur noch die richtigen Stäbe, dann ist auch der Tastsinn ein Fernsinn wie das Sehen.

c) Medialität und Technizität des Tastsinns II: David Katz' Tastversuche

Wenn die drei genannten Faktoren – Vitalität, Virtualität und Prothetik – Palágyis Reflexionen über den Tastsinn inmitten der Diskurse der Jahrhundertwende um technische und mediale Vermittlung erscheinen lassen, so lässt sich auch nach expliziteren Bezugnahmen auf das Verhältnis von Tastsinn und Technik fragen. Nicolas Pethes hat diese Problemstelle in einem einschlägigen Aufsatz zu Walter Benjamin und David Katz untersucht.[121] Pethes unternimmt es dort, Benjamins Reflexionen über das Taktile in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz – etwa über die taktile Qualität des

---

119 Vgl. wiederum Natalie Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in den Texten der Aufklärung*, S. 134–142.

120 Vgl. Ernst Heinrich Weber, *Tastsinn und Gemeingefühl*, S. 6f. Webers überraschender Schluss lautet, dass ein solches prothetisches Tasten mit Stäben etwa bei den eigenen Zähnen schon zur Anwendung kommt. Zur kulturgeschichtlichen Einbettung dieser Topik, u.a. über Weber, Lotze und Simmel, vgl. Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 127ff.

121 Vgl. Nicolas Pethes, »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900. David Katz, Walter Benjamin«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (2000), S. 33–57. Eine der Pointen von Pethes' diskurs- und mediengeschichtlich informierter Lektüre liegt darin, die »Integration des Taktilen in den ästhetischen Diskurs nach 1900« (ebd., S. 37) herauszuarbeiten, für die neben Benjamins Kunstwerk-Aufsatz vor allem die Kunsthistoriker Alois Riegl und Heinrich Wölfflin einschlägig sind. Vgl. wiederum die Unterscheidungen bei Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, S. 27–36 und 122f. Wölfflin hat sich schon 1905 an einer stilgeschichtlichen Typisierung versucht; seine Unterscheidung von malerischem und linearem Stil funktioniert dadurch, dass das Lineare den Tastsinn »geradezu herausfordert«, während sich das Malerische davon löst (Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1991, S. 23).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Films oder der dadaistischen Kunstwerke[122] – im Kontext experimenteller Untersuchungen des Tastsinns durch den Psychologen David Katz zu lesen. In Anlehnung an Benjamins These, dass Verschiebungen im Gefüge menschlicher Sinneswahrnehmungen als Effekte medienhistorischer Umbrüche beschreibbar sind, spürt Pethes einer Konstellation nach, in der die taktile ›Annäherung‹ visueller Medien in einem umgekehrten Entsprechungsverhältnis zu einer ›Entfernung‹ des Tastsinns steht. Statt als Garant für Wirklichkeit und Unmittelbarkeit zu fungieren, ist diese neue Taktilitätsvorstellung als »derjenige Modus der Annäherung und Involvierung von körperlichen Sinnen [zu] definieren, der eine weitestgehende *Entfernung vom Berührten zur Folge hat*«.[123] Mit David Katz' *Aufbau der Tastwelt* erhält eine solche These insofern eine starke Konturierung, als der Psychophysiker Katz den Tastsinn innerhalb einer technisierten Messmaschinerie experimentell untersucht. Katz' Versuche, die das *Messen* der Tastakte der *Beschreibung* von Empfindungen immer vorziehen, interessieren sich entsprechend auch weniger für die Belastbarkeit des Tastversuchs für philosophische Erkenntnistheorien, sondern sehen sich im Dienst der normierenden und klassifizierenden Disziplinartechniken der »industriellen Psychotechnik« und des »Arbeitsschulgedankens«.[124]

---

122 Vgl. die bekannte Passage aus Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 471–508, hier: S. 502: »Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.«

123 Nicolas Pethes, »Die Ferne der Berührung«, S. 56, Hervorhebung, A.H.

124 David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, S. VIII. So wie Palágyi ist auch Katz mit Husserl ›in Berührung‹ gekommen. Katz hat seine wissenschaftliche Karriere in Göttingen begonnen, wo Edmund Husserl seine Promotions- und Habilitationsschrift mitbetreut hat, jedoch ohne dass Katz jemals dessen Schüler im engeren Sinne war. Katz hörte Husserls Vorlesungen von 1904 bis 1905 – also vor Husserls transzendentaler Interpretation der Phänomenologie – höchstwahrscheinlich zur »deskriptiven Psychologie« (vgl. Karl Schuhmann, *Husserl-Chronik. Denk- und Lebensweg Edmund Husserls (=Husserliana Dokumente, Bd. 1)*, Den Haag 1981, S. 80) und war Teil der vom Husserl-Schüler Theodor Conrad gegründeten ›Göttinger Philosophischen Gesellschaft‹ (vgl. ebd., S. 103). Katz' Lehrer an der Universität Göttingen war der Experimentalpsychologe Georg Elias Müller. Vgl. auch Christoph Perleth, »David Katz – Eckpfeiler der deutschen Psychologie der Weimarer Republik«, in: Gisela Boeck und Hans-Uwe Lammel (Hg.), *Die Universität Rostock in den Jahren 1933–1945. Referate der interdisziplinären Ringvorlesung des Arbeitskreises ›Rostocker Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte‹ im*

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Katz hat eine eigene Beschreibung der Selbstbetastung unternommen, die aber nur bedingt mit Husserl in einem Diskussionszusammenhang steht.[125] Für den Problemzusammenhang von Tastsinn und Technizität ist Katz' Beschreibung des ›Ferntastens‹ umso mehr von Interesse, durch die er deutlich mit den Vorlesungen Palágyis in Konversation tritt. Wie bei diesem vom Exempel des »geschickten Anatom[s]« die Rede war, so wird hier der Tastsinn am Beispiel eines Chirurgen illustriert:

> Das Tasten auf Entfernung mit stereognostischem Ziel, welches uns in der Praxis des täglichen Lebens große, von den meisten kaum geahnte Dienste leistet, erfährt in der Kunst des Arztes eine erstaunliche Verfeinerung durch systematische Übung: Das tote Instrument belebt sich in der disziplinierten Hand des Mediziners und gibt Kunde von feinsten Gebilden in Körperhöhlen, zu denen der Hand der Zutritt aus anatomischen Gründen oder wegen Infektionsgefahr verschlossen ist.[126]

Zwei Sachverhalte kristallisieren sich hier als Verhandlungspunkte des Tastsinns unter den (medien-)technischen Bedingungen des 20. Jahrhunderts heraus. Einerseits ist der Tastsinn als ein eminent prothetischer Sinn entworfen, der, an die Spitze eines Werkzeugs verlagert, ebenjenes Instrument geradezu ›beleben‹ kann. Anstelle der Erfahrung absoluter Präsenz wird also gerade die ›Vermittelbarkeit‹ des Tastens zum Auszeichnungsmerkmal taktiler Virtuosität erklärt. Darüber wird nun andererseits ein Idealtypus menschlichen Handgebrauchs entworfen, für den nicht mehr die technische Hand des Ingenieurs einsteht, sondern die virtuos tastende Hand eines Chirurgen. Diese Verschiebung findet sich nicht nur bei Katz und Palágyi. Auch Paul Valéry hat ein solches Lob chirurgischer Tätigkeit passenderweise an einem Chirurgenkongress formuliert und dabei deren

---

Sommersemester 2011, Rostock 2012, S. 45–60. Solche biografischen Bezüge sind aber hier in jedem Fall weniger wichtig als die thematischen Überschneidungen, die sich in den jeweiligen Tastversuchen ergeben.

125 Vgl. den Paragraf § 27 »Der eigne Körper als Tastobjekt«, in: David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, S. 123–125. Katz stützt sich dabei auf die Versuche Ernst Heinrich Webers, denen er nichts Wesentliches hinzufügt. Katz untersucht, in welchen Kontexten Tastobjekt und Tastsubjekt unterschieden werden können (ein Problem, welches Husserl noch unter dem Begriff der ›Aufmerksamkeit‹ verhandelte). Das Ergebnis solcher Untersuchungen ist, dass man sich nicht immer so klar aussuchen kann, wo man sich in der Selbstberührung aktiv berührend und wo man sich passiv berührt fühlt, wie das Husserl vorschwebt. Dazu lassen sich die einzelnen Tastempfindungen teilweise gar nicht mehr unterscheiden, etwa »[w]enn die Finger der einen Hand die gleichen Finger der anderen betasten, oder wenn die Finger einer Hand sich durch Gegenüberstellung gegenseitig betasten« (ebd., S. 125).

126 Ebd., S. 116.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Berufsbezeichnung ganz wörtlich genommen (*cheir* und *ergon* bezeichnen ja buchstäblich das ›Hand-Werk‹): »Le nom même de votre profession, Messieurs, met ce *faire* en évidence, car Faire est le propre de la main. […] Chirurgie, manuopera, manœuvre, œuvre de main.«[127] Das chirurgische Ideal taktiler Handfertigkeit ist auch in Hermann Lotzes *Mikrokosmos* beschrieben, wo wiederholt von der ärztlichen Sonde als paradigmatischer Tastapparatur die Rede ist.[128] Die vielleicht prominenteste Referenz auf eine tastende Chirurgenhand findet sich erneut in Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz, wo das ›operative‹ Paradigma des chirurgischen Eingriffs der aufgelegten Hand des Magiers entgegengestellt wird:

> Der Chirurg stellt den einen Pol einer Ordnung dar, an deren anderm der Magier steht. Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. […] Magier und Chirurg verhalten sich wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.[129]

Distanz und Eingriff, Vermittlung und Unmittelbarkeit, Technik und Medium: Dies sind die Voraussetzungen, unter denen tastende Handgriffe im 20. Jahrhundert diskutiert werden. Es sind auch die Bedingungen, unter denen der Tastsinn in Katz' Tastversuchen seine uneindeutige Position bezieht: »In dem Zeitalter von Automobil und Flugzeug ist es vielleicht gestattet darauf hinzuweisen, daß nach dem gleichen Prinzip [des Ferntastens, A.H.] der exzentrischen Projektion der Chauffeur mit den Pneumatiks die Güte der Chaussee, der Flugzeugführer mit den Tragflächen des Aeroplans die elastischen Verhältnisse der Luft fühlt.«[130] Bei Katz wird nicht zuletzt auch die historische Situierung des ›Ferntastens‹ deutlich,

---

127 Vgl. Paul Valéry, »Discours aux chirurgiens«, in: *Œuvres, Bd. I*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957, S. 907–923, hier: S. 918. Vgl. Regina Karl, »Das Informe. Poetiken der Hand bei Paul Valéry«, in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel* 3(2019), S. 97–125, hier vor allem: S. 97–101.

128 Vgl. Rudolph Hermann Lotze, *Mikrokosmos*, S. 203ff.

129 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 495f.

130 David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, S. 116.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wenn sich Chirurgen seit dem Ersten Weltkrieg »vor ein ganz neuartiges auch hierher zu rechnendes Problem […] durch die Kriegsamputierten gestellt [sahen]. Tasten mit Kunstglied erfolgt ja *auch* nach dem Sondenprinzip.«[131] Auf diese Reflexionen über die Prothetik des Tastsinns, die zwischen den Fantasien technischer Ermöglichung und der Notwendigkeit prothetischer Ersetzung oszillieren, wird zurückzukommen sein (Kap. 5.3).

Dass sich die Vorstellung ›taktiler Medialität‹ dabei insgesamt in eine Zone der Unbestimmtheit zwischen ›artifizieller‹ und ›natürlicher‹ Übertragung einschreibt, ist nicht zuletzt wieder für Husserl von Belang, der in einem Zusatz zu einem Paragrafen der *Ideen II* selbst über Begriff und Wirkung von Medien im Kontext einer »normale[n] Sinnlichkeit« (Hua IV, 56) nachdenkt. Medientheorie im Sinne Husserls bedeutet vor allem: ›Normalisierung‹ von Wahrnehmung durch die Reduzierung von (sichtbarer) Medialität. Husserl gesteht zunächst zu, lediglich auf einen bestimmten »Typus materieller Dinglichkeit« (Hua IV, 53) zurückgegriffen zu haben – gemeint sind feste Körper –, was er aber keineswegs als »willkürliche [Einschränkung]« (Hua IV, 53), sondern als notwendige Maßnahme verstanden wissen will. Husserls Methode, »mit den urgegebenen und sich ur-ausweisenden Dingen, und das sind die festen Körper, [zu] beginnen« (Hua IV, 53), bevorzugt diese »sich ur-ausweisenden« Körper vor allem aufgrund ihrer maximal transparenten Situiertheit im Medium: »Feste Körper konstituieren sich als Dinge mit einer starren, sich bei der Bewegung transportierenden Raumgestalt. Sie können in einem *dinglichen Medium* sein wie Frösche im Wasser, das – als See oder Fluß oder Teich – ein Ding ist und Dinge in sich trägt.« (Hua IV, 53) In ähnlicher Weise umfasst schon in einer der ersten expliziten Medientheorien des 20. Jahrhunderts, Fritz Heiders *Ding und Medium* (1927), »Mediumge-

131 Ebd., S. 117, Hervorhebung A.H. Katz unternimmt »Versuche mit Amputierten« auch im *Aufbau der Tastwelt* (vgl. ebd., S. 70f.) und hat sich diesem Problem nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt gewidmet: vgl. etwa David Katz, *Zur Psychologie des Amputierten und seiner Prothese*, Leipzig 1921, in der Katz kritisiert, dass »die sensorische Seite der Aufgabe [des Prothesenbaus, A.H.] theoretisch nicht hinreichend berücksichtigt worden ist« (Ebd., S. 2). *Der Aufbau der Tastwelt* entstand während des Krieges und wurde durch diesen erheblich erschwert. Glücklicherweise, so Katz, »trug ich diese ganze Zeit doch das wichtigste Instrumentarium, meine Finger, überall mit mir herum, um ununterbrochen neue Erfahrungen sammeln zu können über den schier unerschöpflichen Reichtum der tastbaren Welt« (David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, S. VII). Vgl. dazu das Unterkapitel »Taktilität und Rückkopplung (David Katz)«, in: Karin Harrasser, *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016, S. 138–142.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schehen« Luft, Wasser und Telegrafendrähte gleichermaßen.[132] Auch bei Heider ist die Unterscheidung von Ding und Medium damit positions- und kontextabhängig: Glas etwa – von dem sowohl Heider als auch Husserl sprechen – kann gleichermaßen Ding und Medium sein, je nachdem ob man hindurchschaut oder dagegen läuft. Grundsätzlich gilt bei beiden – und deswegen stellt Glas eine »Abweichung vom Normalfall« (Hua IV, 53) dar: Medien sind *weniger* als Dinge und gerade dann am ehesten Medien, wenn sie am wenigsten ›dinglich‹ sind.[133] Und wie ein Frosch (oder besser ein Fisch) im Wasser befinden sich »alle Dinge der ursprünglichen ›Welt‹ im Medium der Luft« (Hua IV, 53). Die Luft ist deshalb das ideale Medium, weil sie »meist nicht bemerklich ist und erst durch willkürliche und heftige Handbewegungen u. dgl. als Medium erfaßt wird«. (Hua IV, 53) In Analogie dazu schreibt Heider von »etwas, durch das man ohne Hindernis mit der Hand durchfahren kann«.[134] Husserls phänomenologischer Medientheorie des kleinsten Widerstands sind die Anstrengungen anzusehen, die Stufenfolge der phänomenologischen Konstitution nicht durcheinander zu bringen: Auch flüssige Körper fallen daher unter den Tisch, weil »so etwas *nicht ursprünglich wahrgenommen*, sondern nur in mittelbaren Erfahrungs- und Denkprozessen gewonnen werden kann«. (Hua IV, 53) Die phänomenologische Angst vor dem ›Willkürlichen‹, vor dem ›Mittelbaren‹ und dem ›nicht Ursprünglichen‹ organisiert die Phänomenologie als Phantasmagorie einer »Welt, ›wie sie ist‹«, geschaffen nach dem Abbild eines »unmittelbaren Sehens« und einer »unmittelbaren Berührung«:

---

132 Fritz Heider, *Ding und Medium*, hg. von Dirk Baecker, Berlin 2005, S. 33. Baecker spricht in seinem Vorwort den Zusammenhang zwischen Heider und der Phänomenologie explizit an: »Wahrnehmungstheorie heißt jetzt – und man wüsste gerne, wie die Phänomenologie eines Maurice Merleau-Ponty mit diesen Überlegungen vorgeht –, nach den kausalen Vorgängen zu fragen, die eine energetische Verbindung zwischen einem Ding und meiner Wahrnehmung herstellen«, Dirk Baecker, »Vorwort«, in: Fritz Heider, *Ding und Medium*, S. 7–20, hier: S. 13f.

133 Heider und Husserl sprechen in erstaunlicher Ähnlichkeit von diesem Gegensatz zwischen Ding und Medium. Heider meint, dass ein Medium »viel weniger Etwas als ein fester Körper« sei (Fritz Heider, *Ding und Medium*, S. 50). Husserl schreibt: »Sie sind nicht konstituiert als Körper einer festen Gestalt, sondern haben ihre Gestalt nur, wenn ein anderer Körper da ist, der ihnen als ›*Gefäß*‹ dient.« (Hua IV, 53)

134 Fritz Heider, *Ding und Medium*, S. 50. Tobias Wilke schließt daraus in einer Paraphrase Heiders: »Die Entscheidung darüber, was als ein Etwas und was – beinahe – als ein ›Nichts‹ zu gelten hat, bemisst sich demnach primär am Grad der taktilen Widerständigkeit«, Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 88.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> *Zur normalen Erfahrung,* in der sich die Welt *ursprünglich* konstituiert als Welt, ›wie sie ist‹, gehören noch andere *normale Erfahrungen*: z.B. das Sehen durch die Luft – was als unmittelbares Sehen ohne vermittelnde Dinge gilt –, das Tasten durch unmittelbare Berührung usw. Schalte ich zwischen mein Auge und die gesehenen Dinge ein fremdes *Medium* ein, so erfahren alle Dinge eine Erscheinungsänderung; genauer gesprochen: alle Phantomeinheiten erfahren eine Veränderung. (Hua IV, 60)

Dagegen ist Katz' Vorstellung einer »Welt, wie sie ist«, eine völlig andere. Auch er interessiert sich für die Veränderbarkeit von Tastphänomenen, jedoch nicht um damit auf einen etwaigen Normalzustand phänomenaler Erscheinungen zu schließen. Gibt es den Tastakt verändernde »Zwischenmedien«, so sind diese für Katz deshalb interessant, weil man durch solche Hindernisse ›hindurchtasten‹ kann, um damit die »Leistungen des Tastsinns«[135] umso genauer zu beschreiben und in praktischen Anwendungskontexten (wie dem Prothesenbau) entsprechend nutzbar zu machen. Darüber weisen sich die so grundlegend unterschiedlichen Herangehensweisen – zwischen Husserl, der an »urausweisenden« Gegenständen eine sogenannte »normale Erfahrung« (Hua IV, 60) ausarbeiten will, und Katz, der umso interessierter am Tastakt ist, desto mehr er ihn mit Zwischenmedien behindern kann – als Teil desselben Diskussionszusammenhangs aus. Am prägnantesten illustriert das eine Passage, in der Husserl von einer »anomale[n] Veränderung eines Organs« ausgeht: »Taste ich mit einer Blase am Finger, ist die Hand abgeschürft, so sind alle Tasteigenschaften der Dinge anders gegeben.« (Hua IV, 61) Wo Husserl verletzte Finger als unnatürliche Hindernisse charakterisiert, reagiert Katz wesentlich unbekümmerter – und verpflastert sie:

> Beim nächsten Versuch wurden die Tastfinger mit Leukoplast beklebt, welches eine Dicke von etwa 1/5 mm hatte. Frisches Material sitzt bekanntlich vorzüglich fest, so daß nicht die geringste Verschiebung gegenüber der Haut eintreten kann. Nach dem Ausfall der Versuche mit dem Collodium kam es nicht mehr überraschend, daß die Leukoplastschicht die Erkennung der Tastflächenunterschiede sehr wenig beeinträchtigte. Vp. L. bezeichnet nur fälschlicherweise 7 als glatter als 6, und 10 und 11 als gleiche Papiere.[136]

Der Versuch mit dem »bekanntlich vorzüglich fest[sitzenden]« Leukoplast verdeutlicht, dass für Katz das »unmittelbare Tasten« höchstens noch als Fluchtpunkt einer immer schon vermittelten Taktilität verstanden werden

135 So die Überschrift des zweiten Abschnitts: David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt,* S. 75.
136 Ebd., S. 99.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kann. Statt klaren Unterscheidungen zwischen Nahsinn und Fernsinn einerseits oder zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit andererseits gibt es nur noch »eigentümliche Verschiebung[en]« und potenzielle »Umstimmungen«[137] auf einer uneindeutigen Skala.

Dieser transponierbare Tastsinn wird von Katz mit verschiedenen Zwischenmedien konfrontiert. Neben Leukoplast wäre das wundverschließende *Kollodium* oder der damals mit dem Slogan »klebt, leimt und kittet alles« massenweise vertriebene Klebstoff *Syndetikon* zu nennen: »Ich bringe an meinem Finger eine Portion Syndetikon an und betaste damit die Papiere des Grundversuchs. Alle Unterschiede sind ausgetilgt, das glatteste Papier läßt sich nicht einmal mehr von dem rauhesten, dem Tuchpapier, unterscheiden.«[138] Das vorhersehbare Ergebnis dieser Untersuchungen besteht darin, dass unterschiedliche Tastmedien den Tastsinn unterschiedlich beeinflussen. Aber die Wahl der Untersuchungsstoffe Leukoplast, Kollodium und Syndetikon sagt einiges über den Kontext der Versuche Katz' aus. Nicht nur werden industriell produzierte Wundverbände und Klebstoffe zu Untersuchungsobjekten erhoben, in deren gräkophilen Bezeichnungen man nur noch vage das Echo der philosophischen Vorgeschichte der Versuche vernehmen mag; vielmehr wird durch die Wahl klebriger ›Zwischenmedien‹ – statt festem Stab oder Stock, der dem Blinden der aufklärerischen Tastdiskurse zum Ferntasten verhalf – auch die Frage des Mediums ganz anders akzentuiert. Im Ununterscheidbarkeitsfeld von Natürlichem und Künstlichem, Festem und Flüssigem machen das am Finger klebende Leukoplast, das wundverschließende Kollodium und der Kleber Syndetikon – die problematischen Folgen eines Tastversuchs mit Flüssigkleber am Finger kann man sich unschwer vorstellen[139]

---

137 Ebd., S. 100f. Vgl. folgenden Versuch: »Man kann nun auch ein Tastorgan umstimmen. Wenn man längere Zeit einen Handschuh getragen hat und ihn dann entfernt, so fühlt sich alles anders an, die Hand scheint reizbarer geworden zu sein. Man überzeugt sich am besten hiervon dadurch, daß man die Eindrücke dieser Hand mit denen der vorher nicht behandschuhten vergleicht.« (Ebd., S. 101)

138 Ebd., S. 113. Vgl. zu *Syndetikon*: Juliane Vogel, »Anti-Greffologie: Schneiden und Kleben in der Avantgarde«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, S. 159–172, hier: S. 167ff.

139 Juliane Vogel weist darauf hin, dass sich die Werbung des Klebers *Syndetikon* gar nicht auf mögliche Reparaturversuche konzentrierte, sondern unbeholfene Tierfiguren dem Kleber buchstäblich ›auf den Leim gingen‹ und festklebten: »*Syndetikon* wartete, bis sich einer oder mehrere der tierischen Flaneure verfingen und veranschaulichte die Qualität des Klebstoffs an ihren vergeblichen Fluchtbewegungen. […] Er stellte […] eine gleichgültige klebrige Unterlage zur Verfügung, auf der schnelle und bewegliche Objekte unversehens in Haft gerieten.« (Ebd., S. 168f.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

– auf einen doppelten Sachverhalt aufmerksam. Einerseits verweisen die klebrigen Substanzen auf eine Stofflichkeit, welche die Unterscheidung zwischen Ding und Medium grundsätzlich unterläuft, solange diese wie bei Husserl und Heider durch undurchdringliche Festigkeit einerseits und absoluter Permeabilität andererseits definiert waren. Klebrige Tastmedien fügen also Zwischentöne in einen Diskurs ein, der sich durch eine Normalisierungstendenz bei Wahrnehmungssituationen auszeichnet. Katz ist dagegen ein Vorgänger der theoretischen Aufwertung des ›Nicht-ganz-Festen‹ – des Cremigen, Teigigen oder eben Klebrigen –, welchem Gaston Bachelard zu philosophischer Dignität verholfen hat. Bachelard interessierte sich für diese Form der ›Zwischen-Stofflichkeit‹ nicht zuletzt deshalb, weil er diese *»pâte première«* paradigmatisch im eigenen Fleisch verkörpert sah: »Il y a une manière de serrer le poing pour que notre propre chair se révèle comme cette pâte première, cette pâte parfaite qui à la fois résiste et cède.«[140] Ausgerechnet das Bedrücken der eigenen Hand bildet also die erkenntnistheoretische Grundlage dieser taktilen Erfahrung des Zwischenstofflichen, die umgekehrt auch Katz' Tastversuche in neuem Licht erscheinen lässt. Was dieser in der uneindeutigen Erfahrung des Nicht-ganz-Festen erkundet, ist nichts anderes als diejenige Materialität, die *jedem* Tastakt zugrunde liegt: die des eigenen Fleisches.

Das zeigt sich darin – und das wäre die zweite Folgerung –, dass Katz an Leukoplast und Syndetikon das Phänomen der Klebrigkeit als einen *produktiven* Faktor des Tastakts untersucht. Er kommt darauf etwa zu sprechen, wenn er den Beitrag des Schweißes beim Arbeitsprozess beschreibt: »Die Schweißfeuchtigkeit macht die Bindung zwischen Tastorgan und

140 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948, S. 79. Bachelard spricht in diesem Zusammenhang von einem *»cogito* pâtisseur«. Als Protoszene solchen Handgebrauchs referiert er auf eine Szene aus *Moby Dick*, in der Ishmael verfestigtes Walrat durch Zerdrücken wieder verflüssigt und dabei nicht mehr zwischen dem zu zerdrückenden Walrat und den eigenen und fremden Händen zu unterscheiden weiß. Diese »témoignage d'une main heureuse« (ebd., S. 81) liest sich bei Melville so: »Squeeze! squeeze! squeeze! all the morning long; I squeezed that sperm till I myself almost melted into it; I squeezed that sperm till a strange sort of insanity came over me; and I found myself unwittingly squeezing my co-laborers' hands in it, mistaking their hands for the gentle globules. Such an abounding, affectionate, friendly, loving feeling did this avocation beget; that at last I was continually squeezing their hands, and looking up into their eyes sentimentally; as much as to say, – Oh! my dear fellow beings, why should we longer cherish any social acerbities, or know the slightest ill-humor or envy! Come; let us squeeze hands all round; nay, let us all squeeze ourselves into each other; let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of kindness.« (Herman Melville, *Moby-Dick*, London 2012, S. 485.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tastfläche inniger, starkes Transpirieren kann sie bis zur Haftreibung treiben, die dem Hantieren mit schweren Werkzeugen vorteilhaft ist.«[141] Und wo es an Griffigkeit fehlt, kommt der eigene Speichel ins Spiel: »Wo bei schwieligen Händen die Schweißsekretion nicht ihre volle Wirkung entfalten kann, hilft ihr der mit Spaten oder Axt hantierende Arbeiter in der bekannten nicht ganz appetitlichen Weise nach.«[142] Während »Zwischenmedien wie Collodium und Leukoplast verhindern […], daß die Schweißfeuchtigkeit beim Tasten sich Geltung verschafft«,[143] kann die Klebrigkeit des Tastmediums Spucke also durchaus von Nutzen sein. Die schwielige Hand des Arbeiters ruft eine frühere Feststellung Katz' zum ›Tasten auf Distanz‹ in Erinnerung, in der er bemerkt, dass es vom Tasten mit Leukoplast »nur einen kleinen weiteren Schritt in dieser Richtung [bedeutet], anzunehmen, daß die Urteilsgrundlagen beim Tasten mit bloßem Finger nicht andere sind«, insofern »die starke hornartige Schicht der Epidermis an den Endgliedern der Finger«[144] ebenso nivellierend wirken kann wie das Leukoplast. Wenn aber der tastende Finger bereits sein eigenes Zwischenmedium bereitstellt, ist die Unterscheidung zwischen Ferntasten mit Tastmedien und unmittelbarem, ›normalem‹ Tasten endgültig hinfällig geworden. Die künstliche Anfügung von Tastmedien erarbeitet bloß die inhärente Medialität des Tastens selbst.

Unmittelbarkeit erscheint nun nicht mehr als natürliche Vorbedingung oder als notwendiger Kompetenzbereich des Tastsinns, sondern als idealisierter Fluchtpunkt einer immer schon vermittelten Sinnlichkeit. Experimente mit Stäben, Pflastern und Flüssigklebern erproben bei Katz die Möglichkeit eines produktiven Ferntastens, wie es für den Gebrauch technischer Apparaturen und für die Konstruktion prothetischer Hände zum Funktionsfaktor wird. Das ist insofern von Relevanz für Husserls Tastversuch, als dass in diesem Kontext die solipsistische Rahmung und der Versuch, einen idealisierten und normalisierten Tastraum zu etablieren, neu lesbar wird. Die in Husserls Entwurf nachweisbaren ›offenen Stellen‹ – die Materialität des Leibs, die sich seinem Empfindungsfeld nicht gänzlich einfügt, und die Diskussion der medialen Bedingung von ›normaler‹ Wahrnehmung – sind Hinweise darauf, dass auch die Konstruktion ideali-

141 David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, S. 177f.
142 Ebd., S. 178.
143 Ebd., S. 177.
144 Ebd., S. 112.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sierter Tastbedingungen in der Doppelempfindung Formen des Umgangs mit der inhärenten ›Technizität‹ des Tastens darstellen.

2.4 Der phänomenologische Mensch

a) Handgebrauch und Anthropologieverbot

Husserls Doppelempfindung partizipiert, trotz oder wegen ihres solipsistischen Vorgehens, an einem Wahrnehmungsparadigma, laut dem der Tastsinn, statt als Garant unmittelbarer Selbst- und Weltempfindung, fortan unter den Aspekten taktiler Vermittlung und heteroaffektiven Empfindens diskutiert wird. Des phänomenologischen Pochens auf Selbstständigkeit ungeachtet, bietet sich die Doppelempfindung damit dem Projekt einer ›historischen Aisthetik‹ an, das dem Verdacht Benjamins nachgeht, dass »die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert […] nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt [ist]«.[145] Dass eine entsprechende Lektüre voraussetzt, dass die Phänomenologie nur in begrenztem Maße selbst für ihre Interessen und Fragestellungen aufkommen kann, legt auch nahe, ein letztes Mal die topische Rolle der Hand zu befragen. Es wurde gezeigt, wie sehr die Hände der Doppelempfindung im Dienst der von Husserl vorausgesetzten Ideale unmittelbarer Präsenz und »originärer« Wahrnehmungen stehen. Sie sind Tastsubjekte *par excellence* und garantieren die »unmittelbare Berührung« (Hua IV, 60) als aisthetisches Ideal des Tastversuchs; sie sind Organe des bewussten und aktiven Handelns und zeichnen sich durch einen kinästhetischen Gehorsam aus, der sie in direkte Beziehung zum ›Willen‹ des Ich setzt; zuletzt bleiben sie dabei aber in spezifischer Weise beobachtbar und damit präferiertes Untersuchungs*objekt* des Tastversuchs. Was Derrida den »phänomenologischen Adelstitel«[146] der Hand nennt, erhält sie durch diese doppelte Fähigkeit zur Selbstbeobachtung und Selbstbetastung, der auch ihrem ›schismatischen Status‹ zwischen Empfindungsschicht und körperlichem Ding entspricht.

Daran knüpft sich eine wichtige Anschlussfrage. Denn wenn es stimmt, dass die menschliche Hand mit einem methodischen und aisthetischen

145 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 478.

146 Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 213.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ideal der Phänomenologie zusammenfällt, so kann man die Fragerichtung auch umkehren und die Phänomenologie auf ihre leiblichen oder händischen Voraussetzungen befragen. Wenn, wie Hans Blumenberg schreibt, »[g]erade und eben das, was in seinem Anwesenheitsgrad nicht gesteigert werden kann, […] die Qualität der Leibhaftigkeit«[147] hat, dann legt das nahe, dass die Phänomenologie die Präsenz ihrer Phänomene stets in Begriffen von *leiblicher* Nähe und im Sinne des ›Handgreiflichen‹ denkt. Tatsächlich durchzieht eine entsprechende Metaphernschicht in systematischer Form die Texte Husserls. Besonders markant heißt es in der Beschreibung der natürlichen Einstellung, körperliche Dinge seien »[d]urch Sehen, Tasten, Hören usw. […] im wörtlichen oder bildlichen Sinne *›vorhanden‹*« (Hua III/1, 48, Hervorhebung A.H.). Explizit wird hier die Hand – wörtlich *und* bildlich, als Organ *und* als Metapher – zur Bürgin einer originären Anschauung, deren angemahnte ›Leibhaftigkeit‹ (vgl. Hua III/1, 51) überhaupt nur noch in Begriffen und Metaphern händischen Erlebens gefasst werden kann. Auch Hände im uneigentlichen Sprachgebrauch sind in der Phänomenologie keine explizierende Ausschmückung, keine rhetorische und keine didaktische Hilfestellung, sondern grundlegend für das, was überhaupt phänomenologisch zu denken ist. Mit Hans Blumenberg ausgedrückt, leistet die Hand, auch und gerade als Metapher, statt »vorläufig und logisch überholbar« zu sein, »jenes Mehr an Aussageleistung«, das einen Blick auf die »Substruktur« phänomenologischen Denkens allererst erlaubt.[148]

Damit regt sich ein doppelter Verdacht: zum einen, dass die Theoriefigur ›Leib‹ in grundlegender Weise das methodische Vorgehen und die theoretische Selbstbestimmung der Husserl'schen Phänomenologie bestimmt; zum anderen, dass im Beharren auf der Hand ebenjener Leib stets als spezifisch menschlicher vorgestellt bleibt. Insbesondere letzteres wäre eine schwerwiegende Implikation, folgt doch daraus, dass die Phänomenologie auf grundsätzlicher Ebene einer Anthropomorphisierung ihrer Gegenstände nicht entkommt. Geht man dem Verhältnis von Phänomenologie und Anthropologie in Husserls Tastversuch nach, dann kommen

147 Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2006, S. 678. Blumenberg gibt dort in der Fußnote 8 noch weitere Beispiele aus Husserls Vorlesungen zur *Ersten Philosophie* (Hua VII und Hua VIII). Vgl. auch Husserl: »Ist sie es aber [gemeint ist ›echte Wahrnehmung‹, A.H.], dann *ist* das wahrgenommene Ding *wirklich* und in der Wahrnehmung wirklich selbst, und zwar leibhaftig gegeben.« (Hua III/1, 81)

148 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 7, 9, 13.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verschiedene Figurationen des Menschen und distinkte anthropologische Konfliktlinien ins Spiel. *Erstens* wird Husserl die Anthropologie sowohl als Gefahrenpotenzial aus dem Inneren der eigenen Theoriebildung identifizieren und explizite Konkurrenzprojekte zu seiner Phänomenologie als ›bloße‹ Anthropologien verwerfen. Anthropologiekritik ist »eines der inauguralen Motive von Husserls transzendentaler Phänomenologie«.[149] *Zweitens* zeigen sich dennoch immer wieder ›Restbestände‹ oder ›Rückfälle‹ in anthropologische Register. Hier kommt die Hand ins Spiel, deren ›anthropologische Last‹ die Husserl'sche Charakterisierung des Leibes als »Willensorgan« eines souveränen Subjekts motiviert und die damit die Figur des Menschen als unausgesprochenes *telos* der tastenden Leibkonstitution ersichtlich werden lässt. *Zuletzt* eröffnet sich in den affektiven Empfindungen des Berührtwerdens aber ein Raum intensiver Empfindungen, der auch von einer anthropologischen Theorie nicht mehr einzufangen ist. Was in der Selbstberührung der Doppelempfindung geschieht, ist nichts spezifisch Menschliches, sondern zeichnet im Affektionspotenzial zweier sich berührender Hände geradezu das Übertreffen jedes anthropologischen Rahmens nach. In der Betrachtung der Hand mag sich der Mensch als *anthropos* im emphatischen Sinne noch erkennen; in der Selbstberührung wird er auf eine Vitalität verwiesen, die weniger der Logik der Menschenformung als den intensiven Bahnen des Tierwerdens folgt.[150] Zugespitzt könnte man bezüglich dieser drei Problemstellungen von einer ›lateralen‹, einer ›latenten‹ Anthropologie und schließlich von der Überschreitung jeglicher Anthropologie sprechen, in der die Figur des Menschen sowohl aufgerufen *und* zurückgezogen wird, anthropologische Zugänge gleichermaßen kritisiert *und* dennoch still vorausgesetzt bleiben.

Dass die Anthropologie keine tragende Rolle im phänomenologischen Theoriegebäude spielen darf, wäre also das Erste. Für Husserl spricht zwar nichts dagegen, die Anthropologie als Subdisziplin der Phänomenologie zu bearbeiten – unter der Bedingung, dass die *transzendentale* Phänomenologie als ›Erste Philosophie‹ die erkenntnistheoretischen Grundlagen dazu gelegt hat. Umgekehrt kann unter den Bedingungen der *Epoché* von einem ›Menschen‹ aber keine Rede mehr sein. Husserl gibt freimütig zu, Phänomenologen mögen »ruhig fortfahren zu sprechen, wie wir als na-

149 Jacques Derrida, »Fines hominis«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 119–141, hier: S. 126.

150 Zum Tierwerden, vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 317–422.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

türliche Menschen zu sprechen haben; denn als Phänomenologen sollen wir nicht aufhören, natürliche Menschen zu sein« (Hua III/1, 137). Wird aber die phänomenologische Reduktion angewandt, so gilt die Pflicht zur Selbstausschaltung: »Aber als Stück der Methode […] geben wir uns die Norm phänomenologischer Reduktion, die sich auf unser empirisches *Dasein* mitbezieht, und die es uns verwehrt, einen Satz einzutragen, der explizite oder implizite derartige natürliche Setzungen enthält.« (Hua III/1, 137) Später in der *Krisis* heißt es explizit: »[I]n der Epoché […] zeigt sich *eo ipso* nichts Menschliches.« (Hua VI, 187)

Dieser Axiomatik der Husserl'schen Philosophie stehen von Beginn an philosophische Projekte gegenüber, die sich ihrer phänomenologischen Fundierung nicht fügen wollen – vor allem die Denkschule der ›Philosophischen Anthropologie‹[151] oder Heideggers fundamentalontologische Umwendung der Phänomenologie, welche Husserl stets als Rückfall in die Anthropologie verstand. Gerade der Abfall der vermeintlichen Schüler Scheler und Heidegger ist also besonders pikant. Wenn Heidegger in *Sein und Zeit* – immerhin Husserl gewidmet – die transzendentale Frage durch die fundamentalontologische ersetzt, spricht er dennoch explizit von einer »phänomenologischen Methode«, die er aber in Auseinandersetzung mit den *Logischen Untersuchungen* entwickelt; die zehn Jahre vor *Sein und Zeit* publizierten *Ideen I* lässt er außer Acht.[152] Noch schwerwiegender scheint eine Passage in Max Schelers *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, die eine Integration der phänomenologischen Methode in Schelers anthropologische Theorie vornimmt:

---

151 Vgl. zur Geschichte der ›Philosophischen Anthropologie‹ mit großem ›P‹: Joachim Fischer, *Philosophische Anthropologie: Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg und München 2008.

152 Dazu entwickelt Heidegger einen Begriff von ›Phänomenologie‹ und ›Phänomenalität‹, mit deren etymologischen Herleitungen er zum Gegenteil dessen vorstößt, was Husserl darunter versteht, vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 27–39, beispielhaft hier: S. 35: »Was ist es, was in einem ausgezeichneten Sinne ›Phänomen‹ genannt werden muß? Was ist seinem Wesen nach notwendig Thema einer ausdrücklichen Aufweisung? Offenbar solches, was sich zunächst und zumeist gerade nicht zeigt, was gegenüber dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, verborgen ist, aber zugleich etwas ist, was wesenhaft zu dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, gehört, so zwar, daß es seinen Sinn und Grund ausmacht.« Husserl notiert am Rande seines Exemplars von *Sein und Zeit*: »Notabene. Umgedeutet meine Auffassung«, Roland Breeur, »Randbemerkungen Husserls zu Heideggers ›Sein und Zeit‹ und ›Kant und das Problem der Metaphysik‹«, in: *Husserl Studies* 11(1–2) (1994), S. 3–63, hier: S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Mensch sein heißt: dieser Art Wirklichkeit ein kräftiges »Nein« entgegenschleudern. Das hat Buddha gewußt, wenn er sagt, »herrlich sei es, jedes Ding zu schauen, furchtbar es zu sein«, und eine Technik der Entwirklichung der Welt und des Selbst entwickelte. Das hat Platon gewußt, wenn er die Ideenschau an eine Abwendung der Seele von dem sinnlichen Gehalt der Dinge knüpft und an eine Einkehr der Seele in sich selbst, um hier die »Ursprünge« der Dinge zu finden. *Und nichts anderes meint auch Edmund Husserl*, wenn er die Ideenerkenntnis an eine »phänomenologische Reduktion«, d.h. eine »Durchstreichung« oder eine »Einklammerung« des zufälligen Daseinskoeffizienten der Weltdinge knüpft, um ihre »essentia« zu gewinnen. Freilich kann ich der Theorie dieser Reduktion bei Husserl im einzelnen nicht zustimmen, wohl aber zugeben, *daß in ihr der Akt gemeint ist, der den menschlichen Geist recht eigentlich definiert*.[153]

Die transzendentale Reduktion zum bloßen Beispiel eines allgemein menschlichen Weltverhältnisses umzudeuten, ist – unabhängig davon, ob man ihr ›im Einzelnen‹ zustimmt oder nicht – ein Frontalangriff auf das, was Husserl mit ihr bezwecken will. Zu behaupten, »nichts anderes meint auch Edmund Husserl«, ist, wie Scheler sehr genau weiß, mindestens tendenziös. Statt die Reduktion von ihrem transzendentalen Zweck her zu verstehen, degradiert sie Scheler zum Epiphänomen der menschlichen Berufung zur »Weltoffenheit«,[154] die sich als Fähigkeit zur »Aufhebung des Wirklichkeitscharakters der Dinge«[155] in verschiedensten Kontexten – von Platon über Buddha bis zur Phänomenologie – auffinden lässt.

Husserl wird in einem Vortrag aus dem Jahr 1931 mit dem Titel *Phänomenologie und Anthropologie* (Hua XXVII, 164–181) Stellung gegen die sogenannten »Modephilosophien«[156] Schelers und speziell Heideggers beziehen:

> Eine völlige Umkehrung der prinzipiellen Stellungnahme wird also vollzogen. Während die ursprüngliche Phänomenologie, als transzendentale ausgereift, jeder wie immer gearteten Wissenschaft vom Menschen die Beteiligung an der Fundamentierung der Philosophie versagt und alle darauf bezüglichen Versuche als Anthropologismus oder Psychologismus bekämpft, soll jetzt das strikte Gegenteil gelten: die phänomenologische Philosophie soll völlig neu vom menschlichen Dasein her aufgebaut werden. (Hua XXVII, 164)

---

153 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, in: *Gesammelte Werke, Bd. 9: Späte Schriften*, hg. von Manfred S. Frings, Bonn 1995, S. 7–71, S. 42, Hervorhebung A.H.

154 Ebd., S. 33.

155 Ebd., S. 42.

156 So steht es noch in der Erstausgabe, Edmund Husserl, »Philosophie und Anthropologie«, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 2(1) (1941), S. 1–14, hier: S. 4. In der *Husserliana* steht stattdessen: »moderne Philosophien« (Hua XXVII, 168).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bemerkenswert an Husserls Vortrag ist vor allem, wie sehr von Phänomenologie und wie wenig von Anthropologie die Rede ist, bzw. wie schnell verworfen wird, was er als kaum der Erwähnung wert erachtet. Es mag zwar naheliegen zu sagen, »ich, dieser Mensch, bin es doch, der die ganze Methodik der transzendentalen Umstellung übt«; dies sei aber nichts als ein Rückfall »in die naiv-natürliche Einstellung« (Hua XXVII, 172f.): »[S]ich als Menschen nehmen, das ist schon die Weltgeltung voraussetzen. Durch die Epoché wird aber ersichtlich, daß es das Ego ist, in dessen Leben die Apperzeption Mensch innerhalb der universalen Apperzeption Welt Seinssinn erhält.« (Hua XXVII, 173) Jede Anthropologie baut auf bloßen »Situationswahrheiten« (Hua XXVII, 164) auf, die mit der phänomenologischen Reduktion hinfällig werden. Eine weitere Auseinandersetzung mit Scheler'schen oder Heidegger'schen Theorien findet nicht statt; die argumentative Strategie bleibt eine der »Verachtung und Verschweigung«.[157] Was philosophische Anthropologie leistet, ist schlichtweg egal, solange der Anspruch der phänomenologischen Reduktion nicht nachvollzogen wurde: »Ist der Sinn der Reduktion verfehlt, die das einzige Eingangstor in das neue Reich ist, so ist alles verfehlt.« (Hua XXVII, 172)

b) Händischer Rückfall: Die anthropologische Schlagseite der Doppelempfindung

Anthropologie – ob als explizites Konkurrenzprojekt entworfen oder nicht – ist für Husserl also in erster Linie Vorurteil, Naivität und unreflektierte Voraussetzung. Dies zu vermeiden, ist für den Philosophen eine Frage philosophischer Ernsthaftigkeit: »Kein Vorurteil, sei es auch das Allerselbstverständlichste, darf ich unbefragt, unbegründet passieren lassen.« (Hua XXVII, 169) Das gilt insbesondere für das eigene Menschsein. Dass Husserl die Gefahr im *Anthropologie*-Vortrag aber so deutlich zur Kenntnis nimmt, deutet schon auf das Problem einer *latenten* Anthropologie, die, anstelle von expliziten Konkurrenzprojekten, eine anthropologische Tendenz aus dem Inneren der Phänomenologie bezeichnet. Den Begriff der »latenten Anthropologie« hat der Psychologe Hans Kunz zur Kritik an der Psychoanalyse geprägt, um die Tatsache zu bezeichnen, dass sich bei Freud »die apriorisch-anthropologischen und empirischen Elemente nicht scharf voneinander differenzieren [lassen]« und damit das Erkenntnisziel

157 Hans Blumenberg, *Die Beschreibung des Menschen*, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

immer schon von einem anthropologischen Subtext vorbereitet ist.[158] Für den Versuchsaufbau der Doppelempfindung ist das von unmittelbarer Relevanz, wenn etwa Derrida auf den »teleologische[n] Wert« der Hand hinweist, die als »beste[s] Beispiel für das auftritt, was das menschliche Sein auf dem Gipfel einer ontologischen Hierarchie charakterisiert«.[159] Nie setzt Husserl in der Doppelempfindung »die Zugehörigkeit oder die menschliche Bestimmung des Ich (*ego*) […] außer Kraft«.[160] Stattdessen markiert die Wahl der Hand als ›naheliegendstes‹ Untersuchungsobjekt die »streng anthropologischen Grenzen dieser Phänomenologie«.[161] Entsprechend schlussfolgert Husserl aus dem Konstitutionsversuch eine Charakterisierung des leiblichen Subjekts, die recht traditionelle anthropologische Bestimmungen wiederholt: der Leib als »*Willensorgan*«, als »unmittelbar spontan (›frei‹) beweglich«, von einem »freie[n] Ich und seine[m] Willen« (Hua IV, 151f.) gesteuert. Der Leib taucht, so Derrida, »inmitten dieser axiomatischen Kette auf: *Wille*, *Freiheit*, *Spontaneität* eines *ego*, das sich *unmittelbar* durch seine *eigene Bewegung* als *Leib* […] selbst affiziert«.[162]

Dazu sieht sich Husserl mehrfach gezwungen, trotz der Ausschaltung solcher natürlicher Setzungen, die anthropologische Differenz zu thematisieren. Beispielhaft passiert das im Abschnitt zur Leibkonstitution im Begriff der sogenannten »animalischen Natur« (Hua IV, 90). Auch wenn Husserl das ›Animalische‹ stets als das ›Seelische‹ verstanden wissen will,

158 Hans Kunz, »Zur wissenschaftstheoretischen Problematik der Psychoanalyse«, in: *Studium Generale* 3(6) (1950), S. 308–316, hier: S. 316. Vgl. auch folgende längere Beschreibung: »Die latente Anthropologie bestimmt einerseits die Interpretation der einzelnen Fakten, indem sie den Entwurf eines antizipierten vorläufigen Ganzen von Zusammenhängen bereithält, in die jene eingeordnet und in eins gedeutet werden; andererseits das Ziel der Interpretation der empirischen Tatbestände, dessen Erreichung das Erkenntnisbedürfnis stillt und zum Verschwinden bringt.« (Ebd.) In anderer Form findet sich diese Begrifflichkeit in den medienhistorischen Schriften Stefan Riegers, dort allerdings als positive Bestimmung. Bei Rieger »ermöglicht oder erzwingt« der nichtprogrammatische Status einer *latenten* Anthropologie Aussagen, »die in dieser Unverstelltheit kaum eine Chance haben, als anthropologisches Programm formuliert und faßbar zu werden« (Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 235–250, hier: S. 236). Riegers Bestimmung der latenten Anthropologie in der empirischen Forschung der Zwischenkriegszeit wird im Folgenden noch eine größere Rolle spielen (Kap. 5.3).

159 Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 207, Kursivierungen entfernt.

160 Ebd., S. 213

161 Ebd.

162 Ebd., S. 208.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bringt der erste Satz der Einleitung bereits das Problem zur Sprache: »Gehen wir nun zur Erforschung des Wesens der Seele über, der Menschen- oder Tierseele.« (Hua IV, 90) Ähnlich heißt es an einem späteren Punkt: »Wir werden sagen Menschen (aber natürlich alle Tiere mitbefassend).« (Hua IV, 239) Wie um sich zu versichern, dass hier nicht bloß anthropologische Feststellungen getätigt werden, inkludiert Husserl Tiere – »Es gibt ja auch tierische Ichsubjekte« (Hua III/1, 73) –, nur um damit eine Unterscheidung vorauszusetzen, die phänomenologisch noch gar nicht evident ist: Begriff und Vorstellung eines Menschen oder eines Tieres sind hier verfrüht. Auch im Paragrafen zur Leibkonstitution in der Selbstbetastung kündigt Husserl an, das »Thema der folgenden Betrachtungen« sei »die Konstitution der *Naturrealität Mensch* (bzw. animalisches Wesen)« (Hua IV, 143), obwohl er im Fortgang der Untersuchung klarstellen wird, dass dieses leibliche Subjekt »noch nicht reale Einheit ›Mensch‹, noch nicht Naturobjekt ist« (Hua IV, 170f.). Diese Referenz auf den Menschen setzt eine doppelte Vorentscheidung voraus, der sowohl eine eigene Teleologie – der Mensch als bestes Beispiel – wie eine definitorische Grenzziehung – der Mensch als vom Tier unterschiedenes Wesen – implizit ist, die nicht begründet ist und doch axiomatische Kraft entfaltet. Die Geste der Inklusion und Husserls Insistenz, *alle* animalischen Lebensformen seien gemeint, zieht diese Grenze sogar graphemisch in der Form von Einklammerungen mit: »(aber natürlich alle Tiere mitbefassend)« und »(bzw. animalisches Wesen)«.[163]

In Husserls nachgelassenen Schriften finden sich mehrere Versuche, die Mensch-Tier-Unterscheidung auf eine phänomenologische Basis zu stellen,[164] woran auch die Husserl-Forschung angeschlossen hat.[165] Ähnlich den Heidegger'schen Unterscheidungen zwischen weltlosem Stein, weltarmem Tier und weltoffenem Menschen (auf die noch einzugehen ist, vgl.

163 Darauf hat auch Derrida hingewiesen: vgl. ebd., S. 217.

164 Maßgeblich dafür ist der § 55 der *Cartesianischen Meditationen* (vgl. Hua I, 154) sowie kleinere Texte in den Husserliana Bänden XV (Zur *Phänomenologie der Intersubjektivität III*) und XXVII (*Aufsätze und Vorträge 1922–1931*). Vgl. etwa: »Welt und Wir. Menschliche und tierische Umwelt« (Hua XV, 175–187); »Teleologie« (Hua XV, 403–407); »Der Mensch als Subjekt von Gütern und Werken, Subjekt einer Kultur« (Hua XXVII, 97–100).

165 Vgl. dazu etwa eine jüngere Ausgabe der *Studia Phenomenologica* mit dem Titel »Phenomenology of Animality«: Cristian Ciocan und Mădălina Diaconu (Hg.), *Studia Phenomenologica* (17) 2017; sowie Christian Ferencz-Flatz, »Humanizing the Animal, Animalizing the Human: Husserl on Pets«, in: *Human Studies* 40(2) (2017), S. 217–232, und die im Folgenden zitierten Quellen.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kap. 4.1),[166] versucht Husserl die anthropologische Differenz im Sinne einer Stufenfolge des Animalischen zu begründen.[167] Für die Frage nach der latenten Anthropologie sind weniger die spezifischen Einsichten Husserls[168] oder die Anbindung zu heutigen Diskussionen der *Animal Studies*[169] von Interesse, als die Vermutung, dass sich hier ein bestimmtes anthropologisches Problembewusstsein artikuliert, für das die Figur des Tiers zur Aushandlungsfigur vermeintlicher Normalität wird.[170] Ein Ansatzpunkt dafür ist die erstaunliche Reflexion aus dem § 55 der *Cartesianischen Meditationen* über die intersubjektive Konstitution der Natur:

> Zu der Problematik der Anomalitäten gehört auch das Problem der Tierheit und ihrer Stufenfolgen *höherer und niederer* Tiere. In Bezug auf das Tier ist der Mensch, konstitutiv gesprochen, der Normalfall, wie ich selbst konstitutiv die Urnorm bin für alle Menschen; Tiere sind wesensmäßig konstituiert für mich als anomale *Abwandlungen* meiner Menschlichkeit, möge sich dann auch bei ihnen wieder Normalität und Anomalität scheiden. (Hua I, 154)

»Anomalität« und »Normalfall« sind hier zwar keine wertenden Begriffe, sondern beziehen sich immer nur relational auf eine spezifische »primordiale Sphäre«, die sich in diesem Fall stufenweise als eine menschliche konstituiert. Umgekehrt wären Menschen eine Anomalität innerhalb der Konstitutionsleistungen des Tieres.[171] Diese Perspektivierung des Verhältnisses von Anomalität und Animalität hat ihre Gültigkeit innerhalb einer phänomenologischen Theorie der Intersubjektivität – und sie mag

166 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (=Gesamtausgabe, Bd. 29/30)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1983, S. 311–344.

167 Im Gegensatz zu Heidegger zieht Husserl dabei keine so scharfe Grenze – vor allem, weil sich Husserl an den intersubjektiven Bezügen und der Möglichkeit der Einfühlung in tierische Lebewesen interessiert zeigt. Vgl. hierzu: Carmine di Martino, »Husserl and the Question of Animality«, in: *Research in Phenomenology* 44 (2014), S. 50–75, hier: S. 73.

168 Diese Einsichten wirken nur selten originell, sondern wiederholen oft bereits etablierte Theoreme: beispielsweise die These, Tiere handelten »im uneigentlichen Sinn« (Hua XXVII, 99) oder Tiere »haben doch keine Sprache« (Hua XV, 184). Für eine solche Lektüre vgl. Christian Lotz, »Psyche or Person? Husserl's Phenomenology of Animals«, in: Dirk Fonfara und Dieter Lohmar (Hg.), *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie*, Dordrecht 2006, S. 190–202, hier: S. 191.

169 Vgl. Carmine di Martino, »Husserl and the Question of Animality«, S. 50f.

170 Vgl. dazu: Cristian Ciocan, »Husserl's Phenomenology of Animality and the Paradoxes of Normality«, in: *Human Studies* 40(2) (2017), S. 175–190.

171 Vgl. ebd., S. 186: »This also implies that there is no absolute normality: there are only specific normalities, and any of these specific normalities constitutes specific abnormalities.«

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durchaus auch in der Lage sein, sowohl die Konstitution einer objektiven Natur durch die Überschreitung der primordialen Sphäre wie auch entsprechende speziesübergreifende Intersubjektivitätsphänomene zu beschreiben. Die Beschreibung solcher »Urnormen« ist also nicht wertend, aber – wie der Begriff selbst sagt – durch und durch *normativ*. Nicht zuletzt dadurch, dass die Stufenfolge höherer und niederer Tiere in einem Entsprechungsverhältnis zur Möglichkeit des philosophischen Projekts der Phänomenologie steht. Wenn Husserl aus der Sphäre einer menschlichen Eigenheit ein transzendentales Feld eröffnet, in dem menschliche Hände operieren und physische Körper zu ›Willensleibern‹ werden, dann impliziert das eine privilegierte Perspektive zur ›anomal‹ konstituierten Welt eines so bezeichneten »höheren oder niederen Tieres«.[172] Können zwei Hunde (mit Pfoten statt Händen) intersubjektiv eine objektive Welt konstituieren?[173]

In der Mensch-Tier-Grenze in Husserls Texten replizieren sich damit zentrale Unterscheidungen (natürlich vs. transzendental, normal vs. anomal), die das phänomenologische Projekt motivieren. So regt sich zuletzt der Verdacht, dass die Phänomenologie Mensch-Tier-Hierarchien nicht nur still voraussetzt, sondern diese auf grundlegende Weise organisiert. Begreift man mit Agamben die anthropologische Differenz nicht entlang von Gattungsgrenzen, sondern als Trennungslinie, die durch den Menschen selbst verläuft, dann käme in der Phänomenologie jene »›anthropophore‹ Animalität«[174] in den Blick, die den Menschen aus dem Reich des Tierischen buchstäblich heraushebt. Für Agamben kommt jeder ›Ersten Philosophie‹ die Aufgabe zu, »das Menschwerden des Lebewesens« zu organisieren: »Die Metaphysik ist von Anfang an von dieser Strategie geprägt: Sie setzt genau jenes *méta* ein, das die Überwindung der ani-

172 Insofern kann es auch nicht die ›Lehre‹ dieser Reflexionen Husserls sein, alle transzendentalen Konzepte als in unserer menschlichen Welt gründend reflektieren zu können. Carmine di Marino spricht etwa von »the continuous interrogation of our concepts, the constantly renewed awareness of their taking root in an experience that can only be ours: the experience of us human beings« (Carmine di Martino, »Husserl and the Question of Animality«, S. 52). Wenn Konzepte und Erfahrungen, die in der transzendentalen Einstellung gewonnen werden, immer nur ›unsere‹ menschlichen sind, dann ist die Phänomenologie zur Anthropologie geschrumpft. Für Husserl stünde mit einer solche Aussage sein gesamtes Programm zur Disposition.

173 Vgl. Cristian Ciocan, »Husserl's Phenomenology of Animality and the Paradoxes of Normality«, S. 188: »But this object, as subjectively perceived by the two canine subjects, could it lead to the constitution of an objective world?«

174 Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003, S. 21.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

malischen *phýsis* in Richtung auf die menschliche Geschichte vollendet und begleitet.«[175] Aus dieser Perspektive weist der Begriff der ›latenten Anthropologie‹ darauf, dass eine ›anthropologische Unruhe‹ im *Inneren* der Phänomenologie vorausgesetzt ist, wenn sie auch nie zu einer ›phänomenologischen Anthropologie‹ überführt, die man etwa dem Projekt Schelers gegenüberstellen könnte. Stattdessen wäre der theoretische Ort des Menschen innerhalb dieser ›latenten Anthropologie‹ jener ursprüngliche Schnitt, mit dem das transzendentalphilosophische Projekt die Animalität abstößt, um damit umgekehrt eine gespenstische anthropologische Axiomatik das phänomenologische Denken fortan antreiben zu lassen.

c) Die Enden der Anthropologie

Einerseits sieht sich die Phänomenologie Husserls also mit philosophischen Entwürfen konfrontiert, die den bewusstseinszentrierten Zugang der Phänomenologie ablehnen und spezifisch menschliche Existenzformen zu ihrem Ausgangspunkt erklären; andererseits lässt sich einer anthropologischen ›Schlagseite‹ im Inneren der Phänomenologie nachspüren, für die Husserls wiederholter Rückgriff auf die menschliche Hand einsteht, die genauso einen vermeintlich ›normalen‹ Wahrnehmungsmodus zu definieren versucht wie sie darüber eine still vorausgesetzte anthropologische Axiomatik erkennen lässt. Als drittes und letztes soll die Überschreitung jeder Anthropologie angegangen werden, die auch die Rückkehr zur Doppelempfindung ermöglicht. An ihr lässt sich zeigen, wie anthropologische Theorie auf grundlegender Ebene nicht für die affektive Empfindungsstruktur der Selbstbetastung aufkommen kann. So ist zum einen das Erfühlen des Leibs, das Tasten und Betastetwerden sowie das daraus resultierende Leib- und Selbstverhältnis kein exklusiv menschliches Charakteristikum: »[A]ll die Chancen für soviele Tiere ohne Hand, sich auf tausenderlei Weise zu berühren!«[176] Zum anderen – und schwerwiegender – wiegt die Beobachtung, dass das Feld der sinnlichen Empfindungen systematisch die Möglichkeit anthropologischer Grenzziehungen überschreitet. Denn die Doppelempfindung zeichnet sich, trotz Husserls Versuchen, die Selbstberührung als eine kontrollierte Tastszene zu entwer-

175 Ebd., S. 87.
176 Jacques Derrida, *Berühren. Jean-Luc Nancy*, S. 218.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fen, durch heteroaffektive Elemente aus, die von der Fremderfahrung des eigenen Leibs bis zur affektiven Potenzialität des Berührtwerdens reichen. Derart als *affektive* wie *intensive* Empfindung verstanden, rückt die Doppelempfindung in die Nähe dessen, was Gilles Deleuze und Félix Guattari als ›Werdensprozesse‹ bezeichnen. Damit ist aber ein theoretischer Blick auf den Körper impliziert, der sich von substanziellen oder funktionalistischen Ansätzen strikt unterscheidet. Der von Husserl in der Selbstbetastung entworfene Leib gibt sich aus diesem Blickwinkel als Selbstverhältnis »*in ›intensio‹*«[177] zu erkennen, der statt als zu kontrollierende egologische Instanz als »das Thermometer eines Werdens«[178] aufgefasst werden kann und damit die Rede von einem Menschen, egal ob zoologisch oder philosophisch definiert, nicht mehr zulässt. In Husserls zitierter Bemerkung über das Tier als »Anomalität« im Raum normalmenschlicher Konstitution ist einiges davon angelegt. Denn eine hilfreiche Unterscheidung Georges Canguilhems, die Husserl an dieser Stelle nicht berücksichtigt, wäre die zwischen dem *Anormalen* und dem *Anomalen*:[179] Während das Anormale seine Bedeutung nur in Bezug auf eine vorausgesetzte Norm hat, ist der Begriff des *Anomalen* schon etymologisch damit unverwandt (*an-omalos* ist der Gegenbegriff zu *omalo*s, dem Glatten). Anomalität meint damit eine ›Unebenheit‹, die sich gegenüber keiner Normalität ausweist, sondern Randphänomene unscharfer Mannigfaltigkeiten bezeichnet. Husserls Begriff des Animalischen wäre als eine solche ›unebene‹ Mannigfaltigkeit zu beschreiben, die sich nicht mehr um ein Zentrum organisiert, sondern sich, wie Husserl selbst schreibt, als Feld »anomale[r] *Abwandlungen*« (Hua I, 154) präsentiert. So rückt auch der Leib, als ein affektives und intensives Empfindungsfeld verstanden, das phänomenologische Subjekt in eine Ununterscheidbarkeitszone zwischen Mensch und Tier. Die Selbstberührung eröffnet damit ein Verhältnis des tastenden Subjekts zum eigenen Leib, das anthropologische Modelle ausgerechnet in dem Moment überschreitet, in dem die menschliche Hand ihre anthropologische Schlagseite entfaltet.

Dieses Verhältnis von latenter Anthropologie (welche die Figur des Menschen im Aufrufen der Hand immer mitevoziert) und autoaffektivem Tastversuch (der jede Anthropologie in einem Werdensprozess überschreitet) repliziert genau diejenige argumentative Bewegung, die Husserls

177 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 334.
178 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M. 1996, S. 212.
179 Vgl. Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, Berlin 2012, S. 132ff.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tastversuch auf textueller Ebene vollzieht und die seine Theorie der Leiblichkeit von da an immer wieder aufruft: das gleichzeitige Aufscheinen der Figur des Menschen in der Evokation händischer Selbstreflexion und das sofortige Überschreiten dieser anthropologischen Figur in der Affizierung. Der Ort des Menschen bleibt in diesem theoretischen Gefüge von Leiblichkeit und Sinnlichkeit, von tastender Hand und reflektierendem Blick uneindeutig. Er ist die Figur eines Verbots (die Phänomenologie verweigert sich einer anthropologischen Ordnung), die Figur einer poietischen Kraft (die Phänomenologie realisiert unwillkürlich eine anthropologische Ordnung) und die Figur einer Überschreitung (die Phänomenologie übertrifft jede anthropologische Ordnung). Dass diese drei Modellierungen in der Doppelempfindung aufeinander verweisen, ineinander überführen und gemeinsam zur Erscheinung kommen, ist das besondere Auszeichnungsmerkmal von Husserls Tastversuch. Im Aufrufen einer uneindeutigen und beweglichen Figur des Menschen realisiert die Phänomenologie damit die grundlegende Umtriebigkeit anthropologischer Wissensbestände und erweist sich so als ein nach wie vor eher unterschätzter Austragungsort anthropologischer Spannungen. Auch deshalb steht Husserl am Beginn dieser Arbeit.

Zieht man die bisherigen Beobachtungen resümierend zusammen, zeigen sich in der Doppelempfindung vier Sachverhalte, die den von Husserl entworfenen Nexus von tastender Hand und phänomenologischer Leibtheorie auszeichnen. Das betrifft *erstens* die theoretische Ausarbeitung eines leiblichen Selbstverhältnisses, das gerade nicht in sich selbst aufgeht – speziell dann nicht, wenn es soll. Die Doppelempfindung entwirft eine Form tastender Sinnlichkeit, deren erhoffte Unmittelbarkeit die unweigerliche Vermittlung körperlicher Selbst- und Weltverhältnisse aufzeigt und deren Fantasie absoluter Selbstpräsenz von heteroaffektiven Elementen durchzogen bleibt. *Zweitens* ist die Phänomenologie selbst paradigmatisches Feld, an dem die Konfliktlinien tastenden Erlebens zutage treten. Insofern der transzendentalphilosophische Konservatismus der Phänomenologie stets mit der methodischen Pflicht zur Selbsthinterfragung einhergeht, sieht sich das phänomenologische Projekt in prominenter Weise mit seinen eigenen Aporien konfrontiert. Im empirisch-transzendentalen Balanceakt der *Epoché*, Erscheinungen und Empfindungen konsequent auf Akte des Bewusstseins zurückzuführen, treten die theoretischen Widerspenstigkeiten und die uneinholbaren Restbestände umso deutlicher hervor – nicht zuletzt darum, weil die Phänomenologie nicht darum herum kommt, transzendentale Strukturen in sprachliche Formen rückübersetzen

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zen zu müssen. Umso mehr lässt sich daher, *drittens*, die Phänomenologie innerhalb wahrnehmungshistorischer Umbrüche verorten. Entgegen ihres eigenen Anspruchs des radikalen Neuanfangs zeigt sich die Phänomenologie als Teil sich historisch formierender Wissensformationen, die sich der vermeintlich unmittelbaren Berührung im Spannungsfeld von Medialität, Technizität und der anthropologischen Umtriebigkeit von Wahrnehmungsprozessen widmen. In Husserls Insistenz, ursprüngliche und originäre Weltverhältnisse beschreiben zu können, zeigt sich das Feld der Sinnlichkeit von der Bewegung der Geschichte angetrieben. Damit tritt erneut und *viertens* die Figur eines zum Problem gewordenen Menschen in den Blick, an dem sich Husserl konstant und kritisch abarbeitet. Er entwirft keine explizite Anthropologie, sondern zeichnet in seiner ständigen Absetzungsbewegung geradezu performativ ein anthropologisches Problembewusstsein nach. Einerseits enthüllt das Verbot des Menschen, das als Stärkung der Bewusstseinsphilosophie intendiert war, seine eigenen anthropologischen Latenzen, sobald die menschliche Hand beginnt, das phänomenologische Vorgehen zu organisieren. Andererseits münden die anthropologischen Figurationen, die sich dabei zeigen, in das Überschreiten des Menschlichen im affektiven Prozess. Die Dramaturgie dieser argumentativen Bewegung zwischen Phänomenologie und Anthropologie wird von einer Hand organisiert, die nicht aufhört, theoretische Unruhen zu verursachen. Damit bereitet die Doppelempfindung den Boden für die folgenden Untersuchungen – insbesondere an den literarischen Texten, die Husserl selbst zum phänomenologischen Studium empfohlen hat.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

3. Brüchige Sinnlichkeit in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

3.1 Konturen des Erlebens

a) Rilke und die Phänomenologie: *Erlebnis*

Die Beschäftigung mit Husserls Tastversuch – vom Interesse an den Erzähl- und Beobachtungsstrategien bis zu Husserls Lob der Dichtung, ihrer »Originalität der Neugestaltung«, der »Fülle der Einzelzüge« und der »Lückenlosigkeit der Motivation« (Hua III/1, 132) – hat stets eine literaturwissenschaftliche Perspektive vorausgesetzt. Diese geht davon aus, dass die Phänomenologie nicht ausschließlich selbst für ihre Inhalte oder Interessen, ihre Blickweisen oder ihre Darstellungsformen aufkommen kann, sodass auch die Grenzen zwischen phänomenologischen und nichtphänomenologischen Texten weder definitorisch eindeutig noch faktisch unüberbrückbar sind. Um entsprechend nach den literarischen Ausformungen des beschriebenen Sinnlichkeitsparadigmas zu fragen, bietet sich als Ansatzpunkt Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* an: ein Roman, der nicht nur neue Wahrnehmungstechniken experimentell erprobt und wiederholt die Hand zum Objekt dieses Versuchs macht, sondern der diese Konstellation auch in eine ihr entsprechende literarische Form übersetzt. An den Handszenen des *Malte*-Romans soll im Folgenden versucht werden, den literarischen Nachhall der an Husserl beschriebenen Umdeutungen des Tastsinns in ihrer Anbindung an literarische Erzähl- und Darstellungsverfahren zu beschreiben.

Bevor auf diese Verbindung von tastendem Handgebrauch und literarischer Form eingegangen wird, muss das Verhältnis von Rilkes Texten zur phänomenologischen Philosophie aber kurz beleuchtet werden, insofern es sich hierbei um einen in der Rilke-Forschung relativ prominenten Vergleich handelt. Käte Hamburgers Aufsatz »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«[1] war dabei der methodisch und argumentativ entscheidende Beitrag, auf den sich auch spätere Untersuchungen zu einem vermeintlich phänomenologischen Vorgehen Rilkes noch stüt-

1 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, in: Dies. (Hg.), *Rilke in neuer Sicht*, Mainz 1971, S. 83–158.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zen.[2] Hamburger bezieht sich auf Rilkes Dinglyrik im Umkreis der *Neuen Gedichte,* deren Verwandtschaft zur Phänomenologie Husserls darauf beruhe, »daß sie [die Lyrik, A.H.] so beschaffen ist, um auf philosophische Fragestellungen antworten zu können«.[3] Hamburger geht es also dezidiert nicht um die Übersetzung philosophischer Theoreme in lyrische Sprache, sondern darum, dass die Lyrik *als* Lyrik mit philosophischem Anspruch auftritt. »Dichter-Phänomenologe«[4] wäre Rilke also deshalb, weil »hier eine Lyrik *statt* einer Philosophie« bzw. »statt einer Erkenntnistheorie«[5] am Werk sei. Die »zeitgeschichtliche Parallele zwischen einer Philosophie und einer Lyrik«,[6] die Hamburger damit beschreibt, wird allerdings nicht näher begründet.[7] Insofern Rilke und Husserl sich nicht kannten, genügt es Hamburger, die festgestellten Ähnlichkeiten als solche stehen zu lassen:

> Es ist nun eine hinzunehmende, als solche nicht kausal erklärbare Tatsache, daß die Ausformung der phänomenologischen Erkenntnistheorie gleichzeitig

2 Vgl. Helmut Naumann, *Malte-Studien: Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden 1983, S. 55–94, welcher versucht, die Aufzeichnungen als eine Phänomenologie des »Mosaiks der Welt« zu lesen; In-Ok Paek, *Rilkes Poetik des »neuen« Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und *in den Neuen Gedichten*, Konstanz 1996, nach der Rilke die Phänomenologie im Hinblick auf ein »neues Sehen«, das nichtintentional und sprachreflexiv bleibt, übertrifft; Rochelle Tobias, »Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought«, in: *Konturen VIII* (2015), S. 40–61, entdeckt in der Technik der Ausklammerung eine Möglichkeitsbedingung des Rilke'schen Zugangs zu sogenannten »Kunstdingen«; sowie Luke Fischer, *The poet as phenomenologist. Rilke and the new poems*, New York 2015, der das Problem des transzendentalen Anspruchs literarischer Texte umgeht und auf die relationalen Aspekte von Rilkes Wahrnehmungskonzepten fokussiert.

3 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 83. In Hamburgers Aufsatz wird nur am Rande auf Rilkes Roman eingegangen. Versuche, die Aufzeichnungen als »Phänomenologie des Leids« zu lesen, hat Hamburger in Ansätzen in ihrer Rilke-Einführung versucht: Vgl. Käte Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976, etwa S. 67, 74 und 85.

4 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 97.

5 Ebd., S. 83f.

6 Ebd., S. 84. Eine Pointe dieser »zeitgeschichtlichen Parallele« besteht dabei darin, dass sich Hamburger durch sie von ›philosophistischen‹ Interpretationen Heidegger'scher Façon distanziert, welche etwa durch Franz Josef Brecht und Otto Friedrich Bollnow in der Rilke-Forschung prominent vertreten wurden. Heideggers eigene Auseinandersetzung mit Rilke findet tatsächlich erst nach den ersten ›heideggerianischen‹ Lektüren statt: Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 5: Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 269–320. Vgl. zu dieser Problemstellung den zusammenfassenden Beitrag aus dem Rilke-Handbuch: Ronald Perlwitz, »Philosophie«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 155–164, hier vor allem: S. 156f.

7 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> mit der Entstehungs- und Erscheinenszeit der *Neuen Gedichte* ist (in die auch noch die 2. Ausgabe des *Buches der Bilder* hineinkommt). Wir sind nicht in der Lage, auch nur den schwächsten Faden einer sachlichen Verbindung von Rilkes Dinggedichten zu der Göttinger ›Dingvorlesung‹ Husserls im Sommersemester 1907 herzustellen, zu der die fünf Vorlesungen der Idee der Phänomenologie die Einleitung gebildet hatten. […] Zu konstatieren ist nichts als die Tatsache, daß im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts der Begriff des Schauens bei diesem einen Philosophen und diesem einen Dichter konstituierend war und, in Zusammenhang damit, Dingbeschreibung bei jenem philosophische, bei diesem lyrische Thematik wurde.[8]

Zum »Verständnis der Geschichtlichkeit Rilkes«[9] lässt Hamburger, jenseits von kausalem Einfluss oder faktischem Kontakt, nur noch die bloße Konstatierung von Parallelen als »eine hinzunehmende […] Tatsache« gelten. Man könnte sagen, Hamburger bediene sich selbst einer eigentümlichen phänomenologischen Wendung, nach der alles was sich zeigt, »einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt« (Hua III/1, 51).[10] Einer vergleichenden Lektüre der jeweiligen Wahrnehmungs- und Sinnlichkeitskonzeptionen wird das kaum genügen. Entsprechend bieten sich Zugänge zu Rilke an, die solche ästhetisch-aisthetischen Ähnlichkeitskonstellationen nicht auf Einflussgeschichten zurückführen, sondern sie als diskurs-

8 Ebd., S. 96.

9 Ebd., S. 84.

10 Das mag im Übrigen zu Hamburgers Zugang ihres theoretischen Hauptwerks *Die Logik der Dichtung* passen, wo sie wiederholt von einer ›Phänomenologie‹ dichterischer Formen spricht (etwa der fiktionalen Tempora, der Bühne, der dramatischen Fiktion, der Ich-Erzählung etc.), vgl. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt a.M. und Berlin 1980, S. 78f., 100, 176, 255, 285 – nicht ohne dieser Begriffsbildung vorauszuschicken, der Begriff sei »weder mit der besonderen Bedeutung der Hegelschen noch der Husserl'schen Phänomenologie belastet« (ebd., S. 12). In jedem Fall gewinnt Hamburgers ›phänomenologisches‹ Argument seine Schärfe dadurch, dass es sich von ›klassischen‹ phänomenologischen Wirklichkeits-, Wahrnehmungs- und Urteilsbegriffen distanziert, dessen Anwendbarkeit für literaturtheoretische Zwecke sie bestreitet; vgl. etwa die Auseinandersetzung mit Husserl (ebd., S. 33–36) sowie mit der Literaturtheorie des Husserl-Schülers Roman Ingarden (ebd., S. 25–30, besonders die Fußnote 36 auf S. 28f.). Wie nahe Hamburger der Phänomenologie tatsächlich steht, ist Thema aktueller Forschungen: Vgl. Jørgen Sneis, »Als ob – comme si – quasi. Zur Kontroverse zwischen Käte Hamburger und Roman Ingarden«, in: Andrea Albrecht und Claudia Löschner (Hg.), *Käte Hamburger. Kontext, Theorie, Praxis*, Berlin und Boston 2015, S. 177–213. Für eine stärker von Hamurgers Sprach- und Lyriktheorie ausgehende Lektüre des Dreiecks Husserl-Rilke-Hamburger vgl. Claudia Löschner, »›Ein sehr großer Dichter und schwacher Mensch.‹ Käte Hamburgers Herleitung des Lyrikbegriffs am Beispiel Rilkes«, in: Andrea Albrecht und Claudia Löschner (Hg.), *Käte Hamburger*, S. 119–137.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geschichtliche Problemlagen verstehen (wie etwa von Ralph Köhnen[11] und Benjamin Bühler[12] unternommen). Parallelen, Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften wären dann Teil einer umfassenden Rejustierung wahrnehmungstheoretischer Fragestellungen, die sich an Rilke und Husserl paradigmatisch untersuchen lassen, diesen aber nicht exklusiv zugehören. An die beiden Grundpfeiler, auf denen Hamburger ihr Argument aufbaut, könnte unter diesen Bedingungen angeschlossen werden: einerseits eine epistemologische Nivellierung, in der Literatur und Philosophie in einem nichthierarchischen Verhältnis zueinander stehen; andererseits eine Deutung dieser Ähnlichkeit als ebenjene »zeitgeschichtliche Parallele«, die ja nicht zuletzt eine literaturgeschichtliche Öffnung phänomenologischer Texte impliziert. So könnn geteilte Thematiken, Wahrnehmungspraktiken oder Erkenntnisinteressen beschrieben werden, die einen Themenkomplex wie die Konzeptionen von Sinnlichkeit und Leiblichkeit als ein historisches und sprachlich sich konstituierendes Wissensfeld begreift. Der Rilke-Husserl-Vergleich muss sich so auch nicht an einer etwaigen ›Phänomenologizität‹ Rilkes abarbeiten, sondern kann Entstehungsweisen,

11 Vgl. Ralph Köhnen, »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der ›Neuen Gedichte‹ zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke«, in: Erich Unglaub (Hg.), *Rilkes Paris 1920–1925. Neue Gedichte. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 30*, Göttingen 2010, S. 196–211. Köhnens Argument basiert auf der Feststellung diverser Parallelen und Ähnlichkeiten in den impliziten oder expliziten Wahrnehmungstheorien Rilkes, Husserls und von Uexkülls. Eine weitergehende Untersuchung verfolgt Köhnen innerhalb des Aufsatzformats aber nicht. So werden eine Vielzahl an Parallelen – vom bloßen geteilten Interesse Rilkes und von Uexkülls für »Tiermotive« (ebd., S. 202) bis zu gemeinsamen »eidetischen Variationen« bei Husserl und Rilke (ebd. S. 206f.) – angesprochen, welche die spezifischen Vergleichsmomente etwas verunklaren. An seine Liste mit sieben Charakteristika von Rilkes impliziter Wahrnehmungstheorie – Existenzialität, Transzendentalität, Selbstreflexivität, Sachlichkeit, Neues Sehen, Antimimesis und lebendige Teilhabe (vgl. ebd., S. 210f.) – kann hier durchaus angeschlossen werden.

12 Vgl. Benjamin Bühler, *Lebende Körper, Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*, Würzburg 2004. Bühlers Arbeit zeichnet die Vorgeschichte der Kybernetik zwischen Biologie und philosophischer Anthropologie und ihrem literarischen Widerhall bei Rilke, Döblin und Jünger nach. Bühler bezieht sich insofern nicht auf Husserl und entwickelt keinen leibtheoretischen Zugang zum ›lebendigen Körper‹. Bühlers Studie ist für die hier vorgenommene Lektüre aber von unmittelbarer Relevanz, weil sie am *Malte*-Roman einer Verschaltung von Rhetorik und Anthropologie nachgeht, welche auch die hier eingenommene leibtheoretische Perspektive informiert. Mit Paul de Man beschreibt Bühler etwa die Prosopopoiia als »Figur, über welche im Text die Rhetorizität, und damit die Gesetztheit und Kontingenz der Selbstbeschreibung des Menschen vorgeführt wird« (ebd. S. 182). Rilkes Beitrag zur zeitgenössischen anthropologischen Theoriebildung bestünde dann darin, »die tropologische Struktur der Selbstkonstitution und des Selbstverhältnisses« (ebd., S. 204) herauszustellen.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausformungen und Folgerungen eines spezifischen Sinnlichkeitskonzepts beschreiben, für das die Phänomenologie mehr als Diskussionspartner und weniger als Stichwortgeber fungiert.

So ließe sich auch auf argumentativer Ebene an Hamburgers Argument anschließen, etwa an ihre Analyse von Rilkes ›aisthetischen‹ Verfahren.[13] Hervorzuheben gilt es ebenfalls die fast häretisch anmutende These Hamburgers, die bezüglich Rilkes Dinggedichten von einem »lyrische[n] Verfahren phänomenologischer Reduktion«[14] spricht, das es unternehme, »das ›Wesen‹ ›originär‹ erscheinen [zu] lassen: im Wort, im Vergleich, in der Metapher und so fort«.[15] Der unterschiedliche Erkenntnisanspruch von Husserl und Rilke wird in solchen Passagen von Hamburger zwar verwischt: Der Phänomenologie dienen derartige Anschauungen als exemplarische Basis der Beschreibung transzendentaler Bewusstseinsstrukturen – die Reduktion wäre andernfalls zwecklos. Rilkes Verfahren ist dagegen keineswegs exemplifizierend: Das Blau der titelgebenden »Blauen Hortensie« ist selbst ›Thema‹ des Gedichts und lässt nicht wie Husserls »rotes

13 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 92. Mit dem Verweis auf die Wahrnehmungstechnik ist der für die Rilke-Forschung der Zeit an Wichtigkeit kaum zu überschätzende Aufruf verbunden, die ›Ding-Gedichte‹ Rilkes nicht symbolistisch misszuverstehen: »Für die Erhellung der Besonderheit von Rilkes Dichtertum überhaupt, und nicht nur der Dinggedichte, scheinen mir symbolisch-symbolistische Deutungen jedenfalls nicht durchweg dienlich zu sein. Das was diese Besonderheit ausmacht und begründet, die phänomenologische Struktur, wird dadurch verdeckt.« (Ebd., S. 103) Diesen Sachverhalt hat Hamburger in der *Logik der Dichtung* als Merkmal von ›Dingdichtung‹ insgesamt festgestellt. Diese versuche, so Hamburger in Anspielung auf Husserl, »die ›Sache selbst‹ lyrisch [zu] beschreiben oder [zu] gestalten« (Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 227).

14 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 99. Das blieb in der Forschung nicht unbestritten, vgl. Wolfgang G. Müller, »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf 1999, S. 214–235, hier: S. 226f.: »Die Affinität zwischen Rilke und Husserl zeigt sich gerade nicht in dem Konzept der phänomenologischen Reduktion und der reinen Wesensschau. Eine Entsprechung zwischen dem Zugang des Dichters zeigt sich vielmehr in der Parallele zwischen den ›unvollkommenen‹ Gegenstandswahrnehmungen, den Ansichten oder Abschattungen der Gegenstände, von der Husserl in ›Ding und Raum‹ spricht, und der individuellen, die subjektive Perspektive des Wahrnehmenden betonenden Gegenstandswiedergabe der ›Neuen Gedichte‹.« Auch hier gilt es anzumahnen, den Erkenntnisanspruch der Phänomenologie nicht außen vor zu lassen. Für Husserl ist die Abschattungsqualität der Gegenstandswahrnehmung schlicht ein Faktum der Wahrnehmung, das zwar als Ausgangspunkt weiterer phänomenologischer Beschreibungen dient, aber kaum als Ergebnis, geschweige denn als Ziel seiner Philosophie verstanden sein sollte.

15 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 97.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Löschblatt« auf die Farbwahrnehmung ›Rot‹ als solche schließen (vgl. Hua II, 56f.). Husserl zielt davon ausgehend auf die Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis – bei Rilke, so schreibt auch Hamburger, wird dagegen die »eigene Poetologie zum Thema«.[16] Umgekehrt ist damit aber eine verfahrenstechnische Ebene der Schauensmodi markiert, die für die Phänomenologie durchaus von Relevanz ist. Wenn Hamburger schreibt, dass die »Wesensschau« nach Husserls Vorbild »in der Tat nur mit den Mitteln der Kunst zur ›Gegebenheit‹ gebracht werden [kann]«,[17] dann stimmt sie durchaus mit dem Phänomenologen überein, der die Vorbildfunktion literarischer Texte ja ebenfalls betont hat. Was Husserl und Rilke so teilen, ist weniger das ›Phänomenologische‹ im transzendentalen Sinne Husserls, als ein dreifaches Interesse an den Erscheinungsweisen der Phänomene, an den korrelierenden Bewusstseinsmodi sowie die Arbeit an den sprachlichen Verfahren, die sich daran koppeln.

Dass damit auch ein spezifisches Interesse an der Figur des Leibes einhergeht, soll in aller Kürze an Rilkes Prosastücken *Erlebnis I* & *II* (1918) gezeigt werden, die emblematisch für die Parallelen und Unterschiede zwischen dem Phänomenologen und dem Dichter stehen. Inwiefern das angesprochene uneindeutige Zusammenspiel von Erkenntnistheorie, Wahrnehmungspraxis und sprachlicher Gestaltung hier zur Entfaltung kommt, legt schon der Begriff des ›Erlebnisses‹ selbst nahe. Bei diesem handelt es sich einerseits, so wiederum Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung*, um »ein[en] legitime[n] Begriff der deutschsprachigen Erkenntnistheorie, vor allem von Husserl«;[18] andererseits ist das Erlebnis philosophisch spätestens seit Kant – in der Literaturwissenschaft besonders seit Dilthey – ein Grundbegriff ästhetischer Theoriebildung.[19] Die

16 Ebd., S. 128. Dieser Unterschied in der Zielsetzung wird auch deutlich, wenn Hamburger schreibt, mit Rilkes Methode sei die »dichterische Gestaltung dessen, was Husserl die ›Generalthesis der natürlichen Einstellung‹ nannte« (ebd., S. 122) versucht, wo doch gerade mit der radikalen Änderung und Ausschaltung dieser Einstellung die Phänomenologie der *Ideen* als transzendentale Bewusstseinsphilosophie philosophisch zu arbeiten beginnt (vgl. § 31 »Radikale Änderung der natürlichen Thesis. Die ›Ausschaltung‹, ›Einklammerung‹« sowie § 32 »Die phänomenologische ἐποχή« der *Ideen I*, Hua III/1, 60–66).

17 Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 108f.

18 Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 243.

19 Gadamer spricht in *Wahrheit und Methode* von einer »Affinität zwischen der Struktur von Erlebnis überhaupt und der Seinsart des Ästhetischen«, die er auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurückführt, vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (= Gesammelte Werke, Bd. 1)*, Tübingen 1990, S. 75. Für eine kritische Genealogie dieses in Dilthey'scher Tradition stehenden Zusammenden-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verknüpfung von Erkenntnistheorie und Ästhetik wird von Rilkes Prosastücken nicht nur reflektiert, sondern regelrecht aufgeführt. *Erlebnis I* handelt von einer epiphanischen Erfahrung des Protagonisten, dem im Garten von Duino »etwas Wunderliches widerfuhr« (SW VI, 1037). Er gerät in das, was Musil in einer berühmten Formulierung »den anderen Zustand« nannte[20] und den man ohne Weiteres als ein mystisches Erlebnis begreifen kann.[21] Angelehnt an einen Strauch, fühlt er sich »völlig eingelassen in die Natur« (SW VI, 1037); es machen sich »fast unmerkliche Schwingungen« (SW VI, 1037) bemerkbar, die aus dem Strauch auf ihn übergehen und deren Wirkung mit dem Bild, »er sei auf die andere Seite der Natur geraten« (SW VI, 1038), umschrieben werden: »[E]r sah, wie über die Schulter, zu den Dingen zurück.« (SW VI, 1038) Der zweite Teil des Textes hebt dieses mystische Erleben auf eine allgemeinere Ebene, wenn der Protagonist »sich gewisser Momente zu erinnern [meinte], in denen die Kraft dieses einen schon, wie im Samen, enthalten war« (SW VI, 1040). Die aufgerufenen Erlebnisse und Einsichten werden so auch als Initiationsmomente des Dichterischen erkennbar, die den Protagonisten fortan durch »einen reinen, fast scheinenden Zwischenraum« (SW VI, 1041) von anderen Menschen trennen.[22]

---

kens von ›Erlebnis und Dichtung‹, vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977, S. 31–52.

20 »Man hat ihn den Zustand der Liebe genannt, der Güte, der Weltabgekehrtheit, der Kontemplation, des Schauens, der Annäherung an Gott, der Entrückung, der Willenlosigkeit, der Einkehr und vieler andrer Seiten eines Grunderlebnisses, das in Religion, Mystik und Ethik aller historischen Völker ebenso übereinstimmend wiederkehrt, wie es merkwürdig entwicklungslos geblieben ist.« (Robert Musil, »Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke, Bd. 8: Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 1137–1154, hier: S. 1144.) Die Charakterisierung Musils, es handle sich um ein »geheimnisvoll schwelendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit dem der Dinge und anderen Menschen«, das »zu einem wortlosen Erlebnis wird« (ebd.), trifft auf Rilkes Erlebnistext zu. Der »andere Zustand« wird von Musil einem »Normalzustand« gegenübergestellt, der sich durch »die Schärfe unsres Geistes« auszeichnet: »Messen, Rechnen, Spüren, das positive, kausale, mechanische Denken« (ebd., S. 1143).

21 Vgl. zu diesen Konstellationen in der literarischen Moderne die klassische Studie von Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981.

22 So etwa ist die Rede von einem Vogelruf, der, als der Erzähler ihn hört, auch »in seinem Inneren übereinstimmend da war« (SW VI, 1040). Dieser Vogelruf geht direkt in das bekanntere ›Weltinnenraum‹-Gedicht ein (»Es winkt zu Fühlung…«), wenn es in dessen zentraler Passage heißt: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch.« (SW II, 93, V. 13–15) So bezieht sich auch Hamburgers Aufsatz auf den Text, den sie als »Erlebnis von der ›egologischen Verfas-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Text bleibt dabei von einer selbstreflexiven Note durchzogen, die ihn deutlich als einen *gemachten* Text auszeichnet, der sich seiner literarischen Verfahren bewusst bleibt. Das zeigt sich etwa im Verhältnis von Erzähl- und Wahrnehmungsperspektive, bei dem Distanzierungsmomente zwischen auktorialem Erzählen und interner Fokalisierung durch Wendungen wie »Späterhin meinte er«, »Er hielt es für möglich« oder »Noch wußte er nicht« (SW VI, 1040, 1041, 1041) eingefügt werden. Das Erlebnis entfernt sich in seiner sprachlichen Reproduktion von sich selbst, betont damit aber in einer selbstreferenziellen Geste gleichzeitig die Gebundenheit an den Erzählprozess, der die Mitteilung des Erlebten ermöglicht. Das steht durchaus in Einklang mit der Begriffsgeschichte von ›Erlebnis‹, insofern »die ersten Belege für das Auftreten des Terminus ›E[rlebnis]‹ […] gerade das Moment der baren Unmittelbarkeit des Selbsterlebtseins, das aller Vermittlung vorausliegt«,[23] betonen. Das Immediate des Erlebnisses bezeichnet eine Vorstufe epistemischer Aktivität, die nicht beschrieben, sondern eben nur erlebt werden kann. Dadurch, so etwa Nietzsche, entzieht es sich der Reflexion: »So lange man Etwas erlebt, muss man dem Erlebniss sich hingeben und die Augen schliessen, also nicht *darin* schon den Beobachter machen. Das nämlich würde die gute Verdauung des Erlebnisses stören: anstatt einer Weisheit trüge man eine Indigestion davon.«[24] Die sprachliche Vermittlung des unvermittelt Erlebten ist damit unweigerlich als Problem mitformuliert. Auch Rilke schreibt daher in einem Brief an seine Verlegerin Katharina Kippenberg, dass seine Aufzeichnung deshalb der Publikation würdig sei, weil »sich nicht oft ein *Unbeschreibliches* bieten wird, das hier doch einigermaßen aufgefaßt und *beschrieben* ist, – wenn ich mich nicht ganz irre.« (zitiert nach SW VI, 1476, Hervorhebung A.H.) Rilke konzediert mit diesem Oxymoron ein Doppeltes: dass das Erlebnis unbeschreiblich ist, weil es ein Erlebnis ist, und dass er es dennoch erfolgreich beschrieben hat, indem er es *erzählt*.

---

sung‹ der Welt, das im Weltinnenraum-Gedicht zur dichterisch formalen Ausgestaltung kommt«, beschreibt (Käte Hamburger, »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, S. 138). Für eine Rilke-Lektüre im Lichte der Phänomenologie und mit starkem Bezug auf den Begriff des »Weltinnenraums«, vgl. Rochelle Tobias, »Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought«.

23 »Erleben, Erlebnis«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2*, hg. von Joachim Ritter u.a., Basel u.a. 1972, Sp. 702–710, hier: Sp. 705.

24 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II (=Kritische Studienausgabe, Bd. 2)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1988, hier: S. 687.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der damit angesprochene Überschneidungsraum von Aisthesis und Ästhetik, von reflektierter Wahrnehmung und literarischem Erzählen ist im Falle von *Erlebnis* nun ein dezidiert *leiblicher*: »Anfang und Ende der Aufzeichnung bestimmt das Körpergefühl.«[25] Als sich der Protagonist am Anfang in einen »strauchartigen Baum« lehnt, »fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich eingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinah unbewußten Anschaun verweilte« (SW VI, 1037). Wird dieses körperliche Eingelassensein unangenehm, endet auch das Erlebnis: »Auf einmal fing seine Stellung an, ihm beschwerlich zu sein, er fühlte den Stamm, die Müdigkeit des Buches in seiner Hand, und trat heraus.« (SW VI, 1040) So wird, laut Silke Pasewalck, »eine Form von Körperlichkeit erzeugt bzw. konstruiert, für die der Körper selbst zur Fühlinstanz wird«.[26] Diese körperliche Fühlinstanz nennt man in der Phänomenologie nun schlichtweg ›Leib‹. Sie wird von Rilke allerdings nicht mit der Materialität des Körpers gleichgesetzt, vielmehr sogar von ihr gelöst, wenn der Protagonist die Augen schließt, »um in einer so großmütigen Erfahrung durch den Kontur seines Leibes nicht beirrt zu sein« (SW VI, 1040). Das ›entkörpert‹ das Erlebnis allerdings nur in dem Maße, wie die Enden des *materiellen* Körpers überschritten werden und sich im mystischen Erlebnis nach außen öffnen. Die Öffnung des Leibes versetzt den Protagonisten in die Lage, das aufzunehmen, was »eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können« (SW VI, 1037).[27]

---

25 Silke Pasewalck, *»Die fünffingrige Hand«. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002, S. 137. Vgl. auch Katja Hachenberg, die von »der narrativen Aufwertung von Sinnlichkeit – allgemein: von aisthesis als subjektiver Wahrnehmung und subjektivem Erleben« spricht, mit der »ein durch Imagination und Reflexivität gleichsam überformtes Erzählen einher[geht]« (Katja Hachenberg, *Literarische Raumsynästhesien um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Aisthetik der Subjektivität*, Bielefeld 2005, S. 208). Vera Kaulbarsch bespricht den Text im Kontext Rilke'scher »Aporien der Berührung« und betont in ähnlicher Weise »den schmerzhaften Abstand […], der zwischen sprachlicher Beschreibung und körperlicher Berührung notwendigerweise klafft« (Vera Kaulbarsch, »›Eine Hand voll Innres‹. Aporien der Berührung bei Rilke«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021, S. 249–263, hier: S. 251).

26 Silke Pasewalck, *Die fünffingrige Hand*, S. 138, Hervorhebung A.H.

27 Monika Fick spricht von »der Herabsetzung der Empfindungsschwelle bis auf die Stufe, wo die körperlichen Sinne nicht mehr abgrenzen von der Außenwelt« und in der ein Leib »zum Sensorium für die normalerweise nicht wahrnehmbaren Vorgänge im Kosmos« werden kann (Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993, S. 199).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das *Erlebnis* weist charakteristische Merkmale auf, die sich auch in Husserls Leibtheorie zeigen, etwa die Potenzialität leiblichen Erlebens, die brüchige Selbsterfahrung, die bei Rilke mystisch erhöht wird, oder die Problematisierung von dessen sprachlicher Vermittlung. Zwei zentrale Unterschiede zeigen sich darin, dass Rilke nicht auf den Tastsinn rekurriert, sondern von einem Resonanzphänomen (»die Schwingung«) affiziert wird, sowie dass sich die leibliche Entgrenzung in gewisser Hinsicht von der körperlichen Materialität – was bei Husserl »Leibkörper« hieß – löst. Rilke betreibt hier also keine Leibphänomenologie und unternimmt keine Leibkonstitution. Die leiblichen Zustände bleiben vor allem anderen ein Stück Mystik, wenn das Erlebnis auf »die andere Seite der Natur« führt. Entscheidend ist ebenso, dass der mystische Moment im *Erlebnis* kein Selbstzweck ist, sondern eine Form der Sinnlichkeit erkundet, die gleichzeitig als poetologisches Erweckungserlebnis firmiert. Das ist wiederum der Grund, warum die *Erlebnis*-Miniaturen als (verspätetes) Vorspiel zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* verstanden werden können, wo der verarmte Protagonist an genau diesem Schnittpunkt von Erleben und Schreiben seine *Aufzeichnungen* verfasst, die sich als Entwurf einer neuen, vom Leib her gedachten Wahrnehmung und einer ihr entsprechenden Schreibpraxis entwerfen. Dass es im *Malte*-Roman weit weniger erbaulich zugeht als im *Erlebnis,* dafür steht insbesondere eine Hand ein, welche die Auflösung der »Konturen des Leibs« in ganz anderer Form praktiziert: als ein Partialobjekt, das mit dem Restkörper nicht mehr übereinkommt und eine brüchige Form des Erlebens freisetzt, die jede poetologische Ermöglichung aufschiebt. Die »Zeit der anderen Auslegung«, in der »meine Hand weit von mir sein wird, und […] Worte schreiben [wird], die ich nicht meine« (SW VI, 756), wird zwar angekündigt, aber vom Roman nicht eingelöst.

b) Schreiben und Erleben im *Malte*-Roman

Damit sind drei Ebenen angesprochen, auf denen der Roman dem Nexus von Schreibform und Erlebensform nachgeht: die selbstreflexive Hinwendung zum sinnlichen Erleben, ein Bewusstsein für prekäre Momente erfühlter und beobachteter Leiblichkeit und die poetologische Umsetzung

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

leiblichen Erlebens in einer und als eine besondere Schreibszene.[28] *Erstens* wird sich Malte also selbst eine andere Art der Sinnlichkeit erarbeiten, die er in der vielleicht berühmtesten Wendung des Romans als »Sehen-Lernen« (vgl. SW VI, 710f.) bezeichnet.[29] Dieses noch zu lernende Sehen bezeichnet nun nicht einfach den bloßen Sehsinn, sondern eine protomystische ›Einsicht‹, die auf (leibliche) Resonanz angelegt ist: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte.« (SW VI, 710) Ein paradigmatisches Beispiel für Maltes Wahrnehmungspraktik ist die Beschreibung eines blinden Blumenkohlverkäufers zu Beginn des Romans:

> Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsewagen vor sich herschob. Er schrie: Chou-fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trübem eu. Neben ihm ging eine eckige, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit anstieß. Und wenn sie ihn anstieß, so schrie er. Manchmal schrie er auch von selbst, aber dann war es umsonst gewesen, und er mußte gleich darauf wieder schreien, weil man vor einem Hause war, welches kaufte. Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind. Er war blind und schrie. Ich fälsche, wenn

28 Vgl. Rüdiger Campe, »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.

29 Die Forschung hat zu diesem Rilke'schen Topos einiges erarbeitet. Vgl. etwa das Kapitel »Der Prozeß des ›Sehen-Lernens‹«, in: Antje Büssgen, »Bildende Kunst«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke Handbuch*, S. 130–150, hier: S. 134f. Büssgen unterscheidet drei Aspekte des »Sehen-Lernens«: erstens »die Fähigkeit zu einem vollständigen, selektionslosen Sehen« (ebd., S. 134), zweitens die Aufgabe, »den Blick für die Autonomie des Kunstwerks, für seine spezifisch technische, eigenen Gesetzen unterliegende Hervorbringung und ästhetische Gestaltung zu schulen« (ebd.) sowie drittens »eine ähnliche Voraussetzungslosigkeit und Befreiung von Konventionen auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht« (ebd., S. 135). Eine stärker über Rilkes Cézanne-Rezeption entwickelte Zusammenfassung findet sich bei Ralph Köhnen, *Sehen und Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld 1995. Seine Auflistung von sechzehn (!) Eigenschaften beschreiben das »neue Sehen« als: 1. zweifelnd, 2. autologisch, 3. sich selbst befragend, 4. intersubjektiv, 5. synästhetisch, 6. poietisch (d.h. es ›provoziert‹ Schreiben), 7. planimetrisch (›oberflächlich‹), 8. anti-chronologisch, 9. deautomatisiert, 10. paradigmatisch statt syntagmatisch, 11. Ordnungskategorien auflösend, 12. semiotisch ›wild‹, 13. multiperspektivisch, 14. medienreflexiv, 15. antiinformativ und 16. unbequem (vgl. ebd., S. 353f.). Besonders anschlussfähig für den hier unternommenen Versuch scheint mir die Beschreibung von Rilkes »Szenographien des Schauens« von Christian Jany, »›Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen‹. Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 59(1) (2014), S. 141–160, der an Käte Hamburger und die Phänomenologie anschließt, dabei aber den ›poetischen Mehrwert‹ im Überschreiten philosophischer Begriffsarbeit erkennt.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> ich das sage, ich unterschlage den Wagen, den er schob, ich tue, als hätte ich nicht bemerkt, daß er Blumenkohl ausrief. Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen. (SW VI, 748)

Diese Passage verdeutlicht, wie sich die Erzählform des Romans und die Beobachtungstechnik Maltes entsprechen. Die Beschreibung des Blumenkohlverkäufers ist durchzogen von Metareflexionen über den Beobachtungsakt selbst. Das führt einerseits zu einer gebrochenen, sich selbst befragenden Beschreibungstechnik – »Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein?« – sowie andererseits zur Frage nach dem Wesentlichen. Letzteres allerdings muss sich an nichts anderem als an Malte selbst messen: »Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist?« Maltes Sehen-Lernen kann man mit Hamburger als die versuchsweise Praxis einer literarischen Wesensschau beschreiben, die sich zirkulär auf sich selbst bezieht: als Heranschreiben an ein dichterisches Erleben, das sich in der Reflexion auf sich selbst literarisch entfaltet. Vom Blumenkohl ist dann keine Rede mehr: »Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen.« Mit dieser Hinwendung zu einer von Malte durchaus als eine *neue* Sinnlichkeit in Szene gesetzten Wahrnehmungspraxis wird gleichzeitig ein neuer Subjektivitätsentwurf konturiert. Malte selbst wird von den neuen Wahrnehmungsweisen zu einem geöffneten, entgrenzten und brüchigen Subjekt umgeformt.[30]

Zweitens wird Malte in vielerlei Momenten von ›anderen Zuständen‹ heimgesucht, die dabei selten so lyrisch-erhaben sind wie im *Erlebnis*,

30 Vgl. Manfred Engel, »›Weder Seiende, noch Schauspieler‹. Zum Subjektivitätsentwurf in Rilkes Malte Laurids Brigge«, in: Vera Hauschild (Hg.), *Rilke heute: Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt a.M. 1997, S. 181–200. Engel zeigt drei Thesen auf, die diesen Subjektivitätsentwurf bestimmen: Erstens »die Öffnung des Ich auf bisher verdrängte Grenzerfahrungen«, zweitens eine »Entgrenzung […] auch in bezug auf die empirische, gemessene Zeit: Alles, was im Innern des Ich je Spuren hinterlassen hat, bleibt präsent« sowie drittens eine Erfahrung, die »die Grenze zwischen Wirklichem und Möglichem als Grenze zwischen Empirisch-Faktischem und *freiem* Entwurf« suspendiert (ebd., S. 187). Den Prozess der eigenen Neukonstitution bejaht Malte durchaus und zieht neben dem Bruch mit etablierten Wahrnehmungspraktiken auch genealogische Schnitte, vgl. dazu die vielschichtigen Ausführungen von Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen. Zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg 2014, S. 365–476. Hron-Öberg zeichnet die Durchquerung und Umschreibung des »Nachkommen Maltes« von den genealogischen Logiken der Häuser, der Institutionen, der Verwandtschaftsverhältnisse und der Geschlechterordnungen bis zu Maltes Versuchen des Neuanfangens nach.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern sich als Momente prekärer Körperlichkeit manifestieren. Neben dem Blumenkohlverkäufer wäre etwa der sogenannte Veitstänzer zu nennen, in dessen Körper ein »Hüpfen […] herumirrte«, das »hier und da auszubrechen« (SW VI, 771) versucht. Malte evoziert dabei wiederholt ein sogenanntes »Großes«, etwa bei einem Arztbesuch in der *Salpêtrière:* »Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst, wie ein zweiter Kopf, und war ein Teil von mir […] Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm.« (SW VI, 765) Die Verbindungen dieser Erlebnisse zur zeitgenössischen Psychiatrie hat Friedrich Kittler unter dem Diktum der Literatur als »Simulakrum von Wahnsinn« aufgezeigt.[31] Hier von besonderem Interesse ist die Tatsache, dass dabei, wie im vorigen Zitat, eine Hand erscheint, die das Entsetzen rund um diese prekären Leiber realisiert und organisiert. Wenn unter dem Schreibtisch gespensterhaft »eine größere, ungewöhnlich magere Hand« (SW VI, 795) erscheint, wenn eine Frau mit dem Kopf in den Händen »zu schnell, zu heftig« den Kopf hebt, »so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb« (SW VI, 712), oder wenn eine Verkäuferin Malte »einen alten, langen Bleistift zeigte, der unendlich langsam aus ihren schlechten, geschlossenen Händen sich herausschob« (SW VI, 744), wird die Hand als Topos eines Entsetzens aufgerufen, das stets an die ihm entsprechenden Wahrnehmungsformen angebunden bleibt. Von den Erscheinungsweisen dieser unheimlichen, gespenstigen und eigensinnigen Hände wird im Folgenden genauer die Rede sein.

Der Blick zu eigenen und fremden Händen wirkt sich aber auch auf das Darstellungsverfahren des Romans aus. Es ist damit, *drittens*, eine Schreibpraxis angesprochen, die an die beiden Aspekte des Sehen-Lernens und der Erfahrung prekärer Leiblichkeit anschließt: »Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne.« (SW VI, 723) Malte versucht, seine Existenz in sein Schreiben hinüberzuretten, indem er in der Praxis des ›Aufzeichnens‹ Romanform, Erzählform und Erlebnisform in ein Entsprechungsverhältnis bringt. Das Sehen-Lernen bedingt ein Schreiben-Lernen, dessen Resultat die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* selbst sind. Diese Übereinstimmung von Wahrnehmen und Schreiben stellt keine dialektische Synthese bereit, in der Maltes prekäre Existenz aufgehoben wäre. Das schreibende Selbstverständnis Maltes ist mit einem nie eingelösten, heilsgeschichtlichen Zeitpfeil versehen, der ein

31 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, S. 311 sowie 324–343.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anderes Schreiben anvisiert. Gemeint ist die bereits angekündigte »Zeit der anderen Auslegung«: »Noch eine Weile kann ich das alles aufschreiben und sagen. Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine.« (SW VI, 756) In diesem Entwurf schreiberischer Erlösung gehört weder die Hand zum Körper noch der Sinn zu den Worten und schon gar nicht Malte zu seinem Schreiben: »Aber diesmal werde ich geschrieben werden.« (SW VI, 756) Diese Zeit ist in den *Aufzeichnungen* noch nicht angebrochen.

Die Hand erscheint im *Malte*-Roman damit als eine Schnittstellenfigur: einerseits als ein Objekt, für das sich Malte in besonderer Weise interessiert und mit dem er sich, teilweise auch unfreiwillig und in unangenehmer Art und Weise, konfrontiert sieht; andererseits als ein Organ, das solche Wahrnehmungspraktiken selbst steuert und darüber zur poetologischen Reflexionsfigur wird. Die Hand taucht immer wieder an den entscheidenden Momenten auf, wo die Erzähl- und Schreibpraxis des Romans mit der Erlebensform zusammenkommt. Dieser Verbindung von Wahrnehmung, Handdarstellung und Romanform soll im Folgenden (Kap. 3.2) nachgegangen werden, wobei der fragmentarische Modus der ›Aufzeichnung‹ (Abschnitt *a*), der Zusammenhang zwischen Hand und Erzählform (Abschnitt *b*) sowie die Topik der Gebärde als eine brüchige Abschlussgeste untersucht werden (Abschnitt *c*). Das darauffolgende Kapitel wird diese Hinweise aufnehmen, um zu einer genaueren Lektüre einzelner Handpassagen überzugehen (Kap. 3.3).

3.2 Wahrnehmungspraktik und Romanform

a) Zwischen Aufzeichnung und Fragment

Bei den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* handelt es sich um einen Tagebuchroman besonderer Art, der Beobachtungen des Paris der Jahrhundertwende und Kindheitserinnerungen mit ästhetischen Reflexionen und literarischen Versuchen durchmischt. Die – je nach Zählung – 71 oder 72 separaten Aufzeichnungen[32] zeichnen sich durch einen heteroge-

32 Armand Nivelle, »Sens et structure des Cahiers de Malte Laurids Brigge«, in: *Revue d'Esthétique* 12 (1959), S. 5–33, hat zuerst von 71 separaten Aufzeichnungen gesprochen (vgl. ebd., S. 13) – eine Zählung, welche die Forschung übernommen hat, um einzelne

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen Charakter aus, bei der keine klare Figurenzeichnung, keine lineare Erzähllogik und keine klassische Dramaturgie von Anfang, Mitte und Ende Anwendung findet. Rilke betonte gegenüber seinem Übersetzer Maurice Betz, dass sich ihm beim Schreiben »ein zerhackter, gebrochener Rhythmus« aufdrängte, er wurde »in viele, unvorhergesehene Richtungen gezogen« und das Schreiben entpuppte sich als »ein ständiges Herumtappen, ein Marsch ins Dunkle, der niemals ein Ende nehmen zu können schien«.[33] Friedrich Kittler hat von der Schreibform des ›freien Aufsatzes‹ gesprochen, den Rilke der Kunsterziehungsbewegung entnommen habe und dem mit »künstlerische[n] Symmetrien, Ordnungen, Fügungsgesetze[n]«[34] nicht mehr beizukommen sei. Des allgemein disparaten Eindrucks ungeachtet, lassen sich drei distinkte Gruppen von Aufzeichnungen unterscheiden – Gegenwartsbeobachtungen, Kindheitserinnerungen sowie eigene Erzählversuche[35] –, denen Judith Ryans Beschreibung dreier Haupttendenzen des Romans als »*Sehenlernen*, *Erinnern* und *Versuch des Erzählens*« entsprechen und die in Form einer »allmähliche[n] Gewichtsverlagerung«[36] abgeschritten werden. Der Roman umschreibt damit einen ›gebogenen‹ Zeitpfeil, der sich von der Gegenwart (Beobachtungen in Paris) über die Vergangenheit (Erinnerungen in Dänemark) zu einer möglichen Zukunft (in den Schreibversuchen) entwickelt und zeichnet damit eine quasiheilsgeschichtliche Struktur nach, die mit der Umschrift des Gleichnisses vom verlorenen Sohn aus dem Lukas-Evangelium endet

---

Aufzeichnungen zu identifizieren. Marcel Krings, »Ästhetische Inkarnation: zur formalen Struktur von Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77(4) (2003), S. 619–636 hat nachgewiesen, dass aufgrund eines Seitenumbruchs in der Gesamtausgabe den bisherigen Zählungen eine Aufzeichnung entgangen ist und spricht daher von 72 Aufzeichnungen, die er als Anspielung auf die 72 Davidpsalme, die Rilke gelten ließ (Rilke setzte einen Querstrich nach dem vorletzten der insgesamt 73 Davidpsalme), versteht.

33 Maurice Betz, *Rilke in Paris*, Zürich 1948, S. 78.

34 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 402.

35 Diese Dreiteilung des Romans wurde von Rilke in einem Brief an den polnischen Übersetzer Witold Hulewicz formuliert: Malte versuche, das »sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bilder sich faßlich zu machen; er findet diese bald in den eigenen Kindheits-Erinnerungen, bald in seiner Pariser Umgebung, bald in den Reminiszenzen seiner Belesenheit.« (Rainer Maria Rilke, Brief an Witold von Hulewicz, 10. November 1925, in: *Briefe, Bd. II: 1919–1926*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 372–374, hier: S. 372.)

36 Judith Ryan, »›Hypothetisches Erzählen‹: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«, in: Hartmut Engelhardt (Hg.), *Materialien*, S. 244–279, hier: S. 250.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(SW VI, 938–946). Die dramaturgische Verknüpfung von Wahrnehmung, Erinnerung und Schreibpraxis mündet in der Vorstellung einer noch zu erreichenden Poetik, allerdings ohne sie selbst erfüllen zu können.[37] Auch die den Roman beschließende Parabel endet mit der eigenen Suspension.

Die Forschung hat sich lange damit schwergetan, die lose Sammlung von Blättern, als die sich der Roman präsentiert, als solche gelten zu lassen,[38] obwohl Rilke in einem vielzitierten Brief an die Gräfin Manon zu Solms-Laubach genau das zugibt:

> Ich weiss nicht, wieweit man aus den Papieren auf ein ganzes Dasein wird schliessen können. Was dieser erfundene junge Mensch innen durchmachte (an Paris und an seinen über Paris wieder auflebenden Erinnerungen), ging überall so ins Weite; es hätten immer noch Aufzeichnungen hinzukommen können; was nun das Buch ausmacht, ist durchaus nichts Vollzähliges. Es ist nur so, als fände man in einem Schubfach ungeordnete Papiere und fände eben vorderhand nicht mehr und müsste sich begnügen. Das ist, künstlerisch betrachtet, eine schlechte Einheit, aber menschlich ist es möglich, und was dahinter aufsteht, ist immerhin ein Daseinsentwurf und ein Schattenzusammenhang sich rührender Kräfte.[39]

---

37 Christoph König spricht von einer »Poetik der Vorzukunft«, die Maltes Aufzeichnungen charakterisieren: »Wonach er sucht, ist daher der Erkenntnisstandpunkt in der Zukunft, von dem aus seine gegenwärtigen Erfahrungsanstrengungen zu einer neuen Literatur geführt haben werden.« (Christoph König, »›Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen‹. Rilkes Malte reflektiert über die Vorzukunft als Möglichkeitsbedingung des Romans«, in: *Euphorion* 108(1) (2014), S. 1–11, hier: S. 5) Für König wäre von Rilke damit gleichzeitig eine »Analyse der Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung« (ebd., S. 11) versucht.

38 Ulrich Fülleborn hat in einem Aufsatz gezeigt, wie die »Revolutionierung der künstlerischen Formensprache« mit »einer Wirklichkeitserfahrung zusammenhängt, die die traditionsgebundene Dichtung nicht kennt« und meint am Ende dennoch musikalische Kompositionsgesetze zu erkennen (Ulrich Fülleborn, »Form und Sinn der ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman«, in: Hartmut Engelhardt (Hg.), *Materialien*, S. 175–198, hier: S. 176). Die erwähnte Lektüre von Marcel Krings meint ebenfalls, der Roman spiele in Anlehnung an die Davidpsalme »im Zeichen der 72 auf eine Neuschöpfung der Welt im neuen goldenen Zeitalter der Ästhetik an« (Marcel Krings, »Ästhetische Inkarantion«, S. 626).

39 Rainer Maria Rilke, Brief an Manon zu Solms-Laubach Rilke, 11. April 1910, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 341–344, hier: S. 342f. Für eine Lektüre dieses Briefs als Inszenierung »einer vertraulichen Dyade mit dem Schreibtisch«, vgl. Uwe Steiner, *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München 1996, S. 365f. Marcel Krings, der die David-Psalme als Blaupause der *Aufzeichnungen* versteht, möchte die Beschreibung Rilkes als »Apologie des kompositorischen Zufalls« nicht gelten lassen (Marcel Krings, »Ästhetische Inkarantion«, S. 619).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In der Forschung hat man diese »künstlerisch schlechte Einheit« mit Rodins fragmentierten Skulpturen in Verbindung gebracht.[40] Dass es in Rodins Atelier »meterweit nur Bruchstücke«,[41] d.h. vor allem verstreute Körperteile zu sehen gibt, hat Rilke schon nach seinem allerersten Besuch in Rodins Haus in Meudon seiner Frau mitgeteilt und eine Fragmenttheorie dabei mindestens angedeutet, in der das Verhältnis von Teil und Ganzem umgekehrt wird: »Und doch, je näher man zusieht, desto tiefer fühlt man, daß alles das weniger ganz wäre, wenn die einzelnen Körper ganz wären«.[42] Das Sonett *Archaischer Torso Apollos* ist sicherlich das bekannteste Beispiel für den Einfluss dieser Fragmentästhetik auf Rilkes Poetik. Dort wird die Verweisungsgeste des Fragmentarischen – wie in den eben zitierten Briefpassagen – in einer konjunktivischen Struktur eingefangen: Wäre die Figur Apolls nicht ein solcher buchstäblicher ›Torso‹, dann »*könnte* nicht der Bug / der Brust dich blenden«, dann »*stünde* dieser Stein entstellt und kurz« und »*bräche* nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern« (SW I, 557, Hervorhebung A.H.). Erst in der Gebrochenheit ergibt sich die Suggestion der Ganzheit, welcher der Konjunktiv als grammatischer Modus der Möglichkeit entspricht. Die *Aufzeichnungen* lassen nun aber, im Gegensatz zum apollinischen Torso und zu Rodins Bruchstücken, kaum auf »neue, größere, gesetzmäßigere Einheiten«[43] schließen. Die prekären Leiberfahrungen und die selbstständigen Körperteile, die der Roman beschreibt, warten mit keinerlei Verweisungserfahrungen auf und sind auch nicht – wie bei Rodins legendären Schubladen voller fragmentierter Körperteile aus Gips – in einen ästhetischen Produktionszusammenhang eingelassen. Bei allen Parallelen zu Rilkes Beschäftigung mit Rodin gilt es das festzuhalten: Ästhetische Geschlossenheit schiebt der Roman auf und deutet sie erst im Hinblick auf ein *anderes* Schreiben an. Die Formlosigkeit der *Aufzeichnungen* als Mangel zu verstehen, sie zu kompensieren oder interpretatorisch zu leugnen, geht in jedem

40 Bei Helmut Naumann, *Malte-Studien*, S. 31, heißt es etwa: »Von Rodin aus ist die scheinbare Formlosigkeit des Malte zu begreifen, der nach Rilkes Willen das Werk eines Künstlers ist, nicht das eines Gelehrten sein sollte.« Zu Rilkes Beschäftigung mit Rodin vgl. auch Michaela Kopp, *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt a.M. 1999, S. 203–215, welche genauer auf die Spezifika Rodin'scher ›Bruchstücke‹ und auf Rilkes Auseinandersetzung mit ihnen eingeht.

41 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, S. 127–133, hier: S. 130.

42 Ebd.

43 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fall am ästhetischen Verfahren von Rilkes Roman vorbei.[44] Am ehesten zeigt sich im von Rilke so bezeichneten »Daseinsentwurf« Maltes der Ort, an dem die »künstlerisch […] schlechte Einheit«[45] zusammengeführt wird: Die Reflexionsinstanz des Protagonisten avanciert zum gebrochenen Kompositionsprinzip der *Aufzeichnungen*. Schon die ersten Sätze insistieren entsprechend auf das Personalpronomen ›ich‹, das den schreibenden wie erlebenden Urheber *und* Protagonisten der *Aufzeichnungen* in den Fokus rückt: »Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank.« (SW VI, 709) In einer Erinnerung an das Urnekloster ist die brüchige Verbindung von Maltes Erleben und der Darstellungsform exemplarisch eingefangen, wenn es heißt, das Kloster sei »ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet […] In dieser Weise ist alles in mir verstreut.« (SW VI, 729) Wenn hier Handlungsort und Erinnerungsform aneinander ausgerichtet werden, spiegelt sich nicht bloß Form und Inhalt; in der Passage wird vielmehr das eigene Formprinzip performativ erzeugt: Die Zerstreutheit der Erinnerung bestimmt die Zerstreuung der Aufzeichnungen. Nur als solches Zusammenspiel von *Subjekt* ›Malte‹ und dem *sujet* des Romans

44 Die Suche nach Formgesetzen im *Malte*-Roman mag sich von Rilkes Lyrik herleiten; sie geht jedenfalls an der wiederholt theoretisierten Formlosigkeit der Gattung ›Roman‹ vorbei. Georg Lukács' *Theorie des Romans* spricht dahingehend von einem »paradoxe[n] Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik« (Georg Lukács, *Theorie des Romans*, Neuwied 1965, S. 84) und kann sich damit auf eine lange Tradition theoretischen Ringens mit der ›Unform‹ des Romans berufen. Rüdiger Campe hat, an Lukács anschließend, gezeigt, dass der Roman, wenn er keiner Poetik mehr gehorcht, eine ›Theorie des Lebens‹ einfordert: »Mit dem modernen Roman wird literarische Form statt zu einer Sache der literarischen zu einer der Lebensform.« (Rüdiger Campe, »Form und Leben in der Theorie des Romans«, in: Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.), *Vita aesthetica. Szenerien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich und Berlin 2009, S. 193–211, hier: S. 196.) Solchen romantheoretischen Überlegungen fügen sich Rilkes *Aufzeichnungen* gut, auch wenn diese sehr spezifische Fragen hinsichtlich der eigenen Formlosigkeit stellen. Zur Funktionsgeschichte von Romantheorie mit besonderem Bezug auf das auch für den *Malte*-Roman nicht unwichtige Problem von Lebensform und Männlichkeit: Marius Reisener, *Die Männlichkeit des Romans. Funktionsgeschichtliche Perspektiven auf Form, Leben und Geschlecht in Romantheorien (1670–1913)*, Freiburg 2021.

45 Rainer Maria Rilke, Brief an Manon zu Solms-Laubach Rilke, 11. April 1910, S. 342f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kann letzterer den »unendlich präzisen Romantitel«[46] *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* mit seinem doppeldeutigen Genitiv tragen.

b) Maltes ›Wahrnehmungshand‹ als Erzählorgan und Formprinzip

Das Verweisungsverhältnis von Wahrnehmung, Schreibpraxis und Romanform wird nun von einer Hand organisiert, die in entscheidenden Passagen das Erleben Maltes motiviert, reflektiert und – insbesondere als schreibende Hand – mit einer metapoetischen Reflexionsebene anreichert. Eine Verbindung zwischen Maltes Hand und der (Schreib-)Form des Romans deutet sich schon dadurch an, dass Maltes Erinnerungen, Eindrücke und Lektürearbeit die Spuren einer fiktiven Schreibszene im und am Romantext festhalten, wenn etwa vor der ersten Aufzeichnung Datum und Ort (»11. September, Rue Toullier«; SW VI, 709) notiert werden oder wenn »im Manuskript an den Rand geschrieben[e]« Teile als solche mit Asterisk von einem fingierten Herausgeber markiert sind (vgl. SW VI, 882, 890, 922, 937). Noch deutlicher wird die poetologische Bedeutung der Hand in den Frühfassungen des Romans, in denen Rilke mit alternativen Erzählkonstellationen experimentiert und Malte als *vermittelte* Romanfigur fungiert, die – außer in Dialogszenen – selbst nicht primäre Erzählinstanz ist. Schon der erste dieser frühen Versuche beginnt mit einer Beschreibung von Maltes Gesicht und seinen Händen, also denjenigen Instanzen, die auch in der Endfassung als Schreib- und Wahrnehmungsorgane formbestimmend für die *Aufzeichnungen* sein werden: »Zuerst glaubte ich, sein Gesicht [Maltes, A.H.] würde das unvergeßlichste sein; aber ich fühle, daß ich es nicht beschreiben kann. Auch seine Hände waren seltsam, aber ich kann nicht von ihnen reden.« (SW VI, 949) Als Wahrnehmungs-, Schreib- und Erzählorgane sind Hand und Gesicht schon in diesem ersten Satz der ersten Fassung sowohl betont wie mit der Figur der *praeteritio* gleichzeitig entrückt: Man kann das Gesicht nicht beschreiben, man kann von den Händen nicht reden – und tut es in der Feststellung des Sachverhalts doch.[47] Auch in einer zweiten Frühfassung des Roman-

46 Friedrich Kittler, »Die Zeit der anderen Auslegung. Schreiben bei Rilke und in der Kunsterziehungsbewegung«, in: Dietrich Boueke und Norbert Hopster (Hg.), *Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1985, S. 40–56, hier: S. 46.

47 Irina Hron-Öberg spricht bezüglich dieser wiederkehrenden Figuren der *praeteritio* von einer »Ästhetik des Apophantischen«, in der »ein referenzleeres bzw. referenzüberwältigtes negatives Sprechen« erprobt wird, »welches in schärfstem Kontrast zur verkün-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

anfangs, die hauptsächlich aus Figurenrede Maltes in einem von einer auktorialen Erzählinstanz gerahmten *setting* besteht, werden Hände und Gesicht hervorgehoben, wenn Malte am Kamin eines Bekannten zu erzählen beginnt:

> Der Schein des Feuers kam und ging über die Hände Brigges, die mit einer gewissen abgespannten Feierlichkeit nebeneinander lagen wie die Gestalten eines Königs und seiner Gemahlin auf einer Grabplatte. Und die Bewegung des Scheines schien an diesen ruhenden Händen zu rühren, ja für den, der gegenübersaß und nur diese Hände sah, war es als arbeiteten sie. Das Gesicht Malte Laurids Brigge's aber war weit aus alledem fortgerückt, ins Dunkel hinein und seine Worte kamen aus unbestimmter Entfernung, als er von sich zu sprechen begann. (SW VI, 950)

Am Kaminfeuer an einem Herbstabend, diesem klassischen Ort des Erzählens, wirkt die Erzählkunst Maltes einigermaßen entrückt. Statt wie vorher durch die *praeteritio* verdunkelt zu werden, arbeitet diese Passage mit einer Beleuchtungstechnik, welche die Erzählorgane Hand und Stimme vom Körper Maltes abhebt und gleichzeitig verdunkelt.[48] Die Hände tun zwar nichts, es scheint aber dennoch »als arbeiteten sie«; das Gesicht hingegen wird »fortgerückt, ins Dunkel hinein« und die Erzählung entfaltet sich aus »unbestimmter Entfernung«. In der Beschreibung »die Bewegung des *Scheines schien* an diesen *ruhenden* Händen zu *rühren*« ist im Polyptoton bzw. der Paronomasie von ›Schein‹ und ›scheinen‹ sowie ›ruhen‹ und ›rühren‹ diese gleichzeitige Hervorhebungs- und Verdunkelungstechnik geschickt gebündelt.

---

denden Rede und damit zum ›diktatorischen‹ Erzählen der Männer steht« (Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 457). Zur so angedeuteten Geschlechterfrage des Romans vgl. auch Friedbert Aspetsberger, »Body Building: Malte lernt sehen und (nicht) gesehen werden: Ein Hinweis auf die Geschlechterfrage in Rainer Maria Rilkes Roman ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, in: Adrian Stevens, Fred Wagner (Hg.), *Rilke und die Moderne*, München 2000, S. 58–87; sowie Birgit Haustedt, »›Das Amt der Engel‹. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Malte-Lektüren. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 21*, Sigmaringen 1997, S. 35–49, hier vor allem: S. 39ff.

48 Auch Patricia Linden stellt diese frühen Versuche Rilkes an den Beginn ihrer *Malte*-Studie: Patricia Linden, **Im Manuskript an den Rand geschrieben. Spiegelschrift und Marginalität in Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*, Tübingen 2005, S. 87. Die Hände deuten dort voraus auf »eine Art doppelte Inschrift, wobei die eine in der symbolischen Ordnung, die andere in einer vorsymbolischen liegt« (ebd., S. 89). Hier wie anderswo in Lindens Lektüren bleibt der Textbezug der Argumentation etwas vage.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ein Seitenblick auf Walter Benjamins *Erzähler*-Aufsatz bietet sich hier an, wo Benjamin den etablierten Konnex von »Seele, Auge und Hand« für verabschiedet erklärt und darüber eine Krise des Erzählens mit einer Krise der Hand (und des Handwerks) verbindet: »Das Erzählen ist ja, seiner sinnlichen Seite nach, keineswegs ein Werk der Stimme allein. In das echte Erzählen wirkt vielmehr die Hand hinein, die mit ihren, in der Arbeit erfahrenen Gebärden, das was laut wird auf hundertfältige Weise stützt«.[49] Doch »der Platz, den sie beim Erzählen ausgefüllt hat, ist verödet«.[50] Auch Malte stellt später fest: »Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören.« (SW VI, 844) Die *Aufzeichnungen* sind von dieser oft so bezeichneten ›Krise des Erzählens‹ durchzogen: »Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler.« (SW VI, 884) Anstelle des Erzählens tritt nach Judith Ryan die Hypothesenbildung, die den Akt des Erzählens durch eine Beschreibung dessen ersetzt, was hätte erzählt werden können.[51] Als Gegenmodell dieser verstellten Erzählkunst gilt Maltes Großvater mütterlicherseits, der Graf Brahe, der seiner jüngeren Tochter Abelone (Maltes Tante) seine Erinnerungen mündlich diktiert.[52] Dieses Diktat dient Malte als poetologischer Gegenentwurf zu den eigenen Aufzeichnungen, nicht zuletzt weil schon hier eine *andere* Form des Diktats – das der Offenbarung – zur Sprache kommt, welches ebenfalls an einem Paar Hände vorgeführt wird:

> Er nahm Abelonens Hände und schlug sie auf wie ein Buch.
> »Sie hatte die Stigmata«, sagte er, »hier und hier.« Und er tippte mit seinem kalten Finger hart und kurz in ihre beiden Handflächen. […]
> »Von der Gräfin Reventlow ist ja dann oft bei euch gesprochen worden«, schloß Abelone kurz, als ich sie bat, mehr zu erzählen. Sie sah müde aus; auch behauptete sie, das meiste wieder vergessen zu haben. »Aber die Stellen fühl ich noch manchmal«, lächelte sie und konnte es nicht lassen und schaute beinah neugierig in ihre leeren Hände. (SW VI, 850f.)

49 Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 438–465, hier: S. 464.

50 Ebd. Vgl. dazu Kap. 6.2.

51 Vgl. Judith Ryan, »Hypothetisches Erzählen«, S. 266.

52 Vgl. dazu Natalie Binczek, »›Kopistenbeschäftigung‹, Diktate in Rilkes Malte Laurids Brigge«, in: Cornelia Epping-Jäger, Natalie Binczek (Hg.), *Das Diktat. Phono-Graphische Verfahren der Aufzeichnung*, Paderborn 2015, S. 239–258.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die göttliche Offenbarung, die in das Buch der Handflächen Abelones ›eingetippt‹ wird, versucht Malte auf sein eigenes Schreiben anzuwenden: als Hand, die »weit von mir sein wird« in der heraufbeschworenen »Zeit der anderen Auslegung« (SW VI, 756), dann in einer späteren Aufzeichnung in der Evokation eines apokalyptischen Schreibens: »[S]chreiben, was sie diktiert, mit beiden Händen, wie Johannes auf Patmos, kniend.« (SW VI, 898)[53] Dieses mystische Diktat bestimmt den positiven Fluchtpunkt der konstatierten Unmöglichkeit zu erzählen, laut der »[d]er Nächstbeste, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, [anfangen muß], etwas von dem Versäumten zu tun […] Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht, ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein.« (SW VI, 728) Bis dahin bleibt Malte im »hypothetischen«[54] oder »apophantischen Schreiben«[55] gefangen und die *Aufzeichnungen* sind der »paradox[e] Roman, in dem sich das Erzählen an sich selbst, an seiner inneren Unmöglichkeit bricht«.[56] Von den ersten Versuchen des Romananfangs bis zur letzten Vision des apokalyptischen Schreibens erweist sich die Hand als Organ eines Erzählens, dessen Möglichkeitsbedingung das Eingeständnis der eigenen Unmöglichkeit ist.

Diese Hand lässt sich nun noch genauer charakterisieren. Die zitierte Frühfassung des Romananfangs, in der die Hände Maltes ruhten und nur zu arbeiten *scheinen*, verweist in der Hinsicht auf eine der trivialsten und vielleicht deshalb am wenigsten beachteten Eigenschaften des Protagonisten: Malte arbeitet nicht. Das ist, bedenkt man das zeitgenössische Interesse und die Faszination für die ›Arbeitshand‹ – auch von Rilke selbst in seinen *Rodin*-Aufsätzen! –, durchaus bemerkenswert. In der Tat hat Malte weder einen *Beruf*, noch ist er hinsichtlich seiner *Berufung*, dem Schriftstellertum, besonders produktiv. Maltes soziale Rolle im Paris der

53 Diese Charakterisierung des Apokalyptikers Johannes als mit beiden Händen schreibend basiert auf einer Fehlinterpretation eines Altarbildes von Hans Memling: Johannes hält dort die Feder in der einen und das Feder*messer* in der anderen Hand. Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, S. 98–103. Zum mystischen Schreiben vgl. ebd., S. 62–107; Uwe Steiner, *Die Zeit der Schrift*, vor allem: S. 357–370, welcher von Malte als »Messias der Medienapokalypse« spricht und den Fokus auf Schreibpraxis und Schriftlichkeit legt; sowie die Studie von Martina King, *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009, S. 295–330.

54 Vgl. Judith Ryan, »Hypothetisches Erzählen«.

55 Vgl. Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 457ff. und 472–477.

56 Ulrich Fülleborn, »Form und Sinn der ›Aufzeichnungen‹«, S. 179.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jahrhundertwende wird durch diesen Sachverhalt bestimmt, wie es an einer Stelle seine Hand, die dort als soziale Metapher fungiert, reflektiert:

> Zwar mein Kragen ist rein, meine Wäsche auch, und ich könnte, wie ich bin, in eine beliebige Konditorei gehen, womöglich auf den großen Boulevards, und könnte mit meiner Hand getrost in einen Kuchenteller greifen und etwas nehmen. Man würde nichts Auffälliges darin finden und mich nicht schelten und hinausweisen, denn es ist immerhin eine Hand aus den guten Kreisen, eine Hand, die vier- bis fünfmal täglich gewaschen wird. Ja, es ist nichts hinter den Nägeln, der Schreibfinger ist ohne Tinte, und besonders die Gelenke sind tadellos. Bis dorthin waschen arme Leute sich nicht, das ist eine bekannte Tatsache. Man kann also aus ihrer Reinlichkeit gewisse Schlüsse ziehen. (SW VI, 742)

Gewisse Schlüsse ziehen auch »ein paar Existenzen, auf dem Boulevard Saint-Michel zum Beispiel und in der rue Racine, die lassen sich nicht irremachen, die pfeifen auf die Gelenke« (SW VI, 742). Der Blick der sogenannten »Fortgeworfenen« (SW VI, 743) entlarvt Malte als eine verarmte Existenz: »Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele.« (SW VI, 742) Als Abkömmling eines verarmten Adelsgeschlechts besitzt Malte eine Hand, die rein und säuberlich und damit *keine* Arbeitshand ist, aber dennoch über keinerlei materiellen Besitz verfügt. Diese Charakteristik des Nichtarbeitens ist wichtig, auch um die oft bemühte Verbindung zu den Handbeschreibungen aus Rilkes *Rodin*-Studien vorsichtig zu hinterfragen. Maltes Hände sind nicht diejenigen »Hände, die keine Ermüdung kannten« (SW V, 168), die Rilke emphatisch an Rodin beschreibt: »Nur seine Arbeit sprach zu ihm. Sie sprach zu ihm des Morgens beim Erwachen, und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrumente.« (SW V, 154) Die große Lektion »Il faut travailler, rien que travailler«, die Rodin eindrücklich an Rilke weitergab, wird wohl kaum von Malte umgesetzt.[57] Umso mehr gerät bei Malte

57 Rilke zitiert Rodin damit in einem Brief an seine Frau: Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 5. September 1902, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, S. 133–137, hier: S. 136. Thomas Moser verdanke ich den eminent wichtigen Hinweis, dass Rodins Arbeitsmodus nicht mit der »schweißtreibenden Arbeit am Marmorblock« verwechselt werden sollte, insofern er »die ungleich bequemere und haptisch reizvollere Arbeit mit Ton und Gips« deutlich bevorzugte (Thomas Moser, *Körper und Objekt. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunsthandwerk und Wissenschaft um 1900,* Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021, S. 150 und 146). Vor diesem Hintergrund würden sich Parallelen zu Maltes sinnlicher Schreibpraxis in den *Aufzeichnungen* durchaus anbieten bzw. die vermeintliche Entgegenstellung von sinnlichem Aufzeichnen und faktischer Arbeitsverweigerung relativieren. Dass sich ein Lob produktiver

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dagegen die tastende und sinnliche Komponente des Handgebrauchs in den Vordergrund. Seine Hände sind keine Arbeitshände, sondern *Wahrnehmungshände* und werden nur als solche poetologisch wirksam. Ihre schreiberische Produktivität entstammt nicht primär einer händischen Praxis (»der Schreibfinger ist ohne Tinte«), sondern ihrer sinnlichen Funktion. Maltes Hände am Kaminfeuer, die ruhig daliegen und dennoch zu arbeiten scheinen, drücken die Hoffnung aus, die Handarbeit des Schreibens über eine Form sinnlichen Aufzeichnens transzendieren zu können.

Das geht tendenziell auch verloren, folgt man Friedrich Kittlers im Umkreis seiner *Aufschreibesysteme 1800/1900* entwickelten Interpretationsansatz, der die Aufzeichnungspraxis des Romans und das von Rilke so benannte Prinzip des »sachlichen Sagens«[58] mit dem Vorgehen von »Ingenieuren und Ärzten«[59] identifiziert und damit als Medieneffekt des ›Aufschreibesystems 1900‹ beschreibt. Kittlers diskursgeschichtliche Öffnung des Romans, das Plädoyer für eine »Historik des Schreibens«[60] und die Polemik gegen Versuche »künstlerische Symmetrien, Ordnungen, Fügungsgesetze«[61] in den verstreuten Aufzeichnungen zu finden, seien hier zwar ausdrücklich hervorgehoben. Bezüglich den von Kittler angesprochenen Wirkungsweisen medientechnischer Aufschreibepraktiken muss bei Rilke aber die uneindeutige Verknüpfung technischer Apparaturen mit den Restitutionsversuchen subjektiven Erlebens betont werden.[62] Das lässt ein

---

Tätigkeit und ein Lob des Tastsinns um 1900 keineswegs gegenseitig ausschließen, wurde am Beispiel des Chirurgenlobs von Lotze bis Valéry bereits gezeigt (Kap. 2.3). Mit dem Lob der Arbeit Rodins gegenüber Rilke beginnt im Übrigen auch Ludwig Landgrebe seine »Gedächtnisrede auf Edmund Husserl«, vgl. Ludwig Landgrebe, »Gedächtnisrede auf Edmund Husserl«, in: *Phänomenologie und Metaphysik*, Hamburg 1949, S. 12–21, hier: S. 12.

58 Der Begriff des »sachlichen Sagens« hat in der Forschung viel Aufmerksamkeit erfahren, obwohl er nur ein einziges Mal in einem Brief Rilkes an seine Frau fällt (vgl. Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 19. Oktober 1907, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, S. 279–281, hier: S. 279). Aufgrund der eher randständigen Erwähnung dieses Begriffs bleibt seine Verallgemeinerbarkeit für verschiedene Aspekte von Rilkes Werk eher fragwürdig. Einen solchen Verdacht äußert etwa Judith Ryan, »›Du, der ich's nicht sage…‹ Lyrisches und Sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906–1911«, in: Erich Unglaub und Jörg Paulus (Hg.), *Im Schwarzwald / Uncollected Poems 1906–1911*, *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, *Bd. 31*, Göttingen 2012, S. 189–200, hier: S. 193.

59 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 396.

60 Friedrich Kittler, »Die Zeit der anderen Auslegung«, S. 40 und 56.

61 Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 402.

62 Vgl. auch Andrea Erwig, *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*, München 2018, vor allem: S. 212f., die Maltes Schreibpraxis ebenfalls nicht als bloße Notationsmaschine gelten lassen möchte und sie stattdessen im Spannungsverhältnis von Warten und Er-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Text wie *Ur-Geräusch* (1919) exemplarisch erkennen, dem explizitesten Verweis Rilkes auf das Feld der Reproduktionstechnik. Dort schlägt der Erzähler in einem Gedankenexperiment vor, eine Grammofonnadel über die damals sogenannte »Kronen-Naht« (*Sutura coronalis*[63]) des Schädels fahren zu lassen, wodurch er sich »ein[en] Ton, […] eine Tonfolge, eine Musik« (SW VI, 1090) – ein »Ur-Geräusch« eben – erhofft. Der Phonograph soll Transpositionen und Erweiterungen der ›Konturen‹ der Sinne ermöglichen: »wasfür irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschieben und auf die Probe stellen? Welchen Kontur nicht gewissermaßen auf diese Weise zu Ende ziehen, um ihn dann, verwandelt, in einem anderen Sinn-Bereich herandringen zu fühlen?« (SW VI, 1090) An dieses Experiment anschließend, entwirft Rilke in der zweiten Hälfte des Textes für den Dichter die Figur einer »fünffingrige[n] Hand seiner Sinne« (SW VI, 1092), welche das sinnliche Erleben unter diesen medientechnischen Bedingungen neu theoretisiert. Rilke unternimmt insofern den durchaus mutigen Versuch, ein tradiertes Verständnis dichterischer Subjektivität unter den Bedingungen des Phonographen neu zu formulieren.[64] Seine Referenz auf die Techniken des ›Aufschreibesystems

---

wartungslosigkeit verortet: »Rilkes Aufzeichnungen lesen sich in diesem Sinne als ästhetischer Versuch, Erwartungen zu suspendieren. Sie arbeiten […] an der Figur eines erwartungslosen Wartens, distanzieren sich aber zugleich von diesem Versuch und reflektieren seine Unmöglichkeit« (ebd., S. 211). Für die Frage des »sachlichen Sagens« ist ihre Lektüre der 59. Aufzeichnung von Interesse, die in Maltes axiomatischem Satz »aushalten und nicht urteilen« (SW VI, 903) mündet. Erwig zeigt, wie an dieser sich selbst bewusst bleibenden Wahrnehmung, die eigenen ästhetischen Verfahrensweisen in ihrem Scheitern ausgestellt werden (Andrea Erwig, *Waiting Plots*, S. 262–269, besonders: S. 267).

63 Kittler bringt diese Stelle mit Gottfried Benns Erzählung *Gehirne* in Verbindung, wo der Protagonist Rönne die Handbewegung des Öffnens und Auseinanderfaltens zweier Hirnhälften wiederholt, »um zum Quell seiner Gedanken zu gelangen« (Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 380). Die von Rilke beschriebene und heute – auch von Kittler (!) – ›Kranznaht‹ genannte Sutur soll ebenfalls »die zwei Schädelhemisphären wie durch Sagittalschnitt« (ebd., S. 381) trennen. Dem ist leider nicht so: Die Kranznaht verbindet Stirnbein und Scheitelbein, geht also in der vorderen Kopfhälfte quer über den Kopf und führt nicht mittig entlang der Hirnhälften wie die Pfeilnaht (*Sutura sagittalis*). Die Kranznaht zieht die Vorderseite einer imaginierten Krone nach – daher ihr Name.

64 Für Kittler machen hier eine »[e]xtremierte Medientransposition […] aus sogenannter Natur allemal unbewußte Programme« (ebd., S. 383). Für Benjamin Bühler stellt die entsprechende Metaphorik von »Spuren, Furchen, Bahnen« den Anschluss an historisch zirkulierende Gedächtnis-Modelle her (Benjamin Bühler, *Lebende Körper*, S. 187). Bühlers Lektüre des *Ur-Geräuschs* untersucht, von diesen wissenshistorischen Hinweisen ausgehend, den selbstreflexiven Gestus des Textes, der seine sprachliche Nachträglichkeit –

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1900‹ bleibt an eine »Sinnespoetik«[65] angebunden, in der alle fünf Sinne zur Entfaltung kommen, um potenziell ineinander überzugehen. Dessen Möglichkeitsbedingung bleibt ein Phonograph, dessen Spuren und Rillen den Bildsprung zur Schädelnaht zwar ermöglichen, den Dichter jedoch keineswegs in ein Diktiergerät verwandelt, sondern ›neue‹ Formen sinnlichen Erlebens unter den neuen medientechnischen Bedingungen anstrebt.

Für den *Malte*-Roman muss entsprechend, statt des bloßen Auf- und Abschreibens, das resonative Übergreifen des Erlebens als entscheidender poetologischer Faktor betont werden. Ein gutes Beispiel für diese Erlebensstruktur sind die Fiebererlebnisse der Kindheit, die ebenfalls als eminent *leiblich* erfahrener Zusammenbruch beschrieben werden:

> Das Fieber wühlte in mir und holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte; ich lag da, überhäuft mit mir, und wartete auf den Augenblick, da mir befohlen würde, dies alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach. Ich begann, aber es wuchs mir unter den Händen, es sträubte sich, es war viel zuviel. Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu. Und da schrie ich, halb offen wie ich war, schrie ich und schrie. (SW VI, 796)

Eine Öffnung des Leibes, die Entzweiung vom Subjekt, der totale Zusammenbruch im Affekt gegenüber einem völlig überforderten Paar Hände – all das wird deutlich in einer leiblichen Spezifik beschrieben, die nicht bloß ein Resonanzphänomen der Aufschreibetechniken der Jahrhundertwende ist. Das »Große«, das Malte zwischen *Salpêtrière* und Kindheitsfieber als entscheidendes Erlebnis evoziert, bleibt an eine brüchige Leibwahrnehmung gebunden, die auf grundlegender Ebene mit dem poetologischen Projekt der *Aufzeichnungen* korrespondiert.

---

entsprechend der Nachträglichkeit des Phonographen – als eigenes poetologisches Prinzip entfaltet (vgl. ebd., S. 189ff.).

65 »[A]lle fünf Sinne [halten] im Zuge eines ihnen auferlegten ›Gebietsgewinns‹ auf eine Grenze des sinnlich Erfahrbaren zu, und zwar vermittels eines doppelten Vorgangs: der Erweiterung der einzelnen ›Sinngebiete‹ und der Übersetzung zwischen den Sinnen.« (Silke Pasewalck, *Die fünffingrige Hand*, S. 2) Es handelt sich für Pasewalck daher nicht um ein Phänomen der Synästhesie.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

c) Versuche, den Roman zu beenden: Die Gebärde

So stellt sich an einem derart ›formlosen‹ Roman, zu dem laut Rilke »immer noch Aufzeichnungen [hätten] hinzukommen können«,[66] letztlich die Frage, wie man ihn zu einem Ende bringt. In einer frühen Fassung des Schlusses hat Rilke das mit einer Aufzeichnung zu Tolstoi versucht, bei der wieder ein Paar Hände eine tragende Funktion einnehmen. Die Gebärde des Betens einer Nonne in einem alten russischen Gemälde mündet in ein epiphanisches Erlebnis des Erzählers – höchstwahrscheinlich Malte –, wie sie wiederum auf eine spezifische, aisthetisch-ästhetische Praxis hindeutet:

> Aber plötzlich, bei den Händen, war ein Wunder geschehen: es waren deutliche, sehr eigene Hände, unsymmetrisch aneinandergelegt zu der oft gebrauchten Haltung des gewohnten Gebets. Gott weiß wie es geschehen sein mochte: der schlichte leibeigene Maler hatte es aufgegeben, seine sonstigen erlernten Hände zu malen; es war über ihn gekommen, die Hände nachzubilden, die er in Wirklichkeit vor sich sah, – und man mußte zugeben, daß es ihm wunderlich gelungen war, sie in ihrer Realität zu erreichen. Er hatte sie wichtig genommen, als gäbe es nichts als diese alternden gefalteten Hände, als hinge eine Menge davon ab, sie nicht zu vergessen. (SW VI, 974)

In der Gebärde dieser Hände, so Malte, lag »das entscheidende, das hinreißende Erlebnis [!] des Malers« (SW VI, 975), das dem alternden Künstler Tolstoi am Ende seines Lebens entging: »[G]enau das gleiche Erlebnis war in diesem Haus unterdrückt worden.« (SW VI, 975) Die Aufzeichnung endet mit den Worten: »Er begriff es nicht mehr.« (SW VI, 978)

Dieselbe Motivschicht – eine Gebärde und ein Nichtverstehen – zeichnet die den Roman tatsächlich abschließende Neuerzählung der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn aus, die den wohl vollständigsten Erzählversuch Maltes darstellt und damit eine prominente und paradoxe Rolle als »Anfang am Ende des Romantexts«[67] einnimmt. Auch dieser Entwurf Maltes bleibt von Erzählsprüngen und metaleptischen Unsicherheiten durchzogen. Grundlage der Umschrift ist die Feststellung Maltes,

---

66 Rainer Maria Rilke, Brief an Manon zu Solms-Laubach Rilke, 11. April 1910, S. 342f.

67 Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 471. Entsprechend ihrer prominenten Platzierung hat die Umschreibung einiges an Aufmerksamkeit in der Rilke-Forschung auf sich gezogen: Vgl. Käte Hamburger, »Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke«, in: *Rice University Studies* 57(4) (1971), S. 55–71; Helmut Naumann, *Malte-Studien*, S. 3–42; Irmgard M. Wirtz, »Verlorene Söhne bei Rilke, Gide und Walser«, in: Jörg Paulus und Erich Unglaub (Hg.), *Rilke in Bern – Sonette an Orpheus. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 32*, Göttingen 2014, S. 91–100.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

man werde ihn »schwer davon überzeugen« können, »daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte« (SW VI, 938). Derart als Umschrift ausgegeben, entwickelt die Legende für einen hypothetischen Neuversuch zunächst einen überraschend auktorialen Erzählstil, wobei der Erzähler an entscheidender Stelle der Neuerzählung – dem Auszug des Sohnes – in die Zukunft springt: »Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben.« (SW VI, 941)[68] Mit der verspäteten Einsicht wird der chronologische Erzähllauf unterbrochen und das kurz zuvor im Futur formulierte »Er wird fortgehn« übersprungen. Der verlorene Sohn ist also weggegangen, ohne dass es erzählt wurde. Die danach imaginierten »Hirtenjahre« (SW VI, 942) sind ähnlich von Unsicherheiten geprägt: »Fremde sahen ihn auf der Akropolis, und vielleicht war er lange einer der Hirten in den Baux […] Oder soll ich ihn denken zu Orange […]? Soll ich ihn sehen im seelengewohnten Schatten der Allyscamps?« (SW VI, 943) Die Legende fällt vom Bericht, zum Gerücht, zur Hypothese. Ähnlich wie beim Blumenkohlverkäufer ist aber das, was der Erzähler Malte dabei sieht, das eigentlich Entscheidende: »Gleichviel. Ich seh mehr als ihn, ich sehe sein Dasein, das damals die lange Liebe zu Gott begann, die stille, ziellose Arbeit.« (SW VI, 942) Sobald die Erzählung dann auf den peripetischen Moment der Rückkehr des Sohnes zusteuert, häufen sich die metaleptischen Brüche, wenn Maltes Erzählinstanz sich auf fremde Quellen zu stützen vorgibt: »Wir wissen nicht, ob er blieb; wir wissen nur, daß er wiederkam. Die die Geschichte erzählt haben, versuchen es an dieser Stelle, uns an das Haus zu erinnern […] Die Hunde sind alt geworden, aber sie leben noch. Es wird berichtet, daß einer aufheulte.« (SW VI, 942) Und im Zentrum dieser verunsicherten Legende steht als einziger überlieferter Endpunkt eine »unerhörte Gebärde«, deren Pathos von der Familie des Sohns gründlich missverstanden wird:

> Es ist begreiflich, daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert ward: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte; die Gebärde des Flehens, mit der er sich an ihre Füße warf, sie beschwörend, daß sie nicht liebten. Erschrocken und schwankend hoben sie ihn zu sich herauf. Sie legten sein Ungestüm nach ihrer Weise aus, indem sie verziehen.

68 Diese Figur der Vorzukunft hat der bereits zitierte Aufsatz von Christoph König »›Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen‹« als Erzählprinzip der Aufzeichnungen beschrieben. Im *Erlebnis II* operiert schon der erste Satz mit einem solchen zukünftigen Rückgriff: »Späterhin meinte er, sich gewisser Momente zu erinnern, in denen die Kraft dieses einen schon, wie im Samen, enthalten war.« (SW VI, 1040)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Es muß für ihn unbeschreiblich befreiend gewesen sein, daß ihn alle mißverstanden, trotz der verzweifelten Eindeutigkeit seiner Haltung. Wahrscheinlich konnte er bleiben. (SW VI, 945f.)

Die Legende vom verlorenen Sohn wurde immer falsch erzählt, doch auch der Neuversuch bleibt in der Sache prekär. Die Faktenlage ist unsicher, die Rückkehr des Sohnes bleibt unbestimmt, die letzte Geste missverstanden. Was dem Sohn bleibt, ist die Liebe Gottes, doch auch die lässt auf sich warten: »Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht.« (SW VI, 946) Das ist der letzte Satz des Romans.

Eine Rodin-Statue mag tatsächlich als Vorbild für diese Passage gedient haben;[69] und doch ist der emphatischen Beschreibung der Gebärden im *Rodin*-Aufsatz[70] diejenige poetologische Verunsicherung, die sich im *Malte*-Roman im Flehen des Sohnes herauskristallisiert, noch nicht anzumerken. Die Kopplung eines Erzählens im Modus der Hypothesenbildung mit derart unterbestimmt bleibenden Gesten hat sich im Roman zuvor angekündigt, namentlich in Maltes Neuerzählung des Todes des Grafen Gaston Phoebus (wie Rilke der Autor eines Stundenbuchs). Rudolf Kassner hat einst über Rilke gesagt, er »war Dichter, auch wenn er sich nur die Hände wusch«;[71] »jener Graf von Foix, Gaston Phöbus […] mit seiner berühmt schönen Hand« (SW VI, 917f.) starb, so die Überlieferung, genau dabei.[72] Um das zu wissen, muss man allerdings die historischen Quellen

---

69 »So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur *Der verlorene Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen: *Prière*. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt.« (SW V, 194f.)

70 Rilke entwickelt die Bestimmungen der Gebärde anhand Rodins Skulptur der *Bürger von Calais*: »In seiner Erinnerung stiegen Gebärden auf, Gebärden der Absage, des Abschiedes, des Verzichts. Gebärden über Gebärden.« (SW V, 190) Er spricht neben solchen emphatischen Gebärden auch von den »neuen Gebärden«, die »ungeduldiger geworden, nervöser, rascher und hastiger« (SW V, 170). Vgl. dazu Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 242–249.

71 Rudolf Kassner, »Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926)«, in: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926–1956*, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1976, S. 5–11, hier: S. 11.

72 Als Quelle zum Leben Gaston Phoebus' dienten Rilke die Chroniken Jean Froissarts. Solche Quellen und Referenztexte der Aufzeichnungen hat Brigitte von Witzleben zusammengestellt; zu Gaston Phoebus vgl. Brigitte von Witzleben, *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung*, Vaasa 1996, S. 106–110.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

konsultiert haben, denn das Händewaschen wird von Malte derart inexplizit beschrieben, dass das Sterben gar nicht zur Sprache kommt:

> Und dann, vor dem späten Nachtessen diese Nachdenklichkeit über die Hände in dem silbernen Waschbecken. Die eigenen Hände. Ob ein Zusammenhang in das Ihre zu bringen war? eine Folge, eine Fortsetzung im Greifen und Lassen? Nein. Alle versuchten das Teil und das Gegenteil. Alle hoben sich auf, Handlung war keine. (SW VI, 919)

In die Hände, welche die gebrochenen Wahrnehmungs- und Erzählversuche organisieren, ist »eine Folge, eine Fortsetzung im Greifen und Lassen« nicht zu bringen – die ›*Hand*-lung‹ wird aufgehoben. Der kurze Abschlusssatz der Passage – »Handlung war keine« – wird zur poetologischen Selbstreferenz der Aufzeichnung. Stattdessen kündigt Phoebus' Nachdenklichkeit über seine Hand einen Tod an, der keine Einsicht präsentiert und der nie von den gebrochenen Wahrnehmungen des Sterbenden gelöst wird: »Aber auf einmal war es vorbei. Alle bewegten sich ohne Sinn. Offene Fackeln kamen auf ihn zu, und in die Wölbung hinauf warfen sich formlose Schatten. Menschen, die er nicht kannte, zerrten an ihm.« (SW VI, 920) Der Graf versucht sich zuvor in »die große, bange, profane Passion« (SW VI, 920) des Sterbens hineinzuspielen, doch es funktioniert nicht: »Er wollte spielen: aber aus seinem Mund kam nichts, seine Bewegungen ergaben keine Gebärde.« (SW VI, 920)

Bewegungen, die keine Gebärden ergeben (bei Gaston Phoebus); Gebärden, die missverstanden werden (beim verlorenen Sohn); gemalte Gebärden, die ›unterdrückt‹ werden (im Alternativende zu Tolstoi) – diese verhinderten Handbewegungen werden zur poetologischen Geste des Romans schlechthin. Die »verzweifelte Eindeutigkeit« der Gebärde des verlorenen Sohnes am Ende besteht im Akzeptieren dieser Gebrochenheit. Damit kündigt Rilke nicht zuletzt einen Reflexionsmodus an, der die Figur der ›widerspenstigen Hand‹ auf eine Form der Offenheit hin transzendieren wird: eine Geste, die, gerade indem sie alles Fremdbestimmte und Formelhafte vermeidet, zum Ausdruck einer Selbstermächtigung wird (Kap. 6.3). Bis dahin hat sich von der Fragmentarität der Aufzeichnungen über die Verschaltung von Wahrnehmungs- und Schreibhänden bis zum Topos der missverstandenen Gebärde ein Nexus von Romanform, Erzählverfahren und Handdarstellungen aufweisen lassen, der ebenjene Hand zu einem metapoetischen Organ macht, in dem sich die brüchige Form sinnlichen Erlebens mit dem fingierten Schreibverfahren des Romans verbindet. Wie sich das Wahrnehmen und Erleben einzelner Hand-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

darstellungen zu diesem Sinnlichkeitsentwurf verhalten, soll abschließend gezeigt werden.

3.3 Widerspenstigkeit des Erlebens: Maltes Zusammenbrüche

a) »Ein komplizierter Organismus«: Rilkes Interesse an der Hand

In den bisherigen Ausführungen wurde verfolgt, wie eine über die Hand gesteuerte Form sinnlichen Erlebens zu einer poetologischen Reflexionsfigur wird, die im *Malte*-Roman das Dargestellte – Eindrücke, Erinnerungen und Schreibversuche Maltes – mit dem Modus der Darstellung – der Fragmentarität der Aufzeichnungen und ihren abbrechenden Erzählversuchen – verbindet. Hände fungieren im Roman genauso als Wahrnehmungsorgane wie sie in vielfältigen Figurationen selbst zum Objekt der Wahrnehmung werden. Sie beziehen Maltes Erproben einer ›neuen‹ Sinnlichkeit auf den Leib als resonatives und affektives Medium und stellen die Frage nach der Kommunizierbarkeit dieses Erlebens stets mit. Der Roman visiert darüber ein ›apokalyptisches‹ Schreiben an – Schreiben als ›Aufgeschriebenwerden‹ –, welches er selbst noch nicht einlöst, aber in eine fragmentarische Poetik übergehen lässt, die Romanform und Wahrnehmungsform in ein Entsprechungsverhältnis bringt.

Innerhalb dieses ästhetischen-aisthetischen Komplexes erscheint die Hand im Roman in einer Vielzahl von Figurationen: als ein ambivalentes soziales Organ (als »Hand aus guten Kreisen«, die »getrost in einen Kuchenteller greifen« kann; SW VI, 742), als Organ poietischer Aktivität (in der Szene mit der Bleistiftverkäuferin; SW VI, 744), aber auch als tastende und wahrnehmende Hand (sie »kämmte […] in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum«; SW VI, 794), die sich durch eine fast unheimliche Selbstständigkeit auszeichnet (»so eigenmächtig«, dass Malte »fast neugierig« zuschaut; SW VI, 795), entsprechend Fremdheitseffekte hervorruft (»sie bewegte sich wie ein Akteur«; SW VI, 804) oder einfach als ein Gemenge organischer Substanz wirkt (»ein bißchen wie ein Wassertier« oder »ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war«; SW VI, 795, 764f.). In all diesen verschiedenen Auftrittsformen erregt die Hand Aufmerksamkeit, lenkt Blicke und steuert Empfindungen, fungiert mithin als Reflexionsmedium einer zum Problem gewordenen Leiblichkeit, beschränkt sich dabei aber nicht auf spezifische Funktionen oder auf im Voraus festgelegte Reflexionshorizonte.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ohne dass die verschiedenen Erscheinungsweisen der Hand im Folgenden in einem Panorama systematisch entfaltet werden sollen, deutet sich jedenfalls ein Interesse an der Hand *als Hand* an, das, bedenkt man die lange Tradition symbolischer oder allegorischer Handsemantisierungen, nicht unbedingt selbstverständlich ist. Dieses Interesse an der Hand führt zu Rilkes Beschäftigung mit Rodin zurück.[73] Es wurde schon angedeutet, dass Rilkes Faszination für fragmentierte Körperteile – »oft nur ein Stück Arm, ein Stück Bein, wie sie so nebeneinander hergehen, und das Stück Leib, das ganz nahe dazu gehört«[74] – von Rodins skulpturaler Ästhetik herrührt. Inwiefern diese an Rodins Skulpturen formulierte Fragmenttheorie einfach auf die *Aufzeichnungen* anzuwenden ist, darüber wurde zwar eine gewisse Skepsis bekundet. Für die Handbeschreibungen des *Malte*-Romans bleiben die *Rodin*-Studien aber zweifelsohne wichtig, insofern sich eben dort zum ersten Mal die Aufmerksamkeit auf die Hand selbst richtet. Dem neuralgischen Punkt, an dem sich in der Beschäftigung mit Rodin dieses Interesse zum ersten Mal entzündet, sei in aller Kürze nachgegangen.

Im *Rodin*-Aufsatz zeigen sich zunächst drei recht klar getrennte Auftrittsformen der Hand: erstens die Hand als Paradebeispiel der bereits benannten skulpturalen Fragmentästhetik; zweitens die skulpturale Gebärde, die zwischen Bewegung und Versteinerung, semiotischer Funktionalität und deutungsloser Intensität changiert; sowie drittens die Hand als *Arbeitsinstrument* Rodins, die »Hände, die keine Ermüdung kannten« (SW V, 168) und »aus denen diese Welt erwachsen ist« (SW V, 141).

---

73 Insgesamt ist die Verbindung zwischen Rodin und dem *Malte*-Roman relativ schwierig, da Rilkes Bruch mit Rodin während der Arbeit am Roman geschieht. Jüngere Ansätze in einer recht unübersichtlichen Forschungslandschaft finden sich bei: Christoph König, »›Il faut toujours travailler.‹ Rilke erschreibt sich Rodin«, in: *Euphorion* 111(1) (2017), S. 93–104, der von einem agonischen Verhältnis zwischen Rilke und Rodin spricht, sowie Dominik Brabant, *Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln 2017, der Rilkes Aufsatz in eine umfassendere Geschichte der Rodin-Rezeption einordnet. Einen äußerst produktiven Zugang im Hinblick auf das geteilte Interesse an Händen verfolgt Sula Textor, »›Sprache der Hände‹. Plastisches Sprechen in Rilkes Rodin-Aufsatz«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), Berühren Denken, Berlin 2021, S. 232–248, die Rilkes Aufsatz als »Suche nach einer ›berührenden‹ Sprache« versteht und damit sein Interesse an der Hand als poetologische Suchbewegung eines Textes charakterisiert, »der eine bestimmte Konzeption dieser Skulpturen entwirft, eine eigene Version davon hervorbringt, der der Wunsch nach der Möglichkeit einer Berührung, nach Berührungspunkten zwischen der Dichtung und der Bildhauerei bereits eingeschrieben ist« (ebd., S. 234).

74 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese dreifache Charakterisierung der Hand – als fragmentiertes Körperteil in Bezug auf die Frage nach skulpturaler Ganzheit, als ästhetisches Paradigma der Gebärde sowie als schaffendes Organ im künstlerischen Prozess – ist also bereits hier keineswegs eindeutig. Folgerichtig findet sich in einer zentralen Passage der *Rodin*-Schrift eine entscheidende Akzentverschiebung, bei der sich der Fokus von den einzelnen Aufgabengebieten und Rollenzuschreibungen auf *die Hand selbst* richtet. In einer kleinteiligen Beschreibung verschiedener Handdarstellungen im Werk Rodins bereitet Rilke dies vor:

> Es giebt im Werke Rodins Hände, selbstständige, kleine Hände, die, ohne zu irgend einem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizt und böse, Hände, deren fünf gesträubte Finger zu bellen scheinen wie die fünf Hälse eines Höllenhundes. Hände, die gehen, schlafende Hände, und Hände, welche erwachen; verbrecherische, erblich belastete Hände und solche, die müde sind, die nichts mehr wollen, die sich niedergelegt haben in irgend einen Winkel, wie kranke Tiere, welche wissen, daß ihnen niemand helfen kann. (SW V, 164).

Es handelt sich dabei zwar um recht klassische Topoi der Handfaszination – das spannungsvolle Changieren zwischen Dienstbarkeit und Selbstständigkeit, zwischen Instrumentalität und Animalität –, welche in einem physiognomischen Tableau entfaltet werden. Von dieser wimmelnden Beschreibung der Hände in Rodins Skulpturen ausgehend, wendet die Folgepassage sich dann aber den Händen ›als solchen‹ zu:

> Aber Hände sind schon ein komplizierter Organismus, ein Delta, in dem viel fernherkommendes Leben zusammenfließt, um sich in den großen Strom der Tat zu ergießen. Es giebt eine Geschichte der Hände, sie haben tatsächlich ihre eigene Kultur, ihre besondere Schönheit; man gesteht ihnen das Recht zu, eine eigene Entwickelung zu haben, eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien. (SW V, 164)

In dieser prägnanten Charakterisierung ist also von Händen ganz allgemein die Rede, die nicht mehr nur als Objekte künstlerischer Darstellungen oder als Instrumente artistischer Praktiken in den Blick geraten. Rilke richtet die Aufmerksamkeit auf eine ureigene Lebendigkeit, die Hände mit einer eigenen »Geschichte« und einer »eigene[n] Kultur« ausstattet und sogar dafür sorgt, dass sie als Lebewesen mit »eigene[n] Wünsche[n], Gefühle[n], Launen und Liebhabereien«[75] erscheinen. Prägnant zusam-

75 Es handelt sich dabei um eines der Hauptmotive der Bildhauerei Rodins nach Rilke: »[E]s gab nur Leben und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mengefasst ist dies in der Metapher des Deltas, »in dem viel fernherkommendes Leben zusammenfließt«. Das mag zunächst überraschen, fließt doch im Delta das Gewässer gerade auseinander. Rilke meint aber etwas anderes: Im Delta ist die Gesamtheit der Zuflüsse potenziert, gerade weil der Fluss sich in diesem Moment »in den großen Strom der Tat« ergießt. Als Delta erscheinen Hände als Organe des Übergangs, wo sich Einfluss in Ausfluss, Potenz in Aktion und Welt in Tat umwandeln.

Als solche bewegliche Konstellation von Zusammenfluss und Ergießen, von Zugehörigkeit und Eigenständigkeit ist dabei von Händen stets im Plural die Rede. Es deutet sich darin an, dass es weniger die vereinigende (›*sym*-bolische‹) Kraft der *Hand*, sondern eine zerstreuende (›*dia*-bolische‹) Potenz der *Hände* ist, die Rilke fasziniert. So wird insgesamt in diesen Passagen des *Rodin*-Aufsatzes das Verhältnis von Singularität und Pluralität, aber auch von Ganzem und Teilen in Bewegung gehalten und ständig in neue Konstellationen gebracht. Auch einzelne Körperteile können nach Rilke die »Selbständigkeit und Fülle eines Ganzen« (SW V, 164) erhalten, sodass etwa eine berührende Hand – jetzt im Singular – neue körperliche Entitäten schafft und damit als Organ der Aufteilung und Absonderung auftritt:

> Eine Hand, die sich auf eines anderen Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört; und um dieses Ding, das seine bestimmten Grenzen hat, handelte es sich nun. (SW V, 165)

Das ist eine Fragmenttheorie der Hand, die zwar ›Ganzheiten‹ kreiert, aber deren »bestimmt[e] Grenzen« äußerst variabel sind und sich weniger durch anatomische Sachverhalte als durch relationale und stets neu sich konstellierende Berührungsverhältnisse definieren. Gleichzeitig setzt es einen ästhetischen Blick auf die Hand voraus, der fast ein Stück Leibphänomenologie vermuten lässt, nach der die Hand die vermeintlichen Begrenzungen der körperlichen Apparatur bereits hinter sich gelassen hat: Eine Hand, die sich auf eine fremde Schulter legt, gehört nunmehr zu ebenjener Schulter und nicht mehr zum Restkörper. So findet auch die Rodin'sche Fragmentästhetik, die das Bruchstückhafte der Skulptur zum künstlerischen Prinzip erhob, ihr theoretisches Fundament in der

---

auf dieses Leben zu. […] Rodin erfaßte das Leben, das überall war, wohin er sah.« (SW V, 150) Später heißt es, der Körper bestehe »aus lauter Schauplätzen des Lebens […], das auf jeder Stelle individuell und groß werden kann« (SW V, 164).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

so beschriebenen Logik lebendiger Organe. Weniger im Verweisungsgehalt des einzelnen Fragments auf ein ästhetisches Ganzes, denn in der Beschreibung einer uneindeutigen Konstellationen von Pluralität und Partialität, welche die Erscheinungsweise der Hand erfahrbar macht, liegt die vielleicht wichtigste Überschneidung zwischen den *Rodin*-Studien und dem *Malte*-Roman.

b) Handerscheinung unter dem Schreibtisch: Die 29. Aufzeichnung

Um diese Perspektive auf die Hand, die Rilke hier an Rodin erarbeitet, wiederum auf die *Aufzeichnungen* zu übertragen, könnte man die folgende These formulieren: Als Knoten- und Umschlagpunkt zwischen Leib und Welt, zwischen Zerstreuung und Zusammenhalt liefern Hände im *Malte*-Roman das Modell, wonach sich die Wahrnehmungen des Protagonisten in den literarischen Text ›übersetzen‹. Sie bilden das ›Delta‹, an dem eine Wahrnehmungspraktik mit einer Schreibpraktik nicht nur zusammenkommt, sondern an dem beide ineinander übergehen und sich im fragmentarischen Text realisieren. Maltes Versuch des Sehen-Lernens kann nicht mit Rodins »neue[n], größere[n], gesetzmäßigere[n] Einheiten«[76] aufwarten und so bleibt auch die Darstellung der Hände bruchstückhaft. Ihre »Launen und Liebhabereien« werden bis zur absoluten Fremdheit radikalisiert, statt ästhetische Erlebnisse erfolgen affektive Zusammenbrüche und was bei Rodin auf eine neue Form skulpturaler Ganzheit verwies, scheitert für Malte an seiner verstellten Mitteilbarkeit.

Für diese Verschaltung von Fragen der Sinnlichkeit und des Erzählens mit dem Organ der Hand ist die 29. Aufzeichnung des Romans, in der Malte ein Erlebnis aus seiner Kindheit wiedergibt, die zentrale Passage des Romans. In dieser vielgelesenen Aufzeichnung erscheint, wenn Malte unter einem Schreibtisch bei der tastenden Suche nach einem Rotstift seine *eigene* Hand beobachtet, plötzlich eine *fremde* Hand, die sich ihm aus Richtung der Wand nähert. In der Beobachtung und Beschreibung von eigener und fremder Hand fallen die angesprochenen poetologischen und ästhetischen Problemstellungen derart konzise zusammen, dass die Aufzeichnung fast metonymisch für das Verfahren des Romans einsteht. Einmal mehr geht es dabei um ein problematisiertes Erzählen, das in diesem Fall das Erlebnis der ›Hand‹-Erscheinung sogar rahmt. Die Auf-

76 Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeichnung beginnt mit den Worten: »Einmal, als es über dieser Erzählung fast dunkel geworden war, war ich nahe daran, Maman von der ›Hand‹ zu erzählen.« (SW VI, 792) Danach versucht Malte, sich »dem kleinen Erik anzuvertrauen« (SW VI, 792). Beide Versuche scheitern. Noch bevor man überhaupt weiß, wovon bei der mit Anführungszeichen hervorgehobenen ›Hand‹ die Rede sein wird, ist ihre Erzählbarkeit schon zweifach problematisiert. In gleicher Weise wird dann *nach* dem Erzählen des Erlebnisses erneut auf dessen eigentlicher Unerzählbarkeit insistiert:

> Ich schluckte ein paarmal; denn nun wollte ich es erzählen.
> Aber wie? Ich nahm mich unbeschreiblich zusammen, aber es war nicht auszudrücken, so daß es einer begriff. Gab es Worte für dieses Ereignis, so war ich zu klein, welche zu finden. Und plötzlich ergriff mich die Angst, sie könnten doch, über mein Alter hinaus, auf einmal da sein, diese Worte, und es schien mir fürchterlicher als alles, sie dann sagen zu müssen. Das Wirkliche da unten noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt, von Anfang an; zu hören, wie ich es zugebe, dazu hatte ich keine Kraft mehr. (SW VI, 796)

Malte kann an dieser Stelle nicht *sprechen* – es hat ihm die Sprache verschlagen –, geschweige denn *erzählen* – es gibt keine »Worte für dieses Ereignis« –, und das Nichterzählen wird zur einzigen Option, zu vermeiden es »noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt, von Anfang an«. Das Erlebnis der ›Hand‹ erscheint also innerhalb einer Rahmung, die sich als Inkongruenz von Erzählen und Erleben entwirft und die auch einige Konfusion in der Chronologie des Erzählens stiftet: Das (notwendigerweise nachträgliche) Erzählen des Erlebnisses wird vom Erzähler Malte schon in der Prolepse als unmögliche Aufgabe charakterisiert, um daraufhin dennoch ein ›Hand‹-Erlebnis zu erzählen, von dem es danach heißt, dass Malte davon – zumindest auf der Ebene des Erzählten – nach dem Erlebnis (noch) nicht sprechen konnte. Dieses merkwürdige Verhältnis vom Erzähler zur Erzählwelt wird dadurch aufgefangen, dass Malte schreibt, dass jetzt »wunderlich genug, das erstemal […] ich (und schließlich auch nur mir selber) eine Begebenheit erzähle, die nun weit zurückliegt in meiner Kindheit.« (SW VI, 792) Erzählakt und Erzählwelt und damit intra- und extradiegetische Ebenen werden kurzgeschlossen, sodass in der Logik des Aufzeichnens als einem privaten, »nur mir selber«-Erzählen das scheinbar Nichterzählbare doch erzählt werden kann. Das passiert durchaus in Übereinstimmung mit der Lektion, die Malte aus dem Erlebnis mitnehmen wird – sein Leben sei »voll lauter besonderer Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen« (SW VI, 796). Sie lassen sich nicht sagen, aber man kann sie aufzeichnen.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erzählen und Erzähltes werden also auf mehreren Ebenen verunsichert. Es handelt sich um ein Erlebnis, das nicht erzählt werden kann, mit einer Einsicht, die (noch) nicht eintritt: »Es ist natürlich Einbildung, wenn ich nun behaupte, ich hätte in jener Zeit schon gefühlt, daß da etwas in mein Leben gekommen sei […], womit ich allein würde herumgehen müssen.« (SW VI, 796)[77] Ausgelöst wird es durch eine Malszene, die ebenfalls im Vagen bleibt: »Maman freilich behauptet nun immer, daß es Inseln gewesen waren […] Aber ich glaube, das erfindet sie […] Es ist ausgemacht, daß ich an jenem Abend einen Ritter zeichnete.« (SW VI, 793) Unsicher bleibt auch die Erscheinung der Hand, die Malte nie zu erklären unternimmt. Er mag sie sich eingebildet haben; der Begriff ›Einbildung‹ fällt aber an entschieden falschen Stellen, etwa wenn er bezüglich der Suche nach dem Bleistift meint: »Ich *bildete mir ein*, eine Menge Zeit zu verlieren.« (SW VI, 794, Hervorhebung A.H.) Friedrich Kittlers lakonische These, Malte habe schlichtweg seine eigenen Hände verwechselt – eine Deutung für die eigentlich nichts spricht[78] –, mag Ausdruck der Verlegenheit sein, die durch die erzählerische Verunsicherung des Geschehens ausgelöst wird.

Es lohnt sich, statt der Klärung des Geschehens auf diegetischer Ebene, einige formale Sachverhalte in den Blick zu rücken. Wenn sich die Handlung der Aufzeichnung von der kontrollierten Mal- und Leseszene *über* dem Schreibtisch in die Dunkelheit *unter* dem Schreibtisch und schließlich in das Grauen der Handerscheinung herabsenkt, dann wird etwa ein dramaturgischer Abschwung in Szene gesetzt, der die Frage nach der Mitteilbarkeit des Erlebten regelrecht nachspielt. Mit dem Abstieg unter den Schreibtisch vollzieht das Erlebnis den Übergang von dem ›was sich sagen lässt‹ zu dem ›was sich nicht sagen lässt‹. Auf formaler Ebene der Beschreibung zeigt sich dieser Wandel als entscheidendes dra-

77 Es handelt sich wiederum um den poetologischen Modus der Vorzukunft, wie er bereits im *Erlebnis* (»Späterhin meint er sich gewisser Momente zu erinnern…«; SW VI, 1040) und in der Legende des verlorenen Sohnes (»Viel später erst wird ihm klar werden…«; SW VI, 941) Anwendung fand (vgl. Christoph König, »Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen«).

78 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 388. Gegen diese Lesart Kittlers sprechen mindestens drei Indizien: Erstens beschreibt Malte, dass er »auf die linke gestützt« (SW VI, 794) ist, während er mit der rechten den Teppich durchtastet. Zweitens ist die fremde Hand dem eigenen Körper entgegengesetzt; sie kommt »aus der Wand […] von der anderen Seite her«, der eigenen Hand entgegen (SW VI, 795). Drittens wird die Hand dezidiert als eine *andere* und *fremde* Hand beschrieben: »eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte« (SW VI, 795).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

maturgische Moment der Aufzeichnung, das sich gleichzeitig als Wechsel verschiedener sinnlicher Register beschreiben lässt: von der visuell organisierten Malszene über dem Schreibtisch zum affektiven Zusammenbruch unter dem Schreibtisch, wo sich Malte auf den Tastsinn verlassen muss. Damit gerät auch die minutiöse Beschreibung der leiblichen Vorgänge als eigentliches Strukturmoment der Aufzeichnung in den Blick. Maltes ›Hand‹-Erlebnis erarbeitet eine mehrstufige Struktur sinnlichen Erlebens und leiblicher Widerspenstigkeit, die sich im finalen Umschwung der ›Hand‹-Erscheinung gegen Malte als das Subjekt der leiblichen Selbstbeobachtung richtet.

Als motivisch zentrale Figur baut die Passage auf die für Rilke typische Figur der Wendung auf,[79] die unter dem Schreibtisch als Umschlag distinkter sinnlicher Register in Szene gesetzt ist.[80] Zunächst zeigt sich das Malzimmer Maltes als ein deutlich visuell organisierter Raum, der vom starken Kontrast zwischen winterlicher Dunkelheit und punktueller Beleuchtung geprägt ist: »Es war am Abend, im Winter, wenn ich nicht irre, in der Stadtwohnung. Der Tisch stand in meinem Zimmer, zwischen den Fenstern, und es war keine Lampe im Zimmer als die, die auf meine

79 Die beiden zentralen Texte, die für Rilkes Poesie die Figuren des Umschlags herausarbeiten, sind: Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972, sowie Paul de Man, »Tropes (Rilke)«, in: *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven und London 1979, S. 20–56. Letzterer identifiziert bekanntlich den Chiasmus als zentrale poetische Figur Rilkes. Für Lektüren der Wendung im *Malte*-Roman vgl. Caroline Torra-Mattenklott, *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016, S. 331–341; sowie Irina Hron-Öberg, *Hervorbringungen*, S. 431.

80 Aufgrund dieser so genauen Beschreibung des Sinnesapparats soll Abstand von Lektüren genommen werden, die Bedeutungen ›hinter‹ oder ›jenseits‹ der Hand suchen. Beispielhaft sei die Lektüre Helmut Naumanns genannt, der die Unsagbarkeit des Erfahrenen als »entscheidende Erfahrung, die Malte am Erlebnis mit der Hand gewonnen hat«, derart betont, dass sie am Ende »wichtiger als die Hand als solche« sei (Helmut Naumann, *Neue Malte-Studien, Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden 1989, S. 93). Nichtsdestoweniger meint Naumann dann in der eigenen und fremden Hand den Konflikt von Kindheit und Erwachsenenzeit symbolisiert zu sehen: »Die Seinsweise des älteren Menschen, das Erwachsensein, greift nach der Kindheit und ruft in dem Kinde Grauen hervor.« (Vgl. ebd., S. 108) Das ist nicht unplausibel, überspringt aber die Beschreibungsebene des leiblichen Erlebens, auf die hier Wert gelegt werden soll. Naumann gibt daraüber hinaus einen konzisen und kritischen Überblick über die bis 1989 erschienenen Interpretationen, auf die nicht im Einzelnen eingegangen werden kann und welche die Hand hauptsächlich als Symbol der Angst oder des Leidens verstehen (vgl. ebd., S. 97–102).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Blätter schien und auf Mademoiselles Buch.« (SW VI, 793) Entsprechend betont werden die Blickformen: wie Maltes Kindermädchen stets dieselbe Seite anstarrt, »als schaute sie Worte hinzu« (SW VI, 793), oder wie Malte alles »mit ein wenig nach rechts geneigtem Kopfe an[sah]« (SW VI, 793). Sogar die Farbigkeit der Zeichnung wird hervorgehoben, die »so bunt [wurde], daß ich oft die Stifte wechseln mußte« (SW VI, 794), bis zum herabrollenden Bleistift, der »quer über das beschienene Blatt an den Rand [rollte] und fiel, ehe ichs verhindern konnte, an mir vorbei hinunter und war fort« (SW VI, 794). Selbst wenn der Rotstift vom Schreibtisch fällt und einfach »fort«, weil nicht mehr sichtbar, ist, bleiben Sehweisen und Blickrichtungen entscheidend.

Das ändert sich, sobald sich Malte daran macht, dem Stift »nachzuklettern« (SW VI, 794). Malte kniet auf dem Sessel, um zum Tisch zu reichen, nun kostet es ihn »allerhand Veranstaltungen, hinunterzukommen; meine Beine schienen mir viel zu lang, ich konnte sie nicht unter mir hervorziehen; die zu lange eingehaltene kniende Stellung hatte meine Glieder dumpf gemacht; ich wußte nicht, was zu mir und was zum Sessel gehörte.« (SW VI, 794) Nachdem sich dieses hinderliche Verhältnis zum Eigenleib an die Stelle des von der Lampe beleuchteten visuellen Raums schiebt, folgt der Wechsel ins Taktile, sobald Malte unter dem Schreibtisch ankommt: »Eingestellt auf die Helligkeit da oben und noch ganz begeistert für die Farben auf dem weißen Papier, vermochten meine Augen nicht das geringste unter dem Tisch zu erkennen.« (SW VI, 794) Die »Helligkeit da oben« wird nicht nur mit der eingetretenen Dunkelheit kontrastiert, sondern in ein taktiles Verhältnis übersetzt: Das Schwarze scheint »so zugeschlossen, […] daß ich bange war, daran zu stoßen« (SW VI, 794). Nicht zufällig landet Malte daher »auf einem Fell« (SW VI, 794), das er unter dem Schreibtisch abtastet. Es handelt sich um eine doppelte Referenz auf den Tastsinn: Einerseits ist (oder war) das Fell selbst eine Haut und wenn die Hand Maltes »in dem kühlen, langhaarigen Teppich herum[kämmt]« (SW VI, 794), dann trifft hier Haut auf Haut; andererseits ist das Fell, wie selbiges Zitat deutlich zeigt, selbst ein taktiles Ding, d.h. ein Objekt, das sich in privilegierter Weise dem Tastsinn anbietet.[81] Damit

81 Michel Serres Philosophie der *Fünf Sinne* hat für den Pelz beschrieben, was sich hier auch auf den Fellteppich übertragen lässt: »Pelz […] ist zum Anfassen, und er verhüllt; er ist weich, nicht hart; er ist locker, nicht fest; er ist herrlich anzufühlen, zart und samten«. (Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M. 1998, S. 97.) Serres wird über die Pelzpantoffeln (»pantoufles de vair«)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hat sich die Sinneshierarchie mit dem Herabsteigen unter den Schreibtisch vom Sehsinn zum Tastsinn gekehrt. Das geschieht an dieser Stelle allerdings nicht als ein Paragone von Sehsinn *versus* Tastsinn, sondern in der Form einer topologischen Zerstreuung von Wahrnehmungsmodalitäten. Entsprechend entsteht die entscheidende Erfahrung Maltes aus der Art und Weise, wie ein Sinnesregister ins andere umkippt. Anlass dafür ist die Tatsache, dass »für meine unwillkürlich angestrengten Augen das Dunkel nach und nach durchsichtiger wurde« (SW VI, 794f.), der Sehsinn sich also seine Vormachtstellung zurückerobert. In dieser buchstäblich zwielichtigen Situation beschreibt Malte Stück für Stück die visuelle Wiedergewinnung einzelner erkennbarer Objekte in einer rückwärts vorgehenden Beschreibung, von der hinteren Wand zurück zum eigenen Körper:

> Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientierte mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. (SW VI, 795)

Aschenputtels eine Theorie des »variablen Tastsinns« entspinnen, die auf eine philosophische Wiederentdeckung der Haut und des Tastsinns als uneindeutiger und spatialisierter Schauplatz des Bewusstseins hinausläuft. Serres spricht von der »verschwiegenen Herrschaft des Tastsinns« (ebd., S. 72). Eine Parallele zwischen Rilkes *Aufzeichnungen* und Serres' *Die fünf Sinne*, auf die an dieser Stelle nur am Rande hingewiesen werden kann, ist die Ekphrasis der sechs mittelalterlichen Wandteppiche *La Dame à Licorne*, die beide unternehmen. Die Teppiche allegorisieren die fünf Sinne (und einen *sensus communis* mit dem Titel »A mon seul désir«). Tatsächlich wurden sie erst 1921 – also nach Fertigstellung von Rilkes *Aufzeichnungen* – durch den Kunsthistoriker A. F. Kendrick als Allegorien der fünf Sinne identifiziert: Albert Frank Kendrick, »Quelques remarques sur les tapisseries de La Dame à la Licorne au musée de Cluny. Les ateliers de tapisserie en Angleterre«, in: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art de 1921, Bd. 3*, Paris 1924, S. 662–671, hier: S. 665. Für Serres trägt bei den Wandteppichen der Tastsinn »den Sieg davon« (Michel Serres, *Die fünf Sinne*, S. 65), weil die Darstellung von Tüchern und Zelten auf den Teppichen auf ein Äquivalenzverhältnis zwischen der Allegorisierung des Tastsinns auf einem Teppich mit der taktilen Natur der Teppiche selbst verweist. Rilke weiß von der allegorischen Bedeutung der Teppiche nichts und schenkt auch der Darstellung des Tastsinns keine größere Aufmerksamkeit. Zum Kontext der Wandteppiche und Rilkes Beschäftigung mit ihnen vgl. Egon Olessak, »Nachwort«, in: Rainer Maria Rilke, *Die Dame mit dem Einhorn*, Frankfurt a.M. 1978, S. 39–58. Eine jüngere Wiederbelebung haben die Teppiche in den *Harry Potter*-Verfilmungen erfahren, wo sie den *common room* des Hauses Gryffindor schmücken.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wo sich schon beim umständlichen Herunterklettern unter den Schreibtisch die dumpf gewordenen Glieder nicht mehr dem Willen des Ich fügten, entwickelt die Hand hier ein Eigenleben, das derjenigen Selbstständigkeit entspricht, die Rilke in den *Rodin*-Studien für die Hand beschrieb: die Hand hat »eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien«. (SW V, 164) Unter dem Schreibtisch untersucht Maltes Hand »ganz allein« und »eigenmächtig« den Boden ab und bedarf keiner Kontrollinstanz, »als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte«.[82] Dabei geht die Aufteilung der einzelnen Sinnesregister durch den Körper Maltes hindurch, wenn gleichzeitig vom Auge Maltes beobachtet und von der Hand Maltes getastet wird. Derart in zwei distinkte sinnliche Instanzen geteilt, erscheint die Beobachtung der Hand zunächst als kindliche Forschungsszene beschrieben: Er schaut »neugierig zu« und »es interessierte« ihn. (SW VI, 795) Es zeigt sich also eine Selbstspaltung, bei der die Hand, wie es im *Rodin*-Aufsatz heißt, »nicht mehr ganz zu dem Körper [gehört], von dem sie kam«. (SW V, 165) Damit bereitet sich aber vor, was danach als gespenstische Spiegelfigur dieses händischen Eigenlebens erscheint. Eine fremde Hand erscheint:

> Ich verfolgte sie [hier noch die eigene Hand, A.H.], wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet. Aber wie hätte ich darauf gefaßt sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der anderen Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu. Meine Neugierde war noch nicht aufgebraucht, aber plötzlich war sie zu Ende, und es war nur Grauen da. (SW VI, 795)

Dieser Umsturz ins Grauen wird passenderweise als Übergang zweier Handmetaphoriken beschrieben: vom neugierigen »ich war auf *allerhand* vorbereitet« zur Feststellung, darauf hätte er gerade nicht »*gefasst*« sein

82 Dorothee Kimmich verortet diese Szene im Zusammenhang des Ding-Diskurses der klassischen Moderne – eine These, die sich schon deshalb anbietet, weil auch Rilke in den *Rodin*-Studien von der Hand als »ein[em] neue[n] Ding, ein[em] Ding mehr« (SW V, 165) spricht. Kimmich schreibt: »Die fremde Hand ohne Körper ist ihm dabei nicht fremder als seine eigene Hand, die er auch beobachtet, als sei sie ohne Körper, als sei sie ihm fremd. Seine Hand ist ein Ding und das Ding lebt. Keine der beiden Hände ist seinem Willen unterworfen und man kann nicht entscheiden, was gruseliger ist, die fremde Hand am Körper oder die fremde Hand aus der Wand. Hysterische Dislokation und magisch-mystische Erfahrung treffen sich unter dem dunklen Tisch in seiner Kindererinnerungen.« (Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011, S. 72f.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

können. Auf vieles war Malte vorbereitet, aber darauf gerade nicht: Unter dem Schreibtisch erscheint eine Hand, die deutlich als eine »andere«, »größere« und »magere« markiert ist und damit als Gegenmodell zu Maltes Kinderhand erscheint. Dennoch bewegen sich in einer Art Zerrspiegelung »die beiden gespreizten Hände« (SW VI, 795) in analogen Bewegungen aufeinander zu, wie um das Eigene und das Fremde ineinander aufgehen zu lassen.[83]

Die Vereinigung, welche die beiden Hände anstreben, wird nun von Malte verhindert, da er meint, »daß die eine von den Händen mir gehörte und daß sie sich da in etwas einließ, was nicht wieder gutzumachen war« (SW VI, 795). In einer Art Restitution der eigenen körperlichen Verfasstheit ergreift Malte wieder Besitz von der eigenen Hand und zieht sie und sich selbst aus dem Erlebnis zurück: »Mit allem Recht, das ich auf sie hatte, hielt ich sie an und zog sie flach und langsam zurück, indem ich die andere nicht aus den Augen ließ, die weitersuchte.« (SW VI, 795) Zuvor jedoch, im Zwischenmoment nach dem Erscheinen und vor dem Rückzug, liegt der entscheidende Moment eines Erlebnisses, in dem sich einen Augenblick lang Handlungsweisen, Wahrnehmungsmodi und körperliche Selbstverhältnisse in der Schwebe befinden. Dieses Intervall des Erlebens, als »Indeterminationszentrum« zwischen Rezeption und Aktion, hat Gilles Deleuze in seinen Kino-Büchern als *Affekt* bezeichnet: »Zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung« zeigt sich eine »Koinzidenz von Subjekt und Objekt […], in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt – oder vielmehr sich ›von innen‹ empfindet oder spürt«.[84] Im Zwischenraum von Sehen und Tasten werden die beiden Hände zu den Agenten eines »Bewegungs-

83 Das ›Hand‹-Erlebnis fügt sich in eine Reihe von Umkehrungs- und Umwendungsversuchen des Romans, die im Roman oft auch an Figuren der Innen-Außen-Verkehrung gebunden werden. Malte hat sie zuvor an einer Frau beschrieben, der beim Heben des Kopfes »das Gesicht in den zwei Händen blieb […] Mir graute, ein Gesicht von innen zu sehen« (SW VI, 712), oder bei einem abgebrochenen Haus, dessen vergangenes Leben noch an den Außenwänden der Nachbarhäuser klebt (vgl. SW VI, 749–751). Vgl. zu letzterem die Lektüre von Oliver Grill und Wolfgang Hottner, »Wandverwandlung: Menzels ›Haus im Abbruch‹ und Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, in: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 22 (2014), S. 285–310, die mit Adolph von Menzel ein mögliches kunstgeschichtliches Vorbild der Beschreibung Rilkes aufweisen und in der Beschreibung selbst eine metapoetische Schaltstelle für das Verfahren des Romans erkennen.

84 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M. 1997, S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

impuls[es] auf einem Empfindungsnerv«,[85] so die konzise Definition des Affekts. Mit der Wiederinbesitznahme der eigenen Hand vollzieht Malte zwar die Rückkehr vom Grauen des affektiven Erlebens ins Licht der eigenen Zeichnungen, aber das Aufeinandertreffen der losgelösten Körperteile im halbdunklen Fühlraum des Teppichs macht die Rückkehr zu einem selbstbestimmten Ich unmöglich. Was bleibt, ist – ebenfalls als Affektbild nach Deleuze[86] – das sprachlose Gesicht Maltes: »Ich saß ganz tief im Sessel, die Zähne schlugen mir aufeinander, und ich hatte so wenig Blut im Gesicht, daß mir schien, es wäre kein Blau mehr in meinen Augen.« (SW VI, 795) Vom Klappern der Zähne bis zum Schwinden des Bluts allegorisiert oder metaphorisiert der Körper hier nicht irgendetwas, sondern wird zum Schauplatz eines »Bruch[s] im sensomotorischen Band«, der »die Fühlbarkeit selbst übersteigt«.[87] Entsprechend verschlägt es in diesem Moment des affektiven Schocks Malte die Sprache: »Mademoiselle –, wollte ich sagen und konnte es nicht.« (SW VI, 796) Und in Entsprechung zu dieser Sprachlosigkeit ist auch der Erzählablauf des ›Hand‹-Erlebnisses unterbrochen: »[I]ch kann nicht sagen, wie ich hinaufkam.« (SW VI, 795) Von einem solchen Affekt lässt sich schlichtweg nicht reden. Er markiert für Malte den Eintritt derjenigen »Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen« (SW VI, 796).

Es handelt sich um die radikalisierte Umsetzung der Bruchlinien leiblicher Selbsterfahrung, in der sich Berühren in Berührtwerden wandelt und die Autoaffektion in eine Heteroaffektion kippt. Die ästhetische Erhabenheit leiblicher Entgrenzung, wie sie sich noch in den *Rodin*-Studien und später im *Erlebnis* beschrieben findet, ist hier verloren gegangen: Malte wird mit einem Affekt konfrontiert, der nicht mehr zu kontrollieren ist, mit Organen, die nicht mehr zum Körper gehören, mit einem Leib, der keine klaren Demarkationslinien mehr zulässt, und mit einem Erleben, das sich der Sprache entzieht. Im affektiven Zusammenbruch seines Selbstverhältnisses schildert Malte damit die (Über-)Steigerung dessen, was sich in Husserls Doppelempfindung angekündigt hat. Die affektive Konstellation von intensiven Verhältnissen und leiblichen Werdensprozessen, die der phänomenologische Leib gleichzeitig freisetzt und zu kon-

85 Ebd., S. 123.
86 Vgl. ebd., S. 123–128.
87 Joseph Vogl, »Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze – Bruchlinien der Philosophie*, München 1996, S. 252–265, hier: S. 258f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trollieren versucht, überrascht Malte von einem Außen, das gleichzeitig dem Inneren entstammt. Dieses Erlebnis, das nicht mehr zwischen Eigen- und Fremdleib unterscheiden lässt, wendet sich gegen Malte und mündet in den Horror.

c) »Durchaus nicht meine gewöhnliche Hand«: Die Folgeaufzeichnungen

Dass sich im Brennglas der Kindheitserinnerungen diejenige Erlebensstruktur entwickelt, die Maltes Wahrnehmungspraktiken und damit das Verfahren des Romans insgesamt formen, erkennt man auch daran, dass die Folgeaufzeichnungen weiterhin um prekäre Selbstverhältnisse, fragmentierte Körper, affektive Zusammenbrüche und immer wieder um die eigenen Hände kreisen. Schon die folgende 30. Aufzeichnung beschreibt das bereits zitierte Kinderfieber, in dem sich der Leib nach außen öffnet und die überforderten Hände versuchen, »alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach«. (SW VI, 797) Auch hier kommen Leib, Affekt und Sprachlosigkeit zusammen: »Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu. Und da schrie ich, halb offen wie ich war, schrie ich und schrie.« (SW VI, 796) Erst die Rückkehr zur taktilen Erfahrung hilft Malte. An seiner Mutter befühlt er, »erstaunt und entzückt wie nie, ihr Haar und ihr kleines, gepflegtes Gesicht und die kalten Steine an ihren Ohren und die Seide am Rand ihrer Schultern« (SW VI, 797), während der Vater prosaischer reagiert: Er »griff nach meiner Hand und zählte den Puls« (SW VI, 797). Eine psychoanalytische Lesart bietet sich, zwischen dem Partialobjekt des ›Hand‹-Erlebnisses und einem auf die Mutter bezogenen Begehren, sicherlich an.[88] Patricia Linden und Andreas Huyssen haben den Versuch unternommen, Maltes Erlebnisse als Verlust eines stabilen Egos[89] oder als Ausbruch aus der symbolischen

88 Entsprechende Lektüren wurden etwa im Hinblick auf Freuds Theorie des Unheimlichen unternommen, vgl. J. R. Goodall, »Theories of the ›Unheimliche‹ and Rilke's Phantom Hand«, in: *Religion & Literature* 21(2) (1989), S. 45–60.

89 Huyssen beschreibt die »anxieties of excess, of flowing over, of unstable bodily boundaries«, knüpft diese an Begehrensstrukturen und bindet sie an die historische Thematik des Großstadterlebens an, vgl. das Kapitel »Paris/childhood: the fragmented body in Rilke's Notebooks of Malte Laurids Brigge«, in: Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 2012, S. 105–126, hier: S. 120.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ordnung zu verstehen.[90] Eine Lektüre, die das Umkippen leiblicher Sinnlichkeit in das Erleben unheimlicher Partialobjekte nachzeichnet, kann daran anschließen – das gilt insbesondere für die nachfolgende ›Spiegel-Szene‹ der 32. Aufzeichnung. Dort wird erneut eine fragmentierte Selbsterfahrung mit einem affektiven Zusammenbruch verknüpft, sodass sich die Aufzeichnung in vielerlei Hinsicht als Parallelgeschehen zum ›Hand‹-Erlebnis der 29. Aufzeichnung liest. Wenn sich Malte dabei gefundene Kleidungsstücke überwirft, dann zeigt sich wiederum ein buchstäbliches ›Eintauchen‹ in ein Reich des Taktilen, wenn die Stoffe der Kostüme Malte »in eine Art von Rausch« versetzen: »die geräumigen Mäntel, die Tücher, die Schals, die Schleier, alle diese nachgiebigen, großen, unverwendeten Stoffe, die weich und schmeichelnd waren oder so gleitend, daß man sie kaum zu fassen bekam.« (SW VI, 805) Und auch hier wird die Hand zur Figur einer neugierig beobachteten Selbstentfernung vom eigenen Leib, sobald sich Malte im Spiegel als jemand Fremdes gegenübertritt und die Hand als eigenständiger Akteur erscheint:

> Kaum hatte ich einen dieser Anzüge angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb; meine Hand, über die die Spitzenmanschette fiel und wieder fiel, war durchaus nicht meine gewöhnliche Hand; sie bewegte sich wie ein Akteur, ja, ich möchte sagen, sie sah sich selber zu, so übertrieben das auch klingt. (SW VI, 804)

Obwohl Malte an dieser Stelle noch betont, dass er es dabei nie so weit trieb, »daß ich mich mir selber entfremdet fühlte« (SW VI, 804), kommt es auch hier zu einem Kippen der Situation und zu einem Zusammenbruch. Malte stößt aus Versehen einen Tisch um, wobei Porzellanpapageien, Bonbondosen und ein Flakon zerschellen: »[E]s sah aus, als sei alles entzwei.« (SW VI, 807) Mit dem Bruch in der Dingwelt geschieht nun auch der Bruch auf der Subjektebene.[91] Malte gerät in einen »unsinnigen

90 Patricia Linden schreibt einführend, man bekomme »psychoanalytische Interpretationen im Werk quasi nachgeworfen« (*Patricia Linden, *Im Manuskript an den Rand geschrieben*, S. 13).

91 Die Aufzeichnung lässt sich auch als Erweckungserlebnis von Maltes Sexualität deuten, worauf die Beschreibung deutet, aus dem Flakon sei »der Rest irgendeiner alten Essenz herausgespritzt […], der nun einen Fleck von sehr widerlicher Physiognomie auf dem klaren Parkett bildete. Ich trocknete ihn schnell mit irgendwas auf, das an mir herunterhing, aber er wurde nur schwärzer und unangenehmer. Ich war recht verzweifelt.« (SW VI, 807)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zustand, den ich nicht mehr begriff« (SW VI, 807), ausgelöst durch ein Spiegelungsphänomen:

> Der Augenblick der Vergeltung war für ihn [den Spiegel, A.H.] gekommen. Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. (SW VI, 807f.)

Die Integrationsfähigkeit des Subjekts wird hier, angesichts des Doppelgängers im Spiegel und der schwebenden Autonomie der eigenen Hand, überfordert und führt zum Zusammenbruch des Ich. Auf mehreren Ebenen zeigen sich die Parallelen zum ›Hand‹-Erlebnis der 29. Aufzeichnung. Eine verzerrte Spiegelsituation – dort ein nach außen gekehrtes Inneres, hier die Rollenverkehrung von Ich und Spiegelbild (»ich war der Spiegel«) – führt zu einem Umkippen der Situation in ein Reales, das nur unter Zuhilfenahme verneinender Präfixe beschrieben werden kann: Malte wird zum »Unbekannten«, die Wirklichkeit ist »unbegreiflich«, das Erlebnis »ungeheuerlich«, Maltes Sehnsucht »unbeschreiblich«. Entsprechend dieses Zusammenbruchs der Semiotik erfolgt das affektive Geschehen als Zusammenbruch der Sensomotorik: »Ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus.« Was Lacan am Spiegelstadium als Ersterfahrung imaginierter Ganzheitlichkeit beschrieb, bleibt im *Malte*-Roman also aufgeschoben: Er durchlebt eine Erfahrung, in der er nur noch als das Stückwerk eines Subjekts zurückbleibt, das einst Malte war.[92] Er liegt da, wie der Hausdiener

92 Laut Huyssen ist die Szene als Spiegelstadium nach Lacan schlecht beschrieben, insofern die Identifikation mit dem imaginären Selbst gerade *nicht* stattfindet: »Malte's mirror scene, however, produces the exact opposite of what Lacan has described in his seminal work on the mirror stage. […] What is important for a reading of Rilke's novel is the fact that Malte never even reaches the stage of imaginary identification of self with the mirror image, which functions like a visual representation of the unitary, fully differentiated, and fortified ego.« (Andreas Huyssen, *Twilight Memories*, S. 117.) Freilich tritt das Spiegelstadium nach Lacan wesentlich früher ein als zur Adoleszenzzeit. Vgl. Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, in: *Schriften I*, Weinheim und Berlin 1986,

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sieversen beschreibt, »ohne Besinnung« und »wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück« (SW VI, 809). Ein letztes Mal zeigt sich ein Entsprechungsverhältnis von Erleben und Erzählform: Es wirkt, »als sei alles entzwei«. (SW VI, 807)

Später wird sich Malte nach einer »Zeit der anderen Auslegung« sehnen, in der »jeder Sinn wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen« (SW VI, 756) wird. In den Kindheitserlebnissen, die jeden Sinn übersteigen und verlustig gehen lassen, hat sich diese Zeit in gewisser Weise angekündigt. In der 18. Aufzeichnung schreibt Malte dazu, es fehle »ein kleines, und ich könnte das alles begreifen und gutheißen. Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin.« (SW VI, 756) Diese Struktur des ›noch nicht, aber dann‹ bleibt der Stand von Maltes Erleben, auch in der Verkleidungsszene: immer einen Schritt, der nicht gegangen werden kann, entfernt. Malte bringt nur noch eine Gebärde hervor, in der die Geste des verlorenen Sohnes aus der letzten Aufzeichnung vorweggenommen wird: »Und endlich kniete ich hin vor ihnen, wie nie ein Mensch gekniet hat; ich kniete und hob meine Hände zu ihnen auf und flehte: ›Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten‹, aber sie hörten es nicht; ich hatte keine Stimme mehr.« (SW VI, 808f.)

Die zu Beginn dieses Kapitels am *Erlebnis I* & *II* vorgestellte Sinnlichkeitskonzeption Rilkes, die sich aus resonativer Leiblichkeit, mystischem Erleben und poetologischer Ermöglichung zusammensetzte, erscheint hier in radikal brüchiger Form. Im Zwischenraum von betasteten Stoffen und der Selbstbeobachtung der eigenen Hand entsteht ein affektives Vakuum, in dem zwischen Perzeption und Aktion eine Form des Erlebens aufscheint, die Körpergrenzen auflöst, in der ein stabiles Ich sich verflüchtigt und die Sprache nichts mehr sagen kann. Der *Malte*-Roman setzt diese, besonders in Aufzeichnungen 29 bis 32 entwickelte Form des Erlebens in einem literarischen Text um, der sich als Sammlung fragmentierter Einzelaufzeichnungen präsentiert, dessen Erzählversuche sich wiederholt selbst im Wege stehen und sich in Gebärden übersetzen, die nichts aussagen oder nicht verstanden werden. Darin besteht dann paradoxerweise der erkenntnistheoretische Gewinn dieser Beschreibungen, die das ›unmittelbare‹ Tastgeschehen und die taktile Selbstaffektion, wie sie noch bei

S. 61–70. Patricia Linden beschreibt die Szene als »Versuch des Ausbruchs aus der symbolischen Ordnung« (*Patricia Linden*, **Im Manuskript an den Rand geschrieben*, S. 47).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Husserl vorausgesetzt werden, in ein affektives Leiberleben überführen, das die Reflexionsfähigkeit des Subjekts und die Integrationsfähigkeit der Sprache übersteigt. Trotz oder wegen aller theologisch überhöhten Hoffnung auf die Transzendierung des Leiblichen und auf die po(i)etische Erlösung eines apokalyptischen Schreibens formulieren die *Aufzeichnungen* mehr als alles andere eine Skepsis bezüglich einer ›(Wieder-)Inbesitznahme‹ wahrnehmender und wahrgenommener Hände. Gegenüber des phänomenologischen Modus reflektierter Selbsterkenntnis mahnen die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zur Vorsicht und überführen die affektive Konstellation leiblicher Berührung als Figur ›widerspenstiger Hände‹ in einen literarischen Raum, der das Nichtmitteilbare des leiblichen Erlebens zum Formprinzip werden lässt. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* entwerfen eine Literatur, die sich in einem Intervall des Erlebens einnistet, das nicht mehr zu beschreiben ist.

Einige Jahre nach den *Aufzeichnungen* hat Rilke diese skeptische Wendung einer Wahrnehmungstheorie des Taktilen in der zweiten seiner *Duineser Elegien* erneut aufgegriffen, wenn es heißt, dass wir da, »wo wir fühlen, verflüchtigen« (SW I, 689). Im elegischen Ton des Klagegedichts wird hier recht argwöhnisch die Berührungen zweier Liebender beschrieben, denen »die Vorsicht / menschlicher Geste« entgegengestellt wird. Am Rande entwickelt die Elegie dabei eine eigene dichterische Doppelempfindung:

> Seht, mir geschiehts, daß meine Hände einander
> inne werden oder daß mein gebrauchtes
> Gesicht in ihnen sich schont. Das giebt mir ein wenig
> Empfindung. Doch wer wagte darum schon zu *sein*? (SW I, 691)

Husserls Doppelempfindung entstand aus der Hoffnung, dass aus der Figur »einander inne werden[der]« Hände eine ganze phänomenologische Theorie des Sinnlichen entstehen könnte, insofern die Autoaffektion der Berührung einen Leib entwirft, der das gesamte Feld des Sinnlichen organisiert. Nach Rilkes zweiter Elegie können aus »ein wenig / Empfindung« keine solchen Seinsweisen erstehen. So wie Rilke in den *Aufzeichnungen* die Untiefen berührenden Empfindens am fragilen Subjekt Malte Laurids Brigge auslotete, so bleibt er auch gegenüber der Geste des Händchenhaltens der beiden Liebenden skeptisch: »Ihr greift euch. Habt ihr Beweise?« (SW I, 691)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teil B: Menschen-Formung: Anthropologie und Technik

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Handgebrauch und Menschwerdung: Anthropologische Unruhen

4.1 »Kein Tier hat eine Hand«

a) Annäherungen: Der Mensch, das Offene

Dass sich im Blick zur Hand anthropologische Erkenntnisse eröffnen, ist ein genauso folgenreicher wie althergebrachter Anspruch, der sich an die Hand und ihre Gebrauchsformen knüpft. Es wurde bereits in Husserls Doppelempfindung eine solche anthropologische Schlagseite ausgemacht, die den phänomenologischen Versuch nicht nur motivierte, sondern auch destabilisierte. Dabei stellte das still vorausgesetzte anthropologische *telos* des Versuchs nicht nur innerphänomenologisch eine Provokation dar, vielmehr wurden in der affektiven Qualität des Tastsinns auch die Grenzen händischer Menschenbestimmungen ersichtlich. Wenn sich im Folgenden an der Hand weitere Verkomplizierungen anthropologischer Wissensbestände nachweisen lassen, dann ist das auch Ausdruck einer diskursiven Unruhe im frühen 20. Jahrhundert, in der verstärkt die Frage nach dem Menschen – nach seiner Bestimmung, nach seiner Besonderheit wie nach seiner Fähigkeit zur Selbsterkenntnis – gestellt wird. Die These Max Schelers, dass »zu keiner Zeit der Geschichte der Mensch sich so problematisch geworden ist wie in der Gegenwart«,[1] ist in der Hinsicht so apodiktisch wie aufschlussreich. Das Problematischwerden des Menschen ist für Scheler genauso Resultat des Wegfalls metaphysischer Sicherheiten wie Grundlage neuer anthropologischer Theoriebildung, die er selbst mit einigem Pathos vertritt.[2] Insbesondere mit der breiten Durchsetzung evolutionsbiologischer Theorie im späten 19. Jahrhundert erhält dabei auch der theoretische Nexus von Handreflexion und menschlicher Wesensbestimmung verstärkte Aufmerksamkeit.

In der Einleitung dieser Arbeit wurden einer solchen anthropologischen Beschwerung der Hand zwei Perspektiven entgegengesetzt: einerseits ein genealogischer Blick, der »alles, was am Menschen als unsterblich

1 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, in: *Späte Schriften (= Werkausgabe, Bd. 9)*, Bonn 1995, S. 7–71, hier: S. 11.

2 Vgl. dazu Joachim Fischer, *Philosophische Anthropologie: Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg und München 2008.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

galt, wieder dem Werden zu[führt]«[3] und eine Fragerichtung eröffnet, die weniger nach *›dem* Menschen‹ als nach den Prozessen der Menschenbildung, den Menschenformungen oder den Menschenfassungen fragt;[4] andererseits eine poetologische Perspektive, die Bestimmungsversuche des Menschen weniger von ihrer Beweisbarkeit oder ihrem Wahrheitsgehalt her angeht, sondern diese auf ihre darstellerischen Verfahren und sprachlichen Manöver befragt, dank denen anthropologische Setzungen ihre argumentative Kraft entfalten. Als theoretischer Bezugspunkt einer entsprechenden Lektüreweise wurde die Anthropologiekritik der Diskursanalyse bereits anzitiert. Foucaults Diktum vom »anthropologischen Schlaf«,[5] dem das moderne Denken mit dem Aufkommen der Humanwissenschaften verfallen sei, versteht den Menschen vor allem als »hartnäckige[s] Hindernis, das sich widerspenstig [!] einem künftigen Denken entgegenstellt«.[6] Umgekehrt eröffnet das die Frage nach denjenigen Zentrierungsmechanismen, die den Menschen als theoretische Figur wiederholt und hartnäckig inmitten seines eigenen Denkens einsetzen. Wie die Hand als solche argumentative wie poetologische Schaltstelle erscheint, durch die, was Nietzsche »das nicht festgestellte Thier«[7] nannte, zu dem wird,

---

3 Michel Foucault, »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II: 1970–1975*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 166–191, hier: S. 179. Legendär ist Foucaults Wette, dass der Mensch einst verschwinden wird »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«, deren Brisanz wohl weniger in ihrem utopischen Moment liegt, als in der schlichten Tatsache, dass Foucault damit eine Hoffnung ausdrückt: »Wenn die Entdeckung der Wiederkehr das Ende der Philosophie ist, ist das Ende des Menschen dagegen die Wiederkehr des Anfangs der Philosophie. In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.« (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2012, S. 462, 412.) Zu Foucaults Anthropologiekritik vgl. Petra Gehring, »Wird er sich auflösen? Foucaults Anthropologiekritik – ein Retraktandum«, in: Marc Rölli (Hg.), *Fines hominis? Zur Geschichte der philosophischen Anthropologiekritik*, Bielefeld 2015, S. 189–212.

4 Vgl. Walter Seitter, *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, München 1985.

5 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 410f. Dieser Schlaf ist, in Anspielung auf Kants Erweckungserlebnis mit Hume, wohl von Foucault als ›Schlummer‹ verstanden gewesen.

6 Ebd., S. 412.

7 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in: *Kritische Studienausgabe, Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, S. 9–243, hier: S. 81 (Kursivierung entfernt). Foucault spricht bezüglich Nietzsches Genealogie von einer

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

was man (noch) ›den Menschen‹ nennt, will das vorliegende Kapitel nachzeichnen. Dass dabei das Risiko von Regressionen und Rückfällen immer mitangesprochen ist, wird ebenfalls deutlich werden.[8]

Welcher enorme rhetorische und argumentative Aufwand bemüht werden muss, um die Figur des Menschen nach außen abzusichern, lässt sich insbesondere an den wiederholten Aus- und Abgrenzungsgesten – *Definitionen* im Wortsinne – vom Reich des bloß ›Animalischen‹ ablesen. Schon der epochalen Definition des Menschen als *animal rationale* nach Aristoteles[9] ist die Aporie inhärent, dass sich der Mensch dem Wesen nach vom Tier unterscheidet und dennoch (noch) Tier bleibt.[10] Agamben hat an solchen Ein- und Ausschlussprozeduren des Animalischen gezeigt, dass die anthropologische Grenze gar nicht zwischen Mensch und Tier, sondern mitten durch das Innere des Menschen verläuft: »Er [der Mensch, A.H.]

»bestimmte[n] Form des Biologismus«, in der sich ein »erste[s] Bemühen dieser Entwurzelung der Anthropologie« zu erkennen gibt (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 412). Das mag auch als Hinweis auf die Darwin-Lektüren Nietzsches verstanden sein, die Philipp Sarasin nachgezeichnet hat: Philipp Sarasin, *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*, Frankfurt a.M. 2009.

8 Vgl. für die Hand als Grenzoperator zwischen Mensch und Tier: Benjamin Bühler, »Hand«, in: Stefan Rieger und Benjamin Bühler, *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*, Berlin 2014, S. 60–79.

9 Die berühmte Bestimmung des Menschen als *zōon logon echon* steht bei Aristoteles nicht wörtlich in dieser Formulierung; er wird in der *Politik* als sprachbegabtes und gesellschaftliches Tier (*zōon politikon*) in einer Passage charakterisiert, die dann in der lateinischen Formel des *animal rationale* zusammengefasst wurde (vgl. Aristoteles, *Politik, 1. Buch: Über die Hausverwaltung und die Herrschaft des Herrn über Sklaven (=Werke in dt. Übersetzung, Bd. 9.1)*, übersetzt von Eckart Schütrumpf, Berlin 1991, 1253a9). Direkt an die Hand geknüpft wird diese Bestimmung von Kant: »Die Charakterisirung des Menschen als eines vernünftigen Thieres liegt schon in der Gestalt und Organisation seiner Hand, seiner Finger und Fingerspitzen, deren theils Bau, theils zartem Gefühl, dadurch die Natur ihn nicht für Eine Art der Handhabung der Sachen, sondern unbestimmt für alle, mithin für den Gebrauch der Vernunft geschickt gemacht und dadurch die technische oder Geschicklichkeitsanlage seiner Gattung als eines vernünftigen Thieres [!] bezeichnet hat.« (Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. VII: Der Streit der Fakultäten, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Berlin 1917, S. 117–333, hier: S. 323.)

10 Heidegger wird der Formel des ›Noch-ein-Tier‹ im *Humanismus-Brief* entschieden widersprechen. Die »Dimension der Animalitas« ist für ihn ein Irrweg zur Wesensbestimmung des Menschen: »Die Metaphysik denkt den Menschen von der animalitas her und denkt nicht zu seiner humanitas hin« (Martin Heidegger, »Brief über den ›Humanismus‹«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 9: Wegmarken*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt a.M. 1976, S. 313–364, hier: S. 323). Das führt bekanntlich aber nicht zu einer Dezentrierung des Menschen – ganz im Gegenteil: »Gegen den Humanismus wird gedacht, weil er die Humanitas des Menschen nicht hoch genug ansetzt.« (Ebd., S. 330)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kann nur insofern menschlich sein, als er das ›anthropophore‹ Tier, das ihn trägt, transzendiert und verwandelt.«[11] Nietzsche wiederum spricht in einem pointierten Bild vom Menschen als einem »Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde«.[12]

Um solche anthropologischen Konfliktlinien im Inneren des Menschen über die Erzähl- und Darstellungsformen seiner Abgrenzung und Herleitung zu untersuchen, dafür bietet sich nicht nur die menschliche Hand an. Hier sei kurz am Begriff des »Offenen«, der zum Grundbestand anthropologischer Rhetoriken des 20. Jahrhunderts gehört, nachgezeichnet, wie sich anthropologisches Wissen argumentativ wie rhetorisch um topologische Bildbestände herum organisiert. Maßgeblich dafür ist eine These Schelers, die den Menschen als das Wesen bestimmt, das »sich in unbegrenztem Maße ›weltoffen‹ verhalten kann«.[13] Heidegger spricht in seiner Vorlesung *Grundbegriffe der Metaphysik* in ähnlicher Weise von der Unfähigkeit tierischer Wesen, »in einer *Offenbarkeit* von Seiendem« zu stehen.[14] Beide Thesen hat wiederum Adorno vor Augen, wenn er in einem Einspruch schreibt: »[D]ie These arrivierter Anthropologie, der Mensch sei offen – selten fehlt ihr der hämische Seitenblick aufs Tier –, ist leer; sie gaukelt ihre eigene Unbestimmtheit, ihr Fallissement, als Bestimmtes und Positives vor«.[15] Von Schelers anthropologischer Emphase bis zu Adornos

---

11 Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003, S. 21. Für Agamben ist das der Einsatzpunkt einer Kritik an einer Biopolitik, die nur noch die »›integrale Verwaltung‹ des biologischen Lebens, d.h. der Animalität des Menschen« (ebd., S. 86) unternimmt.

12 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (=Kritische Studienausgabe, Bd. 4)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, S. 16.

13 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, S. 33.

14 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (=Gesamtausgabe, Bd. 29/30)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1983, S. 361, Hervorhebung A.H. Das Tier bleibt für Heidegger »weltarm«, während der Mensch »weltbildend« sich zu Seiendem verhalten und nicht bloß benehmen kann – und damit auch nicht benommen bleiben muss (vgl. ebd., S. 344ff.).

15 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1990, S. 7–411, hier: S. 130. Vgl. auch Friedrich Balke, der in seinem Nachwort zur Neuauflage von Walter Seitters *Menschenfassungen* davon spricht, dass »[a]lle Offenheit und Exponiertheit, die die philosophische Anthropologie dem Menschen zuschreibt, […] letztlich nur als Vorwand zur Wiedereinführung von Figuren der Schließung, Abgrenzung und Abstandnahme [dient].« (Friedrich Balke, »Tychonta, Zustöße. Walter Seitters surrealistische Entgründung der Politik und ihrer Wissenschaft«, in: Walter Seitter,

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Veto gegen jegliche [Anthropologie]«[16] wird die ›Offenheit‹ zu einem begrifflichen Gravitationszentrum anthropologischer Fassungen, deren Erkenntniswert weniger in ihren Thesen oder Hypothesen als in ihrer Rolle als begrifflicher Umschlagplatz bestehen mag. Diese Konstellation wird dann in einem literarischen Text wie Rilkes achter *Duineser Elegie* aufgegriffen, wenn es dort heißt: »Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsere Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.« (SW I, 714) Mit dem vielbemühten »Offenen« wird ausgerechnet der »Bewußtseinsgrad des Tieres« bezeichnet, das reflexionslos in der Welt ist, ohne ihr »jeden Moment gegenüber« zu stehen und »ohne sich Rechenschaft zu geben«.[17] Damit hat Rilke den anthropologischen Diskurs um die ›Offenheit‹ verkehrt und dem Tier zugewiesen – und sich prompt Heideggers Widerspruch eingefangen.[18] Wichtiger als die Frage, ob und wie Rilke an den anthropologischen Diskussionen seiner Zeit aktiv partizipiert, ist hier die von Benjamin Bühler beschriebene Tatsache, dass Rilkes Elegie die poetologischen Verfahren anthropologischer Theoriebildung vor- und aufführt, indem sie ins Zentrum rückt, »was in den biologischen und anthropologischen Texten verdeckt bleibt, nämlich die Beschreibung des Menschen durch fiktive Bild-Entwürfe«.[19] Rilkes poetischer Versuch über das Animalisch-Offene weist somit einer Perspektive auf anthropologische Theorien den Weg, welche die Trennlinie zwischen Mensch und Tier nicht nur als eine insta-

---

Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft, Weilerswist 2012, S. 269–295, hier: S. 289.)

16 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 130.

17 So Rilke selbst in einem Brief zu seiner Elegie, den sein Übersetzer Maurice Betz abgedruckt hat: Maurice Betz, *Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente*, Wien u.a. 1938, S. 291.

18 »Was Rilke als das Offene erfährt, ist gerade das Geschlossene, Ungelichtete, das im Schrankenlosen weiterzieht, so daß ihm weder etwas Ungewohntes, noch überhaupt etwas begegnen kann.« (Martin Heidegger, »Wozu Dichter?«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 5: Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 269–320, hier: S. 284.) Heidegger ist auch in der *Parmenides*-Vorlesung kritisch auf die Elegie Rilkes eingegangen und meint, das »kling[e] alles sehr befremdlich und [sei] doch nur eine dichterische Gestaltung der biologischen Popularmetaphysik des ausgehenden 19. Jahrhunderts«. Er leitet Rilkes Perspektive von Schopenhauer und insbesondere Nietzsche ab. Aber: »Beide sind, so wie die neuzeitliche und mittelalterliche Metaphysik überhaupt, vom Wesen der Wahrheit als ἀλήθεια so entfernt als nur möglich.« (Martin Heidegger, *Parmenides (=Gesamtausgabe, Bd. 54)*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M.1992, S. 234f.)

19 Benjamin Bühler, *Lebende Körper, Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*, Würzburg 2004, S. 176.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bile und historisch jeweils auszuhandelnde versteht, sondern diejenigen topischen Figuren oder erzählerischen Muster mitzureflektieren versucht, die das theoretische Interesse am Menschen überhaupt erst an eine ihm entsprechende sprachliche Form binden.

Ein letztes und vielleicht das aufschlussreichste Beispiel stammt im Übrigen von einem menschgewordenen Affen, der die Frage nach der Offenheit auch mit einem Wissen um menschlichen Handgebrauch verbindet: »Das erste, was ich lernte, war: den Handschlag geben; Handschlag bezeugt Offenheit.« (KKAD, 300) Kafkas Rotpeter zitiert mit dem offenen Handschlag, als »Richtlinie, […] auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist« (KKAD, 300), den Einsatzpunkt eines anthropologischen Diskurses, der Grenzverläufe und Übergänge zwischen Mensch und Tier zu ›handgreiflichen‹ Schwellenmomenten erklärt. Ein solcher performativer Eintritt in die Menschenwelt wird von Rotpeter auf der Bühne der Varieté-Theater parodistisch übersteuert: Aus Schelers ›Weltoffenheit‹ wird bei Kafka das Öffnen einer Schnapsflasche. Das nachfolgende Kapitel wird mit Rotpeters Lebensbeschreibung enden, die zoologische und politische Menschenbestimmungen untrennbar miteinander verschaltet, aber bereits hier den Einstieg in eine Theorietradition ermöglicht, die Derrida – »sans trop jouer« – *humainisme* getauft hat[20] und für deren Versuch, »Menschen von Tieren und Maschinen zu unterscheiden, […] die Hand das letzte metaphysische Organ«[21] darstellt.

b) Der kosmologische Nexus von Hand und Mensch (Aristoteles)

Es wurde angedeutet, dass sich mit der darwinistischen Theorie eine folgenreiche Verschiebung im anthropologischen Gefüge, wenn nicht sogar eine Erschütterung anthropologischer Gewissheiten ereignete, die auch den theoretischen Nexus von Hand und Mensch nicht unberührt ließ. Aber weder endet das »cheirologische Dogma«[22] mit der Evolutionsbiologie, insofern diese klassische Mensch-Tier-Unterscheidungen verunsichert, noch hat die Biologie des 19. Jahrhunderts als erstes die gedankliche Ver-

20 Jacques Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000, S. 176.

21 Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheirologie«, in: *Zeitschrift für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie: Kulturtechniken* 1(1) (2010), S. 183 – 200, hier: S. 187.

22 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bindung zwischen Handgebrauch und Menschenbestimmung gezogen. Bevor es daher im nachfolgenden Kapitel darum gehen wird, die sich an evolutionsbiologische Theorien knüpfenden ›Urszenen der Menschwerdung‹ zu verfolgen, denen die Literatur umso emphatischer die ›Tierwerdung‹ des Menschen entgegenstellen wird, sei der philosophische Hintergrund der anthropologischen Beschwerung der Hand kurz angerissen; nicht zuletzt weil ein Philosoph wie Heidegger das philosophische Privileg der Hand *gegen* einen evolutionstheoretisch motivierten Biologismus zu verteidigen versuchen wird.

Es lohnt sich dafür bis zu Aristoteles' *De Partibus Animalium* zurückzugehen. Dort ist bereits festgelegt, dass der Mensch deswegen Mensch ist, weil er »anstelle von Vorderbeinen und Vorderfüßen Arme und die sogenannten Hände« hat: »[A]ls einziges Lebewesen steht er aufrecht, weil seine Beschaffenheit und sein Wesen göttlich sind«.[23] Schon für Aristoteles besteht also ein Zusammenhang zwischen dem Besitz der Hand und der menschlichen Vernünftigkeit und schon hier wird der Handgebrauch in eine Beziehung zum aufrechten Gang gesetzt, wie es die Paläontologie später mühsam aus fossilen Funden deduzieren musste: »Weil es in seiner Natur liegt, aufrecht zu stehen, hat er keine Vorderfüße nötig, sondern die Natur hat ihm anstelle dessen Arme und Hände gegeben«.[24] Dieser Zusammenhang gründet in einer kosmologischen Ordnung, nach der körperliche Ausstattung und kognitive Fähigkeit wohlweislich und nach rationalen Prinzipien unter allen Lebewesen aufgeteilt sind. Daher widerspricht Aristoteles der Theorie des Anaxagoras – wie sie dem heutigen evolutionsbiologischen Verständnis entspräche –, nach der die Vernünftigkeit des Menschen bloß ein *Folgeprodukt* des Handgebrauchs darstellt:

> Anaxagoras sagt nun zwar, daß der Mensch deswegen, weil er Hände hat, das verständigste Lebewesen ist. Folgerichtig ist jedoch, daß er deshalb, weil er das verständigste Lebewesen ist, Hände bekommen hat. Die Hände sind nämlich ein Werkzeug [*organon*], und die Natur teilt wie ein verständiger Mensch jede Sache immer demjenigen zu, der imstande ist, sie zu gebrauchen. Denn es ist sinnvoller, dem wirklichen Flötenspieler Flöten zu geben, als demjenigen der Flöten besitzt, das Flötenspielen beizubringen. Denn die Natur fügt dem Größeren und Wichtigeren das weniger Wichtige hinzu, aber nicht dem weniger Wichtigen das Wertvollere und Größere. Wenn es nun so besser ist und wenn die Natur das Beste immer nach dem Möglichen gestaltet, so ist der Mensch

23 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 17: Zoologische Schriften II, Teil 1)*, übersetzt von Wolfgang Kullmann, Berlin 2007, 686a.

24 Ebd., 687a.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> nicht wegen der Hände am verständigsten, sondern weil er das verständigste Lebewesen ist, hat er Hände.[25]

So drückt sich an der Hand eine ganze kosmologische Ordnung aus: Dass der Mensch die Hand hat, resultiert aus seiner Verständigkeit, insofern diese Teil einer natürlichen Ordnung ist, die selbst »wie ein verständiger Mensch« verfährt. Es liegt gewissermaßen in der Natur der Natur, dass sie, wie das der Technikphilosoph und Aristoteliker Ernst Kapp später ausdrücken wird, nach einem »anthropologischen Maßstab«[26] operiert, der sich umgekehrt wiederum an der Hand ablesen lässt. Eine Spezifik dieser Hand wird von Aristoteles besonders betont, die danach auch Kapp dankbar aufnehmen wird (vgl. Kap. 4.1). Es ist ihre technische Befähigung, die paradigmatischer Ausdruck der rationalen Ordnung dieses Entwurfs ist:

> Denn der Verständige muß jemand sein, der die meisten Werkzeuge richtig benutzen kann, die Hand aber scheint nicht nur ein einziges Werkzeug zu sein, sondern viele Werkzeuge. Sie ist nämlich sozusagen ein Werkzeug, das anstelle von vielen Werkzeugen [*organon pro organōn*] steht. Demjenigen Wesen nun, das imstande ist, die größte Zahl von Handwerkskünsten auszuüben, hat die Natur das am meisten nützliche Werkzeug gegeben, die Hand.[27]

Die besondere technische Befähigung des Menschen ist notwendigerweise mit seiner Vernünftigkeit verbunden und deshalb ist die Hand als ›Werkzeug für Werkzeuge‹ (*organon pro organōn*) dem Menschen zugeteilt. Technische Befähigung, anatomische Spezifika und anthropologische Ordnung gehören für Aristoteles an der Wurzel zusammen.

Bevor sich das folgende Kapitel ausführlicher mit dem ›Werkzeugcharakter‹ der Hand auseinandersetzen wird, sei mit Blick auf die anthropologische Konsequenz dieses theoretischen Entwurfs schon hier auf die Mehrdeutigkeit des Begriffs *organon* (ὄργανον) hingewiesen. Für diesen zentralen aristotelischen Begriff lässt sich nämlich schlichtweg nicht entscheiden, ob er als ›Organ‹ oder als ›Werkzeug‹ übersetzt werden sollte. Mag diese Polysemie für die Übersetzungspraxis ein Problem darstellen,

---

25 Ebd.

26 Vgl. Ernst Kapp, *Grundlinien zu einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, hg. von Harun Maye und Leander Scholz, Hamburg 2015, S. 15–39.

27 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen*, 687a. Dass für Aristoteles aus dem Lob der Hand keineswegs ein gesellschaftliches Lob des Handwerkers entspringt, wird dabei vom Altphilologen Kapp geflissentlich übersehen. Zur aristotelischen Einschätzung der ›banausischen‹ Handarbeit vgl. Hannah Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, hg. von Thomas Meyer, München 2020, S. 114–118.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist sie für das Verständnis der aristotelischen Naturphilosophie zentral. Denn sie verweist darauf, dass sich technische Praxis (*techné*) und natürliche Ordnung (*phýsis*) in einem Entsprechungsverhältnis befinden,[28] wie es bereits in der verständigen Zuteilung der Körperteile und Fähigkeiten durch die Natur angelegt war. Dies stellt den Anlass für Aristoteles dar, eine Kritik an einem anthropologischen Theorem zu formulieren, das man später (bei Herder und Gehlen) als ›Mängelwesentheorie‹[29] bezeichnet hat, sich bei Aristoteles aber deutlich an die Adresse Platons richtet. Im *Protagoras* erzählt dessen Sokrates, dass bei der Entstehung der Welt und der Verteilung der Begabungen durch das Bruderpaar Prometheus und Epimetheus der Mensch versehentlich leer ausgegangen sei. Wo Tiere mit Krallen, Greifzähnen oder Panzern ausgestattet wurden, blieb der Mensch aufgrund eines Versehens »nackt, unbeschuht, unbedeckt, unbewaffnet«.[30] Aus schierer Verlegenheit entspinnt sich die bekannte prometheische Lösung der Ausstattung des Menschen mit dem Feuer. Eine solche komödiantische Kosmologie, die von Zufällen, Fehlkalkulationen und Diebstählen lebt, steht Aristoteles' Auffassung diametral entgegen. Sie beruht für ihn vor allem auf einer Fehleinschätzung des menschlichen Körpers, der keineswegs so wehrlos ist, wie es Platon scheint. Die Vernünftigkeit der menschlichen Anatomie ist für Aristoteles vielmehr in der Hand, als *organon* verstanden, zusammengefasst:

> Diejenigen, die behaupten, daß der Mensch nicht in guter Weise zusammengesetzt ist, sondern am schlechtesten von allen Lebewesen – denn sie sagen, daß

---

28 Vgl. Klaus Bartels, »Der Begriff Techné bei Aristoteles«, in: Hellmut Flashar und Konrad Gaiser (Hg.), *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt*, Pfullingen 1965, S. 275–286, hier vor allem: S. 276f.; zur Hand: S. 284ff.

29 Der Begriff des Mängelwesens stammt von Arnold Gehlen, der ihn als eine »Vergleichsbezeichnung von transitorischem Wert« und nicht als »Substanzbegriff« verstanden wissen möchte (Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt (=Gesamtausgabe, Bd. 3.1)*, Frankfurt a.M. 1993, S. 16). Zu Gehlens morphologischem Argument vgl. ebd., S. 31f., wo die »Unangepaßtheiten, Unspezialisiertheiten« sowie »Primitivismen« ausgeführt werden. Vorbild für Gehlen war dabei Herders *Über den Ursprung der Sprache*, seitdem, so Gehlen, die philosophische Anthropologie »keinen Schritt vorwärts gemacht« hat (ebd., S. 93). Herder spricht von den scheinbaren »*Lücken und Mängel[n]*« der menschlichen Disposition – etwa die eines neugeborenen Kindes: »Nackt und bloß, schwach und dürftig, schüchtern und unbewaffnet« (Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, in: *Frühe Schriften 1764–1772 (=Werke in 10 Bänden, Bd. 1)*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 695–810, hier: S. 715).

30 Platon, *Protagoras*, in: *Werke in acht Bänden*, *Bd. 1*, hg. von Gunther Eigler, S. 83–217, Darmstadt 1990, 321c.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> er unbeschuht und nackt ist und keine Waffe zum Kampf besitzt – sind mit ihrer Rede im Unrecht. Denn die übrigen Lebewesen besitzen ein einziges Verteidigungsmittel, und es ist für sie nicht möglich, stattdessen ein anderes einzutauschen, sondern sie müssen gewissermaßen immer in Schuhen schlafen und alles tun, und niemals können sie die Schutzwehr um ihren Körper herum ablegen und die Waffe, die ein jeder gerade hat, umtauschen. Dem Menschen aber ist es möglich, viele Verteidigungsmittel zu haben, und es ist ihm immer erlaubt, diese zu vertauschen. Ferner kann er jede Waffe, die er will und wann er will, besitzen. Denn die Hand wird für ihn zur Klaue und zum Horn und zum Spieß und zum Schwert und zu jeder beliebigen anderen Waffe und jedem beliebigen anderen Werkzeug. Denn sie kann dieses alles sein, weil sie alles ergreifen und festhalten kann.[31]

Eine Mängelwesentheorie geht also für Aristoteles nicht nur deshalb fehl, weil sie die Vernünftigkeit der kosmologischen Ordnung leugnet. Ihr liegt vielmehr auch ein Missverständnis über die Hand zugrunde, deren eigentliches Privileg gegenüber schwer bewaffneten Tierkrallen darin liegt, dass sie »ein Höchstmaß an Spezialisierung mit einem Höchstmaß an Adaptionsfähigkeit«[32] kombiniert. Die Hand ist damit bestes Beispiel und entscheidender Beweis für eine Verknüpfung von Vernunft, Technizität und kosmologischer Ordnung, die im Menschen angelegt und für ihn wesensbestimmend ist und damit umgekehrt die Vernünftigkeit des Gesamtsystems garantiert. In der aristotelischen Überlagerung von Anthropologie, Zoologie und Kosmologie wird die menschliche Hand zum Metonym einer Ordnung, die gleichermaßen das Ganze der Welt wie das Ganze des Menschen entwirft: eine kosmologische Chiromantie.

c) »Ontoanthropologie« der Hand (Heidegger)

Diese antiken Menschheitsbestimmungen sind deshalb hier aufgegriffen, weil sie den Hintergrund eines philosophischen Einspruchs bilden, der noch im 20. Jahrhundert das menschliche Privileg des Handbesitzes mit einiger Inbrunst verteidigt. Gemeint ist Heidegger, der in mehreren Texten nicht nur die Hand zum philosophischen Fundamentalorgan erklärt, sondern darüber emphatisch eine Grenze zwischen menschlichen Händen und tierischen Klauen zieht. Er wendet sich damit auch gegen eine Einreihung des Menschen in die Tierwelt, wie sie aus zoologischer Perspektive

31 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen*, 687b.
32 Klaus Bartels, »Der Begriff Techné bei Aristoteles«, S. 285.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

spätestens seit der Durchsetzung der darwinistischen Theorie breit vertreten wird.

Mit der Theorie der tierischen Abstammung des Menschen wird nicht nur die ›anthropologische Differenz‹ erheblich erschüttert, wenn die Abgrenzung des Menschen vom Tier in ein Modell gradueller Abstufungen überführt wird, das ganz neue Übergangserzählungen, Entwicklungsfantasien und Regressionsängste mit sich bringt. Vor allem wird mit dieser zoologischen Nivellierung die Frage nach dem Menschen, nach seinem Wesen und seiner Wahrheit, der Philosophie entzogen und den empirischen Wissenschaften überantwortet. So ist etwa für den Darwin-Enthusiasten Ernst Haeckel, so Bernhard Kleeberg, die »*vollständige* Reduzierbarkeit des Menschen als Kulturwesen auf den Menschen als reines Naturwesen unbezweifelbar wahr«.[33] Insofern die vergleichende Anatomie »die bedeutungsvolle Tatsache« beweist, »daß der Körperbau des Menschen und der Menschenaffen nicht nur im höchsten Grade ähnlich, sondern in allen wesentlichen Beziehungen derselbe ist«,[34] sieht Haeckel jede anthropologische Kontroverse beendet: »Dieselben 200 Knochen, in der gleichen Anordnung und Zusammensetzung, bilden unser inneres Knochengerüst; dieselben 300 Muskeln bewirken unsere Bewegungen; dieselben Haare bedecken unsere Haut«.[35] Das gilt auch für die Hand: Zwar kann sich kein Affe die Schuhe binden,[36] dennoch gibt es aus anatomisch-morphologischer Sicht keine *differentia specifica*, von der aus Affen- von Menschenhände wesensmäßig unterschieden werden könnten. (Abb. 1).[37]

---

33 Bernhard Kleeberg, *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*, Köln u.a. 2005, S. 172.

34 Ernst Haeckel, *Die Welträtsel. Germeinverständliche Studien über monistische Philosophie*, Stuttgart 1921, S. 23f.

35 Ebd., S. 24. Die Aufzählung streckt sich fort über Ganglienzellen, Herz, Zähne, Drüsen und Fortpflanzungsorgane der Menschenaffen.

36 Vgl. etwa Paul Valérys Lob des Knotenbindens: »Songez qu'il n'est peut-être pas, dans toute la série animale, un seul être que l'homme, qui soit mécaniquement capable de faire un noeud de fil; et observez, d'autre part, que cet acte banal, tout banal et facile qu'il est, offre de telles difficultés à l'analyse intellectuelle que les ressources de la géométrie la plus raffinée doivent s'employer pour ne résoudre que très imparfaitement les problèmes qu'il peut suggérer.« (Paul Valéry, »Discours aux chirurgiens«, in: *Oeuvres I*, Paris 1957, S. 907–923, hier: S. 918.)

37 Vgl. die Beschreibung in Ernst Haeckel, *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen. Keimes- und Stammesgeschichte*, Leipzig 1910, S. 791: »Vergleichen wir unbefangen das Knochengerüst von Arm und Hand des Menschen mit demjenigen der nächst verwandten Menschenaffen, so ergibt sich eine fast vollkommene Uebereinstim-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

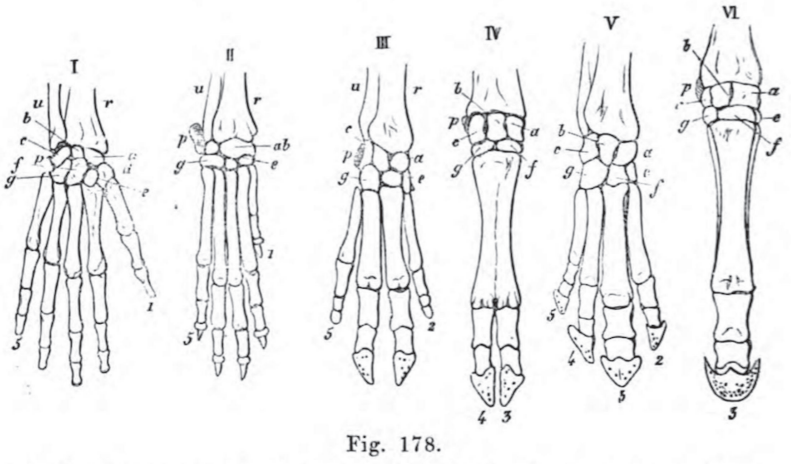


Abb. 1: Morphologischer Vergleich vorderer Extremitäten nach Carl Gegenbaur

Dagegen wendet sich nun Heidegger mit einem spezifisch *philosophischen* Widerspruch gegenüber einer ›Biologisierung‹ des Menschen, wenn er die Hand in seiner *Parmenides*-Vorlesung als »Wesensauszeichnung des Menschen«[38] bestimmt. Kontext dieser Polemik ist zunächst die Ablehnung der Schreibmaschine, welche die Schrift »dem Wesensbereich der Hand« entreißt.[39] Die Technikskepsis Heideggers führt ihn dann aber bis zur Diskussion der anthropologischen Differenz und damit auf deutlich aris-

---

mung. Inbesondere gilt das vom Schimpanse.« Carl Gegenbaur spricht bezüglich der Hand in seiner *Vergleichenden Anatomie* bloß noch von einem »aus einer grösseren Anzahl kleinerer Skeletelemente bestehende[n] Abschnitt« (Carl Gegenbaur, *Grundzüge der vergleichenden Anatomie*, Leipzig 1870, S. 687). Der Mensch ist für Gegenbaur in einer solchen morphologisch-vergleichenden Reihe nur eines von vielen »pentadactylen« Lebewesen, wie sie vom Plesiosaurier bis zu den heutigen Säugetieren reichen. Höchstens die »freiere Beweglichkeit der beiden Knochen des Vorderarmes, sowie die Verbindung der Hand mit nur einem derselben«, lässt Gegenbaur als besonderes Merkmal gelten. Diese Entwicklung »enthebt die Vorderextremität ihrer niederen Function als blosser Stützapparat, indem sie dieselbe auf höherer Stufe zum Greiforgane sich umgestalten lässt.« Diese Entwicklung zeigt sich unter anderem bei Beuteltieren, erreicht aber »ihre höchste Form bei den Affen und beim Menschen« (ebd., S. 690).

38 Martin Heidegger, *Parmenides*, S. 118.

39 Ebd., S. 119. Die Heidegger-Passagen zur Schreibmaschine sind durch Friedrich Kittlers extensive Ausführungen mittlerweile legendär geworden: Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 290ff. Vgl. auch die Ausführung zu stenotypistischen Händen in Kap. 6.2 der vorliegenden Arbeit.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

totelische Spuren: »Kein Tier hat eine Hand, und niemals entsteht aus einer Pfote oder einer Klaue oder einer Kralle eine Hand«.[40] Ausführlicher heißt es später in *Was heißt Denken*:

> Greiforgane besitzt z.B. der Affe, aber er hat keine Hand. Die Hand ist von allen Greiforganen: Tatzen, Krallen, Fängen, unendlich, d.h. durch einen Abgrund des Wesens verschieden. Nur ein Wesen, das spricht, d.h. denkt, kann die Hand haben und in der Handhabung Werke der Hand vollbringen.
> Allein das Werk der Hand ist reicher, als wir gewöhnlich meinen. Die Hand greift und fängt nicht nur, drückt und stößt nicht nur. Die Hand reicht und empfängt und zwar nicht allein Dinge, sondern sie reicht sich und empfängt sich in der anderen. Die Hand hält. Die Hand trägt. Die Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist. Die Hände falten sich, wenn diese Gebärde den Menschen in die große Einfalt tragen soll. Dies alles ist die Hand und ist das eigentliche Hand-Werk. In ihm beruht jegliches, was wir gewöhnlich als Handwerk kennen und wobei wir es belassen. Aber die Gebärden der Hand gehen überall durch die Sprache hindurch und zwar gerade dann am reinsten, wenn der Mensch spricht, indem er schweigt. Doch nur insofern der Mensch spricht, denkt er; nicht umgekehrt, wie die Metaphysik es noch meint. Jede Bewegung der Hand in jedem ihrer Werke trägt sich durch das Element, gebärdet sich im Element des Denkens. Alles Werk der Hand beruht im Denken. Darum ist das Denken selbst das einfachste und deshalb schwerste Hand-Werk des Menschen, wenn es zu Zeiten eigens vollbracht sein möchte.[41]

Diese Stellen sind einigermaßen berühmt geworden,[42] sollen aber hier kurz im Hinblick auf die von Aristoteles aufgeworfene Problemstellung nochmal diskutiert sein. Dabei sind drei zentrale Thesen Heideggers wichtig: *Erstens* hat der Mensch – und nur der Mensch – Hände statt »Tatzen, Krallen und Fängen«, sodass die Hand die anthropologische Zäsur markiert; *zweitens* besteht der »Abgrund des Wesens« zwischen menschlicher Hand und tierischer Kralle im Denken, das die Hand allererst realisiert (hier werden die Anleihen bei Aristoteles deutlich, der zuerst die Verknüpfung von Handgebrauch, aufrechter Körperhaltung und mensch-

40 Martin Heidegger, *Parmenides*, S. 118.

41 Martin Heidegger, *Was heißt Denken? (=Gesamtausgabe, Bd. 8)*, hg. von Paola-Ludovika Coriando, Frankfurt a.M. 2002, S. 18f.

42 Neben dem erwähnten Kittler ist die Prominenz dieser Passagen vor allem auch auf Jacques Derridas Heidegger-Lektüre zurückzuführen, die im Folgenden aufgegriffen wird. Peter Risthaus hat in einem Aufsatz den »(Zwischen-)Raum des Menschlichen« an Kant, Rilke und eben Heidegger über die Hand abzumessen versucht: Vgl. Peter Risthaus, »Pfote, Klaue, Hand. Zum anthropogenen Zwischenraum«, in: Anne von der Heiden und Joseph Vogl (Hg.), *Politische Zoologie*, Berlin und Zürich 2007, S. 57–70, hier: S. 59f.; vgl. auch Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik«, S. 198ff.; sowie die im Folgenden zitierten Sekundärquellen.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

licher Vernünftigkeit beschrieb[43]); und *drittens* erwächst daraus eine noch zu erfüllende Aufgabe des Denkens als ein »Hand-Werk«, das »zu Zeiten eigens vollbracht sein möchte«. Die Hände sind, wie die Seinsfrage selbst, mit einem Zeitpfeil versehen.

Jacques Derrida hat gegenüber solchen Passagen daran erinnert, dass »in der Manier […], in der ein Denker oder ein Wissenschaftler von einer sogenannten ›Animalität‹« spricht, sich die »grundsätzliche Axiomatik des gehaltenen Diskurses« zeigt.[44] Dabei rückt nicht nur die Dogmatik solcher Aussagen ins Licht, die »ein empirisches oder positives Wissen voraus[setzen], ohne daß die dazu berechtigenden Geltungsansprüche, Beweise und Zeichen hier gezeigt werden«.[45] Derrida weist auch auf den ostentativen Singular hin, mit dem bei Heidegger stets nur von *der* Hand die Rede ist und der den Abstand von einer »organische[n] oder technische[n] Zerstreuung«[46] der Tätigkeiten bloßer Greiforgane markiert. In Heideggers Sprechen von der Hand vollzieht sich somit eine rhetorische Bewegung, die sowohl nach außen abgrenzt wie sie nach innen ein einheitliches Wesen zu versammeln sucht und die sich am penetrant durchgehaltenen grammatischen Singular ablesen lässt. Man kann mit einer bereits an Rilke aufgegriffenen Unterscheidung von einer *sym*bolischen Kraft der Hand sprechen, die der *dia*bolischen Zerstreuung pluraler Hände entgegengesetzt wird. Dieser Gestus der Vereinigung und Vereinheitlichung verweist nach Derrida auf »de[n] wesentlichen Schauplatz des Textes« Heideggers:

> Er wird durch einen Humanismus markiert, der gewiß kein metaphysischer sein will […], sondern ein Humanismus, der zwischen einem menschlichen Geschlecht, das man der biologistischen Bestimmung entziehen will […] und einer Animalität, die man innerhalb seiner organisch-biologischen Programme einschließt, eben nicht Differenzen einschreibt, sondern eine absolute, über

43 Vgl. dazu David Espinet, »Martin Heidegger – der leibliche Sinn von Sein«, in: Emmanuel Alloa u.a. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2019, S. 52–67. Dieser bringt die Stelle aus *Was heißt Denken?* explizit mit der aus Aristoteles zitierten Stelle zur Meinungsverschiedenheit zwischen Anaxagoras und Aristoteles in *De Partibus Animalium* in Verbindung.

44 Jacques Derrida, »Heideggers Hand«, in: *Geschlecht (Heidegger)*, Wien 1988, S. 45–99, hier: S. 66. Die Auseinandersetzung Derridas mit Heidegger in Bezug auf die Frage nach dem Menschen hat eine längere Vorgeschichte. Vgl. etwa den schon 1968 gehaltenen Vortrag: Jacques Derrida, »Fines hominis«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 119–141, insbesondere: S. 131ff.; sowie Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2016, S. 203–226 zu Heideggers *Grundbegriffen der Metaphysik*.

45 Jacques Derrida, »Heideggers Hand«, S. 66f.

46 Ebd., S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> eine Opposition gebildete Grenze, […] womit sie der widerständigsten metaphysisch-dialektischen Tradition folgt.[47]

Die Rolle der Hand in Heideggers Denken besteht demnach in der Markierung eines Wissens vom Menschen, das diesen nicht auf die anatomische oder zoologische Bestimmung als *homo sapiens* reduzieren möchte. Heidegger entzieht die Bestimmung des Menschen nicht nur der Biologie, sondern markiert die anthropologische Grenze als Außengrenze des Biologischen. Alles diesseits des Animalischen mag Biologie sein, alles jenseits dessen ist der Philosophie überantwortet, insofern nur der Mensch zur Aufgabe des Denkens berufen ist – eine Aufgabe, die ihm buchstäblich in die *Hand* gelegt ist. So ist das Wesentliche der Philosophie mit dem Wesentlichen des Menschen verbunden. Peter Sloterdijk hat dies als die »Ontoanthropologie« Heideggers bezeichnet.[48] Aus diesem Zusammenhang speist sich die aristotelische Bewegung Heideggers, wenn dieser schreibt, der Mensch habe nicht Hände, »sondern die Hand hat das Wesen des Menschen inne«.[49] Dass die Hand gar nicht unter biologischen, zoologischen oder morphologischen Gesichtspunkten zur Diskussion gestellt wird, ist die gleichzeitig trivialste wie grundlegendste Feststellung dieser Passagen: »Allein das Wesen der Hand läßt sich nie als ein leibliches Greiforgan bestimmen oder von diesem her erklären.«[50]

Ein solches ontologisches Gewicht der menschlichen Hand hat sich in Heideggers Denken schon vor der vielzitierten ›Kehre‹ angekündigt.

---

47 Ebd., S. 67.

48 Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt a.M. 1999, S. 26.

49 Martin Heidegger, *Parmenides*, S. 118. Man darf vermuten, dass die apodiktische Natur solcher Chiasmen maßgeblich zu ihrer Wirkung beigetragen hat. In ähnlicher Weise schreibt Heidegger in den *Grundbegriffen der Metaphysik*: »Wir dürfen nicht sagen, das Organ hat Fähigkeiten, sondern die Fähigkeit hat Organe.« (Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 324) Dass sich bei Heidegger grundlegende anthropologische Setzungen »über alle Kehren hinweg auf jene auffälligen merksatzähnlichen, quasi-transzendentalen Formeln bringen« lassen, hat auch David Espinet kritisiert: David Espinet, »Martin Heidegger – der leibliche Sinn von Sein«, S. 56.

50 Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, S. 18. Vgl. auch Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark*, S. 25: »In diesem Punkt ist Heidegger unerbittlich, ja er tritt wie ein zorniger Engel mit gekreuzten Schwertern zwischen das Tier und den Menschen, um jede ontologische Gemeinschaft zwischen den beiden zu verwehren. […] Im Kern dieses anti-vitalistischen Pathos wirkt die Erkenntnis, daß der Mensch zum Tier in ontologischer, nicht in spezifischer oder generischer Differenz steht, weswegen er unter keinen Umständen als Tier mit einem kulturellen oder metaphysischen Plus aufgefaßt werden darf.«

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auch in *Sein und Zeit* (1927), wo Heidegger den »Aufweis des Seins des nächstbegegnenden Seienden«[51] in den Begriffen der gebrauchenden »Zuhandenheit« und der aufsässigen »Vorhandenheit« beschreibt, ist die Handmetaphorik nicht zufällig. Werden aber in *Sein und Zeit* solche anthropologischen Setzungen noch tunlichst vermieden,[52] so werden sie in der wenig später gehaltenen Vorlesung *Die Grundbegriffe der Metaphysik* (1929/30) explizit ausgesprochen. Heidegger entwickelt das Argument der *Grundbegriffe* entlang der Unterscheidungen von weltarmem Tier und weltbildendem Menschen,[53] wobei dem Tier gerade »die Offenbarkeit von Seiendem«[54] abkommt, die sich in *Sein und Zeit* in der »›Handlichkeit‹ des Hammers«[55] paradigmatisch eröffnet (vgl. ausführlicher dazu Kap. 5.1). Ist damit nicht trotz Heideggers Widerspruch gegen die philosophische Anthropologie die eigene Philosophie durch ein anthropologisches Privileg angetrieben? Wenn sich im *hantierenden* Gebrauch die daseinsanalytische Frage von *Sein und Zeit* paradigmatisch eröffnet, dann verweist die Handmetaphorik dieser Passagen jedenfalls auf eine anthropologische Schlagseite: Das Morphem ›Hand‹ im »Zuhandenen« markiert denjenigen Menschen, dem die Reflexion auf das Zeug insofern exklusiv zusteht, als er – dank der Hand – nicht auf die Benommenheit des Tiers beschränkt bleibt.

Das schlägt sich zuletzt in einer rhetorischen Bewegung nieder, die schon bei Husserl das Sprechen von der Hand maßgeblich motiviert hat: das Beispiel. Heidegger schreibt in *Was heißt Denken?*: »Greiforgane besitzt z.B. [!] der Affe, aber er hat keine Hand.«[56] Auch die Exemplarität dieses Affen verweist auf mehr bloße zoologische Verwandtschaft oder

51 Martin Heidegger, *Sein und Zeit (=Werkausgabe, Bd. 2)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 66.

52 Vgl. ebd., insbesondere: S. 48ff. Nach Heidegger ist jede Anthropologie (wie jede Biologie und Psychologie) notwendigerweise »seinsvergessen«: Ungeachtet ihrer positiven Ergebnisse, können ihre »ontologischen Fundamente nie nachträglich aus dem empirischen Material hypothetisch erschlossen werden.« (Ebd., S. 50)

53 Vgl. Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 263. Zur Beschreibung tierischer »Umwelten« und »Innenwelten« greift er dabei unter anderem auf die Arbeiten Jakob von Uexkülls zurück, vgl. ebd., S. 379ff. Siehe dazu auch Giorgio Agamben, *Das Offene*, S. 59f.

54 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 361.

55 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 69.

56 Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, S. 18. Auch Derrida spricht von einer »sehr klassisch gesetzte[n], sehr dogmatisch und metaphysisch gesetzte[n] Opposition […] zwischen der Menschenhand und der Affenhand« (Jacques Derrida, »Heideggers Hand«, S. 57).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

morphologische Ähnlichkeit zum Menschen. Aufschlussreich ist wieder die *Grundbegriffe*-Vorlesung, wo der Affe an Stellen auftaucht, an denen Heidegger gar nicht den Unterschied zwischen Mensch und Tier diskutiert. Er spricht dort vom Menschen als »Kulturdiener und Affen seiner Erfindungen«,[57] und zuvor wird bereits der »heutige städtische Mensch und Affe der Zivilisation«[58] im Kontext von Heideggers Technikkritik belächelt. Symptomatischerweise fallen solche Bezeichnungen in einer Vorlesung, welche die Metaphysik als eine spezifisch menschliche Aufgabe und im kontrastierenden Vergleich zur »Benommenheit« des Tieres bestimmt. Heideggers Affentum geht, mit Agamben formuliert, durch das Innere des Menschen hindurch. Wenn das Denken als das »schwerste Hand-Werk des Menschen« noch aussteht und »zu Zeiten eigens vollbracht sein möchte«,[59] dann fällt das auf den »Menschen und Affen der Zivilisation« zurück. Streng genommen müsste man also sagen: Nicht alle Menschen haben Hände.

Der Nexus von Hand und Mensch, wie ihn Aristoteles beschrieben hat und laut dem die Hand die anatomische Signatur einer vernünftigen Naturordnung darstellt, ist damit an sein so konsequentes wie aporetisches Ende geführt. Heideggers Hand wird, aufgrund ihrer Verbundenheit mit Sprache und Denken, zur »Wesensauszeichnung« eines Menschen, dessen philosophische Befähigung überhaupt nicht unter dem Gesichtspunkt seiner Animalität verstanden werden kann, dessen kulturkritische Schlagseite aber stets auf ein »almost human«[60] zurückgreifen muss, um die anthropologische Auszeichnung nach außen abzugrenzen. So findet sich, trotz oder wegen Heideggers aggressivem Humanismus, ein Affe inmitten dieses philosophischen Diskurses platziert.

---

57 Ebd., S. 241. Darauf weist auch Derrida hin: Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, S. 209.

58 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 7

59 Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, S. 19.

60 »[T]o be ›almost human‹« lautet Donna Haraways Formel für den Affen als (unfreiwilliges) Aushandlungsobjekt der Frage, was es bedeutet ›fast‹ oder ›noch nicht ganz‹ Mensch zu sein (Donna Haraway, *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Science*, London und New York 1989, S. 3). Das Frontispiz von Haraways Buch zeigt passenderweise ineinander gelegte Menschen- und Affenhände.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4.2 Urszenen des Handgebrauchs

a) Evolutionsbiologische Verunsicherungen

Es wurde angedeutet, dass Heideggers philosophischer Einspruch sich auch gegen diejenigen biologischen Nivellierungsversuche wendet, in der die Bestimmung des Menschen der Philosophie strittig gemacht wird und stattdessen den Beschreibungs- und Vergleichungskünsten der Zoologie zugesprochen wird. Eine solche bioanthropologische Rejustierung des Menschen kann sich nicht zufällig auf die Theorie Darwins berufen, die ihre zentralen Gesetze der Artenentwicklung ebenfalls der genauen Deskription und Skizzierung minimaler Artenunterschiede verdankt.[61] Dass mit Darwin der Anspruch, nicht zur Tierwelt gehören zu müssen, nunmehr als ein historischer Prozess zu erklären ist, dass die Menschen*bestimmung* nun zur Frage der Mensch*werdung* wird und die anthropologische Grenze statt einer Wesensdifferenz zur bloßen Frage des Grads wird, all das stellt die Definitionsversuche des Menschen fortan vor signifikante Herausforderungen. Freud spricht bekanntlich von der Evolutionstheorie – neben der kopernikanischen Revolution und seiner eigenen Psychoanalyse – als einer der drei großen »Kränkungen der Menschheit«.[62] Der Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr bringt es auf den Punkt: Bei Darwin ginge es nicht »um eine Frage der Gelehrsamkeit […], sondern um die Menschheit selbst; die bisherige Menschheit war plötzlich in Frage«.[63]

Bekanntlich ist die Vorstellung, der Mensch sei Produkt einer längeren evolutionären Entwicklung, nicht erst mit Darwin entstanden, sondern führt mindestens zu Jean-Baptiste de Lamarcks 1809 zuerst publizierter Evolutionstheorie zurück, die aber, aufgrund ihres Festhaltens an der klassisch-naturgeschichtlichen Wesensordnung, kein Vorläufer Darwins im strengen Sinne ist.[64] Lamarck geht von der Möglichkeit der Vererbung

---

61 Vgl. zur Geschichte von Darwins »Konversion« am Beispiel der berühmten Galapagos-Finken, die erst abskizziert und gegenübergestellt werden mussten, um auf eine Theorie der Artentwicklung zu deuten: Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt a.M. 2007, S. 65–81.

62 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge (=Studienausgabe Bd. 1)*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1997, S. 283f.

63 Hermann Bahr, »Natur«, in: *Essays*, Leipzig 1921, S. 127–136. hier: S. 127.

64 Foucault betont, »daß Lamarck die Transformationen der Arten nur von der ontologischen Kontinuität herdachte, die die der Naturgeschichte der Klassik war«, und sieht Lamarck daher nicht als Vorläufer der Evolutionstheorie Darwins: »Was das Denken La-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

während des Lebens erworbener Eigenschaften aus, sodass Evolution ›eingeübt‹ und sich ›angewöhnt‹ wird – er spricht wiederholt von *habitudes*.[65] Dass individuelle Strebungen zu Anpassungen der ganzen Art führen können, darin liegt das Verlockende dieser Theorie, die noch im frühen 20. Jahrhundert als ein ›Lamarckismus‹, der nicht immer viel mit den Vorstellungen Lamarcks zu tun hat, nachwirkt. Inwiefern damit auch verschiedene Erzählformen der menschlichen Entwicklung korrelieren, wird im Folgenden zu zeigen sein.[66]

---

marcks möglich macht, ist nicht das ferne Ahnen eines Evolutionismus, der da kommen würde, sondern die Kontinuität der Wesen, so wie sie die natürlichen ›Methoden‹ entdeckten und annahmen.« Entsprechend ist der diskursgeschichtliche Umbruch für Foucault gar nicht bei der evolutionären Biologie (sei es Darwin oder Lamarck) anzusetzen, sondern bei Cuvier – und das obwohl dieser die Evolutionstheorie ablehnte. Bei Cuvier finden sich laut Foucault »mehrere der Bedingungen vereinigt, die etwas wie das Evolutionsdenken möglichen machen«; bspw. tritt die Historizität als »fundamentale Seinsweise« in das Reich des Lebendigen ein, ohne dass es sich dabei um eine ontologisch vorgelagerte Ordnung handelt (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 336f.). Vgl. auch Michel Foucault, »Die Situation Cuviers in der Geschichte der Biologie (Vortrag)«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II: 1970–1975*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 37–82.

65 Vgl. Jean-Baptiste de Lamarck, *Philosophie Zoologique, ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, *Bd. 1*, hg. von Charles Martins, Paris 1874, S. 72. Zur Rezeptionsgeschichte von Lamarckismus und Darwinismus vgl. Peter J. Bowler, *The Eclipse of Darwinism*, Baltimore und London 1983, S. 58–106. Zur historischen Kontextualisierung der darwinistischen Theorie innerhalb verschiedener, parallel existierender evolutionsbiologischer Paradigmen vgl. Peter J. Bowler, *The Non-Darwinian Revolution. Reinterpreting a Historical Myth*, Baltimore und London 1988, vor allem: S. 6–19.

66 Dabei soll es nicht um eine breite Ausarbeitung des Verhältnisses von Literatur und Evolutionsbiologie gehen, das spätestens seit dem Aufkommen eines diskurs- und wissensgeschichtlichen Interesses in der Literaturwissenschaft gut erforscht ist. Peter Sprengel, *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1998, monierte noch das Desinteresse deutschsprachiger Literaturwissenschaft an dem Themengebiet. Tatsächlich hat die schon 1983 erschienene Studie von Gillian Beer gezeigt, dass es bei einem Phänomen wie der Evolutionsbiologie nie um die bloße Reproduktion biologischer Theorien in literarischen Texten geht, sondern dass mit den »inherent affinities [der Evolutionsbiologie, A.H.] with the problems and processes of narrative« poetologische Fragestellungen immer schon mitgestellt sind: Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Centry Fiction*, Cambridge 2000, S. 5. Für eine umfassende Studie zu den divergenten Rezeptionsformen vgl. Werner Michler, *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859–1914*, Köln 1999; für eine Studie mit anglistischem Fokus vgl. Virginia Richter, *Literature after Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859–1939*, Basingstoke 2011; als erzählerische »Krise der Realteleologie« nähert sich dem Thema: Philip Ajouri, *Erzählen*

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Obwohl die Evolutionsbiologie also erst im Gefolge von Darwins *On the Origin of Species* (1859) – und im Anschluss an mehrere fossile Funde im berühmt gewordenen Neandertal zwischen 1856 und 1880[67] – zu einer Theorie von breiter wissenschaftlicher Valenz avanciert ist, so verlief die Rezeptionsgeschichte von Darwins Theorie in doppelter Hinsicht gegen ihren Urheber: Während sich Darwins *struggle for life* auf der Gattungsebene abspielt, blieben auf das Individuum zielende lamarckistische Interpretationen – prominent etwa bei Sigmund Freud – weithin verbreitet; dazu wurde dem offenen und wuchernden Prozess der *natural selection* stets das Ideal einer zielgerichteten und geordneten Entwicklung entgegengehalten. Die ›darwinistische Revolution‹ war nach Peter J. Bowler also aus dem doppeltem Grund keine, weil eine Evolutionsbiologie schon *vor* Darwin durchaus diskursfähig war und weil diese selbst *nach* Darwin nicht streng darwinistisch interpretiert wurde.[68] Die Wirkung evolutionsbiologischer Popularisierungsschriften war dabei für den deutschsprachigen Raum besonders prägend (vor allem durch Ernst Haeckel und Wilhelm Bölsche[69]), die einer teleologischen Interpretation der Theorie Darwins keineswegs abgeneigt waren.[70]

---

nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller, Berlin und Boston 2007.

67 Vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1988, S. 22–28, insbesondere: S. 25.

68 Vgl. Peter J. Bowler, *The Non-Darwinian Revolution*, S. 5ff.

69 Haeckels maßgeblicher Beitrag zu den paläoanthropologischen Diskussionen seiner Zeit liegt in der Annahme eines sprachlosen Vorfahren (der sogenannten *homo alalus*), der den *missing link* zwischen Menschen und anderen Primatenarten darstellen soll. Vgl. zu Haeckel die umfassende Studie von Bernhard Kleberg, *Theophysis.* Zu Hermann Bölsche vgl. die Beiträge in Gerd-Hermann Susen und Edith Wack (Hg.), *»Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder«. Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012; Philipp Sarasin und Michael Hagner, »Wilhelm Bölsche und der ›Geist‹. Populärer Darwinismus in Deutschland 1887–1934«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 4 (2008), S. 47–68; sowie Jenny Willner, »›Vom Fisch an aufwärts giebt es keinen Rückfall‹. Bedrohlicher Optimismus in Wilhelm Bölsches ›Das Liebesleben in der Natur‹«, in: Cornelia Ortmann, Patrick Ramponi, Jenny Willner (Hg.), *Das Tier als Medium und Obsession*, Berlin 2015, S. 265–302.

70 Vgl. Eva-Marie Engels, »Darwins Popularität im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Die Herausbildung der Biologie als ›Leitwissenschaft‹«, in: Achim Barsch und Peter Hejl (Hg.), *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*, Frankfurt a.M. 2000, S. 91–145, die drei Gründe für die besondere Faszintion für Darwin im deutschen Sprachraum nennt: Erstens zirkulierten zuvor schon Evolutionstheorien und der Darwinismus fiel entsprechend auf einen fruchbaren Boden; zweitens kam Darwins nichtteleologischer Entwurf dem materialistischen Denken des 19. Jahrhunderts zupass (davon ist bei Haeckel und Bölsche freilich wenig zu spüren);

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Innerhalb dieses entwicklungsbiologischen Rahmens hat die Hand ihre seit Aristoteles tradierte Rolle als anthropologischer Marker nun keineswegs eingebüßt. Vielmehr werden der werkende Handgebrauch und der Vergleich verschiedener Primatenhände zu Leitlinien der Beschreibung des Ausgangs des Menschen aus seiner tierischen Vergangenheit. Nach einer gängigen Theorie ist es die Entwicklung des aufrechten Ganges nach dem Verlassen des Waldes und die damit verbundene Entlastung der Hand von den Pflichten des Greifens und Stützens, welche die anatomischen Anpassungen des Menschen auslösten. Nur einer derart ›freigewordenen‹ Hand war es möglich, die ersten Versuche des Werkzeuggebrauchs zu unternehmen, die daraufhin das Anwachsen des Gehirns ausgelöst haben.[71] In Vilém Flussers lakonischen Worten ist der Mensch damit das »Säugetier, das sich erhoben hat, um seine vorderen Gliedmaßen frei baumeln zu lassen«.[72] So formuliert wurde das bereits in Darwins *The Descent of Man* (1871), in der dieser seine Thesen zum heiklen Thema der »development of man from some lower form«[73] preisgab:

> As soon as some ancient member in the great series of the Primates came, owing to a change in its manner of procuring subsistence, or to a change in the conditions of its native country, to live somewhat less on trees and more on the ground, its manner of progression would have been modified; and in this case it would have had to become either more strictly qudrupedal or bipedal. […] Man alone has become a biped; and we can, I think, partly see how he has come to assume his erect attitude, which forms one of the most conspicuous differences between him and his nearest allies. *Man could not have attained his present dominant position in the world without the use of his hands, which are so admirably adapted to act in obedience to his will.*[74]

---

drittens fiel Darwins Theorie in einen Zeitraum breiter naturwissenschaftlicher Popularisierungsbestrebungen, vgl. ebd., S. 115f.

71 Vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, S. 36: »Die Freiheit der Hand führt fast notwendig zu einer technischen Aktivität, die von der des Affen verschieden ist; ihre Freiheit bei der Fortbewegung verlangt im Verein mit dem kurzen Gesicht und dem Fehlen offener Reißzähne die Verwendung künstlicher Organe, von Werkzeugen also. Aufrechter Gang, kurzes Gesicht, Hände, die bei der Fortbewegung frei bleiben, und der Besitz beweglicher Werkzeuge, dies sind in der Tat die fundamentalen Merkmale der Menschheit.«

72 Vilém Flusser und Louis Bec, *Vampyrotheutis Infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Göttingen 1993, S. 43.

73 Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, Vol 1*, London 1871, S. 48.

74 Ebd., S. 140f., Hervorhebung A.H.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Damit ist schon recht früh einer »*zerebralistischen* Sicht der Evolution«[75] widersprochen, nach der eine entelechisch angelegte Vernunftmäßigkeit den Affen zum Menschen hat werden lassen, womit das Gehirn den Vorrang vor der Hand reklamieren könnte.[76] Die zitierten Worte des Ex-Schimpansen Rotpeters, nach denen der Handschlag »die Richtlinie zeigen« soll, nach der »in die Menschenwelt eingedrungen« (KKAD, 300) werden kann, sind in ihrer evolutionsbiologischen Schärfe kaum zu überschätzen.

Handbesitz und Handgebrauch werden so auch zum Anlass genommen, die anthropologische Differenz nicht einfach fallen zu lassen, wie es das Entwicklungsprinzip nahelegen mag. So meint etwa der Anthropologe Paul Alsberg, auf dessen Thesen noch einzugehen sein wird, dass gerade weil »es die ›Hand‹ gewesen ist, welche den Menschen zum Menschen gemacht hat«,[77] es zu bestreiten gilt, »daß *zwischen Mensch und Tier keine prinzipielle Schranke bestehe*«.[78] Damit nimmt Alsberg gegen Ernst Haeckel Stellung, der als Konsequenz der Evolutionstheorie die anthropologische Differenz insgesamt kassiert und den Menschen dem Tierreich einordnet.[79] Anthropologie wird nach Haeckel einfach zu einem Teilgebiet der Zoologie.[80] Für Alsberg ist der menschliche Handgebrauch

---

75 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, S. 43.

76 Leroi-Gourhan spricht zusammenfassend davon, dass »die Fortschritte in der Anpassung des Bewegungsapparates eher dem Gehirn genützt haben, als daß sie von diesem hervorgerufen worden wären« (ebd.). Prähistorische Fußspuren weisen den aufrechten Gang und damit die freigewordene Hand bei Urmenschen nach, deren Gehirnvolumen weitaus kleiner als das des heutigen Menschen war (was wiederum Schädelfunde beweisen). Der Mensch lief also bereits aufrecht *bevor* sich sein Gehirn entwickelte. Vgl. Martin Weinmann, »Hand und Hirn«, in: Marco Wehr und Martin Weinmann (Hg.), *Die Hand. Werkzeug des Geistes*, Heidelberg und Berlin 1999, S. 15–59.

77 Paul Alsberg, *Das Menschheitsrätsel. Versuch einer prinzipiellen Lösung*, Dresden 1922, S. 378.

78 Ebd., S. 25.

79 Diese Lösung ist umso komfortabler, als nach der Haeckel'schen Auffassung der Evolutionstheorie das anthropologische Privileg keineswegs aufgegeben werden muss; nach Haeckels Entwurf setzt eine evolutionsgeschichtliche Vervollkommnungstendenz den Menschen wieder an die Spitze der Lebewesen. Diese Entwicklungstendenz begründet er morphologisch: »Der Organismus ist um so vollkommener, je höher der morphologische Individualitäts-Grad ist, zu welchem er sich erhebt.« (Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Bd. 1: Allgemeine Anatomie*, Berlin 1866, S. 371.)

80 Haeckel legt in seinem Hauptwerk *Generelle Morphologie* bereits 1866 fest, dass man »auch zur wissenschaftlichen *Anthropologie* nur durch das intensivste und extensivste Studium der *vergleichenden Zoologie* gelangen« kann (Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Bd. 2: Allgemeine Entwicke-*

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dagegen Auslöser eines *qualitativen* Umschlags, der den Menschen mehr oder weniger schlagartig dem Tierreich enthebt. Damit wird ein biologisches und philosophisches Problem zu einer Schwellenerzählung.

Die Besonderheit der anthropologischen Reflexion in Bezug auf die Hand lässt sich an diesen Optionen aber schon aufweisen. Die Hand eröffnet einerseits die Möglichkeit, in ein emphatisches Verhältnis zum eigenen Menschsein zu treten, in dem der produktive Handgebrauch zum anthropologischen Marker wird, der den Menschen aus dem Tierreich herauslöst. Gleichzeitig verweist dieselbe Hand immer auch auf ebendiese tierische Herkunft und ermöglicht darüber animalische Verwandtschaftsentwürfe und regelrechte Regressionsfantasien. Die Hand bewirkt weniger eine klare Grenzziehung zum Tierreich, als dass sie zum Verhandlungsort der Deutung und Umdeutung dieser Zäsur wird. Die Spannung zwischen anthropologischer Exponierung und zoologischer Anbindung wird keiner eindeutigen Lösung zugeführt; umso mehr wird die Hand im Rahmen des evolutionären Diskurses zu einer Figur, an der sich die Darstellungsoptionen des *anthropos* und die Erzählbarkeit seiner Entwicklungsgeschichte ablesen lassen.

Das Problem der Erzählbarkeit der menschlichen Entwicklungsgeschichte ist dabei mit einem besonderen epistemischen Hindernis des Darwinismus verknüpft: der Langsamkeit und mangelnden Beobachtbarkeit evolutionsbiologischer Abläufe. Hermann Bahr hat die Hoffnung formuliert, an den »schönsten Algen aus dem Schlamm« zusehen zu können, »wie's plötzlich über die schwärmende Pflanze kommt, daß sie auf einmal versucht, ein Tier zu werden; der Tierwerdung der Pflanze hätten wir zugesehen.«[81] Wenn hier ein Individuum die speziesübergreifenden Veränderungen vorspielt, wird in einer theoretisch-rhetorischen Operation *Anschaulichkeit* im Wortsinn hergestellt. Die fantasierte Beobachtung evolutionärer Abläufe leistet dies über ein genauso darstellerisches wie epistemisches Verfahren. Indem das einzelne Exemplar metonymisch für die Spezies einsteht, werden die mühsam aus morphologischen Differenzen und fossiler Tiefenzeit deduzierten Zusammenhänge buchstäblich ›vorstellbar‹; gleichermaßen wird in der Narrativierung der Entwicklungsgeschichte die Differenz von Individuum und Gattung und damit unweigerlich die von Darwinismus und Lamarckismus eingeebnet.

---

lungsgeschichte der Organismen, Berlin 1866, S. 433). Vgl. dazu das Kapitel »Anthropologie als Zoologie« in: Bernhard Kleeberg, *Theophysis*, S. 171–178.

81 Hermann Bahr, »Natur«, S. 134.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

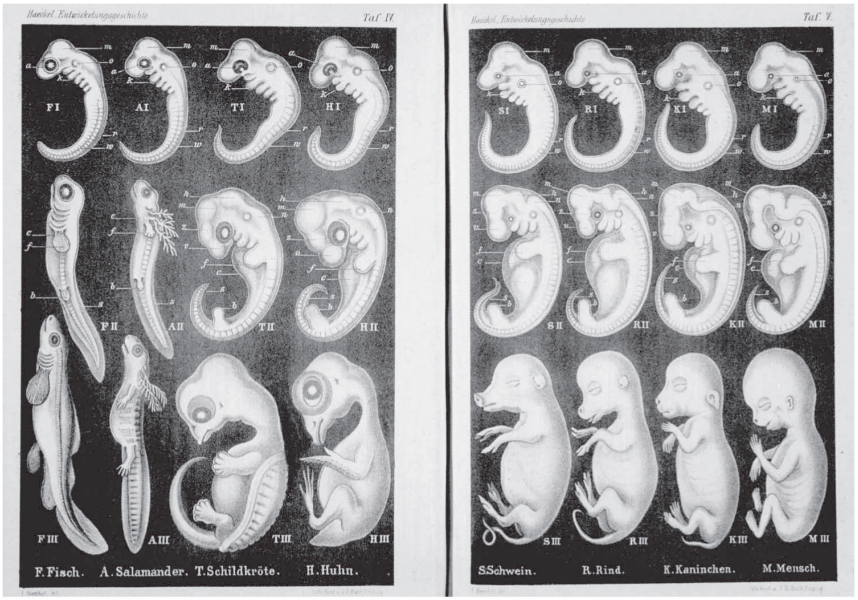


Abb. 2: Ontogenetischer Parallelismus nach Ernst Haeckel

Als wissensgeschichtliches Paradigma dieses Darstellungsproblems kann das »biogenetische Grundgesetz« Ernst Haeckels gelten, welches aufgrund seines breiten Einflusses fast emblematisch für die deutschsprachige Darwin-Rezeption steht. Haeckel supponiert darin eine Parallele in der individuellen und der gattungsspezifischen Entwicklung, nach der ein Embryo im Mutterbauch (Ontogenese) die evolutionsgeschichtlichen Entwicklungen der eigenen Art (Phylogenese) vom Fisch zum niederen Säugetier bis zum Menschen ›rekapituliert‹.[82] Im Mutterbauch steigt der Embryo »gewissermaßen selbst seinen phylogenetischen Stammbaum hinauf«.[83] Die Beobachtung, dass sich Embryonen verschiedener Spezies in den

82 In Haeckels *Genereller Morphologie* wird das Gesetz in folgenden Lehrsätzen ausgedrückt: »41. Die Ontogenesis ist die kurze und schnelle Recapitulation der Phylogenesis, bedingt durch die physiologischen Functionen der Vererbung (Fortpflanzung) und Anpassung (Ernährung). 42. Das organische Individuum (als morphologisches Individuum erster bis sechster Ordnung) wiederholt während des raschen und kurzen Laufes seiner individuellen Entwickelung die wichtigsten von denjenigen Formveränderungen, welche seine Voreltern während des langsamen und langen Laufes ihrer paläontologischen Entwickelung nach den Gesetzen der Vererbung und Anpassung durchlaufen haben.« (Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie, Bd. 2*, S. 300.)

83 Bernhard Kleeberg, *Theophysis*, S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Frühstadien sehr ähnlich sind und sich erst allmählich im Prozess der Ontogenese differenzieren (Abb. 2),[84] reicht zwar bis in die idealistische Naturphilosophie des frühen 19. Jahrhunderts zurück.[85] Ernst Haeckel gibt diesem ›Gesetz des Parallelismus‹ aber eine entwicklungsbiologische Deutung, wie sie etwa die Kiemenbildung am Hals des menschlichen Embryos nahelegt.[86] Wenn derart Onto- und Phylogenese im Mutterbauch zusammenfallen, dann wird die Geschichte der Gattung von einem einzigen Lebewesen in einem quasi-theatralen Modus nachgespielt. So wird der Evolution nicht nur eine deutlich teleologische, auf den Menschen als Schlusspunkt zielende Note verliehen;[87] ebenso zeigt sich an der Parallelismusthese Haeckels, wie sehr das epistemologische Problem evolutionärer Langsamkeit als ein Darstellungsproblem verstanden und ent-

84 Durch diese (äußerst berühmt gewordenen) Illustrationen sah sich Haeckel mehrfach Fälschungsvorwürfen ausgesetzt, vgl. Nick Hopwood, »Pictures of Evolution and Charges of Fraud: Ernst Haeckel's Embryological Illustrations«, in: *Isis* 97(2) (2006), S. 260–301.

85 Beispielsweise behauptet etwa die 1828 zuerst publizierte ›Baer-Regel‹ des Embyrologen Karl Ernst von Baer, »daß die höheren Tiere im Verlauf ihrer ontogenetischen Entwicklung die Formen der existierenden niedrigeren Tiere durchl[au]fen« (Bernhard Kleeberg, *Theophysis*, S. 137), allerdings ohne dass dies auf einer entwicklungsbiologischen Logik fußt. Solche Übereinstimmungen zwischen den prä- und postdarwinistischen Parallelismusdiskursen verweisen nach Bernhard Kleeberg auf eine »Abhängigkeit von der naturhistorischen Tradition« von Haeckels Grundgesetz, in der »zentrale Elemente des Denkmusters der oeconomia naturae aufscheinen« (ebd., S. 136). Zu den »transcendental origins« der Rekapitulationsthese vgl. auch Stephen Jay Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge und London 1977, S. 33–68.

86 Auch wenn die Rekapitulationsthese in ihrer Absolutheit heutzutage als widerlegt gilt, ist die phylo- und ontogenetische Parallele nicht verworfen. Man spricht in der heutigen Embryologie vom sogenannten ›hourglass model‹, d.h. der Vorstellung, dass sich Embryonen an einem spezifischen Punkt ihrer Entwicklung ähneln, während sie in frühen und späten Phasen stärker divergieren. Diese mittlere Phase morphologischer ›Verengung‹ nennt man, ganz im Vokabular Haeckels, die ›phylotypische Phase‹. Interessanterweise hat Denis Duboule, als er das Modell 1994 vorstellte, die Zeichnungen Haeckels (Abb. 2) in sein Sanduhrmodell übernommen. Er stellt klar: »The diagrams of embryos are schematic to illustrate the concept; it is not suggested that they give an exact description of vertebrate morphologies« (Denis Duboule, »Temporal colinearity and the phylotypic progression. A basis for the stability of a vertebrate Bauplan and the evolution of morphologies through heterochrony«, in: *Development* [Supplement] 1994, S. 135–142, hier: S. 139).

87 Nach Bernhard Kleeberg führt die Parallele von Ontogenese und Phylogenese die Entwicklungsgeschichte auf ein (menschliches) Ziel hin, insofern »die Orientierung an der ontogenetischen Entwicklung zum fertigen Organismus die Teleologisierung des phylogenetischen Prozesses« bedeutet – und umgekehrt auch »der der phylogenetischen Entwicklung immanente Fortschrittsgedanke […] seinerseits die Ontogenese teleologisieren« kann. (Bernhard Kleeberg, *Theophysis*, S. 141f.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprechend angegangen wurde. Auch die Hand wird in diese Lücke der Darstellbarkeit treten, etwa wenn Hans Friedenthal darauf hinweist, dass sogenannte »*Hautbrücken* […], die den Namen Schwimmhäute führen«,[88] als sowohl phylogenetisch-evolutionäre wie ontogenetisch-embryonale ›Restbestände‹ an erwachsenen Menschenhänden aufgefasst werden können (Abb. 3). Die Schwankungen der Größe der Schwimmhäute lassen bei Erwachsenen auf eine »mehr oder minder vollkommene Rückbildung der embryonalen Schwimmhäute«[89] schließen, während die Existenz von Schwimmhäuten beim Embryo wiederum auf »eine Abstammung aller Säugetiere von ständig schwimmenden Ahnenstufen« verweist.[90] In den Schwimmhäuten der Hand verschalten sich Ontogenese und Phylogenese. In Kafkas *Process* wird an der Hand der Pflegerin Leni genau eine solche, durch atavistische Schwimmhäute ausgezeichnete Hand als »Naturspiel« (KKAP, 145) auftauchen, die schon Walter Benjamin als »eine Andeutung auf ihren Sumpf- oder Wasser-Ursprung«[91] verstanden hat. Als animalische Fluchtlinie wird sie den Protagonisten K. in ein erotisches Abenteuer stürzen, auf das zurückzukommen ist.

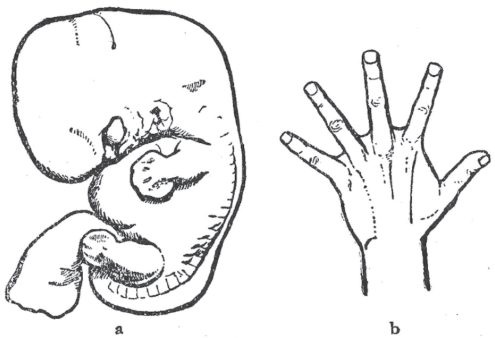


Abb. 5. Schwimmhautbildung

a) Hand und Fuß des menschlichen Embryos — b) Hand des erwachsenen Menschen

Abb. 3: Schwimmhäute bei Embryo und erwachsenem Mensch nach Hans Friedenthal

88 Hans Friedenthal, *Die Sonderstellung des Menschen in der Natur. Mensch und Affe*, Berlin 1925, S. 85.
89 Ebd., S. 86.
90 Ebd., S. 85.
91 Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka*, *Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981, S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haeckels phylogenetisches Grundgesetz ist später von Ewald Hering zu einer Gedächtnistheorie biologischer Sachverhalte weiterentwickelt worden, laut der »[d]ie ganze individuelle Entwicklungsgeschichte […] eine fortlaufende Kette von Erinnerungen an die Entwicklungsgeschichte«[92] bildet. Unschwer lässt sich erkennen, wie über Ewald eine Linie aus der Evolutionsbiologie in die Psychoanalyse hinüberführt, deren Begründer Freud sowohl Ewalds Gedächtnistheorie wie Haeckels Rekapitulationsthese affirmativ gegenüberstand.[93] Für die Art und Weise, wie Hominisationstheorien mit poetologischen Verfahren korrelieren, ist Freud ein besonders markantes Beispiel, vor allem weil er, wie er im Aufsatz zum *Mann Moses* schreibt, trotz der »gegenwärtige[n] Einstellung der biologischen Wissenschaft« am Lamarckismus als »der Vererbung erworbener Eigenschaften auf die Nachkommen« festhält.[94] Diese Theorie kann er schlichtweg »nicht entbehren« – Freud spricht von einer »unvermeidliche[n] Kühnheit«.[95] Sein Schüler Sándor Ferenczi wird dieses Festhalten damit erklären, dass die »Denkungsart Lamarcks« eben die »psychologischere« sei, insofern sie mit »Strebungen und Triebregungen« argumentiert, die der Psychoanalyse »genehmer [sind], als die des großen englischen Naturbeobachters, der alles nur auf Variation, in letzter Linie also auf den Zufall zurückführen will«.[96]

Freuds Rezeption evolutionsbiologischen Wissens hat seinen berühmtesten Ausdruck in der Regressionstheorie aus *Jenseits des Lustprinzips* gefunden, in der ein parabolisches »Ur-Bläschen« ins Anorganische zurückzukehren strebt.[97] Doch auch schon in den 1915 gehaltenen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* verweist Freud mehr oder weniger

92 Ewald Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig 1921, S. 17.

93 Haeckels Hypothese zitiert er im Vorwort zu seiner dritten Auflage der *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* ausdrücklich, betont dort allerdings noch die Unabhängigkeit der Psychoanalyse von biologischer Forschung, vgl. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: *Studienausgabe, Bd. 3: Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 37–145, hier: S. 44. Zu Freuds Lob des Gedächtnis-Vortrags Herings vgl. den »Anhang A« in Sigmund Freud, *Das Unbewußte,* in: *Studienausgabe, Bd. 3*, S. 119–174, hier: S. 163.

94 Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, in: *Studienausgabe, Bd. 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974, S. 455–581, hier: S. 547.

95 Ebd.

96 Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie*, Wien 1924, S. 69.

97 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Studienausgabe, Bd. 3,* S. 213–272, hier: S. 236.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

explizit auf das biogenetische Grundgesetz Haeckels, wenn er mit den Begriffen ›Regression‹ und ›Archaik‹ zwei separate Vorzeiten – die ontogenetische und die phylogenetische – bezeichnet:

> Die Vorzeit, in welche die Traumarbeit uns zurückführt, ist eine zweifache, erstens die individuelle Vorzeit, die Kindheit, anderseits, *insofern jedes Individuum in seiner Kindheit die ganze Entwicklung der Menschenart irgendwie abgekürzt wiederholt*, auch diese Vorzeit, die phylogenetische. Ob es gelingen wird zu unterscheiden, welcher Anteil der latenten seelischen Vorgänge aus der individuellen, und welcher aus der phylogenetischen Urzeit stammt, – ich halte es nicht für unmöglich. So scheint mir z.B. die Symbolbeziehung, die der Einzelne niemals erlernt hat, zum Anspruch berechtigt, als phylogenetisches Erbe betrachtet zu werden.[98]

Die kursivierte Stelle verdeutlicht, dass sich die Parallele von Individuum und Gattung durch das Haeckel'sche Gesetz legitimiert sieht. Später wird er bezüglich seiner Neurosenlehre explizit von der »*phylogenetische[n]* Herkunft« von Libido- und Ich-Entwicklung sprechen: »Beide sind ja im Grunde Erbschaften, abgekürzte Wiederholungen der Entwicklung, welche die ganze Menschheit von ihren Urzeiten an durch sehr lange Zeiträume zurückgelegt hat.«[99] Gleichzeitig wird dabei, wenn von einer »Symbolbeziehung, die der Einzelne nie erlernt hat«, die Rede ist, auf einen anderen umstrittenen Moment seiner Psychoanalyse angespielt: die ›Urhordentheorie‹ aus *Totem und Tabu*. Diese erklärt das Aufkommen der Religion aus der Urszene eines Vatermords, den eine Brüderschar einst beging: »Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende.«[100] Als Argument wird die Urhordentheorie dadurch wirksam, dass sie sowohl auf Theoreme der Evolutionsbiologie – Freud verweist explizit auf die »Darwinsch[e] Hypothese über den Urzustand der menschlichen Gesellschaft«[101] – wie auf ein literarisches Verfahren rekurriert. Die großangelegte Kulturtheorie, die Freud entwickelt, basiert in ihrem Kern auf

98 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. 204. Hervorhebung, A.H. Freud wird danach, im Hinblick auf verzerrte Kindheitserinnerungen, darüber spekulieren, »daß das phantasierende Kind einfach die Lücken der individuellen Wahrheit mit prähistorischer Wahrheit ausgefüllt hat«. (Ebd., S. 362)

99 Ebd., S. 347. Hier fällt auch ein Hinweis auf das »wertvoll[e] Buch von W. Bölsche« (ebd.) – gemeint ist das *Liebesleben in der Natur* –, dessen Bekanntheit im Vorlesungspublikum Freud voraussetzen konnte.

100 Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, in: *Studienausgabe, Bd. 9*, S. 287–444, hier: S. 426.

101 Ebd., S. 425.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem narratologischen Kniff, dessen literarische Stilisierung von Freud kaum kaschiert wird (»Eines Tages…«).

In *Das Unbehagen in der Kultur* wird Freud den Vorwurf eines verärgerten Lesers antizipieren, der meint, »die ganze Geschichte von der Vatertötung [sei] ein Roman.«[102] Diesem Vorwurf begegnet er nur, indem er die Hypothese durch das Ergebnis bestätigt sieht;[103] die Frage der Fiktionalität adressiert er, so Markus Klammer, indem er ihr einen ›Imperativ der Konstruktion‹ entgegenstellt: »Wir müssen dieses Ereignis annehmen, um bestimmte Effekte überhaupt sinnvoll erklären zu können.«[104] Damit bereitet die Psychoanalyse Freuds einem entwicklungsbiologischen Erzählverfahren den Weg, das den epistemologischen Problemen der Evolutionstheorie – Transformation, Verwandtschaft, Beobachtbarkeit – mit einer eminent literarischen Strategie begegnet.

b) Erzähllogiken des Handgebrauchs (Engels und Alsberg)

Um diesem Zusammenhang zwischen der Entwicklungsbiologie und ihren Erzählverfahren – mit besonderer Berücksichtigung der Rolle der Hand – genauer nachzugehen, sollen jetzt mit Friedrich Engels und Pauls Alsberg zwei sich diametral entgegenstehende Perspektiven auf das Verhältnis von Menschwerdung und Handgebrauch untersucht werden. Diese unterscheiden sich weniger im Hinblick auf ihre anthropologischen Theoreme, als dass sie, angesichts darwinistischer und lamarckistischer Interpretationsangebote, zwei unterschiedliche Erzählverfahren des Handgebrauchs entwickeln.

---

102 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Studienausgabe, Bd. 9*, S. 193–270, S. 257.

103 »Es ist wirklich nicht entscheidend, ob man den Vater getötet oder sich der Tat enthalten hat, man muß sich in beiden Fällen schuldig finden, denn das Schuldgefühl ist der Ausdruck des Ambivalenzkonflikts, des ewigen Kampfes zwischen dem Eros und dem Destruktions- oder Todestriebs.« (Ebd., S. 258)

104 Markus Klammer, *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*, Wien 2013, S. 263. Klammer spricht von einem ›als ob‹-Vorgehen: Es geht nicht darum, dass das Ereignis *tatsächlich* stattgefunden hat (das wäre der »Imperativ der Realität«), sondern dass wir *annehmen müssen*, dass es stattgefunden hat. Klammer spricht von einer »Determiniertheit der Erscheinungsformen der Gegenwart durch die Vergangenheit, verbunden mit der Unmöglichkeit der Etablierung einer Kausalkette […] Prähistorien wollen nicht re-konstruiert, sie wollen konstruiert sein« (ebd., S. 265).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Friedrich Engels versucht sich in seiner Fragment gebliebenen *Dialektik der Natur* an einer geschichtsphilosophischen Integration evolutionsbiologischen Entwicklungsdenkens in das Theoriegebäude des historischen Materialismus.[105] Schon im in den frühen 1870er-Jahren entstandenen Kapitel *Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen* erweist er sich als früher Vertreter einer Perspektive auf die Evolutionstheorie, die anstelle des Denkens die Arbeit – und damit die Hand – zum biologischen Antriebsmotor erklärt:

> Dem Kopf, der Entwicklung und Tätigkeit des Gehirns, wurde alles Verdienst an der rasch fortschreitenden Zivilisation zugeschrieben; die Menschen gewöhnten sich daran, ihr Tun aus ihrem Denken zu erklären statt aus ihren Bedürfnissen […] so entstand mit der Zeit jene idealistische Weltanschauung, die namentlich seit Untergang der antiken Welt die Köpfe beherrscht hat. Sie herrscht noch so sehr, daß selbst die materialistischsten Naturforscher der Darwinschen Schule sich noch keine klare Vorstellung von der Entstehung des Menschen machen können, weil sie unter jenem ideologischen Einfluß die Rolle nicht erkennen, die die Arbeit dabei gespielt hat. (451)

Auf dieser Deutung der Anthropogenese aufbauend, wird die Hand des Urmenschen zum geschichtsträchtigen Organ, das die Entwicklung des Menschen zum hochtechnischen Zivilisationswesen angetrieben hat. Mit der Befreiung der Hand von ihrer Rolle als Greif- und Stützorgan ist für Engels der »entscheidende Schritt für den Übergang vom Affen zum Menschen« (444) getan und eine Entwicklung in Gang gesetzt, nach der eine immer geschickter werdende Hand sich neue Techniken aneignet, die ihrerseits wieder die Verfeinerung des Handgebrauchs vorantreiben. Die menschliche Anpassung ist für Engels schlicht von der Arbeit bestimmt:

> So ist die Hand nicht nur das Organ der Arbeit, *sie ist auch ihr Produkt*. Nur durch Arbeit, durch Anpassung an immer neue Verrichtungen, durch Vererbung der dadurch erworbenen besondern Ausbildung der Muskel, Bänder, und in längeren Zeiträumen auch der Knochen, und durch immer erneuerte Anwendung dieser vererbten Verfeinerung auf neue, stets verwickeltere Verrich-

105 Friedrich Engels, *Dialektik der Natur (=Marx-Engels-Gesamtausgabe, Bd. 20)*, Berlin 1962, S. 565 [in diesem Unterkapitel mit Seitenzahlen in der Klammer im Fließtext zitiert]. Engels steht der Lehre Darwins affirmativ gegenüber und sieht lediglich den Kampf ums Dasein kritisch, den er als Vermischung »der Hobbesschen Lehre vom bellum omnium contra omnes, und der bürgerlichen ökonomischen von der Konkurrenz, sowie der Malthusschen Bevölkerungstheorie« (ebd., S. 565) sieht. Dieses Theoriegemenge würde es fälschlicherweise ermöglichen »zu behaupten, man habe damit diese Behauptungen als ewige Naturgesetze der Gesellschaft nachgewiesen« (ebd.). Vgl. zu Darwins Malthus-Lektüre: Philipp Sarrasin, *Darwin und Foucault*, S. 78–84.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> tungen hat die Menschenhand jenen hohen Grad von Vollkommenheit erhalten, auf dem sie Raffaelsche Gemälde, Thorvaldsensche Statuen, Paganinische Musik hervorzaubern konnte. (445f.)

Damit ist eine ›Entstehungsgeschichte‹ des Menschen angekündigt, die unter den geschichtsphilosophischen Auspizien des Marxismus neu zu schreiben wäre. Einerseits möchte Engels so malthusianischen Durchsetzungsmodellen, die er in Darwins ›Kampf ums Dasein‹ erkennt, ein dialektisches Entwicklungsmodell entgegensetzen, das davon ausgeht, »daß jeder Fortschritt in der organischen Entwicklung zugleich ein[en] Rückschritt« darstellt, »indem er *einseitige* Entwicklung fixiert, die Möglichkeit der Entwicklung in vielen andern Richtungen ausschließt« (564). Andererseits wird über die Hand als Organ menschlicher Arbeit eine Integration biologischer, technologischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge in die eigene Geschichtsphilosophie versucht. Es ist für Engels *eine* Linie von der Entwicklung des menschlichen Körperbaus, zur Verfertigung von Werkzeug, zu »Handel und Gewerbe«, »Recht und Politik« (450) – und eben bis zur »vollständige[n] Umwälzung unsrer bisherigen Produktionsweise und mit ihr unsrer jetzigen gesamten gesellschaftlichen Ordnung« (454). In dieser Verschaltung unterschiedlicher Geschichtslogiken bedingen sich die Entwicklungsgeschichte des Menschen und die Geschichte der Produktivkräfte gegenseitig. Umgekehrt antwortet die marxistische Theorie damit auch auf eine anthropologische Problemstellung: »Erst eine bewußte Organisation der gesellschaftlichen Produktion […] kann die Menschen ebenso in gesellschaftlicher Beziehung aus der übrigen Tierwelt herausheben.« (323)[106] Die derart (mit-)gezogene Mensch-Tier-Grenze bleibt aber eine, die den Menschen stets auf diejenige Natur zurückverweist, die sich die menschliche Hand zu formen und kontrollieren unterstellt hat: »Schmeicheln wir uns indes nicht zu sehr mit unsern menschlichen Siegen über die Natur. Für jeden solchen Sieg rächt sie sich an uns.« (452f.) Wenn die Holzindustrie Bodenerosionen begünstigt und die Verbreitung der Kartoffel auch die Verbreitung der Skrofeln mit sich

106 Gleichzeitig ist im Hinblick auf die Erdgeschichte auch diese kommunistische Gesellschaftsordnung bald hinfällig, insofern wir Menschen nur »für eine kurze Spanne Zeit lebensfähige Bedingungen vorfinden, um dann auch ohne Gnade ausgerottet zu werden« (327). Engels fügt dieser recht pessimistischen Perspektive allerdings an, »daß die Materie in allen ihren Wandlungen ewig dieselbe bleibt, daß keins ihrer Attribute je verlorengehn kann, und daß sie daher auch mit derselben eisernen Notwendigkeit, womit sie auf der Erde ihre höchste Blüte, den denkenden Geist, wieder ausrotten wird, ihn anderswo und in andrer Zeit wieder erzeugen muß« (327).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zieht, »so werden wir bei jedem Schritt daran erinnert, daß wir keineswegs die Natur beherrschen, wie ein Eroberer ein fremdes Volk beherrscht, wie jemand, der außer der Natur steht – sondern daß wir mit Fleisch und Blut und Hirn ihr angehören und mitten in ihr stehn« (453). Engels' Kritik an der gesellschaftlichen Eskalation des arbeitenden Handgebrauchs mündet in einer ökologischen Pointe, die den Schatten aller gesellschaftlichen Errungenschaften mitdenkt.[107]

Was Engels mit der emphatischen Betonung der Hand als Geschichtsorgan des Menschen ermöglicht, ist ein Entwurf, der Entwicklungs- und Gesellschaftsgeschichte derart verbindet, dass das Ziehen der anthropologischen Grenze auch als gesellschaftlicher Sachverhalt deutbar wird. Durch die Freiwerdung der Hand für den technischen Gebrauch katapultiert sich die Spezies Mensch in eine Entwicklung, in der nicht nur Hand und Technik in ein Verhältnis dialektischer Kodependenz geraten, sondern auch Natur und Gesellschaft sich ineinander verschränken. Die Verzahnung der verschiedenen geschichtsphilosophischen Register von Erd-, Menschheits- und Produktionsgeschichte ermöglicht es, dass sich in der biologischen Bestimmung des *homo sapiens* seine gesellschaftliche Verortung ausdrückt wie sich umgekehrt die gesellschaftliche Analyse des Menschen auf eine biologische Basis stellen lässt. Damit wird die Evolutionsgeschichte des Menschen zu einem eminent politischen Geschehen. Mit Engels' Theorie ist ein früher Versuch unternommen, die Frage nach der anthropologischen Differenz als eine dezidiert gesellschaftliche zu verstehen.

Deutlich wird aber auch der ›Preis‹ dieses darwinistisch-marxistischen Geschichtsmodells: Engels' Theorie, laut der die menschliche Entwicklung von den geschichtlichen Kräften selbst bestimmt ist, zeichnet sich durch eine vollkommene Abwesenheit menschlicher Individuen aus. Er mag zwar vom ›Menschen‹ sprechen – einzelne Menschen tauchen in dieser Theorie nicht mehr auf. Dass der individuelle Mensch als epistemische Größe eliminiert ist, muss zwar nicht als ein Mangel verstanden werden, verweist aber auf ein Darstellungsproblem, das etwa die anthropologische Theorie des bereits erwähnten Paul Alsberg in ganz andere Richtungen führen wird. Alsbergs Hauptwerk *Das Menschheitsrätsel* mit dem so char-

107 Darauf baut unter anderem die Lektüre Elmar Altvaters auf, der das Potenzial der *Dialektik der Natur* für eine ökologische Kapitalismuskritik betont: Elmar Altvater, *Engels neu entdecken. Das hellblaue Bändchen zur Einführung in die »Dialektik der Natur« und die Kritik von Akkumulation und Wachstum*, Hamburg 2015.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

manten wie bezeichnenden Untertitel *Versuch einer prinzipiellen Lösung* blieb zwar seinerzeit größtenteils unbeachtet und darf auch heute noch als vergessen gelten;[108] doch trotz Alsbergs Außenseiterstatus (sogar »genialer Außenseiter«, wie Arnold Gehlen später meint[109]) zeichnet sich seine Theorie durch markante Elemente aus – unter anderem nimmt er Gehlens Prinzip des ›Mängelwesens‹ vorweg –, die ihn für die hier verfolgte Fragestellung interessant werden lassen. Alsberg teilt mit Darwin und Engels die Ansicht, »daß es die ›Hand‹ gewesen ist, welche den Menschen zum Menschen gemacht hat«,[110] plädiert dabei allerdings für eine radikal gezogene Mensch-Tier-Grenze. Dieser Abgrenzungsversuch führt ihn zu einer Szene des Handgebrauchs, die zur Urszene des Menschen schlechthin wird. Wo Engels die Evolutionsbiologie zum Anlass nimmt, Erd-, Menschheits- und Gesellschaftsgeschichte zu einem monolithischen Großentwurf zu verschalten, wird bei Alsberg der Handgebrauch in einen quasianekdotischen Erzählmodus integriert.

Die Herausforderung für Alsbergs anthropologisches Modell besteht zunächst darin, über die menschliche Hand Wesensunterschiede zum Tier abzuleiten, wie sie sich aus anatomischer Perspektive eigentlich verbieten. Alsberg spricht von der »lapidare[n] Tatsache […], daß der Affe eine Hand besitzt« (191) und besteht dennoch darauf, dass der menschliche Handgebrauch Teil einer Entwicklung ist, die anderen, ebenfalls mit Händen ausgestatteten Primaten nicht zukommt. Statt an den Feinheiten morphologischer Beschreibungskunst anzusetzen, entwickelt Alsberg daher ein ›Mängelwesen‹-Theorem, das die Kontrastierung tierischer und animalischer Entwicklungsprinzipien ermöglicht. Während Tiere durch »Kampf- und Fluchtorgane, Abschreckungs- oder Täuschungsmittel, vermehrte Fruchtbarkeit, geschärfte Sinnesorgane und viele andere besonde-

108 Lediglich in den Werken Dieter Claessens und Hans Blumenbergs hat Alsberg einige Resonanz erfahren: vgl. Dieter Claessens, *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1980, S. 60–66; sowie Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2006, S. 578ff. Zu einer Einordnung vgl. Moritz von Kalckreuth, »Das Fluchttier, das zum Stein griff und Mensch wurde. Körperausschaltung und geistige Freiheit in der Anthropologie Paul Alsbergs«, in: Thomas Ebke und Caterina Zanfi (Hg.), *Das Leben im Menschen oder der Mensch im Leben? Deutsch-französische Genealogien zwischen Anthropologie und Anti-Humanismus*, Potsdam 2017, S. 339–353.

109 Arnold Gehlen, »Philosophische Anthropologie«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 4: Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, Frankfurt a.M. 1983, S. 238.

110 Paul Alsberg, *Das Menschheitsrätsel*, S 378. Alsbergs *Menschheitsrätsel* wird in der folgenden Lektüre ebenfalls mit in der Klammer angegebenen Seitenzahlen zitiert.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

re Vorrichtungen des Körpers« (98) angepasst sind, bleibt der Mensch durch »armselige Körperausstattung« (98) in einem »Zustand der Unbewehrtheit« (100) gefangen:

> Weder hat er einen wehrhaften Körper, mit dem er sich dem Gegner stellen könnte, noch besitzt er ein solches Maß an Schnelligkeit und Gewandtheit, daß er die Möglichkeit des Fliehens hätte; weder verfügt er über scharfe Sinnesorgane, um Feind oder Beute schnell gewahr zu werden, noch ist ihm große Fruchtbarkeit gegeben, den Fortbestand der Gattung auch unter solch ungünstigen Verhältnissen zu ermöglichen; […] Kurz: es fehlen dem Menschen alle jene für seine Existenz und die Erhaltung seiner Gattung notwendigen Garantien, welche dem Tiere zuteil geworden sind, auf welche das Tier sich mit Zuversicht stützen darf. (98)

Alsberg geht es aber nicht darum, wie der Mensch die eigene Mangelhaftigkeit durch technische Findigkeit auszugleichen wusste. Vielmehr ist die Verkümmerung des Körpers *Effekt* der von ihm bereits entdeckten technischen Befähigung. Weil der Mensch »sich *auf andere Weise* die unerläßliche Wehrhaftigkeit und Lebenstüchtigkeit erworben und gesichert hatte«, bedurfte er »der ihm von seinen tierischen Vorfahren überkommenen körperlichen Schutz- und Anpassungsvorrichtungen« (100) nicht mehr.[111] Die menschliche Werktätigkeit nimmt daher die diskurslogische Stelle evolutionärer Körperanpassungen ein und lässt auf ein spezifisch *menschliches* Entwicklungsprinzip schließen: »Mit dem Menschen hat also eine Verschiebung, eine Wendung in der Anpassung von der Körperlichkeit nach der Richtung des künstlichen Werkzeugs hin stattgefunden.« (101) Die zentrale These von Alsbergs Buch lautet daher, dass »*das Entwicklungsprinzip des Menschen das Prinzip der Körperausschaltung vermittels künstlicher Werkzeuge*« (103) sei. Der Mensch »leistete auf die in seinem Körper vorhandenen (ererbten) Anpassungsanlagen und -vorrichtungen […] Verzicht; er benutzte das Werkzeug an Stelle seines Körpers; mit anderen Worten: Er schaltete durch das künstliche Werkzeug seinen Körper aus.« (102f.)

---

111 Der entscheidende Unterschied in der ›Mängelwesentheorie‹ Alsbergs und Gehlens besteht genau darin: Bei Alsberg ist es nicht der verkümmerte Zustand des Körpers, der das Werkzeug notwendig macht (wie bei Gehlen), sondern vielmehr hat die Entdeckung des Werkzeugs die Verkümmerung des Körpers vorangetrieben. In Blumenbergs Worten ist die »Entspezialisierung der menschlichen Organausstattung«, die für Gehlen »der Anfang aller menschlichen Dinge ist, […] für Alsberg deren Ende« (Hans Blumenberg, *Beschreibung des Menschen*, S. 589).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Körperausschaltung wird für Alsbergs Entwurf zum Passepartout der evolutionsbiologischen Deutung des Menschen, die vom einfachen Werkzeuggebrauch bis zum Wesen der Sprache[112] alles zu erklären in der Lage ist. Wird die Geschichte der Menschwerdung als Geschichte der Körperausschaltung erzählt, dann scheint der körperlichen Verkümmerung des Menschen jedenfalls kaum mehr Grenzen gesetzt: »Mit jedem Handwerkszeug schalten wir die Hand, mit dem Kraftwagen den Fuß, mit der Additionsmaschine das Gehirn aus usw. Ja, das Ideal des modernen Ingenieurs wäre eine Maschine, die den Menschen völlig ausschaltet.« (123)[113] Durch diese Tendenz zur ›Maximalausschaltung‹ erweist sich Alsberg als früher Vertreter einer anthropologischen Fantasie, laut der die technische Entwicklung uns die Ablösung von denjenigen körperlichen Ausstattungen ermöglichen wird, die uns evolutionär mitgegeben wurden. André Leroi-Gourhan wird dies Jahrzehnte später in *Hand und Wort* unter dem Diktum der »Regression der Hand«[114] fassen, die den Menschen seines speziesbestimmenden Erbes enthebt, insofern der »*homo sapiens* sich in tausend Jahren […] durch jenen veralteten osteo-muskulären Apparat behindert fühlen könnte, den er aus der Altsteinzeit ererbt hat«.[115] Damit ist ausgedrückt, was bei Alsberg und Engels nur implizit bleibt: dass die technische Entwicklung, die mit dem allerersten Handgebrauch eingesetzt haben mag, einer Geschichtslogik folgt, der die Langsamkeit der evolutio-

112 Für Alsberg stellt die Sprache ein Werkzeug in dem Sinne dar, dass es eine »außerkörperliche Realität« (129) entwirft, die sich ebenfalls dem Prinzip der Körperausschaltung beugt: »Die Befähigung zur Körperausschaltung kennzeichnet den Begriff als ein ›Werkzeug‹, als das ›begriffliche‹ Werkzeug« (148). Hier gibt ihm im Übrigen die Paläoanthropologie recht, vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, S. 491: »Wir haben hier nicht zwei typische menschliche Merkmale vor uns, auf der einen Seite die Technik, auf der anderen Seite die Sprache, sondern ein umfassendes mentales Phänomen, das neurologisch auf den konnexen Gebieten gründet und gemeinsam von Körper und Stimme zum Ausdruck gebracht wird.«

113 Alsberg gibt im Übrigen zu, dass die Hand, die ja das Werkzeug bedient, nicht ebenfalls ausgeschaltet wird: »Danach müßten, wenn die menschliche Körperform in Wirklichkeit durch das Werkzeug bestimmt sein soll, diejenigen Organe, denen in erster Linie die Verfertigung und Bedienung der Werkzeuge obliegt, ein progressives Wachstum bzw. eine Vervollkommnung in der Richtung des Werkzeugs erkennen lassen. Daß dies tatsächlich der Fall ist, ist einfach genug zu zeigen. Dem stofflichen Werkzeug, welches sich vornehmlich an die Hand wendet, entspricht die große Vollkommenheit dieses Organs.« (180)

114 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, S. 320. Vgl. auch aus phänomenologischer Sicht: Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*, Frankfurt a.M. 1999, S. 100f.

115 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, S. 312.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nären Anpassung nicht gewachsen ist. Wenn das Phänomen der Technik nicht mehr innerhalb des klassisch darwinistischen Entwicklungsschemas zu beschreiben ist, dann fällt die zoologische Bestimmung des Menschen und seine technologische Situation auseinander.[116]

Eine solche Technoanthropologie, die alle zoologischen Bestimmungsversuche übertrifft, wird von Alsberg aber auch deswegen nicht ausgeführt, weil sein Interesse stets bei demjenigen vergangenen Vertreter der Gattung bleibt, der zum ersten Mal die Körperausschaltung praktiziert und damit die Grenze zur Tierwelt gezogen hat. Und genau hier kündigt sich der entscheidende Unterschied zum evolutionären Erzählmodell Engels' an. Zeigt sich bei Engels menschliche Entwicklung als Resultat ineinander verschalteter Geschichtslogiken, so wird es bei Alsberg um die Beschreibung einer Schwellensituation gehen, die den langwierigen Prozess der Hominisation zu einer *Szene des Menschwerdens* macht.

So wie Kants *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* supponierte, dass was die Geschichte nicht nachweisen kann, wohl »auf den Flügeln der Einbildungskraft«[117] versucht werden dürfe, so bemüht auch Alsberg die »stärkste Inanspruchnahme der Phantasie« (363), um den prekären Anfang des Menschentums zu bestimmen. Alsberg imaginiert sich ein von einem evolutionären Ahnen zur Feindabwehr eingesetzten Steinwurf, der dadurch zum »Leitstern aller weiteren Entwicklung« (364) wurde, dass in ihm zum ersten Mal Handgebrauch, prototechnische Fertigkeit und Körperausschaltung zusammenkommen. Derjenige Primat, der den verhängnisvollen Stein zum ersten Mal warf, war nach Alsberg zum ersten Mal und mit vollem Recht Mensch und nicht mehr Tier:

> [D]er Mensch trug die Methode der Abwehr durch Werfen mit Steinen, welche bisher nur gelegentlich und nebenbei geübt wurde, in seine *Entwicklung* hinüber. Hierdurch gewann sie mit einem Schlage prinzipielle Bedeutsamkeit, weil sie zum »entwicklungsbestimmenden« Faktor gemacht wurde. Indem der Mensch die Steinabwehrmethode auf seine weitere Entwicklung herrschenden Einfluß gewinnen ließ, begab er sich unter das »Menschheitsprinzip«, unter das

116 Vgl. ebd., S. 179: »Mit anderen Worten, es spricht alles dafür, daß die ›Vorgänge im Stirnbereich‹ die Kurve der biologischen Evolution gesprengt haben, die den Menschen zu einem zoologischen Wesen macht, das den normalen Gesetzen des Verhaltens der Arten unterworfen ist. Die Technik ist beim *homo sapiens* nicht mehr an den Zellfortschritt gebunden, sie scheint sich vielmehr vollständig davon zu lösen und in gewisser Weise ihr eigenes Leben zu führen.«

117 Immanuel Kant, »Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte«, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. VIII: Abhandlungen nach 1781*, Berlin 1923, S. 107–123, hier: S. 109.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Entwicklungsprinzip der »Körperausschaltung«, wurde er aus dem Tiere zum ›Menschen‹. (359)

Wie schon bei Freuds Urhordentheorie wird auch hier einer epistemologischen Herausforderung – die Absicherung der anthropologischen Grenze unter den Bedingungen der Evolutionsbiologie – eine erzählerische Lösung zugeführt. Radikaler ausgedrückt, ist es der Logik der Urszene zu danken, dass die Frage nach der Menschwerdung überhaupt zu beantworten ist: Was nicht beobachtet werden kann, muss eben erzählt werden. Daraus resultiert auch die dramatische Umschlagslogik dieses Entwurfs, nach der »die Menschheit *mit einem Schlage* entstanden« (365) sei. Diese Vorstellung immediater Menschwerdung ist kein paläontologischer Sachverhalt mehr, sondern das Ergebnis einer Erzählstrategie: einer Szene, die den unbeschreibbaren Moment der Schwelle literarisch umsetzt.

Unweigerlich schert auch Alsberg, wie schon Freud zuvor, in ein lamarckistisches Schema aus. Ausschlaggebend in seiner Theorie ist nicht mehr, was Wilhelm Bölsche als den »Sortier-Apparat« der Darwin'schen Theorie bezeichnet hat,[118] sondern diejenigen Strebungen und Regungen, die einem Individuum entstammen und dennoch gattungstypische Folgen zeitigen. Wo also Engels die langsam an der Spezies sich vollziehenden Veränderungen (nach dem Vorbild Darwins) zu einem breit angelegten geschichtsphilosophischen Entwurf ausarbeitete, ermöglicht Alsberg ein narratologisch gewendeter Lamarckismus, Ontogenese und Phylogenese in Korrespondenz zu bringen und an einem Individuum diejenige Anpassung zu erzählen, welche die gesamte Spezies betrifft. Als entwicklungsbiologisches Darstellungsverfahren ermöglicht die Urszene, nicht mehr zwischen *einer* Menschwerdung und *der* Menschwerdung unterscheiden zu müssen.

Zwischen Alsberg und Engels lässt sich aufzeigen, wie der theoretische Nexus von Hand und Mensch an Argumentationsmuster und Darstellungsformen gebunden ist, welche die Historisierungs- und Nivellierungstendenzen der Entwicklungsbiologie auf darstellerischer Ebene umcodieren. Dabei wird der praktische Handgebrauch zum geschichtsmächtigen Organ, das in einer dialektischen Bewegung Spezies- und Gesellschaftshistorie in einen *grand récit* der Menschheitsentwicklung münden lässt (Engels) oder das eine szenische Menschwerdung entwirft, die als Urszene *pars pro toto* für den gesamten Menschen gilt (Alsberg).

---

118 Wilhelm Bölsche, *Das Liebesleben in der Natur, Bd. 2*, Leipzig 1900, S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dass sich die lamarckistische Form des *Erzählens* von Entwicklungsgeschichte am Individuum deutlich besser literarischen (statt den strenger historiografischen) Formen fügt, sollte deutlich geworden sein. Es sei daher im Folgenden auf einen literarischen Versuch eingegangen, der – Jahrzehnte nach der evolutionsbiologischen Begeisterung der Jahrhundertwende – ebenjene lamarckistischen Erzählmodi aufgreift, um diese an ihr konsequentes Ende zu führen. In den Abenteuern des Hochstaplers Felix Krull aus dem letzten Roman Thomas Manns wird die Geschichte der Menschwerdung zur pikaresken Karriere umgedeutet. Damit ist, fast nebenbei, die Frage nach der *Gattung* evolutionsbiologischen Erzählens mitgestellt.

c) Felix Krulls schelmische Menschwerdung

Auf einer Zugreise nach Lissabon trifft Thomas Manns Hochstapler Felix Krull im Speisewagon auf »ein[en] ältere[n] Herr[n], zierlich von Figur, etwas altmodisch gekleidet«,[119] der sich ihm als »Professor Kuckuck […], Paläontolog und Direktor des Naturhistorischen Museums in Lissabon« (304) vorstellt. Selbiger Kuckuck kehrt von einer Reise zurück, um »Schädel, Rippen und Schulterblatt einer längst ausgestorbenen Tapir-Art« (306) ins Museum nach Lissabon zu transportieren, und führt Krull im folgenden Gespräch in die Tiefenzeiten der Erd- und Menschheitsgeschichte ein. Der Hochstapler Krull, der unter falscher Identität als Marquis de Venosta reist, wird von Kuckuck mit einer Theorie der »Allsympathie« (319) bekannt gemacht, die vom »glasig-schleimige[n] Klümpchen des Urwesens« (309) über den »Spätkömmling« *homo sapiens* (307) bis zu den »Dunstwolken des interstellaren Raumes« (316) so ziemlich alles umfasst. Es ist der Beginn von Krulls evolutionsbiologischer Begeisterung, die sich zunächst in einem eindrücklichen Vergleich äußert, den Kuckuck gegenüber Krull vorbringt:

> »Wissen Sie aber, woran Sie mich erinnern? […] An eine Seelilie. […] Die Seelilie ist aber keine Blume, sondern eine festsitzende Tierform der Tiefsee, zum Kreis der Stachelhäuter gehörig und davon wohl die altertümlichste Gruppe.

119 Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.1)*, hg. von Thomas Sprecher und Monica Bussmann, Frankfurt a.M. 2012, S. 299 (im Folgenden werden die Seitenzahlen im Fließtext zitiert).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wir haben eine Menge Fossilien davon. Solche an ihren Ort gebundenen Tiere neigen zu blumenhafter Form, will sagen zu einer stern- und blütenartigen Rundsymmetrie. Der Haarstern von heute, Nachkomme der frühen Seelilie, sitzt nur noch in seiner Jugend an einem Stiele im Grunde fest. Dann macht er sich frei, emanzipiert sich und abenteuert schwimmend und kletternd an den Küsten herum. Verzeihen Sie die Gedankenverbindung, aber so, eine moderne Seelilie, haben Sie sich vom Stengel gelöst und gehen auf Inspektionsfahrt. Man ist versucht, den Neuling der Beweglichkeit ein wenig zu beraten…« (303f.)

Diese Lektion für »den Neuling der Beweglichkeit« ist teilweise wörtlich aus Paul Kammerers Kapitel zur ›Bewegbarkeit‹ seiner *Allgemeinen Biologie* abgeschrieben, die schon Hans Wysling in einem Aufsatz als Quelle von Kuckucks Monologen ausmachte.[120] Für den Paläontologen Kuckuck ist die Seelilie zunächst von Interesse, weil es sich um eine sehr alte Art handelt. Als sogenanntes ›lebendes Fossil‹ gehört der Haarstern – wie die »Baumfarne aus der Steinkohlezeit«, die Kuckuck in Lissabons Botanischem Garten zur Ansicht empfiehlt – »eigentlich gar nicht der gegenwärtigen Vegetation unseres Planeten a[n], sondern einer früheren […] Das ist mehr als kurzatmige Kulturhistorie. Das ist Erdaltertum!«

---

120 Vgl. Paul Kammerer, *Allgemeine Biologie*, Stuttgart und Berlin 1915, S. 72–91. Zu den »in ihrer Jugend noch an einem Stiel im Grund verankerten Haarsterne«, vgl. besonders S. 91. Den Nachweis erbrachte Hans Wysling, »Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten ›großen Gespräche‹ Thomas Manns«, in: *Ausgewählte Aufsätze*, Frankfurt a.M. 1996, S. 285–309. Vgl. auch Thomas Manns Tagebucheintrag vom 8. November 1951: »Wiederheranziehen von Kammerers ›Allgem. Biologie‹, in der ich tagüber begierig las« (Thomas Mann, *Tagebücher, Bd. 9. 1951–1952*, hg. von Inge Jens, Frankfurt a.M. 1993, S. 132) sowie die Notizen Manns zu seiner Kammerer-Lektüre, abgedruckt in: Hans Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern und München 1982, S. 497–502. Trotz dieser Verweise auf Kammerer hat Wysling Professor Kuckuck als Konglomerat verschiedener Quellen bezeichnet, die sich von Schopenhauer, über Goethes Mephisto, bis zu Richard Wagner erstrecken sollen. Das ist symptomatisch dafür, wie schwer sich die Forschung mit der Figur Kuckuck getan hat, solange der Bezug zur Popularwissenschaft der Jahrhundertwende vernachlässigt wurde. Vgl. auch Thomas G. Rosenmeyer, »Das Kuckuckskapitel«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62(3) (1988), S. 540–548, der über Platons *Timäus*, der Naturphilosophie der Frühromantik und sogar dem spätantiken Roman *Leukippe und Kleitophon* des Achilleus Tatios den Bezug zur Darwin-Rezeption völlig vergisst. Für ihn zeichnet sich das Gespräch mit Kuckuck durch eine »stupendous inconsequentiality« (ebd., S. 452) aus: »In Krull, science and biology, Kuckuck's lecture, stands out as an interruption. It is an episode, a didactic episode whose lesson is not a lesson at all, a pseudo-lesson at best.« (Ebd., S. 545) Entscheidende Hinweise, die solche weitschweifigen Lektüren zurückweisen und den Bezug zur Populärwissenschaft der Jahrhundertwende klarstellen, finden sich bei Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Frankfurt a.M. 2004.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(303)[121] Gleichzeitig entstammt der radialsymmetrische Körperbau der Seelilie – was auch bei Paul Kammerer zu lesen ist – einem evolutionären Zweig, der dem des bilateralsymmetrischen, d.h. durch eine Vertikalachse zweigeteilten Menschen, entgegengesetzt ist.[122] Man könnte die sehr alte, aquatische und kreiselnde Seelilie also als das entwicklungsbiologische Gegenmodell des jungen, terrestrischen und bilateral ›schwankenden‹ Menschen beschreiben.[123] Wenn nun Krull wie die Seelilie »die morphologische Entwicklung vom festsitzenden ›Gewächs‹ zum umherstreifenden Tier«[124] durchmacht, dann spielt der Seelilienvergleich aber zuletzt auch auf den Lauf der Romanhandlung an. Malte Herwig spricht von »eine[r] Art biologische[m] Bildungsroman *in nuce*«,[125] durch den die Persiflage auf den klassischen Bildungsroman, den Manns Roman im Großen vornimmt,[126] im Kleinen wiederholt wird. Die Parabel von der Seelilie wird

121 Thomas Mann besaß selbst eine fossilierte Seelilie, die seinen Schreibtich schmückte. Vgl. die Abbildung in Malte Herwig, »›Nur in der Jugend gestielt‹, Die langen Wurzeln des Felix Krull«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 18 (2005), S. 141–158, hier: S. 158.

122 Vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, S. 44: »Ausgehend von diesem Tatbestand gliedern sich die Tierarten in zwei Typen der dynamischen Organisation: bei dem einen Typ ist der Körper nach einer radialen Symmetrie aufgebaut, bei dem anderen sind die Körperteile nach einer bilateralen Symmetrie angeordnet«. Genau unter diesen ›radialen Bedingungen‹ findet die Seelilie nun auch bei Paul Kammerer Erwähnung: »Wenn freibewegliche Formen uns einen Strahlenbau zeigen, so ist es gewiß deshalb, weil sie von festsitzenden Formen abstammen […] und im Kreise der Stachelhäuter sind die zuvor erwähnten Seelilien wohl die altertümlichste Gruppe, von denen wir die heutigen, *in ihrer Jugend noch an einem Stiel* im Grund verankerten Haarsterne, sowie in weiterer Folge die Seesterne und Seeigel ableiten dürfen. Hier macht sich dann auch bereits die Rückkehr zur Bilateralform (z.B. Herzigel) bemerkbar, die in der Klasse der Seewalzen beinahe wieder vollendet ist.« (Paul Kammerer, *Allgemeine Biologie*, S. 91, Hervorhebung A.H.) Die kursivierte Passage legt Mann Kuckuck in den Mund.

123 Vilém Flusser hat sich in ganz ähnlicher Form an einer Anthropologie versucht, die den Menschen vom anderen Ende der Evolution her beschreibt. Sein Ausgangspunkt ist der Tiefseetintenfisch *Vampyrotheutis infernalis*. In dessen »Grundstruktur nämlich werden einige Züge des menschlichen Daseins ersichtlich. Andere wieder erscheinen darin völlig verwandelt. Somit kann ein Spiel mit verzerrenden Spiegeln aufgebaut werden, dank dem wir die Grundstruktur unseres eigenen Daseins aus weiter Entfernung und verzerrt wiedererkennen können.« (Vilém Flusser, *Vampyrotheutis Infernalis*, S. 12f.)

124 Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen*, S. 232.

125 Ebd.

126 Vgl. Thomas Sebastian, »›Felix Krull‹: Pikarekse Parodie des Bildungsromans«, in: Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Der deutsche Schelmenroman im 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1985/86, S. 133–144; oder Bernhard F. Malkmus, *The German Picaro and Modernity*, London 2011, S. 114ff. Laut Malte Herwig ist das Arrangement um die »nur in der Ju-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zur biologisch-poetologischen Synekdoche, die sich als intrikate Verschaltung von literarischer Form und unzeitgemäßer Wissensrezeption zu erkennen gibt.

Von den intertextuellen Bezügen zu Kammerers *Allgemeiner Biologie* bis zur monistischen Rhetorik Haeckel'scher Provenienz wird damit mit Bezügen auf den populärbiologischen Diskurs der Jahrhundertwende gespielt, die zur Entstehungszeit dieses Kapitels in den 1950er-Jahren eigentlich schon zum Anachronismus geworden sind.[127] Dennoch geht es bei Manns letztem Roman nicht bloß um ein parodistisches Nachplappern der paläontologischen Begeisterung um 1900. Kyung-Ho Cha hat gezeigt, wie sich an der Kuckuck'schen Seelilie eine Unbestimmtheitszone zwischen pflanzlichem, tierischem und menschlichem Leben öffnet, in der »monströs[e] Mensch-Tier-Hybride« aufleuchten, die »die glatte Oberfläche des Körpers zerstören«[128] und eine karnevalesk-groteske Tendenz des Romans eröffnen. Der *Krull*-Roman zeigt, wie im Spätwerk Manns mit »ironischer Heiterkeit« eine »Kehre zum ›Tier‹« vollzogen wird, die »Hand in Hand geht mit einer Kritik des Humanismus und der Destruktion der Idee des Menschen«.[129]

Dazu ist mit dem Hinweis auf den Biologen Paul Kammerer noch ein wissensgeschichtlicher Aspekt verbunden, der bei Alsberg und Freud schon zur Sprache kam und für die Frage des poetologischen Umgangs

---

gend gestielt[en]« Haarsterne ein augenzwinkernder Hinweis auf das eigene Verhältnis zum ›Jugend-Stil‹ im doppelten Wortsinne (vgl. Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen*, S. 233). Dass sich eine solche ›Kritik‹ oder ›Persiflage‹ an *dem* Bildungsroman jedenfalls an einem literaturgeschichtlichen Phantasma abarbeitet, zeigt die Forschung zum Bildungsroman selbst, vgl. Georg Stanitzek, »Das Bildungsroman-Paradigma. Am Beispiel von Karl Traugott Thiemes ›Erdmann, eine Bildungsgeschichte‹«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), S. 171–194; oder Marc Redfield, *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the »Bildungsroman«*, Ithaca und London 1996.

127 Vgl. wiederum Malte Herwig, *Bildungsbürger auf Abwegen*, S. 231ff. Anregung mag auch die Beschreibung einer Seelilie in Manfred Franks Roman *Die junge Fürstin* von 1915 gewesen sein, vgl. dazu Hans Wysling, *Narzissmus und illusionäre Existenzform*, S. 273f. Bemerkenswert sind ebenfalls die Ähnlichkeiten zu einzelnen Gedichten aus Arno Holz' *Phantasus* auf die unter anderem Peter Sprengel verwiesen hat, vgl. Peter Sprengel, *Darwin in der Poesie*, vor allem: S. 70ff. und 135ff.

128 Kyung-Ho Cha, »Karnevaleskes Tier-Werden. Das Ende des Menschen in Thomas Manns ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹«, in: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hg.), *Tiere, Texte, Spuren. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), S. 221–250, hier: S. 246.

129 Ebd., S. 223f. Vgl. dazu auch: Terence James Reed, »Das Tier in der Gesellschaft. Animalisches beim Humanisten Thomas Mann«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 16 (2003), S. 9–22.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit der Evolutionstheorie in Manns Roman entscheidend ist: der Lamarckismus. Kammerer war ein überzeugter Vertreter der Theorie während des Lebens erworbener Anpassungen und hat den Lamarckismus durch Experimente an Geburtshelferkröten zu beweisen versucht.[130] Lockte man diese Kröten durch Hitze zur Paarung ins Wasser, dann entwickelten die Männchen zum besseren Halt am Weibchen Brunstschwielen an den Händen, wie sie eigentlich nur andere Krötenarten auszeichnen und die von der Geburtshelferkröte dennoch an ihre Nachkommen weitergegeben wurden (Abb. 4). Als nun aber an einer Kröte die Schwielen sich als bloße Tinteninjektion herausstellten, wurde Kammerer (wohl zu Unrecht[131]) als Fälscher gebrandmarkt und nahm sich kurz darauf das Leben. Auch Kammerer steht also unter dem Verdacht der Hochstapelei. Der mit Kammerer verbundene Hinweis auf den Lamarckismus bleibt für das Darstellungsverfahren des Romans ebenso entscheidend. Denn dessen Protagonist Krull wird sich genau nach derjenigen Maxime richten, die Paul Kammerer hoffnungsvoll mit der Theorie Lamarcks verbindet: dass der Mensch selbst zum evolutionsbiologischen »Werkmeister der Zukunft«[132] wird.

Es ist also kein Zufall, dass während Entwicklungsfantasien und spekulative Mensch-Tier-Vergleiche im Roman noch von Paläontologen formuliert werden, sie ihren Widerhall nur noch in den Köpfen und Ohren von Hochstaplern finden.[133] In der Gattung der Pikareske bündeln sich der Werdegang des Hochstaplers Krull und die Forschungen des (vermeintlichen) Hochstaplers Kammerer. Entsprechend verwechselt Krull im Folgenden wiederholt die Anpassungsfähigkeit tierischer Urahnen mit seinem eigenen Talent zur Nachahmung und damit mit der schelmischen Kunst der Hochstapelei. Als Antriebsmotor der Handlung wie als (Selbst-)Darstellungsmodus des Protagonisten erscheint so ein Verfahren der Mimikry, das die literarischen Verfahren wie die evolutionsbiologi-

130 Paul Kammerer, *Neuvererbung oder Vererbung erworbener Eigenschaften. Erbliche Belastung oder erbliche Entlastung*, Stuttgart und Heilbronn 1925. Vgl. auch Sander Gliboff, »The Case of Paul Kammerer: Evolution and Experimentation in the Early 20th Century«, in: *Journal of the History of Biology*, 39(3) (2006), S. 525–563.

131 Ebd., S. 528f.

132 Paul Kammerer, *Neuvererbung oder Vererbung erworbener Eigenschaften*, S. 5.

133 Zur Einordnung des Hochstaplermotivs in die Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts vgl. Dorothee Kimmich, »›Mundus vult decipi‹. Warum man sich den Hochstapler als einen glücklichen Menschen vorstellen muss«, in: *Cahiers d'Études Germaniques, Vol. 67: Quelques vérités à propos du mensonge?*, Aix-en-Provence 2014, S. 223–236.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 8. *Geburtshelferkröte* (Alytes obstetricans), zwei Männchen
links normales Kontrolltier; rechts Exemplar aus der 5. Nachkommengeneration der Wasserzucht; die schwarze Verfärbung besonders der linken Hand zeigt die Ausdehnung der *Brunstschwiele* an. Auf der rechten Hand ist jetzt nur unterhalb des Daumens eine kleine Schwiele vorhanden: die Haut dieser Hand war abgezogen worden, um der mikroskopischen Untersuchung zu dienen, und ist nachgewachsen, die Schwiele aber nicht mehr so groß geworden.
Originalaufnahme beider Exemplare auf derselben Platte von B. Stewart, Cambridge.

Abb. 4: Paul Kammerers Geburtshelferkröten

schen Theoreme gleichermaßen motiviert.[134] Krulls neu gefundene Begeisterung für die »Urkrebse, Kopffüßer, Armfüßler, fürchterlich betagten Schwämme und eingeweidelosen Haarstern-Tiere« wird er daher auf den Begriff bringen, »daß dies alles erste Ansätze […] auf mich, will sagen: den Menschen waren« (348). Wo Professor Kuckuck noch aus dem Menschen hervorwuchernde »Anklänge ans Tier-Physiognomische« betonte – »Sie sehen da den Fisch und den Fuchs, den Hund, den Seehund, den Habicht und den Hammel« (312) –, sieht Krull also nur sich selbst.[135]

134 Cha liest den Roman Thomas Manns im Rahmen einer Wissens- und Literaturgeschichte der »Humanmimikry« – der lamarckistischen Konstruktion eines *homo mimens*, dem bei Mann sowohl Krulls Werdegang als auch Manns eigene Poetik als »Mimikry der literarischen Tradition« entspricht (Kyung-Ho Cha, *Humanmimikry, Poetik der Evolution*, München 2010, S. 25). Vgl. zur Umdeutung der sich schon von Aristoteles herschreibenden Theorie einer spezifisch menschlichen Imitation im evolutionsbiologischen Diskurs: Stefan Willer, »›Imitation of similar beings‹. Social mimesis as an argument in evolutionary theory around 1900«, in: *History and Philosophy of the Life Sciences* 31 (2009), S. 201–214, der die Wissensgeschichte evolutionärer Imitationen von Wilhelm Bleek über Charles Darwin bis zu Kafkas Rotpeter nachzeichnet.

135 Diese Beschwörung einer teleo-narzisstischen Entwicklungsgeschichte findet sich auch in Manns Tagebuch nach dem Besuch im *Field Museum of Natural History in Chicago.* Dort erlebte er einen »biologische[n] Rausch«, laut dem all dieses ausgestellte »Ur-Le-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zu ihrem Ausdruck kommt Krulls naturphilosophische Begeisterung während seines Besuchs im (fiktiven) Lissabonner *Museu Sciências Naturaes*. Wenn Krull dort die Kuckuck'sche »Allsympathie« bemüht, um zu begründen, wieso er sich »ganz gut hineinversetzen [kann] in die Gewohnheit des Wiederkäuens« (346), ist das einerseits Beispiel einer überdrehten speziesübergreifenden Einfühlungskunst. Andererseits basiert der groteske Charakter dieser Szene mindestens so sehr auf der Artifizialität eines Blicks, der durch die kontrollierte und inszenierte Gegenüberstellung Krulls mit dem ausgestopften Rothirsch im Museum konstruiert wird. Explizit wird letzteres in der Ausstellung menschlicher Ahnen reflektiert, zu der er mit Kuckuck ins Souterrain *hinab*steigen muss – ein ›Abstieg‹, dessen Anklang an Darwins *Descent of Man* von Krull umgehend verbessert wird: »›Hinauf, wollen Sie sagen‹, schaltete ich geistvoll ein.« (352) Dort erwartet Krull eine Ausstellung, in der die Urgeschichte des Menschen »hinter Glasscheiben« und »künstlich erleuchtet« als »kleine Theater, plastische Szenen in natürlicher Größe« (352) häppchenweise aufgearbeitet sind, um damit in musealer Form das lamarckistische Phantasma beobachtbarer Menschwerdung zu replizieren. Dabei überblendet sich die Entwicklungsgeschichte des Menschen vollends in die Entwicklungsgeschichte des Hochstaplers. Krull erinnert sich im Angesicht dieser präparierten Urmenschen an die Momente seiner Kindheit, als er alte Familienporträts betrachtete, um »festzustellen, wem unter ihnen ich etwa besonders zu Dank verpflichtet sein mochte« (78). Der narzisstische Blick in die eigene Herkunft wird im Museum in Lissabon auf die präparierten Urahnen projiziert:

> Erinnert der geneigte Leser sich wohl, wie ich in eigener Frühzeit, aus Neugier nach den Ursprüngen meiner auffallenden Wohlschaffenheit, unter allerlei Vorfahrenbildnissen nach ersten Hinweisen auf mein Selbst mich forschend umsah? Verstärkt kehrt immer im Leben das Anfängliche wieder, und ganz fühlte ich mich zurückversetzt in jene Beschäftigung, als ich nun dringlichen Auges und klopfenden Herzens das aus grauester Ferne auf mich abzielende besichtigte. (352)

Wenn hier aus »grauester Ferne« alles auf den Hochstapler abzielt, dann wird auch die Frage nach der anthropologischen Differenz entsprechend

---

ben« aus »Schwämme[n]«, »gigantischen Tiermassen« und »Menschenaffen« in ihm das Gefühl erweckte, »daß dies alles meinem Schreiben und Lieben und Leiden, meiner Humanität zu Grunde liegt.« (Thomas Mann, Eintrag zum 4. Oktober 1951, in: *Tagebücher 1951–1952*, S. 112f.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

justiert. Ganz im Sinne Paul Alsbergs sieht Krull in der »ängstliche[n] Fremdheit und Hilflosigkeit der Beflaumten«, die weder mit »Hörnern noch Hauern, mit Reißkiefern weder, noch Knochenpanzern« ausgestattet sind, den Beweis dafür, dass »die Sonderung vom Tierischen sich schon […] vollzogen« (352f.) hat. Laut Krull »wußten sie schon […] und besprachen es heimlich im Hocken, daß sie aus feinerem Holz geschnitzt waren als alle anderen« (353). Krull zitiert sich an dieser Stelle selbst, insofern er ganz am Beginn des Romans darauf insistiert, dass er »aus feinerem Holz geschnitzt war als meinesgleichen« (30). Ausgerechnet in diesen Urmenschen, die, im Gegensatz zu Krulls »auffallende[r] Wohlschaffenheit« und seiner stets über das Ziel hinausschießenden Eloquenz, »klein und beflaumt in scheuer Gruppe beisammen[hocken]« und sich »in schnalzender, gurrender Vor-Sprache« (352) beraten, sieht er den Beweis für das ›feine Holz‹ der menschlichen, d.h. der Krull'schen Disposition.

Eine ähnliche genealogische Konfusion wurde schon von Professor Kuckuck im Zuggespräch praktiziert. Sobald sich Krull ihm (fälschlicherweise) als Marquis de Venosta vorstellt, dekliniert Kuckuck die aristokratische Verwandtschaft des Marquis, von der »Contessa Paolina Centurione« bis zu den »Esterhazys von Galantha«, durch: »Sie haben, wie Sie wissen, überall Vettern und Nebenverwandte.« (304) Kuckuck fügt an: »Geschlechts- und Abstammungskunde ist mein Steckenpferd« (304), und nimmt dies als Anlass, sich als Paläontologe erkennen zu geben. Auch in dieser Überblendung von Ahnenforschung und Evolutionsgeschichte werden also die Stammbäume der Venostas mit den Stammbäumen des *homo sapiens* verwechselt. Die Vermengung genealogischer Register, wie sie sowohl Krull wie Kuckuck praktizieren, entlarvt den narzisstischen Blick in die eigene Vergangenheit als einen hohlen, insbesondere weil der Hochstapler Krull, als Spross »aus feinbürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause« (9), der schlechtmöglichste Adressat der Kuckuck'schen Abstammungslehre ist. Folgerichtig sieht Krull damit das Prinzip der Anpassung durch Mimikry als Antriebsmotor individueller Entwicklung sanktioniert – egal ob bei Urmenschen, Hochstaplern oder eben Geburtshelferkröten – und das Prinzip der Identitätskonstruktion nach Herkunft und Abstammung durch eine lamarckistisch unterfütterte Verkleidungskunst ersetzt. Für den Werdegang Krulls, der sein Leben dem »Gedanke[n] der *Vertauschbarkeit*« (257) verschrieben hat, ist das programmatisch: Als er in Paris seine Zeit halb als unterwürfiger Hotelkellner und halb als wohlhabender Lebemann verbringt, stellt er fest, dass dies »auf eine Art von Doppelleben hinaus[lief], dessen Anmutigkeit darin bestand, daß es ungewiß

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

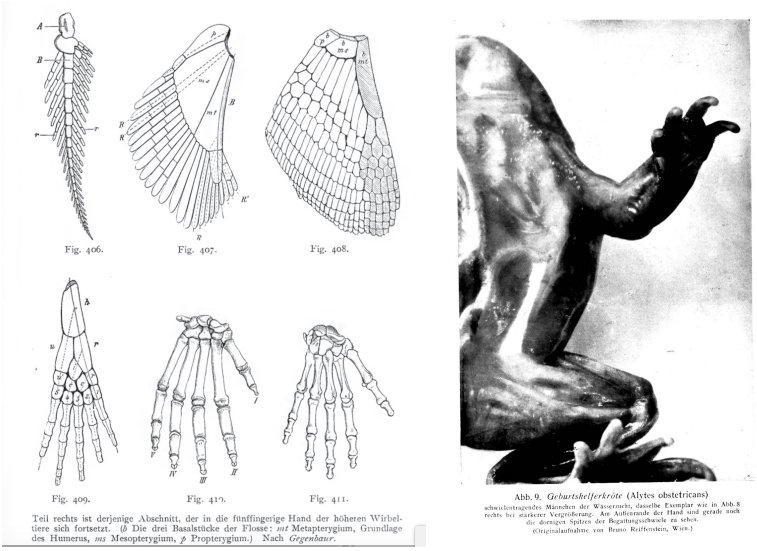


Abb. 5 (a–b): „Von der Brustflosse zur Menschenhand" nach Carl Gegenbaur und Brunstschwielen an der Krötenhand bei Paul Kammerer

blieb, in welcher Gestalt ich eigentlich ich selbst und in welcher ich nur verkleidet war« (264f.). Die Konsequenz dieser Dauermaskierung besteht im Aufgeben jeglicher Identität: »Verkleidet also war ich in jedem Fall, und die unmaskierte Wirklichkeit zwischen den beiden Erscheinungsformen, das Ich-selber-Sein, war nicht bestimmbar, weil tatsächlich nicht vorhanden.« (265) Die Hochstapelei bleibt die einzige Konstante in einer Welt abwesender und austauschbarer Identitäten.[136] Dieses Prinzip wird auch auf den ausgestellten Urahn im Museum übertragen: Hominisation nach Krull meint diejenige Art der Mimikry, mit der ein noch beflaumter und gurrender Urmensch auch einmal Aristokrat werden kann.

An dieser Stelle hat die Hand ihren Auftritt als Schauplatz von Krulls evolutionsbiologischer Verwandtschaftsfantasie. Schon in der Zugunterhaltung meint Kuckuck, bei Krull scheine »ein gewisser Extremitätenkult […] vorzuliegen« (312). Diese Feststellung ist nicht ganz unbegründet, wo doch Krull zu Beginn des Romans in einer narzisstischen Selbstbegut-

136 Vgl. zu dieser Thematik Julia Schöll, »›Verkleidet also war ich in jedem Fall‹. Zur Identitätskonstruktion in *Joseph und seine Brüder* und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 18 (2005), S. 9–30.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

achtung seine Hände hervorhebt: »Meine Hände, auf die ich früh achthatte, waren, ohne überschmal zu sein, angenehm im Charakter, niemals schweißig, sondern mäßig warm, trocken, mit geschmackvoll geformten Fingernägeln versehen und sich selbst ein Wohlgefallen.« (18) Dieses hier noch deutlich als Zivilisationsorgan Krulls hervorgehobene Paar Händewird dann im Gespräch mit Kuckuck zum Marker einer anthropologischen Transformierbarkeit, die – im morphologischen Geist der Zeit – die Verwandtschaften mit »den urtümlichsten Landtieren« (311) nahelegt. Davon bleibt auch ein von Krull ins Spiel gebrachter, »reizende[r] vollschlanke[r] Frauenarm« (311f.) nicht bewahrt. Kuckuck erwidert: »Was aber den vollschlanken Frauenarm angeht, so sollte man bei dieser Gliedmaße sich gegenwärtig halten, daß sie nichts anderes ist als der Krallenflügel des Urvogels und die Brustflosse des Fisches.« (312) Dieser Auftritt der Hand ist in doppelter Weise ein Zitat aus dem Bestand populärdarwinistischer Naturphilosophie: Einerseits zitiert Kuckuck die morphologischen Verwandtschaftsentwürfe nach Haeckel und Gegenbaur (Abb. 5a), die mit den Beispielen Fisch und Urvogel einen Querschnitt durch Luft, Wasser und Erde (und durch die biologische Tiefenzeit) unternehmen; andererseits ist der »Extremitätenkult« Krulls vielleicht nicht zufällig ein Verweis auf das Transformationsorgan, das auch in Kammerers Krötenversuchen dem Betrachter die Hand entgegenstreckt (Abb. 5b). In jedem Fall wird die Hand zum Organ eines Verwandtschaftsentwurfs, der ein »allsympathisches« Verhältnis des Menschen mit der Entwicklungsgeschichte aller Lebewesen entwirft. Aus dem vermeintlich menschlichsten Organ, als das es in der anthropologischen Tradition seit Aristoteles fungiert, erwächst sowohl die Tierwerdung des Menschen wie die Menschwerdung des Tiers.

So zeigen sich auch an der Hand die lamarckistischen Entwicklungsfantasien mit der pikaresken Kunst der Verwandlung verschaltet. Schon in der lamarckistischen Theorie ist diese Vorstellung der evolutionären Geschichte des Handgebrauchs als komödiantische Betrugsgeschichte angelegt. So beschreibt etwa Manfred Schneider die *habitude* des Handgebrauchs nach Lamarck folgendermaßen: »Lamarcks *Bimane* [ist] einer über Generationen laufenden dauernd wiederholten Täuschung entstiegen. Irgendwann hat er sich aber aus einem *als ob* erhoben. Er wurde ein zweihändiges Wesen, indem er lange Zeit so tat, *als ob* er ein zweihändiges Wesen sei.«[137] Pointierter könnte Krulls Hominisationstheorie nicht

137 Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik«, S. 193.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beschrieben werden. In Manns Roman inszeniert Krull in der Begegnung mit den Händen der »Halbaffen« des Museums einen entsprechenden evolutionsbiologischen Karneval:

> Von Baumästen herab sahen, geduckt, aus übergroßen, spiegelnden Augen Halbaffen mich an, das Nachtäffchen Schlanklori, das ich für immer in mein Herz schloß, so zierliche Händchen, von den Augen ganz abgesehen, hatte es an seinen Ärmchen, die natürlich das Knochengerüst der ältesten Landtiere bargen, und der Koboldmaki mit Augen wie Teetassen, lang-dünnen Fingerchen, die er zusammengelegt vor der Brust hielt, und ausnehmend verbreiterten Plattzehen. Die Natur schien zum Lachen reizen zu wollen mit diesen Frätzchen; ich aber enthielt mich sogar des Lächelns bei ihrem Anblick. Denn gar zu deutlich lief es bei ihnen allen schließlich auf mich hinaus, wenn auch auf verlarvte und wehmütig scherzhafte Weise. (351)

Die Komik dieser Passage basiert entscheidend darauf, dass sich Krull, trotz seines bierernsten zoologischen Interesses, der Sprache der Liebesschnulze nicht zu schade ist, wenn er das »Nachtäffchen« mit den »zierlichen Händchen« »für immer in [s]ein Herz schl[ießt]«. In diesem Missverhältnis von erotisierender Stilistik und zoologischer Thematik sind – wie beim vollschlanken Frauenarm – die evolutionsbiologischen Regressionsfantasien deutlich mit kulturell codierten Elementen kontaminiert. Und wenn Krull danach »dem aufrecht tappenden Bären die Hand reichte und dem Schimpansen, der sich auf seine Fingerknöchel niedergelassen, ermutigend auf die Schulter klopfte« (352), dann werden nebenbei auch Männerbünde geschlossen.

Was die derart supponierten Verwandtschaftsfantasien angeht, bedarf es kaum der Erwähnung, dass weder von Schlankloris (vgl. Abb. 6) noch von Koboldmakis eine Linie zum heutigen Menschen verläuft. Die (mittlerweile veraltete) Bezeichnung ›Halbaffe‹ meint die Tatsache, dass es sich eben *nicht* um diejenigen Affen handelt, aus deren Entwicklungslinie die Menschen(-affen) hervorgegangen sind. Das Verhältnis zwischen Krull und dem Lori bzw. Maki basiert auf einer Verwandtschaft, die eben nicht auf Genealogie sondern auf Mimikry beruht.[138] Dafür stehen die mit Diminutiven gespickten Beschreibungen der Hände ein – die »Ärmchen« mit ihren »zierliche[n] Händchen« und den »lang-dünnen Fingerchen« –, die eine miniaturisierende Annäherung an den menschlichen Körperbau üben, wie er wiederum nur metonymisch für das »Knochengerüst der ältesten Landtiere« überhaupt steht (wie Krull die Lektion Kuckucks rezi-

138 Vgl. Kyung-Ho Cha, *Humanmimikry*, S. 166–170.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fig. 123.

Abb. 6: Lori nach Ernst Haeckel

tiert). In einer doppelten Bewegung läuft also alles auf den Menschen zu und von ihm aus wieder in die Tierwelt auseinander – das ist die Krull'sche Interpretation der Allsympathie. Wenn die Auftrittsbedingung der Nachtäffchen diese verzerrende Mimikry ist, die jede taxonomische Verwandtschaft trumpft, dann ist auch die Analogie zu Krull perfekt, der bekanntlich selbst Meister der nachahmenden Täuschung und mit keinerlei genealogischer Nobilität ausgestattet ist.

Mit dieser hochstaplerischen Transformationsfantasie entwirft Mann ein anthropologisches Verwandtschaftsspiel, in dem die Überblendungen von Mensch zu Tier zur Kostümierungskunst erklärt wird, die das Menschsein als ein genauso künstlicher wie künstlerischer Modus in Szene setzt. Die Pikareske wird zum Darstellungsmodus lamarckistischer Verwandlungsprozesse, dessen Zentrum leer bleibt und die auch die Wiedereinsetzung eines »Menschheitsprinzips« nach Paul Alsberg nicht zulassen. Hinter der Maske des Tiers versteckt sich kein Mensch mehr, sondern nur ein Hochstapler, der sich per Definition jeder Definition entzieht. Damit konturiert Mann in seinem lamarckistischen Schelmenroman das Ende derjenigen anthropologischen Emphase, die in der Animalität das

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eigentliche des Menschen gefunden zu haben meinte. Gleichzeitig zeigen sich tradierte Erzählformen des Menschwerdens angesichts eines biologischen Hominisationsprozesses, der bloß noch eine groteske Mimikry als Entwicklungsprinzip anerkennt, verstellt. Letztlich ist es geradezu das Modell des Bildungsromans selbst, das Manns Pikareske zur Disposition stellt.

4.3 Topiken des Tierwerdens: Amorphisierung und Regression

a) Die Rückkehr ins Aquatische

Manns lamarckistischer Hochstaplerroman, der in einem pikaresken Entwurf lineare Entwicklungsmodelle durch einen Prozess ständiger Mimikry ohne Ziel und ohne Zentrum ersetzt, verweist paradigmatisch auf eine literarische Darstellungsform, die den anthropologischen Hominisationsmodellen ein lustvolles Tierwerden entgegensetzt. Dabei ist deutlich geworden, dass ein solcher Werdensprozess keineswegs der Eintritt in ein klar definiertes Feld tierischer Existenzformen darstellt, sondern eine ›Ent-Formung‹ des Menschen inszeniert, in der das, »was tierisch in uns ist, pflanzlich, mineralisch oder menschlich, […] nicht mehr unterschieden« werden kann.[139] Als ein anthropologischer Transformationsraum führt die Tierwerdung in Zonen der Ununterscheidbarkeit, die das folgende Kapitel – insbesondere im Hinblick auf die Hand – in tropologischer Hinsicht präzisieren möchte. In einer Szene von Franz Kafkas *Process* findet sich dafür ein bereits angekündigtes und äußerst anschlussfähiges Beispiel. Die Pflegerin Leni präsentiert Josef K. ihre Hand als ein anatomisches »Naturspiel«, bei der »das Verbindungshäutchen fast bis zum obersten Gelenk der kurzen Finger« reicht. (KKAP, 145) Einen solchen aquatischen Atavismus hat bereits Hans Friedenthal in seiner *Sonderstellung des Menschen in der Natur* beschrieben, wo die sogenannten ›Schwimmhäute‹ menschlicher Hände die Parallele von Phylo- und Ontogenese illustrieren sollten. Dass sich an Wasserwesen ein Blick in menschliche Urzeiten eröffnet, dafür gibt es eine Reihe weiterer Beispiele aus der Zeit. Neben der erwähnten parabolischen Seelilie in Manns *Felix Krull* oder Hermann Bahrs tierwerdender Alge bietet der von Haeckel und Bölsche mehrfach herangezogene Urfisch *Amphioxus* ein besonders eindrückliches Beispiel

139 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M. 1996, S. 205.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solcher Hoffnungen. Dieses im Meerschlamm lebende Lanzettfischchen ist, so Haeckel, »nächst dem Menschen das wichtigste und interessanteste aller Wirbeltiere. Wie der Mensch auf dem höchsten Gipfel, so steht der Amphioxus an der tiefsten Wurzel des Vertebratenstammes.«[140] Man müsse, so Haeckel an anderer Stelle, den *Amphioxus* daher »mit besonderer Ehrfurcht betrachten«, weil dieser »unter allen noch lebenden Thieren allein im Stande ist, uns eine annähernde Vorstellung von unseren ältesten silurischen Wirbelthier-Ahnen zu geben«.[141] In Bölsches *Liebesleben in der Natur* wird die Betrachtung des Urfischleins entsprechend zu einer Szene der Selbsterkenntnis ausgearbeitet. Ist mit diesem »erste[n]« und »niedrigste[n]« Fisch »die Linie haarscharf bezeichnet, in die dich der Sortier-Apparat geworfen hat«,[142] dann suggiert das Lanzettfischchen regelrecht ein Identifikationspotenzial zwischen der penetrant geduzten Leserin und dem schädellosen Urfischlein: »Ein Wirbeltier bist du – ein Tier vom Amphioxus an aufwärts. Von hier läßt sich die Leiter jetzt so gut wie ganz glatt abklettern.«[143] Gerade am anderen Ende der evolutionären Kette lauert also die anthropologische Erkenntnis: »Der Mensch als Fisch und Molch« lautet die vielsagende Überschrift dieser Passage.

Der Freud-Schüler Sándor Ferenczi hat diese Verbindung von Mensch und Meerschlamm zum geo-, bio- und psychologischen Universaltheorem weiterentwickelt. Sein *Versuch einer Genitaltheorie* stellt den ambitionierten Versuch dar, die Theorie des »Altmeister[s] Haeckel«[144] für die Psychoanalyse fruchtbar zu machen, um diese zu einer »Bioanalyse«[145] weiterzuentwickeln, und arbeitet dazu die Verbindung zwischen Fisch und Mensch zum paradigmatischen Topos entwicklungsbiologischer Reminiszenzen aus. Darin drückt sich, so Ferenczi, »ein Stück phylogenetisches Wissen um unsere Herkunft von wasserbewohnenden Wirbeltieren«[146] aus, das er Freuds phylogenetischen Urszenen anzufügen

140 Ernst Haeckel, *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen*, S. 441.
141 Ernst Haeckel, *Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts. Zwei Vorträge*, Berlin 1868, S. 42.
142 Wilhelm Bölsche, *Das Liebesleben in der Natur*, S. 77.
143 Ebd.
144 Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie*, S. 63.
145 Vgl. ebd., S. 26. Einer solchen ›Bioanalyse‹ geht es nicht darum, die Psychoanalyse in der Biologie zu fundieren, sondern um eine Anwendung psychoanalytischer Konzepte auf biologische Sachverhalte. Vgl. zu dem jüngst wieder auflebenden Interesse an Ferenczi: Peter Berz u.a. (Hg.), *RISS: Zeitschrift für Psychoanalyse. Nr. 94: Sonderheft: Bioanalyse I*, Hamburg 2021.
146 Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie*, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unternimmt. Über das biogenetische Grundgesetz entwirft Ferenczi eine Parallele onto- und phylogenetischer Katastrophenplots, laut der etwa die »Artentwicklung im Meere« der »Embryonalentwicklung im Mutterleib« entspricht oder die »Seeeintrocknung« in der Katastrophe der Geburt wiederholt wird.[147] So werden ›thalassale Regressionen‹ am modernen Individuum als Nachwirkungen eines phylogenetischen Traumas beschreibbar, das sich beispielhaft als gewünschte »Wiederkehr des Ichs in den Mutterleib«[148] äußert. Die epistemologische Schärfe erhält die Theorie Ferenczis durch die ins Aquatische überführte Verzahnung von Individuum und Gattung, die in der Individualpsychologie immer wieder aufscheint:

> Wie denn, dachten wir uns, wenn die ganze Mutterleibsexistenz der höheren Säugetiere nur eine Wiederholung der Existenzform jener Fischzeit wäre und die Geburt selbst nichts anderes, als die individuelle Rekapitulation der großen Katastrophe, die so viele Tiere und ganz sicher auch unsere tierischen Vorfahren beim Eintrocknen der Meere zwang, sich dem Landleben anzupassen.[149]

Die Flucht aus dem Ozean wird zur Urszene einer traumatischen Austrocknung, die noch im modernen Individuum nachwirkt. Ferenczis Bioanalyse verbindet mehrere wichtige Merkmale: die Verzahnung von Onto- und Phylogenese, die in einer Szene der Rekapitulation gleichermaßen eine Teleologisierung wie eine Beobachtbarkeit evolutionärer Prozesse ermöglicht; die lamarckistische Erzählform, die in seinen eigenen Worten schlichtweg die »psychologischere« und deshalb genehmere ist;[150] sowie das Format der Urszene, das er von Freud übernimmt und zur Vorstellung ständig nachwirkender phylogenetischer Traumata umarbeitet.

An der Pflegerinnenhand Lenis in Kafkas *Process* kündigt sich nun an, wie diese von Haeckel, Bölsche und Ferenczi zwischen Fisch und Molch, Küstenschlamm und Mutterleib aufgerufenen Topoi des Aquatischen, Organischen bis Abjekten auf die menschliche Hand übertragen werden. Dabei geht mit dem Interesse an den Wasserwesen eine Tendenz zur *Amorphisierung* im Wortsinn, d.h. zur ›Ent-Formung‹ von Hand- und Menschenform einher. Ein Beispiel dafür ist in dieser Arbeit schon besprochen worden: In Rilkes *Malte Laurids Brigge* wird in der *Salpêtrière*-Szene das

147 Ebd., S. 92. Vgl. zur (kata-)strophischen Poetik dieses Entwurfs: Judith Kasper, »Ferenczis ›Kata/strophen‹«, in: Peter Berz u.a. (Hg.), *RISS: Zeitschrift für Psychoanalyse. Nr. 94: Sonderheft: Bioanalyse I*, S. 67–79.
148 Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie*, S. 25.
149 Ebd., S. 62f.
150 Ebd., S. 69.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufkommen des sogenannten »Großen« als Erleben einer organischen Masse beschrieben, die als »ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war« (SW VI, 764), aus ihm herauszuwachsen scheint. Deutlich wird hier das Register des Ekels aufgerufen, wenn die animalisch-wuchernde Vitalität aus dem Menschenleib herausdringt, dessen Grenzen sich damit gleichzeitig auflösen. Gleichermaßen ist diese ›Entformung‹ der Hand als Gegenkonzept zur terrestrischen ›Menschen-Form‹ entworfen, wenn die sich selbstständig machende Hand der 29. Aufzeichnung (Kap. 3.3) als ein Wasserwesen charakterisiert wird: »[I]ch erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte.« (SW VI, 795)

Besonders bemerkenswert ist das Auftreten dieser Topik in Alfred Döblins *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, insofern es sich hier um einen Roman handelt, der sich weniger für das Organisch-Animalische der Hand als für ihre technische Befähigung interessiert (Kap. 5.2). Umso erstaunlicher ist es, dass Wadzeks Ingenieurshand während einer seiner zahlreichen Zusammenbrüche eine Regression zur Molluske erlebt:

> Sein Gesicht, plötzlich ohne Spannung, ganz dünn und von Fältchen übersät. Der Kopf reichte nicht mehr für die große Haut. Seine Hände legte er fern von sich auf den Tisch; auf dem Zeitungsbogen bewegten sie sich unappetitlich, streckten ihre langen Gliedmaßen; als sie ein paarmal zuckten, hatten sie etwas tief Ängstigendes an sich wie kalte unbekannte Seetiere, wie eine unnatürliche Kreuzung von Molluske und Menschlichverwandtem; man graute, man schämte sich vor diesen langsamen Händen. (WK, 200)

Wenn sich hier Wadzeks Körper der Dienstbarkeit verweigert, wird dies nicht mehr in Begriffen einer unkontrollierbaren Maschinerie getan, so wie noch an anderen Stellen von einer plötzlich umschlagenden, »schlecht regulierten Hand« (WK, 65) die Rede ist. Stattdessen wird die Widerspenstigkeit der Hand vom Gegenmodell des Technischen her entwickelt: als eine unproduktive Materialität, der nicht nur die Funktionalität, sondern vor allem die Form verlustig gegangen ist. Die Selbstständigkeit der Hand, statt Auszeichnungsmerkmal ihrer Dienstbarkeit zu sein, wird zum Auslöser von Ekel. Die Hände bewegen sich »unappetitlich« und strecken »ihre langen Gliedmaßen« von sich. Aus der Amorphität gewinnen sie ihre aquatischen Merkmale und werden zu »kalte[n] unbekannte Seetiere[n]«, die wie frisch gefangene Fische auf Zeitungspapier ausliegen. Als »Kreuzung von Molluske und Menschlichverwandtem« nisten sich die Hände in einer Ununterscheidbarkeitszone von Tierischem

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Menschlichem, Aquatischem und Terrestrischem ein, die im *Wadzek*-Roman als Gegendiskurs zum maschinistischen Körperdispositiv ihre Kraft gewinnt. Die Fischwerdung der Hände vollzieht die Auflösung der Menschenform.

b) »Eine hübsche Kralle«: Das Spreizen der Finger bei Kafka

Im Folgenden soll nun auf die mehrfach erwähnte Hand Lenis aus Kafkas *Process* genauer eingegangen werden. Sie kann als Angelpunkt einer breiter angelegten Lektüre dienen, welche die darin darin anklingende Handttopik durch mehrere Texte Kafkas verfolgt.[151] Dabei wird deutlich, dass es Kafka kaum darum geht, explizite Stellungnahmen zu evolutionsbiologischen Theoremen zu tätigen, als darüber ein Spiel mit anthropologischen Deformationen zu beginnen, in der zoologische und juridisch-politische Menschenfassungen gemeinsam zur Disposition gestellt werden. Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen soll jedenfalls die Betrachtung und Betastung ebenjener Pflegerinnenhand sein, die in einem Kapitel des *Process* statthat, in dem K. auf Hinweis seines besorgten Onkels die Hilfe des Advokaten Huld in Anspruch nimmt. An der Unterhaltung, die das Schicksal seines Prozesses zum Thema hat, bleibt K. zunächst seltsam unbeteiligt: »K. konnte ruhig alles beobachten, denn um ihn kümmerte sich niemand.« (KKAP, 138f.) Als ein Geräusch aus dem Vorzimmer die Unterhaltung stört, entflieht K. in den Nebenraum, wo sich sofort »auf die Hand, mit der er die Tür noch festhielt, eine kleine Hand legte, viel kleiner als K.s Hand, und die Tür leise schloß«. (KKAP, 139) Leni, die Pflegerin des erkrankten Advokaten, initiiert mit dieser Hervorlockung die für den *Process* typische Verzahnung juristischer Abläufe mit dem sexuellen Begehren des Protagonisten, das K. besonders an den Helferinnen- und Angestelltenfiguren des Romans auslebt. In der anschließenden Verführungsszene zeigt nun Leni K. ihre Hand, die sie durch »einen körperlichen Fehler« (KKAP, 145) ausgezeichnet sieht:

> Sie spannte den Mittel- und Ringfinger ihrer rechten Hand auseinander, zwischen denen das Verbindungshäutchen fast bis zum obersten Gelenk der kurzen

151 Eine Querlektüre vieler der auch im Folgenden zu besprechenden Hand-Stellen bei Kafka unternimmt die leider nur online publizierte Dissertation: Dalia Inbal, *A Handful of World. The Figure of the Hand in Franz Kafka's Writings*, Dissertation Columbia University: https://doi.org/10.7916/D8MG7PK0 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Finger reichte. K. merkte im Dunkel nicht gleich, was sie ihm zeigen wollte, sie führte deshalb seine Hand hin, damit er es abtaste. »Was für ein Naturspiel«, sagte K. und fügte, als er die ganze Hand überblickt hatte, hinzu: »Was für eine hübsche Kralle!« Mit einer Art Stolz sah Leni zu, wie K. staunend immer wieder ihre zwei Finger auseinanderzog und zusammenlegte, bis er sie schließlich flüchtig küßte und losließ. »Oh!« rief sie aber sofort, »Sie haben mich geküßt!« (KKAP 145f.)

Der Atavismus des »Sumpfgeschöpfes«[152] Leni ist der erotisch inszenierte Rückgriff ins evolutionär Vorgängige, der K. – ganz in der Manier Heideggers, der den Tieren die Hände ab- und dafür Krallen zusprach (Kap. 4.1) – von einer »hübsche[n] Kralle« sprechen lässt. Zu diesem animalischen Organ gesellt sich eine animalische Erotik: K. wird von Leni »mit offenem Mund erkletter[t]«, wobei Küsse und Bisse, nach dem Vorbild von Kleists *Penthesilea*, austauschbar sind: »[J]etzt da sie ihm so nahe war gieng ein bitterer aufreizender Geruch wie von Pfeffer von ihr aus, sie nahm seinen Kopf an sich, beugte sich über ihn hinweg und biß und küßte seinen Hals, biß selbst in seine Haare.« (KKAP, 146)

In einem ersten Lektüreversuch ließe sich dieses zu bestaunende »Naturspiel« mit den anderen Handdarstellungen im Roman konstellieren. Diese reichen vom verweigerten Handschlag des Aufsehers im Verhaftungskapitel (vgl. P, 25) bis zu den zupackenden Griffen des Exekutionskommandos, die »K.'s Hände mit einem schulmäßigen, eingeübten, unwiderstehlichen Griff« in die Zange nehmen (KKAP, 306). In diesen Griffen der zuerst entstandenen Anfangs- und Endkapitel des Romans verkörpert sich die Dialektik von Zugriff und Entzug,[153] die den Prozess insgesamt charakterisiert und der die Kralle Lenis eine animalisch-erotische Fluchtlinie entgegensetzt. Solche Krallenhände werden in den später entstandenen Romankapiteln wiederholt als Gegenentwürfe zu den Griffen des Gesetzes auftauchen. Eine erste explizit als ›Kralle‹ bezeichnete Hand findet sich vor dem Untersuchungsgericht, wo nach einigem Spektakel »irgendeine Hand« (KKAP, 70) K. am Kragen fasst.[154] Wenn

---

152 Vgl. Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: *Benjamin über Kafka*, S. 9–38, hier: S. 29.

153 Während der Abführung am Ende des Romans wird sich K. dagegen eingestehen, dass er »immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren [wollte] und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck« (KKAP, 308) – eine Einsicht, die ihn den Weg zur eigenen Exekution vorantreiben lässt.

154 Vgl. Philip Grundlehner, »Manual Gesture in Kafka's Prozeß«, in: *The German Quarterly* 55(2) (1982), S. 186–199, welcher aus der Gerichtsszene schließt: »Indeed, it appears that the more K. reaches out with his own hand or seeks to establish order with his fist,

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

daraufhin K. vom Podium herabspringt und die um ihn herumstehenden Gesichter beschreibt, heißt es: »Was für Gesichter rings um ihn! Kleine schwarze Äuglein huschten hin und her, die Wangen hiengen herab, wie bei Versoffenen, die langen Bärte waren steif und schütter und griff man in sie, so war es *als bilde man bloß Krallen*, nicht als griffe man in Bärte.« (KKAP, 71, Hervorhebung A.H.) Von den packenden Händen der Anwesenden bis zu den vergeblichen Griffen, »als bilde man bloß Krallen«, wird die Machtlosigkeit K.s bei seinem Verhör konzise in der Topik greifender Hände gefasst. Vor diesem Hintergrund ist auch die Verführungsszene mit Leni im Nebenraum des Advokatenschlafzimmers als Reaktion auf K.s juristisches Auf-der-Stelle-Treten zu verstehen. In der Advokatenwohnung wird K. ja nicht nur vom Gespräch über seinen Prozess ausgeschlossen; es kommt vielmehr zu einer ganz buchstäblichen Verdunkelung der juristischen Abläufe, wenn die Wohnung größtenteils in Dunkelheit getaucht ist und sogar ein Kanzleidirektor urplötzlich aus einer Ecke des Zimmers auftauchen kann:

> Und wirklich begann sich dort in der Ecke etwas zu rühren. Im Licht der Kerze die der Onkel jetzt hochhielt, sah man dort bei einem kleinen Tischchen einen ältern Herrn sitzen. Er hatte wohl gar nicht geatmet, daß er solange unbemerkt geblieben war. Jetzt stand er umständlich auf, offenbar unzufrieden damit daß man auf ihn aufmerksam gemacht hatte. Es war als wolle er mit den Händen, die er wie kurze Flügel bewegte, alle Vorstellungen und Begrüßungen abwehren, als wolle er auf keinen Fall die andern durch seine Anwesenheit stören und als bitte er dringend wieder um die Versetzung ins Dunkel und um das Vergessen seiner Anwesenheit. (KKAP, 137)

Auch hier zeigen die beiden »wie kurze Flügel bewegte[n]« Hände, so Walter Benjamin, dass »der Verwandlungsprozess bereits begonnen hat«.[155] Damit wird die Dialektik von Zugriff und Entzug auf mehreren Ebenen an der Hand durchgespielt: *erstens* auf der Ebene des Plots, indem K. an den Abläufen des Prozesses ausgeschlossen bleibt, dafür das Gesetz jederzeit aus der Dunkelheit zuzugreifen droht; *zweitens* auf topischer Ebene, indem diesen packenden Griffen des Rechts animalische Krallen entgegengesetzt werden; *drittens* aber auch auf Ebene der Wahrnehmung,

---

the more he appears to be engulfed and victimized by the hands of his opponents.« (Ebd., S. 188) Das Kapitel inszeniert insgesamt ein gestisches Spektakel, auf das die einschlägige Studie von Isolde Schiffermüller ausführlicher eingeht: Vgl. Isolde Schiffermüller, *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen 2011, S. 138f.

155 Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka*, S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

insofern der Verdunkelung des Prozesses die taktile Präsenzerfahrung von Lenis Hand entgegengesetzt wird: »[K.] merkte im Dunkel nicht gleich, was sie ihm zeigen wollte, sie führte deshalb seine Hand hin, damit er es abtaste.« (KKAP, 145) Diesem Spiel von Präsenz und Latenz entspricht eine akustische Verdachtslogik, bei der konstant nach unerlaubten Lauschern und Mithörern Ausschau gehalten wird. Wenn K. vom Onkel in seinem Büro besucht wird, warnt er: »Du sprichst aber zu laut, lieber Onkel, der Diener steht wahrscheinlich an der Tür und horcht« (KKAP, 123); draußen vor der Tür zieht K. den Onkel weiter, »da der Portier zu horchen schien« (KKAP, 125); und auch beim Advokaten springt der Onkel plötzlich auf, da er Leni des Horchens verdächtigt: »Er unterbrach sich, flüsterte: ›Ich wette daß sie horcht‹ und sprang zur Tür. Aber hinter der Tür war niemand, der Onkel kam zurück, nicht enttäuscht, denn ihr Nichthorchen erschien ihm als eine noch größere Bosheit, wohl aber verbittert.« (KKAP, 134) Die Verbitterung des Onkels darüber, Lenis *Horchen* nicht *sehen* zu können, verkörpert am prägnantesten die spannungsgeladene »Omnilatenz«[156] des Verfahrens, bei dem K. selbst keinen Zugriff auf den Prozess bekommt, während der juristische Arm stets aus der Dunkelheit vorstoßen kann. Die Betastung von Lenis Hand steht in deutlicher Opposition zu den Verdunkelungs- und Abschirmungstendenzen des Prozesses und widersetzt sich den Griffen des Prozess als eine taktil-animalische »Gegenströmung, die […] eine nicht-menschliche Sexualität schafft«.[157] Es kündigt sich darin an, was Deleuze und Guattaris als Formen des Tierwerdens bei Kafka beschrieben haben: »Gegen die Unmenschlichkeit jener ›bösen Mächte‹ stellt sich die Nichtmenschlichkeit: Käfer werden, Hund werden, Affe werden, lieber Hals über Kopf abhauen […] als den Kopf beugen und Bürokrat, Beamter oder Polizist, Richter oder Gerichteter bleiben.«[158]

Über diese Flucht in das Tierwerden eröffnet sich eine zweite Lektüremöglichkeit, die ihren Ausgang an K.s Faszination nimmt, die Finger Lenis immer wieder auseinanderzuspreizen. Einerseits ist es genau diese

156 Vgl. Anselm Haverkamp, »Kafkas Pannen: Poetik des Landstreichens im dichtgemachten Text«, in: Ludo Verbeeck u.a. (Hg.), *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen 2007, S. 110–118, hier: S. 114. Dort ist das im Hinblick auf die Machtverhältnisse im *Schloß* formuliert, bezüglich derer Haverkamp von einem »omnipräsente[n], nein: omnilatente[n] Alibi« spricht.

157 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 318.

158 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 19.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geste, die K. in seiner allerletzten Handlung im Roman, kurz bevor er »[w]ie ein Hund« (KKAP, 312) stirbt, wiederholt: »Er hob die Hände und spreizte alle Finger.« (KKAP, 312)[159] Andererseits legen sowohl die tiergewordene Hand Lenis wie auch die ausgespreizten Finger K.s eine werktopische Lektüre nahe, welche die weibliche Krallenhand und insbesondere die Geste der gespreizten Finger an anderen Stellen bei Kafka verfolgt.

Cornelia Ortlieb hat in einem einschlägigen Aufsatz an den Krallenhänden die »Rhetorik der Schaustellung«[160] untersucht, welche den »animalische[n] Menschen und humane[n] Tiere[n]«[161] Kafkas zugrunde liegt. Ortlieb zeigt die Linie auf, die von der Kreuzung, die zur Hälfe Lamm ist, aber »[v]on der Katze Kopf und Krallen« (KKAN 1, 372) hat, über die Sirenen aus dem Odysseus-Fragment, die (Harpyien ähnlich) »die Krallen frei auf den Felsen [streckten]« (KKAN 2, 41), bis eben zu Lenis Naturspiel der »hübschen Kralle« reicht, bei der die Schwimmhäute zwischen den Finger ausgespreizt werden. Neben diesen animalisierten und meist femininen Krallen sind zwei weitere Handbeschreibungen weiblicher Charaktere für dieses topische Interesse Kafkas aufschlussreich. Zum wird eine Hand in der Erzählung *Eine kleine Frau* beschrieben, deren Merkwürdigkeit im genauen Gegenteil des Atavismus von Lenis Hand besteht: »Den Eindruck, den ihre Hand auf mich macht, kann ich nur wiedergeben, wenn ich sage, daß ich noch keine Hand gesehen habe, bei der die einzelnen Finger derart scharf voneinander abgegrenzt wären, wie bei der ihren; doch hat ihre Hand keineswegs irgendeine anatomische Merkwürdigkeit, es ist eine völlig normale Hand.« (KKAD, 322) Statt eine direkte Verbindung ins Tierische herzustellen, wird die ›Trennbarkeit‹ der Finger zum Auszeichnungsmerkmal einer Hand, die nur deswegen hervorsticht, weil sie völlig ununterscheidbar von anderen Händen ist. Zum anderen findet sich in einer Tagebuchaufzeichnung die Hand einer Vermieterin, die »ein kleiner Zimmerherr«, der selbst »die Hände ständig in den Taschen seines Rockes hielt« (KKAT, 521), gleichzeitig mit Bewunderung und Abscheu betrachtet:

159 Im *Process* schrieb Kafka das letzte und das erste Kapitel zuerst. Im Entstehungsprozess geht die Schlussgeste der sich spreizenden Finger der Beschreibung von Lenis Hand also chronologisch voraus. Vgl. zu dieser letzten Geste auch Kap. 6.3.

160 Cornelia Ortlieb, »Kafkas Tiere«, in: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hg.), *Tiere, Texte, Spuren*, S. 339–366, hier: S. 346.

161 Ebd., S. 348.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Weg mit der Hand« sagte er plötzlich und schob sie wirklich weg. »Was sie doch für schreckliche Hände haben« sagte er dann faßte ihre Hand und drehte sie. »Oben ganz schwarz, unten weißlich, aber noch ausreichend schwarz und – er fuhr in ihren weiten Ärmel – auf dem Arm sind sie sogar ein wenig behaart.«
> »Sie kitzeln mich« sagte sie
> »Weil sie mir gefallen. Ich verstehe nicht, wie man sagen kann, daß sie häßlich sind. Man sagt es nämlich. Aber nun sehe ich, daß das ja gar nicht stimmt.«
> Und er stand auf und gieng im Zimmer auf und ab. Sie kniete noch immer und besah ihre Hand.
> Das machte ihn aus irgendeinem Grunde wild, er sprang hinzu und nahm wieder ihre Hand. (KKAT, 521f.)

In den beiden Beschreibungen der Frauenhände stehen weniger die besonderen Eigentümlichkeiten der jeweiligen Hand im Zentrum als das besondere »minutiöse Verfahren«,[162] das sich an ihre Beobachtung und Beschreibung knüpft. Es ist jedenfalls nicht klar, was eine »[o]ben ganz schwarz, unten weißlich, aber noch ausreichend schwarz« (KKAT, 521f.) gefärbte Hand genau meint. Umgekehrt treten an diesen Händen umso mehr die Modi der Blicksteuerung hervor. Ihre ›Monstrosität‹ wird, im Sinne der Etymologie des Monstrums, die sich über *monere* (mahnen) und *monstrare* (zeigen) aufspannt, zu einem »De-Monstrationsobjekt« im Wortsinn.[163] Ortlieb spricht davon, dass die Monster »*zeigen* […], wie es die Art der Monster ist, nur dass sie nicht länger als Ganzes prophetischen oder warnenden Charakter haben, sondern den einen deformierten Körperteil vorzeigen, die Hand«.[164] Wenn Heidegger schreibt, dass »[d]ie Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist«,[165] wird diese Bestimmung also aufgenommen und gleichermaßen *über*zeichnet. Das ›Zur-Schau-Stellen‹ wird, so Ortlieb, zum »Prinzip Schaubude«[166] verkehrt.

Zentral an den Merkwürdigkeiten dieser Hände scheint daher auch, wie sich die Aufmerksamkeit des Betrachters wiederholt auf die Entschei-

---

162 Vgl. zu diesem Begriff: Ulrich Stadler, *Kafkas Poetik*, Zürich 2019, S. 129–144, hier: S. 130: »Wer minutiös verfährt, gefährdet die Übersicht, macht vertraute Zusammenhänge unsichtbar und erschwert damit das Verständnis des Wahrgenommenen. […] Alle diese Blickweisen verhindern durch ihre ostentative Einschränkung eine Einordnung in Kontexte. Weit davon entfernt, den Zugang zu einem Ganzen zu eröffnen, besiegeln sie dessen vollständige Abwesenheit.«

163 Vgl. Jacques Derrida, »Heideggers Hände«, S. 59: »Die Hand, das wäre die (De)Monstrierbarkeit (*monstrosité*), das Eigene des Menschen als Sein des Zeigens (*monstration*).«

164 Cornelia Ortlieb, »Kafkas Tiere«, S. 352.

165 Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, S. 19.

166 Cornelia Ortlieb, »Kafkas Tiere«, S. 353.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dungs- und Unterscheidungsprozeduren richtet: die (Ent-)Differenzierung von Menschenhand und Tierkralle, aber auch das Wenden der Hand, das Betrachten ihrer Ober- und Unterseite, das Spreizen und Trennen der einzelnen Finger voneinander. An Lenis Hand deutet sich an, wie in der ›monströsen Geste‹ des Auseinanderziehens der Finger der »Sturz von Gesetzen und Gesetzmäßigkeiten, von Urteilssystemen und dauerhaften Einkerbungen«[167] erprobt wird. Geht man von der Hand als Signum der Entdifferenzierung, der Ununterscheidbarkeit, aber auch der Auflösung tradierter Demarkationen aus, dann bietet sich ein letzter Referenztext an, der erst wenig Aufmerksamkeit bezüglich seiner Tierfiguren und Handdarstellungen auf sich gezogen hat: die *Erinnerungen an die Kaldabahn*.[168] Die Erzählung ist deswegen einschlägig für die Leni-Passage, da sie in unmittelbarer Nachbarschaft zum Advokaten-Kapitel entstanden ist und einige signifikante Parallelen zu ihm aufweist.[169] In der *Kaldabahn* geht es um einen Bahnwärter an der provisorischen Endstation einer russischen Bahnlinie, welche, statt bis nach Kalda zu führen, »bei einer kleinen Ansiedlung geradezu in einer Einöde« (KKAT, 549) abrupt hält. Dem Erzähler leisten dort »eigentümlich große Ratten« Gesellschaft, die »wie vom Wind geweht über die Steppe liefen« (KKAT, 689). Eine solche Rattenmeute dient auch Deleuze und Guattari als Einstieg in die Charakteristiken der Tierwerdung[170] und nicht zuletzt läutet mit einem »ungeheure[n] Anteilnehmen« an einer (sterbenden) Rattenmannigfaltigkeit ein gewisser Lord Chandos die poetologische Problemstellung moderner Literatur ein.[171] Die gesamte zweite Hälfte der Erzählung konzentriert

167 Joseph Vogl, »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin 2006, S. 72–87, hier: S. 81.

168 Zwei Ausnahmen bilden der bereits zitierte Aufsatz von Cornelia Ortlieb, »Kafkas Tiere«, S. 353f. sowie Kári Driscoll, »The enemy within. Zoopoetics in ›Erinnerungen an die Kaldabahn‹«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 35–36 (2011/2012), S. 23–35.

169 Darauf verweisen sowohl Hinweise aus Kafkas Tagebuch, laut denen »die russische Geschichte nur immer nach dem Proceß gearbeitet werden durfte« (KKAT, 675). Insbesondere lassen aber einige an der Handschrift gezogene editorische Schlüsse darauf folgern, dass sich die Arbeit an der *Kaldabahn* direkt an das Advokaten-Kapitel anschloss (vgl. den Herausgeberkommentar in: KKAP[App], 112). Die inhaltlichen Parallelen scheinen das zu bestätigen.

170 Als Beispiel dient der Horrorfilm *Willard* (1971), vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 326ff.

171 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, »Ein Brief«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55, hier: S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich auf die Abwehr dieser Ratten, wobei wiederholt die Krallen der Tiere in den Fokus geraten.[172] Insbesondere eine Beschreibung erinnert an die Krallenhände des *Process*:

> Für die Ratten, die manchmal meine Nahrungsmittel angriffen genügte mein langes Messer. In der ersten Zeit als ich noch alles neugierig auffaßte, spießte ich einmal eine solche Ratte auf und hielt sie vor mir in Augenhöhe an die Wand. Man sieht kleinere Tiere erst dann genau, wenn man sie vor sich in Augenhöhe hat; wenn man sich zu ihnen zur Erde beugt und sie dort ansieht, bekommt man eine falsche unvollständige Vorstellung von ihnen. Das Auffallendste an diesen Ratten waren die Krallen, groß, ein wenig gehöhlt und am Ende doch zugespitzt, sie waren sehr zum Graben geeignet. Im letzten Krampf, in dem die Ratte vor mir an der Wand hieng, *spannte sie dann die Krallen scheinbar gegen ihre lebendige Natur straff aus, sie waren einem Händchen ähnlich, das sich einem entgegenstreckt*. (KKAT, 689f., Hervorhebung A.H.)

So wie K. in der Hinrichtungsszene des *Process* in einer Abschiedsgeste, die maximale Intensität mit absolutem Bedeutungsverzicht kombiniert, die Hände hebt und die Finger spreizt (vgl. P, 312) – eine Passage, die bei der Entstehung der *Kaldabahn* bereits geschrieben wurde –, so spannt auch die Ratte »die Krallen […] straff aus«, nachdem sie dem Exekutionsmesser begegnet ist. Und wie die Ratten im Moment des Todes Menschenhände zu entwickeln scheinen, sucht der Erzähler zum Ende selbst die Flucht in der Tierwerdung, sobald er einen wolfsähnlichen Husten entwickelt:

> Ich dachte das Zugspersonal würde über den Husten entsetzt sein, aber sie kannten ihn, sie nannten ihn Wolfshusten. Seitdem begann ich das Heulen aus dem Husten herauszuhören. Ich saß auf dem Bänkchen vor der Hütte und begrüßte heulend den Zug, heulend begleitete ich seine Abfahrt. In den Nächten kniete ich auf der Pritsche, statt zu liegen und drückte das Gesicht in die Felle, um mir wenigstens das Anhören des Heulens zu ersparen. (KKAT, 693)

Zwischen der Menschwerdung der Ratte mit ihrem »Händchen […], das sich einem entgegenstreckt« (KKAT, 690), und der Wolfswerdung des Protagonisten, der den Zügen nachheult, führt eine deterritorialisierende Fluchtlinie quer durch das Reich einer umfassenden Animalisierung, die sich, worauf schon Benjamin besteht, stets »von beiden Seiten her«

172 Für eine »zoo-po(i)etische« Lektüre dieser Tierkrallen, welche in Analogie zu Kafkas Schreibhänden vor allem nachts »fieberhaft arbeiten« (KKAT, 690), vgl. Kári Driscoll, »Zoopoetics in ›Erinnerungen an die Kaldabahn‹«.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vollzieht.[173] War schon die Anstellung des Erzählers das Ergebnis einer Flucht – »Aus verschiedenen Gründen, die nicht hierhergehören, suchte ich damals einen solchen Ort« (KKAT, 549) –, so ist das Wolfswerden des Endes als ein »escape from an escape«,[174] als Flucht zweiter Ordnung zu verstehen. Die animalischen Transformationsprozesse der *Kaldabahn* erproben solche Fluchtlinien, die keine definierenden oder demarkierenden Grenzen mehr kennen. So wie die Bahntrassen in das Nirgendwo der russischen Landschaft führen, so wird die Erzählung selbst zu derjenigen »bewegungslose[n] Wanderung auf der Stelle«,[175] als die Deleuze und Guattari das Tierwerden bei Kafka bezeichnen.

Vor dem Hintergrund der Rattenszenen aus der *Kaldabahn* lassen sich auch die bekannteren Passagen aus dem *Process* neu lesen. Eine Parallele findet sich etwa in einer imaginierten Hinrichtung, die der stets atemlose Gerichtsdiener an einem Studenten, der ihm wiederholt die Ehefrau entwendet, zu vollziehen wünscht:

> Wäre ich nicht so abhängig, ich hätte den Studenten schon längst hier an der Wand zerdrückt. Hier neben dem Anschlagzettel. Davon träume ich immer. Hier ein wenig über dem Fußboden ist er festgedrückt, die Arme gestreckt, *die Finger gespreizt*, die krummen Beine zum Kreis gedreht und ringsherum Blutspritzer. (KKAP, 90, Hervorhebung A.H.)

Und wenn K. später nach der Kurzaffäre mit Leni das Haus des Advokaten verlässt und vom Onkel auf der Straße angefallen wird, dann wird ebenfalls auf die Rattenpassage aus der *Kaldabahn* referiert: »[D]a stürzte aus einem Automobil […] der Onkel, faßte ihn bei den Armen und stieß ihn gegen das Haustor, als wolle er ihn dort festnageln. ›Junge‹, rief er, ›wie konntest Du nur das tun!‹« Der Onkel geht hier mit K. um, wie der Erzähler der *Kaldabahn* mit den animalischen Eindringlingen: »In der ersten Zeit […] spießte ich einmal eine solche Ratte auf und hielt sie vor mir in Augenhöhe an die Wand.« (KKAT, 689) Josef K., so scheint es, ist selbst zur Ratte aus der *Kaldabahn* geworden.

In diesen Szenen des *Process* und der *Kaldabahn* werden keine evolutionsbiologischen Hominisationsprozesse nachgespielt und auch keine Neubestimmungen des Menschen versucht. Kafka inszeniert weder

---

173 »Für das Motiv der Verwandlung ist es wichtig, daß sie bei Kafka von beiden Seiten her vollzogen wird: der Affe wird Mensch; Gregor Samsa wird Tier.« (Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka*, S. 119)

174 Kári Driscoll, »Zoopoetics in ›Erinnerungen an die Kaldabahn‹«, S. 27.

175 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einen animalischem Verwandtschaftstriumph nach Haeckel'schem Vorbild, noch interessieren sich seine Texte dafür, im Sinne Paul Alsbergs die anthropologische Differenz zu retten. Stattdessen zeugen die an menschlichen Krallen und tierischen Händen erprobten Werdensprozesse und Monstrositätsfiguren von einer Entformung des Menschen, die anthropologische Bestimmungsversuche in grundlegender Weise suspendieren. Die von Kafka in Szene gesetzten Blicke zur Hand lassen keine zoologische Distinktion, keine Stufenordnung und keine Teleologie mehr zu. Statt einer Verwandtschaftslinie, die quer durch die Tierwelt vom Fisch zum Menschen geht, eröffnet sich ein Transformationsraum, in dem die Frage nach der anthropologischen Grenze zum Anlass genommen wird, deren Markierungen, Eingrenzungen und Wesensbestimmungen grundsätzlich zu entkräften. Lenis Atavismus mag dem Katalog phylogenetischer Faszinationen in der Traditionslinie Darwin-Haeckel-Bölsche entnommen sein; er wird bei Kafka aber zu einer tierischen Fluchtlinie weiterentwickelt, die den anthropologischen Diskurs sowie dessen Rechtsinstanzen und Demarkationslinien insgesamt entsetzen. Das ist auch als Versuch zu verstehen, sich eine bestimmte Handlungsfreiheit diesseits solcher Bestimmungsversuche wiederanzueignen. Die (vermeintliche) Regression ins Animalische ist Anfang und Ansatzpunkt eines Auswegs.

4.4 Handkämpfe und Handschläge in Kafkas *Bericht für eine Akademie*

a) Auftritte des Affen: Rotpeters Handschlag

Charles Darwin war, wenn es um die äffische Abstammung des Menschen ging, bekanntlich vorsichtig. In seinem Hauptwerk *On the Origin of Species* (1859) beschränkt er sich auf die berühmt gewordene Ankündigung: »Light will be thrown on the origin of man and his history.«[176] Ernst Haeckel interpretierte diese Zurückhaltung in seiner (fünf Jahre vor Darwins *Descent of Man* erschienenen) *Generellen Morphologie* (1866) als »weis[e] Voraussicht« bezüglich der Rezeption, die Darwins Theorie sonst beschieden gewesen wäre: »Sicherlich würde die durch sein Werk reformirte Descendenz-Theorie gleich von Anfang an noch weit mehr Widerstand und Anfeindung gefunden haben, wenn sogleich jene wichtigste

176 Charles Darwin, *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, London 1859, S. 488.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Folgerung in dasselbe mit wäre aufgenommen worden.«[177] Haeckel zeigt sich in diesen Belangen weniger zimperlich: »[D]ass der Mensch sich aus niederen Wirbelthieren und zwar zunächst aus echten Affen entwickelt hat«, ergibt sich für Haeckel »mit absoluter Nothwendigkeit« aus der Darwin'schen Lehre.[178] Insofern die Leugnung dieser Tatsache für Haeckel eine schiere Dummheit darstellt – und damit eine gänzlich artwidrige Selbstbeschneidung unserer im ›Kampf ums Dasein‹ gewonnenen kognitiven Fähigkeiten –, fügt er der Tatsache der äffischen Verwandtschaft des Menschen eine besondere Spitze an:

> Interessant und lehrreich ist dabei nur der Umstand, dass besonders diejenigen Menschen über die Entdeckung der natürlichen Entwickelung des Menschengeschlechte aus echten Affen am meisten empört sind und in den heftigsten Zorn gerathen, welche offenbar hinsichtlich ihrer intellectuellen Ausbildung und cerebralen Differenzirung sich bisher noch am wenigsten von unsern gemeinsamen tertiären Stammeltern entfernt haben.[179]

Dass der Mensch von echten Affen abstammt, gilt für Haeckel, trotz und wegen der Stichelei gegen minderbemittelte Evolutionskritiker, als Beweis des menschlichen »Entwickelungstriumph[s]«.[180] Worauf könnte der Mensch schließlich stolzer sein, »als auf die Thatsache, dass er in der unendlich complicirten Entwickelungs-Concurrenz […] alle seine Verwandten überflügelt und sich zum Herrn und Meister über die ganze Natur erhoben hat«?[181] Während sich für Haeckel im Blick zum Affen der menschliche Evolutionserfolg niederschlägt, hat sich Darwin in einem Notizbucheintrag wesentlich differenzierter ausgedrückt: »Let man visit Ourang-outang in domestication, hear expressive whine, see its intelligence when spoken [to], as if it understood every word said – see its affection to those it knows, – see its passion & rage, sulkiness & very extreme of despair; […] and then let him dare to boast of his proud preeminence.«[182] Wenn sich der Orang-Utan durch menschenähnliche Expressivität, Intelligenz und Kommunikabilität auszeichnet, dann ist für

177 Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie, Bd. 2,* S. 426.
178 Ebd., S. 427.
179 Ebd., S. 429f.
180 Ebd., S. 430.
181 Ebd.
182 Charles Darwin, *Notebooks on Transmutation of Species Part II. Second Notebook (February to July 1838)*, hg. von Gavin de Beer, London 1960, S. 91, online abrufbar unter: http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=17&itemID=F1574b&viewtype=side (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Darwin der vermeintlichen Einzigartigkeit von »man – wonderful man«[183] widersprochen.

Sowohl Haeckel und Darwin wissen – und unterschlagen es in diesem Vergleich von Mensch und Menschenaffe –, dass *homo sapiens* keineswegs von Schimpanse, Gorilla oder eben Orang-Utan abstammt, sondern dass *alle* Primaten, d.h. Menschen und ›echte Affen‹, sich von einem gemeinsamen Vorfahren in verschiedene Richtungen abgespalten haben. Im Angesicht des Orang-Utans eröffnen sich keine genealogischen Einsichten, sondern höchstens ein tendenziell narzisstischer Blick in ein Reich des *almost human*.[184] Wie bei *Felix Krull* basiert die Einsicht, die sich der Mensch vom Anblick des Affen verspricht, auf einem Spiegelungsverhältnis, das der sich selbst im Tierreich suchende Mensch konstruiert. Noch im Zeitalter der Evolutionsbiologie ist der Affe vor allem derjenige, der ›nachäfft‹. Auch die anthropologische Bescheidenheit, die für Darwin aus der Begegnung mit dem domestizierten (!) Affen resultiert, bleibt insofern asymmetrisch. Erst durch den Blick eines Menschen, der sich im Affen selbst sehen möchte, kann der Affe sich dem Menschen wiederum als Mensch zu erkennen geben. Diese stets vorausgesetzte Hierarchie scheinbarer Ähnlichkeiten bildet die fundamentale Aporie dieser Primatenkomparatistik.

Den Affen als paradigmatische Figur dieser anthropologisierenden »Zoopolitik«[185] zu ersetzen, hat Friedrich Nietzsche im *Zarathustra* versucht, wenn er im Blick zum Affen die Überwindung des Menschen hin zum Übermenschen gerade verpasst sieht: »Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. […] Ihr habt den Weg vom Wurme zum Menschen gemacht, und Vieles ist in euch noch Wurm. Einst wart ihr Affen, und auch jetzt noch ist der Mensch mehr Affe, als irgend ein Affe.«[186] Mit Nietzsches Übermenschen konfrontiert, wird der Anblick des Affen zur Szene der Regression: Statt dass der Affe dabei zum Menschen wird, entblößt sich der Mensch als Affe – sogar »mehr Affe als irgend ein Affe«. Franz Kafka hat in einem berühmten Text einen Affen aus genau dieser Position der anthropologischen Verweigerung sprechen lassen, in der die Sackgasse, in die sich der Mensch ver-

183 Ebd.
184 Vgl. Donna Haraway, *Primate Visions*, S. 3.
185 Vgl. Anne von der Heiden und Joseph Vogl, »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Politische Zoologie*, S. 7–12.
186 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

läuft, wenn er sich vom Affen Aufklärung über sich selbst verspricht, zum Erzählanlass wird. Kafkas Schimpanse kommt zwar der Aufforderung, »der Akademie einen Bericht über mein äffisches Vorleben einzureichen« (KKAD, 299), gerne nach, erteilt der in diesen Bericht gesetzten Hoffnung aber gleich am Anfang eine Abfuhr, insofern der äffische Ursprung dieses menschgewordenen Schimpansen längst verschüttet ist: »Ihr Affentum, meine Herren, soferne Sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine.« (KKAD, 300) Das ist aber nicht nur der Fall, weil der Affe bereits zum Menschen geworden ist, sondern weil auch der Mensch noch Affe ist: »An der Ferse aber kitzelt es [das Affentum, A.H.] jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles.« (KKAD, 300)

Kafkas *Bericht für eine Akademie* ist in mehrfacher Hinsicht hier von Interesse. Er erzählt die Geschichte einer Menschwerdung im Sinne des lamarckistischen Phantasmas, das sich an der Entwicklung des Individuums Auskunft über das Schicksal der Gattung verspricht. Rotpeter verspricht der Akademie Evolutionsgeschichte im ›Affenzahn‹: »Nahezu fünf Jahre trennen mich vom Affentum, eine Zeit, kurz vielleicht am Kalender gemessen, unendlich lang aber durchzugaloppieren, so wie ich es getan habe.« (KKAD, 299) Die Erzählung mag dabei auf ein literaturhistorisches Vorbild zurückgreifen, das noch in die Zeit vor der Evolutionsbiologie reicht. In E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* berichtet der in Salonkreise aufgenommene Affe Milo brieflich von seiner »Ausbildung des Geistes«,[187] die ihm seit seiner Einführung in die Menschenwelt zukam.[188] Wo aber Hoffmanns Erzählung noch eine Parodie auf aufklärerische Bildungsideale darstellt, unternimmt Kafkas Rotpeter deren Ent- und Ersetzung: Statt eines Bildungstriumphs ist Rot-

187 E.T.A. Hoffmann, »Nachricht von einem gebildeten jungen Mann«, in: *Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 418–428, hier: S. 421.

188 Vgl. zum Verhältnis von *Bericht für eine Akademie* zu Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*: Patrick Bridgwater, »Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56(3) (1982), S. 447–462; Andreas Kilcher und Detlef Kremer, »Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas ›Bericht für eine Akademie‹«, in: Claudia Liebrand und Franziska Schößler, *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg 2004, S. 45–72. Paul Heller bezweifelt einen direkten Einfluss von Hoffmanns Erzählung auf Kafka und weist deutlichere Übereinstimmungen aus *Brehms Tierleben* nach: Paul Heller, *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Tübingen 1989, S. 113.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

peters Geschichte die Suche nach einem Ausweg; seine Entwicklung folgt nicht dem Prinzip der Perfektibilität, sondern einem Fluchtimpuls: »Nur einen Ausweg; rechts, links, wohin immer […]. Weiterkommen, weiterkommen!« (KKAD, 305) Als Erzählung über den Ursprung der Kultur[189] markiert der *Bericht* diese als Urszene der Gewalt: Zwei Schüsse und ein Käfig – »zu niedrig zum Aufrechtstehen und zu schmal zum Niedersitzen« (KKAD, 302) – machen aus der Menschwerdung eine Abfolge von Szenen von Flucht und Gefangenschaft. Untersucht man weitergehend das zugrunde liegende Entwicklungsnarrativ, so delegitimiert Rotpeters genealogische Unternehmung jede Suche nach einem Ursprungspunkt[190] – exemplarisch, wenn Rotpeter meint, dass er, um zu seinen Ursprüngen zurückzulaufen, »das Fell vom Leib mir schinden müßte« (KKAD, 300) – und ersetzt jeden Anfangspunkt durch eine Geschichte ständiger Mimikry.[191] Damit wird aber auch den genealogischen Erzählungen einer evolutionsbiologisch fundierten Anthropologie widersprochen: Statt der Erfolgsgeschichte einer äffischen Menschwerdung entwirft der *Bericht* eine »Travestie der ethnographischen Situation«, die den Blick auf das Fremde und Vorgängige verkehrt[192] und stattdessen die »Auftrittsbedingungen« zoologischer und kolonialer Ausstellungstraditionen vor Augen führt,[193] die unter dem Stichwort ›Hagenbeck‹ in Kafkas *Bericht* wörtliche Erwähnung finden (KKAD, 300). Wenn also das Affentum hinter sich gelassen wird, dann wird im Umkehrschluss auch der *anthropos* als Referenzpunkt

189 Vgl. Gerhard Neumann, »›Ein Bericht für eine Akademie‹. Kafkas Theorie vom Ursprung der Kultur«, in: Elmar Locher und Isolde Schiffermüller (Hg.), *Franz Kafka, Ein Landarzt. Interpretationen*, Bozen 2004, S. 275–293.

190 Vgl. Joseph Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Zürich 2010, S. 207f.

191 Vgl. Jochen Thermann, *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*, Marburg 2010, S. 57–67; sowie Stefan Willer, »Imitation of similar beings«, S. 208–212.

192 Hansjörg Bay, »Das eigene Fremde der Kultur, Travestien der ethnographischen Situation bei Kafka«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83(2) (2009), S. 287–309. Ohne auf Kafka einzugehen, bietet Haraways *Primate Visions* einen Einblick in die Wissensgeschichte der Phantasmagorie des gebildeten Affen in dem Kapitel »Primate Colonies and the Extraction of Value« – mitsamt einem Zeitungsartikel über »A Monkey-College to Make Chimpanzees Human« (Donna Haraway, *Primate Visions*, S. 19–25).

193 Alexander Honold, »Berichte von der Menschenschau. Kafka und die Ausstellung des Fremden«, in: Hansjörg Bay, Christof Hamann (Hg.), *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg und Berlin 2006, S. 305–324, hier: S. 307. Vgl. auch Harald Neumeyer, »Peter – Moritz – Rotpeter. Von ›kleinen Menschen‹ (Carl Hagenbeck) und ›äffischem Vorleben‹ (Franz Kafka)«, in: Johannes F. Lehmann u.a. (Hg.), *Die biologische Vorgeschichte des Menschen*, Freiburg 2012, S. 269–300.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entthront, etwa wenn es um den »förmlich von einem Affen erfundenen Namen Rotpeter« (KKAD, 301) geht. Der *Bericht für eine Akademie* formuliert eine »skeptische Anthropologie«,[194] in der die Differenz von Mensch und Tier suspendiert ist, um eine Erkundung »hybrider Figuren« und »Mischwesen« zu unternehmen, welche die »Zonen des Übergangs« bewohnen.[195]

An zwei Stellen des Manuskripts taucht dabei eine Hand auf, mit der diese Verkehrung des anthropologischen Blicks verknüpft ist. Einerseits geht es dabei um den bereits mehrfach angesprochenen Handschlag als Eintrittsmöglichkeit ins Reich der Menschen: »Das erste, was ich lernte, war: den Handschlag geben« (KKAD, 300); andererseits findet sich in den Notizen Kafkas, zwischen verschiedenen Versuchen des Rotpeter-Komplexes, eine Aufzeichnung über einen ›Kampf der Hände‹, der erst wenig Aufmerksamkeit in der Forschung auf sich gezogen hat.[196] Die anthropologischen, biologischen und ethnologischen Wissensbestände, die Rotpeter im *Bericht für eine Akademie* systematisch aushebelt, wurden vielfach thematisiert; der besondere Einsatz der Hand wird aber erst in der gemeinsamen Lektüre von *Bericht für eine Akademie* und *Kampf der Hände* deutlich.[197]

Zunächst soll dazu dem Hinweis Rotpeters über den vielbeschworenen Handschlag nachgegangen werden, der den Ort des Übergangs vom Tier zum Menschen besetzt. Rotpeter beschreibt ihn folgendermaßen:

> Das erste, was ich lernte, war: den Handschlag geben; Handschlag bezeugt Offenheit; mag nun heute, wo ich auf dem Höhepunkte meiner Laufbahn stehe, zu jenem ersten Handschlag auch das offene Wort hinzukommen. Es wird für die Akademie nichts wesentlich Neues beibringen und weit hinter dem zurückbleiben, was man von mir verlangt hat und was ich beim besten Willen nicht sagen kann – immerhin, es soll die Richtlinie zeigen, auf welcher ein

194 Dirk Oschmann, »Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche«, in: Thorsten Valk (Hg.), *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 129–146.

195 Hans-Jörg Bay, »Das eigene Fremde der Kultur«, S. 308f.

196 Die Erzählung sei aus heuristischen Gründen hier *Kampf der Hände* genannt, hat aber – wie die meisten unveröffentlichten Erzählungen Kafkas – keinen Titel von Kafka erhalten.

197 Einer der wenigen Lektüreversuche, die von der Nachbarschaft von *Bericht für eine Akademie* und dem *Kampf der Hände* ausgehen, unternimmt: Lars Friedrich, »Die Topophobie der Handschrift: Zu Franz Kafkas ›Ein Bericht für eine Akademie‹«, in: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hg.), *Tiere, Texte, Spuren*, S. 195–220, hier: S. 218. Bei Volker Pantenburg, »Aus Händen lesen«, in: *KulturPoetik* 3(1) (2003), S. 42–58, wird die Nachbarschaft beschrieben, allerdings argumentativ nicht weiter entfaltet.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist und sich dort festgesetzt hat. (KKAD, 300)

Dieser Handschlag ist mehrdeutig. Seine Offenheit verweist einerseits auf das Öffnen der Hand als Modus intersubjektiver Anerkennung (etwa in der Begrüßung), andererseits markiert der Handschlag eine kontraktuelle und rechtspflichtige Geste (etwa beim Vertragsabschluss). Auf der einen Seite scheint der Handschlag also mit derjenigen Offenheitsemphase aus der Theorietradition der Philosophischen Anthropologie übereinzustimmen, die den Menschen als »das X, das sich in unbegrenztem Maße ›weltoffen‹ verhalten kann«,[198] bestimmt hat – dazu passt auch das nachgeschobene »offene Wort«. Dennoch wird diese Offenheit in doppelter Weise verzerrt: zum einen, weil das Menschwerden selbst als ein Modus der Gefangenschaft vorgestellt wird – »ich, freier Affe, fügte mich diesem Joch« (KKAD, 299) –; zum anderen, weil daraufhin die Frage der Offenheit an dem eher überraschenden Objekt einer Schnapsflasche durchgespielt wird. Das Öffnen und Leeren der Flasche stellt die entscheidende Szene äffischer Mimikry am Menschen und die Eintrittsprüfung in das Menschenreich dar. Dabei hat Rotpeter zunächst mit dem Schnapsgeruch seine Schwierigkeiten:

> Trotzdem greife ich, so gut ich kann, nach der hingereichten Flasche; entkorke sie zitternd; mit dem Gelingen stellen sich allmählich neue Kräfte ein; ich hebe die Flasche, vom Original schon kaum zu unterscheiden; setze sie an und – und werfe sie mit Abscheu, mit Abscheu, trotzdem sie leer ist und nur noch der Geruch sie füllt, werfe sie mit Abscheu auf den Boden. (KKAD, 309f.)

Lars Friedrich hat darauf aufmerksam gemacht, wie hier »mit dem Fassen, Entkorken, Heben, Ansetzen der Schnapsflasche ein ganzes Arsenal von Handgreiflichkeiten«[199] bemüht wird, um die menschliche Offenheit am vielleicht unpassendsten aller Objekte durchzuspielen. Die Alsberg'sche Urszene des Steinwurfs ist durch den Wurf einer Schnapsflasche ersetzt. Obwohl der Versuch menschenähnlichen Alkoholkonsums hier noch scheitert, gibt die Öffnung der Schnapsflasche doch die Richtung an (»vom Original schon kaum zu unterscheiden«), dank der Rotpeter an einem späteren Abend seinen Eintritt in die Menschenwelt fulminant vollziehen wird:

198 Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, S. 33.
199 Lars Friedrich, »Die Topophobie der Handschrift«, S. 218.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten – als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehen gelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker von Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut »Hallo!« ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: »Hört nur, er spricht!« wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißtriefenden Körper fühlte. (KKAD, 310f.)

Haeckels »Entwickelungstriumph« der Menschwerdung vollzieht Rotpeter als Performanz im Wortsinn, bei der die *Performance*-Kunst der Varietés, die ihn später beschäftigen werden, mit der Performativität eines Sprechakts zusammenfallen. Hier wird eine Urszene entworfen, welche die Sprachbeherrschung gleich mitvollführt, wenn Rotpeter ein »Hallo!« als phatisch-performative Eröffnung des menschlichen Kommunikationskanals ertönen lässt.[200] Damit ist zumindest bestätigt, dass zur offenen (und öffnenden) Hand das offene Wort hinzugekommen ist.

Diesem Diskurs der Offenheit steht allerdings eine Auffassung des Handschlags gegenüber, der diese weniger als Begrüßungsformel denn als kontraktuelle Geste versteht. Dafür sprechen in Rotpeters Beschreibung unter anderem die Begriffe des ›Bezeugens‹ und die – im Manuskript erst später eingefügte (vgl. KKAN 1[App], 322) – ›Richtlinie‹. Diese Richtlinie ist doppelt zu verstehen: Sie ist, wie die aus dem Bauwesen stammende Richtschnur, die buchstäblich ›maß-gebende‹ Instanz, die Orientierungs- und Strukturierungshilfen bereitstellt. Dazu meint sie aber in juristischer Terminologie eine Vorschrift, die selbst kein Gesetz, aber dennoch handlungsanweisend ist und Bindungswirkung entfaltet.[201] Wenn Rotpeter

---

200 ›Hallo‹ ist bekanntlich das erste auf einen Phonographen gesprochene Wort und setzte sich erst durch seine Einführung als Telefonbegrüßung auch im umgangssprachlichen Sprachgebrauch durch. Neben der phatischen, d.h. auf den Kommunikationskanal bezogenen Funktion, verweist es also auch wortgeschichtlich auf die (technische) Vermittlungsebene sprachlicher Äußerungen.

201 Dazu passt auch, dass die einzige andere Erwähnung einer ›Richtlinie‹ in Kafkas Schriften ebenfalls in einem juristischen Kontext fällt: der Erzählung *Zur Frage der Gesetze*. Dort spekuliert die Erzählinstanz über Gesetze, die zwar auf Richtlinien schließen lassen, aber dennoch möglicherweise gar nicht existieren: »Wenn wir im Volk also seit ältesten Zeiten die Handlungen des Adels aufmerksam verfolgen, Aufschreibungen

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von einer Richtlinie spricht, dann verweist er also einerseits auf den epistemologischen Auftrag der Nachvollziehbarkeit, dem Rotpeter im Hinblick auf die Aufforderung des Berichts nachzukommen versucht (nach der sich also die Akademiemitglieder richten *können*), andererseits stellt sie gleichzeitig ein juristisches Maß dar, das normative Kraft besitzt (nach dem sich Rotpeter richten *muss*). Der Handschlag als vertragliche Geste und Richtlinie markiert Rotpeters Eintritt in das Menschenreich als einen Eintritt in eine juristisch verwaltete Welt: Die Mensch*werdung* ist, mit Walter Seitter ausgedrückt, eine Menschen*fassung* – eine juridisch-politische Zurichtung von Lebewesen. Die Pointe von Rotpeters Handschlag mag genau darin bestehen. Mit den Vokabeln von offenem Handschlag und offenem Wort wird zunächst ein tradierter anthropologischer Diskurs herbeizitiert, nur um diesen mit politisch-juridischen Menschenbestimmungen zu konterkarieren, die ihre Kraft weniger über anthropo*logische* Wesensbestimmungen als über anthropo*technische* Maßnahmen entfalten. Das scheint umso einleuchtender, wenn man sich den Zusammenhang zum benachbarten *Kampf der Hände* vor Augen führt.

b) Beschreibung eines Handkampfes

Der *Kampf der Hände* findet sich in den Oktavheften in unmittelbarer Nähe zu den Rotpeter-Versuchen und gibt sich ebenfalls als Richtszene zu erkennen: »Meine zwei Hände begannen einen Kampf. […] Mir salutierten sie und ernannten mich zum Schiedsrichter.« (KKAN 1, 389) Die Miniatur ist eingefaltet zwischen anfänglichen Versuchen des *Berichts*, die nicht in die Version des *Landarzt*-Bandes aufgenommen wurden, und derjenigen Fassung, die mit der berühmten Anrede an die Akademiemitglieder beginnt. Entsprechend bietet sich hier eine manuskriptnahe Lektüre des Textkonvoluts an.

Das erfordert zunächst, die für die anthropologische Fragestellung aufschlussreichen Frühfassungen des *Berichts* mit in den Blick zu nehmen.

---

unserer Ureltern darüber besitzen und sie gewissenhaft fortgesetzt haben und *wenn wir in den zahllosen Tatsachen gewisse Richtlinien zu erkennen glauben, die auf diese oder jene gesetzliche Bestimmung schließen lassen* und wenn wir nach diesen sorgfältigst gesiebten und geordneten Schlußfolgerungen uns für die Gegenwart und Zukunft ein wenig einzurichten suchen – so ist das alles höchst unsicher und vielleicht nur ein Spiel des Verstandes, denn vielleicht bestehen diese Gesetze die wir hier zu erraten suchen überhaupt nicht.« (KKAN 2, 271, Hervorhebung A.H.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese ersten Versuche Kafkas nähern sich der Figur Rotpeters über einen nicht weiter identifizierten Besucher als Erzählinstanz. Schon das erste dieser Fragmente ist bemerkenswert, insofern Rotpeter dort gar nicht zur Sprache kommt, sondern lediglich sein Impresario, mit dem sich der Besucher unterhält. Abgesehen von der Erwähnung von Rotpeters Abneigung gegen Menschen, wird auch nie erwähnt, dass es sich bei Rotpeter um einen Affen handelt. Der Begriff ›Schimpanse‹ fällt tatsächlich erst im zweiten Fragment, wobei auch hier Rotpeters »Affentum« in einem Satz ausgesprochen wird, der von Freundlichkeiten und floskelhaften Einschüben umständlich verzögert wird: »Wenn ich Ihnen, Rotpeter, hier so gegenübersitze, Sie reden höre, Ihnen zutrinke, wahrhaftig – ob Sie es nun als Kompliment auffassen oder nicht, es ist aber nur die Wahrheit – ich vergesse dann ganz, daß Sie ein Schimpanse sind.« (KKAN 1, 385f.) In beiden Textversuchen wird das »Affentum«, das Rotpeter hinter sich gelassen zu haben so sehr betonen wird, mindestens verzögert, wenn nicht gänzlich in Latenz gehalten. Umgekehrt werden aber auch anthropologische Markierungen verkehrt. Zum einen in einer Fütterungsszene: Sobald der Impresario dem Erzähler begegnet, »sprang er auf, schüttelte mir die Hände [!], nötigte mich zum Sitzen, wischte seinen Löffel am Tischtuch ab und bot mir ihn freundschaftlich an, damit ich die Eierspeise zuende esse. Meinen ablehnenden Dank ließ er nicht gelten wollte nun anfangen selbst mich zu füttern.« (KKAN 1, 384f.) Zum anderen, wenn im nächsten Fragment Rotpeter seinen »Widerwille[n] vor Menschen« – so stark, »daß ich dem Brechreiz kaum widerstehen kann« – mit dem von ihm angenommenen Menschengeruch erklärt und den Besucher zwingt, sein Fell zu beschnuppern: »Bitte riechen Sie selbst! Hier auf der Brust! Tiefer die Nase ins Fell! Tiefer, sage ich.« (KKAN 1, 386) Zwischen Füttern und Beschnuppern wird der Rennbahn, auf der Rotpeter »die ganze Menschheitsentwicklung durch[galoppiert]« hat (KKAN 1, 387), die Trasse einer Tierwerdung gegenübergestellt und damit schon in den Frühfassungen mit Entgrenzungen und Ununterscheidbarkeiten gespielt, die sich dem anthropomorphisierenden Bildungstrieb entgegenstellen.[202]

202 Entsprechend fällt auch in diesem zweiten Fragment zum ersten Mal der Begriff des »Auswegs« (KKAN 1, 388), der nicht nur die Finalversion der Erzählung prägen wird, sondern der die Logik des Fragments selbst bestimmt, das sich in einer möglichen Flucht aus Rotpeters Käfig in den eigenen Fluchtlinien verliert: »Öffne die Bretterwand, beiße ein Loch durch, presse Dich durch eine Lücke, die in Wirklichkeit kaum den Blick durchläßt und die Du bei der ersten Entdeckung mit dem glückseligen

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwischen diesen beiden Fragmenten und der Finalfassung des *Berichts* schiebt sich nun eine Miniatur über den *Kampf der Hände:*[203]

> Meine zwei Hände begannen einen Kampf. Das Buch in dem ich gelesen hatte, klappten sie zu und schoben es bei Seite, damit es nicht störe. Mir salutierten sie und ernannten mich zum Schiedsrichter. Und schon hatten sie die Finger ineinander verschränkt und schon jagten sie am Tischrand hin, bald nach rechts bald nach links je nach dem Überdruck der einen oder der andern. Ich ließ keinen Blick von ihnen. Sind es meine Hände, muß ich ein gerechter Richter sein, sonst halse ich mir selbst die Leiden eines falschen Schiedsspruchs auf. Aber mein Amt ist nicht leicht, im Dunkel zwischen den Handtellern werden verschiedene Kniffe angewendet, die ich nicht unbeachtet lassen darf, ich drücke deshalb das Kinn an den Tisch und nun entgeht mir nichts. Mein Leben lang habe ich die Rechte, ohne es gegen die Linke böse zu meinen, bevorzugt. Hätte doch die Linke einmal etwas gesagt, ich hätte, nachgiebig und rechtlich wie ich bin, gleich den Mißbrauch eingestellt. Aber sie muckste nicht, hing an mir hinunter und während etwa die Rechte auf der Gasse meinen Hut schwang, tastete die Linke ängstlich meinen Schenkel ab. Das war eine schlechte Vorbereitung zum Kampf, der jetzt vor sich geht. Wie willst Du auf die Dauer, linkes Handgelenk, gegen diese gewaltige Rechte Dich stemmen? Wie Deine mädchenhaften Finger in der Klemme der fünf andern behaupten? Das scheint mir kein Kampf mehr, sondern natürliches Ende der Linken. Schon ist sie in die äußerste linke Ecke des Tisches gedrängt, und an ihr regelmäßig auf und nieder schwingend wie ein Maschinenkolben die Rechte. Bekäme ich angesichts dieser Not nicht den erlösenden Gedanken, daß es meine eigenen Hände sind, die hier im Kampf stehn und daß ich sie mit einem leichten Ruck von einander wegziehn kann und damit Kampf und Not beenden – bekäme ich diesen Gedanken nicht, die Linke wäre aus dem Gelenk gebrochen vom Tisch geschleudert und dann vielleicht die Rechte in der Zügellosigkeit des Siegers wie der fünfköpfige Höllenhund mir selbst ins aufmerksame Gesicht gefahren. Statt dessen liegen die zwei jetzt übereinander, die Rechte streichelt den Rücken der Linken, und ich unehrlicher Schiedsrichter nicke dazu. (KKAN 1, 389f.)

Hier ist weder von Affen noch von Menschen die Rede und doch deutet die Miniatur in mehrfacher Hinsicht auf die Endfassung des *Berichts für eine Akademie* voraus, sodass Lars Friedrich sogar schreibt, dass »[d]ie Beschäftigung mit dem Kampf der Hände […] Kafka also zu einer Art Durchbruch in der Konzeption des ›Berichts‹ verholfen zu haben

---

Heulen des Unverstands begrüßest. Wohin willst Du? Hinter dem Brett fängt der Wald an, [bricht ab, A.H.]« (KKAN 1, 388).

203 Ein lyrisches Intermezzo ist zwischen dem Ende des ersten Rotpeter-Versuchs und dem *Kampf der Hände* eingefügt: »Sommer war es, wir lagen im Gras, müde waren wir, Abend, Abend kam, läßt Du uns hier liegen. Bleibet liegen« (KKAN 1, 388f.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

[scheint]«.[204] Beachtenswert ist etwa der hier erstmals auftretende Ich-Erzähler, der auch die Endfassung des *Berichts für eine Akademie* von den früheren Anläufen unterscheidet. Die besondere szenische Ausgestaltung, die mit Zuschauerrollen und Bühnenrahmungen spielt, mag ebenfalls auf Rotpeters Performance mit der Schnapsflasche vorausweisen. Insbesondere wird aber durch die Überschneidung von Beobachter- und Richtersituation im *Kampf der Hände* auf denjenigen juristischen Kontext eingegangen, der im Handschlag des *Berichts für Akademie* den Raum des Menschlichen buchstäblich ›eröffnet‹.

Das Verfahren des *Kampfs der Hände* basiert sowohl auf der leiblichen Problemstellung, die sich aus dem Aufeinandertreffen der linken und der rechten Hand ergibt – hier tun sich deutliche Parallelen zu Husserls Doppelempfindung auf –, wie auf einer poetologischen, teilweise sogar metapoetischen Reflexionsebene, bei der die dargestellten Hände den Schreibprozess der Miniatur regelrecht mitvollziehen. Für den ersten Problemkomplex sind zwei Trennungslinien ausschlaggebend, die dem Körper des erzählenden Ich eingefügt werden und die schon für die an Rilke und Husserl beschriebenen Leiblichkeitsentwürfe charakteristisch waren. Zum einen ist das eine *Vertikallinie*, die den Kampf von linker und rechter Hand ermöglicht, indem sie den Körper entlang seiner lateralen Hälften trennt. ›Die‹ Hand im notorischen Singular Heideggers existiert bei Kafka schon nicht mehr, woraus sich die diabolische Unruhe speist, welche die Handlung der Miniatur antreibt. Diese bilaterale Achse verweist auf das Phänomen der ›Händigkeit‹ – und sicherlich kann man dabei an die Schreibhand des Rechtshänders Kafka denken, wenn in der Miniatur die Rechte so deutlich den Sieg davonträgt.[205] Schon Platon hat sich darüber beschwert, dass wir unsere Hände »durch unsere Gewohnheiten verschie-

204 Lars Friedrich, »Die Topohobie der Handschrift«, S. 210. Dalia Inbal spricht in Analogie dazu von einem »laboratory for finding the narrative voice and genre for the ape author Rotpeter's report«: Dania Inbal, *A Handful of World*, S. 196.

205 Tatsächlich wird Kafka gerne als Linkshänder bezeichnet, meistens dann sogar als typisches Beispiel für deren vermeintliche Hochbegabung. Tagebuchnotizen weisen aber eher auf eine Rechtshändigkeit Kafkas – beispielsweise folgende Bemerkung über das Tagebuchschreiben: »Im Tagebuch findet man Beweise dafür, daß man selbst in Zuständen, die heute unerträglich scheinen, gelebt, herumgeschaut und Beobachtungen aufgeschrieben hat, *daß also diese Rechte sich bewegt hat wie heute*, wo wir zwar durch die Möglichkeit des Überblickes über den damaligen Zustand klüger sind, darum aber desto mehr die Unerschrockenheit unseres damaligen in lauter Unwissenheit sich dennoch erhaltenden Strebens anerkennen müssen.« (KKAT 307f., Hervorhebung A.H.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den gemacht [haben], indem wir sie nicht richtig gebraucht haben«, weswegen die Griechen schlechtere Krieger als die scheinbar beidhändigen Skythen seien.[206] Dass es sich bei der Händigkeit um eine bloße Gewöhnungsfrage handelt ist zwar falsch;[207] umso mehr bleibt aber der Körper in einer merkwürdigen Asymmetrie zwischen linker und rechter Hälfte gefangen.

Zu dieser vertikalen Asymmetrie kommt in der Miniatur eine *horizontale Trennung* zwischen Hand und Restkörper. Die beobachteten Hände sind schon nicht mehr ganz die eigenen: Sie zeichnen sich durch eine radikale Selbstständigkeit aus, legen das Buch weg und beginnen ihren Kampf, bis der Erzähler am Ende als *deus ex machina* in den blutrünstigen Kampf einschreitet. Auf dieser doppelten Trennung horizontaler wie vertikaler Achsen basiert das Problem des Rechts bzw. des Richtens, das sich als eine unmögliche Aufgabe präsentiert. Mag der Erzähler seinen Auftrag noch so ernst nehmen, er ist doch für den Ausgang des Kampfs mitverantwortlich: »Mein Leben lang habe ich die Rechte, ohne es gegen die Linke böse zu meinen, bevorzugt. Hätte doch die Linke einmal etwas gesagt, ich hätte, nachgiebig und rechtlich wie ich bin, gleich den Mißbrauch eingestellt.« (KKAN 1, 389)[208]

---

206 Platon, *Nomoi (=Werke in acht Bänden, Bd. 8, 2. Teil)*, hg. von Günther Eigler, Darmstadt 1990, 794e.

207 Paläontologische Befunde bestätigen, dass sich eine Tendenz zur Rechtshändigkeit durch die Menschheitsgeschichte zieht, vgl. Stanley Coren und Clare Porac, »Fifty Centuries of Right-Handedness: The Historical Record«, in: *Science* 198 (11. November 1977), S. 631–632. Für Roger Caillois ist die rätselhafte Universalität der »Opposition von rechts und links« – sie kommt »vom Quarz und der Weinsäure bis zum Schneckengehäuse […] ja bis zum Vorrang der rechten Hand beim Menschen« vor – ein Paradebeispiel einer »diagonalen Wissenschaft«: »Alles in allem dürfte einiges für die Vermutung sprechen, dass diese Lösung, wie auch immer sie aussehen mag, für alljene disparaten Fälle, die Chemie, Kristallographie, Zoologie, Soziologie, Religionsgeschichte und sogar Kunst-und Theatergeschichte betreffen, die gleiche ist.« (Roger Caillois, »Diagonale Wissenschaften«, in: Anne von der Heiden und Sarah Kolb (Hg.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. Band 1: Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*, Berlin 2018, S. 15–22, hier: S. 18.)

208 Das Problem leiblicher Doppelung findet sich in Kafkas Schrift auch an anderen Stellen, etwa wenn er in einem Tagebucheintrag, als Beispiel »für die Kräftigung, die ich diesem im Ganzen doch geringfügige[n] Schreiben verdanke« (KKAT, 93), von einem Handschlag mit zwei rechten Händen spricht: »Gestern abend reichte ich meinen beiden Schwägerinnen in der Mariengasse gleichzeitig beide Hände mit einer Geschicklichkeit, wie wenn es zwei rechte Hände wären und ich eine Doppelperson.« (KKAT, 94) Eine eindrucksvolle Beschreibung des Kampfes zweier Ich-Teile findet sich im vorletzten (überlieferten) Brief an Felice Bauer: »Daß zwei in mir kämpfen, weißt Du. Daß der bessere der zwei Dir gehört, daran zweifle ich gerade in den letzten Tagen am

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Miniatur bleibt nun nicht bei dieser leiblichen Problemstellung stehen, sondern entwickelt über die Hände auch eine metapoetische Bedeutungsschicht, welche die eigenen Produktions- und Darstellungsverfahren in dreifacher Form in Szene setzt. Auf eine *erste* po(i)etologische Deutungsmöglichkeit, die rechte Hand, die ja auch den Sieg davonträgt, als *Schreibhand* zu verstehen, wurde bereits hingedeutet.[209] Die Erzählung setzt Parallelen zwischen der realen, *schreibenden* Hand Kafkas und der *geschriebenen* Hand auf der diegetischen Ebene regelrecht in Szene, wenn im vorletzten Satz drei Satzteile mit Partizipien und ein Einschub ohne Interpunktion aneinandergereiht werden (»die Linke wäre […] gebrochen […] geschleudert und dann vielleicht die Rechte […] gefahren«; KKAN 1, 390) Es wirkt, als vollzöge hier der Schreibakt das Beschriebene mit: Kafkas Schreibhand produziert eine atemlose Syntax, in der sich die »Zügellosigkeit« der kämpfenden Hand wiederholt.[210] Über ein derart am Text zu beobachtendes »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«[211] würde sich die Erzählung – insbesondere in syntaktischer Hinsicht – als selbstreflexive ›Schreibszene‹ zu erkennen geben.

---

wenigsten. Über den Verlauf des Kampfs bist Du ja durch 5 Jahre durch Wort und Schweigen und durch ihre Mischungen unterrichtet worden, meistens zu Deiner Qual.« (Franz Kafka, »Brief an Felice Bauer, Zürau, 30. September 1917«, in: *KKAB 2*, S. 332f.)

209 Annette Schütterle liest die Miniatur entsprechend als »Metapher für die dem Schreibprozeß immanenten Widersprüchlichkeiten« (Annette Schütterle, *Franz Kafkas Oktavhefte, Ein Schreibprozeß als »System des Teilbaues«*, Freiburg 2002, S. 192). Schütterles *critique génétique* unterzieht die Oktavhefte einer genauen Lektüre ihres Entstehungsprozesses. Auch beim *Kampf der Hände* führt das aber dazu, dass außer ebenjenem Schreibprozess wenig übrig bleibt: »Entspricht dieses Verhältnis der Beziehung des Schreibenden zu seinen Erzählungen? Ist der Schreibende zugleich ›Akteur‹, schreibendes Subjekt und Beobachter seiner selbst, erster Leser der eigenen Texte? Damit käme auch ihm die Rolle eines Schiedsrichters zu: Er fällt das letzte Urteil über seine Texte, die zwar im Schreiben ein Eigenleben entwickeln können, letztlich aber dem Willen des sie hervorbringenden Subjektes unterliegen.« (Ebd.)

210 Die Kafka-Forschung hat gerne vom »Schreibstrom« als einem Strukturprinzip des Schreibens Kafkas gesprochen, für das sogar das Ende einer Seite als derart unüberwindbares Hindernis erscheinen kann, dass das Schreiben daran scheitert. Vgl. grundlegend: Gerhard Neumann, »Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14(1–2) (1982), S. 92–112. Zur Metapher des Schreibstroms und vor allem zu ihren Grenzen vgl. Malte Kleinwort, »Kafkas Querstrich«, in: Caspar Battegay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.), *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen 2010, S. 37–66.

211 Rüdiger Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772, hier: S. 760.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zweitens ließe sich einer allegorischen ›Beschwerung‹ der Hände nachgehen, die im *Kampf der Hände* ebenfalls angelegt ist: die aktiv schwingende rechte Hand gegenüber der passiv betastenden linken Hand, die »mädchenhaften Finger« der Linken (KKAN 1, 390) gegenüber der »gewaltige[n] Rechte[n]« (KKAN 1, 390), der »Maschinenkolben« (KKAN 1, 390) der Rechten gegenüber dem »natürliche[n] Ende der Linken« (KKAN 1, 390). Linke und rechte Hand performieren in der Erzählung das *on the one hand* und *on the other hand* dialektischen Denkens. Sie setzen eine These Vilém Flussers plastisch in Szene, nach der die »Symmetrie unserer in einem Gegensatz zueinander stehenden Hände« das Denken in binären Kategorien allererst ermöglicht.[212] Zu entscheiden, ob die Hände des *Kampfs* nun wörtlich oder allegorisch zu verstehen sind, würde dahingehend an der Miniatur ein Stück weit vorbeigehen, deren Clou gerade darin besteht, dass sie eigentliche und uneigentliche Bedeutungsebenen miteinander verschränkt und auseinander hervorgehen lässt. Die ›Allegorizität‹ der Erzählung schält sich bei der Beschreibung der beiden Hände schrittweise heraus. Sie wird nicht einfach in Szene gesetzt, sondern regelrecht ›händeringend‹[213] aus dem Kampf heraus entfaltet.

Drittens und zuletzt trägt die Theatralität des Ablaufs entscheidend zum darstellerischen Verfahren bei.[214] So wie die Begrenzung des Tischs zur Theaterbühne wird, so wird auch das Zuschauersein vom Erzähler betont: »Ich ließ keinen Blick von ihnen« (KKAN 1, 389), »ich drücke deshalb das Kinn an den Tisch und nun entgeht mir nichts.« (KKAN 1, 389) Eine in-

212 Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1997, S. 50. Nach Flusser entspringen der Tatsache, dass wir »die Welt von zwei entgegengesetzten Seiten« angehen, die entscheidenden Kategorien unseres Weltzugangs: »Für uns hat die Welt zwei Seiten; eine gute und eine schlechte, eine schöne und eine häßliche, eine klare und eine dunkle, eine rechte und eine linke.« (Ebd.)

213 Auf die mögliche Herkunft der Prosaminiatur vom Adjektiv ›händeringend‹ hat Volker Pantenburg hingewiesen: Vgl. Volker Pantenburg, »Aus Händen lesen«, S. 50f. Das mag auf der Beobachtung Malcolm Pasleys bezüglich Kafkas »halbprivaten Spielereien« mit Sprachfiguren beruhen: »Das Ungewöhnliche an Kafkas Erzählungen ist, daß sie so häufig von Redefiguren abgeleitet sind. Besonders im Falle der späteren Werke erwächst das fiktive Geschehen manchmal aus einer Metapher oder einer Hyperbel, und bis zu einem gewissen Grad bleibt es auch damit verbunden« (Malcolm Pasley, »Kafkas halbprivate Spielereien«, in: *»Die Schrift ist unveränderlich«. Essays zu Kafka*, Frankfurt a.M. 1995, S. 61–83, hier: S. 63).

214 Vgl. zu Kafkas (anti)theatralem Verfahren, dass darauf abzielt, »to create a poetics of movement with which to capture theatrical acting in descriptive prose«: Martin Puchner, »Kafka's Antitheatrical Gestures«, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 78(3) (2003), S. 177–193, hier: S. 186.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teressante Parallele zu einer solchen Aufführungspraxis kämpfender Hände findet sich in einer Pariser Reisenotiz Kafkas, wo ein Verkehrsunfall mit einem Dreirad durch den beteiligten Autofahrer mit den Händen nacherzählt wird:

> Es handelt sich nun zuerst darum zu erklären, wie es zu dem Unfall gekommen. Der Automobilbesitzer stellt mit seinen erhobenen Handflächen das heranfahrende Automobil dar, da sieht er das Trycykle das ihm in die Quere kommt, die rechte Hand löst sich ab und warnt durch Hin- und Herfuchteln das Tricykle, das Gesicht ist besorgt, denn welches Automobil kann auf diese Entfernung bremsen. Wird es das Tricykle einsehn und dem Automobil den Vortritt lassen? Nein, es ist zu spät, die Linke läßt vom Warnen ab, beide Hände vereinigen sich zum Unglücksstoß, die Knie knicken ein, um den letzten Augenblick zu beobachten. Es ist geschehn und das still dastehende verkrümmte Tricykle kann schon bei der weitern Beschreibung mithelfen. (KKAT, 1013)

Beide Handzusammenstöße – der *Kampf der Hände* wie der Pariser Verkehrsunfall – zeichnet eine Form der Theatralität aus, die eine Verdoppelung der Blicke inszeniert: Der in die Prosa integrierte Aufführungspraxis kommt eine Zuschauerposition auf diegetischer Ebene zuvor, die den lesenden Blick stets als einen verspäteten erscheinen lässt. Die beiden Erzählungen teilen dabei aber auch stilistische Merkmale, etwa wenn sie eine rhetorische Frage stellen (»Wird es das Tricykle einsehn…?«; KKAT, 1013, »Wie willst du auf die Dauer…?«; KKAN 1, 389), deren verneinende Antwort im epischen Präsens zur Katastrophe führt (»Nein, es ist zu spät […] beide Hände vereinigen sich zum Unglücksstoß«; KKAT, 1013, »Das scheint mir kein Kampf mehr […] Schon ist sie in die äußerste linke Ecke gedrängt«; KKAN 1, 390). Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass die Gesten der Hand in der Nacherzählung des ›Trycykle‹-Unfalls auf den Referenzrahmen des tatsächlichen Straßengeschehens bezogen bleibt. Im Report des Automobilbesitzers ist die Bühne des Gestischen an den Unfall zurückgebunden und kann etwa mit Verweis auf »das still dastehende verkrümmte Tricykle« (KKAT, 1013) auf die Ebene des Außergestischen verweisen.[215] Der *Kampf der Hände* ist dahingegen eine

215 Aufgrund dieses Sachverhalts hat Bertolt Brecht auf eine quasi identische Situation als Vorbild für sein episches Theater zurückgegriffen, vgl. Bertolt Brecht, »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 90–105. Die Schauspielerin der »Straßenszene« braucht kein Illusionstheater aufzuführen und muss – das teilt Brecht mit Kafka – eine Distanz zum nachgestellten Geschehen aufrechterhalten. Das teilt die Demonstration des Unfalls mit dem epischen Theater.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Kafka'schen Bühnen ohne Rampe, bei der sich der Blick vom Außen der Bühne nicht vom Innen der Bühnenbegrenzung trennen lässt und wo der Protagonist Akteur *und* Zuschauer zugleich ist.[216] Hier sind die deutlichsten Parallelen zum Versuchsaufbau der Doppelempfindung Husserls zu finden: Ein Außerhalb des Geschehens gibt es bei beiden nicht; stattdessen wird eine Art händischer Immanenzraum konstruiert, dessen Brüchigkeit aber stets aus dem Inneren hervorbricht. Bei Husserl impliziert die Selbsterfahrung eine ständige Fremderfahrung, aufgrund der die Selbstbetastung zur Szene händischer Heteroaffektion wird. Dieses Spiel von Selbst- und Fremderfahrung wird von Kafka radikalisiert – bis zu dem Punkt, an dem die Hand auf den Erzähler überzuspringen droht.

Innerhalb dieses theatralen Raums paradoxer Beobachtungen und selbstreferenziellen Erzählens entwickelt sich der juristische Konflikt der Miniatur, welcher letztlich den Übergang zum *Bericht für eine Akademie* ermöglichen wird. Wie erwähnt basiert die aporetische Rechtssituation auf der gleichzeitigen Innen- und Außenposition der Erzählerfigur: Einerseits zieht die Erzählung klare Trennlinien, die das Geschehen rahmen und die jeweiligen Kampf- und Beobachterposition definieren; andererseits können diese Begrenzungen jederzeit überwunden werden, wenn der Erzähler in den Kampf eingreift, bzw. sind bereits überwunden, wenn er feststellt, dass die linke Hand nur aufgrund seines Missbrauchs überhaupt in die schwächere Position gekommen ist. Die Hände machen den Protagonisten darüber zum Richter im dreifachen Sinne: als Schiedsrichter im Sinne eines sportlichen Wettkampfs, dessen »verschiedene Kniffe« (KKAN 1, 389) überwacht werden müssen; als Vorsitzender eines Schiedsgerichts im juristischen Sinne, der einen Schiedsspruch fällen muss, d.h. auf eine Form rechtsverbindlicher Einigung hinarbeitet; aber auch als Richter im moralischen Sinn, der selbst für die Richtigkeit der abgelaufenen Handlung einstehen können muss. In allen drei richterlichen Verfahren sind die »Leiden eines falschen Schiedsspruchs« (KKAN 1, 389) unvermeidbar, insofern der Erzähler in der Doppelrolle zwischen Richter und Beschuldigtem, Zuschauer und Akteur gefangen bleibt. Als Wettkampfrichter ist er zu involviert, als Teil des Schiedsgerichts ist er zu parteiisch und als moralische Instanz ist er zu vorbelastet. Dies schlägt sich schon im Terminologischen nieder, wenn der Erzähler »gerechter Richter« (KKAN

216 Vgl. Joseph Vogl, *Ort der Gewalt*, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1, 389) sowie »nachgiebig und rechtlich« (KKAN 1, 389) sein möchte und die Rechtslastigkeit den eigenen Sprachgebrauch kontaminiert.

Aufgelöst wird diese Spannung nicht, sie wird aber stillgestellt, wenn der Erzähler dank eines »erlösenden Gedanken[s]« (KKAN 1, 390) seine Hände wieder in Besitz nimmt. Diese (Er-)Lösung führt über in eine unehrliche Geste der Autoaffektion – dieselbe, aus der Husserl seine Doppelempfindung entwickelte: »Statt dessen liegen die zwei jetzt übereinander, die Rechte streichelt den Rücken der Linken, und ich unehrlicher Schiedsrichter nicke dazu.« (KKAN 1, 390)[217] Diese Selbstberührung markiert keine Einsicht, sondern nur das schlechte Gewissen des »unehrliche[n] Schiedsrichter[s]«. Sein Richterspruch wurde durch einen Einspruch ersetzt, durch einen *deus ex machina*, der er selbst ist und der über sich selbst entscheidet. Man kann dies mit Benno Wagner als Situation einer »Para-Normalität« bezeichnen, in der keine Gerechtigkeit hergestellt, dafür aber eine (neue) Normalität definiert wird.[218] Wagner hat diese Figur des Paranormalen an den *Amtlichen Schriften* Kafkas aus dem Umfeld der Arbeiterunfallversicherungsanstalt beschrieben, wo Kafka unter anderem für die Reintegration aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrter Kriegsversehrten ins zivile (Arbeits-)Leben zuständig war (vgl. Kap. 5.3). Dania Inbal hat sowohl die Verbindung der Schiedsrichterfigur aus der Miniatur zu den Schiedsgerichten der AUVA wie auch zu den Reintegrationsbemühungen infolge des Ersten Weltkriegs aufgezeigt.[219] Die amtlichen Veröffentlichungen Kafkas aus dem Jahre 1917 (KKAA, 506–516) entstehen in direkter Parallele sowohl zum *Kampf der Hände* wie auch zu den von Wagner angeführten Texten: der Fall des »neurasthenischen Anspruchshysterikers«[220] Jäger Gracchus, dessen Kahn sich auf dem Weg ins Totenreich verfahren hat, oder eben der erfolgreiche »Prozeß der Selbstnormalisierung«[221] des Affen Rotpeter, der sich nach zwei frevelhaften Schüssen in die Menschenwelt hineinflüchtet. Der *Kampf der Hände*

217 Dieser Satz nimmt die Stelle einer gestrichenen Passage ein, in der eine andere einträchtige Geste wieder an den Beginn der Erzählung anschließt. Dort wird »das Buch wieder vorgenommen, aufgeschlagen und einträchtig gehalten« (KKAN 1[App], 320).

218 Vgl. Benno Wagner, »›Die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt.‹ Zur Problematik des ›normalen Lebens‹ bei Franz Kafka«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 211–225.

219 Dania Inbal, *A Handful of World*, S. 203–206. Zum Kriegskontext vgl. ebd., S. 216–235.

220 Benno Wagner, »Zur Problematik des normalen Lebens bei Franz Kafka«, S. 220.

221 Ebd., S. 223.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

befindet sich also inmitten eines Textkonvoluts, an dem Wagner Kafkas Umgang mit dem Normalisierungswissens seiner Zeit erarbeitet hat. Und so zeigt sich hier vielleicht die entscheidende Art und Weise, wie der *Kampf der Hände* dem *Bericht für eine Akademie* den Weg gewiesen hat: dass sich im Schiedsspruch keine Gerechtigkeit herstellt, sondern lediglich eine neue und eine andere Form der Normalität.

Dass sich »der Eintritt des Affen in die Menschenwelt auf dem avancierten Niveau des zeitgenössischen Normalisierungswissens«[222] vollzieht, das deutet bereits die bürokratische Gattung des Berichts an, der sich Kafka erst in der Finalfassung zugewandt hat und deren Anspruch die recht prosaischen Schlussworte der Erzählung ausdrücken: »Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet.« (KKAD, 313) Als These formuliert könnte man festhalten: Die *Fluchtlinie* der Tierwerdung, wie sie noch Lenis Hand eröffnete, wird durch Rotpeters Handschlag zu einer *Richtlinie* der Normalisierung. Anstelle der Tierwerdung als Ausweg, zeigt sich die Menschwerdung als normalisierende Zurichtung. Was am Ende bei dieser Menschwerdung herauskommt, ist keine Bildungsgeschichte nach dem Vorbild von E.T.A. Hoffmanns Affen Milo, der mit seinen »etwas länglichen Finger[n]« bald »das ganze Geheimnis des Fortepianospiels« derart meistert, »daß ich mit beiden Händen […] drei, vier Oktaven herauf und herabspringe, wie ehemals von einem Baum zum andern, und bin hiernach der größte Virtuos, den es geben kann«.[223] Rotpeters Ziele sind nicht nur bescheidener, sie sind als Richtlinien der Normalisierung auf einer anderen logischen Ebene gelagert. Statt um eine Bildungsgeschichte des Virtuosentums handelt es sich um einen Akt der Verdurchschnittlichung: »Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht.« (KKAD, 312)

Dieser Sachverhalt findet sich in der entscheidenden Szene auf dem Schiff bestätigt, in der Rotpeter die folgenreiche Entscheidung trifft, seinen Ausweg in der Menschwerdung zu suchen. Rotpeter beobachtet dort die Menschen, die an seinem Käfig vorbeigehen und erhält aus den »gleichen Gesichter[n]« und den »gleichen Bewegungen«, welche die Einzelindividuen ununterscheidbar machen, die entscheidende Anregung:

222 Ebd.
223 E.T.A. Hoffmann, »Nachricht von einem gebildeten jungen Mann«, S. 424.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Ich sah diese Menschen auf und ab gehen, immer die gleichen Gesichter, die gleichen Bewegungen, oft schien es mir, als wäre es nur einer. Dieser Mensch oder diese Menschen gingen also unbehelligt. Ein hohes Ziel dämmerte mir auf. Niemand versprach mir, daß, wenn ich so wie sie werden würde, das Gitter aufgezogen werde. Solche Versprechungen für scheinbar unmögliche Erfüllungen werden nicht gegeben. Löst man aber die Erfüllungen ein, erscheinen nachträglich auch die Versprechungen genau dort, wo man sie früher vergeblich gesucht hat. (KKAD, 307)

»Dieser Mensch oder diese Menschen« sind für Rotpeter nicht mehr auseinanderzuhalten. Das Entscheidungs- und Unterscheidungsproblem, mit der sich schon Kafkas ›monströse‹ Handdarstellungen von Leni bis zu den Rattenkrallen der *Kaldabahn* auseinandergesetzt haben, wird auch im *Bericht für eine Akademie* aufgegriffen und von Rotpeter in Form der Nichtunterscheidbarkeit von Singular und Plural, Individuum und Gattung wiederholt. Dass ihm gerade an dieser Stelle das »hohe Ziel« des Menschwerdens dämmert, ist entscheidend: Anthropologisches Wissen ist nicht mehr der Entwurf eines allerersten oder eines idealen Menschen, sondern beschränkt sich auf die Feststellung des anthropomorphen Durchschnitts. Entsprechend ist auch Rotpeters Fazit – dass wenn die Erfüllungen nur eintreten, auch die Versprechungen am entsprechenden Ort eintreten – für Benno Wagner bestes Beispiel einer »normalistischen, d.h. ›postskriptiven‹ Erwartungsökonomie«.[224] Von den evolutionsbiologischen Topiken menschgewordener Affen hat sich dieser gewesene Schimpanse verabschiedet. Der Mensch, den Rotpeter im *Bericht für eine Akademie* anzielt, ist nicht mehr die Spitze einer entwicklungsbiologischen Vervollkommnungstendenz, sondern ein Individuum, dessen Menschwerdung den Mechanismen juristischer und bürokratischer Durchschnittsmaschinerien überantwortet wird. Die Richtlinie des Handschlags führt als Organ der Normalisierung heraus aus der Zoologie und hinein in die Politik.

224 Benno Wagner, »Zur Problematik des normalen Lebens bei Franz Kafka«, S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5. Die Technizität der Hand

5.1 Lob des Handwerks: Das *instrumentum instrumentorum*

a) Eröffnung: Kafkas Instrument

In den nachgelassenen Schriften Kafkas finden sich zwei kurze Fragmente, in denen ein Stück Holz auf eine Hand trifft und durch diese Begegnung zur Flöte werden soll:

> Dieses unbehauene Stück Holz soll eine Flöte sein?
> Sieh diese Hände
> —
> »Auf diesem Stück gekrümmten Wurzelholzes willst Du jetzt Flöte spielen?«
> »Ich hätte nicht daran gedacht, nur weil Du es erwartest will ich es tun.«
> »Ich erwarte es?«
> »Ja, denn im Anblick meiner Hände sagst Du Dir, daß kein Holz widerstehen kann nach meinem Willen zu tönen.«
> »Du hast Recht.« (KKAN 2, 358)

Hier wird kein Holz bearbeitet und keine Flöte geschnitzt. Das »unbehauene Stück Holz« soll tönen, ohne dass die Hand dabei zum Einsatz kommt. Der bloße »Anblick meiner Hände« muss genügen: Der Protagonist will *»jetzt* Flöte spielen«, »[a]uf *diesem* Stück gekrümmten Wurzelholzes«, weil »kein Holz widerstehen kann nach meinem Willen zu tönen«. Ihre demiurgische Kraft und ihre operative Wirksamkeit entfaltet die Hand ausgerechnet in dem Moment, in dem ein Herstellungsprozess übersprungen wird.

Diese phantasmagorische *techné*, die jede technische Aktivität überflüssig werden lässt, mag man als Fantasie eines *»écrivain-artisan«*[1] und damit als ein Maskenspiel mit dem vielbeschriebenen ›scheiternden‹ Schreiben Kafkas verstehen, das hier als Fantasie mühelos virtuoser ›Handarbeit‹ allegorisiert ist.[2] In einer berühmteren Tagebuchnotiz, die sich expliziter

1 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris 1972, S. 50.

2 Vgl. zum ›erfolgreichen Scheitern‹ Kafkas folgende treffende Beobachtung Benjamins: »[W]ar er des endlichen Mißlingens erst einmal sicher, so gelang ihm unterwegs alles wie im Traum.« (Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka*, *Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981, S. 88.) Auf Kafkas Schreibprozess bezogen, hat das Rüdiger Campe anhand Kafkas Tagebuchschreiben auf die These gebracht, dass »das intransitive Schreiben – *Schreiben* ohne zielbestimmenden Gegenstand – in den *Tagebüchern* zur Verrichtung eigenen Rechts wird in Verbindung mit

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als eine Referenz auf das eigene Schreiben zu erkennen gibt, hat Kafka in ähnlicher Form ein Hämmern beschrieben, das »ein wirkliches Hämmern [ist] und gleichzeitig auch ein Nichts«. (KKAT, 855)[3] In der Flötenminiatur wird aber noch deutlicher auf einen Bildervorrat mit technoanthropologischen Resonanzen Bezug genommen. Wird die Hand seit Aristoteles als *instrumentum instrumentorum* bezeichnet, so imaginiert Kafkas Miniatur ein Übereinstimmungsverhältnis zwischen *instrumentum* Hand und *Instrument* Flöte, bei der sich die technische Kunstfertigkeit auf die Beherrschung beider ›Instrumente‹ – Flöte *und* Hand – bezieht. Auch die Flöte ist vielleicht kein zufällig gewähltes Beispiel, greift doch Aristoteles, als er in *De Partibus Animalium* sein Lob der menschlichen Hand vorbringt, auf einen Flötenspieler als paradigmatisches Beispiel sinnvollen Handgebrauchs zurück: »Die Hände sind nämlich ein Werkzeug [*organon*], und die Natur teilt wie ein verständiger Mensch jede Sache immer demjenigen zu, der imstande ist, sie zu gebrauchen. Denn es ist sinnvoller, dem wirklichen Flötenspieler Flöten zu geben, als demjenigen der Flöten besitzt, das Flötenspielen beizubringen.«[4] Hannah Arendt hat in ihrem Buch zur *Vita Activa* daran erinnert, dass das antike Denken »in den ›brotlosen‹ Künsten des Flötespielens oder des Tanzens oder des Theaterspielens […] die Beispiele und Illustrationen gefunden [hatte], an denen es sich die höchsten und größten Möglichkeiten des Menschen vergegenwärtigte«.[5] Für den wirklichen Handwerker, so spinnt Kafkas Miniatur diesen Gedanken weiter, wird jedes Stück Holz zur Flöte.

---

einem bestimmten Mißlingen des transitiven Schreibens – des Schreibens des Werks« (Rüdiger Campe, »Schreiben im *Process.* Kafkas ausgesetzte Schreibszene«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 115–132, hier: S. 118). Zur Rettung des Unvollständigen vom »Stigma des Scheiterns« vgl. auch Joseph Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Zürich 2010, S. 256 sowie der klassische Aufsatz von Gerhard Neumann, »Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14(1–2) (1982), S. 92–112.

3 Die Rede ist dort vom »Wunsch einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so daß man sagen könnte: ›ihm ist das Hämmern ein Nichts‹ sondern ›ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts‹« (KKAT, 855). Zwei Jahre später findet sich die »Tischlerei« neben der »Litteratur« erneut im Tagebuch, jedoch dort als Teil von Kafkas Auflistung der gescheiterten Anläufe seiner »Lebensführung« (KKAT, 887).

4 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 17: Zoologische Schriften II, Teil 1)*, übersetzt von Wolfgang Kullmann, Berlin 2007, 687a.

5 Hannah Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München 2020, S. 294.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mit der Vorstellung der Hand als Organ menschlicher Werktätigkeit ist der vielleicht zentralste Topos zur Bestimmung menschlicher Hände aufgerufen. Die Tatsache, »daß sie mithin ›tut‹«,[6] wie das der Psychotechniker Fritz Giese lapidar feststellt, wird zwar schon bei Aristoteles zum anthropologischen Zentraltheorem erhoben, erfährt aber seit dem späten 19. Jahrhundert eine besondere theoretische Konjunktur. Dieses wiedererweckte Interesse an der Hand ist keineswegs selbstverständlich, findet es doch in einer Zeit statt, in der die Eskalation technischer Produktionsbedingungen und die arbeitsteilige und automatisierte Arbeit des Fabrikwesens »die Eliminierung des komplizierten Handwerks«[7] vollzieht. Gleichzeitig rückt die von Fritz Giese sogenannte »Arbeitshand« in den Fokus der von Hugo Münsterberg und Frederick Winslow Taylor begründeten Disziplinen der ›angewandten Psychologie‹, dem *Scientific Management* oder der ›Psychotechnik‹, in der die Beschreibung und Durchsetzung *rationalisierter*, d.h. effizienter, normierter und durchgetakteter Handgriffe am Arbeitsvorgang wie am Arbeitenden experimentell erprobt werden. Es scheint, als sei erst seitdem – mit Marx gesprochen – die Maschinerie droht, »den Arbeiter selbst […] in den Teil einer Teilmaschine zu verwandeln«,[8] die Frage nach dem Verhältnis von menschlicher Werktätigkeit und den körperlichen Gegebenheiten erneut und explizit zu stellen. Dass dabei wiederholt – auch bei Kafka – auf diejenigen basalen

6 Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, Berlin 1928, S. 3. Giese hat zuvor schon zwischen ›Arbeitshand‹ und ›Ausdruckshand‹ unterschieden, vgl. Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, in: *Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung* 38 (1924), S. 54–60. Vgl. dazu Kap. 6.1. Vgl. zum breiteren Wirken Gieses: Ethel Matala de Mazza, »Rhythmus der Arbeit. Fritz Gieses Amerika«, in: *Takt und Frequenz. Archiv für Mediengeschichte* 11 (2011), S. 85–98.

7 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994, S. 22. Giedion bezeichnet die Zeit zwischen 1918 bis 1939 als »Zeit der Vollmechanisierung«, in der einerseits zur vollautomatisierten Produktion (ohne menschliche Hände) übergegangen wird und andererseits die Mechanisierung in die Lebenswelt (z.B. in den Haushalt mit elektrischen Herden, Toastern und Staubsaugern) Einzug erhält – eine Entwicklung, deren Anfänge er allerdings schon in den 1860er Jahren verortet (vgl. ebd., S. 61–65).

8 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band (=Marx-Engels-Werkausgabe, Bd. 23)*, Berlin 1968, S. 445. Eine der bemerkenswerten Erkenntnisse Marx' zum Fabrikwesen besteht darin, dass die Arbeiterschaft fortan nicht mehr nur im Kampf mit den Fabrikbesitzern, sondern mit dem Arbeitsmittel selbst steht: »Aber erst seit der Einführung der Maschinerie bekämpft der Arbeiter das Arbeitsmittel selbst, die materielle Existenzweise des Kapitals. Er revoltiert gegen diese bestimmte Form des Produktionsmittels als die materielle Grundlage der kapitalistischen Produktionsweise.« (Ebd., S. 451.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

handwerklichen Tätigkeiten rekurriert wird, die selbst im Begriff sind, zum Anachronismus zu werden, bleibt eine der Merkwürdigkeiten dieses wiederbelebten Interesses.

Als Höhepunkt der technikgeschichtlichen Eskalationen des frühen 20. Jahrhunderts steht zudem das Ereignis des Ersten Weltkriegs der zeitgenössischen Reflexion auf den tätigen Handgebrauch gegenüber – ein Krieg, der jegliche Versuche, die technische Apparatur und den menschlichen Körper im Sinne eines Funktionalverhältnisses aufeinander abzustimmen, zur Farce geraten lässt: »Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper«,[9] so Benjamins berühmte Charakterisierung dieses ›gewaltigen‹ Missverhältnisses. Der Vizesekretär der Arbeiterunfallversicherungsanstalt in Prag, Franz Kafka, weiß recht genau über dieses Missverhältnis zwischen Menschenkörper und Technik Bescheid. Mit dem Psychotechniker Fritz Giese teilt er das Wissen, dass auch das Protowerkzeug ›Hand‹ den Bedingungen zeitgenössischer Maschinerie nicht mehr gewachsen ist. In Kafkas »Unfallverhütungsmaßregel bei Holzhobelmaschinen« wie in Gieses »Handverstümmelungen in der Holzverarbeitungsindustrie« wird der Beschreibung neuer Hobelmaschinerie die drastische Abbildung verstümmelter Hände gegenübergestellt (Abb. 7).[10] Für beide verbleibt die ambivalente Hoffnung, dass eine *andere* Technik und *andere* Maschinerie dem Wesen der technischen Hand besser entsprechen mögen.

Kafkas Flötenminiatur blendet dieses Missverhältnis zwischen den Produktionsprozessen des imaginierten Wurzelholzes und der unnachgiebigen Holzhobelmaschine mehr oder weniger bewusst aus. Dennoch deutet die Miniatur in ihrer überspitzten Erwartungshaltung an die demiurgisch werktätige Hand auf einen technikphilosophischen Resonanzraum, der sich auch im 20. Jahrhundert noch an der aristotelischen Konstellation von technischer Fähigkeit, händischer Produktivität und dem anthropolo-

9 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1, hg.* von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 213–219, hier: S. 214.

10 Vgl. dazu Alexander Kling, »Konstellationen des *Misfitting*. Kafkas Arbeits- und Wohndinge«, in: Agnes Bidmon und Michael Niehaus (Hg.), *Kafkas Dinge. Forschungen der deutschen Kafka-Gesellschaft, Bd. 6,* Würzburg 2019, S. 23–50, hier: S. 38f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

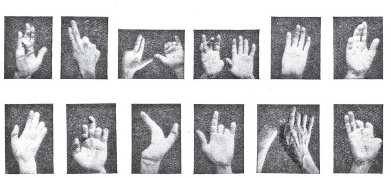


Fig. 194. Handverstümmelungen in der Holzverarbeitungsindustrie.

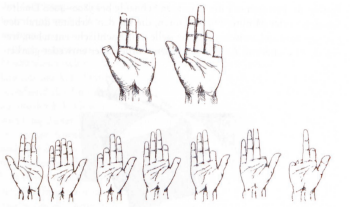


Abb. 7 (a–b): Versehrte Hände der Holzindustrie bei Fritz Giese und Franz Kafka

gischen Horizont solcher Bestimmungen abarbeitet. Im Folgenden soll dieses Problemfeld von Hand und Technik zunächst an den philosophischen Neubewertungen der Hand bei Ernst Kapp und Martin Heidegger untersucht werden (Kap. 5.1). Daraufhin wird die Dissonanz zwischen traditionellem Handwerk und modernem Maschinenwesen an Alfred Döblins Roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* erkundet, um das Zusammenspiel von Technikdiskursen und Handdarstellungen in eine wissenspoetische Fragestellung zu überführen. Dazu werden mit Rückgriff auf die *Theoretische Kinematik* Franz Reuleaux' und der *Psychologie der Arbeitshand* Fritz Gieses die technikphilosophischen, anthropologischen, aber auch poetologischen Folgen des Lobs technischer Hände an der entgleisenden Körpermaschine des Ingenieurs Franz Wadzek abgemessen (Kap. 5.2). Die zweite Hälfte des Kapitels konzentriert sich auf die Folgen des Ersten Weltkriegs und damit auf eine Konstellation, in der die technische Arbeitshand auf die technische Kriegsführung trifft – und verliert. In der sich der massenweisen Amputation von Soldatenhänden anschließenden Prothesenforschung treffen technik- und medienanthropologische Entwürfe auf die traumatischen Gewalterfahrungen von Kriegsrückkehrern. Wo die Prothesenforschung dabei diese Erfahrung in einen Modus ökonomischer Produktivmachung überführt (Kap. 5.3), stellen literarische Texte dem die Herausforderung der sprachlichen Darstellbarkeit des Traumas entgegen (Kap. 5.4).

b) Technoanthropologie I: Ernst Kapps »Organprojektion«

Dass ausgerechnet gegenüber der Erfahrung von Automatisierung und Industrialisierung eine verstärkte Reflexion über die Formen und Wirkungen technischer Weltverhältnisse stattfindet, erkennt man auch an der Entstehung einer neuen philosophischen Disziplin: der Technikphi-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

losophie. Die 1877 veröffentlichten *Grundlinien einer Philosophie der Technik* des zurückgekehrten USA-Auswanderers Ernst Kapp sind der erste explizite Versuch in diesem neuen Feld und als Versuch einer Wiederverknüpfung technischer und leiblicher Realitäten mittlerweile kanonisiert.[11] Kapp argumentiert unter dem Stichwort der »Organprojektion«, dass technische Apparate stets »als eine Verlängerung, Verstärkung und Verschärfung leiblicher Organe«[12] aufzufassen sind. Dabei ist nicht nur der Hammer die Projektion der Faust oder das Telegrafennetz die Projektion menschlicher Nervenstränge. Die Organprojektion ist auch dort wirksam, wo man sie kaum noch vermuten würde: im Brückenbau, der dem Aufbau der Knochen nachgeahmt ist, oder in komplexer Maschinerie, die nach Kapp nahelegt, dass die Organprojektion »um so viel höher« einzuschätzen ist, »je weniger die Aufmerksamkeit durch zu große Treue plastischer Ausformung abgelenkt wird« (79). Gerade gegenüber komplizierten maschinellen Apparaturen reklamiert Kapps restaurativer Versuch seine eigentümliche Notwendigkeit.[13] Schon ein knappes Jahrhundert vor McLuhans *Understanding Media*[14] basiert Kapp eine Technikphilosophie auf einer Extensionsthese, welche – entgegen McLuhan – streng nach dem Prinzip der *imitatio* verfährt. Das umfasst auch ein geschichtsphilosophisches Argument, laut dem sich in technischen Geräten nicht

11 Bezeugt wird das gewachsene Interesse an Kapp durch die Neuausgabe der *Grundlinien* im Meiner-Verlag sowie durch einen Sammelband derselben Herausgeber: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, Berlin 2019.

12 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, hg. von Harun Maye und Leander Scholz, Hamburg 2015, S. 51 [in diesem Unterkapitel mit Seitenzahlen in der Klammer im Fließtext zitiert].

13 Vgl. zu einer kritischen Relektüre Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, der argumentiert, dass »das evolutionäre Band zwischen Organ und Werkzeugen« irgendwann zerrissen sei: »Moderne Technik hat jede anthropomorphe Assoziation hinter sich gelassen.« (Ebd., S. 301.) Dass technische Objekte gerade keine Verlängerung von Körperteilen sind, ist der Ansatzpunkt jüngerer Theorien zu ›Kulturtechniken‹. Deren Kritik an Projektionshypothesen Kapp'scher (oder auch McLuhan'scher) Art fasst Bernhard Siegert anhand eines Kochtopfs zusammen: »Der Kochtopf ist keine McLuhansche *extension of man*, etwa der hohlen Hand, weil man in der hohlen Hand nichts kochen kann, ohne die Hand zu verlieren.« (Bernhard Siegert, »Kulturtechnik«, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München 2011, S. 95–118.)

14 Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Corte Madera 2003. McLuhan hat sich mit Kapp nicht auseinandergesetzt; für einen gemeinsamen Lektüreversuch vgl. Lorenz Engell, »Extensions of Man: Ernst Kapp und Marshall McLuhan«, in: Harun Maye und Leander Scholz, *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, S. 33–47.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nur eine Vervollkommnungstendenz, sondern ein Zu-sich-selbst-Kommen des Menschen offenbart: »Hervor aus Werkzeugen und Maschinen, die er geschaffen […] tritt der Mensch, der *Deus ex Machina*, sich selbst gegenüber!« (311) Ein entlang der hegelianischen Geschichtsphilosophie entworfenes Ideal menschlicher (Selbst-)Bewusstwerdung wird von Kapp auf die Artefakte und Technologien des Handwerks übertragen und mit ihnen die Aufgabe entworfen, »die technische Praxis zugleich als eine Praxis ihrer Bedingungen zu verstehen«.[15]

Als »organische Urform« (51) innerhalb dieses Entwurfs erscheint in prominenter Rolle nun die menschliche Hand, die zum erkenntnistheoretischen Fundamentalorgan avanciert:

> So bleibt denn ohne Frage die Hand und was sie schafft der reale Grund für das menschliche Selbstbewusstsein, ja alle Kunst und Wissenschaft wird im transzendentalsten Fluge die Beziehungen zur Hand niemals los. Der Mensch mag sich drehen und wenden so viel er will, seine Hand bleibt überall bei allem was er denkt und treibt mit im Spiele.
> Wie sie alle Dinge greift und hält, so wird sie auch im feierlichen Handschlag ergriffen und gehalten, in welchem sie – Hand in Hand – symbolisch den ganzen Menschen vertritt. Und so auch hält Wissenschaft den historischen Menschen, ohne sich immer ganz klar darüber zu sein, eigentlich immer an der Hand fest, die sie nicht loslassen darf, sofern sie überhaupt zugibt, dass das erste Werkzeug aller Geschichtlichkeit Anfang ist. (225)

In diesem Zitat wird der umfassende philosophische Anspruch deutlich, den Kapp an die technische Hand heranträgt.[16] Als Organ menschlicher Erkenntnis ist sie Grundlage eines emphatischen (auch evolutionsbiologisch begründeten) »anthropozentrische[n] Standpunkt[s]« (25), laut dem schon die einfachsten Handtätigkeiten darauf verweisen, dass sich »am

---

15 Leander Scholz, »Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 4(1) (2013), S. 171–190, hier: S. 189. Was Kapp – aber auch seine Neuentdeckung im Zuge jüngerer Medientheorie – mehr oder weniger komplett ausblendet, ist die Tatsache, dass sich an die Maschinerie nicht nur philosophische Hoffnungen, sondern auch ökonomische Interessen knüpfen. Es bedürfe in der Hinsicht eine Relektüre Kapps auch vor dem Hintergrund von Marx' Beschreibungen der Auswirkungen des Maschinenwesens in den englischen Fabriken (vgl. Karl Marx, *Das Kapital, Erster Band*, S. 441–461). Diese zehn Jahre vor Ernst Kapps veröffentlichten Analysen werfen jedenfalls ein differenzierteres Licht auf Kapps These zur menschlichen Selbsterkenntnis im Angesicht seiner technischen Produkte.

16 Vgl. Benjamin Bühler, »Hand«, in: Stefan Rieger und Benjamin Bühler, *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*, Berlin 2014, S. 60–79, besonders: S. 61ff., der ebenfalls die Rolle der Hand als Kapps Theorie anleitendes und sie gleichsam metonymisierendes Organ herausarbeitet.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbstbewussten Menschen Beginn und Ziel der kosmischen Entwicklung misst« (38).[17] Dieser Mensch, von Kapp mit Benjamin Franklins (diesem nur zugeschriebenen) Diktum als *tool making animal* definiert, projiziert sich in seinem Weltverhältnis unbewusst nach außen, kann sich aber umgekehrt in seinen Artefakten immer wieder selbst gegenübertreten – Friedrich Kittler bezeichnet Kapp daher als ersten »Kulturwissenschaftler unter Bedingungen des Industriezeitalters«.[18]

Um die besondere Rolle der Hand in diesem Theoriegebäude zu spezifizieren, ist neben der hegelianischen Geschichtsphilosophie aber auch der deutliche Rückgriff auf Aristoteles von Interesse.[19] Von ihm übernimmt Kapp ein Übereinstimmungsverhältnis zwischen der Vernünftigkeit des Körperbaus und der Vernünftigkeit des Kosmos, das die Hand garantiert und exemplifiziert. Insbesondere zwei aristotelische Bestimmungen (aus unterschiedlichen Kontexten) sind dafür ausschlaggebend. Die Hand ist laut *De Partibus Animalium* einerseits ein *organon pro organōn* (ὄργανον πρὸ ὀργάνων), ein Werkzeug für Werkzeuge bzw. wie es die Übersetzung von Wolfgang Kullmann ausdrückt: »ein Werkzeug, das anstelle von vielen Werkzeugen steht«.[20] Wenn Kapp von der Hand als dem »natürliche[n]

17 In seinen durchaus eigenständigen evolutionsbiologischen Thesen verpasst Kapp unter anderem Haeckels Interpretation der Anthropogenese eine hegelianische Wendung: »Der Mensch ist nicht eine Sprosse an der animalen Stufenleiter, er ist vielmehr, wie gesagt, als letzte Sprosse nicht die Sprosse zu einer folgenden und hört demnach, aufhörend Sprosse zu sein, überhaupt auf, Tier zu sein. Er ist der allen Vorstufen immanente, erreichte Zweck, gleichsam das Idealtier!« (29)

18 Friedrich Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2000, S. 208.

19 Harun Maye und Leander Scholz sprechen von einer »eigenwilligen Modernisierung der aristotelischen Naturphilosophie« (Harun Maye und Leander Scholz, »Einleitung«, in: Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik,* S. VII–L, hier: S. XVII).

20 Aristoteles, *Über die Teile der Lebewesen*, 687a. Diese Bezeichnung als *organon pro organōn* ist nicht ganz einfach zu übersetzen. Im Kontext dieser Arbeit ist die Beschreibung »Werkzeug für Werkzeuge« wohl am einleuchtendsten. Dieselbe Formel findet sich auch im ersten Buch der *Politeia* und bezeichnet dort die Funktion eines Sklaven, der als ein in Besitz befindliches, »lebendes Werkzeug« ebenfalls viele Werkzeuge in sich vereint – hier von Eckart Schütrumpf jedoch anders übersetzt: »Werkzeuge sind nun entweder leblos oder belebt; für den Steuermann ist z.B. das Steuerruder ein lebloses, dagegen der Untersteuermann auf dem Vorderschiff ein lebendes (Werkzeug), denn der Gehilfe vertritt in den Tätigkeiten von Fachleuten das Werkzeug. In dieser Weise ist auch der Besitz ein Werkzeug zum Leben – Besitz ist eine Vielzahl von Werkzeugen – und der Sklave ist ein belebtes Stück Besitz, und jeder dienende Gehilfe ist gleichsam *ein Werkzeug, das jedes andere Werkzeug übertrifft* (*organon pro organōn*)« (Aristoteles, *Politik, 1. Buch: Über die Hausverwaltung und die Herrschaft des Herrn über Sklaven (=Werke in dt. Übersetzung, Bd. 9.1)*, übersetzt von Eckart Schütrumpf, Berlin 1991, 1253b, Hervorhebung A.H.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und deshalb allzeit fertige[n] Normalwerkzeug des Menschen« (141) spricht, dann bezieht er sich auf diese aristotelische Bestimmung. Andererseits spricht Aristoteles in *De Anima* mittels eines ähnlichen Polyptotons von der Hand als *organon estin organōn* (ὄργανον ἐστιν ὀργάνων) – eine Bezeichnung, die in ihrer lateinischen Übersetzung als *instrumentum instrumentorum*, d.h. als »Werkzeug der Werkzeuge«, Karriere gemacht hat.[21] Beide Bezeichnungen werden von Kapp in einer Passage aufgegriffen, welche die Theorie der Organprojektion, ihre Verbindung zur menschlichen Hand und deren theoretische Fundierung und epistemologischen Folgen ausführt:

> Unter den Extremitäten gilt die Hand wegen ihrer dreifachen Bestimmung im verstärkten Sinne als Organ. Einmal nämlich ist sie das angeborene Werkzeug, sodann dient sie als Vorbild für mechanische Werkzeuge und drittens ist sie als wesentlich beteiligt bei der Herstellung dieser stofflichen Nachbildungen, wie Aristoteles sie nennt – »das Werkzeug der Werkzeuge«.
> Die Hand ist also das natürliche Werkzeug, aus dessen Tätigkeit das künstliche, das Handwerkszeug hervorgeht. Sie liefert in allen denkbaren Weisen ihrer Stellung und Bewegung die organischen Urformen, denen der Mensch unbewusst seine ersten notwendigen Geräte nachgeformt hat. (51)

Dass Kapp hier von der Hand als Organ »im verstärkten Sinne« spricht, ist bemerkenswert, setzt es doch voraus, dass manche Organe ›organhafter‹ als andere sind. Was Kapp dabei im Sinn hat – und darauf zielt die dreifache Bestimmung der Hand als a) Protowerkzeug eigenen Rechts, b) Organ der Projektion sowie c) Organ der Konstruktion anderer Werkzeuge – ist ein Begriff des ›Organs‹, der die Mehrdeutigkeit des griechischen *organon* miteinkalkuliert. Der griechische Begriff erlaubt es schlichtweg nicht, zwischen natürlichem ›Organ‹ und technischem ›Werkzeug‹ zu unterscheiden. Dass gerade in dieser Mehrdeutigkeit der eigentliche philosophische Einsatz Aristoteles' – die kosmologische Entsprechung von *physis* und *techné* – liegt, wurde bereits angedeutet (vgl. Kap. 4.1). Der Altphilologe Kapp bejaht diese Polysemie als »sinnige Verschlingung der Begriffe von Organ und Werkzeug« (179), die ja die Projektionshypothese auf terminologischer Ebene reproduziert: In der Unschärfe des Begriffs *organon* spiegelt sich das Korrespondenzverhältnis von ›natürlichem Organ‹

21 Die gesamte Stelle lautet: »So ist die Seele wie die Hand; auch die Hand ist das Werkzeug der Werkzeuge (*organon estin organōn*) und der Geist ist die Form der (Denk-)Formen und die Wahrnehmung die Form der wahrnehmbaren Dinge.« (Aristoteles, *Über die Seele (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 13)*, übersetzt von Willy Theiler, Berlin 2006, 432a.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und ›technischem Ding‹, auf der Kapps gesamte Theorie basiert. Damit ist aber Hand als *organon* nicht nur das zentrale Theorieorgan der Organprojektion, weil sich an ihr die Projektionshypothese exemplarisch realisiert. Als ein mehrdeutiges *organon* würde sie vielmehr die Möglichkeitsbedingung von Organizität und Technizität überhaupt bereitstellen, auf deren Verweisungsverhältnis die gesamte Kapp'sche Theorie gründet.

Die Unterscheidung zwischen Organischem und Technischem lässt Kapp insofern keineswegs kollabieren. Sie wird aber in ein Verweisungsverhältnis gebracht, das »die Verwandtschaft eines lebendigen organischen Vorbildes mit seinem leblosen mechanischen Nachbild« (179) begründet und terminologisch einfängt. Zwischen Organ und Werkzeug – und damit zwischen Natur und Technik – vermittelt der Begriff der Projektion, der den Weg in Kapps Formenlehre der Technik ebnet und als »anthropomediale Metaoperation«[22] selbst einiger Anmerkungen bedarf. Die Projektion – bzw. das Projektil, die Projektur oder das Projekt – findet Kapp in der Ökonomie, im Militärwesen, in der Architektur oder in der Zeichenkunst wieder, und »[i]n allen diesen Fällen ist Projizieren mehr oder weniger das Vor- oder Hervorwerfen, Hervorstellen, Hinausversetzen und Verlegen eines Innerlichen in das Äußere« (41). Für die genaue Bestimmung solcher Projektionen von innen nach außen sind drei weitere Sachverhalte wichtig. *Erstens* verläuft die Projektion stets *unbewusst*. Kapp benutzt diesen Begriff zwar nicht leichtfertig, lässt ihm aber nicht die spezifischen Konturen zukommen, die er mit der Psychoanalyse gewonnen hat.[23] Als Pendant zur hegelianischen Vervollkommnungstendenz menschlichen Selbstbewusstseins verdeutlicht der Begriff aber, dass Technikgeschichte für Kapp nicht als Geschichte genialischer Entdeckungen und großer Ideen zu verstehen ist: Wenn erst die Teleskoplinse die Physiologie des Auges zu erklären hilft, dann ist die Technik die »notwendige Voraussetzung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse«[24] und nicht deren

22 Christiane Voss, »Projektion und Proportionierung als Operationen anthropomedialer Verschränkungen bei Ernst Kapp«, in: Harun Mayer und Leander Scholz (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, S. 58–73, hier: S. 61.

23 Kapp stützt sich besonders auf die 1869 erschienene *Philosophie des Unbewußten* von Eduard von Hartmann. Zu Kapps Ausführungen vgl. dort S. 145–152. Dass Kapps Theorie unbewusster Projektionen besonders in okkultistischen Kreisen Anklang fand, ist dabei beachtenswert – etwa bei Carl du Prel, der aus Kapp'schen Organprojektionen die Möglichkeit des Menschen als ›Medium‹ im doppelten Wortsinne herleitet, vgl. Robert Stockhammer, »Prothese«, in: Alexander Roesler und Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S. 210–213, hier: S. 210f.

24 Friedrich Kittler, *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, S. 209.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Resultat. *Zweitens* insistiert Kapp darauf, dass es sich bei der Projektion nicht um einen Modus des Vergleichs handelt: »Man hat früher wohl geahnt, dass zwischen dem sich projizierenden Organ und dem projizierten Werkzeug eine Übereinstimmung bestehe, man wagte sich aber bei dieser Vermutung nicht über ein vages, allgemeines ›Gleichsam‹ hinaus.« (91) Kapp erteilt allen vergleichenden Gegenüberstellungen eine Absage: »Wie man etwa ein Gewässer gleichsam das Auge einer Landschaft nennt, ganz in demselben metaphorischen Sinne sagt man vom Armgelenk, es sei gleichsam ein Hebel, ohne zu bedenken, dass es sich hier vielmehr um unveräußerliche Gleichheit handelt.« (91) Die Organprojektion ist kein Vergleich, keine Analogie und keine Metapher – sie ist überhaupt keine sprachliche Figur. Man könnte Kapps Technikphilosophie als Versuch einer radikalen *Entrhetorisierung* der Technik bezeichnen, die fordert, dass mit »[d]er Neigung, mit einem ›Gleichsam‹ oder ›Gleichwie‹ an der Sache selbst vorbeizugehen, […] ein für alle Mal ein Ende gemacht werden« muss (91f.).[25] *Drittens* besteht eine letzte Pointe des Projektionsbegriffs darin, dass sie keine Maschinisierung des menschlichen Organismus entwirft (wie etwa der frühaufklärerische Materialismus von La Mettries *homme machine*[26]). Die Organprojektion versucht, statt einer epistemologischen Nivellierung von Organizität und Technizität, die Möglichkeitsbedingung dieser Unterscheidung als Verhältnis eines gegenseitigen Aufeinanderbezogenseins abzumessen. Deswegen muss auch das »bildlich[e] Herüber- und Hinübererklären« zwischen Organischem und Technischem, das bloß »eine auffallende Verwirrung der Begriffe« (100) nach sich zieht, vermieden werden: »Ein Organ ist niemals Teil einer Maschine, ein Handwerkszeug ebenso wenig das Glied eines Organismus, und ein mechanischer Organismus ist ebenso wie ein organisches Räderwerk ein – hölzernes Eisen.« (99f.) Die Technikphilosophie Kapps überführt das Verhältnis von Technischem und Organischem stattdessen in eine morphologische Perspektive, in der die Formen und Proportionen von Körper und Hand, einmal auf die technischen Artefakte projiziert, *ex post* in ihnen wiedergefunden werden können. Dass die Hand also Urform der Projektion ist,

25 Umgekehrt lobt Kapp etwa Rudolf Virchow, wenn bei ihm »jedes allzu bedächtige ›gleichsam‹ oder ›gewissermaßen‹ vor dem kategorischen ›*in der Tat*‹ [schwindet]. […] Die Nerven *sind* Kabeleinrichtungen des tierischen Körpers, die Telegrafenkabel *sind* Nerven der Menschheit.« (133)

26 Vgl Frank Wittig, *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*, Würzburg 1997, S. 45ff.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dass sich aber jede Vergleichsrhetorik über diesen Tatbestand verbietet und dass dennoch begrifflich zwischen organischem Vorbild und mechanischer Konstruktion unterschieden werden muss – diese Spannung soll über den Projektionsbegriff ausgehalten werden.

Zentral an Kapps Theorem der Organprojektion ist entsprechend nicht sein Versuch, die technischen Entwicklungen wieder auf die Realitäten der menschlichen Anatomie zurechtzustutzen. Entscheidender ist die Tatsache, dass Kapp den aristotelischen Konnex von Hand, Technik und Mensch in eine Formenlehre körperlich-technischer Übereinstimmungen einbettet, in der die Hand als »organische Urform« (51) die Selbsterkenntnis des Menschen garantiert. Jede Philosophie und Erkenntnistheorie basiert damit auf denjenigen Artefakten, die nach Kapp immer nur als »Manufakte« (241) richtig beschrieben sind. Grundlegendes Prinzip dieser Philosophie ist kein metaphysisches Urprinzip, keine Kategorien-, System- oder Ideenlehre, sondern diejenige pragmatische *Philosophy of the Axe*, die Kapp einem »alte[n] Backwoodsman im westlichen Texas« entlockte und laut der die amerikanische Axt so effizient hackt, weil sie der Anatomie des menschlichen Arms nachgebildet wurde: »Das war Stoffes genug und ein gewiss recht handgreiflicher Anstoß zu weiterem Nachdenken für den neuen Ankömmling!« (216)[27]

Kapps Technikphilosophie könnte damit kaum weiter von der anthropologischen Tradition des Herder'schen Mängelwesens entfernt sein, wie sie sich über Gehlen und Alsberg ins 20. Jahrhundert fortgeschrieben hat. Die Organprojektion ist keine evolutionäre Verlegenheitslösung, die einen körperlichen Mangel durch Werkzeugbau zu überbrücken versucht, sondern Beispiel und Beweis einer Vervollkommnungstendenz, die im menschlichen Leib angelegt ist und die sich in der Hand paradigmatisch realisiert. Umso bemerkenswerter mögen daher seine abschätzigen Bemerkungen über die Handprothese erscheinen, in deren Ersetzungsgestus er das Gegenteil des Extensions- bzw. Projektionsprinzips sieht, und die er mit deutlichen Worten ablehnt.[28] Es wird darauf zurückzukommen sein (Kap. 4.3).

---

27 Als Neuankömmling bezeichnet sich Kapp selbst, der 1849 nach Texas auswanderte. Zum Zusammenhang von Kapps Technikphilosophie und seiner Emigration in die Vereinigten Staaten nach der Revolution von 1848 vgl. Leander Scholz, »Der Weltgeist in Texas«, S. 171–175.

28 Zu Kapps Diskussion von Prothesen vgl. Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 102. Vgl. dazu Karin Harrasser, *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016, S. 34–40, die Kapp in den Prothesendiskurs seiner Zeit einzuordnen versucht.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Radikal an Kapps Technikphilosophie ist jedenfalls weniger die Rekonfiguration metaphysischer Ganzheitsphantasmen nach hegelianischem Vorbild als der Versuch, eine »Entstehungsgeschichte der Kultur« (so der Untertitel seines Buchs) aus den grundlegenden technischen Praktiken der menschlichen Hand abzuleiten. Gerade darin stellt sie sowohl den fundamentalen Versuch dar, technische Entwicklungen in ihren epistemologischen Konsequenzen zu fassen, wie sie gleichzeitig, durch die ständige Rückbindung der Artefakte an den menschlichen Körperbau, die Eskalation technischer Entwicklungen über die Figur der Projektion zu bändigen versucht.

c) Technoanthropologie II: Heideggers »Zuhandenheit«

Als ein Bändigungsversuch lässt sich auch eine zweite philosophische Beschäftigung mit der ›technischen Hand‹ verstehen, die hier in aller Kürze Erwähnung finden soll. Martin Heideggers vielbesprochene Zeug-Analyse in *Sein und Zeit* (1927) stützt sich argumentativ wie rhetorisch auf die menschliche Hand, welche über die Begriffe »Zuhandenheit« und »Vorhandenheit« zum Bildspender mit daseinsanalytischen Konsequenzen wird. Entlang der Hand entwickelt Heidegger »[d]as Sein des in der Umwelt begegnenden Seienden«[29] und ebnet damit den Übergang vom Ontischen ins Ontologische. Wie auch bei Heidegger ein »anthropozentrischer Standpunkt« (Kapp) angelegt ist, wurde bereits an seiner Vorlesung zu den *Grundbegriffen der Metaphysik* (1929/30) gezeigt, wo die händischen Bestimmungen von *Sein und Zeit* in die Unterscheidung von weltbildendem Mensch und weltarmem Tier überführt (vgl. Kap. 4.1).[30] Dieser technoanthropologischen Bewegung seiner Philosophie soll nun mit be-

---

Zu einer gegenläufigen Feststellung vgl. den Kommentar der Herausgeber, die Kapp der Prothesenfrage entziehen versuchen: Harun Maye und Leander Scholz, »Einleitung«, S. XIIIff.

29 Martin Heidegger, *Sein und Zeit (=Gesamtausgabe, Bd. 2)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 66 [in diesem Unterkapitel mit Seitenzahlen in der Klammer im Fließtext zitiert].

30 Wie erwähnt vermeidet Heidegger in *Sein und Zeit* derartige anthropologische Bestimmungen, sondern ersetzt den Begriff des Menschen durch den des Daseins. Er schreibt, es sei »keine Eigenwilligkeit in der Terminologie, wenn wir […] die Ausdrücke ›Leben‹ und ›Mensch‹ zur Bezeichnung des Seienden, das wir selbst sind, vermeiden«, insofern deren Verwundung »immer zusammen mit einer merkwürdigen Bedürfnislosigkeit, nach dem Sein des so bezeichneten Seienden zu fragen«, einhergeht (ebd., S. 46).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sonderem Fokus auf den Nexus von Hand und Werkzeug nachgegangen werden.

An den Ausgangspunkt der ›Zeug-Analyse‹ der Paragrafen § 15 und § 16 von *Sein und Zeit* sei kurz erinnert. Heidegger unternimmt es dort, das Problem der »Weltlichkeit der Welt« (63) neu zu stellen, indem er der klassischen Ontologie eine Analytik »der durchschnittlichen Alltäglichkeit als der *nächsten* Seinsart des Daseins« (66) entgegenstellt. Dieses Feld des Alltäglichen bleibt, so Heidegger, einem theoretischen Blick notwendigerweise verschlossen und eröffnet sich nur im »*Umgang in* der Welt und *mit* dem innerweltlichen Seienden« (66). An diesem *praktischen* Weltverhältnis hat die Hand ihren Einsatzpunkt. Den Umgang, der jeder Reflexion vorausgeht, beschreibt Heidegger als ein »*hantierende*[*s*], gebrauchende[s] Besorgen« (67), das sich paradigmatisch am sogenannten »Zeug« entfaltet, welches durch »Dienlichkeit, Beiträglichkeit, Verwendbarkeit« und eben »Handlichkeit« (68) charakterisiert ist. Entsprechend nennt Heidegger dieses Charakteristikum des Zeugs »Zu*hand*enheit« (69). Die Handmetaphorik ist hier nicht zufällig und wird am Beispiel des Hämmerns mit dem Hammer, an dem Heidegger die Struktur der Zuhandenheit expliziert, in ganzer Breite entfaltet:

> [J]e weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug. Das Hämmern selbst entdeckt die spezifische ›Handlichkeit‹ des Hammers. Die Seinsart von Zeug, in der es sich von ihm selbst her offenbart, nennen wir die *Zuhandenheit*. (69)

Die Hand erhält also dank der Selbstverständlichkeit, mit der sie einen Hammer zum Hämmern bringen kann, ihr philosophisches Gewicht. Insofern dieser händische Umgang dem tradierten philosophischen ›Begaffen‹[31] vorausgeht, entscheidet sich für Heidegger an der Hand die philosophische Frage nach der Welt schlechthin. Die Fundamentalontologie beginnt mit einer ›Fundamentalcheirologie‹.[32]

Diese Erhöhung der Hand basiert auf zwei wichtigen philosophischen Bedingungen. Zum einen legt Heidegger recht axiomatisch eine Verbindung zwischen Handgebrauch und Ursprünglichkeit fest. Dass einem im

31 »[J]e weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm« (ebd., S. 69).

32 Vgl. Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheirologie«, in: *Zeitschrift für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie: Kulturtechniken* 1(1) (2010), S. 183–200.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›zugreifenden Gebrauchen‹ das Wesen des Hammers »unverhüllt« begegnet, gründet in einer besonderen Aufmerksamkeit für das Alltägliche und vermeintlich Selbstverständliche. Diese fußt auf einer folgenreichen Rejustierung philosophischer Interessen, die Heidegger selbst auf Husserls Phänomenologie zurückführt: »Gerade weil sie [die Phänomenologie, A.H.] *selbstverständlich* ist, deshalb ist sie das *Große*.«[33] Husserl selbst wird in seiner (nach *Sein und Zeit* entstandenen) *Krisis der europäischen Wissenschaften* diesen Faden aufnehmen und die Selbstverständlichkeit als »das größte aller Rätsel« (Hua VI, 184) und eben damit als besonderes Aufgabengebiet der Phänomenologie bezeichnen.[34] Nur bei Heidegger ist damit aber die Implikation verbunden, »daß schon die schlichteste Praxis über eine eigene Auslegung von Sein, also über eine eigene Ontologie verfügt«.[35] Damit kann eine auf die Hand verweisende, selbstverständliche technische Praxis zum Ansatzpunkt der Daseinsanalyse werden, an der sich die Seinsweise von Seiendem bestimmen soll: »*Zuhandenheit ist die ontologisch-kategoriale Bestimmung von Seiendem, wie es ›an sich‹ ist.*« (71) Die Selbstverständlichkeit der Hand markiert den Übergang vom Ontischen ins Ontologische und damit die philosophische Bewegung, die *Sein und Zeit* der Philosophietradition insgesamt entgegenzustellen versucht.

Wenn aber schon Husserl bezüglich dieses Selbstverständlichen von einer Rätselhaftigkeit spricht und auch Heidegger meint, dass das »uns ganz Nahe und jeden Tag Verständliche […] im Grunde schon fern und unverständlich«[36] sei, dann führt das Interesse am Zuhandenen zur zweiten wichtigen Grundbedingung der Zeuganalyse, namentlich die Tatsache, dass die alltägliche händische Praxis an einer merkwürdigen Selbstverdeckung laboriert: »Das Eigentümliche des zunächst Zuhandenen ist es, in seiner Zuhandenheit sich gleichsam zurückzuziehen, um gerade eigentlich zuhanden zu sein.« (69) Damit die zuhandenen Dinge in ihrer Struktur der Zuhandenheit erscheinen können, müssen sie stattdessen in den »Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit erfahren werden« (74). Heidegger nennt dies »Vorhandenheit«. Erst dadurch, dass

33 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (=Gesamtausgabe, Bd. 29/30)*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1983, S. 339.

34 Vgl. als Versuch, das Bündnis von Phänomenologie und Selbstverständlichkeit zu ihrem philosophischen Ausgangspunkt zu erklären: Hans Blumenberg, *Theorie der Lebenswelt*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2010, S. 106.

35 Friedrich Kittler, *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, S. 230.

36 Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 263.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Zeug in einen Zustand gerät, indem es »nicht nur nicht ›handlich‹, sondern überhaupt nicht ›zur Hand ist‹« (74), lässt sich auf die Zuhandenheit schließen. Damit ist, neben dem alltäglichen Umgang mit Zeug, dessen Fehlfunktion ebenfalls philosophisch qualifiziert. Die Widerspenstigkeit des Zeugs wird zum Gegenstand eines reflektierenden Blicks, der die Bindung des Vorhandenen an das Zuhandene erkennt und sich damit einen Zugang zur Zuhandenheitsstruktur des Daseins verschafft.[37] Die Verweisungsstruktur zwischen Hand und Zeug wird in der »*Störung der Verweisung* – in der Unverwendbarkeit für… […] ausdrücklich« (74) und lässt auf ein umfassendes Ganzes schließen. Und »[m]it diesem Ganzen aber meldet sich die Welt« (75).

Mit diesen beiden philosophischen Konfigurationen – der philosophischen Neubewertung des Alltäglichen als Modus verdeckter Ursprünglichkeit einerseits und der Möglichkeit der Selbstauslegung des Zuhandenen in der Widerspenstigkeit der Vorhandenheit andererseits – ist der ontologische Horizont nachgezeichnet, mit dem die Hand den Einstieg in eine »Analyse der Umweltlichkeit und Weltlichkeit überhaupt« (66) ermöglicht. Die Hand ist in dieser Konstellation Schauplatz einer theoretischen Bewegung, aber auch Motor eines rhetorischen Verfahrens. Sie stellt das Organ eines praktischen Weltverhältnisses dar, das zuhandene Hämmer hämmern lässt, und ermöglicht es gleichzeitig als sprachliche Figur, ebendieses praktische Verhältnis zum Zeug und zur Welt zu metonymisieren. Entsprechend wird sie bei Heidegger konsequent zur Großtrope des philosophischen Projekts, die vom ›Hantieren‹ bis zur ›Zuhandenheit‹ die philosophischen Begriffe antreibt. Manfred Schneider spricht von der »Betriebsamkeit der Tautologien«, die Heideggers »denkerisches Handwerk bestimmt«.[38] ›Die Hand‹ ist sowohl Objekt eines philosophischen Interesses wie Medium seiner sprachlichen Darstellung.

Die Frage nach den latenten anthropologischen Grenzen dieser Bestimmungen führt über zu Heideggers Vorlesung *Grundbegriffe der Metaphysik*.

---

37 Dementsprechend ist Kittlers auf Heidegger aufbauende These, dass »das ganze Kategoriengebäude, unter das die neuzeitliche mathematische Physik seit Descartes die gesamte Natur gestellt hat, […] eine Universalisierung oder Generalisierung alltäglicher Fehlfunktionen« sei, falsch (Friedrich Kittler, *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, S. 233). Der aufmerksame Blick, d.h. das ›Begaffen‹ der traditionellen Philosophie, ist nicht identisch mit der Vorhandenheit als Modus der Aufsässigkeit. Letzterer bleibt an die Zuhandenheit gebunden, lässt ja geradewegs den Schluss auf sie (und damit die ontologische Frage) überhaupt erst zu.

38 Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik«, S. 198.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die dort durchgeführte Komparatistik der Weltbezüge von Weltlosigkeit (Stein) über Weltarmut (Tier) bis Weltbildung (Mensch)[39] hat Heidegger explizit als Komplementärprogramm zur Analyse des alltäglich Begegnenden von *Sein und Zeit* entworfen.[40] An die Zeuganalyse schließt dort vor allem die Begriffsbestimmung von *organon* an, die von Aristoteles bis Kapp bereits als produktive Verunsicherung von natürlicher und artifizieller Technizität fungierte. In *Sein und Zeit* findet keine explizite Reflexion auf den Begriff des ›Organs‹ statt; in den *Grundbegriffen* fällt der Begriff ausgerechnet an einer Stelle der Vorlesung, an der Heidegger die Weltarmut des Tiers zu bestimmen versucht. In einer Kaskade von Begriffsbestimmungen gerät er vom Tier, zum Lebewesen, zum Begriff des Organismus und damit zur entscheidenden Frage: »Allein, *was ist ein Organismus*?«[41] Heideggers lapidare Antwort lautet:

> Organismus ist solches, was Organe hat. Organ kommt vom griechischen ὄργανον. Das griechische ἔργον ist dasselbe Wort wie das deutsche ›Werk‹. Organ ist Werkzeug. […] Wie aber unterscheidet sich dann noch der Organismus von einer Maschine? Und wiederum: Wie unterscheidet sich die Maschine von einem Werkzeug, wenn anders nicht jedes Werkzeug eine Maschine ist? […] Schon beim Versuch einer Aufklärung des Wesens des Organismus stoßen wir auf eine ganze Reihe von verschiedenen Arten von Seienden: bloßes materielles Ding, Zeug, Werkzeug, Apparat, Instrument, Maschine, Organ, Organismus, Tierheit – wie unterscheiden sie sich?[42]

Einerseits wirft die Bestimmung des Organismus also die Frage nach dem Organischen (in Abgrenzung zum Maschinellen) auf; andererseits stellen sich die Fragen nach »Ding, Zeug, Werkzeug, Apparat« – also die Bestimmungen aus *Sein und Zeit* – gleich mit. Den entsprechenden Begriffen der Zuhandenheit und Vorhandenheit fügt Heidegger nun eine anthropologische Spitze an. Die sich in händischem Gebrauch und ontologischer Reflexion eröffnende Vorhandenheitsstruktur wird als ein »Sichverhalten«

---

39 Vgl. Martin Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 311–344. Zu einer Lektüre dieser Passagen, die besonders die Anbindung der Heidegger'schen Komparatistik an das fundamentalontologische Problem der Endlichkeit betont, vgl. Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2016, S. 203–226.

40 Heidegger unterscheidet drei Wege zum Verständnis des Weltbegriffes: a) einen historischen Weg, b) eine »Interpretation der Art, *wie wir uns zunächst und zumeist alltäglich in unserer Welt bewegen*«, d.h. die Analyse der Zuhandenheit aus *Sein und Zeit*, sowie c) den Weg »einer *vergleichenden Betrachtung*« (Martin Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 262f.). Letzteres unternimmt die Vorlesung.

41 Ebd., S. 311.

42 Ebd., S. 312.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bezeichnet, das Heidegger von einem tierischen »Benehmen« als einer »Benommenheit« abgrenzt.[43] Wenn eine Biene an einer Blüte saugt, so Heidegger mithilfe eines Beispiels Uexkülls, dann ist »[d]as Saugen an der Blüte […] *nicht* ein *Sichverhalten* zur Blüte *als etwas Vorhandenem* bzw. *Nichtvorhandenem*«.[44] Die Weltarmut des Tiers verfehlt also die ›Zuhandenheits‹-Struktur, die ontologische Einsichten eröffnet.

Für die Bestimmung des Tieres als ›Organismus‹ ist diese Unterscheidung von Organismus und Werkzeug nun durchaus ein Problem: Der tierische Organismus ist als »solches, was Organe hat«, definiert – das vermeintliche ›Organ der Organe‹ darf aber keine Rolle spielen, da dem Tier damit ja potenziell die ontologische Reflexion auf die Zuhandenheit von Zeug offenstehen könnte. Heidegger wählt daher zur Bestimmung des Organs ein anderes Beispiel: »Das Organ, *z.B. das Auge*, dient zum Sehen.«[45] Diese Dienlichkeitsstruktur teilt das Auge mit einem Federhalter – »[b]eidesmal ein Dienen zu…, gewiß«[46] –, aber mit einem entscheidenden Unterschied:

> Der Federhalter ist etwas *für sich* Seiendes, für den Gebrauch *mehrerer* und *verschiedener* Menschen Zuhandenes [!]. Das Auge dagegen, das Organ ist, ist für die, die es brauchen und gebrauchen, *nie* so vorhanden, sondern jedes Lebewesen kann je nur mit *seinen* Augen sehen. Diese Augen und alle Organe [!] sind nicht wie ein Gebrauchsding, ein Zeug, für sich vorhanden, sondern in das Seiende, das da davon Gebrauch macht, eingebaut.[47]

Es drängt sich der Verdacht auf, dass das Auge als exemplarisches Organ hier keine unschuldige Wahl ist, sondern den Ort der Hand mehr oder weniger bewusst zu verdecken unternimmt. Das kündigt sich schon darin an, dass die obige Definition auf rhetorischer Ebene von der Hand durchzogen bleibt, wenn das Auge »nie so *vorhanden*« ist wie der Federhalter. Die Folgeunterscheidung, dass das Werkzeug eine *Fertigkeit*, das Organ

43 Vgl. ebd., S. 344ff.

44 Ebd., S. 353. Das Experiment des Biologen Johann von Uexküll hat gezeigt, dass Bienen auch an Blüten weitersaugen, wenn ihnen der Unterleib abgeschnitten wird und der Nektar entsprechend am Hinterleib wieder herausläuft. Für Heidegger ist dies der Beweis, dass die Biene die »Vorhandenheit« des Nektars nicht zu reflektieren in der Lage ist.

45 Ebd., S. 320, Hervorhebung A.H.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 320f. Zu dieser Heidegger'schen Vorliebe für Schreibzeug als »sous-main« (die er im Übrigen mit Husserl teilt) vgl. Jacques Derrida, *Heideggers Hand*, S. 72.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dagegen *Fähigkeiten* habe,[48] verdeutlicht das. Denn Heidegger sieht sich gezwungen, den Selbsteinwand zu formulieren, dass »wir eine ›Fertigkeit‹ in dieser zweiten Bedeutung von Geschicklichkeit – *›Handfertigkeit‹ z.B.* – gerade nicht von dem Zeug und den Dingen [gebrauchen], sondern vom Tun des Menschen und vielleicht auch von der Seinsart der Tiere«.[49] Das heißt, dass der Federhalter zwar nicht die ›Fähigkeit‹ zum Schreiben besitzt, umgekehrt eine entsprechende Ähnlichkeit von Hand und ›fertigem‹ Werkzeug aber durchaus naheliegt. Genau die meint der Begriff »Handfertigkeit« und auf nichts anderes zielt schon die aristotelische Bestimmung der Hand als ›Werkzeug der Werkzeuge‹. So springt die Seinsweise von Zeugs aber auf den Leib zurück: Die Hand hat sowohl Fähigkeiten wie ein Organ als auch Fertigkeiten wie ein Werkzeug; es kann ›zuhanden‹ und ›vorhanden‹ sein, mag wie ein Hammer in seinem Gebrauch aufgehen und unternimmt es doch, »in seiner Zuhandenheit sich gleichsam zurückzuziehen, um gerade eigentlich zuhanden zu sein«.[50] In der kürzesten Fassung: »Organ ist Werkzeug.«[51] Von da aus ließe sich eine ganze Reihe an ›Leibtechniken‹ anfügen, die sich solchen Verweisungs- und Gebrauchszusammenhängen fügen und die Unterscheidung von Fähigkeit und Fertigkeit weiter verkomplizieren könnten. Umgekehrt verdeutlicht dies aber, warum Heidegger bei der Begriffsbestimmung des Organs ausgerechnet die Hand umschifft.

Die Unterscheidung von Fähigkeit und Fertigkeit darf Heidegger in dieser Passage deshalb nicht gefährden, weil mit ihr auch die Wesensdifferenz von Mensch und Tier zur Disposition steht. Die Hand, die in *Sein und Zeit* die Daseinsanalyse rhetorisch antreibt, darf, wenn es um die Bestimmung des Tiers als Organismus geht, nicht Erwähnung finden, damit dem Tier die händische Reflexion auf das Vorhandene nicht zukommt. Heideggers heikle Setzung müsste demnach lauten: Tier ist das, was Organe hat – aber keine Hände. Solchen Ein- und Ausschlussoperationen lässt sich im sprachlichen Spiel mit Handlexemen nachspüren, in dem diejenigen anthropologische Setzungen an die Oberfläche treten,

48 Martin Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 322: »Der Federhalter ist als Zeug fertig für das Schreiben, aber er hat keine Fähigkeit zum Schreiben.« Das Organ hat sogar »Fähigkeiten« in einem so radikalen Sinn, dass man die Bezeichnung eigentlich umkehren muss: »Wir dürfen nicht sagen, das Organ hat Fähigkeiten, sondern die Fähigkeit hat Organe.« (Ebd., S. 324)

49 Ebd., S. 322, Hervorhebung A.H.

50 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 69.

51 Martin Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, S. 312.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Heideggers philosophisches Projekt nicht zu überschreiten willens ist. Auf den Spuren der Hand lassen sich die Konturen einer »Onto-Anthropologie«[52] verfolgen, die sich genauso zwischen Hand und Werkzeug wie zwischen Mensch und Tier aufspannt.

Mit Ernst Kapp und Martin Heidegger sind zwei paradigmatische Formen des ›Denkens der Hand‹ als Reflexionsmodus technischer Seinsweisen aufgewiesen. Zwar verfolgen beide grundverschiedene Projekte: den Versuch eines radikalen philosophischen Neuanfangs, der eine Daseinsanalyse über die alltäglichen Praktiken der Hand unternimmt (Heidegger), gegenüber eines Verfahrens, das den Anspruch menschlicher Selbsterkenntnis unter den hochtechnischen Bedingungen der Zeit wiederzubeleben unternimmt (Kapp). Trotz ihren entgegenstehenden Einstellungen zu hochdifferenzierten technischen Apparaturen lassen beide dort Verbindungslinien erkennen, wo ihr philosophisches Erkenntnisinteresse auf basale handwerkliche Verfahren und grundlegend praktische Weltverhältnisse rekurriert. Die Hand erfährt eine Aufwertung und Wiederbelebung dabei sowohl als ein Organ, dessen technische Fähigkeit es zum Ausgangspunkt philosophischer Reflexionen qualifiziert – so in Kapps morphologischer Rückbindung handwerklicher Praktiken an körperliche Begebenheiten – wie als sprachliche Figur, welche die philosophische Deskription von Weltverhältnissen rhetorisch motiviert – so in Heideggers *Sein und Zeit.* An dieses rhetorisch-theoretische ›Manöver‹ knüpfen sich auch die bereits verfolgten anthropologischen Muster. Kapp besteht emphatisch auf einem anthropozentrischen Standpunkt, der im Handgebrauch die Möglichkeitsbedingung von (biologischer) Menschwerdung und (philosophischer) Bewusstwerdung erkennt; Heideggers Versuch bleibt dagegen von einer untergründigeren anthropologischen Spannung durchzogen, der sich im Import des händischen Vokabulars von *Sein und Zeit* in die anthropologische Komparatistik der *Grundbegriffe der Metaphysik* nachspüren lässt. Nicht zuletzt liegt beiden eine Vorstellung manueller Arbeit zugrunde, die schon in Kapps *Grundlinien* von 1877 anachronistisch anmutet. Entsprechend lässt sich ein Text wie Alfred Döblins *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* anschließen, der es unternimmt, die Figur der technischen Hand auf dem Stand maschinisierter und automatisierter Technik zu befragen.

52 Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den* Humanismus, Frankfurt a.M. 1999, S. 26.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.2 Widerspenstigkeit der Maschine: Wadzeks Kämpfe (Döblin)

a) Problemhorizonte der technischen Hand zwischen *Unser Dasein* und *Wadzek*

Vor dem Hintergrund von Industrialisierung und Mechanisierung, von Taylorismus und Fordismus scheint das von Kapp wie Heidegger vorgebrachte Lob der technischen Hand einer restaurativen Logik zu folgen. Beide beschreiben das Hämmern mit dem Hammer als eine Praktik von philosophischer Valenz zu einem Zeitpunkt, an dem Dampfmaschinen einerseits die energetische Leistung manuellen Hämmerns um ein vielfaches übertroffen haben, andererseits ebendiese Maschinerie auf ganz anderen Wissensbeständen und Kulturtechniken – Messungen, Berechnungen, Symbolisierungen, Skizzierungen etwa – aufbaut.[53] Wenn erst in der »hephaistische[n] Dämmerung« des mechanisierten Zeitalters, in der Maschinen Hände nicht mehr brauchen (und ihnen auch nicht mehr ähneln), die Hand eine »Gedankenkonjunktur als schwindendes Organ«[54] erlebt, dann scheint die philosophische Wiederentdeckung der Hand jedenfalls auch Symptom eines Krisenbewusstseins.

Das Lob der technischen Hand vor dem Hintergrund maschinisierter und automatisierter Produktionsprozesse erneut zu befragen, das unternimmt Alfred Döblins Roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfmaschine* (1918), in dem die Ingenieurshände des Protagonisten gegenüber zeitgenössischer Maschinentechnik zum widerspenstigen Organ werden. Statt dass sich in der Maschinerie die Konturen des menschlichen Körperbaus ablesen lassen, wird dort umgekehrt Wadzeks Körper zum unkontrollierbaren maschinellen Apparat.

In der Rückschau scheint es dahingehend bemerkenswert, dass Döblin 15 Jahre nach seinem *Wadzek*-Roman in seinem protoanthropologischen Werk *Unser Dasein* (1933) die Kapp'sche Projektionsthese wiederum affirmiert: »Man hat bemerkt, daß Werkzeuge und sogar Maschinen Organprinzipien wiederholen. Die Werkzeuge verlängern, vergrößern die Gliedmaßen; sie greifen, schneiden, reißen, stoßen wie diese.« (UD, 257) Dieser Hinweis auf die Philosophie Kapps fällt innerhalb eines naturphi-

53 Mit Gilbert Simondon könnte man dies als Übergang von »minorisierten«, d.h. »mit einem Vermögen zur Intuition und zum heimlichen Einverständnis mit der Welt« ausgestatteten »Handfertigkeiten« zu einer »majorisierten« Technik beschreiben, »die ein in Symbolen, mit Grafiken, Schemata und Formeln klar und deutlich erklärtes Wissen enthält« (Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012, S. 82f.).

54 Manfred Schneider, »Die Hand und die Technik«, S. 200.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

losophischen Großversuchs, in dem Döblin zwischen Leibphilosophie und Anthropologie, Technikreflexion und Kunsttheorie, Sozial- und Religionsphilosophie zu vermitteln versucht – womit er in der Forschung größtenteils für Ratlosigkeit gesorgt hat.[55] Auch in *Unser Dasein* ist so etwa von einem *organon* die Rede, dabei kommt Döblin aber zu einer überraschenden Folgerung: »Werkzeug heißt ›organon‹. In diesem Sinne wird hier von der Ding- oder Werkzeugwelt als der organischen Welt gesprochen.« (UD, 90) Das merkwürdig innige Weltverhältnis, das noch das Werkzeug in die Welt des Organischen einfügt, gründet in einer Leibtheorie, welche die menschliche Hand und ihre anthropologische Bestimmung im Sinne des *instrumentum instrumentorum* zusammendenkt:

> Organismus – greifbare Leiblichkeit, dinglicher Widerstand, in einer Formung. Träger des Fühlens, Denkens, Wollens, Begehrens ist dieses Gebilde, der Leib; ein Werkzeugträger des Ich ist dieser Leib. Hier baut sich festlich ein Organismus auf und gibt einer Formung das Dasein, mit greifenden Händen und Fingern, mit begehrlichen Armen und Muskeln, die bewegen, beseitigen, zertrümmern und an sich reißen können. (UD, 29)

Der Leib als Werkzeugträger avanciert zum Fokalpunkt einer Theorie der Verflechtung mit der Welt, die Döblin als monistisches Großtheorem dem zerstreuten Einzelwissen der Naturwissenschaften entgegenhält.[56] Die festliche Ich-Rhetorik, die Döblin dabei bemüht – »Ich bin der, der erlebt – Ich bin das, was erlebt – Ich ist die Unmittelbarkeit des Erlebens« (UD, 25) – mag in dieser letzten Publikation Döblins vor seiner Flucht vor den Nazis verwundern. Doch zeigen schon die zitierten Passagen, dass auch Döblins Lob händischer Weltzugewandtheit nicht einer gewissen Schelmenhaftigkeit entbehrt. Die Wiedergabe des Projektionstheorems ist mit einer rhetorischen Distanzierungsgeste verschaltet (»Man hat bemerkt…«)

---

55 Als »Stiefkind« der Döblin-Forschung bezeichnet es etwa das *Döblin-Handbuch*: Christine Maillard, »Naturphilosophische Schriften«, in: Sabina Becker (Hg.), *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 276–285, hier: S. 281. Eine gewisse Ratlosigkeit speist sich auch aus dem gleichzeitig allumfassenden wie sehr disparaten Quellen- und Argumentationsgemenge, das Döblin zusammenführt; zu den Hintergründen von Döblins Schrift vgl. Thomas Keil, *Alfred Döblins »Unser Dasein«. Quellenphilologische Untersuchungen*, Würzburg 2005. Dass man diesen Text weniger von seinem philosophischen Gehalt und stärker von seinen literarischen und rhetorischen Verfahren angehen sollte, hat Benjamin Bühler gezeigt: Vgl. Benjamin Bühler, *Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger,* Würzburg 2004, S. 218–243.

56 Vgl. Gaetano Mitidieri, *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins im Kontext der europäischen Avantgarde*, Potsdam 2016, S. 921.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und auch die »greifenden Hände und Finger« realisieren sich ausgerechnet dann, wenn sie »beseitigen, zertrümmern und an sich reißen«. Döblin lässt einige technik- und insbesondere kriegskritische Passagen folgen, auf die zurückzukommen sein wird.

Die anthropologischen Theoreme von *Unser Dasein* verwundern nun aber auch deshalb, weil Döblin einige Jahre zuvor an den »Hände[n] mit den kurzen Mechanikerfingern« (WK, 316) des Dampfmaschinenfabrikanten Franz Wadzek das Verhältnis von Hand und Werktätigkeit in ganz anderer Art ausgelotet hat. Der im Fabrikwesen Berlins zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesiedelte *Wadzek*-Roman liest sich als deutlicher Kontrasttext zur späteren Leibromantik von *Unser Dasein*. Zum einen problematisiert der Roman explizit das Verhältnis von traditionellem Handwerk und maschinisierter Technik[57] – Wadzek wird in einem kurzen philosophischen Moment sogar klagen: »Die Technik ist frech und toll geworden. Sie hat kaum noch einen Sinn.« (WK, 249) Zum anderen erlebt Wadzek wiederholt auch körperliche Kontrollverluste, die sich unmittelbar an seiner »schlecht regulierten Hand« (WK, 65) ausdrücken. Wo Ernst Kapp in der komplexesten Maschinerie noch die Konturen einer Hand erkennen will, »welche leblose Gestaltungen mit einem Schimmer von menschlichem, die Maschine mit der Mitgift eines Seelenhaften ausstattet«,[58] wird Döblin im *Wadzek* dieses »Seelenhafte« der Maschine in psychiatrische Diskurse überführen und einen den Entgleisungen entsprechende Darstellungsform erarbeiten.

Als Wadzek sich zu Beginn des Romans gegen die feindliche Übernahme durch den Turbinenfabrikanten Rommel zu Wehr zu setzen versucht, setzt eine dilettantische Briefintrige die eskalative wie paranoische Logik der Romanhandlung frei. Wadzek fängt ein Schreiben seines Konkurrenten ab, verfälscht es und versucht damit den Kauf der eigenen Firma abzuwenden. Nachdem diese Unternehmung auffliegt, begibt er sich mit seiner Familie und dem Komplizen Schneemann nach Reinickendorf, wo er überall den Feind, d.h. Rommel, wittert. Sobald sich die vermeintliche Bedrohungslage in Luft auflöst – es liegt keine Anzeige gegen ihn vor –, kehrt Wadzek nach Berlin zurück und verfolgt dort vage pädagogische Pläne: »Moral, Technik und so weiter.« (WK, 319) Wadzek wird aus seinem Kampf mit Rommel das »Anpassungsprinzip« (WK, 318) für sich

57 Zum Umgang des *Wadzek* mit der Gattung des Ingenieurs- und Technikerromans vgl. ebd., S. 356f. sowie 372f.

58 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 187.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

entdecken, für das er im Wind »ein Muster, ein Vorbild für die Menschen« (WK, 318) sieht: »Wäre ich adlig, so würde ich die Wetterfahne in mein Wappen aufnehmen.« (WK, 318) Das Ende des Romans wartet dann doch mit einen kleinen Triumph auf. Nach dem Zerfall sowohl seines Fabrikantendaseins wie auch seiner Ehe setzt Wadzek sich kurzerhand mit Rommels Geliebter in die USA ab. Die Schlusssätze des Romans lauten: »Sehen Sie. Es funktioniert alles.« (WK, 350)

Dass Döblin mit seinem Roman die radikale Destruktion bürgerlicher (Literatur-)Traditionen und ihrer Institutionen Familie und Beruf unternimmt, wird in diesem kurzen Handlungsabriss deutlich. *Wadzeks Kampf* steht paradigmatisch für den Versuch Döblins, die Romanform in antipsychologischer Manier zu erneuern und nimmt dabei in mancher Hinsicht – etwa durch den Montagestil und die Großstadtbeschreibungen – einige Charakteristika des späteren *Berlin Alexanderplatz* vorweg.[59] Ein Merkmal des *Wadzek*-Romans, das ihn stärker mit den frühen Erzählungen im Umkreis des Erzählbandes *Die Ermordung einer Butterblume* verbindet, sind die parallel zum gesellschaftlichem Verfall auftretenden körperlichen Ausfallerscheinungen des Protagonisten: Wadzek zittert, überhitzt spontan, schwankt um, schert aus oder fällt in sich zusammen. Exemplarisch mag eine Stelle zitiert sein, in der Wadzek die Kontrolle über seinen Arm verliert und ohne ersichtlichen Grund vom Stuhl fällt, was vom Erzähler in einer minutiösen Schilderung der Bewegungen, Gesten und Handgriffe nachgezeichnet wird:

> Derweilen, indem durch die übertriebene Halsbewegungen die rechte Schulter der belagerten Frau mit nach hinten gezogen wurde, rutschte plötzlich der Oberkörper Wadzeks von dem nachgebenden rechten Arm ab in ihren Schoß. Worauf sie zusammenzuckte, mit beiden Händen zugriff. Die Folge des Abrutschens war, daß Wadzek, der nur noch halb auf seinem Nachbarstuhl saß, diesen unter sich verlor; er verdrängte hinsinkend den Stuhl seitlich von sich, wollte mit den Knien auf den Teppich ankommen, was ihm nicht gelang. Er

59 Dieser Vorausweisungs- oder Vorbereitungscharakter für *Berlin Alexanderplatz* ist Grundtenor der insgesamt dünnen Forschung zum *Wadzek*-Roman und wäre im Einzelnen sicher zu hinterfragen. Vgl. etwa (bezeichnend schon im Titel): Klaus Schröter, »Die Vorstufe zu ›Berlin Alexanderplatz‹. Alfred Döblins Roman ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹«, in: *Akzente* 24(5) (1977), S. 569–575. Vgl. auch Gabriele Sander, *Alfred Döblin*, Stuttgart 2001, S. 141f., die Parallelen in der Großstadtmotivik und der Figurenzeichnung von Wadzek bzw. Biberkopf sieht; sowie Stefan Keppler-Tasaki, *Alfred Döblin. Massen – Medien – Metropolen*, Würzburg 2018, der schreibt, es gäbe »kaum ein Stilmerkmal, kaum einen Motivkomplex der Geschichte vom Franz Biberkopf, die in der Geschichte des Franz Wadzek nicht im Keim enthalten wäre« (ebd., S. 41f.).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> setzte sich, mit den Armen fuchtelnd, auf den Boden; ohne Plumpsen ging es, da er sich seitwärts an dem Kleid der verharrenden Frau festhielt, seine Beine legten sich nebeneinander auf die Erde. Die ganze Bewegung vollzog sich mit einer Drehung von der Frau ab nach dem Tisch zu; dicht unter den Fransen des weißen Leinens saß der ganze Mensch neben ihr, hatte die unerwartete Fahrt beendet. (WK, 239)

Die Passage zeigt recht gut, was die Beschreibung körperlicher Vorgänge im Roman auszeichnet: *erstens* eine Perspektive, die sich auf eine dichte Beschreibung der physischen Vorgänge konzentriert: der Erzählmodus eines von Döblin in seinem *Berliner Programm* so getauften »steinernen Stil[s]« (SÄPL, 121), der in bewusst entpsychologisierender Manier sich auf die »Notierung der Abläufe, Bewegungen« (SÄPL, 120) beschränkt;[60] *zweitens* eine fundamentale Dysfunktionalität und Unmotiviertheit des Handlungsablaufs – was passiert, passiert ohne Grund, und was dagegen unternommen wird, gelingt nicht; daraus entsteht *drittens* die markante Komik der Passage, welche die Forschung zurecht mit der Körperartistik des Slapsticks im Stummfilm in Verbindung gebracht hat.[61] In dieser Passage kündigt sich dazu im kollabierenden Arm und »den fuchtelnden Händen« (WK, 240) eine an diese körperlichen Eskapaden geknüpfte Rolle der Hand an, die vom Lob ihrer handwerklichen Fähigkeiten nach Kapp und Heidegger – aber auch nach *Unser Dasein* – nicht weiter entfernt sein könnte. Die Widerspenstigkeit der Mechanikerhand Wadzeks wird zum literarischen Organ eines doppelten Scheiterns: seiner beruflichen Misere und des sich daraus entwickelnden paranoischen Intrigenplots einerseits wie der verlustig gehenden Herrschaft über seinen Körper und dem ihr entsprechenden Beschreibungsmodus andererseits. Im Fol-

60 Vgl. zu Döblins poetologischer Entwicklung im Frühwerk: Judith Ryan, »From Futurism to Döblinism«, in: *The German Quarterly* 54 (1981), S. 415–426; sowie Sabina Becker, »Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, ›Döblinismus‹ und ›neuem Naturalismus‹: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung«, in: Walter Fähnders (Hg.), *Expressionistische Prosa*, Bielefeld 2001, S. 21–44, hier: S. 38–41. Eine konzise Lektüre des *Berliner Programms* Döblins unter wissenschaftsgeschichtlichen Aspekten unternimmt Gaetano Mitidieri, *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins*, S. 322–329.

61 Vgl. Anthony W. Riley, »Nachwort des Herausgebers«, in: Alfred Döblin, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (=Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Bd. 3)*, hg. von Anthony W. Riley, Olten u.a. 1982, S. 363–393, hier: S. 382f.; Werner Stauffacher, »›Komisches Grundgefühl‹ und ›Scheinbare Tragik‹. Zu ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹«, in: Ders. (Hg.), *Internationale Alfred Döblin-Kolloquium 1980–1983*, Bern u.a. 1986, S. 168–183, hier: S. 175; sowie: Stefan Keppler-Tasaki, *Massen – Medien – Metropolen*, S. 47.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genden soll diesem Zusammenhang anhand des zeitgenössischen ›Maschinenwissens‹ (Abschnitt *b*) und der daran geknüpften Darstellungstechnik (Abschnitt *c*) nachgegangen werden, um abschließend dem besonderen Einsatz der Hand in der Lektüre der zentralen Briefintrige Wadzeks nachzugehen (Abschnitt *d*).

b) Maschinendiskurse: Franz Wadzek und Franz Reuleaux

Für eine diskursgeschichtliche Verortung der sich dem Gebrauch verweigernden Hand Wadzeks soll zunächst der Kontext des titelgebenden Kampfes mit der Dampfmaschine geklärt werden. Obwohl wir Oskar Loerke den Hinweis verdanken, dass Döblin intensive »Maschinenstudien« in den Berliner AEG-Werken betrieben hat,[62] stößt man in der Forschung wiederholt auf die Einschätzung, der Roman würde, trotz seines Titels, »eine irgendwie geartete Problematik der *Dampfturbine* nicht behandel[n]«.[63] Den entscheidenden Hinweis, dass dem nicht so ist, gibt uns Wadzek selbst: An seiner Bürowand hängt ein Porträt des Professors für Maschinenwesen der Technischen Hochschule Charlottenburg, Franz Reuleaux, das Wadzek »andächtig« betrachtet (WK, 31). Reuleaux ist Verfasser der *Theoretischen Kinematik* (1875), in der er sich an einer »wahrhaft deduktiven Behandlung der Maschine«[64] versucht und ihre Wesensbestimmung strikt nach den notwendigen Funktions- und Aufbauprinzipien unternimmt. Diesem Hinweis ist für Döblins Roman bisher nur Wolfgang Schäffner eingehend gefolgt, der die Körperbewegungen Wadzeks innerhalb des Reuleaux'schen Maschinendispositivs und im Hinblick auf eine

62 Vgl. Oskar Loerke, »Das bisherige Werk Alfred Döblins«, in: *Alfred Döblin. Im Buch. Zu Haus. Auf der Straße*, Marbach 1998, S. 127–200, hier: S. 157.

63 Klaus Schröter, »Die Vorstufe zu ›Berlin Alexanderplatz‹, S. 569. Lurca Renzi meint, dass das »durch den Titel des Romans angekündigte Thema – das heißt die Dampfturbine und der Kampf gegen sie – […] weder das Objekt, geschweige denn noch das Zentralthema des Romans, zumindest in einer direkten Weise, ist« (Luca Renzi, »Alfred Döblins Dampfturbine. Symbol, Gleichnis, Mythos, Realität. Gesellschafts- und Zukunftskritik im Roman ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹ (1918)«, in: Torsten Hahn (Hg.), *Internationales Alfred-Döblin Kolloquium Bergamo 1999*, Bern u.a. 2002, S. 55–74, hier: S. 59). Auch Gaetano Mitidieris Auffassung, dass die »technische[n] Eigenschaften« der Turbine Rommels, »über die bloße Benennung hinaus, nicht erklärt werden bzw. vage bleiben«, ist nicht ganz richtig (Gaetano Mitidieri, *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins*, S. 365).

64 Franz Reuleaux, *Theoretische Kinematik. Grundzüge einer Theorie des Maschinenwesens*, Braunschweig 1875, S. VIII.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Poetologie psychiatrischen Wissens« beschrieben hat.[65] Um die genaue Rolle der Hand innerhalb dieses Zusammenhangs zu beschreiben, sei zunächst Reuleaux' Maschinentheorie in ihren Umrissen nachgezeichnet.

Der entscheidende Zug von Reuleaux' *Theoretischer Kinematik* besteht in der Abkehr von der älteren Definition der Maschine nach Jean-Victor Poncelet, laut der eine Maschine notwendigerweise aus Rezeptor, Transmission und Werkzeug besteht. Reuleaux hält dieser Definition entgegen, dass es durchaus Maschinen ohne klare Werkzeuge (etwa Webstühle) oder eindeutige Rezeptoren (etwa bei »belebten Motoren« wie Tretmühlen) gibt, sodass diese »nicht logisch als wesentliche Theile [einer Maschine, A.H.] zu bezeichnen«[66] sind. Verabschiedet man aber die drei Definientia (Rezeptor, Transmission, Werkzeug) der Maschine, dann sind Vorstellungen sowohl von Zielgerichtetheit wie von Benutzbarkeit grundsätzlich ausgeklammert. Die entscheidende Neuerung von Reuleaux' Theorie liegt entsprechend darin, die »künstliche, d.i. durch Menschenhand bewirkte Herstellung«[67] nicht mehr als notwendiges Kriterium der Maschine anzusehen. Stattdessen ist die Maschine nur noch eine in besonderer Weise eingesetzte »kinematische Kette«, die ganz allgemein *wirkt*. Reuleaux' Definition lautet: »Eine Maschine ist eine Verbindung widerstandsfähiger Körper, welche so eingerichtet ist, dass mittelst ihrer mechanische Naturkräfte genöthigt werden können, unter bestimmten Bewegungen zu wirken.«[68]

Um diese Definition zu plausibilisieren wie ihre Folgen aufzuzeigen, sei ihre Herleitung kurz angedeutet. Reuleaux verfährt, wie es dem Ingenieurwesen entspricht, nach dem Montageprinzip, indem er von den kleinsten Bauteilen ausgehend seine Maschine schrittweise aufbaut. Der *erste* Schritt besteht in der Zusammenfügung zweier Teile zu Elementenpaaren, die sich verhüllen (z.B. Schraube und Mutter) und durch die man, durch Fixierung eines dieser Teile, aufeinander bezogene Bewegungsabläufe definieren kann. Kombiniert man in einem *zweiten* Schritt mehrere Elementenpaare miteinander, dann erhält man eine beliebig erweiterbare

65 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995, S. 224–256. Auch in der äußerst umfassenden Arbeit Gaetano Mitidieris ist Reuleaux nur eine Fußnote (mit Hinweis auf Schäffner) wert: Vgl. Gaetano Mitidieri, *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins*, S. 370.

66 Franz Reuleaux, *Theoretische Kinematik*, S. 490.

67 Franz Reuleaux, *Die Praktischen Beziehungen der Kinematik zu Geometrie und Mechanik*, Braunschweig 1900, S. 200.

68 Franz Reuleaux, *Theoretische Kinematik*, S. 38, Kursivierung entfernt.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

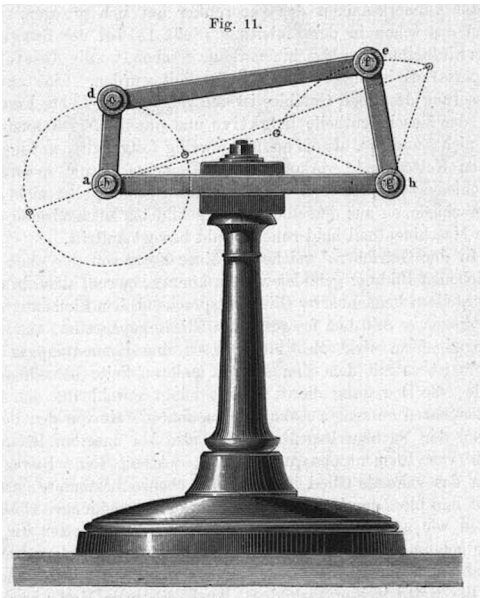


Abb. 8: Fundamentalmaschine nach Reuleaux

»kinematische Kette«.[69] Eine kinematische Kette, in der »jedes Glied nur *eine* Relativbewegung gegen jedes andere Glied«[70] besitzt, nennt Reuleaux eine »geschlossene kinematische Kette«.[71] Fixiert man nun, *drittens*, eines der Glieder der geschlossenen Kette, hat man die relativen Bewegungen der Glieder zueinander in absolute Bewegung transformiert; Reuleaux spricht nun von einem »Mechanismus« oder einem »Getriebe«.[72] Wirkt nun auf eines dieser Teile eine mechanische Kraft und bringt den Mechanismus in Bewegung, dann wird Arbeit verrichtet – *»das Ganze ist also dann eine Maschine«*.[73]

Die Maschine (Abb. 8) besteht somit aus vier elementaren Bestandteilen: a) einer Umhüllung zweier Teile, die Bewegungsformen definiert (in der Abbildung die Punkte *ab*, *cd*, *ef*, *gh*), b) einer Zusammensetzung solcher Elementenpaare zu einer geschlossenen kinematischen Kette (die

69 Ebd., S. 49.
70 Ebd.
71 Ebd., S. 50.
72 Ebd.
73 Ebd., S. 54.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Glieder *bc*, *cf*, *fg*, *gb*), c) der Fixierung eines Glieds, das relative in absolute Bewegung umwandelt (*bg*) und d) der Zufuhr einer Kraft, die den Mechanismus Arbeit verrichten lässt. Die Maschine im Urzustand ist damit nichts als die Herstellung eines »maschinelle[n] Zwanglauf[s]«[74] aus ineinandergreifenden Einzelteilen – die ›Fest-Stellung‹ eines kinematischen Möglichkeitsraums. Bemerkenswert an dieser Minimaldefinition sind zwei Dinge: Zunächst illustriert die obige Illustration, dass für den Maschinenbegriff Reuleaux' die Frage nach dem Zweck unerheblich ist. Der Maschine könnten zwar Werkzeuge wie Hammer oder Schleifstein angefügt werden – für die Funktionsweise sind diese aber nicht mehr elementar, sodass der Apparat auch im Zustand absoluter Nutzlosigkeit eine Maschine ist. Wenn sich so die Wirksamkeit bloß aus den kinematischen Prinzipien der Elementenpaarung ergibt, dann bedeutet das zudem, dass der maschinelle Apparat nicht notwendigerweise ein ›artifizieller‹ Gegenstand ist: Maschinen müssen nicht künstlich hergestellt sein. Dass sich das aus Reuleaux' Definition ergibt, zeigt seine Herleitung des Schleifapparats (Abb. 9). Die kinematische Analyse dieses pedalbetriebenen Apparats legt nahe, dass dort Knie- und Hüftgelenk bzw. Ober- und Unterschenkel des Bedienenden notwendige Glieder des maschinellen Apparats sind. Die Maschine hört also nicht an ihrem vermeintlichen Rezeptor (nach Poncelet) auf, sondern integriert den menschlichen Körperbau in ihre Funktionsweise: »Reuleaux' Maschinenprinzip durchbricht damit die zentrale Abgrenzung zwischen Mensch und Maschine, die zumindest im 19. Jahrhundert noch konstitutiv für den anthropologischen Charakter vom Menschen zu sein scheint.«[75] Auf doppelte Weise wird die Unterscheidung von Mensch und Maschine dabei außer Kraft gesetzt: einerseits weil es Maschinen gibt, die der Anfügung eines Menschen bedürfen, um als kinematische Ketten wirksam zu werden, andererseits weil im Umkehrschluss der menschliche Körperapparat selbst einer maschinellen Analyse offensteht. Im 1900 erschienenen zweiten Teil seiner *Theoretischen Kinematik* formuliert Reuleaux dazu zwar noch den Selbsteinwand, dass die Maschine »nicht ununterbrochen wie ein Lebewesen, in Thätigkeit ist, sondern nur, wenn man die Veranlassung dazu gibt oder weiter

74 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, S. 225.

75 Wolfgang Schäffner, »Technologie des Unbewußten«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 211–229, hier: S. 214.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bestehen lässt«.[76] Dennoch fügt er diesen Ausführungen ein Kapitel zur »Kinematik im Thierreich«[77] an, in dem er expliziert, »dass die thierische Kraftmaschine höchst wahrscheinlich ein Beispiel einer reich gegliederten und wirkungsvollen chemisch-dynamischen Maschine ist«.[78]

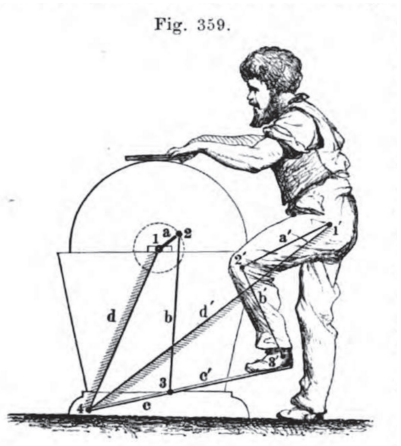


Abb. 9: Einfügung des Körpers in die Apparatur des Schleifsteins

An diesem Punkt rücken Kapp und Reuleaux nah aneinander. In der Tat hat Kapp in seinen *Grundlinien* die wenige Jahre zuvor erschienene *Theoretische Kinematik* geradezu euphorisch als erste »Metaphysik der Maschine«[79] gelobt. Die Thesen Reuleaux' versucht er direkt seiner Organprojektion einzuordnen: »Die machinale Kinematik ist die unbewusste Übertragung der organischen Kinese ins Mechanische und das Verstehenlernen des Originals mit Hilfe der Übersetzung wird bewusste Aufgabe der Erkenntnislehre!«[80] Kapp geht aber an einem entscheidenden Punkt an Reuleaux vorbei. Denn dass aus Reuleaux' Theorie ersichtlich würde, dass, wie Kapp schreibt, »der Mensch selbst, wie er leibt und lebt, das ideal-machinale System darstellt«,[81] ist schlichtweg nicht richtig. Das lässt

76 Franz Reuleaux, *Die praktischen Beziehungen der Kinematik zu Geometrie und Mechanik*, S. 240.
77 Vgl. ebd., S. 721–777.
78 Ebd., S. 765.
79 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 169.
80 Ebd., S. 188.
81 Ebd., S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich wiederum an der Illustration des Schleifsteins (Abb. 9) nachweisen, die auch Kapp in seine *Grundlinien* aufnimmt. Dieses Modell zeugt, entgegen Kapps Theorie des »anthropologischen Maßstabs«,[82] keineswegs von der Projektion organischer Prinzipien in den maschinellen Apparat, sondern weist nur die Integration des körperlichen Apparats in die kinematische Kette der Maschine nach. Reuleaux braucht weder einen Projektionsbegriff noch ein Vorbild-Nachbild-Schema. Und der Mensch findet nur dadurch als theoretische Größe in der *Theoretischen Kinematik* einen Platz, insofern er selbst Objekt einer kinematischen Beschreibung sein kann. Kapps ›hinterlistige‹[83] Lektüre Reuleaux' versucht dagegen zwischen organischer Urform und technologischer Nachbildung zu unterscheiden, etwa wenn er Reuleaux für einen Sprachgebrauch rügt, der menschliche Organismen als »vollständige Maschinen« bezeichnet.[84] Kapp folgert:

> Die lebendige Arbeitsmaschine ist also, um einmal figürlich weiterzusprechen, jedenfalls Maschine, aber sie ist die Maschine, welche vor allem durch Menschenhand gebildeten Maschinen vorhanden war, die allgemeine Maschine, das allen besonderen Formen der Maschinentechnik gemeinsame Ur- und Musterbild, die *leibhaftige* Maschine, eine aus organischen Gliederpaaren bestehende kinetische Gelenkverkettung, kurz der leibliche Organismus oder die *Idealmaschine*, mit dem Willen als eingeborenem Motor für sie selbst und als Universalmotor für die Gesamtheit der machinalen Erzeugnisse![85]

Wenn Kapp derart Reuleaux' Arbeit aufgreift und darüber den Menschen – streng »figürlich« sprechend – zur Idealmaschine erklärt, dann geht er an Reuleaux' induktivem Verfahren vollkommen vorbei. Dazu stößt Kapp aber – und das mag hier der wichtigere Punkt sein – mit Reuleaux unweigerlich an die Grenzen des eigenen Projektionstheorems. Das zeigt sich am deutlichsten an einer Passage von Reuleaux' *Theoretischer Kinematik*, die Kapp ausführlich zitiert, die aber seine Technikphilosophie grundlegend ins Wanken bringt:

> So wie der alte Philosoph die stetige allmähliche Veränderung der Dinge einem Fliessen verglich, und sie in den Spruch zusammendrängte: »Alles fliesst«, so können wir die zahllosen Bewegungserscheinungen in dem wunderbaren Erzeugniss des Menschenverstandes, welches wir Maschine nennen, zusammenfas-

82 Ebd., S. 17ff.
83 Vgl. Alfred Nordmann, »Alles rollt. Kapp liest Reuleaux. Schmerzmaschinen«, in: Harun Maybe und Leander Scholz (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, S. 123–135, hier: S. 123.
84 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 184.
85 Ebd., S. 186.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> sen in das eine Wort: »*Alles rollt!*« Durch die ganze Maschine hindurch kommt, verdeckt oder offen, dasselbe Grundgesetz des Rollens in der gegenseitigen Bewegung der Theile zur Geltung, indem wir auch die geradlinige Gleitung als ein Rollen auf unendlich fernen Bahnen ansehen können. Ja man könnte dieselbe Auffassung, wie wir oben gelegentlich sagen, sogar auf alle kosmischen Bewegungserscheinungen ausdehnen.[86]

Diese für Reuleaux eher untypisch schwärmerische Passage erhebt mit präsokratischem Gestus das Rollen zur kosmologisch erhöhten Bewegungsform, die von den Zahnrädern bis zu den Planetenbahnen alle Abläufe des Universums verbindet. Friedrich Kittler hat darauf hingewiesen, dass es sich bei diesem Rollen – und vor allem dem mit ihm assoziierten Rad – um den Fremdkörper schlechthin in Kapps Projektionsthese handelt, da ihm schlichtweg kein organisches Vorbild entspricht. Der menschliche Körper hat keine frei rotierenden Teile, weswegen auch das Rad in Kapps Technikphilosophie eigentümlich umgangen wird.[87] Auch in Sigfried Giedions *Herrschaft der Mechanisierung* ist der »Unterschied zwischen Gehen und Rollen, zwischen Rad und Beinen« der entscheidende Bruch, durch den sich Mechanisierungsprozesse von der Tätigkeit der Hand lösen.[88] Und spricht Döblin in *Unser Dasein* von den »laufenden rollenden Beine[n]« (UD, 257) der Lokomotive als Beispiel für die technische Selbstvervielfältigung des Menschen, dann ist das dort schon ein Bildbruch: *Diese* Projektion ist mehr Hyperbel als technikgeschichtliches Faktum. Wenn Kapp dagegen in seiner Reuleaux-Lektüre im »Rasseln und Klappern, Ächzen und Stampfen von Rädern« den Beweis sehen will, »dass auch in diesen an ein organisches Vorbild erinnernden Mechanismen das menschliche Wesen sich selbst gegenständlich geworden ist«,[89] dann ist damit von Kapp selbst die Grenze des Projektionstheorems aufgezeigt.

Wenn sich in den Anbindungsversuchen der Maschine an den menschlichen Körper die Inkongruenzen von Kapps und Reuleaux' Theorien in besonderer Weise herauskristallisieren, dann handelt es sich dabei nicht einfach um das historische Kuriosum eines philosophiegeschichtlichen Disputs. Es betrifft vielmehr den neuralgischen Punkt, an dem Kapps philosophisches Lob der technischen Hand ansetzt und mit dessen Hilfe er die Lücke zu schließen versucht, die zwischen den anatomischen Grundla-

86 Franz Reuleaux, *Theoretische Kinematik*, S. 87. Kapp zitiert diese Passage: Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 187f.
87 Vgl. Friedrich Kittler, *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, S. 208.
88 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 70.
89 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 169.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen des menschlichen Körperbaus und der hochkomplexen Technologie klafft (Kap. 5.1). Der angedeutete Dissens ist aber auch deswegen von Interesse, weil er direkt zum zentralen Konflikt von Döblins *Wadzek*-Roman hinüberführt. Am Ende des Romans, wenn Wadzeks Kampf verloren, seine Intrige gescheitert und seine Ehe zerbrochen ist, wird er in einem Hotelzimmer, in das er flüchtet, von dem angesprochenen rotierenden Prinzip der Maschine verfolgt: »Er lag dämmernd auf dem Rücken. Vor seinen Augen drehte sich rastlos ein Kreis, ein Kreis mit Radien. Ein Turbinenrad. Die scharfen Dampfstrahlen aus den Düsen bliesen. Es ließ sich nicht aufhalten. Vielleicht ließ es sich mit einem Kolben kombinieren.« (WK, 314) Mit dieser Vision ist der titelgebende Kampf mit der Dampfturbine bezeichnet, den Wadzek ausficht, und dessen Hoffnungslosigkeit gleich mitmarkiert. Einer Dampfturbine – soviel sei vorweggenommen – lässt sich kein Kolben anfügen. Hier ist der entscheidende Punkt markiert, an dem eine Maschine mit körperähnlichen Gelenken von einem allseits rotierenden Apparat abgelöst wird, der sich von der menschlichen Anatomie gänzlich gelöst hat. Der Kampf zwischen Kolben- und Turbinenprinzip ist aber genau derjenige, in den Wadzek sich stürzt, wenn er es mit Rommel aufnimmt.

Worum geht es dabei? Sowohl die Dampfturbine als auch die mit Kolben ausgestattete Expansionsmaschine sind Weiterentwicklungen derjenigen Watt'schen Dampfmaschine, die Industrialisierung, Elektrifizierung und Mobilisierung seit dem frühen 19. Jahrhundert maßgeblich angetrieben hat. Als energetische Maschine, welche die Kraft erhitzten Wasserdampfs in Bewegungsenergie umsetzt, um sie im Verkehr, in der Industrie oder heutzutage vor allem in der Stromproduktion zu nutzen, ist die Dampfmaschine zum Symbol des maschinisierten Zeitalters schlechthin avanciert. Gleichzeitig gehört sie, dank des Fliehkraftreglers (*centrifugal governor*), der die Drehzahl der Maschine kontrolliert, zu den ersten sich selbst regulierenden Maschinen. Als solche Antriebs- und Steuerungsmaschine wie als Symbol des technischen Fortschritts firmiert sie auch in Döblins Roman. Wadzek unternimmt zu Beginn des Romans eine »große Offensive« (WK, 33), welche die unterschiedlichen Konstruktionsprinzipien von Kolben- und Turbinenantrieb gegeneinander in Stellung bringt: seine »vierzylindrige Expansionsmaschine mit dem geteilten Hoch- und Niederdruckzylinder R4« gegen »Rommels Schiffsturbine […] Modell 65« (WK, 32). Die Expansionsmaschine Wadzek'scher Bauart überträgt den Überdruck im Kessel mithilfe eines Kolbensystems in Bewegungsenergie (schematisch Abb. 10a), bleibt aber – auch trotz eines Verbundsys-

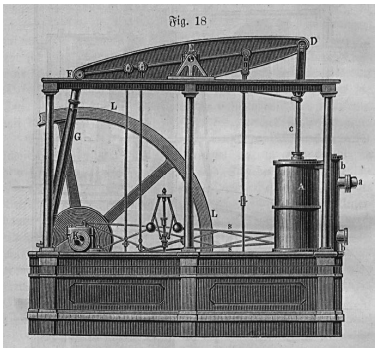
https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tems, das mit vier Zylindern mit abfallendem Druck die Restenergie weiterzuverwerten versucht – äußerst ineffizient. Ausgerechnet Wadzeks Säulenheiliger Franz Reuleaux schätzt 1891 (gerade noch im Präturbinenzeitalter) den Verwertungsgrad solcher Verbundmaschinen auf 12 Prozent und schließt daher, »daß unsere heutigen Dampfmaschinen, selbst auf der höchsten Vollkommenheitsstufe, das eigentliche Arbeitsvermögen des Brennstoffes immerhin noch unvollkommen ausnutzen«.[90] Als 1897 der Brite Charles Parsons seine Turbinen (Abb. 10b) an dem selbstgebauten Schiff *Turbinia* öffentlichkeitswirksam inszenierte – er protzte mit einer Verwertungsenergie von 80 Prozent[91] –, schwenkt auch Reuleaux entsprechend um.[92] Wenn also in Döblins Roman der Industrielle Rommel statt der Auf- und Abwärtsbewegung von Kolben rotierende Turbinen einsetzt, ist damit nicht nur das effektivere System, sondern geradewegs die erfolgreiche Antwort auf die Ineffizienz der Expansionsmaschine als Gegner Wadzeks ausgewiesen. Schon ein kurzer Blick in die Geschichte der Dampfmaschine verdeutlicht damit, dass der titelgebende Kampf, den Wadzek mit der Dampfturbine führt – »R4 gegen Modell 65« (WK, 33) –, hoffnungslos ist. Entsprechend ist es auch keine Überraschung, dass seine Offensive schon wenige Seiten später verpufft. Der Geschäftsbrief eines Kunden teilt Wadzek mit, dass die probeweise installierten »Dynamomaschinen mit Turbinenantrieb« mit einer derart »auffälligen Gewinndifferenz gegenüber den Stationen alten Systems gearbeitet« hätten, dass man »vorderhand […] keine neue Maschine mit Kolbenstoß einstellen« würde (WK, 37f.). Noch am Ende des Romans sind es Dampfturbinen, die das Schiff antreiben, auf dem Wadzek die Flucht in die USA antritt: »[A]uf einem Schiff mit seinem Modell fahre ich.« (WK, 349)

Das ist nun einerseits der technikgeschichtliche Hintergrund des Spionage- und Intrigenplots von Döblins Roman. Andererseits mag damit ebenjener Sprung markiert sein, der sich in Kapps ›Fehllektüre‹ von Reuleaux' Maschinentheorie angekündigt hat: Mit der rotierenden Turbine ist die Organprojektion wenn nicht zum ersten Mal, so sicher in markanter Form übertroffen. Zwar wird auch schon in Kolbenmaschinen mit einer Radbewegung Energie erzeugt (Abb. 10a), doch bleibt diese mit einem

90 Franz Reuleaux, *Kurzgefaßte Geschichte der Dampfmaschine*, Braunschweig 1891, S. 74.
91 Charles A. Parsons, *The Steam Turbine. The Rede Lecture 1911*, Cambridge 1911, S. 5.
92 Das Lob Reuleaux' der Dampfturbine findet sich in: Franz Reuleaux, »Die mechanischen Naturkräfte und deren Verwertung«, in: *Aus Kunst und Welt. Vermischte kleinere Schriften*, Berlin 1901, S. 260–313, hier: S. 291.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



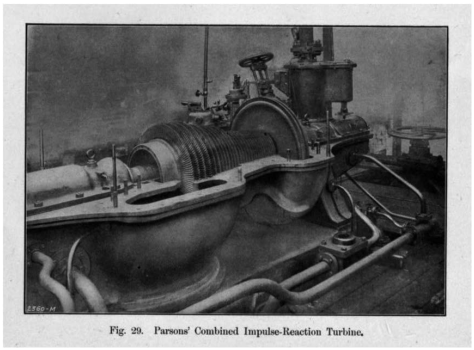


Fig. 29. Parsons' Combined Impulse-Reaction Turbine.

Abb. 10 (a–b): Dampfmaschine nach Watt; Dampfturbine nach Parsons

System an Gelenkvorrichtungen verbunden, die diese Bewegung antreiben. Indem nun die Turbine Wasserdampf direkt über die rotierenden Wellen strömen lässt, schaltet sie die Gelenkverbindung – und damit die Organprojektion – endgültig aus. Wadzeks irrtümliche Vorstellung, dass man dem Turbinenrad wenigstens einen Kolben anfügen könnte, ist daher nicht nur der Wunsch, dem eigenen System noch Relevanz abzugewinnen, sondern auch Ausdruck der Hoffnung, der kreisenden Turbine ein anatomisches Gelenk wiederzugeben.

Wadzeks titelgebender Kampf mit der Dampfturbine operiert am technikheoretischen Umschlagpunkt, an dem Maschinenteile nicht mehr auf Körperteile zurückführbar sind. Damit ist ein Problemgegenstand aufgewiesen, der zwischen der Handlung des Romans im Industriellenmilieu Berlins und der Darstellung nicht mehr zu steuernder, dysfunktionaler und widerspenstiger Körper vermittelt. Die Romanhandlung ›kreist‹ um die Emanzipation technischer Apparaturen von denjenigen Prinzipien, welche Ernst Kapp im anatomischen Apparat noch gründen zu können meinte, von den Turbinen aber schon längst hinter sich gelassen wurden.

c) Montage und Eskalation: Romantechniken

Wenn Döblin in seinem Essay *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* ebenjene ›naturalistische‹ Epoche mit dem »Erscheinen der Technik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts« (SÄPL, 170) beginnen sieht, dann mag das die Frage aufwerfen, was mit dieser derart vage bezeichneten ›Technik‹ eigentlich gemeint sein könnte. Die Hinweise auf unterschiedliche

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dampfmaschinenmodelle oder auf die Maschinentheorie Reuleaux' in *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* verleihen nicht nur dem Sprechen von ›der Technik‹ klarere Konturen, sondern spezifizieren auch die kritisch-kommentierende Stoßrichtung des Romans. Dass diese sich nicht nur im beruflichen und gesellschaftlichen Verfall des Ingenieurs Wadzeks, sondern ebenso sehr in den Darstellungsverfahren des Romans realisiert, das ist im Folgenden zu zeigen. Das betrifft einmal mehr die Topik widerspenstiger Hände, über die eine »frech und toll geworden[e]« (WK, 249) Technik auf den Körper des Protagonisten überspringt. Ebenso können aber auch die Erzählverfahren des Romans als Strategien literarischer Technikreflexion verstanden werden: Der *Maschinen*technik lässt sich eine *Roman*technik gegenüberstellen und beide auf ihr Verhältnis befragen. Es lassen sich mindestens vier ›Funktionsprinzipien‹ des Romans identifizieren, die das Überschneidungsfeld von Maschinen- und Romantechnik rahmen und die hier in kurzen Lektüreversuchen erkundet werden sollen: *erstens* eine maschinelle Montagelogik, die allerdings selten ein zufriedenstellendes Ganzes ergibt; das liegt, *zweitens*, an einer rhetorischen Strategie der Hyperbolisierung, welche diese Logik des Maschinellen charakterisiert und gleichzeitig entplausibilisiert; dieser entspricht, *drittens*, die Ablösung plan- und verhältnismäßigen Vorgehens durch ein abduktives Wuchern, das sich durch einen ständigen paranoischen Verdacht und durch die inflationäre Überbetonung kleinster Hinweise auszeichnet; *viertens* zeichnet sich die Handlung des Romans durch die Außerkraftsetzung aller Prinzipien der Zweckmäßigkeit aus, die der Roman gleichermaßen in sein poetologisches Verfahren integriert – die Funktionslosigkeit technischer Abläufe wird in eine neue Form ästhetischer Zwecklosigkeit überführt, die nicht nur die Technikerhände Wadzeks, sondern die ästhetische Kontur des Erzählens insgesamt betrifft. Der Roman konfrontiert uns mit Konstruktionen, die kein Ganzes ergeben, mit Apparaturen, die nicht mehr funktionieren, sowie mit Handlungsmustern und Deutungsverfahren, die unverhältnismäßig oder unmotiviert bleiben. Die damit umschriebene ›Entsetzung‹ funktionaler Zusammenhänge verdeutlicht, wie der *Wadzek*-Roman Themen, Interessen und Beschreibungsformen aus technikgeschichtlichen Diskussionshorizonten aufnimmt, diesen aber ein rhetorisches und ästhetisches Wuchern entgegenstellt. Die Funktionalität des Bewegungsapparats verkehrt sich in den Slapstick, technische Deskription in ihre groteske Überdeterminierung und der genialische Erfinder verfällt dem paranoischen Wahn. All dies soll am Ende dieses Kapitels in der zentralen Hand-Szene von Wadzeks Briefintrige zusammengeführt

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden. Bis dahin bedürfen die einzelnen Verfahrensmodi einer genaueren Beschreibung.

(1) Das literarische Verfahren der Montage besitzt in Döblins Schaffen – insbesondere im Falle von *Berlin Alexanderplatz*[93] – eine gewisse Prominenz. Im Falle des *Wadzek* hat das Montageprinzip aber weder etwas mit Collagetechniken gemein noch ist sie den Schnittechniken des Films entnommen.[94] Montage bezieht sich dort, ganz im Sinne des Maschinenbaus, auf die Aufgabe des Monteurs: dem Zusammenfügen von Teilen zu einem funktionsfähigen Apparat. Wie dieses Prinzip von Döblin als literarisches Verfahren aufgenommen wird, zeigt sich beispielhaft in den Figurenbeschreibungen, deren Vokabular, so Stefan Keppler-Tasaki, »konsequent aus dem technisch-stereometrischen Bereich«[95] stammt. Dafür sei exemplarisch eine Beschreibung von Wadzeks Frau angeführt, deren Körper »gewissermaßen pyramidal oder besser kegelförmig aufgebaut« (WK, 114) ist, woran sich eine genaue Deskription ihres Körpers – und insbesondere von dessen Volumen – anfügt. Das Aufgreifen geometrischer und ingenieurstechnischer Begriffe resultiert in einem grotesk-schneidenden Humor, wenn die Schwerfälligkeit des Frauenkörpers mit der Schwerfälligkeit maschineller Apparate assoziiert wird, die sich deutlich an der Logik kinematischer Ketten orientiert:

> Während nun Frau Wadzek beim Schreiten oder genauer Verschieben ihrer personalen Masse im Raume gleichmäßig ringsum von dem Gewühl ihrer Röcke umschwebt war, veränderte sich dies ebenmäßig hinwallende Bild im Moment der Verharrung; dann wechselten die Gleichgewichtsverhältnisse; der Schwerpunkt wurde mehr in die Gegend der gelagerten Arme, etwas oberhalb

93 Zuerst auf die Montagetechnik aufmerksam gemacht hat Walter Benjamin in seiner Rezension von *Berlin Alexanderplatz*: »Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den ›Roman‹, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten.« (Walter Benjamin, »Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz [1930]«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. III*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972, S. 230–236, hier: S. 232). Vgl. auch Otto Keller, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane »Der schwarze Vorhang«, »Die drei Sprünge des Wang-lun« und »Berlin Alexanderplatz«*, München 1980.

94 Der »Kinostil« wird schon im *Berlin Programm* von 1913 gefordert (SÄPL, 120), wird aber im *Wadzek* nicht als Montage- oder Schnitttechnik eingesetzt. ›Montage‹ sei hier entsprechend auf den technischen Begriff beschränkt. Zu dessen Geschichte (ohne Döblin) vgl. Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016.

95 Stefan Keppler-Tasaki, *Massen – Medien – Metropolen*, S. 50.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> des vermutlichen Nabels verlegt. Von diesem Punkte ab rückten die unteren Massen schräg nach vorn abwärts, mit Einschluß der Röcke eine schiefe Ebene bildend, welche meist durch eine blau und rot gestreifte Schürze bezeichnet wurde; oberhalb des Angelpunktes gab es einen gewaltsamen Knick nach vorn; bogenförmig sucht der brustbehangene Oberkörper einschließlich des Kopfes die verlorene Front zu gewinnen. (WK, 115)

Die Deskription einzelner Bauteile ist hier schon zur Funktionsbeschreibung fortgeschritten, die ein Missverhältnis aus kinematischer Konstruktionslogik (»Gleichgewichtsverhältnisse«, »Schwerpunkt«, »Angelpunkt«) und grotesker Erotik (»der brustbehangene Oberkörper«, »der vermutliche Nabel«) auszeichnet. Damit ist nicht nur eine humoristische Methode Döblins beschrieben, über deren guten Geschmack sich streiten lässt, sondern gleichermaßen ein besonderes Interesse des Romans markiert. Denn die Beschreibung der Frau Wadzek fügt sich in eine Reihe von Gangbeschreibungen, die Wolfgang Schäffner in eine Tradition eingeordnet hat, in der – am prominentesten in der *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* (1837) der Brüder Wilhelm und Eduard Weber[96] – »aus gleichermaßen militärischem wie wirtschaftlichem Interesse das medizinische Wissen um die Bewegung des menschlichen Körpers verfeinert«[97] wird. Diese Tradition des analytischen Interesses an menschlichen Bewegungsformen entstammt nach Foucault nicht nur einem »anatomisch-metaphysischen Register«, sondern auch einem »technisch-politischen Register, das sich aus einer Masse von Militär-, Schul- und Spitalreglements« entwickelt hat.[98] Damit ist für Döblins Gangbeschreibungen auf einen doppelten epistemischen Horizont verwiesen. Zum einen verunsichert das Gehen

---

96 Vgl. zu dieser selbsternannten »Theorie des Gehens«, die nicht zuletzt »zum Bau von Maschinen« dienen könnte, »welche wie der Mensch von zwei Stützen getragen, und durch deren abwechselnde Streckung und Schwingung fortbewegt werden«: Wilhelm und Eduard Weber, *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung (= Wilhelm Weber's Werke, Bd. 6)*, hg. von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen, Berlin 1894, S. 9 und 209.

97 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, S. 242. Schäffners Lektüre des Weber'schen Paradigmas verdeutlicht dabei zusätzlich wie unzureichend Lektüren sind, die Döblins Beschreibungen »autonomer Körperteile« einfach als Verhandlung eines Leib-Seele-Dualismus bezeichnen, der auch historisch nicht entsprechend kontextualisiert wird: Vgl. Torsten Hoffmann, »Inzwischen gingen seine Füße weiter«: Autonome Körperteile in den frühen Erzählungen und medizinischen Essays von Alfred Döblin und Gottfried Benn«, in: Steffen Davies und Ernest Schonfield (Hg.), *Alfred Döblin, Paradigms of Modernism*, Berlin 2009, S. 46–73.

98 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2005, S. 174.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die wichtige Distinktion zwischen technologischer und leiblicher Apparatur. Befindet sich der menschliche Gang genau auf der »Grenze zwischen Bestimmbarkeit und mechanischer Abspaltung«,[99] d.h. zwischen bewusster Steuerung und unbewusster Automation, wird er – auch für Döblin – nicht zufällig zum paradigmatischen Verhandlungspunkt anthropologischen Steuerungswissens. Zum anderen ist die mechanische Analyse körperlicher Bewegungsformen seit Ende des 19. Jahrhunderts an Normierungs- und Optimierungsversuche gebunden, die verstärkt den Anforderungen ökonomischer und thermodynamischer Effizienz zu entsprechen haben. Nach Wilhelm Ostwalds Theorie des »energetischen Imperativs« liegt »die Ähnlichkeit zwischen Organismen und Maschinen« darin, dass beide als »*Energietransformatoren*« zur Aufgabe haben, »die Energieumwandlungen so *zweckmäßig wie möglich* durchzuführen«.[100] Dieser Imperativ wird in den Rationalisierungsbewegungen von *Scientific Management* und Psychotechnik praktisch umzusetzen versucht, wobei mechanisierende Beschreibung und standardisierte Erfassung zusammenfallen.[101] Von diesem neu gefundenen Interesse an menschlichen Körperbewegungen zeugen Frederick Taylors erste Versuche »of classifying, tabulating, and reducing this knowledge [über Arbeitsprozesse, A.H.] to rules, laws, and formulæ«,[102] die *Motion Study* des Ehepaars Frank und Lilian Gilbreth, die durch Filmaufnahmen Arbeitsabläufe analysieren und rationalisieren

99 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, S. 246.

100 Wilhelm Ostwald, *Der energetische Imperativ*, Leipzig 1912, S. 130.

101 Klassisch bezüglich des Zusammenhangs von thermodynamischer Ermüdungsforschung und der Etablierung der Psychotechnik: Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien 2011, S. 211–239.

102 Frederick Winslow Taylor, *The Principles of Scientific Management and Shop Management*, London 1993, S. 36. Vgl. dazu (und insgesamt zur Theoriegeschichte der Psychotechnik): Siegfried Jaeger und Irmingard Staeuble, »Die Psychotechnik und ihre gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen«, in: François Stoll (Hg.), *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. XIII: Anwendungen im Berufsleben, Arbeits- Wirtschafts- und Verkehrspsychologie*, Zürich 1981, S. 53–95, hier: S. 57: »Taylors Methode bei den Zeit- und Bewegungsstudien besteht darin, einen Arbeitsvorgang, etwa das Schaufeln, in nicht weiter aufteilbare Einzelbewegungen zu zergliedern und deren Ablauf und die dafür benötigte Zeit an den leistungsfähigsten Arbeitern zu studieren. Durch mehr oder weniger additive Zusammensetzung der optimalen Bewegungselemente und der entsprechenden Zeiten soll sich unter Ausschaltung aller überflüssigen Teilbewegungen der energetisch und zeitlich sparsamste und damit effizienteste Ablauf eines Arbeitsvorgangs ergeben.« Vgl. ebenfalls Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 120–126.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(vgl. Kap. 6.2),[103] bis zu Fritz Gieses Interesse an den »Zweckformen der Tätigkeitsverläufe im Rahmen der traditionell gegebenen Berufe oder Arbeitsgebilde«,[104] auf die ebenfalls zurückzukommen sein wird. Die politische Implikation dieser analytischen Bestrebungen besteht nicht zuletzt darin, dass sie »sowohl die Erzeugung einer Geh-Norm wie auch die Bedingung der Möglichkeit pathologischer Gangformen«[105] umfasst. Jede Normierung definiert ihre Abnormität. Auch das ist in Döblins Montageverfahren angelegt, wenn sich das technizistische Vokabular in die Groteske und den Slapstick verkehrt.

(2) Damit ist aber auf einen entscheidenden Punkt hingewiesen, den man gegenüber den Parallelen zu psychotechnischen Körperbeschreibungen nicht vergessen darf. Die humoristische Schlagseite der Bewegungen Frau Wadzeks verweigert sich ebenjener Bewegungs- wie Beschreibungsökonomie und steht dem Rationalisierungs- und Effizienzparadigma diametral entgegen. Entsprechend ist es verkürzt, festzustellen, Döblins literarisches Verfahren schreibe »nur ihre eigenen Bedingungen auf, wie sie von den Exerzierregeln des Militärs seit dem 17. Jahrhundert diktiert werden«.[106] Ganz im Gegenteil wird aus der Spannung von Mechanisierung und deskriptiver Exorbitanz ein zweites literarisches Prinzip des Romans ersichtlich, das Benjamin Bühler mithilfe der rhetorischen Figur der Hyperbel beschrieben hat.[107] Hyperbolik bezeichnet einen Modus der Rede, in der das *aptum* – die regulierende Norm der Rhetorik – durch die Übertreibung konstant der Gefährdung ausgesetzt oder kurzzeitig gezielt

103 Vgl. Frank B. Gilbreth, *Motion Study: A method for increasing the efficiency of the workman*, London 1921.

104 Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, S. 8.

105 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, S. 250. Entsprechend zeichnet Schäffner nach, wie die Bewegung des Gehens ins Interessenfeld psychiatrischer Versuche gerät, denen der Nervenarzt Döblin zweifelsohne nahestand. Eine entsprechende Döblin-Passage illustriert Schäffner an der Beschreibung des Gangs Michael Fischers, dem Protagonisten von Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume*: »Inzwischen gingen seine Füße weiter. Die Füße begannen ihn zu grimmen. Auch sie wollten sich zum Herrn aufwerfen; ihn empörte ihr eigenwilliges Vorwärtsdrängen.« (EB, 63)

106 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, S. 250f.

107 Vgl. Benjamin Bühler, *Lebende Körper*, S. 248; sowie Benjamin Bühler, »Institutionalisierte Formung. Zur Rhetorik von Steuerungswissen in Alfred Döblins ›Unser Dasein‹ und ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹«, in: Yvonne Wolf (Hg.), *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005. Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*, Bern u.a. 2007, S. 213–226, hier: S. 224ff.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ausgehebelt wird.[108] Döblins hyperbolische Methode zeigt sich, so Bühler, prominent in einem kleinteiligen Beschreibungsverfahren, das mit derartigem Fleiß an der Erzeugung von Anschaulichkeit (*evidentia*) arbeitet, dass die Glaubwürdigkeit der Beschreibung darüber verlustig geht.[109] Genau das passiert in der zitierten Beschreibung von Frau Wadzeks Gang, das die Übersteuerung des ›guten Gebrauchs‹ zum Formprinzip werden lässt. Dem Montageprinzip des Maschinenbaus ist somit ein rhetorisches Verfahren angefügt, welches den rationalen Ablauf des ersteren desavouiert. Der Normierung menschlicher Bewegung in der Psychotechnik steht ein rhetorischer Normbruch entgegen: Die Hyperbel verfehlt das rhetorische *und* das psychotechnische *aptum*. Das markiert den literarischen Einsatz des Romans, der nach Bühler darin liegt, dass »Döblins *Wadzek* Wissen nicht bloß reproduziert, sondern […] konterkariert«, indem den anthropologischen Entwürfen der Normalisierungs- und Disziplinierungsdiskurse die Darstellung »devianter Menschenbilder«[110] entgegengestellt werden.

(3) Dieser Überdrehung mechanisch-maschineller Beschreibungen entspricht der dritte Verfahrensmodus des *Wadzek*, den man als ›abduktive Eskalation‹ bezeichnen kann. Die Abduktion ist nach Charles Sanders Peirce derjenige logische Schluss, der weder deduktiv Fakten ableitet noch induktiv auf Allgemeines zu schließen sucht, sondern Hypothesen ins Offene formuliert. Für Peirce handelt es sich um den »first step of scientific reasoning«, der für die Produktion neuer Wahrheiten unabdinglich ist: »[New truths] can only come from abduction; and abduction is, after all, nothing but guessing.«[111] Unter dem Begriff des »Spurenlesens« und des »Indizienparadigmas« wurde die Abduktion von Carlo Ginzburg am Detektivroman auch als literarisches Verfahren beschrieben,[112] wie es für den Spionageplot des *Wadzek*-Romans von unmittelbarer Relevanz ist. Um eine *Eskalation* abduktiver Modi handelt es sich dabei deshalb, weil deren vorbereitender Charakter von Wadzek konsequent ignoriert

108 Vgl. »Hyperbel«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. IV: Hu-K*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1998, Sp. 115–122.

109 Vgl. Benjamin Bühler, *Lebende Körper*, S. 248.

110 Ebd.

111 Charles Sanders Peirce, »On the Logic of Drawing History from Ancient Documents Especially from Testimonies (Logic of History)«, in: *Collected Papers, Vol. VII: Science and Philosophy*, hg. von Arthur W. Burks, Cambridge 1958, S. 162–255, hier: S. 218f.

112 Carlo Ginzburg, »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, S. 7–44.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird. Bleibt in der Logik der Kriminalliteratur die Wirklichkeit entzifferungsbedürftig und die Wahrheit in Latenz,[113] erkennt Wadzek die Verschwörung seines Kontrahenten Rommel an den kleinsten Hinweisen mit traumwandlerischer Sicherheit. Die Struktur der Hyperbolisierung, die schon die Figurenbeschreibungen auszeichnete, wirkt sich auf die Logik der Handlung aus und lässt das Paradigma des Spurenlesens in den paranoischen Generalverdacht übergehen. Zwei nicht zufällig gewählte Beispiele mögen dieses Vorgehen illustrieren. Zum einen zeigt sich die eskalative Logik solcher (Fehl-)Schlüsse an einem Husten Schneemanns infolge eines Verschluckens: Dieses wird von seiner Frau zunächst zum Rachenkatarrh erklärt, dann am nächsten Tag von den Kollegen als Kehlkopftuberkulose diagnostiziert und am Ende Schneemann sogar darüber für tot erklärt: »Da wandelt die Leiche.« (WK, 83) Zum anderen wird die paranoische Logik in Wadzeks Kampf mit einem zehnjährigen Jungen ersichtlich, den dieser als vermeintlichen Spion identifiziert. Verräterisches Zeichen des Knaben ist dessen Matrosenmütze mit der Aufschrift »S. M. Schiff Lorelei« (WK, 101), was Wadzek philologisch geschult zu interpretieren weiß: »Die Schurken. Lorelei; ich weiß, was soll es bedeuten. Sie sollen nicht zweifeln daran, daß ich es weiß.« (WK, 102) Nach der genauso paranoischen wie zirkulären Logik Wadzeks wird die Loreley-Aufschrift nicht nur in einem hermeneutischen Schluss als Anspielung auf das berühmte Heine-Gedicht identifiziert; die Feststellung von Heines Eröffnungsvers, gerade *nicht* zu wissen, was es bedeuten soll, wird vielmehr übertroffen, wenn Wadzek das sehr wohl zu wissen meint. Es handelt sich bei solchen Deutungsversuchen nicht um bloße Fehlschlüsse, sondern um ein konsequentes Verfahren abduktiver Maximierung, das jede Verhältnismäßigkeit suspendiert, indem es die kleinsten Hinweise an die schlimmstmögliche Verallgemeinerung knüpft und auf deren Richtigkeit besteht. Bei dieser abduktiven Eskalation handelt es sich sowohl um ein darstellerisches Verfahren wie um eine epistemologische Praxis; so ist die Abduktion in Schneemanns Tuberkulose und Wadzeks Loreley an zwei Wissensfelder angeschlossen, für die es die Funktion einer grundlegenden Interpretationstechnik besitzt: der medizinischen Diagnostik einerseits, die ein Husten der Tuberkulose zuordnen kann (aber nicht

113 Vgl. zum Verhältnis von Literatur und Kriminalistik: Joseph Vogl, »Mimesis und Verdacht. Skizzen zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault«, in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Foucaults Denken*, Frankfurt a.M. 1991, S. 193–204, hier: S. 194.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

muss), und der literarischen Hermeneutik andererseits, die signifikante Einheiten literarischer Texte in eindeutige Bedeutungselemente überführt (aber manchmal eben *nicht* weiß, was es bedeutet). Zwischen medizinischer Diagnostik und literarischer Interpretation tritt im *Wadzek* die Paranoia »in das Normierungs-Spiel von Literatur und Hermeneutik ein und infiziert die Macht der Disziplinierung in ihrem Zentrum mit dem Wuchern des Deliriums«.[114]

(4) Zu den grotesk-maschinellen Körpern in der Figurenbeschreibung, der Entsetzung normierender Praktiken durch die Hyperbel und der paranoischen Interpretationspraxis, welche die Handlung antreibt, tritt das vierte der benannten Prinzipien, das sich in gewisser Weise als deren Resultat beschreiben lässt: die Funktionslosigkeit aller Unternehmungen, die Unmotiviertheit der Abläufe und damit insgesamt die *Entsetzung aller Zweckverhältnisse*. Dafür ist die Intrige, in der Wadzek einen Brief Rommels an dessen Finanzier abzufangen versucht, ein charakteristisches Beispiel. Die Sinnhaftigkeit dieses Unternehmens wird im Roman von Anfang an infrage gestellt. Charakteristischerweise fällt Wadzek die entsprechende Entscheidung während eines Arbeitstags, der die Unzweckmäßigkeit seines Handelns eindrucksvoll vorführt:

> Wadzek ging zehnmal in den Maschinenraum herunter, wo der Erfinder im Versuchsfeld saß, fragte wie weit es wäre. Es war merkwürdig, wie wenig sich sowohl Wadzek wie Schneemann um den Erfinder kümmerten, der sie retten sollte. Sie nahmen kaum Einsicht in seine Zeichnungen, ließen ihn tagelang sitzen, ohne von seiner Anwesenheit Kenntnis zu nehmen. Es genügte beiden, daß der Mann dasaß. […] Der Knirps bot ihm jedesmal eine Zigarette an, die Wadzek oben gedankenlos in den Spucknapf warf; schließlich entschuldigte sich der Kleine, er hätte nun keine Zigaretten mehr; da ließ Wadzek neue holen, meinte gedankenlos, das mache nichts. Immer wieder tauchte in ihm, während er stolzierte, sich mit den Meistern unterhielt, blaue und heiße Metallspiralen an den Drehbänken aufhob und langzog, der Gedanke auf, den Schneemann ihm gebracht hatte, einen Brief abfangen, Rommel entlarven und alles durchkreuzen. (WK, 57f.)

Es handelt sich um eine mindestens dreifach aufgehäufte Zwecklosigkeit, die den entscheidenden Gedanken (»einen Brief abfangen, Rommel entlarven und alles durchkreuzen«; WK, 58) vorbereitet: die Einstellung des jungen Ingenieurs, aus dessen Ventilkonstruktionen Wadzek und Schneemann sich einen Geschäftsvorteil erhoffen, für dessen Arbeiten sie sich

114 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns*, S. 16.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dann aber nicht interessieren;[115] das Verschenken der Zigaretten, die umgehend in den Spucknapf geworfen werden; sowie die Aufmerksamkeit für das Langziehen von Bohrspänen, d.h. von Abfallprodukten. Wadzek wandelt in dieser Weise scheinbeschäftigt durch seine Fabrik, sodass die Idee der Briefintrige folgerichtig als Höhepunkt dieser stolzierenden Zwecklosigkeit erscheint: »Es war in der Leere, die in Wadzeks Gehirn war, die einzige Vorstellung, welche bestimmte Form annahm.« (WK, 58) Die endgültige Entscheidung ist eingelagert zwischen den Defekt eines Bohrers und dem Umkippen eines Tintenfasses. Hier rücken dann auch Wadzeks Hände in den Fokus, die er mit Tinte beschmiert und darüber ebenfalls funktionslos werden lässt:

> Er ging seufzend, um sich davon loszumachen und auf neue Gedanken zu kommen, die eiserne Wendeltreppe herunter, war entzückt, als er gerade in dem Augenblick an einer Bohrmaschine vorbeikam, wo der Bohrer abbrach. Mit dem Meister zusammen betrachtete er die Bruchstelle des Eisens, schickte auf das Bureau nach dem Namen des Lieferanten, warf das Eisen, als er den Namen erfuhr, auf die Erde. Aber das nutzte nichts. Mit dem Brief konnte er sich regen, man konnte etwas tun, hatte nicht gebundene Hände. Aufhalten, wenigstens aufhalten, Zeit gewinnen. Wer weiß, was sich inzwischen ereignet. Der drohende Brief an den Lieferanten des Bohrers fiel milder aus. Zerstreut unterschrieb Wadzek und machte einen liebevollen Schwung hinter seinen Namen. Dann hob er sich gedankenvoll auf von dem Bureausessel in dem Gefühl, an die Arbeit zu gehen.
>
> Er stand da, konnte den Fuß nicht bewegen. Angstvoll fragte er den Prokuristen, wann er Schluß mache; der sagte fragend »jetzt gleich«. Als der junge Mann die Fächer abschloß, ging Wadzek in Hut und Mantel noch an die Pulte und sah, ob auch alles zu sei. Er fragte, über den Tisch gebeugt, ob man nicht ein neues Tintenfaß anschaffen solle, in dem die Tinte über Nacht nicht eintrocknen könnte. Dabei bückte er sich so weit über den Tisch, daß er sich aufrichtend mit der Stockkrücke unversehens das hohe schmale Gefäß umwarf, sich an Händen und Stulpen mit der Tinte beschmutzte. (WK, 58f.)

115 In einer früheren Romanfassung wird Wadzek einen jungen Ingenieur einstellen, der an einem Ölmotor arbeitet. Diese würde gleichzeitig den geplanten zweiten Teil des Romans, *Wadzeks Kampf mit dem Ölmotor*, vorbereiten. Wenn Döblin es in der Letztfassung bei einem Ventilkonstrukteur belässt, zeigt sich, wie die Kürzungs- und Überarbeitungspraxis ganz bewusst Zweckverhältnisse, Folgerichtigkeiten und Stringenz aus der Handlung herausstreicht, um die »harte intellektuelle Fügung der absoluten Prosa« zu erreichen: »Mühevoll und unnachgiebig wird die elegante und anschauliche Prosa des realistischen Romans, dessen ununterbrochene Motivationsketten und humorvolle Objektivität, ausgetrieben.« (Stefan Keppler-Tasaki, »Nachwort«, in: WK, 363–389, hier: 374.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nichts entspricht in dieser Passage der Logik von Zweck und Mittel, die Wadzeks Ingenieurberuf eigentlich angemessen wäre. Stattdessen entfaltet sich ein Panorama allumfassender Nutzlosigkeit, das beim Schleudern des Bohrkopfs auch explizit ausgesprochen wird: »Aber das nutzte nichts«. Dazu wird mit dem Umkippen des Tintenfasses die Aufhebung der Zweckverhältnisse auf Wadzeks Hand übertragen. Seinen »Mechanikerfingern« (WK, 316) ist fortan jede Handlung verunmöglicht und jede körperliche Berührung verboten. Fast schon im Sinne der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«[116] nach Kants *Kritik der Urteilskraft* eröffnet sich stattdessen ein ästhetisches Erleben aus diesem kurzen Moment händischer Dysfunktion. Seine Hände trägt Wadzek »wie eine Trophäe vor sich« (WK, 59) und entwickelt »zärtliche Blicke für seine Finger und für die tropfende Tinte« (WK, 60). Dem folgt ein gespanntes Betrachten der Wolkenformationen am Himmel, in denen Wadzek »eine wandernde Rotte, ein Kriegsheer, daß man nicht sah, woher neue kämen« (WK, 60), erkennt. Auch hier wird auf eine Kantische Bestimmung angespielt, namentlich das ›Naturerhabene‹, das von Kant unter anderem an »am Himmel sich aufthürmende[n] Donnerwolken«[117] beschrieben wurde. Das Erhabene solcher Naturvorgänge basiert laut Kant bekanntlich darauf, dass deren Betrachten (stets aus einer sicheren Position) »Muth macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können«.[118] Dieses Messen mit Naturgewalten mag noch im Vorstellungsbereich des Dampfmaschinenbauers Wadzek liegen, doch das ästhetische Potenzial solcher Naturbeherrschung wird von ihm krachend verfehlt, wenn er in seiner Wolkenbegeisterung »beide schwarzen Hände gegen die Scheibe gedrückt hält« (WK, 60) und »bedingungslos nach dem Fensterbrett [faßt]« (WK, 60). Wo in Kants ästhetischem Erleben die Zwecklosigkeit meint, dass »bloß contemplativ, und ohne ein Interesse am Object«[119] betrachtet wird, hinterlässt Wadzeks interesselose Anschauung die Tintenspuren seines unsinnigen Gebarens an der Fensterscheibe. Zwischen den schmutzigen Händen eines Dampfmaschinisten und der ästhetischen Urteilskraft im Sinne Kants schwankt Wadzek hin und her und verpasst beides.

116 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. V: Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft*, Berlin 1913, S. 165–486, hier: S. 226f.
117 Ebd., S. 261
118 Ebd.
119 Ebd., S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Passage verdeutlicht, wie sich für Döblin jede ›klassische‹ Ästhetik erübrigt hat, sobald man unter den Auspizien des von ihm sogenannten »naturalistischen Zeitalters« steht, dessen Geist Döblin ebenfalls mit einer verkehrten Kant-Referenz ausgedrückt hat: »Der bestirnte Himmel über mir und die Eisenbahnschienen unter mi[r].« (SÄPL, 172[120]) Der Maschinentheoretiker Franz Reuleaux hat seinerseits den Versuch einer Ästhetik auf der Höhe des Industriezeitalters angedeutet, als er in einem Aufsatz fragt, ob »eiserne Brücken nicht schön sein [können]«.[121] Für Döblin wären selbst solche Versuche nur ein schlichter Anachronismus und die »Fragen und Problem[e] philosophischer, religiöser, ästhetischer Art« verabschiedet: »Man hat die Größe und Wichtigkeit der alten Probleme respektvoll anerkannt und sich dann mit der Herstellung von Zahnpasta beschäftigt.« (SÄPL, 174) Später wird Musils *Mann ohne Eigenschaften* fragen, wozu es den Apollo von Belvedere brauche, »wenn man die neuen Formen eines Turbodynamo oder das Gliederspiel einer Dampfmaschinensteuerung vor Augen hat«.[122] Auf dem Niveau industrieller Produktion zwischen Dampfmaschinen, Eisenbahnschienen und Zahnpasta stehen weder das Erhabene noch das Zwecklose dem ästhetischen Diskurs zur Verfügung: »Es gehört eine gewisse innere Verdunkelung […] dazu, Kunstwerke in die Welt zu setzen. Nur so ist es verständlich, daß Deutschland schon 1890 ein stark industrialisiertes Land war, die Künstler aber, Maler und Literaten, noch bei Sonnenaufgängen und Gänsehirten verweilten.« (SÄPL, 185)

---

120 In der neuen Gesamtausgabe des Fischer-Verlags findet sich hier ein Druckfehler (»unter mit« statt »unter mir«).

121 Franz Reuleaux, »Können eiserne Brücken nicht schön sein?«, in: *Aus Kunst und Welt. Vermischte kleinere Schriften*, Berlin 1901, S. 245–259.

122 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften (=Gesammelte Werke, Bd. 1–5)*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 37. Ulrich (in seiner Ingenieursphase) fügt an: »Wen soll das tausendjährige Gerede darüber, was gut und bös sei, fesseln, wenn sich herausgestellt hat, daß das gar keine ›Konstanten‹ sind, sondern ›Funktionswerte‹, so daß die Güte der Werke von den geschichtlichen Umständen abhängt und die Güte der Menschen von dem psychotechnischen Geschick, mit dem man ihre Eigenschaften auswertet! Die Welt ist einfach komisch, wenn man sie vom technischen Standpunkt ansieht; unpraktisch in allen Beziehungen der Menschen zueinander, im höchsten Grade unökonomisch und unexakt in ihren Methoden; und wer gewohnt ist, seine Angelegenheiten mit dem Rechenschieber zu erledigen, kann einfach die gute Hälfte aller menschlichen Behauptungen nicht ernst nehmen.« (Ebd.) Vgl. dazu Christoph Hoffmann, „*Der Dichter am Apparat*“. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997, S. 246–249. Vgl. auch Kap. 6.2 in dieser Arbeit.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wadzek wird später, auf dem Höhepunkt seines Rückzugs in Reinickendorf, auf sein Tintenerlebnis zurückkommen. Angesichts eines »ausgestirnte[n] Himmel[s]« wird dort jedes ästhetische Erleben zugunsten seines resoluten Widerstands gegen Rommel verabschiedet:

> Als er eine halbe Minute am offenen Fenster stand und der ausgestirnte Himmel zu beiden Seiten der Rüster und wenig oberhalb sichtbar wurde, dachte er einen Augenblick an jenen Abend, sechs Uhr, wo er sich Tinte über die Finger gegossen hatte. Der Veränderung gegen damals freute er sich. »Keine Eile«, flüsterte der geschlagene Mann, als er die Bettdecke sich an den Hals zog, »wir sind abgebrüht«. (WK, 130)

Auch dieser hier noch so abgebrühte Wadzek wird sich nicht lange halten. Nur wenig später erlebt er einen weiteren Kollaps: »Der kleine Herr schwankte gegen das Sofa, knickte um […] Seine Hände legte er fern von sich auf den Tisch; auf dem Zeitungsbogen bewegten sie sich unappetitlich, streckten ihre langen Gliedmaßen; als sie ein paar Mal zuckten, hatten sie etwas tief Ängstigendes an sich.« (WK, 200) Für seine tintenbeschmierten Finger konnte Wadzek noch faszinierte Blicke entwickeln; in dieser späteren Passage übernimmt eine amorphe Animalität (Kap. 4.4) und lässt die Hände als »unnatürliche Kreuzung von Molluske und Menschlichverwandtem« (WK, 200) erscheinen. Der Formverlust der eigenen Hände wird hier als Gegendiskurs zu den technisierten und maschinisierten Körpern entworfen. In *Unser Dasein* wird es später heißen: »Diese Hand, diese Finger. Ein Tier. Merkwürdig: daß man Tier ist.« (UD, 20) Von solchen interessierten Blicken auf die Merkwürdigkeiten des eigenen animalischen Apparats ist dieser kollabierte Wadzek weit entfernt. In seiner Hand eröffnet sich nur noch die scham- und ekelbesetzte Reflexion eines psychogenen Kontrollverlusts: »[M]an graute, man schämte sich vor diesen langsamen Händen.« (WK, 200)

d) Pathogramm des Handgebrauchs: Wadzeks Briefintrige

Die Auflistung verschiedener ›Romantechniken‹ hat mit einem makroskopischen Blick die Erzähl- und Darstellungsverfahren des Romans in ihrem technik- und ästhetikgeschichtlichen Kontext verortet, auch um damit umgekehrt einen mikroskopischen Zugang zu einzelnen Handdarstellungen vorzubereiten. An der wohl zentralsten Hand-Szene sei dies abschließend versucht. Es handelt sich um die mehrfach angekündigte Briefintrige, in der Wadzek, noch mit den geschwärzten Händen seines

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tintenfassunfalls, den Diebstahl von Rommels Brief versucht, der den Kauf seiner Firma beauftragt. Dazu fängt er einen Laufburschen ab, entreißt ihm unter einem Vorwand seine Mappe und entwendet das Schreiben, das er dann verfälscht weiterleiten wird. Diese Briefintrige ist als Topos aus dem klassischen Drama zunächst eine von vielen entstellten Referenzen auf die Literaturtradition – neben der erwähnten Loreley, sind das u.a. das Mignon-Lied aus Goethes *Wilhelm Meister*,[123] Schillers *Lied von der Glocke*[124] oder Wadzeks Schlussüberzeugung, Rommel werde ihn nicht »zu seinem Macbeth machen« (WK, 349).[125] Die Intrige vereinigt den Topos widerspenstiger Hände mit zentralen poetologischen Mustern des Romans, wenn sich die körperlichen Ausfallerscheinungen Wadzeks mit den beschriebenen Modi der Montage, der Hyperbolik, der Paranoia und der Zwecklosigkeit verbinden. Dabei wird eindrücklich auf- und zusammengeführt, wie Normierung und Pathologisierung menschlicher Körperbewegungen ›Hand in Hand‹ gehen und wie technikgeschichtliche Referenzen mit einem psychopathologischen Beschreibungsmodus verzahnt werden. Ausgangspunkt dessen ist die Darstellung von Wadzeks Hand im Zustand maximaler Funktionslosigkeit, wenn er versucht, den Brief Rommels aus der Mappe des Laufburschen herauszunehmen:

> Wadzeks Oberarm und Finger wurden steif, steifer; die Finger klamm, als wären sie zusammengebunden oder würden eben zusammengenäht. Der Junge hob sich auf den Zehenspitzen: »Sie, was soll denn das?«, er hüpfte nach seiner Mappe. Wadzek, benommen von der Vorstellung, daß dies die letzte Minute

123 Wadzek lässt mit der Wilhelm-Meister-Referenz seinen Komplizen während eines Polizeiverhörs fallen: »Der Schneemann hat ausgeschneit. Er geht seinen eigenen Weg. Dahin. Dahin. Wo die Zitronen blühn. Trara, trari; geradeaus, rechts herum, der Schneemann zieht heim.« (WK, 154)

124 Wadzek versucht dort, durch das (Fehl-)Zitieren von Schillers *Lied von der Glocke* sein neu erwecktes Interesse für Technikphilosophie zu untermauern: »Die Technik ist frech und toll geworden. Sie hat kaum noch einen Sinn. Turbinen nicht mehr wie Hochdruckzylinder. Man muß sie zugeben, zähmen, in unsere Bahnen einlenken. Wie Schiller von des Feuers Macht sagt, daß sie der Mensch bezähmt, bewacht, aber wachsend ohne Widerstand durch die aufgeregten Gassen wälzt der ungeheure Brand.« (WK, 249) Nicht nur geht Wadzek dort in Vokabular und Syntax fehl, sondern überträgt die Schiller'sche Warnung vor der Naturkraft des Feuers auf die Technik, die laut Wadzek »frech und toll geworden« ist und der Zähmung bedarf.

125 Auf solche Passagen hat Bertolt Brecht – als einer der wenigen, die Döblins *Wadzek* positiv aufgenommen haben – in seinem Tagebuch reagiert: »Der Held lässt sich nicht tragisieren. Man soll die Menschheit nicht antragöden. (Es wird Schamgefühl gefordert!) Es ist überhaupt ein starkes Buch.« (Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*, hg. von Herta Ramthun, Frankfurt a.M. 1975, S. 48.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> war, wurde immer steifer; er konnte schon den Mund nicht aufmachen, kaum die Augen seitlich zu dem Jungen drehen. Das Portefeuille hielt er in einem Krampf zwischen Daumenballen und kleinem Finger der linken Hand; die andere Finger spreizten seitlich in der Luft, bogen sich wenig vor und zurück. Dann lag vor ihm ein eingeschriebener Brief mit der Adresse Abegg. (WK, 65)

Exemplarisch wird hier die im *Berliner Programm* geforderte Wendung von der Psychologie zur Psychiatrie umgesetzt: »Man lerne von der Psychiatrie […]; sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, – mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das ›Warum‹ und das ›Wie‹.« (SÄPL, 119f.) Wadzeks Innenleben ist für die Beschreibung des Ausfalls seiner »Abläufe, Bewegungen« – in diesem Fall: der Handgriffe – irrelevant. Diese sind stattdessen, wie es das *Berliner Programm* vorschreibt, dem psychiatrischen Katalog motorischer Störungen entnommen. Legt man Fritz Gieses Beschreibungen pathologischer Ausfälle der Arbeitshand daneben, dann scheint Wadzek tatsächlich dessen griechisches Alphabet der »psychiatrisch-neurologische[n] Beobachtungen«[126] durchzugehen: »α) Handstörungen durch Tremor«[127] erlebt Wadzek während der Verfolgung des Laufburschen, als »jeder Muskel der Finger, Beine, der Flanken an ihm vibrierte« (WK, 64); »β) Störungen durch Tetanie«, d.h. »symmetrisch auftretende Krämpfe, die zu einer eigentümlichen zwanghaften Pfötchenstellung der Hand führen«,[128] tritt an Wadzeks Fingern auf, wenn sie erscheinen »als wären sie zusammengebunden oder würden eben zusammengenäht« (WK, 64); »γ) Störungen durch Katatonie«, d.h. »Muskelanspannung von Teilpartien und eine entsprechende starre Körperhaltung«[129] durchzieht den gesamten Ablauf von Wadzeks Handlungen, der am Ende merkt, dass er »wie ein Balken um[zu]schlagen« droht; »δ) Störungen durch Ataxie« bezeichnen die »Koordinationsstörung der […] willkürlichen Bewegungen«,[130] d.h. Steuerungsprobleme, die Döblin

126 Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, S. 218. Eine Ausnahme in dieser Liste stellt der letzte von Giese benannte Punkt »ε) Störungen durch Apraxie« dar. Dieser bezeichnet »die Unfähigkeit, zusammengesetzte Bewegungen« zu tätigen, wobei die funktionstüchtige »Beweglichkeit der Hand« vorausgesetzt ist (ebd., S. 219). Apraxie betrifft vor allem Hirnverletzte (insbesondere infolge des Ersten Weltkriegs) und ist für Wadzek an dieser Stelle nicht relevant.
127 Ebd., S. 218.
128 Ebd.
129 Ebd.
130 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

danach mit dem »Ansturm der schlecht regulierten Hand« (WK, 64) beschreibt.

Giese unternimmt diese Auflistung als Teil seiner *Psychologie der Arbeitshand*, die sich den Erscheinungsweisen, den Klassifizierungsmöglichkeiten, aber auch den Ausfallerscheinungen arbeitender Hände widmet. Solche Handausfälle von Tremor bis Rigor sind von Giese immer mit Blick auf ihre hinderliche Rolle in Arbeitsprozessen beschrieben und treten immer dort auf, »wo die Hand als Arbeitsgerät unmittelbar in der Rentenbemessung und in der diagnostischen Bewertung des Leidens der Person zum Ausdruck kommt«.[131] Entsprechend auch Gieses Charakterisierung: »[K]ein Ziel wird erreicht«[132] während der Ataxie; »[d]ie Hand ist während der Krampfdauer [der Tetanie, A.H.] unbrauchbar«;[133] auch katatonische Phänomene können »wiederum Arbeitsunfähigkeit erwirken«.[134] Giese zielt letztlich auf ein Komplementärverhältnis zwischen den Aufgaben der Arbeitshand und ihren pathologischen Erscheinungsformen: »[N]irgendwo wie dort [erhalten wir] einen Einblick in den psychophysischen Abhängigkeitsgrad der Handtätigkeiten.«[135] Wenn aber die Klassifizierung und Normierung von technischen Handgriffen ihre eigenen Abweichungen und Ausfallerscheinungen mitdefinieren, dann bedeutet das für Giese umgekehrt, »daß die Bewertung durch den Facharzt bei derartigen Befunden undenkbar ist, ohne eine entsprechende Anwendung psychologischer Gesichtspunkte gegenüber dem Arbeitsprozeß als solchem«.[136] Gebrauch und Ausfall, Produktivität und Pathologie sind in den psychotechnischen Beschreibungen von Beginn an miteinander verzahnt.

Wadzeks Krampf in der Briefintrige ist diesem Komplementärverhältnis von Arbeit und Ausfall verpflichtet; die Passage reproduziert die pathologischen Symptome an Wadzeks Körper, sie bedient sich dabei der psychiatrischen Beschreibungsmodi und ruft das entsprechende technologische Vokabular mit auf. Dieser Parallelismus von technischer Produktivität und pathologischem Ausfall der Hand wird in der weiteren Beschreibung

131 Ebd., S. 217.
132 Ebd., S. 219.
133 Ebd., S, 218.
134 Ebd.
135 Ebd., S. 218.
136 Ebd., S. 215.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des Briefdiebstahls ausgeführt, in der sich Wadzeks Körper in eine nicht mehr zu regulierende Maschine verwandelt:

> Da beendete Wadzek, der von dem Jungen wie von einem ängstlichen Hunde angesprungen wurde, und merkte daß, wenn der Junge noch etwas mehr von rechts springen würde, er wie ein Balken umschlagen würde. Er brach zähneknirschend den tauben unbeweglichen Arm in einem Winkel um, die Finger faßten wie eine Zange zerknitternd den Brief. Der Ansturm der schlecht regulierten Hand gegen den Brief war aber so heftig, daß die ganze Mappe aus der Klammer der linken Hand geschlagen wurde, der Pack Briefe auf den Boden flog. […] Knickend und ruckweise suchte er seine Wirbelsäule zu beugen, seinen Mund zu öffnen. Heiser lallte er, was dies hier für ein Geschrei sei; und als er mit der Zunge mehrmals seine Lippen und den harten Gaumen beleckt hatte, fühlte er erst seine Knie und Fußgelenke geschmeidiger; dann konnte er mit einem Drängen und Pressen seinen Oberkörper aus der eisernen Fesselung befreien, sich zur Erde bücken, wobei er das Gefühl hatte, als ob er ein Zentnergewicht überwand […] Als der Bursche ihm dabei greinend auf die Hand schlug fuhr Wadzeks rechter Arm mehrfach versuchend rechts und links hin, wurde plötzlich locker, und nun konnte er dem Jungen einen Stoß gegen die Schulter geben, konnte sich biegen und strecken, nur noch mit leichter Hinderung, die jedoch nicht größer war als der Widerstand eines Papierstreifens. (WK, 65f.)

Diese Passage beschreibt die Maschinenwerdung Wadzeks. Deutlich werden Begriffe aus dem technischen Bereich zu Bildspendern für seinen Körper: Er besteht aus »Balken« und »Winkel«, die Finger fassen »wie eine Zange« und die linke Hand wird zur »Klammer«. Gleichzeitig wandelt sich der Krampf in ein Steuerungsproblem: Die Hand ist »schlecht regulier[t]«, der Restkörper bewegt sich »[k]nickend und ruckweise«, es bedarf entsprechend einer Schmierung – Wadzek »[beleckt] mit der Zunge mehrmals seine Lippen und den harten Gaumen« –, damit »Knie und Fußgelenke geschmeidiger« werden und der rechte Arm sich wieder »biegen und strecken« kann. Die psychogene Symptomatik hat sich damit nicht erledigt – die Versteifung des Körpers, das Problem der Bewegungssteuerung, die ruckartigen Bewegungen, all das entstammt nach wie vor dem psychopathologischen Katalog Gieses. Gleichzeitig wird der Ausfall Wadzeks aber in das Reich technischer Begrifflichkeiten übersetzt und damit als protokybernetische Herausforderung markiert. Die »schlecht regulierte Hand« oder das »Drängen und Pressen« des Oberkörpers ist nun nicht mehr nur der Ausfall körperlicher Fakultäten, sondern überschreibt sich dem Bereich eines Steuerungswissens, das dem Dampfmaschinenbauer Wadzek wohlbekannt sein dürfte. Die erste Maschine, die nicht nur den

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kesseldruck selbstständig regelte, sondern sich auch eigenständig schmieren konnte, war eben die Dampfmaschine.

Die Briefintrige Wadzeks leistet es in ihrem Beschreibungsverfahren, die Linie nachzuzeichnen, die von den psychopathologischen Diagnoseschemata Tremor, Rigor und Kontrollverlust ausgeht und sich einem kybernetisch-technologischen Feld zuwendet, das nach der kinematischen Logik Reuleaux' verfährt und nichts anderes als das Arbeitsfeld Wadzeks ist. Die paranoische Briefintrige, ihr hyperbolischer Beschreibungsmodus, der maschinisierte und technisierte Körper und die allumfassende Zwecklosigkeit des gesamten Ablaufs: all das kommt hier in einer Szene zusammen, die darüber ein Pathogramm der Arbeitshand zwischen Psychopathologie und Maschinentheorie entwirft. Dabei wird im Ausfall keine Zuhandenheitsstruktur nach dem Vorbild Heideggers ersichtlich und keine Rückkehr zu basalen handwerklichen Praktiken inszeniert. Stattdessen werden die Folgen technologischer Entwicklungen Wadzeks Körper überschrieben, der selbst zum Ort derjenigen »Technomanie« (WK, 249) wird, die er, während seiner späteren philosophischen Erleuchtung, der industriellen Gesellschaft insgesamt vorwirft. Nach Stefan Keppler-Tasaki »gibt sich das System, das [Wadzek] bisher erfolgreich vertrat, in ihm selber auf und verrät einen wahnsinnigen Geisteszustand. Der klinische Wahnsinn verrät den alltäglichen«.[137]

Damit ist auch der kritische Impetus, der von solchen Passagen ausgeht, markiert. Er besteht in der Aneignung der Beschreibungsmuster von Reuleaux bis Giese und ihrer buchstäblichen Übersteuerung ins Reich der Groteske und des pathologischen Ausfalls, bis zu dem Punkt, an dem jede Effizienz verlustig geht und alle Zweckmäßigkeiten ausgesetzt sind. Wadzeks »Hände mit den kurzen Mechanikerfingern« (WK, 316) wandeln sich vom *instrumentum instrumentorum* zum Organ eines allumfassenden Zusammenbruchs. Als Organ maximaler Technizität zeigt sich die Hand damit ausgerechnet im Moment ihrer absoluten Nutzlosigkeit. Die ›Idealmaschine‹ Mensch, von der noch Kapp träumte, ist als anthropologisches Modell nicht einfach kritisiert, sondern aus sich selbst heraus ›entsetzt‹. Indem sie der Logik des maschinellen Diskurses treu bleibt, gewinnt Döblins Romantechnik ihre genauso politische wie poetologische Schärfe.

137 Stefan Keppler-Tasaki, »Nachwort«, S. 379.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dass der 1918 erschienene Roman dabei noch »keine unmittelbaren Reflexe auf das epochale Ereignis«[138] des Ersten Weltkrieg enthält, liegt schlicht daran, dass er noch vor Kriegsausbruch und damit auch vor Döblins Zeit als Frontarzt im Elsass entstanden ist.[139] Seit dem Sommer 1914 ist das eskalative Moment der Technik jedenfalls nicht mehr den Holzhobelmaschinen Kafkas und Dampfturbinen Döblins zuzuschreiben, sondern dem Trommelfeuer des Grabenkriegs überantwortet. Angesichts »diese[s] gegenwärtige[n] Krieges«, der, in den Worten Prousts, »alles – und besonders die Idee des Krieges – umgestürzt hat«,[140] wird auch Döblin sein Interesse an der Hand rejustieren. So sehr etwa im erwähnten anthropologischen Versuch *Unser Dasein* von 1933 die Hand zum Reflexionsmedium einer maximalpossessiven Leibtheorie avanciert – »Es ist meine, meine, meine Hand: so sage ich jetzt und nehme es an.« (UD, 30) –, so sehr klingen auch in diesem Entwurf händischen Zur-Welt-Seins die Kriegserfahrungen Döblins an: »Mensch, das Erbärmlichste, Schandbarste, Scheußlichste, Unnatürlichste, das sich denken läßt. Und wenn ich so spreche, woran denke ich? An die Unfaßbarkeit der Unfaßbarkeiten, die Schmach der Schmach, den Schimpf, den Pfuhl, den Sumpf – an den heutigen Krieg!« (UD, 447) Angesichts dieses Weltkriegs muss auch Döblin die eigenen anthropologischen Theoreme ein Stück weit zurücknehmen. Es sei schlichtweg »lächerlich«, so schreibt er, hier noch »vom ›Menschen‹ zu sprechen, vom Ich, vom weltunmittelbaren, einen Ich!« (UD, 449)

Dieser Krieg ist in dem noch vor Kriegsbeginn entstandenen *Wadzek* jedenfalls abwesend. Er wird aber schon in einem der Folgeromane, dem Zukunftsepos *Berge, Meere und Giganten* (1924), zu einer Reperspektivierung technischer Gewalt führen, in der Menschenkörper und Menschenhände der Maschinerie mit Haut und Haaren zum Opfer fallen.[141]

---

138 Gabriele Sander, *Alfred Döblin*, S. 142. Sander bezeichnet Wadzek dennoch als »krasses, karikaturhaftes Gegenbild zum heroisch-soldatischen Idealtypus der wilhelminischen Epoche« (ebd.).

139 Zu Döblins Einsatz als Frontarzt vgl. Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015, S. 626–630.

140 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 7: Die wiedergefundene Zeit*, Frankfurt a.M. 1984, S. 105.

141 So findet sich etwa in *Berge, Meere und Giganten* die Beschreibung einer buchstäblich *sarko-phagen* (d.h. fleischfressenden) Maschine, von der sich die technikbegeisterten Menschen zermalmen lassen: »Da stehen unsere Maschinen. Unser Fleisch. Ich liebe sie.‹ […] Und unter Aufschrei Hinsinken von Frauen und Männern, besinnungslosem tobsüchtigem Stöhnen und Kreischen stürzte sie sich von der steinernen Umfassung des Maschinenkörpers in seinen blitzenden wogenden eisenschmetternden Leib. Kei-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erscheint der menschliche Körper *vis-à-vis* der dystopischen Technikentwürfe dieses Romans als ein fundamental verletzlicher, so lässt das auch die Darstellungsformen der technischen Hand in einen anderen Assoziationsraum übergehen: denjenigen der Verstümmelung, der Amputation und der Prothese. Auch davon gibt *Berge, Meere und Giganten* Zeugnis, etwa an der Hand des »heimliche[n] Kristallforscher[s]« Blue Sittard:

> Die rechte Hand war ihm in eine seiner Steinzertrümmerungsmaschinen geraten und bis auf die Mittelhandknochen abgepreßt worden. Er konnte mit den Stümpfen, die er sich wie Finger hatte präparieren lassen, kleine nickende Bewegungen machen und erschreckte Unbekannte, wenn er im Gespräch den hellgrauen Lederhandschuh scheinbar unabsichtlich abzog und mit der Hand gestikulierte, die sogar künstliche rosa Nägel an den Spitzen hatte und Glied um Glied mit Brillantreifen besetzt war. (BMG, 150)

Das *instrumentum instrumentorum* wird in seinem zertrümmerten Zustand zum künstlichen wie künstlerischen Organ, das man zwar mit Brillanten zum ästhetischen Objekt umwandeln kann, dessen Versehrtheit aber dennoch zum Signum derjenigen technischen Gewalt wird, der es seine Verstümmelung verdankt. Nicht zuletzt wird auch Franz Biberkopf, der Held von Döblins berühmtestem Roman *Berlin Alexanderplatz*, seinen Arm verlieren, wenn er aus einem fahrenden Auto geworfen wird. Ist diese Amputation zwar keine Kriegsfolge, so wird der Veteran Biberkopf dennoch direkt in Diskussionen über Rentenzahlungen an Kriegsversehrte verwickelt,[142] denen er sich humorvoll zu entziehen versucht: »Haste noch nicht gehört: ich hab ein Geschäft mit meinem Arm uffgemacht, da steht der Arm auf einem Tisch und schwört den ganzen Tag: Nur wer arbeitet, soll essen. Wer nicht arbeitet, soll Hunger leiden. Das schwört mein Arm den ganzen Tag, Eintritt ein Groschen, und die Proleten kommen an und freuen sich drüber.« (BA, 273f.) So schreibt sich Döblins Interesse am Organ der Hand durch sein Werk hindurch weiter. Zwischen der zertrümmerten Hand Blue Sittards und dem amputierten Arm Franz Biberkopfs deutet sich ein Diskurszusammenhang an, mit dem sich im Folgenden eigens auseinanderzusetzen ist.

---

nen Augenblick änderte die Maschine ihren Lauf, herrisch dröhnte sie in ihrer steinernen Umfassung. Sie wühlte in ihrem Bett, schlang den Frauenleib, salbte sich mit seinem gießenden hellroten Blut.« (BMG 68f.) Diese Beschreibung stellt in gewisser Weise das umgekehrte Extrem der Kapp'schen Projektionsthese dar: Die Aufnahme menschlicher Körperteile durch die Maschine wird hier ganz wörtlich genommen.

142 Zu Kriegsneurosen und traumatischen Wiederholungszwängen in Döblins berühmtestem Roman vgl. wiederum Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung*, S. 667–677.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

5.3 Handersatz und Prothesenproblem

a) Der Schauplatz der Prothese

Diese Wendung von einer technisch-funktionalen Hand zu einer durch technische Exzesse versehrten Hand hat sich bereits in Ernst Kapps Technikphilosophie angekündigt. Auch dort ist an einer entscheidenden Stelle von einer Handprothese die Rede, wenn auch noch kaum aus dem Blickwinkel kriegerischer Gewalt, sondern als exemplarischer Problemfall des Verhältnisses von Organizität und Technizität. Die Verwechslung dieser beiden stellt für Kapp wie erwähnt eine rhetorische Fehlleistung dar. Einen Begriff wie »Herzpumpe« bezeichnet Kapp in einem bemerkenswerten Oxymoron zwar als »stillschweigende Zustimmung seitens der Sprache«[143] zur Theorie der Organprojektion; dennoch handelt es sich streng genommen um eine »Verwirrung der Begriffe«,[144] die zu vermeiden sei. Bei solchen »unstatthafte[n] Verwechslungen«[145] von organischem und technischem Vokabular steht schließlich das philosophische Fundament seiner Projektionsthese zur Disposition, namentlich »de[r] Unterschied, welcher zwischen dem unbewussten Geschehen absoluter Selbstproduktion und dem bewussten Nachkonstruieren eines organischen Gebildes obwaltet«.[146] Um diesen entscheidenden Unterschied zu verdeutlichen, greift Kapp auf ein Objekt von literatur- wie kulturgeschichtlich schwerem Gewicht zurück: die ›eiserne Hand‹ des Götz von Berlichingen. Diese stellt für Kapp das genau Gegenteil dessen dar, was die Organprojektion eigentlich leisten könnte. Zum einen übt sie bloß Mimikry an der Hand, statt deren Funktionsprinzipien projektiv aufzunehmen; zum anderen verstärkt die Prothese die körperliche Disposition nicht, sondern stellt ein Hilfsgerät dar, das als »isolierte Maske einer Verkrüppelung«[147] Ausdruck eines Verlusts und einer Verletzung bleibt. Aufgrund ihrer supplementären Logik und ihrer aufgepfropften Nachträglichkeit fällt die Prothese, so Karin Harrasser, »unter das Verdikt des Unproduktiven, Abgestorbenen, nur Simulierten«.[148] Kapp protestiert mit Rückgriff auf Aristoteles:

143 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 99.
144 Ebd.
145 Ebd., S. 100.
146 Ebd., S. 101.
147 Ebd.
148 Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Wie imposant nimmt sich das Analogon des organischen Gebildes als Werkzeug der ›Werkzeugung‹ [!] aus im Vergleich zu den unfruchtbaren Machwerken künstlicher Glieder und ganzer mit der Unheimlichkeit von Wachskabinettfiguren behafteten Automaten! Der Handhammer ist eine metamorphisierte Hand, die eiserne Hand ist Handgestell. Dieser bedarf jener zu ihrer Herstellung, jene hilft neue Hämmer schmieden, ganze Hammerwerke errichten und Weltgeschichte machen.[149]

Illustriert das »Normalbeispiel«[150] des Hammers wie aus einfachem Handwerkszeug »Weltgeschichte« wird, hat die Prothese »mit dem Bestehen der menschlichen Wohlfahrt im Allgemeinen nichts zu schaffen«.[151] Kapp reiht sie entsprechend in eine Linie mit den »künstlichen Uhr- und Räderwerke[n] tanzender und plappernder Gliederpuppen«[152] und verortet sie damit eher in der Tradition Hoffmann'scher Schauererzählungen als der Geschichte der menschlichen Vervollkommnung durch Werkzeugbau.

Der 1865 aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrte Kapp mag noch miterlebt haben, wie infolge des amerikanischen Bürgerkriegs zum ersten Mal künstliche Körperglieder öffentlichkeitswirksam ausgestellt und beworben wurden.[153] Mit der marktwirtschaftlichen Proliferation der Prothese zuzeiten hochtechnisierter Kriegsführung ist allerdings ein Horizont angesprochen, den Kapps Ablehnung der Prothese verfehlt: dass Menschenleiber unter den Bedingungen moderner Kriegsführung – in Europa verstärkt seit dem Ersten Weltkrieg – derart verstümmelt zurückkehren, dass sich die Prothesenfrage weniger als philosophisches Problem denn als Problem der medizinischen Versorgung und der ökonomisch-gesellschaftlichen Reintegration von Kriegsversehrten stellt. Hände und ihr Mangel sind seit dem Ersten Weltkrieg Beweis dafür, dass auch das Organ der Organprojektion den Materialschlachten der modernen

149 Ernst Kapp. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 103.
150 Ebd.
151 Ebd., S. 102.
152 Ebd., S. 104.
153 Stephen Mihm berichtet, dass in den Vereinigten Staaten zwischen 1846 und 1873 nicht weniger als 167 Patente für künstliche Glieder angemeldet wurden (vgl. Stephen Mihm, »›A Limb Which Shall Be Presentable in Polite Society‹. Prosthetic Technologies in the Nineteenth Century«, in: Katherine Ott, David Serlin und Stephen Mihm (Hg.), *Artificial Parts, Practical Lives. Modern Histories of Prosthetics*, New York 2002, S. 282–305, hier: S. 283). Mihm untersucht das neuartige Interesse, ein ›präsentables‹ Kunstglied (statt einfacher Holzstümpfe) zu konstruieren. Karin Harrasser geht in ihrer kulturwissenschaftlich informierten Lektüre auf die Fetischisierung wie die Erotisierung künstlicher Glieder im marktwirtschaftlichen Kontext ein, vgl. Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 47–76, insbesondere: S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kriegsführung nicht mehr gewachsen ist. Sie gehen im Trommelfeuer schlichtweg verlustig oder werden unter Lazarettbedingungen einer ökonomischen Amputationspraxis geopfert (Abb. 11).[154] Entsprechend tritt auch die ›eiserne Hand‹ des Götz seit 1914 unter veränderten Vorzeichen wieder auf: weniger in der Traditionslinie technischer Vervollkommnung, denn als Figur einer Wiederinstandsetzung deutscher Soldatenkörper, für die der »Vorzeigeinvalide und Vorzeigedeutsche«[155] etwa in den Schriften des Behindertenpädagogen Hans Würtz ein »Wort an die Wetterfesten im Waffenrock« richtet.[156] Die ›eiserne Hand‹ wird zum Motivationsorgan sowohl für versehrte Kriegskörper, für die der Kugelhagel nur ein Wetterereignis ist, wie sie der ingenieurstechnischen Hoffnung Ausdruck verleiht, den Handverlust durch findige Konstruktionen auszugleichen.[157] Dass die Prothese die Destruktivität hochtechnischer Kriegsexzesse mit den Hoffnungen auf die technische Perfektibilität künstlichen Organbaus zu beantwortet sucht, macht sie zum eindrucksvollen »Bild der Ambivalenz einer wissenschaftlich-technischen Moderne«.[158]

Dass sich an die Prothese immer auch eine Traumatologie der ›Handlosigkeit‹ anknüpft, dem wird das abschließende Unterkapitel insbesondere in literarischen Texten nachgehen (Kap. 5.4). Eine solche Perspektive auf die Prothesenthematik liegt nahe, bezeichnet das griechische *trauma* doch

---

154 Der Chirurg Carl Ritter deutet die ›Wirtschaftlichkeit‹ der Amputation in einem Beitrag zur Amputationspraxis folgendermaßen an: »Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß es im Felde *äußere Umstände* gibt, unter denen die primäre Amputation sich mehr als die konservative Behandlung empfiehlt. *Das sind Amputationen der Not, über die nur der urteilen kann, der diese Umstände miterlebt hat. Darüber ist also nicht viel zu sagen.*« (Carl Ritter, »Die Amputation und Exartikulation im Kriege«, in: *Ergebnisse der Chirurgie und Orthopädie* 12 (1920), S. 1–130, hier: S. 9.) Terminologisch wird im Folgenden zwischen traumatischen und chirurgischen Amputationen – d.h. Händen, die durch die kriegerische Gewalteinwirkung verloren gehen, und Händen, die aufgrund einer Verletzung im Nachhinein entfernt werden – nicht unterschieden. Dass die chirurgische Amputation sozusagen eine *zweite* Verwundung darstellt, spielt zumindest in den nachfolgend besprochenen Texten keine explizite Rolle.

155 Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 161.

156 Vgl. Hans Würtz, *Götz von Berlichingen und wir! Ein Wort an die Wetterfesten im Waffenrock*, Berlin 1916. Die *Einarm-Fibel* von Eberhard von Künßberg druckt sogar den Bericht Götz von Berlichingen selbst ab, vgl. Eberhard Freiherr von Künßberg, *Einarm-Fibel. Ein Lehr-, Lese- und Bilderbuch für Einarmer*, Karlsruhe 1915, S. 71f.

157 So findet sich die Hand des Götz im historischen Abriss des Prothesenbauers Georg Schlesinger wieder: Georg Schlesinger, »Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder«, in: Moritz Borchardt u.a. (Hg.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, Berlin 1919, S. 321–661, hier: S. 510–512.

158 Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 171.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

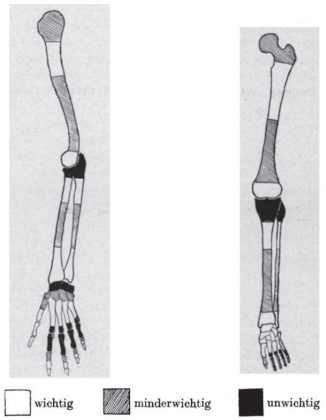


Abb. 1. Wertigkeitstabelle der einzelnen Gliedabschnitte nach Kausch, nach der man den Ort der Amputation oder Exartikulation bestimmen soll.

Abb. 11: Wertigkeitstabelle in der Amputationspraxis

nichts anderes als diejenige Wunde, an der die Prothese buchstäblich anschließt (*prós-thésis*). Seit dem Ersten Weltkrieg wird die Prothese darüber zur sozialen Trope: Um den versehrten Soldaten mit oder ohne Kunstglied organisieren sich Fürsorgemaßnahmen, Rentenansprüche und psychologische wie psychiatrische Untersuchungstechniken.[159] Die Prothese wird zum Metonym des traumatisierten Kriegsrückkehrers,[160] wobei schon die Konstruktion von Ersatzgliedern als Methode psychologischer Linderung aufgefasst wird.[161]

In der Prothesenforschung, deren Fokus stets auf der Wiederherstellung und der Produktivmachung des versehrten Soldaten liegt, hat die Traumatologie der Prothese meist einen nur latenten Ort. In ihren medizinischen und ingenieurstechnischen Untersuchungen erweisen sich Prothesenforscher als das, was Foucault am französischen Kerkersystem »Ingenieure der Menschenführung« und »Orthopäden der Individualität«

159 Vgl. aus literaturwissenschaftlicher Sicht die umfassende Studie von Sarah Mohi-von Känel, *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik, 1914–1939*, Göttingen 2018.

160 Vgl. Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 110–117.

161 Vgl. etwa Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, S. 235f., oder Narziß Ach, *Zur Psychologie der Amputierten. Ein Beitrag zur praktischen Psychologie*, Leipzig 1920, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genannt hat: »Sie haben gelehrige und taugliche Körper herzustellen.«[162] Amputationspraxis und Prothesendiskurse machen die Hand zum Schauplatz der »politischen Besetzung des Körpers«,[163] indem sie an der Herrichtung und Instandsetzung, an der Produktivisierung und Kontrolle, damit aber immer auch an der grundlegenden ›Fest-Stellung‹ von Menschenkörpern innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges arbeiten.[164] Stefan Rieger hat an der Forschung an Amputierten aufgezeigt, wie »die Moderne im Phantasma des Ausfalls eine Möglichkeit [situiert], auf den Menschen zuzugreifen und so ein Wissen von ihm zutage zu fördern, das seiner Fragmentierung und nicht einer wie auch immer anthropologisch abgesicherten Ganzheit geschuldet ist«.[165] Eher unfreiwillig als offenkundig, oder mit Stefan Rieger: eher *latent* als explizit,[166] werden »dort –

---

162 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 380.

163 Ebd., S. 37.

164 Die Wissensgeschichte der Prothese als Einsatz- und Überschneidungsort diverser diskursiver Interessen und Praktiken ist mittlerweile aus historischer, kulturwissenschaftlicher und medientheoretischer Sicht gut erforscht. In erster Linie zu erwähnen ist dabei die bereits mehrfach zitierte Arbeit Karin Harrassers, die in einer kulturgeschichtlichen Lektüre vom amerikanischen Bürgerkrieg über die Prothesenforschung des Ersten Weltkriegs bis zu Marshall McLuhans Extensionsthese »Phantasmatik«, »Symptomatik« und »Diagnostik« der Prothese als »Figur einer lädierten Moderne« untersucht (vgl. Karin Harrasser, *Prothesen*); eine systematische Untersuchung zur historischen Anthropologie versehrter Körper unternimmt Sabine Kienitz, *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*, Paderborn 2008; besonderen Fokus auf die sozialpolitischen Integrationsbemühungen legt die vergleichende Studie von Deborah Cohen, *The War Come Home. Disabled Veterans in Britain and Germany 1914–1939*, Berkeley, Los Angeles und London 2001; vgl. ebenfalls den bereits zitierten Sammelband: Katherine Ott, David Serlin und Stephen Mihm (Hg.), *Artificial Parts, Practical Lives*.

165 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, S. 335. Dass der Weltkrieg eine Masse an versehrten Untersuchungsobjekten und damit eine Art epistemologische Proliferation nach sich zog, betonen auch der Neurologe Kurt Goldstein und der Psychologe Adhémar Gelb, deren ›Patient Schn.‹, ein 24-jähriges Hirnschussopfer, ihnen zu medizingeschichtlichem Ruhm verholfen hat. Das »ungemein große Material« an Kriegsverletzten – »meist jugendfrische Individuen« – sei ein Glücksfall für die Forschung, um »manches viel umstrittene Problem […] der Lösung in ganz anderer Weise näherzubringen, als es die Beobachtung der einzelnen Fälle der Friedenspraxis gestattete« (Kurt Goldstein und Adhémar Gelb, »Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle auf Grund von Untersuchungen Hirnverletzter«, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 41(1) (1918), S. 1–142, hier: S. 2).

166 Vgl. zur ›latenten Anthropologie‹: Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 235–250, hier: S. 236.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unter der Hand – grundlegende Aussagen in Sachen Anthropologie zur Disposition gestellt«.[167] Die Folgen sind, das wird zu zeigen sein, noch in der Phänomenologie und der Medientheorie nachzuweisen.

Der Fächer an Frage- und Problemstellungen rund um die Prothese verteilt sich damit auf drei distinkte temporale Logiken: Die Prothese erscheint a) als Signum einer Gewalterfahrung, die in der *Vergangenheit* liegt, b) als Schauplatz ökonomischer und biopolitischer Zugriffe in der *Gegenwart* sowie c) als Imaginationsfigur eines *homo protheticus*, der in eine technoanthropologische *Zukunft* vorausweist. Dieser nicht immer widerspruchsfreien Spannbreite an Interpretationen lässt sich bereits in Freuds berühmter Wortschöpfung des »Prothesengotts« aus dem *Unbehagen in der Kultur* (1930) nachspüren. Nach Freud ist der Mensch bekanntlich – dank Flugzeug, Mikroskop, Fotografie und Grammofon – »beinahe […] ein Gott geworden«, allerdings eben nur beinahe: »Nicht vollkommen, in einigen Stücken gar nicht, in anderen nur so halbwegs. Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.«[168] In diesem ironisch-distanzierten Ton spricht aus Freuds Prothesengott diejenige Enttäuschung mit, die er schon 1915 in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* als eine der entscheidenden psychischen Folgen des Kriegs beschrieben hat.[169] In Freuds Prothesengott klingt sowohl die Faszination technischer Körperextensionen an wie darin diejenige Gewalterfahrung nachwirkt, die grundlegend für den faktischen Prothesenbau bleibt und die Kriegsrückkehrern »gelegentlich noch viel zu schaffen« macht. Der Prothesengott rückt exemplarisch ins Licht, wie sich »Versprechen und Schrecken der Prothetik […] in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg greller und unversöhnlicher gegenüber[stehen] als jemals davor und danach«.[170]

---

167 Ebd.

168 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: *Studienausgabe, Bd. 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974, S. 193–270, hier: S. 221. Vgl. dazu Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 206ff.

169 Sigmund Freud, *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: *Studienausgabe, Bd. 9*: *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, S. 33–60, hier: S. 36: »Von den großen weltbeherrschenden Nationen weißer Rasse, denen die Führung des Menschengeschlechtes zugefallen ist […] hatte man erwartet, daß sie es verstehen würden, Mißhelligkeiten und Interessenkonflikte auf anderem Wege zum Austrage zu bringen.«

170 Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

b) Arbeitsarm und Normalisierung: Das Paradigma Schlesinger

Innerhalb der Diskussionen um Konstruktionsprinzipien und Einsatzformen der Prothese lassen sich – insbesondere im Hinblick auf deren anthropologische Deutungskraft – zwei Paradigmen gegenüberstellen, deren Urheber nicht nur unterschiedlichen Disziplinen entstammen, sondern an deren Prothesenmodelle sich auch die divergenten theoretischen Folgen verschiedener Konstruktionsprinzipien ablesen lassen. Beide Modelle – der Arbeitsarm des Ingenieurs Georg Schlesinger wie der ›Sauerbruch-Arm‹ des Chirurgen Ferdinand Sauerbruch – setzen zunächst am selben Punkt an: der fundamentalen Unbrauchbarkeit sogenannter ›Sonntagsarme‹,[171] die den Organverlust zwar kaschieren, aber aufgrund ihrer Nutzlosigkeit buchstäblich »Fremdkörper«[172] bleiben. Stärker patriotisch gesinnte Unterstützer der Kriegsversehrten, wie etwa der Rechtshistoriker und Verfasser der mehrfach aufgelegten *Einarm-Fibel*, Eberhard von Künßberg, lehnen den Sonntagsarm daher ab, weil er das mit dem verlorenen Arm erbrachte Opfer gleich mitkaschiert:

> Der heutzutage gewöhnliche künstliche Arm (der sogenannte *Sonntagsarm*), ist in aller Regel mehr lästig als nützlich. Das bißchen Hilfe, das er bietet beim Tragen kleiner Gegenstände, als Briefbeschwerer und dergl., wird reichlich aufgewogen durch die Unbequemlichkeit. Er ist ein Schmuckstück, ein Gegenstand der Eitelkeit; er will täuschen und es gelingt ihm doch nicht. So wenig der deutsche Soldat es nötig hat, Schminke und Puder oder falsche Waden zu gebrauchen, so wenig hat er es nötig, mit Lederröhren und Holzwalzen den Arm vorzutäuschen, den er im heiligen Kriege geopfert.[173]

Auch die Prothesenforschung zeigt sich nach dem Weltkrieg mit bloßer Ähnlichkeitserzeugung nicht zufrieden und erarbeitet Modelle, die eine gesellschaftlich-ökonomische Reintegration des Kriegsversehrten versprechen. Dem Trauma des Handverlusts ist so eine Reproduktivisierungsmaßnahme entgegengesetzt, in deren Geiste noch während der Kriegszeit eine Horde an Hilfsbüchlein und Flugschriften erscheint, deren optimis-

---

171 Vgl. August Nicolai, »Der Schmuckarm«, in: Moritz Borchardt u.a. (Hg.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, S. 683–708. Zum Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Prothese vgl. Eva Horn, »Prothesen. Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 193–209, besonders: S. 204ff.

172 So etwa Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, S. 236.

173 Eberhard Freiherr von Künßberg, *Einarm-Fibel*, S. 60. Künßbergs Pädagogik für Kriegsversehrte wird sich von da ausgehend auf schlichte Willensanstrengung beschränken.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tischer Grundton den Frischamputierten stets den Wiedereintritt ins Arbeitsleben nahelegt.[174]

Die Frage der richtigen Prothesenkonstruktion, den Mechanismen und Aufbauprinzipien, damit insgesamt den Zielen und Zwecken der Herstellung künstlicher Glieder, führt dabei unweigerlich zur Frage nach denjenigen Funktionsprinzipien, welche die *natürliche* Hand auszeichnen und die auf die künstliche Hand übertragen werden sollen. So wird laut Fritz Giese die »Kunsthand« zu einem Gegenstand, der »in ungeahnter Weise unsere Kenntnisse vom Wesen der Arbeitshand erweiterte«.[175] Wenn Giese in seiner *Psychologie der Arbeitshand* verschiedene Griffformen und Werkzeugtypen nebeneinanderstellt, dann tritt er nicht nur den Beweis der Kapp'schen Projektionsthese an, sondern nimmt Hinweise aus der Prothesenforschung auf und verallgemeinert sie für die Arbeitshand insgesamt (Abb. 12).

Beispielhaft dafür stehen die Forschungen Georg Schlesingers, dem technischen Leiter der *Prüfstelle für Ersatzglieder* und – wie Franz Reuleaux – Professor für Maschinenbau an der Technischen Hochschule Charlottenburg. Schlesingers Entwürfe verzichten auf jede *Imitatio* und üben sich in einer streng funktionalistischen Auffassung. In seiner diesbezüglichen Publikation, dem ausführlichen Aufsatz über den *Mechanischen Aufbau der künstlichen Glieder*, ist der Einsatzpunkt ein Lob der werktätigen Hand, um das philosophisch zu befestigen, er auch Kant-Zitate zu erfinden nicht zu schüchtern ist: Dass die Hand nach Kant »das äußere Gehirn« des

174 Vgl. etwa die Schriften der Behindertenpädagogen Hans Würtz, *Der Wille siegt! Lebensschicksale neuertüchtiger Kriegsinvaliden*, Berlin 1916, sowie Konrad Biesalski, *Kriegskrüppelfürsorge. Ein Aufklärungswort zum Troste und zur Mahnung*, Leipzig und Hamburg 1915. Bei Konrad Biesalski werden etwa ›Renten*psychosen*‹ diagnostiziert: die (fälschliche) Annahme Kriegsversehrter, »er könne doch nicht mehr arbeiten und wolle sich nun mit seiner Rente abfinden« (ebd., S. 18). Zum Problem der Rentenansprüche und der sogenannten ›Renten*neurosen*‹ vgl. Paul Lerner, »An Economy of Memory: Psychiatrists, Veterans and Traumatic Narratives in Weimar Germany«, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*, Wien 2000, S. 79–103, hier: S. 82ff.

175 Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, S. 235. Vgl. dazu auch: Siegfried Jaeger und Irmingard Staeuble, »Die Psychotechnik und ihre gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen«, S. 74: »Die auf dem Versuchsfeld der Kriegsverletztenversorgung gewonnenen Methoden […] und praktischen Erfahrungen werden bereits während des Weltkrieges auf ihre verallgemeinerte Anwendung im Rahmen der beruflichen Auslese und Ausbildung diskutiert und diese in Angriff genommen.«

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

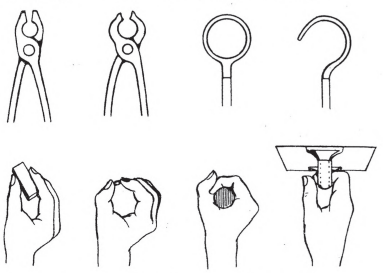


Fig. 101. Haken, Ring- und Zangengriffe.

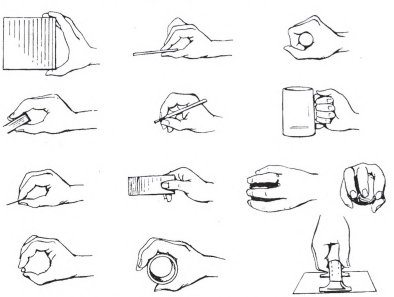


Fig. 102. Praktische Typengriffe der Hand.

Abb. 12 (a–b): Grifftypen und Werkzeugprojektion nach Fritz Giese

Menschen sei, ist bei Kant nirgends zu finden.[176] Ebenso aufschlussreich ist auch Schlesingers Referenz auf Aristoteles, mit der er die Hand scheinbar paradox zwischen Werkzeug und Nichtwerkzeug verortet: »Sie ist das Werkzeug der Werkzeuge, ohne selbst ein Werkzeug zu sein.«[177] Besteht die Grundtendenz dieser philosophischen Eröffnung insofern darin, den Vorzug der Hand in ihrer Funktionalität zu verorten, so lautet die wichtige Folgerung, dass auch das Kunstglied ausschließlich nach seiner Zweckmäßigkeit zu beurteilen sei.[178] Die Prothese kann daher um Äußerlichkeiten gänzlich unbekümmert sein und mag »je nach der Bestimmung handähnlich oder handunähnlich ausfallen«.[179] Morphologisch vollkommen von der natürlichen Hand gelöst, wird das Wesen der technischen Hand dort am deutlichsten, wo es um ihre Ersetzung geht: ein Werkzeug,

176 Vgl. Georg Schlesinger, »Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder«, S. 321. Tatsächlich bezieht er sich – wie in der Einleitung festgestellt – wohl auf ein Zitat aus Kants *Anthropologie*, das er aber grundlegend verzerrt. Das Diktum des »äußeren Gehirns« hat sich von da aus über David Katz weiter verbreitet. Dieser wiederholt in seinem *Aufbau der Tastwelt* das bei Schlesinger schon nicht nachgewiesene Zitat selbst wiederum ohne Quellenangabe (weder auf Kant noch auf Schlesinger), vgl. David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig 1925, S. 4. Merleau-Ponty übernimmt es wiederum von Katz, zuletzt findet es sich immer wieder auch in der zeitgenössischen Forschung.

177 Georg Schlesinger, »Der mechanische Aufbau der Glieder«, S. 322.

178 Eine Unterscheidung, die Schlesinger diesbezüglich einführt, ist die zwischen »Armersatz« und »Ersatzarm«: Wo letzterer »nach Form und physiologischer Leistung dem natürlichen Arm nahezukommen sucht«, ist für den Armersatz die Annäherung an die Physiologie des Arms egal, solange seine Praktikabilität gesichert ist (Georg Schlesinger, »Der mechanische Aufbau der Glieder«, S. 321).

179 Ebd., S. 322.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

welches das Werkzeug der Werkzeuge, das selbst kein Werkzeug ist, vertreten kann.

Für die Modelle des Paradigmas Schlesingers[180] sind daher insbesondere zwei Eigenschaften charakteristisch: Zum einen wird die Verwendbarkeit des Arms durch ein System von Ansatzstücken sichergestellt, die je nach Bedarf auf den künstlichen Arm aufgeschraubt werden konnten. Die Multifunktionalität der natürlichen Hand wird also nach dem ›Baukastenprinzip‹ reproduziert, in der die Prothese zum kompartmentalisierten Mehrzweckobjekt wird.[181] Zum anderen resultiert daraus die Notwendigkeit der Normierung und Standardisierung der Prothese, die theoretisch von Hermann Leymann mit dem Modell eines »Universal-Ersatzarms« ausgearbeitet wird.[182] In beiden Fällen schreibt sich der Arbeitsarm in einen Kontext normalisierter, leistungssteigernder und messbarer Effizienzstrategien ein, die seit dem späten 19. Jahrhundert unter dem Stichwort der ›Rationalisierung‹ die Betriebswirtschaft zu reformieren versuchen und auf die das vorige Unterkapitel bereits hingewiesen hat. Bei Schlesinger ist exemplifiziert, wie Psychotechnik und Prothesenkonstruktion buchstäblich ›Hand in Hand‹ arbeiteten: Die Prothesenforschung ist sowohl Antriebsmotor der psychotechnischen Erforschung der Arbeitshand, wie sie mit der Psychotechnik das Interesse an der ökonomischen Reintegration der Soldatenkörper teilt.[183] Auch Fritz Gieses *Psychologie der*

---

180 Simon Bihr hat die Debattenlage um Arbeitsarme am Modell des ›Siemens-Schuckert-Arbeitsarm‹ nachgezeichnet: Simon Bihr, »›Entkrüppelung der Krüppel‹. Der Siemens-Schuckert-Arbeitsarm und die Kriegsinvalidenfürsorge in Deutschland während des Ersten Weltkrieges«, in: *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 21(2) (2013), S. 107–141. Bihrs medizingeschichtlicher Ansatz verdeutlicht dabei zwei wichtige Sachverhalte: dass die Uneinigkeit über den Prothesenbau als Konfliktlinie zwischen Wissensfeldern – Ingenieuren und Ärzten – verlief sowie dass die Bemühungen rund um die Prothesenkonstruktion insgesamt als Misserfolg gelten müssen, die sowohl an der Umsetzbarkeit (Preis, Gewicht, Anwendung) wie an mangelnder Akzeptanz der Benutzer und Arbeitgeber scheiterte.

181 Karin Harrasser sieht darin eine Analogie zur Maschinentheorie Reuleaux'. Vgl. Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 118f.

182 Hermann Leymann, »Die Normalisierung einzelner Teile der Ersatzglieder«, in: Moritz Borchardt u.a. (Hg.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, S. 737–763. Vgl. auch Simon Bihr, »Entkrüppelung der Krüppel«, S. 115–118.

183 Dass der Arbeitswissenschaft überhaupt erst im Zuge des Ersten Weltkriegs ihre breite Durchsetzung gelang, darauf verweist: Anson Rabinbach, *Motor Mensch*, S. 299–311. Eine genealogische Verwandtschaft besteht auch darin, dass die Psychotechnik Beobachtungs- und Normierungstechniken einsetzt, die nach Foucault unter anderem in Militärreglements zum ersten Mal Anwendung fanden (vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 174).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arbeitshand fügt seinen Ausführungen zu Handgeschick, Ermüdungsforschung und Arbeitsschulung wie selbstverständlich ein Unterkapitel zum »Prothesenproblem« hinzu, das nicht nur Konstruktionsmodelle vorführt, sondern auch entsprechende Prüfgeräte vorstellt und Kategorisierungsarbeit leistet.[184]

Dass beide, Psychotechniker wie Prothesenkonstrukteure, mit der Normierung und Normalisierung menschlicher Körper beschäftigt sind, also an »eine[r] unaufhörliche[n] Sichtbarmachung und permanente[n] Klassifizierung, Hierarchisierung und Qualifizierung der Individuen anhand von diagnostischen Grenzwerten«[185] arbeiten, ist besonders pikant. Denn in der Arbeit an und mit versehrten Kriegskörpern scheint man es doch schwerlich mit Fällen zu tun zu haben, die in eine von Fritz Giese so getaufte »Psychologie für den Mengenmenschen, für den Durchschnittsmenschen«[186] passt. Umso mehr wird dafür der entscheidende Unterschied zwischen Normalmenschen und normalisierten Menschen deutlich, den die Psychotechnik – Giese spricht in seinem pragmatisch gewendeten Nietzscheanismus von einer »ewigen Wiederkehr der Typen«[187] – tendenziell verschleiert. Der zwischen Prothesenforschung und Psychotechnik angezielte empirische ›Mittelmensch‹ ist immer auch das Ergebnis seiner

184 Vgl. Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, S. 235–250.

185 Michel Foucault, »Die gesellschaftliche Ausweitung der Norm. Ein Gespräch mit Pascale Werner«, in: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 83–88, hier: S. 84. Vgl. zur normalisierenden Psychotechnik: Hans Wupper-Tewes, *Rationalisierung als Normalisierung. Betriebswissenschaft und betriebliche Leistungspolitik in der Weimarer Republik,* Münster 1995; sowie die Beiträge in: Werner Sohn und Herbert Mehrtens (Hg.), *Normalität und Abweichung: Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Wiesbaden 1999. Zur Mediengeschichte der Normalisierung vgl. Stefan Rieger, *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 121–161. Grundlegend: Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen 2009.

186 Fritz Giese, *Methoden der Wirtschaftspsychologie*, Berlin 1927, S. 129. Siehe auch den § 40 desselben Bandes: »Soziologie des Durchschnittsmenschen«, S. 357ff.

187 Giese entwickelt diese Formulierung als Antwort auf den Vorwurf, den »gewisse intellektuell hoch Stehende machen: die ›Individualität‹ werde nicht erfaßt«. Giese erwidert: »[W]eder der geniale, noch der talentierte Mensch interessiert wirtschaftlich so, wie der Durchschnitt. Und eben dieser Durchschnitt ist von einer solchen elementaren Einfachheit, Gleichförmigkeit und ewigen Wiederkehr der Typen, daß es nicht im geringsten Schwierigkeiten bereitet, dort klar zu sehen.« (Fritz Giese, *Aufgaben und Wesen der Psychotechnik. Führungsvortrag durch das »Provinzialinstitut für praktische Psychologie« in Halle*, Langensalza 1920, S. 32.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herleitung und Herstellung durch Messungs- und Normierungsprozeduren.[188]

c) Amputative Leibtheorien: »Sauerbruch«-Arm und Phantomglied

Als »Antagonist«[189] des Prothesenparadigmas Schlesingers gilt der schon zu Lebzeiten legendäre Chirurg Ferdinand Sauerbruch, dessen Prothesenmodell in eine ganz andere Richtung weist. Sauerbruch hat während des Ersten Weltkriegs ein Modell entwickelt, das durch einen operativen Eingriff im Oberarm eine von ihm sogenannte »willkürlich bewegbare künstliche Hand« schafft.[190] In der Prozedur inseriert der Arzt einen mit einem Hautlappen ummantelten Stift in einen »Muskelkanal« im Armstumpf, der mit der Prothese verbunden ist (Abb. 13). Durch Kontraktion des Bizeps lässt sich die Prothese damit steuern, da diese in das muskuläre Spiel des »lebenden Stumpfes«[191] eingeschaltet bleibt. Prothese und Prothesenträger sind dann buchstäblich miteinander verwachsen.

Auch hier sind zwei wichtige Folgerungen zu nennen. Die erste Folge der Verzahnung der Prothese mit dem bestehenden Muskelapparat ist der eher zufällige Folgeeffekt der ›Sensibilisierung‹ der Prothese. Der Elfenbeinstift im Oberarm erwirkt eine taktile Empfindsamkeit der Prothese und ermöglicht damit eine Form des ›Ferntastens‹, die der Tastforscher David Katz in seiner eigenen Arbeit *Zur Psychologie des Amputierten und der Prothese* (1921) als »sehr willkommene[n] und nicht zu verachtende[n] Nebenerfolg«[192] des ›Sauerbruch-Arms‹ bezeichnet. Später im *Aufbau der Tastwelt* (1925) wird Katz theoretisch ausführen, was im Sauerbruch-Verfahren zum ersten Mal experimentell umgesetzt ist (Kap. 2.3). Wie schon

188 Vgl. Hans Wupper-Tewes, »Die Normalisierung industrieller Arbeit«, in: Ulrich Bröckling und Eva Horn (Hg.), *Anthropologie der Arbeit*, Tübingen 2002, S. 97–108, hier: S. 104f., der betont, dass »Normierung« und »Normalisierung« in der Psychotechnik synonym gebraucht wurden. Für die anthropologischen Konsequenzen der Strategien und Theoreme und zur Theoriegeschichte des ›Normalmenschen‹ seit dem 19. Jahrhundert vgl. wiederum Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien*, S. 303ff.

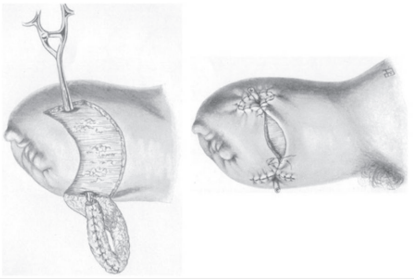
189 So in passender Muskelmetaphorik: Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 125.

190 Ferdinand Sauerbruch, *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand. Eine Anleitung für Chirurgen und Techniker*, *Erster Band*, Berlin 1916. Seit dem zweiten Band seiner Veröffentlichungen spricht Sauerbruch dann auch vom »Sauerbrucharm«, vgl. Ferdinand Sauerbruch, *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand. Eine Anleitung für Chirurgen und Techniker, Zweiter Band*, Berlin 1923.

191 Ferdinand Sauerbruch, *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand, Bd. 1*, S. 236.

192 David Katz, *Zur Psychologie des Amputierten und seiner Prothese*, Leipzig 1921, S. 68.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



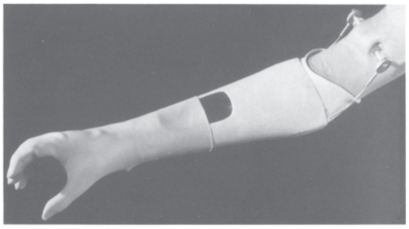


Abb. 13 Prothetische Versorgung eines Patienten mit Bizepskanal. Prothese mit ästhetischem Überzug.

Abb. 13 (a–b): Sauerbruchverfahren – Eingriff (a) und Modell (b)

Hermann Lotze meint, dass der werkende Handgebrauch mindestens so sehr »von der Feinheit der Empfindung«[193] wie von der reinen Muskelkraft des Arms abhängt, so schreibt David Katz' in seinem Hauptwerk, dass »der Chauffeur mit den Pneumatiks die Güte der Chaussee, der Flugzeugführer mit den Tragflächen des Aeroplans die elastischen Verhältnisse der Luft fühlt«.[194] Die Sauerbruch-Prothese macht die Probe aufs Exempel solcher Theorien und wird zum experimentellen Aushandlungsort eines durch taktile Rückkopplungseffekte organisierten, quasi-kybernetischen Weltverhältnisses.[195]

Mit solchen Tastversuchen an und mit der Prothese ist der zweite Effekt des Sauerbruch-Verfahrens angedeutet – namentlich ein gewisses leibtheoretisches ›Nachleben‹ dieser Prothesenkonstruktion. Das lässt sich über die zunächst triviale Tatsache herleiten, dass »[d]ie Amputierten […] den *Gebrauch der Kunsthand erlernen*« mussten[196] und die operative Umfunktionierung der Oberarmmuskulatur das Einüben einer besonderen Körpertechnik[197] erforderte. Das umfasste etwa eine »psychogene

193 Rudolph Hermann Lotze, *Mikrokosmos. Idee zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie. Zweiter Band*, hg. von Nikolay Milkov, Hamburg 2017, S. 203.

194 David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, S. 116.

195 Als Urszene einer kybernetischen Anthropologie sieht das entsprechend auch Karin Harrasser, »Passung durch Rückkopplung. Konzepte der Selbstregulierung in der Prothetik des Ersten Weltkriegs«, in: Stefan Fischer, Erik Maehle, Rüdiger Reischuk (Hg.), *Informatik 2009. Im Focus das Leben. Proceedings*, Bonn 2009, S. 788–801. Harrasser stützt sich dabei auf Stefan Rieger, *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a.M. 2003.

196 Ferdinand Sauerbruch, *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand*, *Bd. 2*, S. 233.

197 Der Begriff der Körpertechnik stammt bekanntlich vom Anthropologen Marcel Mauss und wurde von diesem wiederholt an den eigenen Weltkriegserfahrungen expliziert,

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stumpfgymnastik«,[198] die den Bizeps, der für die Beugung des Unterarms zuständig war, dadurch ›erzieht‹, dass der *fehlende* Unterarm in der Einbildung gebeugt wird. Der versehrte Körper hat also einerseits seine eigene Prothese imaginativ entworfen, für die der reale Sauerbruch-Arm dann übernehmen kann; andererseits zeichnet sich in der Bewegung der imaginären Hand ein ›psychogenes‹ Körperbild als Grundlage der körperlichen Selbststeuerung ab, die mit dem tatsächlichen Körper nicht mehr übereinstimmt. Das ermöglicht es Stefan Rieger, die Regulations- und Steuerungsprinzipien des imaginierten Körpers an zeitgenössisch zirkulierende Theorieentwürfe lebendiger Körper anzubinden:

> Genau an der Schnittstelle und in den (Therapie)Programmen einer *psychogenen Stumpfgymnastik* tritt am Körper ein Regulationsprinzip zutage, das die realen Körpergrenzen übersteigt und ein Phantom des Körpers in das Kalkül einer Steuerung einbezieht, die als fremdverordnete Selbststeuerung in ihrem Status prekärer nicht sein könnte. Dieses Steuerungsprinzip hat den unwissenschaftlichen Namen *Gefühl* und wird von Ach als *Spannungsempfindung* herauspräpariert. Andere Forscher leiten daraus einheitsstiftende Konzepte wie das *Körperschema* bei Paul Schilder oder den *Muskelsinn* bei Samuel Stricker ab.[199]

Die theoretischen Folgen solcher Körpermodelle zeigt beispielhaft das von Rieger erwähnte »Körperschema«, das der Psychiater Paul Schilder über den pathologischen Sachverhalt sich unangenehm bemerkbar machender »Phantomglieder« von Amputierten entwickelt hat.[200] Bei Phantomgliedern handelt es sich bekanntlich um ›imaginierte‹ Empfindungen am amputierten Körperteil, die für die Versehrten als optische Bilder wie als taktile und kinästhetische Empfindungen durchaus reelle Folgen zeitigen:

> Seit einem Jahr hat er [der Patient, A.H.] häufig schießende Schmerzen, die er in den Zehen und in der Ferse des amputierten Gliedes spürt. Auch am Knie empfindet er gelegentlich Jucken. […] Wenn er friert, schmerzt ihn die

---

vgl. Marcel Mauss, »Die Techniken des Körpers«, in: *Soziologie und Anthropologie, Bd. 2*, München 1974, S. 197–220. Vgl. zu einer entsprechenden medienhistorischen Einordnung: Erhard Schüttpelz, »Körpertechniken«, in: *Zeitschrift für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie: Kulturtechniken* 1(1) (2010), S. 101–120.

198 Diesen Begriff übernimmt Stefan Rieger aus einem Aufsatz von Bettmann (Vorname unbekannt): Vgl. Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien*, S. 415. Vgl. dazu auch Karin Harrasser, *Prothesen*, S. 126, die entlang der Schriften Albrecht Bethes den ›Bildungsweg‹ des prothetischen Glieds nachskizziert.

199 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien*, S. 416f.

200 Vgl. das Kapitel »Das Körperschema der Amputierten«, in: Paul Schilder, *Das Körperschema. Ein Beitrag zur Lehre des Bewusstseins des eigenen Körpers*, Berlin und Heidelberg 1923, S. 23–29.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Kälte in den Zehen. Er hat auch ein deutliches Gefühl der distalen Partien, des amputierten Beines, wenn er im Bette liegt. Gleichzeitig hat er auch immer das optische Bild. In der Nacht springt er manchmal auf in dem Gedanken, er habe sein amputiertes Bein noch und stürzt nieder.[201]

Für Paul Schilders Entwurf des Körperschemas sind solche Phantomempfindungen von entscheidender Bedeutung. Wenn Amputierte ein verlorenes Bein wahrnehmen und beschreiben können, sich daran zu kratzen oder sogar darauf zu stützen versuchen, dann steht für Schilder fest, dass die zugrunde liegende »Empfindung, ein amputiertes Glied sei noch da […], nichts anderes ist als die Verkörperung [!] dieses Schemas«.[202] Das Empfindungsschema stellt aber nicht einfach das fantasierte und damit imaginär restituierte Äquivalent des verlorenen Körperteils dar, sondern bleibt wandelbar und ungleichmäßig und entwickelt eine eigene Dramaturgie, für die nicht physiologische Tatsachen, sondern eine psychologische Repräsentationslogik »maßgebend« (so Schilders Begriff) ist:

> Einer unserer Pat. gab ganz präzise an, daß die (ihm optisch-taktil-kinästhetisch gegebenen) amputierten Hände in letzter Zeit näher an den Körper rückten. Dabei behielten aber die Hände ihre natürliche Größe. Und das führt zu einem weiteren wichtigeren Punkt, offenbar ist ja unser Körper nicht allen Teilen psychologisch gleichmäßig repräsentiert. […] Diese Psychologie der Körpervorstellung ist aber für die Phantomerlebnisse maßgebend. Zweifellos empfinden wir und erleben wir unsere Hände ganz anders als unseren Unterarm. Und der weniger wichtige Teil des Körperschemas wird offenbar zunächst unterschlagen. […] Zweifellos ein Verhalten, das mit keiner Nervenreiztheorie vereinbar ist und das nur durch den Rekurs auf das Körperschema geklärt werden kann.[203]

Nicht nur zeigen sich in diesen Beschreibungen bemerkenswerte Parallelen zu den literarischen Darstellungen widerspenstiger Hände, wenn das Phantomglied bemerkenswerte Verzerrungseffekte zeigt, die Hände direkt an den Ellbogen anschließen, größer oder kleiner werden oder dem Patienten näherkommen. Vor allem machen sich Ähnlichkeiten zu derjenigen Form erfühlter Körperlichkeit bemerkbar, die schon in der psychogenen Stumpfgymnastik angezielt wurde: Beide setzen ein Körperverständnis voraus, das mit den tatsächlichen Körperenden nicht identisch ist, und beide werden vor dem Hintergrund eines Krieges beschrieben, der sich für dieses Nichtübereinstimmen von Körperschema und Realkörper verantwortlich zeigt. Nicht zuletzt fallen so auch die Affinitäten zu

201 Ebd., S. 24.
202 Ebd., S. 3.
203 Ebd., S. 27.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derjenigen Theoriefigur auf, die in der Phänomenologie ›Leib‹ heißt: eine erfühlte Körperlichkeit, die nicht mit ihrer physiologischen Beschreibung übereinkommt; die zwar an eine Materialität gebunden, aber nicht mit ihr identisch ist; die das ›Hier und Jetzt‹ des Subjekts definiert, ohne selbst in einem räumlichen Koordinatennetz beschreibbar zu sein; kurzum: die das sinnlich-empfindende Zentrum des Ichs darstellt.[204]

Man könnte das Körperschema so als Teil einer Parallelaktion beschreiben, in der die psychiatrische Forschung an Kriegsversehrten etwas Ähnliches beschreibt wie Husserl an der Selbstbetastung zweier Hände. Umgekehrt lässt sich dieser Überschneidungsraum aber auch theoriegeschichtlich angehen. Dafür bietet sich Maurice Merleau-Pontys 1945 zuerst veröffentlichte *Phänomenologie der Wahrnehmung* an, die nicht nur den ersten Ansatz darstellt, den Leib ins Zentrum der phänomenologischen Philosophie zu stellen, sondern sich dafür auch intensiv mit den medizinischen Forschungen an Kriegsversehrten auseinandersetzt. Merleau-Ponty kommt schon ganz zu Beginn seiner Ausführungen auf das Beispiel des Phantomglieds – und dabei auch auf die Fallgeschichten Schilders – zu sprechen, um das Ungenügen psychologischer wie physiologischer Erklärungen aufzuweisen und darüber seine Theorie leiblichen »Zur-Welt-Seins« zu plausibilisieren.[205] Das Phantomglied wird für Merleau-Ponty zum exemplarischen Aushandlungsort des Zur-Welt-Seins, weil sich in den Spannungen der Um- und Anpassung des versehrten Körpers, der ver-

204 Das läge auch deshalb nahe, weil Schilder selbst einen phänomenologischen Zugang propagierte, vgl. ebd., S. 1f.: »Es ist sehr irrig zu meinen, Phänomenologie und Psychoanalyse stünden abseits der Hirnpathologie und müßten abseits stehen. Vielmehr scheint es mir, daß die Lehre vom Organismus sich einfügen läßt in eine psychologische Betrachtungsweise, welche das Leben und das Ich als Ganzes sieht, besser und sinngemäßer als in ein assoziationspsychologisches Gebäude«. Zu Schilders Versuch, die Psychiatrie mit der Phänomenologie Husserls in Verbindung zu bringen – dabei durchaus in deren transzendentaler Form –, vgl. Paul Schilder, *Selbstbewusstsein und Persönlichkeitsbewusstsein. Eine psychopathologische Studie*, Berlin 1914, besonders: S. 2–22 und 62f.

205 Darauf aufbauend bildet das Körperschema Schilders die vorläufige begriffliche Unterlage der späteren Räumlichkeitsanalysen: »In gleicher Weise ist auch mein ganzer Körper für mich kein Gerüst räumlich zusammengestellter Organe. Ich habe ihn inne in einem unteilbaren Besitz, und die Lage eines jeden meiner Glieder weiß ich durch ein sie allumfassendes Körperschema.« (Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, S. 123.) Vgl. dazu auch Stefan Kristensen, »Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität«, in: Emmanuel Alloa u.a. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Stuttgart 2012, S. 23–36, der den Entwicklungen von Merleau-Pontys Leiblichkeitsbegriff – von der Wahrnehmungstheorie zur Ontologie – über das Körperschema nachgeht.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

meintliche Normalzustand händischer Leiblichkeit *ex negativo* aufweisen lässt:

> Verständlich wird dieses Phänomen [des Phantomglieds, A.H.], das physiologische und psychologische Erklärung gleichermaßen entstellen, aus der Perspektive des Zur-Welt-seins. Was in uns sich der Verstümmelung und dem Gebrechen verweigert, ist das in einer physischen und zwischenmenschlichen Welt engagierte Ich, das sich allen Mängeln oder der Amputation zum Trotz weiterhin auf die Welt spannt und insofern Amputation oder Mangel *de jure* nicht anerkennt. Die Nichtanerkennung des Mangels ist nur die Kehrseite unserer Weltzugehörigkeit, die implizite Verneinung dessen, was der natürlichen, uns unseren Aufgaben und Sorgen entgegen, in unsere Situation und vertrauten Horizonte hinein werfenden Bewegung sich widersetzen will. Den Phantomarm haben, heißt für alles Tun, dessen allein der Arm fähig ist, offen bleiben, heißt das vor der Verstümmelung besessene praktische Feld sich bewahren.[206]

Erneut wird das Phänomen des Ausfalls zum epistemologischen Einfallstor einer durch und durch positiven Perspektive auf den menschlichen Handgebrauch. Merleau-Ponty interessiert sich weniger für die neurologischen oder psychiatrischen Grundlagen des Phantomschmerzes, als für die Formen, in denen sich der Leib darin als »Vehikel des Zur-Welt-seins«[207] und als »Angelpunkt der Welt«[208] zu erkennen gibt. Versehrte Körper und amputierte Gliedmaßen sind dann nur noch die Kehrseite einer durch »Engagement«, »Bewegung« und »Tun« charakterisierten Weltzugehörigkeit. Dem entspricht ein rhetorisches Verfahren, das konstant Verneinungen amassiert, um sie ins Positive zu wenden: »Die *Nicht*anerkennung des *Mangels*« ist die »implizite *Verneinung*« dessen, was »*sich widersetzen* will«. In dieser Turbulenz von Verweigerung und Ermöglichung, von Verneinung und Positivierung wird die vermeintliche Widerspenstigkeit der Phantomhand zur Resilienz eines Leibes umgedeutet, der auf sein praktikables Weltverhältnis nicht zu verzichten bereit ist:

> Im gleichen Augenblick, in dem die gewohnte Welt in mir meine habituellen Intentionen erweckt, kann ich doch, meines Armes beraubt, mich nicht mehr wirklich ihr zugesellen; handhabbare Gegenstände [*les objets maniables*] wenden sich, eben als Gegenstände des Hantierens [*comme maniables*], fragend an meine Hand, die ich nicht mehr besitze. […] So weiß der Kranke von seiner Versehrtheit, indem er sie ignoriert, und ignoriert sie, indem er von ihr weiß.[209]

206 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 106.
207 Ebd.
208 Ebd., S. 107.
209 Ebd., S. 106f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die entscheidende Wendung folgt postwendend, wenn sich aus obiger »Versehrtheit« und »Beraubung« die philosophische Kategorie des ›Zur-Welt-Seins‹ aus der Widerspenstigkeit der *maniables* ableiten lässt:

> Doch dieses Paradox ist das des Zur-Welt-seins überhaupt: der Welt mich zutragend, ballen meine perzeptiven und praktischen Intentionen sich auf Gegenstände zusammen, die mir letztlich als ihnen vorgängig und sie übersteigend erscheinen, und die gleichwohl für mich nur existieren, insofern sie mein Denken und Wollen betreffen.[210]

Der Phantomschmerz der amputierten Hand ist, als Schattenwurf einer funktionalen Weltzugewandtheit bestimmt, maximal verallgemeinerbar: Der sich verweigernde Weltzugang nach der Handamputation ist deckungsgleich mit dem »Paradox des Zur-Welt-seins überhaupt«. Die Widerspenstigkeit der Hand wird zum Angelpunkt einer argumentativen Bewegung, deren Formulierung leibphilosophischer Theoreme an den Ausfall des Handgebrauchs gebunden bleibt.

In dieser philosophischen Deutungsmethode sind die Ähnlichkeiten zu Heideggers Analyse der Weltlichkeit unübersehbar, in der sich auch erst über den Umweg der »Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit«[211] eine positive Bestimmung der Zuhandenheit von Zeug eröffnet hat. Man hat es zwischen Heidegger und Merleau-Ponty mit einer dreifachen Parallele händischer Operationen zu tun. *Erstens* organisiert die Hand ein sich präsentierendes Weltverhältnis – »Zuhandenheit« und »In-der-Welt-Sein« bei Heidegger, »Handhabbarkeit« und »Zur-Welt-Sein« bei Merleau-Ponty –, das den Umweg über das Sperrige, das Sich-Widersetzen oder das Nichtfunktionieren nehmen muss. *Zweitens* wird, so wie sich bei Heidegger im Zuhandenen die Welt schlechthin »meldet«,[212] auch bei Merleau-Ponty das Handhabbare einer ontologischen Wendung unterzogen:

> Wie kann ich Dinge als Gegenstände der Hantierung [*des objets comme maniables*] wahrnehmen, da ich doch nicht mehr mit ihnen hantieren [*manier*] kann? Das Hantierbare [*le maniable*] kann nicht mehr das sein, womit ich wirklich hantiere [*je manie*], sondern muß zu etwas geworden sein, womit *man* hantieren kann; es ist nicht mehr *hantierbar für mich* [*maniable pour moi*], es ist nurmehr *hantierbar an sich* [*maniable en soi*].[213]

---

210 Ebd., S. 107.
211 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 74.
212 Vgl. ebd.
213 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 107.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus dem Ausfall der *maniables* leitet Merleau-Ponty nicht nur Charakteristika des menschlichen Leibs, sondern die ›Hantierbarkeit der Welt‹ schlechthin ab. *Drittens* wird im Strudel händischer Lexeme deutlich, dass die Hand nicht nur als epistemologischer, sondern gleichermaßen als sprachlicher Operator aktiv wird. War bei Heidegger die Hand nicht zufällig Bildspender für das »Vorhandene« und »Zuhandene«, so inszeniert auch Merleau-Ponty ein rhetorisches Spiel von Hand, Hantieren und Handhabung [*main*, *manier*, *maniables*], deren Anhäufung nicht mehr unterscheiden lässt, ob man es hier noch mit tatsächlichen Händen oder mit Metonymien des ›Zur-Welt-Seins‹ zu tun hat. Nur bei Merleau-Ponty erinnert aber das Phantomglied und der Rückgriff auf die Forschungen an kriegsversehrten Subjekten daran, dass in der Widerspenstigkeit der unbrauchbaren Hand die Gewalt des Weltkriegs zumindest latent anklingt.

An den Forschungen rund um amputierte Kriegsversehrte, ihren realen Prothesen und ihren phantomalen Scheingliedern haben sich anthropologische Modelle, leibtheoretische Entwürfe und chirurgische, politische sowie ökonomische Zugriffsformen auf Soldatenkörper aufweisen lassen, die ebendiese Körper nur im Modus ihres Ausfalls zum Objekt ihres theoretischen Interesses werden lassen. Die Prothese ist dabei nicht wie bei Kapp als unheimliches Defizienzphänomen beschrieben, sondern als Experimentierschauplatz medien-, technik- und leibtheoretischer Entwürfe, bei der verschiedene Konstruktionsprinzipien unterschiedliche epistemologische Folgen zeitigen. Stellvertretend dafür stehen die Zugänge des Ingenieurs Georg Schlesinger und des Chirurgen Ferdinand Sauerbruch. Während Schlesingers Arbeitshand den Soldatenkörper in einem Maschinendispositiv verortet, das Produktivisierungs-, Optimierungs- und Normierungsentwürfe implizit oder explizit umfasst, zeigt sich an Sauerbruchs Konstruktion ein taktiles Rückkopplungsmodell, dessen diskursiver Nachhall sich über Paul Schilder bis in die Leibphänomenologie Maurice Merleau-Pontys nachweisen lässt.

Sowohl im maschinellen Modell Schlesingers wie in der Rückkopplungshand Sauerbruchs zeigt sich die Figur der Widerspenstigkeit als eine produktive epistemologische Deutungsoption. Was Stefan Rieger als Anthropologiebildung im Modus des Ausfalls beschreibt, wird von der Hand her betrachtet als wissenspoetologisches Paradigma erkenntlich, das sowohl der Reflexion des Handgebrauchs und den an sie geknüpften theoretischen Entwürfen dient wie es deren sprachliche Darstellungsoptionen bereitstellt. Die historische Signatur dieser Versuche bleibt aber eine der Gewalt. Sowohl die praktischen Konstruktionen wie auch die theoreti-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Entwürfe speisen sich aus einer Kriegserfahrung, welche die Hand dadurch zum Problem werden lässt, dass das *instrumentum instrumentorum* den Instrumenten der Kriegsführung nichts mehr entgegenzusetzen hat.

5.4 Traumatologien des Handverlusts

a) Entdeckung und Verdeckung des Traumas: Leo Perutz und Carl Hermann Unthan

Dass noch Merleau-Pontys Leibtheorie von den Forschungen an kriegsversehrten Subjekten geprägt ist, legt nicht nur Spuren zu den Prothesen- und Amputationsforschungen Ferdinand Sauerbruchs, David Katz' oder Paul Schilders, sondern auch zu dem in der Einleitung besprochenen Roman *Zwischen Neun und Neun* von Leo Perutz (Kap. 1). Dessen Protagonist Stanislaus Demba mag, wenn er aufgrund seiner Handschellen die Hände nicht mehr benutzen kann, genau jenes Kippbild eines ›Zur-Welt-Sein‹ darstellen, das durch und durch von den Händen organisiert wird, sich aber erst in deren Widerständigkeit offenbart. Demba wäre der Patient, der im Sinne Merleau-Pontys seinen »Mangel *de jure* nicht anerkennt«[214] und sich seiner ›Handlosigkeit‹ zum Trotz auf die Welt zu entwerfen versucht. Nicht zuletzt ist ja Dembas Versuch, sich ohne Hände durch den Tag zu bewegen, von Andeutungen auf den Weltkrieg[215] – und an einer Stelle explizit auf Handverstümmelungen[216] – durchzogen. Das zeitgenössische Publikum mag in Dembas handloser Existenz ein

214 Ebd., S. 106.

215 Wie in der Einleitung angedeutet, sind neben Anspielungen auf diegetischer Ebene – etwa dem Rücktritt des ungarischen Ministerpräsidenten – auch autobiografische Aufzeichnungen hier hilfreich: Perutz selbst wurde in Galizien mit einem Lungenschuss verletzt und behauptete später, einer gehetzten Figur wie Stanislaus Demba an der Front in Ungarn begegnet zu sein. Dessen Schicksal, so Perutz, sei »das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit« (zitiert nach Hans-Harald Müller und Brita Eckert (Hg.), *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Wien und Darmstadt 1989, S. 81)it..

216 Dort wird als Industrieunfall getarnt, was das zeitgenössische Publikum als Anspielung auf Kriegsverstümmelungen verstanden haben mag: Demba behauptet, er sei in einer Industriebäckerei »mit beiden Armen in die Mahlmaschine« geraten; seine Gesprächspartnerin bekommt daraufhin »eine rasende Angst, daß er auf den Einfall kommen könnte, ihr seine verstümmelten Arme zu zeigen. Zwei kurze, blutunterlaufene Stümpfe – Nein! Sie konnte nicht daran denken.« (Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, Wien 1993, S. 35.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht allzu untypisches Problem erkannt haben. Den Herausforderungen, die Demba seine Handlosigkeit stellen, nimmt er sich jedenfalls ganz im Sinne der Motivationsschriften der Zeit an: »Aber das lockt, Steffi«, teilt er sich mit, »du glaubst nicht, was für eine Routine ich schon darin habe, die Hände nicht zu zeigen.«[217] Wie schwierig ein Leben ohne Hände tatsächlich ist, wird aber schrittweise deutlich, wenn Demba an den einfachsten Griffen – etwa einen Brief entgegenzunehmen – scheitert. Bekanntlich wird die Vergeblichkeit seines Unterfangens angesichts des narratologischen *turns* der Schlusspassage, die Dembas gesamten Versuch als letzte Halluzination vor dem Tod enthüllt, insgesamt als Erzähl- und Formprinzip des Romans ersichtlich. Einerseits übt sich Demba also in dem, was Peter Sloterdijk als »Trotzanthropologie« bezeichnet hat: der Versuch, sich willensstark und hochmotiviert dem körperlichen Mangel zu widersetzen, um dem Virtuositäts- und Übungswesen der modernen »Anthropotechnik« Folge zu leisten.[218] Andererseits geht der Roman mit diesem Versuch unbarmherziger um, als das mit Sloterdijks Theorem vereinbar wäre. Nur so lässt sich ein Erzählverfahren deuten, das die gesamte Handlung als Illusion entlarvt. Die Erzählhaltung des Romans durchkreuzt die Motivation Dembas, indem sie die Ausweglosigkeit der anfangs noch derart lockenden Unternehmung der Handlung von Beginn an einschreibt.

Vor diesem Hintergrund wird die narratologische Rahmung von Dembas Handeln als Ausdruck derjenigen traumatischen Erfahrung lesbar, die auf Ebene des *plots* nie wirklich zur Sprache kommt. Beispielhaft zeigt sich das an dem in der Einleitung schon beschriebenen logischen Bruch im Verhältnis von Figurenperspektive und unglaubwürdigem Erzählmodus. Dass Demba die gesamte Handlung nur halluziniert, ist mit der in der ersten Romanhälfte vorherrschenden Fokalisierung über außenstehende Charaktere kaum zu vereinbaren. Der Roman verweigert sich einem narratologischen Deckungsverhältnis von Erzählwelt und Figurenwahrnehmung.[219] Vor dem Hintergrund des nur andeutungsweise zur

217 Ebd., S. 127.

218 Vgl. Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt a.M. 2009, S. 69.

219 Vgl. Matías Martínez, »Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*«, in: Tom Kindt und Christoph Meister (Hg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen 2007, S. 23–33, hier: S. 25: »Indem Perutz, wie gesagt, eine Erzählform (allwissendes Erzählen) verwendet, die mit dem erzählten Inhalt (Sterbephantasie) nicht vereinbar ist, verzichtet er auf eine Naturalisierung seines Erzählens, nämlich auf eine stimmige Erzählkonstruktion. Darin zeigt sich wohl weniger

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sprache kommenden Kriegsgeschehens lassen sich umgekehrt solche widerständigen ›Restbestände‹, die sich der vermeintlichen Sterbefantasie Dembas nicht fügen wollen, als der *reale* Bestand von Dembas halluzinierter Unternehmung deuten. Was in Perutz' Roman passiert, wäre dann nicht einfach nur von Demba erträumt, sondern verwiese auf die tatsächliche Handlosigkeit von Kriegsversehrten, die tatsächlich »zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett«[220] liegen, wie es Demba für sich selbst in einer Passage vermutet. Das hintergründige Erzählverfahren des Romans belässt zwar das Erleben dieser Kriegsgewalt in Latenz, räumt aber gerade dadurch der traumatischen Gewalterfahrung des Krieges mehr Platz ein als Merleau-Pontys »Zur-Welt-Sein« oder die erwähnte »Trotzanthropologie« Peter Sloterdijks.

Im Folgenden soll es um diese Gewalterfahrungen gehen, ohne dass dabei das weite Feld der Diagnose- und Behandlungsformen von Kriegsneurotikern in Medizin, Psychiatrie und Psychoanalyse *in toto* aufgearbeitet werden kann.[221] Stattdessen sei in bewusst punktuellen Lektüren das Problem des Handverlustes aufgegriffen, um zu untersuchen, wie die in den Programmen der Prothesenforschung entweder übergangenen oder eine bloß randständige Rolle spielenden Gewalterfahrungen sich in die sprachliche Darstellung, die formalen Entwürfe oder sogar in ganze ästhetische Programme literarischer und filmischer Versuche einschreiben – die intrikate Erzählform von Stanislaus Dembas halluziniertem Versuch ist ein Beispiel dafür. Sloterdijks These über die »Trotzanthropologie« wurde dabei nicht zufällig als Kontrastfolie zu Perutz' *Zwischen Neun und Neun* gewählt. Denn dem Versuch Sloterdijks, die Moderne als Geschichte von Virtuosentum und Übungsprogrammen neu zu beschreiben, verdanken

---

ein Fehler von Perutz als vielmehr seine – in anderen Aspekten des Textes weniger prägnante – Modernität.«

220 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 90.

221 Es soll an dieser Stelle nicht eine Neuerzählung oder ein Neuentwurf eines Trauma-Konzepts skizziert werden – jenseits der literaturwissenschaftlich bedeutsamen Tatsache, dass das Trauma eine in der Vergangenheit liegende Gewalterfahrung mit dem Problem seiner Erzähl- und Darstellbarkeit verknüpft. Das literaturwissenschaftliche Interesse am Trauma fand vor allem im Zuge dekonstruktivistischer Theoriedebatten in den 1990er-Jahren seinen Höhepunkt. Zur kulturgeschichtlichen Einordnung vgl. den zitierten Sammelband: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma*. Einen Überblick über den Traumabegriff in den Theoriedebatten der 1990er-Jahren gibt Sigrid Weigel, »Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«, in: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln 1999, S. 51–76.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

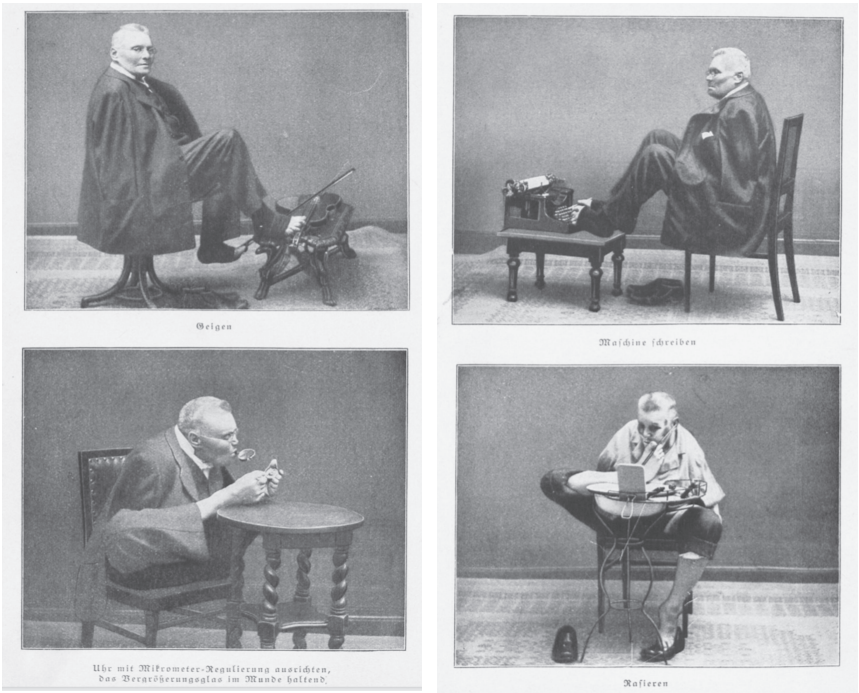


Abb. 14: Unthans Fußfertigkeit, fotografisch inszeniert

wir den Hinweis auf das vergessene Buch eines Handlosen, das nicht nur mit Perutz in einem konfliktvollen Diskussionszusammenhang steht, sondern in dem das Problem der traumatischen Gewalterfahrung in der Form eines ›beredten Schweigens‹ offenbar wird.

Es handelt sich um die 1925 erschienenen Memoiren des armlos geborenen Carl Hermann Unthan mit dem Titel *Das Pediskript – Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen*, welches in der autobiografischen Erzählung einer mit Witz und Fleiß absolvierten Lebensgeschichte zu illustrieren versucht, dass man, fehlen einem die Hände, eben seine Füße benutzen muss.[222] Neben der Darstellung seines erfolgreich auf den Varieté- und *Freak-Show*-Bühnen Europas und Amerikas zugebrachten Lebens sind dem Buch Fotografien angefügt, die Unthan beim Rasieren,

222 Carl Hermann Unthan, *Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen*, Stuttgart 1925 [in diesem Unterkapitel mit Seitenzahlen in der Klammer im Fließtext zitiert].

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Waschen, Schwimmen, Schießen oder dem titelgebenden Schreiben mit den Füßen zeigen (Abb. 14). Die emanzipative Botschaft seiner Autobiografie ist die einer reklamierten Normalität.[223] Kontext und Antriebsmoment der schriftstellerischen Unternehmung Unthans ist aber auch hier ein Weltkrieg, der »die Zahl der Armlosen beträchtlich vermehrt [hat]« (312), wie er selbst schreibt. Tatsächlich hat Unthan schon 1916 – also neun Jahre vor dem *Pediskript* – ein Hilfsbüchlein unter dem Titel *Ohne Arme durchs Leben* verfasst, das mit einem Aufruf »An meine kriegsbeschädigten Freunde« beginnt.[224] Und in einem 1917 in der *Gartenlaube* veröffentlichten Artikel erkennt Unthan im Krieg zumindest die Gelegenheit, durch die Schicksale armamputierter Soldaten, »die sich seit Jahrhunderten im Versteck abspielende Tragödie der armlos Geborenen ins Licht der Öffentlichkeit«[225] zu rücken. In diesem Zwischenraum von Behindertenpädagogik und Kriegsfürsorge – und damit den Unterschied von armlos Geborenen und armlos Gewordenen übergehend – verortet Unthan die Schreibmotivation seines *Pediskripts*, dessen Ziel darin besteht, »eine richtigere Behandlung aller künftigen Krüppel nach sich [zu] ziehen« (267). Angezielt wird, die sogenannte ›Krüppelfürsorge‹ in Produktivitätsdiskurse zu überführen und die ökonomische Reintegration der Kriegsversehrten als deren primäres Ziel festzulegen. Über ebendiese ökonomische Motivierungsstrategie wird der Ort der traumatischen Gewalterfahrung damit aber weniger thematisiert als geradezu verdeckt.

Deutlich wird dies in der ständig präsent gehaltenen, handlosen Schreibszene des *Pediskripts*, etwa wenn mitten in die autobiografische Tätigkeit »der Doppelmord in Sarajewo ein[schlägt] wie ein Blitz« (267). Das Schreiben seines Buches wird infolge des Kriegsbeginns unterbrochen,

223 Vgl. Dazu Lucie Storchovà, »Normalizing Bodily Differences in Autobiographical Narratives of the Central European Armless Wonders Carl Hermann Unthan and František Filip«, in: Anne Kérchy und Andrea Zittlau (Hg.), *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and »Enfreakment«*, Cambridge 2012, S. 169–192. Storchovà zeigt, wie Unthan in seiner Biografie für sich heteronormative Auffassungen von Maskulinität und Sozialstatus reklamiert.

224 Vgl. Carl Hermann Unthan, *Ohne Arme durchs Leben*, Karlsruhe 1916, S. 5. Unthan widmet diese Schrift den Kriegsversehrten – mit bemerkenswertem futurischem Bezug: »Euch allen, die Ihr Arm oder Bein auf dem Altar des Vaterlandes niedergelegt habt *und noch niederlegen werdet* [!], widme ich dies Büchlein in tiefer Ehrfurcht und Anerkennung Eures Heldentums.« (Ebd., S. 6, Hervorhebung A.H.)

225 Der Artikel mit dem Titel »Vergessene Menschen« erscheint in der 34. Ausgabe der *Gartenlaube* von 1917 und wurde ins *Pediskript* mitaufgenommen, vgl. dort S. 308–316, hier: S. 312. Unthan leitet seine Reflexion mit den Worten ein: »Ein Gutes hat der Krieg auf diesem Gebiete geschaffen…« (ebd.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um einer Fürsorgetätigkeit nachzugehen, die nachträglich das autobiografische Projekt rechtfertigt. Der Autobiograf, der sich eigentlich zur Ruhe gesetzt hatte, schreitet ein letztes Mal zur Tat:

> Ich sah die ersten Verwundeten ausladen und hörte ihr Stöhnen. Vor mir stieg ein Schreckgespenst auf, daß ich erbebte. Wie werden sich die vielen Tausende in dem unvermittelt über sie hereingebrochenen Krüppeltum zurechtfinden?
> »Minx [Unthans Kosename für seine Frau, A.H.], ich führe in den Lazaretten vor, wie man sich helfen und dabei fröhlich sein kann, und auch du mußt dazu beitragen, sie über die schwerste Zeit hinwegzubringen.« – »Buwi, dazu hilft Arbeit am besten.«
> Auf mein Angebot beim VII. Korps in Prag und dem Kriegsministerium in Wien, kostenlose Vorträge mit Vorführungen in der Selbsthilfe in Lazaretten zu halten, kam keine Antwort. (267f.)

Diese Passage – mag sie noch so deutlich eine nachträgliche Verklärung sein – verweist auf die entscheidende Verzahnung des autobiografischen Schreibens mit dem Kriegskontext und deutet Methoden und Zielsetzung von Unthans Pädagogik mit den Stichworten ›Arbeit‹ und ›Selbsthilfe‹ bereits an. Unthans Fußvirtuosität fügt sich in einen politisch wie medizinisch konservativen Diskurs um die Versehrtenfrage, der die Prothese grundsätzlich kritisch betrachtete.[226] Schon 1915 wurde die Maxime dieser Fürsorgeform von Konrad Biesalski irgendwo zwischen Körpergymnastik und Radikalkonstruktivismus formuliert: »Es gibt kein Krüppeltum, wenn der eiserne Wille besteht, die Behinderung der Bewegungsfreiheit zu überwinden.«[227] Die Antwort auf das Versehrtenproblem bestünde demnach nicht in der Herstellung von findigen Prothesen, sondern in der Selbsttechnik der Selbsthilfe. Bei Unthan wird entsprechend eine ›Entkrüppelungsmaßnahme‹ vorgestellt, die aus nichts anderem besteht als Fleiß, guter Laune und dem festen Glauben, »daß den Zehen der

---

226 Das ist schon in den Schriften des Freiherrn von Künßberg angegklungen (mit dem Unthan indes auch zusammentraf; vgl. ebd. S. 274f.), der die Prothese als tendenziell effeminierendes ›Schmuckstück‹ abgetan hatte, das sich für den deutschen Soldaten schon deshalb nicht gebührt, weil sie kaschiert, was »im heiligen Kriege geopfert« wurde. (Eberhard Freiherr von Künßberg, *Einarm-Fibel*, S. 60)

227 Konrad Biesalski, »Wer ist der Führer in der gesamten Fürsorge für unsere heimkehrenden Krieger«, in: *Tägliche Rundschau*, 18. Januar 1915, ohne Seitenangabe. Hier zitiert nach Simon Bihl, »Entkrüppelung der Krüppel«, S. 112. Zu Biesalski vgl. Sarah Mohi-von Känel, *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik,* S. 132ff.; zur kriegspsychologischen Heilmethode durch Willensanstrengung vgl. Bernd Ulrich, »Die Kriegspsychologie der zwanziger Jahre und ihre geschichtsphilosophische Instrumentalisierung«, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma,* S. 63–78.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Instinkt innewohnt, die mangelnden Fingerchen zu ersetzen« (310f.). Beispielhaft sei das Übungsprogramm der Selbsternährung erwähnt: »Löffel oder Gabel kann jeder ohne Vorübung zwischen der großen und nächsten Zehe halten, nur nicht fest. Der Neuling muß sich durchstümpern, bis sich der Griff durch die Übung gefestigt hat; es wird ihm immer noch besser schmecken, als wenn er gefüttert wird.«[228]

Damit ist die Erziehung zur Selbstständigkeit als wichtigste Körpertechnik des Unthan'schen Verfahrens aufgewiesen und ein Ideal autonomer und produktiver Lebensführung formuliert, wie es über ›Vorzeigeinvaliden‹ und ›Krüppelvirtuosen‹ während und nach dem Ersten Weltkrieg vielfältig medial inszeniert wurde.[229] Das Prinzip dieser Selbsterziehung ist eine Logik der Ersetzbarkeit, welche die Gesamtfunktionalität des Körpers nicht auf die Funktionen von einzelnen Körperteilen reduzieren möchte: Was die Hand als *instrumentum instrumentorum* zu leisten im Stande ist, kann nach Unthan auch mit den Füßen bewerkstelligt werden – man muss nur wollen. Entsprechend ist auch für Prothesen kein Platz: »[D]a wo die Prothese hinkäme, befindet sich bei jeder Dienstleistung mein Bein, und nach Erasmus von Rotterdam können sich nie zwei Gegenstände auf ein und demselben Platze befinden.« (273) Nichts Schlimmeres gibt es daher für Unthan als den Sauerbruch-Arm, der zusätzlich noch einen operativen Eingriff am Restarm erfordert, der längst durch eingeübten Fußgebrauch ersetzt sein sollte. Die Nutzlosigkeit dieses Verfahrens illustriert Unthan an einem Jungen, der von der etablierten Behindertenpädagogik zur Untätigkeit gezwungen wird:

> »Hast du deine Arme verloren?« fragte ich einen neunjährigen Knaben. »Ja, sie sind mir zwischen Bahnpuffern abgequetscht worden.« – »Arbeitest du etwas?« – »Nein, ich soll Kunstarme bekommen.« […]
> Der Arzt erklärte mir, er werde dem Jungen Sauerbruch-Arme anfertigen lassen. Ich sprach ihm meine Zweifel sehr deutlich aus, ob sich die zur Bewegung der künstlichen Arme nötigen Oberarmmuskeln (Biceps) genügend kräftig entwickeln ließen, und riet gleichzeitig zur Ausbildung der Füße. (269f.)

Einige Wochen später trifft er den Jungen wieder, der zwar mittlerweile einen Muskelkanal, aber immer noch keine Prothesen hat: »›Hast du noch keinen Kunstarm?‹ – ›Der Herr Doktor hat mir dazu die Armstummel durchstochen; sie sind aber noch nicht ganz verheilt.‹ Das war ungeheuerlich. ›Was arbeitest du jetzt?‹ – ›Nichts; ich muß doch warten!‹« (282)

228 Carl Hermann Unthan, *Ohne Arme durchs Leben*, S. 57.
229 Vgl. Sabine Kienitz, *Beschädigte Helden*, S. 192–209.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ungeheuerlich, weil doppelt betont, scheint vor allem die Tatsache zu sein, dass die Behinderung den Knaben von der Arbeit abhält. Daran scheint auch der Sauerbruch-Arm nichts zu ändern, suggeriert Unthan, der hier, bedenkt man die diskutierten Entwürfe von Schlesinger und Sauerbruch, nicht ganz auf der Höhe des Prothesendiskurses anzusetzen scheint. Als zentrale Argumentationsfigur wird darüber aber ein Wille zur Arbeit ersichtlich, vor dem sich auch neunjährige Kinder nicht zu drücken haben. Wenn die Unthan'sche Körpertechnik verspricht, aus amputierten Kindern »auf einfachem Wege zufriedene und nützliche Menschen zu machen« (285), dann gilt das jedenfalls auch für die versehrten Kriegsrückkehrer, an die er sich in *Ohne Arme durchs Leben* richtet: »Als Portiers, Hausversorger und Fahrstuhlführer könnt Ihr Berühmtheiten werden. Ihr müßt nur wollen. […] Braucht Ihr etwas mehr Zeit zum Ankleiden als Euer zweiarmiger Kollege, so steht eine Viertelstunde früher auf, laßt Euch aber niemals einfallen, von Eurem Brotgeber eine Nachsicht für Euren Zustand zu verlangen.«[230]

Mitleid und Nachsicht ablehnen: Das ist auch an Sozialkassen und Rentenversicherungen adressiert, gegen die Unthans Unternehmen eine Produktivmachung versehrter Körper in Stellung bringt, die sich als gleichzeitig therapeutischer, lebenspraktischer und ökonomischer Selbstzweck rechtfertigt: »Die Übergangszeit, bis Ihr Euch in dem neuen Reich zurechtgefunden und Euer seelisches Gleichgewicht wiedergewonnen habt, […] für sie kann ich Euch nur *ein* Heilmittel bieten, das auch beschleunigend wirkt, Euch die Bürde tragen hilft. Das Zauberwort lautet: *Arbeit.*«[231] Dieses Zauberwort entschlüsselt einen Diskurs, der das autobiografische Schreiben mit der Inszenierung von ›Vorzeigekrüppeln‹ und den Diskussionen um Prothesenbau und Kriegsversehrtenfürsorge verschaltet.

Dieser Zusammenhang geht bei Sloterdijk, der von Unthan ausgehend eine sogenannte »Krüppelanthropologie« für das gesamte 20. Jahrhundert als diskursives Paradigma festsetzt, tendenziell verloren.[232] Er verortet Unthan in einem modernen Übungs- und Virtuositätsdispositiv, innerhalb dessen er auch den Behindertenpädagogen Hans Würtz zum »Reichstrainer der Behinderten« und zum »Trappatoni der Krüppel«[233] erklären kann. Die Fußballmetaphorik ist hier kaum zufällig, sondern Teil des Ver-

230 Carl Hermann Unthan, *Ohne Arme durchs Leben*, S. 72f.
231 Ebd., S. 6.
232 Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern*, S. 69.
233 Ebd., S. 93.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

suchs, die Schriften Unthans und Würtz' in einer Geschichte athletischer Perfektibilität einzuordnen, wie sie dem modernen Individuum als *die* große anthropotechnische Herausforderung der Zeit aufgegeben sei. Auf diesem »Rasen der Existenz«[234] werden die Verbindungen zu Psychotechnik, Arbeitsschule und anderen Produktivisierungsmaßnahmen allerdings gekappt und damit der biopolitische und ökonomische Subtext, der dem Versprechen dieses »Dasein[s] in Krückenlosigkeit«[235] zugrunde liegt, entweder übersehen oder ›unter der Hand‹ naturalisiert.

Es liegt nicht im Zuständigkeitsbereich dieser Lektüre, über die psychologischen und pädagogischen Maßnahmen zu urteilen, die Unthan für die Versehrtenproblematik seiner Zeit und seines Erfahrungshorizonts in Stellung bringt. Es kann aber in der Lektüre seiner Texte die besondere Substruktur einer Körperpolitik zutage gefördert werden, die mit Konzepten der Ersetzbarkeit, der Willensanstrengung und einer besonderen Humoristik eine auf versehrte Soldatenkörper ausgerichtete Produktivitätsmaschine in Gang setzt. Wenn dabei wiederholt die Arbeit auch als *therapeutisches* Konzept zur Sprache kommt, dann verweist dies auch auf den entscheidenden blinden Fleck von Unthans Enthinderungsmaßnahmen, insofern diese zwischen armlos *Geborenen* und armlos *Gewordenen* nicht mehr unterscheiden. Die Differenz zwischen diesen beiden ist für den Kriegskontext allerdings entscheidend, denn sie verweist auf eine Gewalterfahrung, welche die Frage nach der Passung und der Umerziehung, nach der Rückkehr und der Reintegration stets vor dem Hintergrund einer Verletzung und eines traumatischen Erlebnisses stellt. Ein Roman wie Leo Perutz' *Zwischen Neun und Neun* scheint gerade auf diese Gewalterfahrung mit seinem besonderen Erzählverfahren zu reagieren. Umgekehrt wird die »Trotzanthropologie« Unthans vom Studenten Stanislaus Demba auf diese latent bleibende Gewalterfahrung geprüft, wenn dessen Enthinderungsprogramm vom Roman schrittweise vor den Horizont der Kriegserfahrung derjenigen Soldaten gerückt wird, die »zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalsbett« liegen.[236]

234 Ebd.
235 Ebd., S. 83.
236 Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*, S. 90.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

b) Ästhetische Umcodierung: Claire Golls Amputationserzählungen

Inwiefern tradierte Erzähl- und Darstellungsmodi aufgegriffen, revitalisiert und rekontextualisiert werden, um die traumatische Signatur kriegsbedingter Handlosigkeiten in literarischen Texten darzustellen, soll an zwei Erzählungen Claire Golls aus dem Jahr 1918 gezeigt werden. Ihr im Schweizer Exil entstandener Novellenband *Die Frauen erwachen* thematisiert das Problem der Amputation von Händen aus dem Blickwinkel von Zuhausegebliebenen bzw. Rückkehrenden und widmet sich dabei in recht deutlichen Pinselstrichen insbesondere weiblichen Schicksalen des Krieges. Der Band versucht sich an einer kriegskritischen Perspektivierung, die sich insbesondere an die Frauen der ›Heimatfront‹ wendet, denen – etwa in der Erzählung *Die Wachshand* – eine Mitschuld an den Gewalteskalationen des Krieges gegeben wird.[237] Die sehr offenkundig vorgetragene Intention der Novellen mündet in einem Erzählstil, der den expressionistischen Sprachduktus mit Elementen des Melodrams verbindet – kurzum: der es an Deutlichkeit nicht mangeln lässt. Das mag an den Eröffnungssätzen ebenjener Erzählung *Die Wachshand* ersichtlich werden, in der ein nach Hause zurückkehrender Soldat von seiner Frau am Bahnhof empfangen wird:

> Der Zug spie die Reisenden aus. Sehr viele Soldaten. Als einen der ersten einen jungen Offizier. Seine Augen suchten. Da stand seine junge Frau, ebenfalls suchend, ängstlich. Als ihre Blicke zusammenfuhren, zuckte ein Erschrecken über sie hin. Ihr Blick stürzte von seinem Auge herunter auf seine Hand und saugte sich dort fest, so daß er sie unruhig hin und her rückte. Wie ein weißes Tier kroch diese Hand unter dem Ärmel hervor, blaß und gespenstisch. Es war eine Wachshand. Wie eine Giftblume brach sie aus ihm heraus. Die Frau zitterte, wenn sie an eine zufällige Berührung mit ihr dachte. (151)

Im parataktischen Stil expressionistischer Prosa beschreibt die Eröffnungsszene die beklemmende Begegnung der Ehefrau mit der amputierten Hand ihres Ehemannes, die in der Blicklenkung, der amorphen Animalität und der Berührungsangst ein Arsenal von Unheimlichkeiten aufruft,

---

237 Claire Goll, *Die Frauen erwachen (Novellen)*, in: *Der gläserne Garten. Prosa 1917–1939*, Berlin 1989, S. 149–198, hier: S. 157 [in diesem Unterkapitel mit Seitenzahlen in der Klammer im Fließtext zitiert]. Vgl. zum Problem der Rückkehrer und der Daheimgebliebenen: Catherine Smale, »›Direkt aus dem Krieg in die Liebe‹: Depictions of the ›Heimatfront‹ in the early prose of Claire Goll«, in: *German Life and Letters* 72(1) (2019), S. 64–74. Vgl. zur Literaturgeschichte der Kriegsheimkehrer allgemein: Sarah Mohi-von Känel, *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik,* S. 51–92.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das den Diskurs um versehrte Soldatenkörper mit der Motivik des Schauermärchens verbindet. Die weitere Handlung ist schnell nacherzählt: Weder stellt sich mit der Wiedervereinigung des Ehepaars – die nicht zufällig die sprachlich ambigen Vornamen Marc und Ines tragen – das harmonische Eheglück wieder her, noch erhält Marc die Anerkennung für das Opfer seiner Hand, das er »auf dem Altar des Vaterlandes« erbracht hat. (153)[238] Über den als Binnenerzählung wiedergegebenen Bericht seines Handverlusts kommt es zum Bruch zwischen den Eheleuten. Im Angesicht eines französischen Soldaten erlebte Marc zwar einen Moment des Zauderns, in dem sich die Möglichkeit der Versöhnung andeutete: »Einen Augenblick vergesse ich über den Menschen den Feind.« (155) Er überwand diesen allerdings und erschoss sein Gegenüber. Der feindliche Soldat sank ihm »grotesk, in beinah brüderlicher Geste, an die Brust« – und in diesem Moment verpasster Brüderlichkeit »fällt es schwarz aus dem Himmel über uns: eine Granate. Zerquetscht mir die Hand.« (155) Die erhoffte Anerkennung für seinen vermeintlichen Heroismus verweigert ihm Ines und konfrontiert ihn mit dem Tucholsky'schen Vorwurf: »Du bist ja ein Mörder!« (155) Davon ausgehend wird die Wachshand zum Menetekel kriegerischer Gewalt, das aber nicht nur den zurückgekehrten Marc beschuldigt, sondern sich auch an die daheimgebliebene Ines wendet. Peripetisch zugespitzt wird diese Einsicht, als die Hand, nachts auf dem Nachttisch abgelegt, ihre Finger Ines entgegenstreckt:

> Sie ächzte, warf sich herum, stieß mit der Hand an etwas Glattes, Weiches, das weiß auf dem Nachttisch zwischen den Betten lag. Die Hand, die Wachshand! Der Mann mußte sie heimlich abgezogen und dahin gelegt haben! Sie war durch einen Zufall im Gelenk aufgebogen, so daß sich die Finger in die Höhe richteten. Sie zeigte nach ihr hin. Neben jeder Frau lag jetzt eine solche Totenhand, trennte sie von dem Mann, drohte und wuchs über ihre Nacht hinaus. Es war das Zeichen, unter dem sie alle schliefen.
> Sie krümmte sich vor Angst, die Hand füllte das ganze Zimmer an. Jeder einzelne Finger hob sich auf und klagte sie an: Du! (157f.)

Diese Wachshand »als Zeichen, unter dem sie alle schliefen«, lässt Ines die Flucht im Selbstmord suchen. Sie zeigt aber auch mit ihren Fingern auf die weibliche Leserinnenschaft, an die sich die Novellen mit ihrer Widmung »Allen Schwestern« (150) so markant richten: »Warum hatten

238 Unthan spricht in identischer Form vom »Altar des Vaterlandes«, auf dem »Ihr Arm oder Bein […] niedergelegt habt und noch niederlegen werdet« (Carl Hermann Unthan, *Ohne Arme durchs Leben*, S. 6).

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich nicht alle Frauen vor die Züge [der Soldatentransporte, A.H.] geworfen? […] Warum hatten sie sich nicht früher geeinigt, sie, die Mütter aller Menschen, zum Widerstand?« (156) Der didaktisch-appellierende Impetus der Erzählung speist sich aus diesen pamphletartigen Passagen, in der die Wachshand auf die Leserin selbst zeigt: »Du!«

Interessanter als diese deiktisch-beschuldigende Funktion mag aber die Wachshand selbst sein, die an den im vorigen Unterkapitel vorgetragenen Diskursen um die Handprothese erstaunlich desinteressiert ist. Handprothesen wurden schlicht nie aus Wachs, das für diesen Zweck viel zu instabil ist, gefertigt. Golls Entscheidung für dieses Material ist aber entscheidend, da es einen zweifachen Assoziationshorizont eröffnet. Zum einen ist mit dem Wachs eine der gängigsten Erinnerungsmetaphern seit der antiken *tabula rasa* aufgerufen. Zum anderen bietet sich ein Anschlusspunkt an, der schon in Ernst Kapps Ablehnung der Prothese zur Sprache kam, wenn er diese »mit der Unheimlichkeit von Wachskabinettfiguren«[239] vergleicht. Beide Horizonte – Erinnerung und Unheimlichkeit – sind in Golls »*heimlich* abgezogen[er]« Wachshand verschaltet. Die Kategorie der ›Unheimlichkeit‹, welche zuerst vom Psychologen Ernst Jentsch in einem Aufsatz ausgearbeitet wurde, auf den sich später Freuds berühmterer Versuch stützen wird, bietet sich als theoretischer Einstieg an. Denn auch Jentsch greift auf eine Wachsfigur zurück, um den »unangenehmen Eindruck« des Unheimlichen zu beschreiben:

> Bekannt ist der unangenehme Eindruck, der bei manchen Menschen durch den Besuch von Wachsfigurencabinetten, Panoptics und Panoramen leicht entsteht. Es ist namentlich im Halbdunkel oft schwer, eine lebensgrosse Wachs- oder ähnliche Figur von einer Person zu unterscheiden. […] Dass solche Wachsfiguren oft anatomische Einzelheiten zur Darstellung bringen, mag zur Steigerung der gedachten Gefühlswirkung beitragen, ist aber durchaus nicht die Hauptsache: ein wirkliches anatomisches Leichenpräparat braucht nicht entfernt so widerwärtig auszusehen, als die entsprechende Modellierung in Wachs.[240]

Die Nichtunterscheidbarkeit von lebendigem Fleisch und leblosem Wachs – für Jentsch vor allem ein Problem intellektueller Unsicherheit – ruft das Gefühl des Unheimlichen noch stärker hervor als die tatsächliche Leiche, deren Zustand zumeist eindeutig sichergestellt ist. Dieses Entschei-

239 Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, S. 103.

240 Ernst Jentsch, »Zur Psychologie des Unheimlichen«, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22 (1906), S. 195–198, hier: S. 198 (Fortsetzung in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 23 (1906), S. 202–205).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dungsproblem wird bekanntlich durch Freud, mitsamt dem Hinweis auf die Wachsfigur,[241] aufgenommen und umgewandelt. In seinem Aufsatz von 1919 erweitert er Jentschs Bemerkungen zur etymologisch abgesicherten These, »daß das Unheimliche das Heimliche-Heimische ist, das eine Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist«.[242] Spätestens bei Freud wird die Theorie des Unheimlichen auch zur literaturwissenschaftlichen Analysekategorie, die er weniger an Patientengeschichten als an spätromantischen Schauererzählungen – von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* bis zu Wilhelm Hauffs *Geschichte von der abgehauenen Hand* – herausarbeitet.[243] Dieser Rückgriff ist kein zufälliger. Mit der spätromantischen Schauererzählung greifen Freud und Goll auf einen literaturhistorischen Zusammenhang zurück, den die Forschung als Urmoment literarischer Traumatologien aufgewiesen hat.[244] Und tatsächlich werden, worauf Sarah Mohi-von Känel hingewiesen hat, solche spätromantischen Motive auch bei Freud im Kontext des Weltkriegs wieder aktiviert.[245] Wenn Freud schreibt, dass das Vorkriegs-Ich »durch die Wagnisse seines

241 Vgl. Sigmund Freud, »Das Unheimliche«, in: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1970, S. 241–274, hier: S. 250.

242 Ebd., S. 268. Vor allem die Verbindung des Unheimlichen mit infantilen Komplexen weckt Freuds psychoanalytisches Interesse. Seine These lautet in der Hinsicht: »Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.« (Ebd., S. 271)

243 Vgl. Freuds Beschreibung des Topos des abgetrennten Körperteils im Schauermärchen: »Abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand wie in einem Märchen von Hauff, Füße, die für sich allein tanzen wie in dem erwähnten Buche von A. Schaeffer, haben etwas ungemein Unheimliches an sich, besonders wenn ihnen wie im letzten Beispiel noch eine selbständige Tätigkeit zugestanden wird.« (Ebd., S. 266)

244 Vgl. Fritz Breithaupt, »The Invention of Trauma in German Romanticism«, in: *Critical Inquiry* 32(1) (2005), S. 77–101; sowie Nicole Sütterlin, »(Ver-)Brechen der Narration: E. T. A. Hoffmanns ›Die Elixiere des Teufels‹ als Trauma-Erzählung«, in: Andrea Bartl und Nils Ebert (Hg.), *Der andere Blick der Literatur: Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg 2014, S. 217–249. Beide setzen an der Tatsache an, dass in E.T.A. Hoffmanns *Fräulein Scuderi* oder den *Elixieren des Teufels* Gewaltimpressionen aus der Kindheit die erwachsenen Protagonisten Stimmen hören und Morde begehen lassen. Tatsächlich wird sogar in der Pädagogik Joachim Heinrich Campes – nach Fritz Breithaupt eine der Vorgeschichten dieses Traumatopos – von der kindlichen Identität als einem »jeden auch noch so leisen Eindruck willig annehmende[n] Wachsklümpchen« gesprochen (Joachim Heinrich Campe, *Über die früheste Bildung junger Kinderseelen*, hg. von Brigitte H. E. Nestroj, Frankfurt 1985, S. 81f.).

245 Vgl. Sarah Mohi-von Känel, *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik,* S. 368–373.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neugebildeten parasitischen Doppelgängers [!] ums Leben gebracht zu werden«[246] droht, dann bedürfen Kriegsneurosen also einer hermeneutischen Praxis, die er parallel an den Schauererzählungen des frühen 19. Jahrhunderts erprobt. Freuds Entwurf des Unheimlichen stellt paradigmatisch denjenigen diskursgeschichtlichen Konnex von Kriegsneurose und Schauererzählung her, auf den sich dann auch Golls Wachshand stützen kann. Ihre Erzählung könnte man als den motivgeschichtlichen Versuch beschreiben, das Problem der Handamputation von einem Prothesendiskurs in einen Traumadiskurs umzudeuten. Diesseits aller medizingeschichtlichen Sachverhalte unternimmt es die Erzählung, die Spuren einer Kriegsgewalt sichtbar zu machen, die immer eine doppelte Wunde hinterlassen: am Körper, dessen Versehrung die Prothese markiert, aber auch in der Psyche, in die sich das Trauma einschreibt wie ein Griffel in eine Wachstafel.

Auch die zweite hier einschlägige Erzählung des Erzählbandes, die den Titel *Der messianische Frühling* trägt, zeichnet sich durch einen ähnlichen literaturhistorischen ›Anachronismus‹ aus. Sie handelt von einem beidseitig armamputierten Maler, der im Lazarett und infolge seiner Verletzungen seine Berufung und seinen Lebensmut verliert. Tatsächlich ›malt‹ der Maler auch im Krankenbett – so nennen es zumindest die Schwestern –, allerdings mit einem Geschrei, dessen Ästhetik von den Ärzten nur mit Morphium beizukommen ist. Im letzten luziden Moment vor seinem Tod entwirft der Maler mit Worten ein Triptychon, das der Erzählung ihren Namen verleiht und das als Gegenentwurf zu demjenigen Krieg fungieren soll, der ihm die Arme gekostet hat. Die Situation nimmt die Form einer paradoxen Kreisbewegung an: Der Krieg stellt für ihn sowohl das ganz praktische Problem dar, ohne Hände nicht mehr malen zu können, wie es die Adäquatheit ästhetischer Darstellungsmodi hinterfragt: »Das Zeitalter ist zu rot, keiner kann es mehr malen.« (175) Und an dem Punkt, an dem die Kunst vor der undarstellbaren Kriegsgewalt kapitulieren muss, scheint mit dem ›messianischen Frühling‹ die Möglichkeit einer *anderen* Kunst auf, zu deren Umsetzung es dem Maler allerdings an Händen fehlt.

246 Sigmund Freud, »Einleitung«, in: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Diskussion gehalten auf dem V. Internationalen Psychoanalytischen Kongreß in Budapest, 28. und 29. September 1918*, Leipzig und Wien 1919, S. 3–7 hier: S. 5. In einem der Schlusssätze schlägt Freud eine psychoanalytische Einordnung der Kriegsneurose vor, die ebenfalls mit der Unheimlichkeit verwandt ist: »Ja man könnte sagen, bei den Kriegsneurosen sei das Gefürchtete, zum Unterschied von der reinen traumatischen Neurose und in Annäherung an die Übertragungsneurosen, doch ein innerer Feind.« (Ebd., S. 7)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aus diesem ästhetischen Kreisschluss erwächst die durchweg konservative Kunstästhetik des Malers, die er in einer Unterhaltung ausführt, in der diese auf den pragmatisch-prothetischen Ansatz des Stabsarztes trifft:

> »Ich lasse Ihnen die besten künstlichen Arme machen, die es gibt. Mit Hilfe Ihrer Mutter werden Sie dann eines Tages sicherlich wieder malen können.« »Unechte Hände«, jammerte der Künstler, »können nichts Echtes schaffen. O, meine Hände, mit denen ich dem Himmel sein Blau entriß und der Sonne ihr Gold: meine Hände die der Erde neues Licht schenkten, da es dunkel wurde! […] Die Verzückung kommt, und ich kann sie nicht verwandeln in Farbe, in Licht, meine Hände sind nicht mehr da um zu begreifen, was mein Gesicht schaut.« (177)

Wie Unthan zeigt sich der Maler auch gegenüber den »besten künstlichen Armen« wenig aufgeschlossen, jedoch nicht, weil er trotzig die Füße benutzen will, sondern weil er für echte Kunst echte Hände fordert. Der poietische Nexus von Hand und Kunst scheint sich im Kontext dieses Krieges also verstärkt zu haben: »Mit meinen Händen erschuf ich die Erde. Was könnten die besten Hände der Welt aussagen, die nicht mit dem Herzen verbunden sind? Die Hand ist die Seele des Malers, mit ihr begreift er die Unendlichkeit, in ihr hält er den Kosmos. Ich will die künstlichen Arme nicht, sie sind ein Betrug!« (178) Die hochtrabende Kunsttheorie des Verwundeten basiert auf einer Unterscheidung von Echtem und Unechtem, von Künstlichem und Künstlerischem, welche die natürliche Hand garantiert und die sich mit ihrem Verlust entsprechend erübrigt. So wird die amputierte Hand zum abwesenden Organ einer verhinderten künstlerischen Eschatologie: »Ich kann das Elend der Welt nicht mehr aufheben und keine Erlösung mehr verkünden, weil ich zerbrochen bin. Nie wieder wird es wie Gebet aus meinen Händen fallen.« (177) In einer paradoxen Situation ist die Möglichkeitsbedingung dieser Kunst damit gleichzeitig ihr Unmöglichkeitsbeweis: Die Kunst, welche die Gewalt des Kriegs zu einer neuen Vision transzendieren können soll, wird durch dieselbe Kriegsgewalt, die Künstlerhände amputiert, verstellt.

Man mag das genialische Selbstverständnis des Malers für überzeichnet halten, wenn nicht sogar für genauso künstlich wie die Kunstglieder, derer er sich so deutlich erwehrt. Tatsächlich kann man aber in den hochtrabenden Worten des Malers die Fortführung einer ästhetischen Tradition erkennen, die mit dem ›handlosen Künstler‹ einen althergebrachten Topos des neuzeitlichen Geniediskurses unter den Bedingungen des Lazaretts neu befragt. Darin liegt eine zweite literaturgeschichtliche Referenz dieses Erzählbandes, die auf das Gedankenspiel des ›Raffael ohne

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hände‹ verweist, das der Maler Conti in Lessings *Emilia Galotti* entwirft. Ausgangspunkt von Contis Reflexion ist ein Porträt Emilia Galottis, mit dem er sich unzufrieden zeigt, das den Prinzen aber derart entzückt, dass er darüber den Monolog Contis gleich ganz verpasst:

> Conti: Gleichwohl hat mich dieses [das Porträt Emilias, A.H.] noch sehr unzufrieden mit mir gelassen. – Und doch bin ich wiederum sehr zufrieden mit meiner Unzufriedenheit mit mir selbst. – Ha! daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! – Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich eben so stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich, mehr als aus diesem, daß ich wirklich ein großer Maler bin, daß es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?
> Der Prinz *indem er nur eben von dem Bilde wegblickt*: Was sagen Sie, Conti? Was wollen Sie wissen?[247]

Ist also für Golls Künstler die Hand »die Seele des Malers«, ist sie für Conti Medium einer künstlerischen Praxis, die »auf dem langen Wege« mindestens so viel gefährdet wie ermöglicht. Genau wie ein ohne Hände geborener Raffael »das größte malerische Genie gewesen wäre«, so kann auch Conti »ein großer Maler« sein, obwohl es »meine Hand nur nicht immer ist«. Grundbedingung von Contis Selbstverständnis ist eine Dissoziation von »Künstlerkörper und Künstlergeist«,[248] die das technische Vermögen der Hand über den Geniegedanken zu überwinden versucht.[249] Entsprechend wendet sich die Ansprache auch weniger an den (gar nicht zuhörenden) Prinzen, als gegen ein normatives Kunstverständnis, das sich bloß in Regeln für eine bestimmte handwerkliche Praxis ergießt – im

247 Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, in: *Werke und Briefe, Bd. 7: 1770–1773*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 2000, S. 291–371, hier: S. 298.

248 Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000, S. 34.

249 Für eine kunsttheoretische Lektüre, die Contis Entwurf als Problem künstlerischer ›Leibvergessenheit‹ formuliert, darüber aber seine Theorie nicht hinreichend als dramatisch-fiktive Inszenierung perspektiviert, vgl. Birgit Recki, »Raffael ohne Hände? Kant, Lessing, Valéry und andere über Bedingungen der Möglichkeit von Kunst«, in: Violetta L. Waibel und Konrad Paul Liessmann (Hg.), *Es gibt Kunstwerke – Wie sind sie möglich?*, Paderborn 2014, S. 33–53.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Falle Lessings beispielhaft die Normpoetik Gottscheds.[250] Der Maler ohne Hände ist die Künstlerfigur, die zu ihrer Selbstrechtfertigung deswegen keine Hände mehr braucht, weil mit einem Kunstverständnis, das sich am Genie Raffaels misst, jede Beschränkung auf die bloße *techné* der Regelpoetik übertroffen ist. Als ein Nebenprodukt dieses handlosen Entwurfs wird gleichzeitig ein Beschreibungsniveau ermöglicht, das diejenigen Prozesse in den Blick geraten lässt, die im Umkehrschluss die Genialität von Contis Kunst verhindern: »was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen«. Das hat Conti dem Maler aus Golls Erzählung voraus, der davon überzeugt bleibt, was sein *Messianischer Frühling* zu leisten imstande gewesen wäre, könnte er noch malen. Den Beweis erbringen zu müssen, davon wird er zumindest verschont. Gleichzeitig wird aber von Golls Maler der strikte Körper-Geist-Dualismus Contis auf den zeitgeschichtlichen Boden des Kriegs herabgeholt. Auch das Genie Contis wird sich im 20. Jahrhundert wieder an seinen Händen messen lassen müssen. An den beiden handlosen Künstlern lassen sich damit zwei verschiedene Paradigmen der Verhinderung ablesen: einerseits die technische Unvollkommenheit von Lessings Conti, die dieser in einem Geniediskurs zu rechtfertigen versucht, der Hände höchstens noch als Ausführungsorgane braucht; andererseits die Unmöglichkeit künstlerischen Ausdrucks, die Golls Maler der Amputationspraxis des Krieges verdankt und die damit auch sein Malergenie ins Leere laufen lässt. Der künstlerische Konservatismus, den Goll mit der Referenz auf den Geniediskurs des 18. Jahrhunderts erweckt, kann so als Symptom einer Kriegserfahrung verstanden werden, die den übersteuerten Glauben an die Hand ausgerechnet im Moment ihrer amputativen Verhinderung wiederentdeckt. Erneut wird dabei die entscheidende Differenz zwischen handlos *geborenen* Raffaels und handlos *gewordenen* Malersoldaten als die einer traumatischen Gewalterfahrung ersichtlich, die den zentralen Konflikt des Malers Goll der Vorstellung Contis enthebt. Die übersteuerte ästhetische Theorie, die der Maler dem Stabsarzt zuschreit und die dieser nur noch mit Morphiumspritzen beantwortet, ist selbst Symptom eines Kriegstraumas.

250 Vgl. etwa Niels Werber, »Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst, Paradoxien der Kunst der Moderne«, online verfügbar: http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Kunst-Loccum.htm (letzter Aufruf: 29. Juni 2022).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

c) Pathogramm des Handverlusts: *Orlac's Hände*

In einer abschließenden Lektüre der Traumatologien des Handverlusts soll es ebenfalls um eine durch Handlosigkeit ausgelöste Künstlerkrise gehen: die des Pianisten und Protagonisten Paul Orlac in Robert Wienes Stummfilm *Orlac's Hände* von 1924, die dieser infolge eines Zugunglücks durchlebt. Dieser Unfall resultiert für Orlac nicht nur in der beidseitigen Amputation seiner Hände, sondern auch in einer traumatischen Neurose, die von ebenjenem Handverlust nicht mehr zu trennen ist. Richtig dramatisch wird es aber erst, sobald Orlacs Arzt Dr. Serral den Verlust der Hände durch die Transplantation der Hände des gleichzeitig hingerichteten Mörders Vasseur auszugleichen versucht. Mit der angenähten Verbrecherhand wird erneut auf ein Schauermotiv rekurriert, welches hier an den futurologischen Hoffnungen und Befürchtungen bezüglich der Transplantationsmedizin reaktiviert wird.[251] Sobald Orlac, aufgrund eines Hinweises des Krankenpflegers Nera, der sich als eigentlicher Bösewicht der Geschichte herausstellen wird, von der mörderischen Herkunft seiner neuen Hände erfährt, fühlt er sich von ebendiesen Händen bedroht. Aus dem Unfalldrama Orlacs entwickelt sich eine Kriminal- und Horrorstory, wenn der verhinderte Pianist fortan glaubt, aufgrund seiner Mörderhände selbst zum Mörder werden zu müssen. Als Orlacs Vater tot aufgefunden wird, sind nun tatsächlich die Fingerabdrücke des hingerichteten Vasseur – und das heißt mittlerweile: Orlacs – auf der Mordwaffe. Entsprechend fällt der Verdacht auf ihn.

---

251 Tatsächlich findet sich eine transplantierte Diebeshand schon im 118. Märchen der Brüder Grimm, wo sich ein Feldscherer mithilfe einer Wundersalbe die ihm abhanden gekommene Hand mit einer Diebeshand ersetzt. Die Folgen sind absehbar. Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Verpflanzungsgebiete. Wissenskulturen und Poetik der Transplantation*, München 2012, S. 15ff. Als Urszene einer solchen transplantiven Pfropfung wird oft auf Jacobus de Veraignes *Legenda Aurea* verwiesen. Diese erzählt die Geschichte der beiden Heiligen Kosmos und Damian, die das krebskranke Bein des Diakons Justinian amputieren und durch das Bein eines frisch verstorbenen ›Äthiopiers‹ ersetzen. Emmanuel Alloa schreibt dazu: »Zum ersten Mal kommt hier auf prominente Weise zum Ausdruck, dass die Wiederherstellung der leiblichen Integrität nicht allein über die Austreibung von Miasmen und bösen Geistern gelingt, sondern über das dezidierte Einsetzen eines Fremdkörpers.« (Emmanuel Alloa, »Fremdkörper. Fragmente einer Theorie des Eindringlings«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, S. 75–86, hier: S. 79f.) Zur Kritik an der Justinian-Legende als Urszene moderner Transplantationsdiskurse vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Verpflanzungsgebiete*, S. 13ff.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wienes Film basiert auf dem 1920 erschienenen Roman *Les Mains d'Orlac* des französischen Schriftstellers und Arztes Maurice Renard, dessen Science-Fiction-Romane den Möglichkeitsraum der Medizin in futurologischen Fiktionen erkunden. Schon in Renards Version des Orlac-Stoffes wird die Transplantationsfrage dabei mit Rekurs auf die Medien- und Körpertechniken des frühen 20. Jahrhundert verhandelt – beispielhaft während Orlacs Selbstbehandlungsprogramm in der sogenannten »chambre des mains«, wo seine neuen Hände Magnetisationskuren und Elektrotherapien unterzogen werden.[252] Als Höhepunkt dieser technophilen Inszenierung werden sogar Orlacs scheinbare Halluzinationen zur bloßen kinematografischen Vorführung. Orlac habe nicht wirklich halluziniert, erklärt der Bösewicht am Ende des Romans, sondern war nur der Zuschauer einer durch ein kleines Loch in der Wand geleiteten Filmprojektion: »Nous, on s'est servi du cinéma. Que voulez-vous! *Il y en a qui savent se servir du cinéma*.«[253] Wienes Verfilmung wird diese Hinweise dankbar aufnehmen und über Orlacs Handproblem sich ebenfalls ›des Kinos bedienen‹ und dessen (Medien-)Techniken als Darstellungsmodus geschickt einsetzen, dazu aber vor allem eine besondere schauspielerische Körpertechnik – den Raum des Gestischen – als Ausdrucksform des Traumas Orlacs erkunden. Matthias Wittmann hat bezüglich des ersten Sachverhalts schon an den Eröffnungssequenzen des Films gezeigt, wie hier der gesamte Plot rund um händische »Besitzverhältnisse und Besessenheiten« durch filmische Techniken vorweggenommen wird, wenn Orlac in einem Spiel von An- und Abwesenheit auf Klaviertournee ist und seine Frau brieflich seine Rückkehr erwarten lässt: »Ich werde dich in meine Arme schließen … meine Hände werden über dein Haar gleiten.«[254]

---

252 Vgl. Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, Lyon 2008, S. 101f.

253 Ebd., S. 237. Irmela Marei Krüger-Fürhoffs sich daran anschließendes Fazit, »sowohl das Kino als auch die Transplantationschirurgie, so die Warnung, überfordern Urteilskraft und Rationalität des Menschen« (Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Verpflanzungsgebiete*, S. 117), greift dahingehend etwas kurz.

254 Matthias Wittmann, »Hand/Gemenge. Über sichtbare und unsichtbare Hände in Robert Wienes Psychothriller ›Orlac's Hände‹ (1924)«, in: Hannelore Bubitz u.a. (Hg.), *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, München 2011, S. 61–89, hier: S. 64. Der Spannungsentwurf von physischer Abwesenheit, taktilem Begehren und vermittelter Schrift wird durch Einstellung und Schnitt, *close-ups* der getrennten Hände und *cross-cutting* zwischen dem getrennten Ehepaar in Szene gesetzt. Wittmann stellt an dieser Szene ein dreifaches fest: »(a) Es ist eine schriftliche Repräsentation, die Orlacs Anwesenheit supplementiert und seine Hände beredt werden lässt. […] (b) Es ist eine Unterbrechung, genauer: ein *cross cutting*, das die Verbindung zwischen Orlac und seiner räumlich getrennt Frau herstellt, und (c) Orlacs Klavier

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 15 (a–d): Eisenbahnunglück als Medieneffekt: Überblendung, Telegrafie und Zeitungsschlagzeile

Noch deutlicher wird das in der sich anschließenden Szene des Zugunglücks, welche die Verschaltung von Unfall und Medientechnik in die filmische Form überträgt. Der durch einen Weichenfehler ausgelöste Crash wird durch eine Überblendungstechnik angekündigt, der eigentliche Zusammenstoß dann aber nur über die Vermittlung des telegrafischen Codes bzw. durch die Einblendung von Zeitungsschlagzeilen vermittelt (Abb. 15 a–d). So ist der Unfall, als Urmoment des Dramas rund um Orlacs Hände, bereits Effekt seiner medientechnischen Vermittlung. Mit der Verschaltung von Plot, Erzählform und Filmtechnik ist aber ein noch bedeutenderer Sachverhalt verbunden. Keineswegs ist es nur zufälligerweise ein Zugunfall, der Orlacs physisch wie psychisch *traumatische* Gewalterfahrung auslöst. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Zugunfall gleichzeitig der größtanzunehmende technische Katastrophenfall und damit Gegen-

spielende Hände scheinen schon hier durch eine Technik der Großaufnahme vom Körper getrennt und ein Eigenleben zu besitzen, Phantom-Hände zu werden.« (ebd.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

stand von Angst und Faszination gleichermaßen wie er technologischen, medizinischen und statistischen Appropriierungsmechanismen unterliegt, die aus dem Unfall »eine notwendige Bedingung der Möglichkeit von Technik und damit von gesellschaftlicher Ordnung«[255] werden lassen. Zugunglücke wie der im Mai 1842 auf der Linie Paris-Versailles oder der Einsturz der Firth-of-Tay-Brücke im Dezember 1879 werden zu medialen Großereignissen, die sowohl in politischen Ausschüssen und im (Sensations-)Journalismus diskutiert werden,[256] wie sie in der frühen Fotografie[257] oder eben im Stummfilm ihre mediale Eigenlogik entfalten. Ihre gesellschaftliche Schockwirkung hallt auch im Literarischen nach,[258] deren beider Reflexionsextreme sich an bekannten Texten Theodor Fontanes und Thomas Manns exemplifizieren lassen: Während sich Fontanes Ballade über das Firth-of-Tay-Unglück mit den Worten »Tand, Tand / Ist das Gebilde von Menschenhand«[259] an der Hybris menschlichen Technikglaubens abarbeitet, übt sich Thomas Manns Erzähler in statistischem Optimismus: »Einmal musste es ja wohl sein. Und obgleich die Logiker Einwände machen, glaube ich nun doch gute Chancen zu haben, dass mir so bald nicht wieder dergleichen begegnet.«[260] Für den besonderen Fall

255 Christian Kassung, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, S. 9–18, hier: S. 9. Vgl. auch die jüngst erschienene Studie von Caroline Haupt, *Kontingenz und Risiko. Mythisierungen des Unfalls in der literarischen Moderne*, Freiburg 2021.

256 Esther Fischer-Homberger untersucht die Berichterstattung über den Eisenbahnunfall bei Versailles im Jahr 1842 in der politischen Diskussion wie in seiner Rezeption in der Schweizer Presse. Drei der Reaktionen, die sie in den historischen Diskussionen um das Zugunglück identifiziert, lauten (a) »den Unfall nicht als Bruch mit dem neuen Fortschrittskurs auffassen zu müssen«, (b) »die Eingliederung des Unfalls in die Geschichte der Sicherheitstechnik« zu unternehmen und sogar (c) den Unfall als »Erlebnis eines ebenso ängstlich wie freudig erwarteten Kontrollverlusts mit unerwarteten Folgen« umzudeuten (Esther Fischer-Homberger, »Der Eisenbahnunfall von 1842 auf der Paris-Versailles-Linie. Traumatische Dissoziation und Fortschrittsgeschichte«, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge*, S. 49–88, hier: S. 70).

257 Bernd Stiegler, »Katastrophen und ihre Bilder«, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge*, S. 221–248.

258 Vgl. Inka Mülder-Bach, »›Abreißende Anfänge‹. Über Literatur und Unfall«, in: Winfried Menninghaus und Klaus Scherpe (Hg.), *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Festschrift für Eberhard Lämmert*, Stuttgart und Weimar 1999, S. 107–116, die verschiedenen Verkehrsunfällen bei Dickens, Kafka und Musil nachgeht.

259 Theodor Fontane, »Die Brück' am Tay«, in: *Sämtliche Werke, Abt. 1: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, Bd. 6*, hg. von Helmuth Nürnberger, München 1964, S. 953–955, hier: S. 953.

260 Thomas Mann, »Das Eisenbahnunglück«, in: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2: Frühe Erzählungen 1893–1912*, hg. von Terence James Reed, Frankfurt a.M. 2004,

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von *Orlac's Hände* ist nun ein weiterer Assoziationsraum von Bedeutung: Schon bei den frühesten Eisenbahnunfällen wird die Verbindung zur Kriegserfahrung gezogen. Esther Fischer-Homberger hat gezeigt, wie mit dem Zugunglück von Versailles am 8. Mai 1842 »Bilder ins zivile Leben eingebrochen [sind], die man bis dahin nur aus dem Krieg kannte« – wenn sie nicht das rhetorische Arsenal der zukünftigen Kriegsberichterstattung sogar vorausnehmen.[261] Auch die filmische Inszenierung des Zugunglücks Orlacs gibt sich zweifelsfrei als ein »*restaging* der Schlachtfelderfahrung«[262] des Ersten Weltkriegs zu erkennen, bei dem in einem *chiaroscuro* aus Dunkelheit und Scheinwerferlicht Suchtrupps Verletzte auf Bahren aus den Materialtrümmern heraustragen (Abb. 16 a–b). Und genauso zeigt sich das Aufwachen Orlacs nach dem Zugunglück als Lazarettszene, in der sich der apathische Pianist mit dem Verlust der eigenen Hände konfrontiert sieht (Abb. 16 c–d). Der Handverlust ist somit beides: auf Ebene des Plots die Folge eines Zugunglücks (als Urmoment der Reflexion technischer Eskalationen) sowie auf Ebene der Darstellung die Folge einer Weltkriegserfahrung (in gewisser Weise die Eskalation ebenjener Eskalation).

Mit dem Aufwachen im Krankenbett ist aber eine zweite Verbindung zwischen Zugunglück und Kriegserfahrung bezeichnet, die weniger die Darstellungsoptionen als einen medizin- und diskursgeschichtlichen Zusammenhang betrifft. Beim Zugunfall handelt es sich um die Geburtsstunde der traumatischen Neurose als medizinische Diagnosekategorie. Nicht zufällig bedeutet der Begriff ›Delirium‹ im Deutschen schlichtweg ›Ent-

S. 470–481. Vgl. dazu: Peter Glasner, »Entgleisungen im Kaiserreich. ›Das Eisenbahnunglück‹ von Thomas Mann«, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge*, S. 185–220.

261 Esther Fischer-Homberger, »Der Eisenbahnunfall von 1842 auf der Paris-Versailles-Linie«, S. 60. Die Presseberichte sprechen etwa von »des fragmens [sic!] informes de corps humains, des troncs sans membres, des jambes et de bras séparés du tronc« (zitiert nach ebd., S. 58).

262 Matthias Wittmann, »Hand/Gemenge«, S. 66. Vgl. auch Claudia Liebrand und Ines Steiner, »Monströse Moderne. Zur Funktionsstelle der ›Manus Loquens‹ in Robert Wienes ›Orlacs Hände‹ (Österreich 1924)«, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 243–306, hier. S. 273ff. Vgl. allgemeiner zur kinematografischen Verarbeitung des Weltkriegs (aber nicht im spezifischen auf *Orlac's Hände* eingehend): Anton Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton 2009.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 16 (a–d): Bildsprache der Kriegserfahrung: Schlachtfeld und Lazarett

gleisung‹.[263] Mag das Trauma seinen literaturhistorischen Beginn schon in Hoffmann'schen Unheimlichkeiten gefunden haben, wurde es in der Medizin erst 1866 beschrieben: dort unter dem Begriff der *Railway Spine*, die von John Eric Erichsen als mögliche Rückenmarkserschütterung in Umlauf gebracht wurde – eine Deutung, die er im Übrigen ablehnte – und die, wie der Name verrät, vor allem Opfer von Zugunfällen betraf.[264] »Innerhalb weniger Jahrzehnte«, so Esther Fischer-Homberger, wurde diese physiologische Erschütterung des Rückenmarks nicht nur zu einem »Seelenleiden« umgedeutet,[265] sondern als Diagnose meist in unmittelbarer

263 Beide Begriffe ›*lirium*‹ und ›Geleis‹ bezeichnen ursprünglich die Ackerfurche. Entgleisungen und Delirien gab es – auch als Begriff! – daher schon vor der Entwicklung der Eisenbahn, vgl. Peter Glasner, »Entgleisungen im Kaiserreich«, S. 190.

264 Der britisch-dänische Arzt John Eric Erichsen hat den Begriff zuerst publik gemacht und ihn gleichzeitig als »greatest error« bezeichnet: John Eric Erichsen, *On Railway and Other Injuries of the Nervous System*, London 1867, S. 22.

265 Esther Fischer-Homberger, »Railway Spine und traumatische Neurose – Seele und Rückenmark«, in: *Gesnerus* 28 (1970), S. 96–111, hier: S. 108. Umfassend zur medizini-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Nähe zu Entschädigungs- und Versicherungszahlungen getroffen.[266] Bei Zugunglücken (um 1860) und dem Weltkrieg (seit 1914) handelt es sich entsprechend um die beiden epidemiologischen Höhepunkte der Beschreibung von traumatischen Neurosen. Wenn in *Orlac's Hände* das Problem der Handamputation im Kontext eines Zugunglücks aufgegriffen wird, dann ist das nicht eine Allegorisierung kriegerischer Gewalt oder ein andeutungsvolles Maskenspiel mit dem entsprechenden Bilderarsenal. Es ist schlicht das Aufgreifen der medizinhistorischen Entwicklung, die das Trauma durchlaufen hat und an die es gebunden bleibt: eine körperliche Gewalterfahrung, die sich seelisch erfahrbar macht; die an technische Gegebenheiten im Ausnahmezustand gebunden bleibt, d.h. an »Verkehrs- und Arbeitsunfäll[e]«, an die »Entwicklung neuer Waffen- und Kriegstechniken« oder an die »Erfindung neuer technischer Reproduktionsmedien«; und die sich durch eine »konstitutive Nachträglichkeit« auszeichnet, in Latenz verweilt und für die sprachliche Wiedergabe unzugänglich bleibt.[267]

Der Film wird über diese doppelte Anknüpfung – an den Darstellungsmodus technischer Katastrophen einerseits und an die Wissensgeschichte der traumatischen Neurose andererseits – nichts anderes als ein Psychopathogramm des Handverlusts entwerfen. Der die Handlung antreibende Konflikt zwischen Orlac und seinen wildgewordenen Händen, der den zwischen Orlac und dem Krankenpfleger zu jeder Zeit übertrifft, wird als Symptom einer Gewalterfahrung ersichtlich, die sich nicht zufällig an das technischste unserer Organe richtet. Handgebrauch und Wahnvorstellung – mit einem Wortspiel aus Renards Romanvorlage ausgedrückt: *Bimanie* und *Monomanie*[268] – gehören in dieser Traumaerzählung zusammen. Or-

---

schen, psychologischen und soziologischen Betrachtungsweise: Esther Fischer-Homberger, *Die traumatische Neurose. Vom somatischen zum sozialen Leiden*, Bern 1975.

266 Das gibt bereits der Erstbeschreiber der *Railway Spine* zu: »There is no class of cases in which medical men are now so frequently called into the witness-box to give evidence in courts of law, as in the determination of the many intricate questions that often arise in actions for damages against railway companies for injuries allegedly to have been sustained by passengers in collisions on their lines.« (John Eric Erichsen, *On Railway and Other Injuries of the Nervous System*, S. 18.) Inka Mülder-Bach schreibt entsprechend, »daß die erste Epidemie traumatischer Neurosen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Einführung von Haftpflicht und Unfallversicherungen ausbrach«. Vgl. Inka Mülder-Bach, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Modernität und Trauma*, S. 7–18, hier: S. 10.

267 Ebd., S. 10f.

268 Vgl. Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, S. 102.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lacs bestürzter Blick auf die eigenen Hände wird darüb er zur entscheidenden Pathosformel, auf die zurückzukommen sein wird.

Bis dahin kann man am weiteren Verlauf des Films gut erkennen, wie die traumatologische Ebene des Films wiederholt gegen den zeitgenössischen Versehrtendiskurs und die Kriegspsychologie in Stellung gebracht wird. Es folgt auf Orlacs Entdeckung der Herkunft seiner Hände zunächst ein bemerkenswertes *cross-cutting*, das eine Verkehrung der Geschlechterrollen unternimmt. Während sich Orlacs Frau aufgrund des Ausfalls ihres Mannes um die Haushaltsangelegenheiten kümmern muss – sie wird von Gläubigern bedrängt und bittet bei Orlacs Vater um finanzielle Hilfe –, kehrt der seelisch geschädigte und entmaskulinisierte Orlac zu Dr. Serral zurück und bittet darum, die Transplantation rückgängig zu machen.[269] Als Orlac dort, vom Gestenspiel gepackt, sogar versucht, sich die Hand aus dem Gelenk zu reißen (Abb. 17a), reagiert Serral mit Unthan'scher Willensmetaphysik: »Der Geist regiert die Hand … die Natur und ein fester Wille vermögen alles.«[270] Es ist die völlige Nutzlosigkeit dieses ärztlichen Rats mitsamt dem väterlichen Schulterklopfen (Abb. 17b), die aufweist, wie die Herrschaft des Willens genau den Ort der Gewalterfahrung Orlacs immer nur übertüncht – und damit umso mehr das Missverhältnis zwischen dem Patientenleiden und der ärztlichen Aufmunterung sichtbar werden lässt.

Der mitlaufende kriminalistische Handlungsstrang wird in der Schlussszene aufgelöst. Nachdem Orlacs Vater ermordet wurde und dabei Waffe und Fingerabdrücke des bereits hingerichteten Vasseur gefunden werden, wird der verdächtig gewordene Orlac von einem vermeintlich untoten Vasseur aufgesucht und erpresst. Dieser inszeniert sich als ein *homo prostheticus* im Maximalzustand und behauptet ebenfalls, das Ergebnis der Transplantationskunst des Arztes Serral zu sein. Der Kopf des toten Vasseur wurde einem Restkörper aufgenäht und die Hände sind nur noch Kunst-

269 Es wäre einiges mehr über die Geschlechterfrage dieses Films zu sagen, insbesondere da die Amputation von Orlacs Händen mit sexueller Impotenz einherzugehen scheint und darüber zur Kastrationsmetapher wird. Sobald Orlac am Ende des Films seine Handlungsfähigkeit wiedererlangt, fällt auch die Ehefrau in ihre passive, d.h. horizontale Rolle zurück. Vgl. dazu Claudia Liebrand und Ines Steiner, »Monströse Moderne«, S. 263ff.; sowie Anjeana Hans, »›These Hands Are Not My Hands‹: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's Orlacs Hände (1924)«, in: Christian Rogowski (Hg.), *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, New York 2010, S. 102–115.

270 Vgl. auch Matthias Wittmann, »Hand/Gemenge«, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

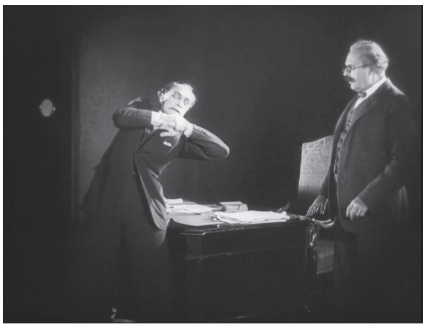


Abb. 17 (a–b): Das Ungenügen der Kriegspsychologie: Orlac bei Dr. Serral

glieder aus Metall (Abb. 18 a–b). So entwirft er sich und seinen Körper als medizintechnisches Zukunftswesen: als ein hybrides Mensch-Maschinen-Objekt und als Realität gewordenes *Cyborg-Manifest*,[271] das selbst nur noch Effekt der kombinatorischen Zusammenfügung von Einzelgliedern ist. Matthias Wittman spricht nicht zu Unrecht von einem »Reigen von Auf-pfropfungen«.[272] In der Romanvorlage entspricht diesem Begriff schlicht-weg der französische Sprachgebrauch, der jedes Transplantationsorgan als *greffe* (Pfropfung) bezeichnet; doch wird auch dort schon in der Verbform *greffer* gleichzeitig die (botanische) Kulturtechnik des Pfropfens als Arbeit an der buchstäblichen ›Schnitt-Stelle‹ von Natur und Kultur aufgegriffen, wenn die Idee des Arztes (nachträglich) referiert wird: »Tout de suite, parbleu, il [der Doktor, A.H.] pense à la *greffe* humaine. Il faudrait, sur vos poignets, à la place de vos mains broyées, *greffer* deux mains neuves.«[273] Auf den Bedeutungshorizont des Pfropfens – von der Eröffnungspassage von Goethes *Wahlverwandtschaften* bis zu Derridas grammatologischem Projekt[274] – kann an dieser Stelle nur angespielt werden. An Vasseur

271 Vgl. Donna Haraway, »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 149–182, welche das emanzipatorische Potenzial des Cyborgs in seiner Schwellenposition auf der Grenze von Organischem und Technischem verortet. Ob *Orlac's Hände* zu den Geschlechterfragen solcher Hybridwesen einen Beitrag leistet, bleibt fraglich.

272 Matthias Wittmann, »Hand/Gemenge«, S. 77.

273 Maurice Renard, *Les Mains d'Orlac*, S. 235, Hervorhebung, A.H.

274 Derrida schreibt: »Écrire veut dire greffer« (Jacques Derrida, »La dissémination«, in: *La dissémination*, Paris 1972, S. 319–407, hier: S. 395) und fügt an, es handle sich schlicht-weg um dasselbe Wort; er spielt damit auf die Herkunft des Begriffs vom griechischen *gráphein* an. Vgl. auch Uwe Wirths ›Allgemeine Greffologie‹ als darauf aufbauende

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeigt sich jedenfalls in konziser Form, wie die Pfropfung ein Deutungsmodell für das Transplantationsproblem bereitstellt, das »sowohl die Bruch- und Schnittstellen als auch die ›Veredelungsstellen‹ von kulturellen und medialen Prozessen«[275] umfasst. Der Körper Vasseurs präsentiert sich in der kurzen Erpressungsszene als *greffe humaine* in Reinform: einerseits als Ergebnis der Organtransplantation am Menschen, andererseits als anthropologisches Modell eines nur noch aus Pfropfungen bestehenden, durchtechnisierten Hybridwesens.

Abb. 18 (a–d): Der ›homo protheticus‹ und seine Entlarvung

Kulturtheorie: Uwe Wirth, »Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer *Allgemeinen Greffologie* (2.0)«, in: Ders. (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, S. 9–27.

275 Uwe Wirth, »Prologomena zu einer allgemeinen Greffologie«, in: *atopia. The polylogic e-zine. Themenschwerpunkt »greffe/graft/graphium* 9(2006), Website deaktiviert, abrufbar über die *Wayback Machine:* https://web.archive.org/web/20070629223315/http://www.atopia.tk/index.php?option=com_cont ent&task=view&id=29&Itemid=53 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Von dem so aufscheinenden Kultur-, Technik- und Körpermodell bleibt dann aber nichts übrig, sobald die Polizei bei der Geldübergabe einschreitet. Der vermeintliche Vasseur erweist sich als Krankenpfleger Nera, dessen Prothesen nur aufgesetzte Handschuhe waren und dessen Narbe am Hals bloß aufgeklebt war (Abb. 18 c–d). Das technofuturistische Modell wird komplett zurückgenommen und als bloßes Kostümierungsspiel entlarvt; der Prothesengott Vasseur regrediert zum Harlekin, hinter dessen Flickenteppich doch nur ein natürlicher Menschenkörper steht. Sogar die Fingerabdrücke am Mordmesser stammen bloß von Wachsabdrücken, die Nera noch am lebenden Vasseur nahm. Daraus ergibt sich ein finaler *deus ex machina* in der Reihe dieser den Normalzustand wiedereinsetzenden Wendungen: Nera hat nicht nur Orlacs Vater ermordet und die falschen Fingerabdrücke am Tatort hinterlassen, sondern auch die anderen Morde im Namen Vasseurs begangen. Vasseur wurde damit zu Unrecht hingerichtet. Ein fataler Justizirrtum, über den zwar kein Wort mehr verloren wird, der aber beweist, dass Orlac zwar die Hände Vasseurs, aber nicht mehr die eines Mörders hat. Über diese Nachricht verpufft Orlacs Leiden im Nichts. Zuerst wird die neugefundene Einheit mit seinen Händen autoerotisch zelebriert und dann die zu Beginn brieflich angekündigte Liebesszene mit seiner Frau manuell vollzogen (Abb. 19). Damit endet der Film.

Abb. 19 (a–b): Wiederinbesitznahme von Hand und Frau

Man kann diese plötzliche »Re-Etablierung der Körperhierarchie« als Beweis dafür heranziehen, dass »die These des Chirurgen von der Vorherrschaft des Geistes über den (eigenen oder mit fremden Teilen ausge-

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

statteten) Körper«[276] bestätigt wäre: Im Wahn hätte Orlacs erkrankter Geist seine Vorherrschaft über die Hände eindrucksvoll bestätigt. Das wäre aber eine wohl allzu gutmütige Auslegung eines Schlusses, der, auch aufgrund des kurz zuvor aufscheinenden Entwurfs des Vasseur'schen Prothesenmenschen, recht unbefriedigend scheint. Denn die am Ende wiederhergestellte Maskulinität Orlacs lässt zwei Dinge fundamental unbeantwortet: Zum einen bleibt die Reappropriation der eigenen Hände fragwürdig, wo es sich nach wie vor um *transplantierte* Hände handelt. Das Problem der Pfropfung hat sich nicht erledigt. Wo man bei Nera einfach die aufgeklebte Narbe abziehen konnte, kann man das bei Orlac nach wie vor nicht. Das führt zurück zum Schreckbild des aus Einzelteilen zusammengeschusterten Vasseur, der das Aufeinandertreffen Orlacs mit der radikalisierten Form der eigenen Pfropflogik und somit das konsequent zu Ende geführte medizintechnische Experiment repräsentierte, dem Orlac seine wiedergewonnenen Hände verdankt. Kann man dem Hochstapler Nera die (Schein-)Prothesen abnehmen, wirkt die Idee des Hybridwesens Vasseur als Zerrspiegel des Orlac'schen Körpers zumindest latent weiter. Zum anderen wird auf das Trauma, wie es die Urszene des Zugunglücks und die Bildsprache des Weltkriegs andeutet, nicht mehr eingegangen. Die Auflösung des Horrorplots entlastet Orlac zwar sowohl vom übernatürlichen Mördergeist, der in den Händen Vasseurs stecken mochte, als auch vom Verdacht, den eigenen Vater ermordet zu haben. Die Gewalterfahrung, die sich im Körper Orlacs eingeschrieben hat, wird aber weder adressiert noch entschärft.

Das führt zur entscheidenden Szene des Films zurück, in der Orlac, in einem Gestenspiel zwischen Horrorfilm und Ausdruckstanz, die Konfrontation mit den eigenen Händen auslebt. Diese Szene findet sich ziemlich genau in der Mitte des Films und ist durch die (von Béla Balázs noch kritisierte[277]) spärliche Beleuchtung im gigantischen Wohnzimmer der Orlac'schen Residenz als ein der großen Bühne würdiger dramatischer

276 Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Verpflanzungsgebiete*, S. 115. Orlacs Wahnsinn wäre so bloß eine ›idée fixe‹, der Film nur die Antwort auf die ›Angstlust‹ des Publikums, die dann nicht an ihr konsequentes Ende geführt wird.

277 »Es wurde ein Mißbrauch mit dem an sich sehr effektvollen dunklen Ton getrieben. Ganz abgesehen davon, daß es rein physiologisch das Auge ermüdet, ist es eine zu bequeme Form der Mystik, alles in schwarze Nacht zu *verhüllen.*« (Béla Balázs, »Orlac's Hände«, in: *Schriften zum Film. Bd. 1: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, München 1982, S. 304–305, hier: S. 305.) Balázs war ansonsten hochzufrieden mit Wienes Film.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 20 (a–d): Gestenspiel des Traumas: Orlacs Handtanz

Höhepunkt in Szene gesetzt. Aufgrund dieser prominenten Platzierung und Inszenierung kann sie als zentrale Szene des Films verstanden werden: als Ort, an dem sich Thema des Films und Modus seiner Darstellung auf der Filmbühne verschränken. Der nebenbei mitlaufende Plot – Orlac erfährt von den Morden Vasseurs und findet die Mordwaffe in seinem Konzertflügel – wird dabei zweitrangig gegenüber dem Gestenspiel Conrad Veidts, welches das Trauma Orlacs selbst zur buchstäblichen *Hand*lung werden lässt. Die Geste tritt hier als Ausdrucksmedium des Leidens Orlacs auf: im grauenhaften Anblick der eigenen Hände (Abb. 20a), der zum Plakatmotiv des Films wird; in der handgesteuerten Annäherung zur Filmkamera (Abb. 20b und c), »als ob diese monströs großen Hände über die Leinwand hinausreichten und direkt nach dem Zuschauer griffen«;[278] sowie dem aus der Totalen aufgenommenen »Tanz mit

278 Claudia Liebrand und Ines Steiner, »Monströse Moderne«, S. 293.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Dolch«[279] (Abb. 20d), in dem Ausdruckstanz und Mordtat, abstrakte Bewegung und konkrete Handlung nicht mehr zu trennen sind.

Diese Verknüpfungen der Inszenierung des Wahns, des schauspielerischen Pathos, aber auch des Einsatzes der Filmtechniken Beleuchtung, Einstellung und Fokus entwerfen ein Gestenspiel, deren Wirkung sich jenseits aller deiktischen, indexikalischen und referenziellen Funktion entfaltet. Es ist eine Geste, die maximale Intensität mit dem absoluten Verzicht auf eine ihr entsprechende sprachliche Bedeutung verbindet. Darüber wird sie aber zum adäquaten Ausdruck einer Erfahrung, die ihre Kraft durch den Rekurs auf ein Erleben gewinnt, das sich nicht in sprachliche Mitteilungen übersetzen lässt. Über die Traumatologie von *Orlac's Hände* bestätigt sich so die These Béla Balázs über eine neue, sich im Stummfilm abzeichnende Form menschlichen Ausdrucks:

> Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte wie etwa die Taubstummen mit ihrer Zeichensprache. Er denkt keine Worte, deren Silbe er mit Morsezeichen in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesucht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schicht der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar.[280]

Die »Auflösung des Geschehens ins Gestische«,[281] mit der Walter Benjamin in einer berühmten Wendung Kafkas Methode charakterisierte, gibt sich hier sowohl als zentrales Ausdrucksmedium des Stummfilms wie als Symptom einer der Filmhandlung zugrunde liegenden Gewalterfahrung zu erkennen. Mit dieser Verbindung von Kriegserlebnis und Gestenspiel kündigt Orlac einen Reflexionsmodus an, der aus den Fragen und Problemstellungen um Technizität und Menschenfassungen herausführt und das Potenzial der widerspenstigen Hand ankündigt: eine Geste, die sich jeder Instrumentalisierung widersetzt.

279 Vgl. ebd., S. 287.
280 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M. 2001, S. 16.
281 Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestags«, in: *Benjamin über Kafka*, S. 9–38, hier: S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Teil C: Horizonte der Geste

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

6.1 Gestenbestimmungen: Ausdruckshand und Arbeitshand

a) Zwischen Ausdruck und Bestimmbarkeit: Das Beispiel der Theatergeste

Die Geste ist in doppelter Hinsicht der passende Abschluss eines Versuchs, der sich den Darstellungs- und Problematisierungsformen menschlichen Handgebrauchs im frühen 20. Jahrhundert gewidmet hat. Zum einen bildet die Geste den letzten Schritt eines Argumentationsbogens, der sich vom Selbstbezug des Tastsinns zur ›Welt-Gewandtheit‹ menschlicher Handlungsformen aufspannt. Hat sich darin eine Bewegung vom solipsistischen Ich zur Öffnung auf die Welt ausgedrückt, vom Abschluss nach außen in Husserls Selbstbetastung zu den Schauplätzen menschlicher Weltformung im technischen Handgebrauch, so sollen im Folgenden Gesten, Gebärden und Handbewegungen als Ort entstehender (Bewegungs-)Freiheiten daran anschließen. Zum anderen haben sich Gesten wiederholt als epistemologische Schaltstellen oder als erzählerische Höhepunkte der untersuchten Texte erwiesen: Rilkes *Malte*-Roman endete mit der missverstandenen Gebärde des verlorenen Sohns, die sich gleichzeitig als Metonymie des erzählerischen Verfahrens präsentierte. Bezüglich einer zum Problem gewordenen anthropologischen Differenz entwarf Paul Alsberg die Geste eines ersten Steinwurfs als erzählerischen Lösungsversuch für ein Problem tiefengeschichtlicher Entwicklungsprozesse. Bei Kafka wurde das Spreizen der Finger zur Verbindungsgeste zwischen Mensch und Kreatur, die sich zwischen der Pflegerin Leni und den Ratten der *Kaldabahn* durch mehrere seiner Texte zog. Zuletzt ließ sich an *Orlac's Hände* einem Gestenspiel nachspüren, das zwischen Traumaerzählung und Kriegskontext eine Erfahrung ausdrückt, die jede sprachliche Codierbarkeit übersteigt.

Dass um 1900 ein regelrechter »Furor des Gestischen«[1] zu beobachten ist, gehört zu den fast schon trivialen Feststellungen bezüglich Kunst und Literatur seit der Jahrhundertwende. Das neu erweckte Interesse am Gestischen wurde vielfach beschrieben: vom epischen Theater Brechts, von dem noch zu sprechen sein wird, über das Gestenspiel des Stummfilms, den Béla Balázs zum Schauplatz eines neuen, »sichtbaren Menschen« er-

1 Anja F. Lemke, »Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900«, in: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* 2(3) (2013), S. 257–270, hier: S. 258.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

klärt,[2] bis zu Entwicklungen des Ausdruckstanzes, etwa bei Émile Jaques-Dalcroze und Isadora Duncan.[3] Dem entspricht, nur scheinbar paradox, ein vielfach diagnostizierter ›Verlust der Geste‹, der ebenfalls zu den gängigeren Narrativen des frühen 20. Jahrhunderts gehört. »Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum seine Gesten bereits endgültig verloren«,[4] lautet Giorgio Agambens apodiktischer Eröffnungssatz seiner *Noten zur Geste.* Lässt sich laut Agamben die »allgemeine Katastrophe der Sphäre des Gestischen«[5] als Symptomatik und Signatur einer Epoche beschreiben, die sich umso exzessiver mit der Geste auseinandersetzt, dann verweist das für ihn auch auf einen Möglichkeitssinn, der sich in der Geste ausdrückt. Agamben richtet die Aufmerksamkeit auf etwas, was man ›widerspenstige Gesten‹ nennen könnte, die er exemplarisch in den Kategorien von ›Ataxie‹ und ›Tic‹ bei Jean-Martin Charcot und Gilles de la Tourette,[6] an Isadora Duncans Ausdruckstanz oder in Aby Warburgs *Mnemosyne*-Projekt wiederentdeckt und die er als »überstürzt[e] Versuch[e], die verlorenen Gesten in extremis wiederzugewinnen«,[7] beschreibt.

Auf den wiederholt angesprochenen Psychotechniker Fritz Giese sei ebenfalls eingegangen, insofern er in einem kurzen Text eine für die folgende Untersuchung produktiv aufzugreifende Unterscheidung von *Arbeitshand* und *Ausdruckshand* einführt. Letztere Ausdruckshand, insofern sie »fern jeder Nutzanwendung« steht, ist nach Giese nur »einem Ich in vollendeter Form möglich, das sozusagen die Anfangsgründe der Arbeits-

2 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M. 2001, S. 17. Eine anschauliche filmgeschichtliche Sammlung von Fritz Lang bis Spiderman findet sich in Sandrine Marques, *Les Mains du Cinéma*, Vernet 2017.

3 Vgl. etwa Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, in: *Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung* 38 (1924), S. 54–60, hier: S. 56, der dort u.a. auf Émile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan und Mary Wigman zu sprechen kommt. Zu Gieses Interesse an der Tanztruppe der *Tiller-Girls* vgl. Fritz Giese, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München 1925. Interessant in diesem Kontext sind auch die Handtänze der Tänzerinnen Tilly Losch und Hedy Pfundmayr. Vgl. dazu Monika Faber und Magdalena Vuković (Hg), *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*, Wien 2013.

4 Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, in: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik,* Berlin und Zürich 2001, S. 53–62, hier: S. 47.

5 Ebd., S. 54f.

6 Vgl. zum Nexus von Gestik, Psychiatrie und Fotografie die Untersuchung zu Hysteriepatientinnen in der Salpêtrière: Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997.

7 Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, S. 56.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hand überwunden hat«.[8] Giese entwirft in diesem kurzen Text nicht nur eine Rangfolge des Gestischen (bloße Geste, imitative Einfühlungshand, expressive Ausdruckshand und suggestive Ausdruckshand), aus der sich die »pädagogische Aufgabe, […] *Handerziehung* zu versuchen«[9] ableitet, sondern erkennt darin die Möglichkeit, verschiedene »Körperkultursysteme«[10] zu identifizieren oder sogar eine »Typologie der Körperkultur«[11] zu entwerfen. Der Versuch Gieses soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, nach den Widerspenstigkeiten einer Geste zu fragen, in der sich die Ausdruckshand dem »Reich pädagogischer Interventionen […], das über alle Manuale hinaus den Menschen und sein Ausdrucksgebaren überhaupt betreffen soll«,[12] immer auch widersetzt.

Hugo von Hofmannsthal hat in einer nachgelassenen *Anrede an Schauspieler* Verlust und Wiedergewinnung der Geste auf die These gebracht, »die repräsentierende Geberde des Adels [sei] überlebt«[13] und es gelte, ihr eine *neue* und *andere* Gebärde entgegenzustellen: »Es handelt sich um die individuelle Geberde […] eine Geberde, in der der Leib eine<n> seiner tausend Bezüge zum All enthüllt.«[14] Diese Aufgabe wird der Schauspielerin übertragen, die aus der Verlusterfahrung des Gestischen eine besondere darstellerische Potenz zu entwickeln hat: »Sie haben die Sprache ihres Körpers wie der Dichter die Worte hat – aber ihre Situation ist seltsamer: da ihre Geberden ein geberdenloses Volk vertreten sollen.«[15] Sicherlich klingt in diesen etwas dunklen Bestimmungen noch der im *Chandos*-Brief zu Berühmtheit gelangte Hiat zwischen Erlebensform und Ausdrucksfä-

8 Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, S. 55. Den kleinen Programmtext Gieses hat Stefan Rieger zu seiner eigenen programmatischen Lektüre der »latenten Anthropologien« genutzt: Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 235–250. Rieger hat ebenfalls eine breit angelegte Mediengeschichte der Erforschung der ›Ausdrucksbewegung‹ unternommen, vgl. Stefan Rieger, *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 258–271.

9 Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, S. 59.

10 Ebd., S. 56.

11 Ebd., S. 60.

12 Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, S. 248.

13 Hugo v. Hofmannsthal, »<Anrede an Schauspieler>«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXIII. Reden und Aufsätze 2 (1902–1909)*, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 2009, S. 240–243, hier: S. 241.

14 Ebd., S. 241.

15 Ebd., S. 243.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

higkeit durch,[16] der nicht zuletzt in Hofmannsthals (Tanz-)Theaterstücken zu künstlerischer Form fand.[17] Bemerkenswert ist auch die Parallele zu Walter Benjamins Beschreibungen der Geste. Laut Benjamin steht ebenfalls fest, »daß anders als nachgeahmt die Geste etwa des Papstes, der Karl den Großen krönt, oder Karls des Großen, der die Krone empfängt, heute nicht mehr vorkommt«.[18] Vom anderen politischen Spektrum als Hofmannsthal herkommend, hat Benjamin zu zeigen unternommen, wie sich in solch verstellten Gesten ein emanzipatorisches Potenzial ausdrückt. Insofern die Geste »die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik« in Reinform demonstriert, erlaubt sie »die Probe auf die Zustände am Menschen«.[19] Für Benjamin ist zentraler Auftrittsort dessen das epische

16 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, »Ein Brief«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55. Man hat den *Chandos*-Brief tradtionell mit dem Ausdruck ›Sprachkrise‹ etikettiert; ob das tatsächlich zutrifft, ist bei genauerem Blick gar nicht so klar. Vgl. die Lektüre David Wellberys, die ihren Ausgang nicht an der Sprachskepsis, sondern an der Beschreibung der »guten Augenblicke« nimmt und sich dadurch ganz andere Möglichkeiten erschließt: David E. Wellbery, »Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 11 (2003), S. 281–310.

17 Vgl. dazu insbesondere die Untersuchungen Gabriele Brandstetters, die unter anderem an Hofmannsthal untersucht, »wie die Übersetzung und die Transformation, die Destruktion und die Neuprägung von Körperbildern und Raumfiguren des ›freien Tanzes‹ das kollabierende Zeichensystem der Literatur tangieren und motivieren«: Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Freiburg 2013, S. 21; zu Hofmannsthal vgl. S. 55–63 sowie S. 284–287. Vgl. ebenfalls Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo v. Hofmannsthal*, Frankfurt a.M. u.a. 1998; vgl. zu Hofmannsthals »Medienwechsel vom Wort zum Körper« – mit Seitenblick auf die Phänomenologie – auch Carsten Zelle, »Konstellationen der Moderne: Verstummen – Medienwechsel – literarische Phänomenologie«, in *Musil-Forum* 27 (2001/2002), S. 88–102, hier: S. 95f.

18 Walter Benjamin, »Studien zur Theorie des epischen Theaters«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 1380–1382, hier: 1381.

19 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1> Eine Studie zu Brecht«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, S. 519–531, hier: S. 530. Vgl. auch die Ausführung aus einer nachgelassenen Notiz Benjamins: »Mit welchen Methoden erfolgt die Bearbeitung der Geste? Diese Fragen eröffnen die eigentliche Dialektik des epischen Theaters. Es soll hier nur auf einige ihrer Grundbegriffe hingewiesen werden. Dialektisch sind zunächst einmal folgende Verhältnisse: das der Geste zur Situation und vice versa; das Verhältnis des darstellenden Schauspielers zur dargestellten Figur und vice versa; das Verhältnis des autoritär gebundenen Verhaltens des Schauspielers zum kritischen des Publikums und vice versa; das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen Handlung, die in jeder Art Aufführung zu erblicken ist.« (Walter Benjamin, »Studien zur Theorie des epischen Theaters«, S. 1282.)

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Theater Brechts, das Benjamin als ein eminent *gestisches* bestimmt: »Das epische Theater ist gestisch. […] Die Geste ist sein Material, und die zweckmäßige Verwertung dieses Materials seine Aufgabe.«[20] Im epischen Theater wird der richtige Einsatz der Geste zur zentralen Aufgabe des Schauspielers: »›Gesten zitierbar zu machen‹ ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muß er sperren können wie ein Setzer die Worte.«[21] Die Geste drückt eine *Haltung* im Wortsinne des An- und Aufhaltens aus.[22] Als Sperrung im Geschehen folgt sie einer disruptiven Logik und ihr Einsatz im Drama wird zu einem bewusst gefährlichen: »Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen.«[23]

Brecht selbst hat, allerdings erst nach Benjamins ersten Versuchen, ebenfalls die Geste zu theoretisieren unternommen. Exemplarisch sei sein Begriff des *Gestus* angeführt, den er der bloßen *Geste* insofern entgegenstellt, als dass nur im Gestus »Gesamthaltungen«[24] aufscheinen, die als »mimische[r] und gestische[r] Ausdruck der gesellschaftlichen Beziehungen« ausdrücken, wie »die Menschen einer bestimmten Epoche zueinander stehen«.[25] »Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher Gestus«, dagegen mögen die »Versuche, auf einer glatten Ebene nicht auszurutschen« einen Gestus darstellen, »wenn jemand durch ein Ausrutschen sein Gesicht ›verlöre‹, das heißt eine Geltungseinbuße erlitte«.[26]

Es lohnt sich, angesichts der dialektischen Bestimmungen der Geste bei Brecht und Benjamin daran zu erinnern, wie sehr diese Gestentheorie von den ›klassischen‹ Gestenbestimmungen des bürgerlichen Theaters Abstand zu gewinnen versucht. In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* ist der richtige Einsatz der Geste zwar ebenfalls als neuralgischer Punkt der Theaterpraxis markiert; freilich geht es Lessing aber nicht um ihre gesellschaftliche Zweckbestimmung als um ihre – mit Vilém Flusser ge-

20 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 521.
21 Ebd., S. 529.
22 Vgl. Brigid Doherty, »Test and Gestus in Brecht and Benjamin«, in: *Modern Language Notes* 115(3) (2000), S. 442–481, hier: S. 474.
23 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 521.
24 Bertolt Brecht, »Über gestische Musik«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 252–255, hier: S. 252.
25 Bertolt Brecht, »Neue Technik der Schauspielkunst«, in: *Schriften zum Theater*, S. 106–114, hier: S. 113.
26 Bertolt Brecht, »Über gestische Musik«, S. 252f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprochen – »Gestimmtheit«[27] zwischen authentischem Affekt und konventionalisiertem Code. »Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles«,[28] warnt Lessing am Beispiel schlechter Schauspieler schon zu Beginn seiner Ausführungen und markiert damit die Geste als vielleicht riskantesten Punkt der Schauspielpraxis. Kontext dieser Spannungen ist eine Funktionsverschiebung der theatralen *eloquentia corporis* seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, innerhalb der die Geste sich von den strengen Bestimmungen der rhetorischen Tableaus und regelpoetischen Vorgaben löst, um »als ›stumme‹ Sprache umso beredter Affekte oder Gefühle«[29] neu konzeptualisiert zu werden. Lessings Gestenpraxis fordert daher, die Geste als Ausdruck von »Wahrheit und Leben« statt als »Affektation und Grimasse«[30] einzusetzen, woran sich drei Forderungen knüpfen: *erstens* aus semiotischer Perspektive Gesten als »natürliche Zeichen der Dinge«[31] zu verstehen, die es anstelle des Nachäffens einförmiger Muster einzusetzen gilt; *zweitens* in methodischer Hinsicht eine Ökonomie der Bewegungen pantomimischer Geschwätzigkeit entgegenzustellen; sowie *drittens* in darstellerischer Absicht den Fokus auf ihre Wirkung zu legen statt bloß konventionalisierte Schemata zur Anwendung zu bringen. Die Konsequenz von Lessings genauso auf Wahrhaftigkeit wie auf Wirksamkeit abzielendem Versuch erweist sich als ein eigentümlicher Spagat zwischen Konventionalität und Individualität: Auf der einen Seite soll »jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, […] bedeutend sein«;[32] auf der anderen Seite sind die von ihm sogenannten »individualisierenden Gestus«[33] ideales Beispiel einer nicht mehr zu kodifizierenden und nicht

27 Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 199, S. 15f.

28 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke und Briefe, Bd. 6: Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 181–694, hier: S. 200.

29 Petra Löffler, »Was Hände sagen: von der ›sprechenden Hand‹ zur ›Ausdruckshand‹«, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 210–242, hier: S. 215. Sowohl Alexander Košenina wie Anja Lemke zitieren für diesen Wandel exemplarisch Johann Georg Sulzers *Theorie der schönen Künste*, laut dem die Gebärde eine »genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen« darstellt, durch die man »ihre Empfindungen […] weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde« (zitiert nach Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 22; sowie Anja F. Lemke, »Der Grenzgang der Geste«, S. 259).

30 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 203.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 204.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mehr zu systematisierenden Wirkungsästhetik: »Wann es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.«[34]

Dass aus diesen Gestenbestimmungen der größere Kontext von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* spricht, ist unmittelbar einsichtig: einerseits der Entwurf des Dramas als Folge in sich schlüssiger Folgerichtigkeiten, als »Ketten von Ursachen und Wirkungen«, die »ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret«;[35] andererseits ein sich der Gottsched'schen Regelpoetik und dem Deklamationsstil der französischen Klassik[36] widersetzender Fokus auf die dramatische Wirkung, die sich paradigmatisch in Lessings Neuübersetzung der aristotelischen Vokabeln *eleos* und *phobos* in ›Mitleid‹ und ›Furcht‹

34 Ebd. Alexander Košenina referiert ein aufschlussreiches Beispiel anhand von Lessings Lieblingsschauspieler Conrad Ekhof, der in der Rolle des Odoardo in Lessings *Emilia Galotti* wiederholt an seinem Hut zu zupfen beginnt und diese Bewegung leitmotivisch einsetzte. Košenina zitiert einen Bericht Friedrich Nicolais: »Alles war in seinem Spiele so zusammenstimmend, seine inneren Empfindungen entwickelten sich durch kleine äußerliche Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich deutlich, daß bei dem Herausreißen dieses Federchens den Zuschauer ein kalter Schauder überlief«, zit. nach: Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 215.

35 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 577. Dieses Ganze des Dramas wird dadurch wiederum zum »Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers« (ebd.). Max Kommerell spricht von Lessings »durchgeführtem Funktionalismus«: »[J]eder Satz erfüllt eine Aufgabe (functio) für die einzelne Rede, jede Rede und Gegenrede eine für die Szene, und wiederum gestaltet der Redner den Gegenredner mit und umgekehrt.« (Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a.M. 1984, S. 25ff.)

36 Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 290, hat die Gestenpraxis Gottscheds bzw. der Tradition des französischen Deklamationsstils folgendermaßen beschrieben (und damit mit derjenigen Lessings kontrastiert): »Vor allem fungieren Gebärden, Gestik und Mimik als Pathosformeln, die die Affekte veranschaulichen. Für die verschiedenen Leidenschaften wie Zorn, Hass, Liebe, Eifersucht, Freude, Verzweiflung, und für momentane Gemütsbewegungen, wie Überraschung, Erschrecken u. ä., stehen bestimmte Körperhaltungen zur Verfügung, die den Affekt darstellen. Sie sind genauestens festgelegt. Die Ausdrucksgeste für tiefe Trauer etwa ist das Ringen der Hände vor der Brust; herabfallende Hände markieren den Übergang zur Verzweiflung; die Überraschung durch eine traurige Botschaft wird durch das Bedecken der Augen mit der rechten Hand ausgedrückt. […] Die Gesten sind pathetisch und großartig; aber sie artikulieren keine individuelle Befindlichkeit, sondern verweisen auf die großen Themen, die auf der Bühne verhandelt werden.«

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(statt ›Jammer‹ und ›Schrecken‹) ausdrückt.[37] Die von Lessing bemühte Trias gestischer Parameter – Natürlichkeit, Individualität und Bedeutung – spannt ein affektiv-semiotisches Netz, das diese Intention organisiert und publikumsbezogen umsetzt. So steht die Geste im Zentrum einer Affektlehre, die nicht nur davon ausgeht, dass sich eine Schauspielerin selbstinduktiv in ihre Geste hineinspielen kann,[38] sondern auch, dass das Gestenspiel im Sinne eines Resonanzgeschehens auf das Publikum überspringt und dadurch auch den Abgrund zwischen Affekt und Affektiertheit überbrückt.[39] Lessings gesamte Mitleidslehre basiert auf diesen Übersprungsphänomenen, die ein »wohltemperierte[s] Milieu[]« konstituieren, »das Personen und passionelle Ströme aufeinander abstimmen kann und die ästhetische Wirkung nach der Reichweite sympathetischer Empfindungen bemisst«.[40]

Vor diesem Hintergrund wird sowohl die Distanz wie die Abhängigkeit Brechts von den Theorien gestischer Mitleidserzeugung deutlich. Hans-Jürgen Schings etwa stellt Brecht ausgerechnet deswegen in eine Reihe mit Lessing, weil dieser die bürgerliche Theatertradition verkehrt und beendet. Sein episches Theater, so Schings, ist »das Ende der Mitleids-Tradition des bürgerlichen Trauerspiels, die hochpointierte Absage an das ›Allgemeinmenschliche‹, an das Anthropologicum Mitleid, in dessen Zeichen sich jene Tradition formiert hatte«.[41] Veranschaulichen mag das Brechts Beschreibung einer zornigen Geste, die recht explizit der Lessing'schen Induktionsthese widerspricht. Man könne zwar, so Brecht, als einen Versuch der »emotionellen Ansteckung«[42] den Zorn »durch ein Anschwellenlassen der Stimme und ein Anhalten der Atmung zusammen

37 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 551ff. Vgl. dazu Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, S. 106.

38 Zu dieser »Selbstinduktion« vgl. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 86f. und 130f.

39 Max Kommerell unterscheidet bei Lessing primäre, »ursprüngliche« Affekte von sekundären, »mitschwingende[n]« Affekten, »mit denen wir gleichbewegt den fremden Affekt begleiten«. Dieser zweite Affekt resoniert in Antwort auf den ersten; er mag zwar »zu schwach [sein], um wirklich Affekt zu heißen«, erregt aber dafür Mitleid und weist sich so selbst als das eigentlich tragische, weil kathartische Mittel aus (Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, S. 90).

40 Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin und Zürich 2011, S. 102.

41 Hans-Jürgen Schings, *»Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Würzburg 2012, S. 11.

42 Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, in: *Schriften zum Theater*, S. 74–89, hier: S. 80.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mit einem Zusammenziehen der Halsmuskeln« *erzeugen* – das entspräche Lessings Vorstellung –; »würdiger eines denkenden Wesens« sei allerdings eine Geste, die das Gestische selbst aufführt: Der Schauspieler zeigt »eine tiefe Blässe des Gesichts […], die er auf mechanische Weise erzeugt hat, indem er das Gesicht in die Hände verbarg und in diesen einen weißen Schminkstoff hatte«.[43] Der Einsatz von Schminke reißt die gestische Darstellung des Zorns aus dem Hier und Jetzt des affektiven Ausdrucks und realisiert damit eine Gestentheorie, der es, statt um Illusionsstiftung durch vermeintliche Natürlichkeiten, um die eigene technische Implementierung und statt um die kollektive Immersion, um die Distanzierung des Publikums vom Bühnengeschehen geht. So führt die Geste in ihrer extremsten Form den Akt des Darstellens selbst vor: Der Schauspieler »sieht sich selbst zu […] er sieht auch auf seine eigenen Arme und Beine, sie anführen, überprüfend, am Ende vielleicht lobend«[44] – immer mit dem Ziel, dass »jede Geste der Begutachtung des Publikums unterworfen wird«.[45]

Die Gesten- und Theaterentwürfe von Brecht und Lessing sind in ihren Einzelheiten vielfach beschrieben und analysiert worden. Es lohnt aber, sich diese Traditionen und Kontexte vor dem Hintergrund der Darstellungsmodi widerspenstiger Hände erneut zu vergegenwärtigen. Nicht nur weil damit auf einen zentralen Schauplatz literarischen Handgebrauchs – die Handbewegungen des Schauspielkörpers – verwiesen ist, sondern auch, weil sich in diesen divergierenden Entwürfen die Geste als ein Verhandlungsfeld erweist, an dem diametral entgegenstehende Bestimmungen körperlicher Bewegungsformen miteinander konfrontiert werden: die natürliche Wirkmacht des Affekts gegenüber dem Aufgesetzten des Affektierten, die Spontaneität des Ausdrucks gegenüber der gesellschaftlichen Signatur kodifizierter Gebrauchsformen, das funktional durchgeführte Rezeptionsmodell des bürgerlichen Dramas gegenüber den kritischen Distanzierungsformen einer dialektischen Theaterpraxis. Die Geste erweist sich zuletzt auch als Austragungsort anthropologischer Formierungs- bzw. Enformungspraktiken. Bereits Max Kommerell hat darauf hingewiesen, wie in Lessings Mitleidspoetik aufklärerische Anthropologie und Tragödientheorie deckungsgleich sind: »[D]ie Lebensfunktion der tragischen Wirkung« ist implizit immer auch »Schulungsmittel auf dem Weg des

43 Ebd., S. 81.
44 Ebd., S., 76.
45 Ebd., S. 82.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Menschen zu sich selbst, des immer menschlich werdenden Menschen«.[46] Demgegenüber entfaltet Brechts Geste eine radikal deanthropologisierende Wirkung, wenn es ihr, statt um »das sogenannte Ewig-Menschliche«,[47] um die konkret-historische Verankerung des Dargestellten wie des Akts des Darstellens geht. Wo hinter Lessings Geste das Mitleid als ahistorisches Anthropologem lauert, möchte Brechts Gestus Aufschluss geben »über das ganze Gefüge der Gesellschaft einer bestimmten (vergänglichen) Zeit«.[48] An die Stelle der Anthropologisierung setzt er die Historisierung.

Dieses uneindeutige Changieren der Geste zwischen Affekt und Code einerseits sowie zwischen Bestimmbarkeit und Freiheitsversprechen andererseits soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, die Darstellungsmodi ›widerspenstiger Gesten‹ zu beschreiben. Als entscheidende Schauplätze des Gestischen im Hinblick auf die ihr entsprechenden Körperentwürfe und ›Menschenfassungen‹ wird zunächst dem mit Giese angesprochenen Paradigma der Arbeitshand und den Optimierungsstrategien von ›Arbeitsgesten‹ nachgegangen (Abschnitte *b*, *c*, und *d*), um in einer sich anschließenden topischen Lektüre den literarischen Entwürfen einer *anderen* Geste nachzugehen (Kap. 6.2). An Texten von Perutz, Benn, Keun und Kafka wird ein Gestenparadigma zu beschreiben sein, das sich im Abstandnehmen von Bedeutungsrastern und Zweckbestimmungen als eine Figur der Potenzialität zu erkennen gibt.

b) ›Kinemato-Grafie‹ und *Motion Study*

Ein wichtiger Referenzrahmen, innerhalb dessen Brechts Umdeutung der Geste zu verstehen ist, ist das Feld ihrer technischen Reproduzierbarkeit: »Die Formen des epischen Theaters entsprechen den neuen technischen Formen, dem Kino sowie dem Rundfunk«, meint etwa Benjamin.[49] Dass es sich bei den Reproduktionsmedien um einen entscheidenden Schauplatz der Neubestimmungen der Geste handelt, hat sich schon in der Kinotheorie Béla Balázs' ausgedrückt, welche die Bestimmung des »Menschen der visuellen Kultur« allerdings unter völligem Verzicht auf die Distanzierungstheoreme Brechts formuliert: »Seine Gebärden [des Men-

46 Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, S. 106.
47 Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, S. 85.
48 Ebd., S. 87.
49 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 524.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen der visuellen Kultur, A.H.] bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar [!] sein irrationelles Selbst […] Hier wird der Geist unmittelbar [!] zum Körper, wortelos sichtbar.«[50] Wo Balázs also aus der neuen Sichtbarkeit Unmittelbarkeiten ableitet – und das mit durchaus internationalistischem Impetus (»*Kinos aller Länder…*«[51]) –, sich sogar das Wiedererlernen der »eigentliche[n] Muttersprache der Menschheit«[52] erhofft, markiert die unterbrochen-medialisierte Geste Brechts vor allem »die Differenz zwischen körperlicher Präsenz des Bühnengeschehens und der Präsenz des technisch Aufgezeichneten«.[53] Statt der Übersetzung der Geste in eine neue ›Körper-Sprache‹ betont Brechts Theorem die Unterbrechungen, statt *Un*mittelbarkeit eben die *Mittel*barkeit.

Diese medienästhetischen Dimensionen der Geste sollen im Folgenden den Übergang zu einem paradigmatischen Überschneidungspunkt von Gestenpraxis und ihrer medientechnischen Reproduktionen ermöglichen: der Beschreibung und Optimierung von ›Arbeitsgesten‹. Einmal mehr ist Walter Benjamin hier Stichwortgeber, der es in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz bekanntlich unternommen hat, künstlerische Rezeptionsformen unter den medientechnischen Bedingungen der Jahrhundertwende von ihren Vermittlungsinstanzen her zu bestimmen. Benjamin erkennt dabei nicht bloß einen ästhetischen Wandel im engeren Sinne, sondern eine Rejustierung der Wahrnehmung – im Sinne von *aisthesis* – insgesamt, insofern die Filmkamera zum ersten Mal Bilder produziert, die »vorher nie und nirgends denkbar gewesen«[54] sind: »Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung […] So wird handgreiflich [!], daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.«[55] Explizieren lässt sich das an der banalen Tätigkeit eines Griffs, der erst durch die Kamera buchstäblich ›begriffen‹ wird:

---

50 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 16.

51 Ebd., S. 22.

52 Ebd., S. 18. Ein Wörterbuch filmischer Gesten wurde dann tatsächlich auch geschrieben: Dyk Rudenski, *Gestologie und Filmspielerei*, Berlin 1927. Harun Farocki geht in seinem Dokumentarfilm *Der Ausdruck der Hände* auf dieses Buch ein, vgl. Harun Farocki, *Der Ausdruck der Hände* (Film), Deutschland 1997.

53 Burkhardt Lindner, »Die Entdeckung der Geste. Brecht und die Medien«, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), *Text und Kritik. Bertolt Brecht I. Neufassung*, München 2006, S. 21–32, hier: S. 21.

54 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2*, S. 471–508, hier: S. 495.

55 Ebd., S. 500.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Ist es uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Raffen des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.[56]

Der Griff zum Löffel wird durch die Filmkamera genauso analysierbar wie seine Selbstverständlichkeit fortan suspendiert ist. Benjamin mag bei den Darstellungen dieses Optisch-Unbewußten an die Chronofotografien Étienne-Jules Mareys oder Eadweard Muybridges gedacht haben, deren fotografischen Studien menschlicher und tierischer Bewegungsformen zu Berühmtheit gelangt sind. In der ständigen Vermittlungsarbeit des Filmapparats ereignet sich nach Benjamin aber auch eine entscheidende Verschiebung im Verhältnis von Schauspielerin und Publikum. Die Apparatur »nimmt unter Führung des Kameramanns laufend zu dieser Leistung [der Schauspielerin, A.H.] Stellung«.[57] Einstellung und Schnitt lassen die schauspielerische Geste zu »einer Reihe von optischen Tests«[58] werden, die in einen ebenso ›testenden‹ Rezeptionsvorgang des Publikums mündet. Dass das für Benjamin mit dem »Einschrumpfen der Aura« zusammenhängt, auf die der Film höchstens noch »mit einem künstlichen Aufbau der ›personality‹«[59] reagieren kann, ist bekannt. Hier wichtiger ist aber, dass Benjamin dabei auch explizit auf das Beispiel der »Leistungspsychologie«[60] verweist, die eine »außerordentlich[e] Erweiterung des Feldes des Testierbaren«[61] nach sich gezogen hat: »Der Aufnahmeleiter im Film-

---

56 Ebd. Benjamin hat den Gedanken des »Optisch-Unbewussten« bereits in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* formuliert, die er im *Kunstwerk*-Aufsatz teils wörtlich übernimmt, vgl. Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1*, S. 368–385, hier: S. 371. Vgl. zum »Handgriff als das Ideal einer innigsten Einheit von Organ und Gegenstand«: Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918–1939*, München und Paderborn 2010, S. 224f.

57 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 488.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 492.

60 Ebd., S. 498. Zum Zusammenhang von Benjamins Gestentheorie und der Psychotechnik vgl. Brigid Doherty, »Test and Gestus in Brecht and Benjamin«.

61 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 488.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

atelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.«[62]

Im Rahmen der Neuperspektivierung menschlicher Bewegung durch die Filmkamera – einerseits in der Sichtbarmachung dessen, was man zwar gesehen, aber nie wahrgenommen hat, und andererseits im sich damit eröffnenden Feld optischer Testungen – entfalten sich die Möglichkeiten einer Analyse dessen, was Giese als »Arbeitshand« bezeichnet hat. Als paradigmatisches Beispiel für diesen Zusammenhang von Gestik, Medientechnik und Leistungspsychologie sei hier die filmische und fotografische *Motion Study* des Ehepaars Frank und Lilian Gilbreth aufgegriffen. Die Bewegungsforschungen der Organisationspsychologin[63] und des Unternehmensberaters[64] setzen es sich zum Ziel, die Formen manueller Arbeitsgriffe und -bewegungen zu analysieren und zu optimieren und vollziehen nach Sigfried Giedion damit nichts weniger als den Abschluss der seit dem 14. Jahrhundert nachzuweisenden Bemühungen, »Einsicht in das weite Reich der Bewegung« zu gewinnen.[65] Die Gilbreths erarbeiten an der Körperbewegung, was Foucault an den Militärvorschriften des 18. Jahrhunderts als »Methode zur Anpassung des Körpers an zeitliche Imperative« beschrieben hat: »Der Akt wird in seine Elemente zerlegt; die Haltung des Körpers, der Glieder, der Gelenke wird festgelegt; jeder Bewegung wird eine Richtung, ein Ausschlag, eine Dauer zugeordnet; ihre Reihenfolge wird vorgeschrieben.«[66] Der von den Gilbreths angezielte Untersuchungsgegenstand ist komplett auf der Seite dessen zu verorten, was Fritz Giese die ›Arbeitshand‹ nannte und operiert dennoch an derje-

62 Ebd.

63 Vgl. Ihre Dissertationsschrift: Lilian M. Gilbreth, *The Psychology of Management. The Function of the Mind in Determining, Teaching, and Installing Methods of Least Waste*, New York 1914. Man geht davon aus, dass Lilian Gilbreth maßgeblich an den Veröffentlichungen beteiligt war, aber nicht immer als (Co-)Autorin genannt wurde. Die Schriften werden im Folgenden entsprechend ihrer Autorangaben zitiert, dafür soll verstärkt von den ›Gilbreths‹ im Plural als Autorschaftsfunktion die Rede sein.

64 Frank Gilbreth hat zu Beginn seiner Karriere das Maurerhandwerk zu rationalisieren unternommen: Frank B. Gilbreth, *Bricklaying System*, New York und Chicago 1909. Zu seinem Werdegang als Unternehmensberater vgl. Florian Hoof, *Engel der Effizienz. Eine Mediengeschichte der Unternehmensberatung*, Konstanz 2015.

65 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994, S. 44. Vgl. für den Zusammenhang von Chronofotografie und Arbeitsgesten: Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien 2001, S. 101–136; sowie Petra Löffler, »Was Hände sagen«, S. 229–234.

66 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2005, S. 295.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nigen Schnittstelle von Bewegungsform und Reproduktionsmedien, die Benjamin mit der ›Ausdruckshand‹ des Schauspiels in Verbindung brachte. Vielleicht nicht zufällig führt dies dazu, dass »die Arbeiterinnen sich in den Filmaufnahmen als Stars imaginierten«,[67] um damit den Beweis der Reauratisierung der Schauspielerin unter den Bedingungen des Filmapparats anzutreten.

Die Bewegungsstudien stehen gänzlich in der Tradition des »energetischen Imperativs« nach Wilhelm Ostwald,[68] der von den Gilbreths in geradezu dramatischer Rhetorik dem Problem der Körperbewegungen überantwortet wird: »There is no waste of any kind in the world that equals the waste from needless, ill-directed, and ineffective motions.«[69] Sie fordern stattdessen entlang Frederick W. Taylors *Scientific Management* ein analytisches Vorgehen, das die genaue Beobachtung und Zerlegung des Arbeitsvorgangs in »the most elementary units possible«[70] ermöglicht, um daraus den *One Best Way* abzuleiten, der, einmal aus den Elementarteilen der Arbeitsgeste erschlossen, fortan als Standard normiert wird.[71] Innerhalb dieses normativistischen Dispositivs wird jede Alternativbewegung als verschwenderische Abweichung aufgefasst und die Aneignung des rationalisierten Arbeitsablaufs für den Arbeitenden entsprechend finanziell inzentiviert.[72] Die Bewegungsforschung bei den Gilbreths überführt so

67 Herbert Mehrtens, »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder. Frank B. Gilbreth und die Visualisierungstechniken des Bewegungsstudiums«, in: Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd. 1.1: Bilder in Prozessen*, Berlin 2003, S. 44–53, hier: S. 52. Vgl. Auch Richard Lindstrom, »›They all believe they are undiscovered Mary Pickfords‹. Workers, Photography, and Scientific Management«, in: *Technology and Culture* 41(4) (2000), S. 725–751, hier vor allem: S. 744ff.

68 Wilhelm Ostwald, *Der energetische Imperativ*, Leipzig 1912.

69 Frank B. Gilbreth, *Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*, London 1921, S. 2.

70 Frank B. Gilbreth und Lillian M. Gilbreth, *Applied Motion Study. A Collection of Papers on the Efficient Method to Industrial Preparedness*, New York 1917, S. 58.

71 Frank B. Gilbreth, *Motion Study*, S. 13: »The data gathered on that best man will then be considered as 100-per-cent quality. The men finally used can then be considered as of a certain percentage of perfect quality, and it should then be the aim of the management to attain 100-per-cent quality.«

72 So unterteilt Gilbreth etwa das Maurerhandwerk in fünf verschiedene Gruppen, die gleichsam eine ästhetische Skala hinaufwandern. Von der rohen Bereitstellung der Arbeitsmaterialien (»Class E«) bis zur ornamentalen Arbeit an der Außenfassade (»Class A«) wird das Handwerk klassifiziert und entsprechend unterschiedlich vergütet: »The pay of the A and B classes should be considerably higher than is customary for bricklayers. The pay of the C, D, and E classes should be lower than is customary for bricklayers,

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

unweigerlich in ein politisches Programm: Auf Ebene des Individuums wird ein psychotechnischer Lehrgang ausgerufen, der den *One Best Way* in ein *finger training* für Nichteingeweihte überführt;[73] gleichzeitig übersetzt sich das individualpsychologische Programm in die Forderung, ein von der Regierung geführtes *Bureau of Standardisation of Mechanical Trades* einzusetzen, dem die Klassifizierung, Optimierung und Standardisierung *aller* handwerklichen Tätigkeiten überantwortet wird: »The arts and trades of human beings should be studied, charted photographed, and motion-pictured, and every employer, apprentice, and student should be able to receive bulletins of his trade.«[74] Konzise drückt sich das in einer von Bernd Stiegler aus dem Nachlass überlieferten Notiz Frank Gilbreths aus: »I say: Standardize everything under the sun.«[75] Damit ist die vielleicht wichtigste Konsequenz der *Motion Study* ausgedrückt. Sie transzendiert stets den Kontext ihrer Anwendung in der beruflichen Praxis und übersetzt sich konsequent in politische Forderungen, in eine ökonomische Lebenskunst und in groß angelegte Kulturtheorien.[76]

Mit dem Aufruf zur zentralisierten Erforschung der Arbeit durch Fotografie und Film ist der medientechnische Vorsprung angedeutet, den die Gilbreths der Taylor'schen Stoppuhr voraushaben. Ihre *Motion Study* nutzt exzessiv den Film, der mit einem Wort Fritz Gieses »alles in Motorik auf[löst]«,[77] und mit dem sie zwei distinkte, im Wortsinne ›kinemato-grafische‹ Techniken entwickeln. Die erste dieser Techniken – die *micro-motion method* – besteht darin, Bewegungen vor einem gerasterten Hintergrund und mit einer laufenden Uhr im Bildhintergrund filmisch

---

but much higher than the pay of labourers. This classification will raise the pay of all five classes higher than they could ever obtain in the classes that they would ordinarily work in under the present system, yet the resulting cost of the labour on brickwork would be much less, and each class would be raised in its standing and educated for better work and higher wages.« (Frank B. Gilbreth und Lilian M. Gilbreth, *Applied Motion Study*, S. 54.)

73 Vgl. ebd., S. 52.

74 Frank B. Gilbreth, *Motion Study*, S. 99.

75 Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016, S. 112.

76 Dafür ist der autobiografische Erfolgsroman zweier ihrer zwölf (!) Kinder, *Cheaper by the Dozen*, das vielleicht beste Beispiel. Dieser Roman führt vor, wie der Effizienzgedanke von den Gilbreths auf den eigenen Haushalt und die eigene Lebensführung übertragen wird, etwa wenn sich Frank Gilbreth mit zwei Rasierpinseln einseift, um morgens 17 Sekunden Zeit einzusparen: Frank B. Gilbreth Jr. und Ernestine Gilbreth Carey, *Cheaper by the Dozen*, New York 2002. Vgl. zu den Bewegungsstudien als Lebenskunst: Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch*, S. 90–97.

77 Fritz Giese, *Girlkultur*, S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aufzunehmen. Als Methode der »Zeitachsenmanipulation«[78] dient sie vor allem der *Messbarkeit* des Arbeitsablaufs. Durch Dehnung und Straffung der Aufnahme wird das von Benjamin so betitelte »Optisch-Unbewusste« erschlossen, während die Uhr im Bildhintergrund die Rückbindung an die chronometrische Zeit ermöglicht. Die wichtigere und fotografische statt filmische Methode – der sogenannte *chronocyclegraph* – baut auf diesen Aufnahmen auf, verfolgt dabei aber eine Visualisierungsstrategie, die sich weniger der *Aufbereitung* der Bewegung als ihrer *Inszenierung* widmet (Abb. 21). Indem der Hand der Untersuchungsperson kleine Leuchtelemente angefügt werden, wird bei entsprechend langer Belichtungszeit die Spur der Bewegung selbst sichtbar, an der durch Blinken der Lampe sogar Richtung und Geschwindigkeit abgelesen werden können.

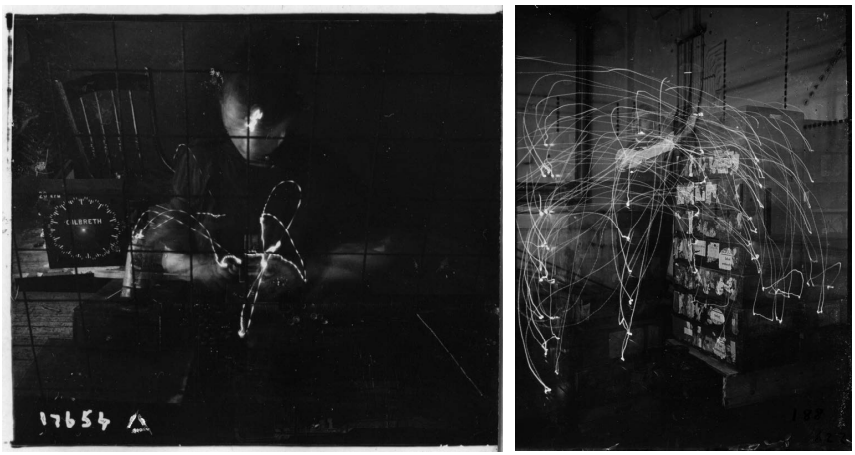


Abb. 21 (a–b): Chronozyklografische Aufnahmen der Gilbreths

Der *chronocyclegraph* braucht also nicht mehr den Film, dennoch handelt es sich um ein buchstäblich *kinemato-grafisches* Verfahren. Im Hinblick auf die Verbindung von Arbeitshand und Medientechnik sind bei den so entstehenden Bildern drei Sachverhalte unmittelbar von Belang. *Erstens*

78 Vgl. Sybille Krämer, »Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation«, in: Alice Lagaay und David Lauer (Hg.), *Medientechniken. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt a.M. und New York 2004, S. 201–224. Zum »technologischen *a priori*« der Industrietechnik vgl. Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau, »Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film«, in: Dies. (Hg.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 35–49, hier: S. 39f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

basieren die Fotografien der Gilbreths auf einem sehr bewussten Einsatz optischer Speichertechnik, in der die Lichtempfindlichkeit des Films mit der besonderen Lichttechnik der Handleuchten gekoppelt wird. Nicht nur wird das natürlich vorkommende Licht also aufgezeichnet, sondern die an den Händen angebrachten Leuchtelemente sind selbst auf die fotografische Apparatur zugeschnitten. Dabei entsteht ein Verfahren, das nur als ein ästhetisches zu beschreiben ist und dessen Ergebnis man mit einem von László Moholy-Nagy geprägten Begriff als *Fotogramm* bezeichnen kann: Fotografien, »in denen das Licht als ein neues Gestaltungsmittel, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, suverän [sic!] zu handhaben ist«.[79] Die Spezifik der Aufnahmen des *chronocyclegraph* gegenüber der *micro-motion method* sind so nicht nur in der Differenz von Film und Foto zu suchen, sondern besonders in der *Übersetzungsarbeit*, welche die Bewegung fotografisch bannt. Wird die Handbewegung in der Filmaufnahme noch durch Einfügung in ein geo- und chronometrisches Raster analytisch verwertbar, wird sie im Gilbreth'schen Fotogramm stillgestellt, ohne die Spur der Bewegung selbst zu verlieren. Das Phänomen »bewegte[r] Kontinuität«, in der sich nach Bergson »alles gleichzeitig ändert und fortbesteht«,[80] wird der zeitlichen Vergänglichkeit entrissen, um genau den umgekehrten Schritt zu vollziehen, den Henri Bergson der Bewegung zurückzugeben unternahm (und plausibilisiert ihn damit *ex negativo*):

> Die Bewegung, die die Mechanik studiert, ist nur eine Abstraktion oder ein Symbol, ein gemeinsames Maß, ein gemeinsamer Nenner, der es erlaubt, alle realen Bewegungen untereinander zu vergleichen; doch diese Bewegungen, an sich selbst betrachtet, sind Unteilbare, die Dauer beanspruchen, ein Vorher und ein Nachher implizieren und die aufeinanderfolgenden Momente der Zeit mit einem Faden variabler Qualität verbinden.[81]

Die Aufnahme des *chronocyclegraph* ist derjenige Abstraktionsversuch, der die qualitative Bewegung in quantifizierbare Elemente rückübersetzt, um sie (zumindest in der Theorie[82]) genauso ›behandeln‹ zu können – d.h.

79 Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927, S. 30.

80 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015, S. 245, Kursivierung entfernt.

81 Ebd., S. 251f.

82 Tatsächlich war die Propagierung der Methode der Gilbreths nicht immer gänzlich glaubwürdig und der tatsächliche analytische Mehrwert unklar. Herbert Mehrtens spricht im Hinblick auf diese Tendenz zur Selbstinszenierung von der Bildproduktion der Gilbreths als einem »Flickenteppich« (Herbert Mehrtens, »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder«, S. 52).

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

berechnen, messen, teilen, analysieren – wie eine mathematische Kurve (wofür nicht zuletzt das ständig präsente Gitternetz einsteht). In den Aufnahmen der Gilbreths führt das teilweise dazu, dass die ausführende Hand aufgrund der langen Belichtungsdauer gar nicht mehr sichtbar ist, sodass die visualisierte Arbeitsgeste nur noch aus ihrer eigenen Spur besteht (Abb. 22a). Das Bild *ist* dann die sichtbar gewordene Bewegung. Sigfried Giedion spricht von Abbildungen, »bei denen die Bewegung alles und der sie ausführende Körper nichts ist«.[83]

Abb. 22 (a–b): Bilder der Effizienz: Chronozyklografie und ihre Modellierungen

Als *zweiten* Punkt kann man diese Sichtbarwerdung der Bewegungen auch unter bildrhetorischen Gesichtspunkten beschreiben, gegenüber denen der Rationalisierungsimpetus und die behauptete Analysier- und Berechenbarkeit an zweite Stelle tritt: »Motion studies are only secondarily a problem-solving technique.«[84] Sie dienen vor allem der Sichtbarmachung der Effizienz selbst: »[T]his rendering process provides a graphic image of what efficiency and inefficiency look like. […] Motion studies have not

83 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 129.

84 Vgl. Scott Curtis, »Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth«, in: Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau (Hg.), *Films that Work*, S. 85–99, hier: S. 93. Laut Curtis haben die Gilbreths ihre filmischen Methoden vor allem als Werbemittel für ihr eigenes Unternehmen genutzt: »[T]hey ultimately promote more than a workplace solution – they promote themselves as images of efficiency and as the proprietary process of Frank B. Gilbreth.« (Ebd., S. 96) Wenn Gilbreth in verklausulierter Form davon spricht, eine Uhr entwickelt zu haben, die Bewegungen mit der Genauigkeit von einem Millionstel einer Stunde misst (das entspräche ungefähr einer 1/250 Sekunde), meint Curtis dazu: »This, I believe, is bluster.« (Ebd., S. 90)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

been used primarily for measurement or for work design; they were used first and foremost to visualize an image of efficiency.«[85] Die Aufnahmen visualisieren den Erfolg der *Motion Study* als ein »Vorher-Nachher der Bewegungsoptimierung«,[86] indem sie den wilden Bewegungen ineffizienter Arbeit die elegante Form des rationalisierten Ablaufs entgegenstellen. Entsprechend dieser Produktion von Anschaulichkeit wurden die Fotografien auch als dreidimensionale Drahtmodelle nachgebaut und ausgestellt – nicht zuletzt für Kriegserblindete, die den *One Best Way* nun auch an einem taktil erfahrbaren Modell nachempfinden können (Abb. 22b).[87] Die Bewegungsspur koppelt Effizienz mit Evidenz; es handelt sich um ein rhetorisches Verfahren im klassischen Sinne: der Produktion von Anschaulichkeit im Dienst einer Überzeugungsarbeit.

So wird *drittens* ersichtlich, dass die Relevanz des ›chronozyklografischen‹ Verfahrens sich nicht auf den Kontext der industriellen Produktion beschränkt. Sigfried Giedion hat schon in den späten 1940er-Jahren die Bewegungsbilder an zwei Traditionslinien jenseits des Rationalisierungsimpulses angeschlossen. Zum einen verweist er auf die Bedeutung des Gilbreth'schen Verfahrens im Kontext der *philosophischen* Beschäftigung mit der Bewegung. Die Aufnahmen der Gilbreths geben laut Giedion »erstmals [!] genauen Einblick in die reine Bahn sowie das Zeitelement einer Bewegung«.[88] Zum anderen hat Giedion eine Verwandtschaft der Chonozyklografie zu gleichzeitig stattfindenden *künstlerischen* Versuchen – etwa Paul Klees *Pädagogischem Skizzenbuch* (Abb. 23) – beschrieben, welche die Arbeit an den »freie[n] Bewegungsformen« im Medium der Malerei angingen.[89] Giedion bestätigt anhand der *Motion Study* damit die These Benjamins, dass die Reproduktionstechniken »die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft« soweit vorantreiben, dass man am Ende nicht mehr weiß, wodurch ein »herauspräparierte[s] Verhalten […] stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit«.[90]

---

85 Ebd.

86 Herbert Mehrtens, »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder«, S. 48f.

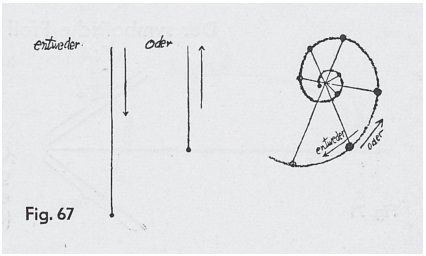
87 Vgl. Frank B. Gilbreth and Lillian M. Gilbreth, *Motion Study for the Handicapped*, London 1920, S. 156f.

88 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 129.

89 Vgl. ebd., S. 45–49 sowie S. 130–138, hier: S. 135. Giedion nennt neben Klee noch Kandinsky, Duchamp und Miró.

90 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 499.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



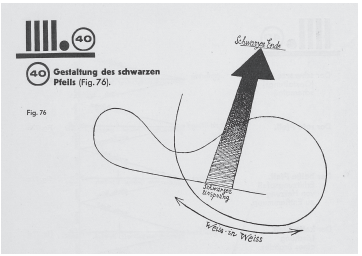


Abb. 23 (a–b): Zwei Beispiele Giedions aus Paul Klees »Pädagogischem Skizzenbuch«

c) Schreibgeste als Arbeitsgeste: Von den Gilbreths zu Musil

Ein spezifischer Fall der Gilbreth'schen Bewegungsoptimierung ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht von besonderem Interesse: das Schreiben. Von den Gilbreths sind einige chronozyklografische Aufnahmen von Schreibgesten (Abb. 24), Experimente an und mit Stenotypistinnen sowie ein kurzer theoretischer Entwurf über die Optimierung des Alphabets überliefert.[91] Ist nach Susanne Strätling in jeder Geste »die Wechselwirkung von Hand und Werk auf der Schwelle von körperlicher Handgreiflichkeit und symbolischer Handlung« lokalisiert,[92] so gilt das für die Schreibgeste in besonderer Weise. Rüdiger Campe hat die Schreibszene als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«[93] bezeichnet; Vilém Flusser spricht gar von verschiedenen Wirklichkeitsebenen, die im Schreiben aufeinandertreffen – eine materiell-technische, eine semiotische, eine orthografische, u.a.: »Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerläßlichen Faktoren als in deren Heterogenität.«[94] Das macht die Optimierungsarbeit der Gilbreths zu einer verkomplizierten Aufgabe, die – so würde es die deutsche Tradition der Arbeitswissenschaft ausdrücken – sowohl ›Subjektpsychotechnik‹ wie ›Objektpsychotechnik‹ betreibt, d.h. sowohl an der schreibenden Person

91 Vgl. Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch*, S. 115–121.
92 Susanne Strätling, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017, S. 16.
93 Rüdiger Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772, hier: S. 760.
94 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wie an den Techniken des Schreibens (der Schreibmaschine, der Schrift oder sogar der Sprache selbst) ansetzt. Alle beteiligten Elemente dieses Komplexes müssen sich aber demselben Verschwendungsverbot beugen, dem nach Gilbreth *jede* Handlungsform unterliegt. Dass dieser Zugang nicht die gesamte Breite moderner Schreibpraktiken erfasst, wird zwar gerade in einer literaturwissenschaftlich interessierten Lektüre deutlich; im Umkehrschluss wirft aber das Spannungsverhältnis, das zwischen rationalisiertem Arbeitsvorgang und dem Freiheitsraum der künstlerischen Geste besteht, auch ein neues Licht auf literarische Reflexionen des Schreibens.[95]

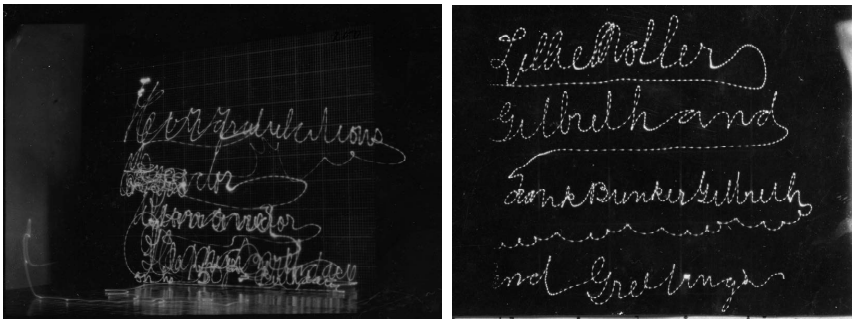


Abb. 24: Schreibexperimente der Gilbreths: »Lillie Moller Gilbreth and Frank Bunker Gilbreth send Greetings«

Dass sich das Schreiben um 1900 bereits in zwei verschiedene Medienpraktiken ausdifferenziert hat – denen sich die Gilbreths im Übrigen beiden widmen –, ist hinlänglich bekannt: einerseits das vermeintlich traditionelle Schreiben ›mit der Hand‹, andererseits die Schreibmaschine, die als »Mensch-Maschinesystem Typewriter«[96] nicht nur eine Kulturtechnik,

95 Stephan Kammer hat unter dem Stichwort der »Ambivalenz der Hand« einen ähnlichen Sachverhalt beschrieben, wenn er bemerkt, dass der arbeitswissenschaftlichen Untersuchung des Schreibens immer eine Ausdruckswissenschaft entspricht, sei es als okkulte Handlesekunst oder als vermeintlich wissenschaftliche Grafologie, vgl. Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), »*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 133–152.

96 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 352. Als Medienpraktik der Literatur wurde der Geschichte des Schreibens und ihrer Techniken in der Schreibszenenforschung viel Aufmerksamkeit gewidmet: vgl. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«.*

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern auch eine Berufspraxis bezeichnet. Die beiden Schreibtechniken stehen sich nicht so diametral gegenüber, wie das insbesondere die Gegner der Schreibmaschine, allen voran Heidegger, suggerieren. Das Aufgabenfeld der Stenotypografie umfasst immer beides: das handschriftliche Notieren eines Diktats und dessen maschinelle Abschrift. Im Folgenden soll weder die Mediengeschichte zwischen Handschrift und Schreibmaschine neu aufgerollt werden, noch die »fetischhafte Liebe zum Gerät«[97] von Schreibenden im Vordergrund stehen, sondern die Angriffspunkte, Kontexte, aber auch Widerstandsmomente, die mit den Untersuchungsformen des Schreibens als ›Arbeitsgeste‹ einhergehen.

Die »ärmliche, primitive, wenig effiziente und kostspielige Geste«[98] des Schreibens, als die Flusser sie lobt, eignet sich jedenfalls in hervorragender Weise als Ansatzpunkt Gilbreth'scher Verbesserungsversuche: »The most offhand [!] analysis of our written alphabet shows that it is full of absolutely useless strokes, all of which require what are really wasted motions.«[99] Noch Wadzek hat in Döblins Roman am Höhepunkt seiner zwecklosen Handlungen einen Brief mit einem »liebevollen Schwung hinter seine[m] Namen« (WK, 59) unterschrieben. Genau solchen ornamentalen Anstrichen, Endstrichen, Fähnchen und Füßchen erklärt Gilbreth den Krieg. Alle unnötigen Bewegungen beim Schreiben mit der Hand gehören getilgt – etwa der erwähnte Anstrich: »Consider the single example of the first stroke in the first letter of each word. Here is a motion that can be eliminated wholly […] [I]ts adoption and use in handwriting is of no purpose and is wrong from the standpoint of motion economy.«[100] Solche Verbesserungen der bestehenden handschriftlichen Praxis führen unweigerlich zur Herausforderung eines entsprechenden optimierten und standardisierten Alphabets, »specially adapted to cutting down the time of writing«,[101] welches dann nicht nur in einer durchoptimierten Arbeitswelt zum Einsatz käme, sondern unweigerlich gesamtgesellschaftliche Konse-

---

Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004; sowie Dies., *Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*. Bezüglich des Zusammenhangs von Hand und Schreiben unterscheidet Susanne Strätling in einer methodisch-theoretischen Überschau mediologische, anthropologische und praxeologische Zugangsweisen, vgl. Susanne Strätling, *Die Hand am Werk*, S. 144ff.

97 Ebd., S. 144.

98 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 40.

99 Frank B. Gilbreth, *Motion Study*, S. 99.

100 Ebd., S. 100.

101 Ebd., S. 101.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

quenzen entfaltet: »[A] new written alphabet should be devised for us [!] that shall conform to the laws of motion study – that we all [!] can increase either our outputs in writing or else that we all [!] may be able to do such writing as we are obliged to do in less time.«[102] Auch am Schreiben zeigt sich, wie sich die Bewegungsstudien in eine Lebenskunst übersetzen.

Obwohl Gilbreth ein solches Alphabet nur rudimentär entwickelt zu haben scheint,[103] fügen sich diese Bemühungen in eine längere Geschichte der Kurzschriftsysteme, wie sie zur Zeit der Gilbreths freilich längst in Gebrauch waren.[104] Als Kulturtheorie effizienten Schreibens hat die Forderung auch ein Nachleben in literarischen Texten gefunden, etwa in einem Kapitel von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930), dessen Autor mit psychotechnischen Verfahren sehr gut vertraut war, sie sogar dem österreichischen Militär anempfohlen hat.[105] Im 81. Kapitel des *Mann ohne Eigenschaften* begegnet der Protagonist Ulrich dem Kanzleioberoffizial Öhl, der sein eigenes Kurzschriftsystem entwickelt hat, das, wie es im Roman bereits zuvor heißt, »durch seine unvergleichliche Zeitersparnis gleich auch die soziale Frage löst«.[106] Öhls System taucht als ein Beispiel aus einer Reihe von Erfindungen, Ideen oder Reformbestrebungen auf, mit der sich auseinanderzusetzen, Graf Leinsdorf, der Leiter der Parallelaktion, Ulrich aufgetragen hat. Im Sinne der von Leinsdorf

102 Ebd.

103 Bernd Stiegler berichtet von *Handwriting Experiments*, die vorschlagen, jeden zweiten Buchstaben wegzulassen. Vgl. Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch*, S. 118.

104 Tatsächlich geht die breite Entwicklung von Kurzschriftsystemen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Ihre breite Anwendung im Berufswesen findet erst in den Angestelltenwelten des frühen 20. Jahrhundert statt.

105 Vgl. Robert Musil, »Psychotechnik und ihre Anwendungsmöglichkeit im Bundesheere«, in: *Militärwissenschaftliche und Technische Mitteilungen* 8(6) (1922), S. 244–265. Musil bezeichnet den Taylorismus als »Regelung der Arbeitsbedingungen auf Grund ihnen eigens zugewandter Beobachtungen« (ebd., S. 250) und greift mit den Beispielen des Mauerns und des Schaufelns, ohne sie zu nennen, auch explizit auf die Arbeiten Gilbreths und Taylors zurück (vgl. ebd., S. 256). Sein Hauptinteresse gilt aber der deutschsprachigen Tradition psychotechnischer Eignungsprüfungen. Zu Musils psychotechnischer Arbeit vgl. grundlegend Christoph Hoffmann, *„Der Dichter am Apparat". Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997, S. 232–237; Anne Fleig, *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports*, Berlin und Boston 2008, S. 186–192; sowie Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, S. 161–181.

106 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften (=Gesammelte Werke, Bd. 1–5)*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

angestrebten »realpolitischen« Ausrichtung der Parallelaktion, nach der man »Menschen gewinn[t], indem man ihnen kleine Wünsche erfüllt«,[107] empfängt Ulrich den Beamten Öhl, in dem er »zu seinem Erstaunen einen Mann kennen[lernte], der die scheinbar harmlose Alltagsschrift mit einem unerbittlichen Haß verfolgte«.[108] Öhl möchte, ganz im Sinne der Gilbreths, die »Häkelchen, Weitschweifigkeiten, Ungenauigkeiten, verwirrenden Wiederholungen ähnlicher Teilbilder«[109] wegrationalisieren und versteht die Tragweite seines Systems ebenso als die einer allumfassenden Lebensreform: »Vom Standpunkt der Ersparnis geistiger Arbeit war die Kurzschrift eine Lebensfrage der sich im Zeichen der Hast vorwärtsentwickelnden Menschheit.«[110] Als Beispiel für diejenigen Ideen, »in denen das Gleichgewichtszentrum einer Person mit dem Gleichgewichtszentrum der Welt übereinfällt«,[111] handelt es sich hier um einen ins Komische übersteuerten Fall – nicht zuletzt trägt ja der Erfinder des Systems ein sicherlich zu tilgendes ›h‹ in seinem eigenen Nachnamen. Der Vorschlag Öhls gewinnt seine diskursgeschichtliche Schärfe aber auch dadurch, dass er die in allen tayloristischen und psychotechnischen Vorhaben angelegten Konsequenzen explizit ausbuchstabiert. Die Kurzschrift wird als *biopolitisches Vorhaben* markiert, das »vom Standpunkt der Volksgesundheit […] die Zeit gebückten Über-dem-Schreibtisch-Sitzens abzukürzen«[112] verspricht; sie supponiert einen mit der Hinwendung zur Zweckmäßigkeit einhergehenden *moralischen Wandel*, insofern »die Kurzschrift zu Präzision, Willensanspannung und männlicher Haltung erziehe«;[113] und sie beschreibt einen *ästhetischen Umbruch,* der Rationalisierungsstrategien in darstellerische Verfahren überführt: »Ob Weitschweifigkeit nicht mit Recht als häßlich gelte? Ob der Ausdruck höchster Zweckmäßigkeit nicht schon von den großen Klassikern für einen wesentlichen Bestandteil des Schönen erklärt worden sei?«[114] Der Roman Musils mag diesem Lob der *brevitas* durch die eigene Form in aller Deutlichkeit widersprechen;[115] die Frage

107 Ebd., S. 347.
108 Ebd., S. 350.
109 Ebd.
110 Ebd.
111 Ebd., S. 140.
112 Ebd., S. 350.
113 Ebd.
114 Ebd.
115 Christoph Hoffmann hat gezeigt, wie Musil sich – sicherlich nicht ohne eine gewisse Ironie – beim Schreiben des *Mann ohne Eigenschaften* einem psychotechnischen Programm unterwarf, um die ausufernden Erzählstränge zu kontrollieren, vgl. Christoph

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nach einer den zeitgeschichtlichen Kontexten entsprechenden Ästhetik hat Musil aber bekanntlich ernst genommen.[116] Das berühmteste Beispiel dafür ist das »Genie der Rennpferde«, welche sich, so Ulrich, unter psychotechnischen Gesichtspunkten, d.h. bezüglich Schlauheit, Genauigkeit und Reaktionsgeschwindigkeit, von keinem »großen Geist« mehr unterscheiden: »[A]uf diese Weise sind der Sport und die Sachlichkeit verdientermaßen an die Reihe gekommen, die veralteten Begriffe von Genie und menschlicher Größe zu verdrängen.«[117] Öhls biopolitisches Programm, der daran geknüpfte moralische Wandel und die Umwertung ästhetischer Standards stehen exemplarisch für diejenigen diskursiven Verschiebungen, die mit dem Rationalisierungsparadigma verbunden sind und die alle Schreibenden potenziell an ihrer eigenen Hand erleben können. Ulrich bündelt dies zuzeiten seiner Technikbegeisterung in der These, dass nicht nur »die Güte der [ästhetischen, A.H.] Werke von den geschichtlichen Umständen abhängt«, sondern auch »die Güte der Menschen von dem psychotechnischen Geschick, mit dem man ihre Eigenschaften auswertet!«[118] Darin bestätigt sich letztlich die Tiefe der vom Grafen Leinsdorf lakonisch ausgesprochenen, realpolitischen Standards: »[M]an soll modern denken; und wenn viele Leute für etwas sind, kann man schon ziemlich sicher sein, daß etwas daraus wird!«[119] In ihrer kürzesten und wohl auch tautologischsten Form wird hier formuliert, was Stefan Rieger den »pragmatischen Konstruktivismus«[120] Musils nennt: »In jedem Fall sind die Durchformungen des Menschen unhintergehbar.«[121]

Hoffmann, *»Dichter am Apparat«*, S. 245f. Zuletzt resümiert Hoffmann: »[B]estimmt sich der Mensch im diskurisven Feld zu Beginn dieses Jahrhunderts als psycho-sensorischer und -motorischer Apparat, ist es nur folgerichtig, daß Schreiben als Output eines Übertragungs- und Steuerungsapparat begegnet.« (ebd., S. 286.)

116 Dafür emblematisch steht der Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik*, in dem Musil die Möglichkeit »einer neuen sinnlichen Kultur« zwischen Film und Mystik – u.a. mit Rückgriff auf Balázs und die Gestaltpsychologie -nachzeichnet, vgl. Robert Musil, »Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke, Bd. 8: Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 1137–1154. Vgl. grundlegend dazu Christoph Hoffmann, *»Dichter am Apparat«*, S. 139–184.

117 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschafte*n, S. 44f.

118 Ebd., S. 37.

119 Ebd., S. 351.

120 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien*, S. 162.

121 Ebd., S. 156.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

d) Die Hände der Stenotypistin: Irmgard Keuns *Gilgi*

Bezüglich ihres Status als Arbeitsgeste ist Öhls Kurzschriftsystem der kleinere der beiden Schauplätze des arbeitswissenschaftlichen Interesses an der Medienpraktik ›Schreiben‹. Der andere Einsatzort ist die Schreibmaschine, die sich, dank ihres technischen Aufbaus, ihres standardisierten Buchstabensatzes und ihres Einsatzes in Büros und Schreibstuben, fast wie von selbst den Messungen der Psychotechnik und der Optimierung durch *Scientific Management* öffnet. Von Erich Klockenbergs *Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine*[122] über Fritz Gieses *Methoden der Wirtschaftspsychologie*[123] bis zu den Testversuchen der Gilbreths selbst wurden entsprechende arbeitswissenschaftliche Untersuchungen in der Arbeitswelt der Angestellten massenhaft durchgeführt.[124] Martin Heidegger, der in der Schreibmaschine einen »Hauptgrund für die zunehmende Zerstörung des Wortes«[125] sah und ihre Ablehnung zum anthropologischen Großtheorem der Hand als »Wesensauszeichnung des Menschen« weiterentwickelte (Kap. 4.1), hat diesen Zusammenhang in einer Grundsatzkritik erkannt und beschrieben:

> In der Zeit der ersten Herrschaft der Schreibmaschine galt noch ein mit der Maschine geschriebener Brief als Verletzung des Anstandes. Heute ist ein handgeschriebener Brief eine das eilige Lesen störende und deshalb altmodische und unerwünschte Sache. Das maschinelle Schreiben nimmt der Hand im Bereich des geschriebenen Wortes den Rang und degradiert das Wort zu einem Verkehrsmittel. Außerdem bietet die Maschinenschrift den Vorteil, daß sie die Handschrift und damit den Charakter verbirgt. In der Maschinenschrift sehen alle Menschen gleich aus.[126]

Eine Person, welche die Beobachtungen Heideggers fast wörtlich bestätigt, freilich ohne der ihr impliziten Kritik zuzustimmen, ist die Stenotypistin Gilgi aus Irmgard Keuns Debütroman: »Handgeschriebene Briefe haben sowas aufdringlich Intimes, peinlich sich-Offenbarendes«, meint Gilgi und zieht ihnen die »sympathisch klare Maschinenschrift« stets

122 Erich A. Klockenberg, »Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine und ihrer Bedienung«, in: *Industrielle Psychotechnik* 1(7/8), 1924, S. 209–246.
123 Fritz Giese, *Methoden der Wirtschaftspsychologie*, S. 189ff.
124 Vgl. dafür den berühmten Versuch von Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a.M. 2016, S. 17–25, der unter dem Begriff der ›Auslese‹ diesem Zusammenhang nachgeht.
125 Martin Heidegger, *Parmenides (=Werkausgabe, Bd. 54)*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M. 1992, S. 119.
126 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vor.[127] Dass die Schreibmaschine »die Schrift dem Wesensbereich der Hand [entreißt]«,[128] wie Heidegger schreibt, mögen Gilgi und die Psychotechniker zwar bestreiten. Mit den von Heidegger genannten Faktoren – der Effizienz des Lesevorgangs, welche die Druckschrift garantiert, der Verwandlung der Sprache in ein Verkehrsmittel mit entsprechender Geschwindigkeit sowie der assimilierenden Kraft, die alle Schreibenden gleich aussehen lässt – sind vom Subjekt des Schreibens, über Produktionsform bis zur Rezeptionstechnik die entscheidenden arbeitswissenschaftlichen Interessen an der Schreibmaschine von Heidegger aber benannt. Die tatsächlichen Untersuchungspraktiken der Psychotechnik betreffen entsprechend das gesamte Feld des Ensembles von Schreibmaschine und Typistin – vom Eignungstest über die Arbeitsplatzeinrichtung bis zum Schreibvorgang selbst. Stephan Kammer fasst zusammen:

> Sie [die angestrebte »Schreibmaschineneichung«, A.H.] beginnt beim ›belebten Motor‹ der Büroarbeit der Stenotypistin, und also mit der Energieverbrauchsmessung beim Tippen, mit Eignungsauslese durch den Lückentest nach Ebbinghaus, durch Buchstabierversuche, Diktat- und Abschreibeproben, durch Messung des Tastendrucks, der Sehschärfe und des Anschlagtempos, durch Tests der Konzentrationsfähigkeit und des ›Handgeschicks‹, um die Geeigneten dann den Trainingsverfahren zu überantworten. Sie setzt sich fort mit der Arbeitsplatzeinrichtung, die mittels der Beobachtung von ›Rückendurchkrümmungskurven‹ und Bewegungsabläufen Sitzhöhen, Sitzgestaltung und die Anordnung von Ablegeflächen normalisiert sowie Blickrichtungen und Beleuchtungsverhältnisse austestet. Und schließlich geraten die paraskripturalen Prozeduren des Papieraus- und -einspannens, der Farbbandkontrolle und Maschinenreinigung und deren Grifffolgen, der Anschlagjustierung, -stärke und -geschwindigkeit in den Blick des Psychotechnikers, mit denen die Zerlegung der instrumentellen Schreibszene des Büros bei den Tastaturnormen und Schreibmethoden und schließlich beim Vorgang des Schreibens selbst angekommen sein wird – und damit am Ort, von dem erste *Psychologien des Maschinenschreibens* ihren Ausgang genommen haben.[129]

Die schiere Masse an Testverfahren und Messungen, Eignungsprüfungen und Rationalisierungsoperationen an der Schreibmaschine und ihrer Bedienung markiert den diskursiven Kreuzungsbereich einer Medienpraktik,

---

127 Irmgard Keun, *Gilgi – Eine von uns*, Berlin 2020, S. 151f.

128 Martin Heidegger, *Parmenides*, S. 119.

129 Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand«, S. 139f. Kammer bezieht sich in seiner Auflistung auf Gieses *Methoden der Wirtschaftspsychologie*, der dort selbst eine Art *literature review* vornimmt. Die »Rückendurchkrümmungskurven« stammen etwa von Erich Klockenburg, *Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine*, S. 211f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem ökonomischen Kontext und einem arbeitswissenschaftlichen Untersuchungsinteresse. Auch der von Musil beschriebene Zusammenhang zwischen den Leistungsmessungen des Sports und der Psychotechnik findet sich in den Experimenten mit Schreibmaschinistinnen wieder. Die Gilbreths etwa haben ihre Untersuchungen an den »motions of many of the world's most expert typists« durchgeführt, um aufzuzeigen, dass etwa die Zeit des Papierwechsels radikal verkürzt werden kann: »The time required to do this same work by Miss Hortense Stollnitz, the recent winner of the International Amateur Championship, is less than three seconds, while Miss Anna Gold, who won the National Amateur Championship, requires still less time.«[130] Wird für die tayloristischen Rationalisierungsversuche die Rhetorik von Wettkampf und Weltrekord bemüht, dann wird auch die erzielte Zeitersparnis ganz nebenbei zum Selbstzweck.[131]

Keuns *Gilgi* weist jedenfalls darauf hin, dass die Schreibmaschine als Experimentalort effizienter Lebensführung auch ihren Weg in die Literatur gefunden hat. Auch in Siegfried Kracauers Versuch über die Lebenswelt der *Angestellten* lautet die erste Antwort, die Kracauer von einer Privatsekretärin erhält: »Das steht doch schon alles in den Romanen.«[132] Das Leben von Stenotypistinnen wird in der sogenannten ›Angestelltenliteratur‹ der Weimarer Republik zum herausragenden Gegenstand insbesondere weiblicher Autorinnen – am prominentesten wohl in Irmgard Keuns Romanen *Gilgi – eine von uns* (1931) und *Das Kunstseidene Mädchen* (1932), welche, wie Friedrich Kittler schreibt, »vor autobiographischen Schreibmaschinen nur die faktische Karriere der Verfasserin [wiederholen]«.[133] Versteht man die Romane derart als bloße Umsetzung »ihre[r] medientechnischen Produktionsbedingungen«,[134] so fällt bezüglich der Tätigkeit als Schreibmaschinistin allerdings das eigentümliche Missverhältnis ins

130 Frank B. Gilbreth and Lillian M. Gilbreth, *Motion Study for the Handicapped*, S. 46.

131 Dazu passt, dass die tatsächlichen Ergebnisse der Messversuche meistens überschaubar bleiben; etwa wenn Erich Klockenberg nach extensiven Untersuchungen »hinsichtlich der größtmöglichen Bewegungsfähigkeit der Finger« bei zu vermeidender »Ermüdung der Armmuskulatur« zum mageren Ergebnis kommt, die beste Sitzposition sei diejenige, in der »die Unterarme horizontal liegen, was wir als ›normalen Sitz‹ bezeichnen wollen« (Erich A. Klockenberg, *Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine*, S. 214). Hier wird mit viel Messaufwand festgestellt, was jede Stenotypistin schon weiß.

132 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, S. 10. Kracauer widerspricht: »Es steht nicht alles in den Romanen«; das Leben der Angestellten sei sogar »unbekannter als das der primitiven Völkerstämme« (ebd., S. 10f.).

133 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 321.

134 Ebd., S. 127.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auge, das zwischen dem bloßen Ab- und Nachschreiben ihres Berufslebens und der Erzählfreude der Protagonistinnen besteht. Dass die Typistin nicht schreibt, sondern nur »eine Schreibmaschine für einen anderen«[135] ist, passt nicht ganz zum emphatischen Erzählen- und Schreibenwollen, das in der Forschung zurecht auch als Versuch emanzipativer Selbstermächtigung aufgefasst wurde.[136]

An einem Text wie Keuns *Gilgi* wird deutlich, dass das, was unter den Titeln ›Neue Frau‹, ›Bubikopf‹ oder ›Girl‹ zur geschlechterpolitischen Imaginations- wie Faszinationsfigur der Weimarer Republik wurde,[137] auch im Kontext der psychotechnischen Rationalisierungsbestrebungen zu verstehen ist. Auch Fritz Giese widmet sich der von ihm sogenannten *Girlkultur*, um sie als Symptom einer von der Industrie durchgeformten »Zeitmotorik« zu beschreiben.[138] Paradigmatische Ausdrucksform dieses Typus ist für Giese die uniform auftretende Tanzgruppe der *Tiller-Girls*, die tayloristische Funktionsabläufe auf die Bühne bringen und damit das »Verschwinden des Individuellen im Betriebszusammenhang«[139] exemplifizieren und tänzerisch inszenieren. Deren gesellschaftliches Pendant findet Giese nun eben im Typus der »Fra[u] als Berufsmensch«, die auch »im Leben die Elastizität des Hüpfens, den Rhythmus steter Tätigkeitsbereitschaft besitzen soll. Die Girls sind der Ausdruck jenes echten Sportgeistes der Frau, die in elegantem Sprunge auf die Straßenbahn, vom Automobil herunter, in schneller Reaktion zum Telephon eilt: wie es

135 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 35.

136 Die besondere personale Erzähl- und Wahrnehmungsform der frühen Romane Keuns stellt einen Schwerpunkt der Forschungsliteratur dar. Zum *Kunstseidenen Mädchen* vgl. etwa Patricia C. McBride, »Learning to see in Irmgard Keun's ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: *The German Quarterly* 84 (2011), S. 220–234. In *Gilgi – eine von uns* wird nicht vorrangig autodiegetisch erzählt (wie später im *Kunstseidenen Mädchen*), allerdings streng intern fokalisiert sowie uneindeutig zwischen freier indirekter Rede, innerem Monolog bis zu *stream of consciousness*-Passagen oszilliert. Aussagen sind so manchmal nicht eindeutig einer Figuren- oder Erzählstimme zuzuordnen. Kerstin Barndt spricht diesbezüglich von einem »Rückzug der Erzählstimme«, der »die kontrollierende Beziehung […] zu ihrer [Keuns, A.H.] Figur minimalisiert« (Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln 2003, S. 164).

137 Vgl. dazu etwa Julia Freytag und Alexandra Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln 2011.

138 Fritz Giese, *Girlkultur*, S. 29. Vgl. Ethel Matala de Mazza, »Rhythmus der Arbeit. Fritz Gieses Amerika«, in: *Takt und Frequenz. Archiv für Mediengeschichte* 11 (2011), S. 85–98.

139 Fritz Giese, *Girlkultur*, S. 83.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

diese rasche Zeit dauernd erfordert.«[140] Angesichts solcher Verschaltungen von Geschlechterimagines mit den eigenen arbeitswissenschaftlichen Verfahren, erscheint Keuns Gilgi fast schon als Idealtypus psychotechnischer Eignungsprüfungen: Sie ist früh im Büro (auch mit Fieber), lernt freiwillig Fremdsprachen in ihrer Freizeit, führt ein Notizbuch mit Einnahmen und Ausgaben, ertüchtigt sich mit gymnastischen Übungen (im Winter) und Brustschwimmen (im Sommer) und vermeidet vor allem streng alle »[s]innlos verschwendete Zeit«.[141] Der Roman repliziert damit – gegen das Kittler'sche Diktum – nicht einfach die stenotypografische Tätigkeit als solche, sondern setzt in Handlung und Erzählform ein Ensemble von Medientechnik, Psychotechnik und Selbsttechnik um, das eine spannungsvolle Reflexionsfigur erschafft, in der stenografische Schreibpraktik, arbeitsökonomische Lebenskunst und der Versuch weiblicher Selbstermächtigung zusammengehören.

In dieser Selbsttechnik der Selbstoptimierung, um »sein Leben wie eine sauber gelöste Rechenaufgabe vor sich zu haben«,[142] liegt auch der entscheidende Unterschied zwischen Keuns *Gilgi* und einem Roman wie *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (1930) von Christa Anita Brück, der oft in einem Atemzug mit Keuns frühen Romanen genannt wird.[143] Bei Brück ist das »tipp, tipp, tipptipptipptipptipp…«[144] der stenotypistischen *écriture automatique* das »Lied derer, die sich bücken müssen, tief, tief beugen unter das Joch einer unerbittlich vorwärtsstürmenden Zeit«[145] – eine Zeit, die den Menschen selbst zur Schreib-Maschine werden lässt: »Die Maschine, das ist er selbst, sein äußerstes Können, seine äußerste Sammlung und letzte Anspannung. Und er selbst, er ist Maschine, ist Hebel, ist Taste, ist Type und schwirrender Wagen.«[146] Ganz konsequent wünscht die Protagonistin am Ende ihrem Chef den kommenden »Umsturz« an den Hals.[147] Gilgi distanziert sich davon explizit, will »[b]loß keine große Beleidigungstragödie à la ›Schicksale hinter Schreibmaschinen‹«.[148]

140 Ebd., S. 97. Vgl. dazu auch Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M. 2018, S. 38ff.
141 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 33.
142 Ebd., S. 71.
143 So wiederum bei Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 321.
144 Christa Anita Brück, *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Berlin 1930, S. 229.
145 Ebd.
146 Ebd.
147 Vgl. ebd., S. 352.
148 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 101. Entsprechend umstritten war *Gilgi* bei der (linken) Leserschaft des *Vorwärts*, in der Keuns Roman zunächst in Serie erschien. Die Diskussion

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Geräusch ihrer Schreibmaschine (»Tick-tick-tick – rrrrrrrr«[149]) verweist streng auf ihre ökonomische Selbstständigkeit. Wo bei Brück die Maschinenwerdung der Typistin Signatur ihrer Ausbeutung ist, ist das Verwachsen von Gilgis Händen mit ihrem Arbeitsgerät Zeichen ihrer Selbstermächtigung: »Ihre braunen, kleinen Hände mit den braven, kurznäglig getippten Zeigefingern gehören zu der Maschine, und die Maschine gehört zu ihnen.«[150]

Nicht zufällig ist es also die Hand der Stenotypistin, die als Reflexionsmedium dieses Lebensentwurfs und damit gleichermaßen als Arbeits- wie Ausdrucksorgan fungiert. Schon der Eröffnungssatz von Keuns Roman formuliert diesen Sachverhalt syntaktisch prägnant: »Sie hält es fest in der Hand, ihr kleines Leben, das Mädchen Gilgi.«[151] Das Leben so in der Hand zu halten, ist nun nicht so leicht, wie Gilgi sich das vorstellt (und schon die instabile Syntax lässt das anklingen). Durch einen Liebesplot mitsamt ungewollter Schwangerschaft, der Konfrontation mit Klassenunterschieden, die sich ihr durch ein Adoptionsdrama eröffnen, und letztlich auch durch den eigenen sozialen Abstieg wird Gilgis Lebensentwurf der »sauber gelösten Rechenaufgabe« auf den Prüfstand gestellt. Parallel dazu wandeln sich die Handdarstellungen des Romans vom Organ autochthoner Ermächtigung zum Symbol sozialer Herkunft. Von den »schrumpligen Finger[n]«[152] der Schneiderin, von der Gilgi zunächst denkt, dass sie ihre Mutter sei, zu den smaragdbestückten »schmalen, glatten Fingern«[153] der reichen Frau Greif, die sich tatsächlich als ihre Mutter herausstellt, werden soziale Abschattungen an den Händen der Charaktere ersichtlich; gleichzeitig verpassen sie dem Roman durch den Liebesplot eine deutlich melodramatische Note: »Er legt ihr die Hand auf den Arm – braucht sie nur anzufassen, gleich ist die Haut wie versengt – eine steile, kleine

darüber, ob Gilgi nun ›eine von uns‹ sei oder nicht wurde dort kontrovers geführt, vgl. Kerstin Barndt, »›Eine von uns?‹ – Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische«, in: Walter Fähnders und Helga Karrenbrock (Hg.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld 2003, S. 137–162.

149 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 16.

150 Ebd.

151 Ebd., S. 5. Zur syntaktischen Konstruktion dieses Eröffnungssatzes vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 125: »›Festzuhalten‹ braucht Gilgi nur etwas, was ihr zu entgleiten droht.«

152 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 42.

153 Ebd., S. 235.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stichflamme brennt aus jeder Berührung.«[154] Gegenüber den von Gilgi internalisierten Selbsttechniken rationalisierter und ökonomisierter Lebensführung ist diese leicht kitschbeladene Hand aber weniger eine motivische Inkonsequenz, als dass sie die erzählerische Bewegung mitvollzieht, mit der die Belastbarkeit von Arbeitsgesten insgesamt infrage gestellt wird. Mit dem Kippen von Gilgis Lebensentwurf wandelt sich nicht nur der Roman zum Melodram, sondern parallel dazu verschiebt sich auch die Rolle der Hand von der Arbeitshand zur Ausdruckshand. Sie erscheint damit als ein uneindeutiges Organ, das sowohl als brüchiges Reflexionsmedium von Gilgis Lebensentwurf wie als ein subversives Element auftritt, das die Instabilität jeder Arbeitsgeste vor Augen führt. Deutlich wird dieser Zusammenhang in einer zentralen Passage, in der Gilgi sich in einem Spiegel schminkt, wobei mit dem Blick auf die eigene Hand das buchstäbliche ›Zurechtmachen‹ zum Ausdruck ihrer Lebenskrise wird:

> Das, was ich im Spiegel seh', hat ein anderer aus mir gemacht, ich kann nicht stolz darauf sein. – Ich sollte so nicht aussehen – so ohne Beziehung zu Straße, Staub, Alltag. Ich sehe anders aus, als ich denke. Vorsichtig streicht sie über die zaghafte Linie der Hüften. Mein Körper ist mir fremd, ist mir jetzt weit voraus an Wissen, Erfahrung…
> Sie hebt ihre Hände – langsam – meine Hände sind mir untreu geworden, waren mir einmal vertraut – und jetzt? Weiche, müde Haut, spitzgefeilte Nägel, glänzend von rosigem Lack. Vier zärtliche, verliebte Luxusfinger an jeder Hand – daneben die Zeigefinger mit den hartgetippten Kuppen – gewöhnliche, robuste Arbeitsinstrumente – man darf sie nicht auch glänzend machen, darf ihnen das nicht antun. Acht vornehme, elegante Finger, zwei ordinäre – ihr häßlichen, stumpfnägligen, von allen meinen zehn Fingern seid ihr beiden mir immer noch die liebsten.[155]

154 Ebd., S. 212. Kurt Tucholsky, einer der Förderer Keuns, kritisierte genau diesen Ton in etwas gönnerhafter Form in seiner Rezension in der *Weltbühne*: »Wenn Frauen über die Liebe schreiben, geht das fast immer schief. Diese hier findet in der zweiten Hälfte weder den richtigen Ton noch die guten Gefühle. Da langts nicht. Schwangerschaft, Komplikation … es langt nicht. Dazu kommt eine fatale Diktion: was reden die Leute nur alle so, wie wenn sie grade Freud gefrühstückt hätten! Es ist der Frau Keun sicherlich nicht bewußt, was sie da treibt, und eben das ist das schlimme, dass ihr diese ›Komplexe‹ so selbstverständlich erscheinen. So spricht man eben? Nein, so spricht man eben nicht – es ist schauerlich.« (Kurt Tucholsky, »Auf dem Nachttisch«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 15: Texte 1932/1933*, hg. von Antje Bonitz, Berlin 2011, S. 34–40, hier: S. 40.) Zur Form des Melodrams als Authentifizierungsstrategie vgl. auch: Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 138–148.

155 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 134f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das erstaunte Betrachten der eigenen Hand, wie es von Rilkes *Malte* bis zu Döblins *Wadzek* als Reflexionsmodus der widerspenstigen Hand erschienen ist, weist hier auf das eklatante Missverhältnis, das für Gilgi zwischen Lebenslust und Arbeitsfreude besteht. Der Blick zur Hand wird zur (Spiegel-)Szene körperlicher Selbstentfremdung, welche durch den uneindeutigen Erzählmodus, der zwischen auktorialem Erzählen, innerem Monolog und freier indirekter Rede oszilliert, mitreflektiert wird. So zeichnet sich in der Spannung von modisch gefeilten »Luxusfingern« und den »hartgetippten« Fingerkuppen der stenotypistischen Tätigkeit ein eminent politischer Konflikt ab: Zwei Seiten ihres selbstoptimierten Lebensentwurfs – die körperliche und die ökonomische Selbstbestimmung – fallen auseinander und werden zum Ausdruck des Problems, das Leben nicht mehr in der eigenen Hand zu halten.

Auf Gilgi warten fortan keine politischen Erweckungserlebnisse, sondern lediglich der Versuch, sich einmal mehr in Resilienz zu üben. Schon in der Szene vor dem Spiegel erklärt sie die »robusten Arbeitsinstrumente« ihrer beiden hartgetippten Zeigefingerkuppen zu ihren Lieblingsfingern. Auch am Ende des Romans wird sie ihren Glauben an »die Verpflichtung junger, gesunder Hände« nicht aufgeben und sich daran festhalten, »geschützt [zu] sein im gewünschten Zwang erarbeiteter Tage«.[156] Am Ende eines Entwicklungsgangs, in der sich der Versuch einer selbstbestimmten und emanzipierten Lebensführung vor dem Hintergrund von Klassen- und Geschlechterproblematiken neu sortieren muss, besteht Gilgi auf ihr Recht auf Neuanfang. Über diesen Ausgang mag man streiten, als Ausdruck und Reflexionsfigur dieser Entwicklung fungiert aber eine Geste, die in ihrer semantischen wie kinästhetischen ›Beweglichkeit‹ ein Widerstandsmoment gegen die vermeintliche Rationalisierungstendenz der arbeitsökonomischen Lebensführung bereitstellt. Die Betrachtung der eigenen Hand vor dem Spiegel konturiert die Grenzen der ›Fest-Stellung‹ von Arbeitsgesten überhaupt, indem sie sie durch eine ›offene Geste‹ ersetzt: ein fragender Blick zur eigenen Hand, der in der Fremdheitserfahrung, die sich in ihm darbietet, auch eine Art Möglichkeitssinn eröffnet.

Gilgis derart simple Geste erinnert an die Beschreibungen Vilém Flussers, welcher die Geste lakonisch als eine Körperbewegung beschreibt, »für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt«[157] und in der

156 Ebd., S. 261
157 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 8.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich gerade deswegen »eine Freiheit ausdrückt.«[158] Man mag, so Flusser, das Heben eines Arms, wie es Gilgi vollführt, zwar als Summe »physikalischer, physiologischer, psychologischer, sozialer, ökonomischer, kulturelle[r] und sonstiger Ursachen«[159] beschreiben; diese Beschreibung wäre aber nie zufriedenstellend: »Denn ich bin davon überzeugt, daß ich meinen Arm hebe, weil ich es will, und daß ich ihn trotz aller unzweifelhaft realen Ursachen nicht heben würde, wenn ich es nicht wollte.«[160] Wenn also in der Betrachtung der vom Tippen gezeichneten Arbeitshand Gilgis körperliche Selbst- und Fremdbestimmung auseinandertreten, so wird sie dennoch zum »Ausdruck einer Innerlichkeit […], die man gezwungen ist ›Freiheit‹ zu nennen«.[161] So ließe sich in einer optimistischen Lektüre auch der Schluss von Keuns Roman nicht als Rückfall in ihr Angestelltendasein auffassen, sondern als eine Form poetologischer Selbstermächtigung. Der »gewünschte Zwang erarbeiteter Tage« wäre dann nicht die Arbeit der Stenotypistin, sondern die der Schriftstellerin. Das zumindest wäre der vielleicht tiefste Sinn des Kittler'schen Diktums, dass die Protagonistinnen Keuns »nur die faktische Karriere der Verfasserin«[162] wiederholen.

Wenn sich die Geste nie final als Arbeitsgeste bestimmen lässt, sondern dieser stets eine ästhetische Dimension (Gilbreth), ein Freiheitsversprechen (Flusser) oder sogar eine Form der Potenzialität (Agamben) entgegensetzt, so lässt sich weiter nach den Formen und Verfahren solcher gestischer Möglichkeitsräume fragen. Im Folgenden soll das abschließend in exemplarischen Lektüren versucht werden: (a) an einer verstummten Geste in Leo Perutz' *Gespräch mit einem Soldaten*, der die Tradition authentischer Gestensprache ein letztes Mal aufruft, um sie angesichts des Kriegsgeschehens zu verabschieden; (b) an der Depotenzierung der Geste in Benns *Rönne*-Zyklus, welcher alle Bedeutungs- und Bestimmungsversuche in die pathologische Kategorie des Tics münden lässt; zuletzt einer

158 Ebd., S. 220.
159 Ebd.
160 Ebd. Flusser schließt hier an Husserls Beschreibungen der Kinästhesen als Bewegungsempfindungen an, die »im *Ich tue* verlaufen und meinem *Ich kann* unterstehen« und damit eine Vorstellung des Leibes implizieren, »in dem ich unmittelbar *schalte und walte*« (Hua I, 128). Enstprechend hat Flusser nicht einen emphatischen Freiheitsbegriff im Sinn; er spricht von einem »›quantelnde[n] Phänomen‹, das […] ein spezifisches, individuelles In-der-Welt-Sein zum Ausdruck« bringt (Vilém Flusser, *Gesten*, S. 233).
161 Ebd., S. 220.
162 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 321.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Repotenzierung der Geste bei Franz Kafka, wo die Geste, diesseits aller Zweck-Mittel-Verhältnisse oder Bedeutungsschemata, zur Figur einer absoluten Intensivierung (c) und einer radikalen Möglichkeitsform wird (d).

6.2 Figuren der Potenzialität

a) Verlust der Geste: Leo Perutz' *Gespräch mit einem Soldaten*

Am 15. Oktober 1918 erscheint in der Abendausgabe des *Berliner Tageblatts* – wo nur wenige Monate zuvor *Zwischen Neun und Neun* in Serie erschien – eine kurze Erzählung von Leo Perutz mit dem Titel *Ein Gespräch*. Die Erzählung wird später in einer überarbeiteten Version unter dem Titel *Gespräch mit einem Soldaten* in den Erzählband *Herr, erbarme dich meiner* (1930) aufgenommen. Die Erstfassung, noch vor dem Ende des Ersten Weltkrieges, aber bereits nach der Aufnahme der Waffenstillstandsverhandlungen erschienen, handelt vom Aufeinandertreffen eines österreichischen und eines russischen Soldaten in der ukrainischen Stadt Jekaterinoslaw (heute: Dnipro); in der Buchfassung ist nur der Gesprächspartner des Erzählers als Soldat aufgewiesen, dazu wird der Schauplatz nach Barcelona verlegt. Diese Ortsveränderung wird bereits in den Eröffnungssätzen der beiden Fassungen deutlich:

> In der Stadt Jekaterinoslaw fragte ich auf dem breiten, sonnendurchglühten, mit Akazien bepflanzten Katharinenprospekt einen russischen Soldaten nach dem Weg ins Feldspital.[163]
> In der Stadt Barcelona, dort, wo von der breiten, sonndurchglühten Kaipromenade eine Palmallee zum Kolumbusdenkmal führt, fragte ich einen spanischen Soldaten, der den Möwen Brotstücke zuwarf, nach dem Weg zur Kathedrale.[164]

Die Änderung des Schauplatzes macht natürlich auf die Variationen zwischen den Versionen aufmerksam. Solche zeigen sich etwa in der in beiden Fassungen vorkommenden Salutierszene. In der Erstversion spazieren »[z]wei österreichische Stabsoffiziere« vorbei und der russische Gesprächspartner teilt dem Erzähler mit, »daß ich [d.h. der Ich-Erzähler, A.H.] sogleich die Ehrenbezeigung zu leisten haben werde«.[165] In dieser scheinbar

163 Leo Perutz, »Ein Gespräch«, in: *Berliner Tageblatt (Abendausgabe)*, 15. Oktober 1918, S. 3.
164 Leo Perutz, »Gespräch mit einem Soldaten«, in: *Herr, erbarme dich meiner*, Wien und Hamburg 1985, S. 227–230, hier: S. 227.
165 Leo Perutz, »Ein Gespräch«, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

randständigen Szene werden die politischen Hierarchien deutlich, welche auch die historische Situierung der Erzählung klären lassen: Das Gespräch in der Erstfassung kann nur *nach* dem Friedensvertrag von Brest-Litowsk vom März 1918 spielen, mit dem Jekaterinoslaw unter österreichische Verwaltung kam. In der Fassung in Barcelona wird der Salut nicht nur umgedreht – »Zwei hohe spanische [!] Offiziere kamen langsamen Schrittes die Promenade herauf« und der spanische Soldat meint, »daß er [!] sogleich die Ehrenbezeigung zu leisten haben werde« –; dieser Umkehrung fügt der Soldat zusätzlich die Bemerkung an, »daß er diese Zeremonie für gänzlich überflüssig halte«.[166] In der Buchfassung ist also der kriegskritische Impetus deutlicher formuliert als in der noch zu Kriegszeiten publizierten Erstfassung.

Umgekehrt lassen solche Variationen aber auch die Parallelen erkennen, die sich trotz der unterschiedlichen Kontexte durch beide Versionen durchziehen. So spielen beide Fassungen in unmittelbarer Nachkriegszeit: In der Erstfassung ist dies die jüngst befriedete Ostfront im Jahre 1918; in der Buchfassung ist der junge Soldat soeben aus dem »Krieg in Marokko«[167] (gemeint ist wohl der Rifkrieg 1921–1926) zurückgekehrt. Dazu sind beide Versionen von einer komplizierten Sprachsituation geprägt. Ganz explizit entwirft so etwa die Buchfassung eine doppelte Spannung zwischen Eigen- und Fremdsprache (Deutsch und Spanisch) einerseits wie zwischen offizieller und nichtoffizieller Sprache (Spanisch und Katalanisch) andererseits: »Ich verstehe nur wenige Worte der Sprache, die in Barcelona gesprochen wird. Es ist nicht spanisch, es ist Katalanisch, und dieser Dialekt soll, wie mir Kenner versichern, auch für den geborenen Spanier nicht immer leicht zu verstehen sein.«[168] Das Sprachproblem der Erzählung beruht auf zwei Logiken linguistischer Unterscheidungen: auf der einen Seite die *Sprachdifferenz* der Fremdsprachigkeit, die auf linguistischen (und nationalen) Grenzen beruht, ein System von Unterscheidungen festsetzt und eindeutige Identitäten markiert; auf der anderen Seite die *Sprachvarietät* des Dialekts, der aus »ineinanderübergehende[n] Zonen

166 Leo Perutz, »Gespräch mit einem Soldaten«, S. 228.

167 Ebd. Dieser Aussage wird ebenfalls eine kriegskritische Passage angefügt, die in der Erstfassung fehlt: »Über die Notwendigkeit dieses Feldzugs hatte er seine eigene skeptische Meinung und er brachte sie rückhaltlos durch Achselzucken und ärgerliches Kopfschütteln zum Ausdruck.« (Ebd., S. 228)

168 Ebd., S. 227.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Ununterscheidbarkeit«[169] besteht, ohne Zentrum operiert und keine klaren Distinktionen zulässt.[170] So wird im *Gespräch* eine doppelte Sprachkluft vorgeführt: Ein Österreicher mit bruchstückhaften Spanischkenntnissen trifft auf einen Katalanen, welcher zweifach von der Sprache des Erzählers (und damit auch der Erzählung) entfernt ist. Dasselbe gilt für die Konstellation ›Deutsch – Ukrainisch – Russisch‹ der ersten Fassung.

Diese linguistische Unterscheidungs- und Variierungsprozedur, welche die Erzählung ankündigt, wird aber nur aufgerufen, um sie in einer überraschenden Art und Weise und mit einer buchstäblich ›großen Geste‹ zu überkommen. Der Soldat ist nämlich stumm.[171] Er ist allerdings deswegen nicht *sprachlos*, denn die eröffnende Frage nach dem Weg zur Kathedrale kann der Soldat mithilfe seiner Hände beantworten:

> Aber der junge Soldat gab mir die Antwort weder auf spanisch noch auf katalanisch, er wies mir vielmehr mit ein paar kurzen, aber merkwürdig ausdrucksvollen Handbewegungen den Weg: Geradeaus – rechts – nochmals rechts – dann links. Ich wußte Bescheid. Der Weg war weit, die Sonne brannte, und der Soldat meinte, ich täte besser, die Elektrische zu benützen. Wiederum sprach er nicht katalanisch, sondern er deutete durch Gesten das Läuten einer Glocke an und das Gleiten der Elektrischen – ich verstand ihn sofort. Und da der Wagen sich nicht zeigen wollte, so machte mein freundlicher Berater mir den Vorschlag, mich inzwischen auf die Bank neben ihn zu setzen und zu warten.
> Der junge spanische Soldat war stumm. Nur seine Hände plauderten fröhlich und unbekümmert, und es gab nichts, was sie mir nicht in klaren, mühelos zu verstehenden Zeichen erzählt hätten.[172]

---

169 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, Berlin 1992, S. 142. Für Deleuze und Guattari resultiert ihre Analyse des Dialekts im Fallenlassen der linguistischen Unterscheidung von Konstanz und Variabilität. Jeder Standard resultiert in seinen eigenen Abweichungen und jede Abweichung ist nur in Bezug auf einen Standard möglich: »Es gibt also nicht zwei Arten von Sprache, sondern nur zwei mögliche Umgangsweisen mit ein und derselben Sprache. Entweder behandelt man die Variablen so, daß man aus ihnen Konstanten und konstante Beziehungen extrahiert, oder so, daß man sie in einen Zustand kontinuierlicher Variation versetzt.« (Ebd., S. 144.)

170 Vgl. dazu auch Giorgio Agamben, »Die Sprachen und die Völker«, in: *Mittel ohne Zweck*, S. 64–71.

171 Entsprechend bleibt unklar, ob der Soldat tatsächlich Katalane ist – der Erzähler nennt ihn an einer Stelle »mein[en] spanische[n] Freund« (Leo Perutz, »Gespräch mit einem Soldaten«, S. 228.) und auch die Erstfassung spricht von einem »junge[n] Russe[n]« und nicht von einem jungen Ukrainer (Leo Perutz, »Ein Gespräch«, S. 3). Diese Bezeichnungen können sich aber sowohl auf die nationale Zugehörigkeit beziehen wie auf die schlichte Tatsache, dass der Soldat im Dienst der spanischen bzw. russischen Armee steht. Perutz' Erzählung lässt das im Unklaren.

172 Leo Perutz, »Gespräch mit einem Soldaten«, S. 227f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es eröffnet sich geradewegs ein Pfingstwunder gestischer Kommunikation, durch das die Unterhaltung absolut rauschfrei operiert und konventionalisiertes Sprachsystem und persönliche Bedeutungsintention deckungsgleich werden: »Ich wußte Bescheid«; »Ich verstand ihn sofort«; die Zeichen waren »mühelos zu verstehen«. Dass eine natürliche Gestensprache zwischen allen Sprachen vermitteln könnte, ist ein altes Phantasma der Sprachphilosophie. Sie wird etwa von der erwähnten Filmtheorie Béla Balázs' vertreten, der sich »eine Erlösung von dem babelschen Fluch« dadurch verspricht, dass sich »auf der Leinwand der Kinos aller Länder […] *die erste internationale Sprache:* die der Mienen und Gebärden«[173] entwickeln könnte. Wo aber bei Balázs die medienspezifischen (Stumm-)Filmgebärden »Worte [meinen], die noch ungeboren sind«,[174] also sprachliche Zeichen nicht einfach ersetzen, entwirft Perutz eine Universalsprache, die genau das unternimmt: Das gesprochene Wort wird vom stummen Soldaten verlustfrei in universalverständliche Handbewegungen übertragen. Das wirkt auf Dauer kaum plausibel. Spätestens als der junge Spanier seinen Beruf des Bauzeichners gestisch vorführt, »indem er auf einem imaginären Reißbrett Skizzen entwarf und dann mit den Händen allerlei Architektur: Portale, Fensterreihen, Treppen und Dachkuppeln formte«,[175] erweist sich die Erzählinstanz als einigermaßen unglaubwürdig. Solche narratologischen Kniffe, die am Erzählverlauf zweifeln lassen und damit eine argwöhnische Relektüre geradezu provozieren, waren schon für den Roman *Zwischen Neun und Neun* prägend.[176] Am Resümee, das der Erzähler über seine Unterhaltung zieht, kommen jedenfalls schnell Zweifel auf: »Wir verstanden uns vollkommen, wir unterhielten uns über alles mögliche. Auf der ganzen Fahrt durch das fremdsprachige Land habe ich keinen Menschen so gut verstanden wie diesen jungen, stummen Invaliden.«[177]

---

173 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 22.

174 Ebd., S. 33.

175 Leo Perutz, »Gespräch mit einem Soldaten«, S. 228.

176 Vgl. zu dieser, der Perutz-Forschung wohlbekannten Lektüreherausforderung: Matías Martínez, »Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz«, in: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks – Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 107–129. Zu welchen der Erstlektüre diametral entgegenstehenden Ergebnissen eine solche argwöhnische Lektüre führt, zeigt Bettina Clausen an einer anderen Kurzgeschichte Perutz': Bettina Clausen, »Leo Perutz: Herr erbarme dich meiner! Ein Lesart-Vorschlag«, in: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz,* S. 50–72.

177 Leo Perutz, »Gespräch mit einem Soldaten«, S. 229.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Höhe- und Schlusspunkt dieser hermeneutischen Problemkonstellation von fließender Konversation und zweifelhafter Erzählanlage bildet schließlich eine Geste, welche die Gebärdensprache an ihre Grenzen führt – und damit auch das vorausgegangene Gespräch der beiden Figuren in ein anderes Licht rückt:

> Und dann kam der Lastwagen.
> Er war mit Fässern beladen und polterte schwer die Promenade herauf. Und gerade vor unserer Bank stürzte das eine der beiden Pferde zu Boden. Es versuchte sich aufzuraffen, fiel wieder und konnte nicht weiter.
> Der Kutscher kletterte fluchend vom Wagen und schlug mit dem Peitschenstiel wütend auf das arme Tier los.
> Der Soldat war aufgesprungen. Er war dunkelrot im Gesicht und zitterte vor Zorn. Seine Zigarette fiel zu Boden. Er wollte etwas rufen oder schreien, aber aus seinem Mund kam nur ein dumpfes Gurgeln.
> Er wandte sich an mich. Er wollte sprechen, erklären, anklagen, aber zum erstenmal versagten seine beredten Hände und er stand hilflos, stumm und verzweifelt vor mir.
> Furchtbare und unauslöschliche Minute! Nie werde ich vergessen, wie Zorn, Jammer und Empörung mit einemmal den Stummen sprachlos machten.[178]

Mit dem Kleist'schen Motiv geschundener Pferde verschlägt es auch dem redseligen Stummen die Sprache. Was auch immer zuvor in der erzählerischen Imagination gesagt und dargestellt werden konnte – für das Leiden, das sich hier präsentiert, gibt es keine Worte mehr. Es verbleibt bloßer Affekt, der sich in Gesichtsfarbe, Zittern und dem verhinderten Schrei des Stummen niederschlägt. Als Riss im Kontinuum von Perzeption und Aktion, von phänomenalem Bestand und referenzieller Bezugnahme, kurzum: von Welt und Sprache markiert diese Geste der Hilflosigkeit die Grenze dessen, was selbst die phantasmagorische *eloquentia corporis*, welche die Erzählung zuvor entworfen hat, noch auszudrücken in der Lage ist.

Es ist ein doppeltes Problemfeld damit geöffnet. Zum einen wird die Geste des Soldaten, die sich zuvor als Fantasie rauschfreier Übertragung von *Information* präsentierte, mit einem Schlag in den Bereich der *Expression* gerissen. Perutz' Erzählung verweist damit auf eine Dynamik des Gestischen, die sich stets zwischen sprachlicher Konvention und affektiver Reaktion, d.h. »zwischen der *Unmittelbarkeit* des Selbstausdrucks und seiner mittelbaren Identifikation im Horizont codifizierter Zeichensyste-

178 Ebd., S. 229f.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

me«[179] verortet. Die Erzählung spannt damit denjenigen uneindeutigen Bestimmungshorizont auf, in dem sich die Geste seit dem 18. Jahrhundert befindet, wenn sie sich von einer streng rhetorischen Bestimmung löst, um fortan »Expression und Form, unmittelbarer Ausdruck der Seele und ihre Repräsentation, Authentizität und Codierung, Sprache des einmaligen singulären Innen und Kommunikation mit anderen«[180] in sich zu vereinigen. Die Schlusswendung von Perutz' Erzählung setzt diese schwankenden Bestimmungen als ein plötzliches Umschlagen von *logos* in *pathos* in Szene. Es sei nur am Rande erwähnt, dass dieser Übergang vom Code zur Expressivität eine klassische Argumentationsfigur sprachpsychologischer oder sogar paläolinguistischer Untersuchungen nachskizziert.[181] Versteht man die gesprochene Sprache mit Walter Benjamin (der dort Richard Paget paraphrasiert) als »Träger einer Mitteilung, deren ursprüngliches Substrat eine Ausdrucksgebärde war«,[182] so wird diese Genealogie von Perutz' Text rückwärts wiedergegeben: nicht vom Affekt zur Sprache, sondern, umgekehrt, von der Sprache zurück zum Affekt wird hier erzählt. So bleibt die genealogische Erkundung, in der die Sprache auf ihren gestisch-affektiven Ursprung zurückgeführt werden soll, merkwürdig stumm. Der Sprachbeginn, den sie entdeckt, lässt sich gerade nicht in Sprache (zurück)übersetzen. Die Erzählung zeichnet das Verstummen der Geste nach.

---

179 Margreth Egidi u.a., »Riskante Gesten. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen, 2000, S. 11–41, hier: S. 14.

180 Petra Löffler, »Was Hände sagen: von der ›sprechenden Hand‹ zur ›Ausdruckshand‹«, S. 259f.

181 Die in Deutschland bekannteste Ausarbeitung dieser Theorie stammt aus Wilhelm Wundts *Völkerpsychologie*, der den Sprachursprung in der Geste zu einer Theorie der ›Lautgebärde‹ weiterentwickelte, die als »sprachphilosophische Utopie« einen Ort entwirft, an dem Laut und Gebärde sowie Bedeutung und Zeichenträger psychophysisch und sprachgenealogisch aufeinander abgestimmt sind. Vgl. dazu Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995, S. 230–235, hier: S. 235. Vgl. auch Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 18, der seine Kinotheorie auf ähnliche sprachgenealogische Untersuchungen stützt. Noch Leroi-Gourhans paläontologische Untersuchung erkennt den Ursprung der Sprache in den Gesten der freigewordenen Hand, die allerdings keine Ausdrucksgebärden vollführen, sondern zunächst schlicht Grapheme an Höhlenwände zeichnen (vgl. André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1988, S. 237–242); vgl. auch Roland Barthes, »Main [Hand]«, in: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*, Mainz 2006, S. 168–171.

182 Walter Benjamin, »Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. III*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1972, S. 452–480, hier: S. 478.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diese Ausdrucksgeste lässt aber, das ist die andere Seite des eröffneten Problemfeldes, die historische Signatur der Erzählung umso deutlicher werden. Denn das Leiden des Pferdes und die Unmöglichkeit gerade dieses Erlebnis zu kommunizieren, kann nur vor dem in beiden Fassungen deutlich in Szene gesetzten Hintergrund des Krieges verstanden werden, welcher sich durch die unglaubwürdige Handlung und die sprachlose Geste als ein nicht mehr zu erzählendes Ereignis präsentiert. Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz *Erfahrung und Armut* das Erleben des Ersten Weltkriegs als eine solche Krise der Erfahrung beschrieben, die auf die eloquente Handsprache von Perutz' Soldaten übertragbar ist:

> Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914–1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat. Vielleicht ist das nicht so merkwürdig wie das scheint. Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung. […] Nein, merkwürdig war das nicht. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.[183]

Das Verstummen der mit so beredten Gebärden ausgestatteten Hand des spanischen Soldaten kann diese These Benjamins gut exemplifizieren. Im physiologischen Sinne ›verstummt‹ mag der Soldat schon vorher sein, sprachlos wird er aber erst im Anblick eines Leidens, aus dem die Gewalt des erlebten Krieges spricht. Diese Sprachlosigkeit übersetzt sich direkt in ein erzähltheoretisches Problem – sowohl für Perutz' unglaubwürdige Erzählanlage wie für Benjamins Interesse an einer Krise der Erfahrung. Es ist nur konsequent, dass Benjamin die obige Passage Wort für Wort in seinem *Erzähler*-Aufsatz reproduziert, wo sie in die grundlegende Einsicht überleitet, »daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht«.[184] Benjamin charakterisiert dort das Erzählen bekanntlich als eine »*handwerkliche*

183 Walter Benjamin, »Erfahrung und Armut«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1*, S. 213–219, hier: S. 214.

184 Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Franfkurt a.M. 1991, S. 438–465, hier: S. 439.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Form der Mitteilung«,[185] die in dem Maße ihre Rolle eingebüßt hat, wie es mit der manuellen Arbeit insgesamt geschehen ist:

> Seele, Auge und Hand sind […] in einen und denselben Zusammenhang eingebracht. Ineinanderwirkend bestimmen sie eine Praxis. Uns ist diese Praxis nicht mehr geläufig. Die Rolle der Hand in der Produktion ist bescheidener geworden und der Platz, den sie beim Erzählen ausgefüllt hat, ist verödet. (Das Erzählen ist ja, seiner sinnlichen Seite nach, keineswegs ein Werk der Stimme allein. In das echte Erzählen wirkt vielmehr die Hand hinein, die mit ihren, in der Arbeit erfahrenen Gebärden, das was laut wird auf hundertfältige Weise stützt.)[186]

Die Krise des Erzählens ist also, so Benjamin, auf eine allgemeine Krise des Zusammenspiels von Seele, Auge und Hand zu beziehen. Die in die Klammer verschobenen Aussagen über das gestische »Hineinwirken« der Hand in das Erzählen sind das für die Erzählung Perutz' entscheidende Addendum, das eine doppelte Anbindung der Geste an das Erzählproblem ermöglicht: auf der einen Seite lässt sich der Nachhall eines Diskurses rund um die *eloquentia corporis* vernehmen, in der seit dem 18. Jahrhundert eine Quelle ›naturwahrer‹ (Körper-)Sprache gesehen wurde;[187] auf der anderen Seite ist Benjamins Betonung von »in der Arbeit erfahrenen Gebärden« einem Theorieparadigma entnommen, das den Sprachursprung an den produktiven Handgebrauch koppelt. In seiner Sammelrezension zu den *Problemen der Sprachsoziologie* hat Benjamin diesen Sachverhalt bei Nikolaj Marr beschrieben, »de[m]zufolge die Handhabung von Werkzeugen der Handhabung von Sprache müsse vorangegangen sein«.[188] Im *Erzähler*-Aufsatz schreibt Benjamin daher, dass »an der Erzählung die Spur des Erzählenden [haftet] wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale«.[189] Zwischen diesen beiden Punkten – der Sprache der Gesten und der Geste des Arbeitens – spannt sich Benjamins Krisendiagnostik von Erzählung und Erfahrung auf.

---

185 Ebd., S. 447, Hervorhebung A.H.

186 Ebd., S. 464.

187 Vgl. zu dessen (Vor-)Geschichte: Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 31–57.

188 Walter Benjamin, »Probleme der Sprachsoziologie«, S. 472. Zu Nikolaj Marrs ›Glossogenesen‹ vgl. Susanne Strätling, *Die Hand am Werk*, S. 69–84.

189 Walter Benjamin, »Der Erzähler«, S. 447. Unmittelbar relevant sind diese Reflexionen auf Erzählform und Handgebrauch auch für Benjamins eigenes Schreibverfahren, das sich als ein eminent gestisch-manuelles zu verstehen gibt, vgl. dazu Davide Giuriato, *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München 2006.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vor diesem Hintergrund lässt sich Perutz' Erzählung neu lesen. Die Sprache des Soldaten entwirft in einem ersten Schritt ein gestisches Paradies idealer Verständigung. Je unglaubwürdiger dieser Entwurf auf der Ebene des Erzählten wird, desto mehr wird die Verständigung auf der Ebene des Erzählens mitproblematisiert. Als Pointe dieser doppelten Problematisierung erscheint eine expressive Geste, die zwar absolut glaubwürdig und deren expressiver Gehalt absolut transparent ist, allerdings zu dem Preis, nicht mehr sprachlich codierbar zu sein. Kontext und Bedingung dieser den Text beschließenden Geste ist ein Krieg und ein Leiden, mit dem – mit Benjamin gesprochen – die Erfahrung selbst an ihre Grenze gekommen ist. Damit ist der verschwommene Ort der Geste des Soldaten als Kreuzungsbereich zweier Spannungsbögen bestimmbar: einerseits der Spannung, die jeder Geste inhärent ist, wenn sie zwischen Expressivität und Code, zwischen individuellem Ausdruck und sozial vermittelter Kommunikation changiert; andererseits einem Kriegskontext, aus dem eine Spannung zwischen aufgegebenem Erzählen und faktischer Nichterzählbarkeit, zwischen der Tatsache des Erlebens und dem unweigerlichen Verstummen resultiert. Innerhalb dieser ambigen Verhältnisse schält sich die Reaktion des spanischen Soldaten auf das leidende Pferd als Pathosformel eines Krieges heraus, die ein Verstummen des Gestischen in Szene setzt, dabei aber die Tradition körperlicher Eloquenz und affektiver Wahrhaftigkeit noch mitschwingen lässt. So paradox es klingen mag, bezeichnet die abschließende Geste des Soldaten damit eine Lücke im Gestischen selbst: die Abwesenheit des Konnexes von Gebärde und Bedeutung, von Geste und Erzählen, die aufgerufen wird, um sie endgültig zu verabschieden.

b) Depotenzialisierung der Geste: Gottfried Benns *Gehirne*

An Perutz' Versuch, die Geste zwischen authentischer Expression und konventionalisiertem Code aufzuspannen und angesichts einer traumatischen Erfahrung verstummen zu lassen, sei eine Lektüre der Erzählung *Gehirne* aus Gottfried Benns gleichnamigem Erzählzyklus angeschlossen. Benns Erzählung ist deswegen von Interesse, weil sie den Spannungsbogen von Affekt und Code, der bei Perutz ausschlaggebend war, durch den bereits an Irmgard Keuns *Gilgi* beschriebenen Konflikthorizont von Arbeits- und Ausdrucksgeste erweitert. Wo bei Gilgi die Geste als ein literarischer Möglichkeitsraum und als Ort alternativer Handlungsoptionen

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bestimmbar ist, wird sie in Benns Erzählung zur Figur der Depotenzierung, welche die Ausdrucks- und Zeichenhorizonte in die pathologische Kategorie des Tics überführt.

Von Beginn an zeichnet sich die Erzählung durch eine motivische Prominenz der Hand aus, wenn schon in den ersten Sätzen der Protagonist Rönne als junger Arzt vorgestellt wird, »der früher viel seziert hatte«, sodass »ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen« sind.[190] Als Höhepunkt der prominenten Handmotivik erscheint dabei eine rätselhafte Handbewegung – das Wiegen und Aufklappen der Hände –, die Rönne wiederholt vollführt und die von Helmut Lethen geradewegs als »Jahrhundertgeste«[191] bezeichnet wurde. Die Geste ist dabei zunächst Ausdruck eines neurasthenischen Zustandes, in dem Rönne sich befindet – es heißt, er sei »in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft«[192] –, welche sich im Laufe der Erzählungen zu einer kompletten Depersonalisation weiterentwickeln wird: »Wo bin ich? Ein kleines Flattern, ein Verwehn.«[193] Letztlich verabschieden sich mit den fixen Konturen des Subjekts Rönne auch die Konturen der Erzählung, die mit Assoziationsflügen des erkrankten Arztes endet, dabei aber streng an dessen neurologisches Interesse gekoppelt bleibt: »[A]uf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagssturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe.«[194] Nur passend zu diesem lyrischen Schluss erscheint Rönnes Vorhaben vom Beginn der Erzählung: »Ich will mir ein Buch kaufen und einen Stift; ich will mir jetzt möglichst vieles aufschreiben, damit nicht alles so herunterfließt.«[195]

Die wissensgeschichtlichen Bezüge und Anspielungen wurden in der Forschung – mit einiger Verspätung[196] – aufgearbeitet. Marcus Hahn fasst

190 Gottfried Benn, »Gehirne«, in: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. III: Prosa 1*, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1987, S. 29–34, hier: S. 29.

191 Helmut Lethen, *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zei*t, Berlin 2006, S. 42.

192 Gottfried Benn, »Gehirne«, S. 29.

193 Ebd., S. 31.

194 Ebd., S. 34.

195 Ebd., S. 29. Über Rönne als »poetischen Mediziner« vgl. Friederike Felicitas Günther, »Arzt und Tod: Ein ästhetisches Verhältnis? Gottfried Benns *Gehirne*«, in: Dies. und Torsten Hoffmann (Hg.), *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag*, Göttingen 2011, S. 175–198.

196 Zum Dornröschenschlaf der Benn-Forschung, die sich in hermeneutischer Interpretationstradition Benns Quellen lange verweigerte, vgl. Marcus Hahn, »Assoziation und

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie unter den drei Diskursfeldern Psychologie, pathologische Anatomie und Hirnforschung zusammen[197] und hat insbesondere die Bezüge zur Psychophysik Theodor Ziehens geklärt,[198] während Sandra Janßen Rönnes Prozess der Depersonalisation medizinhistorisch zwischen Neurasthenie und Psychasthenie verortet hat.[199] Wiederholt wurde in der Forschung betont, wie die Novelle »um Hände, um Handbewegungen vieler Art, um suchende Betastungen, aber auch um zielsichere Zugriffe«[200] kreist: Rönne tut es wohl, »die Wissenschaft in eine Reihe von Handgriffen aufgelöst zu sehen, die gröberen eines Schmiedes, die feineren eines Uhrmachers wert;«[201] er »beschäftigte […] sich viel mit seinen Händen«,[202] mit denen er Lungen abklopft und Röntgenröhren einstellt. Benns Arztfigur tritt damit als Verkörperung jenes chirurgisch-cheirologischen Wissens auf, das von David Katz bis Walter Benjamin als Paradebeispiel zeitgenössischer Handgeschicklichkeit figurierte (Kap. 2.3). Die ärztliche Handvirtuosität erscheint im erkrankten Rönne aber in durchweg pathologischer Form, wie es Benn in der späteren *Diesterweg*-Erzählung auf den Punkt bringt: »Uralt der Kampf des Ich um seine Welt. Doch neu dies Fieber, die Erde

---

Autorschaft: Gottfried Benns Rönne- und Parneelen-Texte und die Psychologien Theodor Ziehens und Serni Meyers«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 80(2) (2006), S. 245–316, hier: S. 246f.

197 Vgl. Marcus Hahn, »Gottfried Benn: Gehirne (1915)«, in: Roland Borgards u.a. (Hg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 385–389.

198 Zur wissensgeschichtlichen Rolle der Assoziation und seiner Rezeption bei Benn vgl. wiederum Marcus Hahn, »Assoziation und Autorschaft«. Hahns These lautet, »daß diese Texte [aus dem *Rönne*-Umkreis, A.H.] insgesamt vom permanenten Anlauf zur, Durchführung und Scheitern von Ideenassoziation handeln« (ebd. S. 270). Für Hahns umfassende Studie dazu vgl. Marcus Hahn, *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. Bd. 1: 1905–1920*, Göttingen 2011, S. 146–210. Friedrich Kittler hat die *Rönne*-Novellen zum ersten Mal im Kontext der Hirnphysiologie untersucht und sieht in ihnen »lediglich eine weitere Transposition psycho-physischer Techniken in Literatur« (Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1987, S. 248). Kittlers an anderer Stelle unternommene Gegenüberstellung der Handbewegung Rönnes mit Rilkes Versuch über das *Ur-Geräusch* basiert allerdings auf einer Verwechslung der Schädelnähte (vgl. ebd., S. 399f.).

199 Sandra Janßen, »Neurasthenie oder Psychasthenie? Gottfried Benns Selbstdiagnose als psychiatriegeschichtliches und erkenntnistheoretisches Problem der Rönne-Novellen«, in: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller-Wille und Caroline Pross (Hg.), *Neurasthenie: die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*, Freiburg 2010, S. 259–285.

200 Natalie Binczek, »Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 117 (2000), 78–102, hier: S. 81.

201 Gottfried Benn, »Gehirne«, S. 30.

202 Ebd., S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu befingern.«[203] Mag die ›fingernde‹ Ärztehand als epistemologisches Paradigma treffend beschrieben sein, so ist die Kategorie des Fiebers von der Arztfigur der Erzählung sicher nicht leichtsinnig gewählt. Bei Benn ist die Auftrittsbedingung medizinischer Handpraxis ihr bereits erkrankter Zustand.

Als Symptom wie Ausdruck dieses Reflexionsmodus figuriert in *Gehirne* nun eben eine Geste, deren Herkunft zwar geklärt werden kann, deren Bedeutung aber rätselhaft bleibt:

> Oft, wenn er [Rönne, A.H.] von solchen Gängen in sein Zimmer zurückgekehrt war, drehte er seine Hände hin und her und sah sie an. Und einmal beobachtete eine Schwester, wie er sie beroch oder vielmehr, wie er über sie hinging, als prüfe er ihre Luft, und wie er dann die leicht gebeugten Handflächen, nach oben offen, an den kleinen Fingern zusammenlegte, um sie dann einander zu und ab zu bewegen, als bräche er eine große, weiche Frucht auf oder als böge er etwas auseinander. Sie erzählte es den anderen Schwestern; aber niemand wußte, was es zu bedeuten habe. Bis es sich ereignete, daß in der Anstalt ein größeres Tier geschlachtet wurde. Rönne kam scheinbar zufällig herbei, als der Kopf aufgeschlagen wurde, nahm den Inhalt in die Hände und bog die beiden Hälften auseinander. Da durchfuhr es die Schwester, daß dies die Bewegung gewesen sei, die sie auf dem Gang beobachtet hatte. Aber sie wußte keinen Zusammenhang herzustellen und vergaß es bald.[204]

Den Zusammenhang, den die Schwester nicht herstellen konnte, hat Marcus Hahn geklärt. Rönne reproduziert in entstellter Form die »Vorgaben in den Sektionsmanualen, die nach der Entnahme des Gehirns aus dem Schädel eine Konsistenzprüfung und die Durchschneidung der Hemisphären von innen nach außen unter Bewahrung der ›Ganzheit‹ des Organs vorsehen«.[205] Die Geste dient der Prüfung der Festigkeit von Gehirnen und ganz entsprechend wird Rönne später von ebendiesen sprechen: »[S]ehen Sie, in diesen meinen Händen hielt ich sie, hundert oder auch tausend Stück; manche waren weich, manche waren hart, alle sehr zerfließlich; Männer, Weiber, mürbe und voll Blut.«[206] Rönne lässt es dabei aber, wie Hahn betont, an der Vorsicht, zu der die Sektionsmanuale raten, durchaus mangeln. Er klappt das Gehirn wie ein Buch auf und

203 So in einer der Alternativfassungen: Gottfried Benn, »Diesterweg«, in: *Sämtliche Werke, Bd. III, Prosa 1*, S. 72–81, hier aus dem Apparatteil: S. 438.
204 Gottfried Benn, »Gehirne«, S. 32.
205 Marcus Hahn, »Gottfried Benn: Gehirne (1915)«, S. 388. Vgl. auch Marcus Hahn, *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne I*, S. 119–124.
206 Gottfried Benn, »Gehirne«, S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lässt damit »jegliche Vorsicht gegenüber dem Buch der Natur fahren – er bricht seinen Einband entzwei«.[207]

Hand und Hirn werden hier in mehrfacher Weise als leibliche Grenzoperatoren, die für die Vermittlung von Innen und Außen zuständig sind, thematisiert: als Schauplätze menschlichen Handelns, die Perzeption in Aktion und leibliche Affizierung in körperliches Tun umwandeln,[208] aber auch als Reflexionsform der Überschreitung und Verletzung ebenjener Körpergrenzen, wie es dem chirurgischen, insbesondere aber dem pathologischen Eingriff implizit ist.[209] Diverse medizinhistorische Sachverhalte sind in Rönnes Geste andeutungsreich verschaltet: ein Interesse für die sich im Aufschwung befindliche Hirnforschung, die Geschicklichkeit chirurgischer Handgriffe, die pathologische Aufmerksamkeit für geöffnete Körper, zuletzt auch eine gewisse Lust an der Betastbarkeit menschlicher Organe als jene »pâte première«[210] des eigenen Fleisches, die stets in den Ekel umzukippen droht.

Solche Zweckbestimmungen von Rönnes Geste bleiben auf diegetischer Ebene allerdings in Suspension gehalten: »[N]iemand wußte, was es zu bedeuten habe.«[211] Dass ihr wissensgeschichtlicher Hintergrund derart in Latenz verbleibt, lässt die Geste nicht unberührt, sondern verortet sie – trotz oder wegen ihrer medizinisch-praktischen Herkunft – am Kreuzungspunkt von Arbeitshand und Ausdruckshand: der Verknüpfung von Zweck und Mittel in der Arbeitsgeste einerseits und der Tradition bedeutender und expressiver Gebärden andererseits. Zum einen liegt es nahe, Rönnes Handbewegung als eine Arbeitsgeste zu verstehen, auch wenn auf der Ebene des Erzählten von dieser Bestimmung abstrahiert wird. Mit Benjamin ließe sich vielleicht von einer *zitierten* Geste sprechen, die noch vage auf die ärztliche Praxis rekurriert, diese aber in ihrer ›leeren‹ Wiederholung ausgeklammert lässt. Zum anderen weist Rönnes Handbe-

207 Marcus Hahn, *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne I*, S. 124.

208 Vgl. Natalie Binczek, »Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre«, S. 90f.

209 Vgl. zur Diskursgeschichte der pathologischen Anatomie das Kapitel »Öffnen Sie einige Leichen!«, in: Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik*, Frankfurt a.M. u.a. 1988, S. 137–161. Foucault sieht den diskursiven Umbruch dabei weniger im Mythos der verbotenen Leichenöffnung als in der Verschiebung einer medizinischen Wahrnehmungstechnik, die sich von einer Suche nach den »Verwandtschaftsstrukturen« der Krankheit zu ihren »Lokalisierungsgestalten« wendeten, die den *Sitz* der Krankheit (statt seiner *Klasse*) ausfindig machten (vgl. ebd., S. 153).

210 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948, S. 79.

211 Gottfried Benn, »Gehirne«, S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wegung damit, so Sandra Janßen, »alle Eigenschaften des ›tic‹« auf: Sie ist »systematisiert und bedeutungstragend, aber nicht handlungsbezogen« und bringt »als obsessive Geste ein gestörtes, entfremdetes Selbstverhältnis zum Ausdruck«.[212] Explizit darauf zu sprechen kommt Rönne nicht. Das tut wiederum die benachbarte *Diesterweg*-Novelle, die den Tic allerdings in voluntaristischer Manier verzerrt:

> Diesterweg sah an sich herunter. Längst wollte er etwas an sich haben. Er überlegte. Vielleicht ginge es mit einem Tik, etwa einer bestimmten Bewegung mit der Hand; etwa ein kurzes, rasches Wischen mit dem Zeigefinger an der Backe, ein nervöses Wischen – jawohl, das war es: ein nervöses Wischen, unterbewußt, in Gedanken versunken, eine Art Naturzwang, höchst persönlich; niemand könnte ihm das Eigentümliche bestreiten, man könnte es vielmehr geradezu etwas bloßstellend finden, bereits schon etwas wenig beherrscht, jedenfalls stark würde es an ihm hervortreten, es würde Diesterwegisch sein, ein nervöses Wischen mit dem Zeigefinger an der Backe.[213]

Dieser Tic ist natürlich kein Tic mehr. Sich selbst angeeignet und zum modischen Auszeichnungsmerkmal erhöht, erfüllt er nicht mehr die Kriterien einer Zwangsstörung im psychiatrischen Sinne. Als Teil der »Diesterwegisch[en]« ›Ausdruckshand‹ wird das Symptomgeschehen und die Diagnosekategorie des Tics zum subjektkonstituierenden Großinstrument erklärt. Diesterweg »hat nichts an sich«, wie es heißt, wenn er sich nicht einen »höchst persönlich[en]« Tic zulegt. Rönnes Geste der Hirnprüfung ist in analoger Weise zu einem Tic mutiert, bleibt dabei aber stärker an die Arbeitsgesten des Pathologen angebunden. Die Zweckmäßigkeit der ärztlichen Praxis klingt in seinem Tic in ›zitierter‹ Form nach.

Während in Diesterwegs Tic das nervöse Wischen zum Modus der Expression umgedeutet wird, wird im Falle Rönnes im Nichtverstehen des Krankenhauspersonals stärker auf eine semiotisch-hermeneutische Ebene des Gestischen rekurriert. Wenn die Erzählung die Erklärung der Geste, die Marcus Hahn in den Sektionshandbüchern ausfindig machen konnte, bis zum Ende schuldig bleibt, dann erscheint sie umso mehr als ein Bedeutungsträger *ohne* Inhalt, als ein Signifikant, der sich, trotz des offenkundigen Mangels an einer ihm entsprechenden Bedeutung, innerhalb eines semiotischen Netzes verortet. Natalie Binczek spricht entsprechend davon, dass Rönnes Gesten »als ›leere‹ Zeichen«[214] hervor-

212 Sandra Janßen, »Neurasthenie oder Psychasthenie?«, S. 279.
213 Gottfried Benn, »Diesterweg«, S. 76.
214 Natalie Binczek, »Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre«, S. 82.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

treten: »Sie führen keine Handlung aus, verharren aber an einem Punkt, von wo aus sie insistent – etwas, was selbst jedoch unbestimmt bleiben muß – mitteilen.«[215] Damit wirken, ähnlich wie in Perutz' *Gespräch mit einem Soldaten*, die Handbewegungen auf die »Logik der textuellen Performanz«[216] zurück, deren Sinngefüge sich im Assoziationswirbel Rönnes ja ebenfalls ›entformt‹.[217] Wenn die Geste Rönnes »jede Signifikation durcheinander[bringt]«,[218] dann metonymisiert sie die ›Bewegung‹ eines Textes, der seine Darstellungsverfahren ganz bewusst an den Verfahren psychiatrischer Diagnostik und den von ihr beschriebenen Symptomatiken abmisst. So lässt sich auch in Benns *Gehirne* ein Spannungsbogen aufweisen, den Rönnes Geste regelrecht mitvollzieht: zwischen der festen Bedeutung semiotisch-codierter bzw. authentisch-affektiver Handbewegungen und einer Geste, die *nichts* mehr bedeutet und dadurch die Frage nach ihrer Bedeutung umso insistierender stellt.

Die ›Wirkmächtigkeit‹ der Gebärde Rönnes beschränkt sich insofern nicht auf mögliche wissensgeschichtliche Referenzen: auf pathologische Praktiken, ärztliche Handgriffe und psychiatrische Beschreibungsverfahren etc. Sie schließt vielmehr in doppelter Weise an eine Tradition des Gestischen an, indem sie zwischen Zweckmäßigkeit und Ausdrucks- bzw. Bedeutungsgehalt oszilliert, welche beide gleichermaßen ›entformt‹ werden. Rönnes Geste entstammt der ärztlichen Praxis und wird dieser entrissen, aber gibt sich so als eine ihrer Zweckmäßigkeit verlustig gegangene ›Arbeitshand‹ zu erkennen; sie ist für die Beteiligten offensichtlich bedeutungslos, stellt die Frage nach ihrer Bedeutung aber umso insistierender, so erscheint sie als entstellte ›Ausdruckshand‹. Die beiden Fluchtlinien der Geste – Zweck-Mittel-Relationen einerseits, Expression und Bedeutung andererseits – sind damit genauso als Formprinzipien des Gestischen aufgerufen wie durch eine Bewegung der Entformung suspendiert.

215 Ebd., S. 82f.
216 Ebd., S. 83.
217 Als sich selbst vollziehende »Entformungen« beschreibt Helmuth Lethen den *Rönne*-Kreis insgesamt, vgl. Helmut Lethen, *Der Sound der Väter*, S. 49ff.
218 Natalie Binczek, »Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre«, S. 81.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

c) Repotenzialisierung der Geste: Franz Kafka

Rönnes Geste schwankt zwischen einem Zustand der *Depotenzierung* und der *Repotenzierung*, der zitathaften Herauslösung der Geste aus ihren Zweck-Mittel-Bestimmungen und der Eröffnung eines Möglichkeitsraums des Gestischen, der in Diesterwegs Flirt mit dem Tic zumindest in grotesker Form angedeutet ist. Dieser Frage nach einem gestischen Möglichkeitssinn soll im Folgenden an einem Autor nachgegangen werden, dessen Faible für Gesten, besonders in abstrakter und verzerrter Form und jenseits jedes Ausdrucksgeschehens, hinlänglich bekannt ist: Franz Kafka. Es sollen dafür zunächst drei entscheidende Parameter von Kafkas Gesten – Ambiguität, Theatralität und Intensität – aufgewiesen werden, um in die Frage nach dem Möglichkeitsraum des Gestischen überzuführen.

Kafkas Gesten, darauf verweist Isolde Schiffermüller in ihrer einschlägigen Monografie zu diesem Thema, unterscheidet zunächst von der klassischen Diagnose einer »umfassenden Sprach- und Kulturkrise« um 1900, dass sie eher als »Figur[en] der Entstellung und Exposition der Sprachlosigkeit« firmieren, denn als eine »nostalgisch[e] Sehnsucht nach authentischem Ausdruck«.[219] Darauf deutet schon eine berühmte Formulierung Walter Benjamins, der Kafkas Texte als ein »Kodex von Gesten« bezeichnet hat, welche »keineswegs von Hause aus für den Verfasser eine sichere symbolische Bedeutung haben«.[220] Von Benjamin ist damit weniger eine historisch zirkulierende ›Sprachskepsis‹ oder ›Sprachkritik‹ als Deutungsrahmen Kafka'scher Gesten angesprochen, als ein Komplex, in dem literarische Darstellung und interpretatorische Auslegung in ihrer grundlegenden Verschaltung thematisiert sind. Ihre Eigenständigkeit finden Kafkas Gesten im Vorhof eines potenziell anzuzielenden

---

219 Isolde Schiffermüller, *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen 2011, S. 30f. Ob und wie die Rede von einer »Sprachkrise« um 1900 überhaupt lohnenswert ist, wäre nochmal separat zu hinterfragen. Vgl. zum Themenkomplex von Kafkas Gesten auch die klassischen Lektüren Hartmut Binders, der entscheidende Passagen zusammenträgt und entlang von ›Ausdrucksgefügen‹ sortiert: Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart 1976, S. 240–264 sowie Elisabeth Lacks Studie zu Kafkas physiognomischen und somatologischen Schreiben in seinen Briefen und Tagebüchern: Elisabeth Lack, *Kafkas bewegte Körper. Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*, München 2009.

220 Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: *Benjamin über Kafka, Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981, S. 9–38, hier: S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Signifikats. ›Keine sichere symbolische Bedeutung‹ zu haben (nach Benjamin), bedeutet so nicht ›gar keine Bedeutung‹, sondern beschreibt einen Deutungsaufschub »vor der Entscheidung zwischen Bedeutung und Bedeutungslosigkeit«.[221]

In einer nachgelassenen Notiz Kafkas aus dem Kontext seiner Zürauer Aphorismen wird dieses Verfahren vorgeführt, wenn einer einzigen Geste zwei völlig verschiedene Bedeutungen zugeschrieben werden: »Der Verzückte und der Ertrinkende – beide heben die Arme. Der erste bezeugt Eintracht, der zweite Widerstreit mit den Elementen.« (KKAN 2, 53) Die kurze Aufzeichnung verweist auf ein erstes grundlegendes Merkmal von Kafkas Gesten: ihre irreduzible *Ambiguität*. Nicht nur werden hier, wie Hartmut Binder das beschreibt, gänzlich widerstreitende Sachverhalte über die Geste einander spielerisch nahegeführt;[222] vor allem wird dabei eine komplexe Verschränkung von Geste und Auslegung aufgerufen, in der die Geste zwischen zwei Positionen uneindeutig schwankt. Zwar wohnt einerseits jeder Deutung eine konstituierende Kraft inne, die hier die Positionen ›der Verzückte‹ und ›der Ertrinkende‹ antonomastisch bestimmt; andererseits sind immer mehrere Deutungen möglich, wobei keine Deutung der anderen überlegen wäre. So ist jede Deutung von einem Hof gegenläufiger Deutungen umgeben, die ihr potenziell vorausgehen und sie gleichzeitig untergraben. Die Geste, die sowohl dem Verzückten wie dem Ertrinkenden zugehören mag, ruft damit weniger, wie Adorno das Benjamin entgegenhält, ein »Absterben der Sprache«[223] auf, als eine

221 Werner Hamacher, »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a.M. 1998, S. 280–323, hier: S. 316.

222 Hartmut Binder schreibt, in diesem Fragment ginge es nicht um eine »Ambivalenz der Ausdrucksbewegung«, sondern darum, »wie nahe gegenständliche Verhaltensweisen offenbar beieinanderliegen, wenn ihre physischen Korrelate sich so ähnlich sind« (Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht*, S. 252). Geht man die Geste weniger von der Frage nach ihrer Bedeutung und stärker vom Akt des Deutens an, löst sich dieser Disput auf: Es ginge dann tatsächlich vielleicht nicht mehr um bloße Ambivalenzen, sehr wohl aber um den Aufschub von Deutbarkeit überhaupt. Joseph Vogl spricht davon, dass »[d]ie Deutung in Kafkas Texten […] einer Deutung seiner Texte wie ein Schatten voraus[läuft]« (Joseph Vogl, *Ort der Gewalt*, S. 183). Kafkas »Gesetz der Auslegung« bestimmt er entsprechend als Dilemma zwischen zwei Positionen: in der Tradition Nietzsches als Gewaltakt und in der talmudischen Tradition als ewiger Aufschub (vgl. ebd., S. 197f.).

223 Theodor W. Adorno, »Adorno an Benjamin. Berlin, 17.12.1934«, in: *Benjamin über Kafka*, S. 101–106, hier: S. 105.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hermeneutische Unabschließbarkeit, in der die Geste als ein interpretatorisches Schwellenwesen zwischen Bedeutung und Deutung fungiert.[224]

Ein zweiter Aspekt, der sich daran anschließt, ist die *Theatralisierung* des Gestischen. Wiederum ist Benjamin dafür Stichwortgeber: »Kafkas Welt ist ein Welttheater. Ihm steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne.«[225] Die den *Process* eröffnende Verhaftung wird Josef K. direkt Fräulein Bürstner in einer Privataufführung nachspielen.[226] Und noch am Ende – worauf Benjamin besonderen Wert legt – wird K. seine Scharfrichter fragen, an welchem Theater sie angestellt sind: »Sie beantworten die Frage nicht, aber manches deutet darauf hin, daß sie von ihr betroffen werden.«[227] Der Einfluss des jiddischen Theaters[228] und des Kinos[229] auf Kafkas Schreiben wurden vielfach betont, dürfen allerdings nicht einfach als Schablonen verstanden werden, die Kafka in seinen Texten nur noch reproduziert. Joseph Vogl hat anhand des Beginns von Kafkas *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* gezeigt, wie dort ein gestisches Bühnengeschehen an der Schwelle des Haustors stattfindet,[230] dessen theatrale Konturen eine weit-

224 Vgl. Werner Hamacher, »Die Geste im Namen«, S. 316.

225 Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, S. 18.

226 Kafka streicht eine Passage, in der K. kurz vor seiner Aufführung sagt: »Aber verhaftet wurde ich im Ernst.« (KKAP[App], 181)

227 Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, S. 19.

228 Vgl. dazu die grundlegenden Studien von Evelyn Torton Beck, *Kafka and the Yiddish Theater. Ist Impact on his Work*, Madison 1971; sowie Guido Massino, *Franz Kafka, Jizchak Löwy und das Jiddische Theater. »Dieses nicht niederzudrückende Feuer des Löwy«*, Frankfurt a.M. 2007, besonders: S. 30–41, der auch eine Lektüre der jiddischen Texte unternimmt; vgl. auch Isolde Schiffermüller, *Franz Kafkas Gesten*, S. 80–86. Zu einer von ihm selbst organisierten Vorführung verfasste Kafka eine Einführung, die als »Einführungsvortrag über den Jargon« bekannt wurde (KKAN 1, 188–193); ihr entnahmen Deleuze und Guattari entscheidende Anregungen für ihr Konzept einer ›kleinen Literatur‹, vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Berlin 2012, S. 24–39. Für den Zusammenhang von Geste und kleiner Literatur vgl. auch Martin Puchner, »Kafka's Antitheatrical Gestures«, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 78(3) (2003), S. 177–193.

229 Vgl. dazu Hanns Zischlers frühen (und neu aufgelegten) Versuch, dem Kinogänger Kafka nachzuspüren: Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino,* Berlin 2017; eine stärker literaturanalytische Studie hat daran anschließend Peter-André Alt unternommen, vgl. Peter-André Alt, *Kafka und der Film. Über kinematografisches Erzählen*, München 2009, zur Geste vgl. vor allem seine Analyse des *Brudermords*, ebd., S. 128–144; zum Slapstick Kafkas vgl. Joseph Vogl, »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin,* Berlin 2006, S. S. 72–87, hier: S. 77ff.

230 Zu solchen »transitorischen Räumen« in Kafkas Schreiben vgl. Detlef Kremer, »Kafkas Topographie«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka,* S. 58–70, hier: S. 60ff.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

aus tiefere, die Bedeutung allererst konstituierende Textschicht anzielt. Kafkas Protagonist Eduard Raban beobachtet dort (unter anderem) Folgendes:

> Zwei Herren machten einander Mittheilungen, der eine hielt die Hände mit der innern Fläche nach oben und bewegte sie gleichmäßig als halte er eine Last in Schwebe. […] Und es eilte ein junger Mensch mit dünnem Stock vorüber, die linke Hand als wäre sie gelähmt platt auf der Brust […] Drei Herren – zwei hielten leichte Überröcke auf dem geknickten Unterarm – giengen oft von der Häusermauer zum Rande des Trottoirs vor, betrachteten das was sich dort ereignete und zogen dann sprechend sich wieder zurück. (KKAN 1, 12)

Nicht nur exemplifizieren die hier dargestellten Gebärden die Ambiguität von Kafkas Gesten, die keine feste symbolische Bedeutung mehr haben; sie entwerfen darüber die Erzählwelt als einen Bühnenraum, der »keine Rampe und keinen Abschluß [kennt]«[231] und keine Unterscheidung zwischen dem Innen und Außen des Bühnengeschehens zulässt. Damit ist einerseits grundlegend zur Disposition gestellt, wie »die Konstitution einer ›Welt im Text‹«[232] vonstatten geht, wenn es keine Möglichkeit gibt, ›hinter‹ das offensichtlich Inszenierte zu blicken; andererseits wird der Bühnenraum und die Zuschauerposition gespalten, insofern man in diesem Gestentheater immer gleichzeitig betrachtet und betrachtet wird.[233] Walter Benjamin hat diesbezüglich den Vorschlag formuliert, die Erzählungen Kafkas »als Akte auf das Naturtheater von Oklahoma [zu] versetz[en]«, wo sie insofern »in ihr volles Licht treten«, als sie sich dort »in immer wieder anderen Zusammenhängen und Versuchsanordnungen«[234] um eine variable Bedeutung arrangieren. Benjamin stellt das Naturtheater aus dem genauso simplen wie erstaunlichen Grund in das Zentrum seiner Interpretation, weil dieses – ganz am Ende des abgebrochenen *Verschollenen*-Romans – mit dem verlockenden Versprechen auftritt, schlichtweg jeden aufzunehmen. Auch Karl Roßmann knüpft seine Hoffnung, dass er »endlich den Anfang einer anständigen Laufbahn« (KKAV, 388) ausgerechnet »auf dem Rennplatz in Clayton« (KKAV, 387) finden mag, an diesen ganz einfachen Sachverhalt: »Jeder ist willkommen!« (KKAV, 387) Für Benjamin wird den Bewerbern damit »überhaupt nichts anderes zuge-

231 Joseph Vogl, *Ort der Gewalt*, S. 23.
232 Ebd.
233 Vgl. ebd., S. 24f.
234 Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, S. 18.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

traut, als sich zu spielen«.[235] Das Erlösungsversprechen des Naturtheaters basiert darauf, dass im »größte[n] Teater der Welt« – »manche meiner Kolleginnen, die schon in Oklahoma waren, sagen, es sei fast grenzenlos« (KKAV, 394) – »jeder als Figurant seiner selbst auftritt und seine Rolle der eigenen Natur nach spielen kann«.[236]

Dem sei zuletzt das dritte Charakteristikum von Kafkas Gestik angeschlossen: ihre *Intensivierung*. Diese lässt sich nun tatsächlich auf Kafkas Faszination für das jiddische Theater zurückführen. Ein Tagebucheintrag über eine Gedichtrezitation des Schauspielers Jizchak Löwy führt das Interesse Kafkas an der Intensität der Geste sehr anschaulich vor:

> Löwy verkrampft beim Recitieren die Haut der Stirn und der Nasenwurzel, wie man nur Hände verkrampfen zu können glaubt. Bei den ergreifendsten Stellen, die er einem nahebringen will, nähert er sich uns selbst oder besser er vergrößert sich, indem er seinen Anblick klarer macht. Nur ein wenig tritt er vor, hält die Augen aufgerissen, zupft mit der abwesenden linken Hand am Schlußrock und hält die rechte offen und groß uns hin. Auch sollen wir, wenn wir schon nicht ergriffen sind, seine Ergriffenheit anerkennen und ihm die Möglichkeit des beschriebenen Unglücks erklären. (KKAT, 359)

Die Intensität des Gebärdenspiels Löwys affiziert den gesamten Schauspielerkörper und resultiert in einem Zusammenfallen von Mimik und Gestik, wenn Löwy seine Gesichtszüge verkrampft, »wie man nur Hände verkrampfen zu können glaubt«.[237] Als Höhepunkt erscheint die pathetische Geste der rechten Hand, die Löwy als Ausdruck wie als Ausruf »offen und groß uns hin[hält]«. Die Intensivierung dieser Geste konstituiert sich hier im völligen Absehen von Referenzialität oder sprachlich codierbarer Bedeutung. Inhalt wie Bedeutung der »ergreifendsten Stellen«, auf

---

235 Ebd.

236 Isolde Schiffermüller, *Franz Kafkas Gesten*, S. 29.

237 An einer früheren Stelle des Tagebuchs hat Kafka bereits die »ostjüdischen Handbewegungen« und das »Zusammenspiel und gegenseitige Sichverstärken des Hände- und Mienenspiels« (KKAT, 91) eines Industriellen beschrieben: »Manchmal verbindet er beides, indem er entweder seine Hände ansieht oder sie zur Bequemlichkeit des Zuhörers nahe beim Gesicht hält. Tempelmelodien im Tonfall seiner Rede, besonders beim Aufzählen mehrerer Punkte führt er die Melodie von Finger zu Finger wie über verschiedene Register. Dann am Graben den Vater mit einem Hr. Preißler getroffen, der hebt sogar die Hand, damit der Ärmel etwas zurückfällt, (selbst will er den Ärmel doch nicht zurückziehn) und macht mitten auf dem Graben die mächtigen Schraubenbewegungen mit dem ausgleitenden Öffnen der Hand und Ausspreizen der Finger.« (KKAT, 91f.) Solche Passagen illustrieren, wie Kafka das Tagebuch auch als Übungsheft für Beobachtungen benutzte, die dann in die literarischen Texte einfließen. Vgl. dazu Elisabeth Lack, *Kafkas bewegte Körper*, S. 72–75 und S. 197f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Kafkas Tagebuchnotiz rekurriert, werden schließlich nicht mitgeteilt. Dem fügt sich das Moment theatraler Distanzierung, das die Aufzeichnung besonders betont. Statt auf den tatsächlichen Effekt, verschiebt Kafka konsequent den Fokus auf die Absicht des Schauspielers: dass Löwy die ergreifendsten Stellen nahebringen *will*, dass die Zuschauer seine Ergriffenheit anerkennen *sollen.* Dabei bleibt aber die Ergriffenheit Löwys letzten Endes genauso unzugänglich wie die tatsächliche Rezeption der Geste seitens des Publikums. Kafka steht dem Versuch des Schauspielers ebenso distanziert gegenüber wie Raban dem Geschehen auf der Straße.

Die vielleicht berühmteste Intensivierungsgeste, in der Ambiguität und Theatralität gleichermaßen ausgedrückt sind, ist die Hinrichtungsszene des *Process.* Dort im Steinbruch der Schlusspassage wird eine fast komplett in den Bereich des Gestischen überführte Handlung dargeboten, die sich nach Isolde Schiffermüller liest wie ein »verzweifeltes Fuchteln einer Sprache, der ihr Sinn entzogen wurde«.[238] Die bekanntlich direkt zu Beginn des Schreibprozesses verfasste Abschlusssequenz des Romans gehört sicherlich zu den berühmtesten Szenen des Kafka'schen Werks. Sie sei aber dennoch hier angeführt, da sich in diesem letzten Fingerspreizen vor K.s Tod die entscheidenden Faktoren der Kafka'schen Gestenpoetik zusammengeführt finden. Entscheidend ist dabei die oft überlesene Beschreibung eines aufblickenden Zuschauers, der an einem angrenzenden Haus undeutlich erscheint und ebenfalls die Hände ausstreckt. Mit diesem, K.s Exekution von außen reflektierenden Blick nimmt die Hinrichtung ihren Lauf:

> Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch schwach und dünn in der Ferne und Höhe beugte sich mit einem Ruck weit vor und *streckte die Arme noch weiter aus*. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer der teilnahm? Einer der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht bis zu dem er nie gekommen war? *Er hob die Hände und spreizte alle Finger.*

238 Isolde Schiffermüller, *Franz Kafkas Gesten*, S. 151. Vgl. dazu auch: Philip Grundlehner, »Manual Gesture in Kafka's Prozeß«, in: *The German Quarterly* 55(2) (1982), S. 186–199, hier: S. 193f. sowie allgemein zur Intensivierung von Gestik durch ihre Loslösung von Bedeutungen: Elisabeth Lack, *Kafkas bewegte Körper*, S. 123f.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herren Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachteten. »Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben. (KKAP, 312, Hervorhebung A.H.)

Während die Scharfrichter über K.s Kopf bereits das Richtermesser hin- und herreichen, wird in der undeutlichen Gestalt des gegenüberliegenden Fensters K.s Blick von außen gespiegelt und seine letzte Geste in gewisser Weise vorweggenommen. Diese kurze, durchaus als ein Hoffnungsschimmer (»wie ein Licht zuckt«) markierte Erscheinung überführt in einem narratologischen *shift* in die freie indirekte Rede, die Kafka im Manuskript zwischen erster und dritter Person teils durcheinander geraten lässt: »Ich habe zu reden! Ich hebe die Hand« (KKAP[App], 324), heißt es in einer gestrichenen Passage. K.s letztes Fingerspreizen präsentiert sich dann als Höhepunkt dieses gestischen Dramas, das eindeutige Bedeutungszuschreibungen und Ausdrucksschemata längst hinter sich gelassen hat. Inwiefern sich die Geste gespreizter Finger durch verschiedene Texte Kafkas zieht, wurde bereits gezeigt (Kap. 4.4). Sie taucht in Kafkas Texten als eine erotische Faszination auf, die an Lenis Schwimmhäuten (KKAP, 145) oder den »scharf voneinander abgegrenzt[en]« Fingern in *Eine kleine Frau* (KKAD, 322) beschrieben wird, aber auch als Formel eines stummen Leidens, von der Gewaltfantasie des Gerichtsdieners im *Process*, der einen Studenten – »die Arme gestreckt, die Finger gespreizt« (KKAP, 90) – an der Wand zerdrücken will, bis zum »letzten Krampf« der Ratte der *Kaldabahn*, in der diese »die Krallen scheinbar gegen ihre lebendige Natur straff aus[spannte], sie waren einem Händchen ähnlich, das sich einem entgegenstreckt.« (KKAT, 690) Zwischen Perzeption und Aktion, zwischen Mensch und Tier, zwischen Leben und Tod nistet sich diese Geste in denjenigen Schwellenräumen und Ununterscheidbarkeitszonen ein, in denen Kafkas Poetik stets ihre Kraft entfaltet. Als Geste bleibt sie stumm, verweist auf nichts als auf sich selbst, gewinnt ihre Wirkung vielmehr aus dem Absehen von einer kodifizierten Sinnstruktur, tritt gleichzeitig aber in theatral inszenierter Form auf, produziert ihre eigenen textuellen Blicke mit, die eine dazwischengeschaltete Beobachtungsinstanz dem Leseakt vorauseilen lässt. Als Geste der Intensivierung erscheint sie daher nicht zufällig, wie der den *Process* abschließende Vergleich (»Wie ein Hund!«) oder die Ratten der *Kaldabahn* andeuten, gemeinsam mit Tierfiguren. Sie vollzieht die »bewegungslose Wanderung auf der Stelle, die sich nur in

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Intensität erleben und begreifen läßt«,[239] wie Deleuze und Guattari dies am Tierwerden Kafkas ausdrücken: »Der Ausdruck geht dem Inhalt voran und zieht ihn mit sich.«[240]

Die drei entscheidenden Parameter, die Kafkas Gesten auszeichnen, treten in der Schlussszene des *Process* damit gemeinsam auf: eine nie in klare Bedeutungen zu übersetzende gestische *Ambiguität*, welche die Deutung gleichzeitig antreibt und aufschiebt; die Inszenierung von *Theatralität*, die Zuschauerinstanzen innertextuell vorausschickt und damit einen doppelten Boden szenischer Beobachtbarkeit evoziert; sowie eine *Intensität*, die sich wiederum aus beiden speist: dem Blick der bereits vorausgesetzten Beobachtungsinstanz und der Bedeutungslosigkeit der Gebärde selbst. Diese drei Parameter machen die Geste zu einer metapoetischen Figur, die Kafkas poetisches Verfahren exemplifiziert und metonymisiert. Werner Hamacher spricht diesbezüglich von einer »Transformation der Literatur in ihre bloße Geste: in eine Gebärde, die nichts mehr austrägt, nichts mehr gebiert, gibt und bringt als dieses Tragen, dieses Bringen selbst«.[241] Der gestische Selbstausdruck mündet dabei aber nicht in eine literarische Sackgasse, weder im Hinblick auf Kafkas Poetik noch bezüglich der Problemstellung ›widerspenstiger‹ Handdarstellungen. Denn an diesem Punkt reiner Intensität, jenseits von Zweck-Mittel-Relationen und Bedeutungsrastern, transformiert sich die Geste in eine Figur der *Potenzierung*.

d) Kafkas »gelenkiges Gelenk«

Eine solche Form der Potenzierung, die sich als gestischer Möglichkeitssinn beschreiben ließe, findet in der düsteren Hinrichtungsszene des *Process* wohl nicht ihr allerbestes Beispiel, wo sie eher einen verzweifelten Schlussakkord darstellt, als in neue Handlungsräume zu überführen. Es bietet sich dafür ein anderer kurzer Text Kafkas an, der nicht zuletzt den Vorteil hat, wesentlich weniger gelesen zu sein. Die Miniatur handelt von einem Anglerhandgelenk, stammt aus dem Februar 1917 und findet sich im Oktavheft B:

239 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, S. 50.
240 Ebd., S. 58.
241 Werner Hamacher, »Die Geste im Namen«, S. 304.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Ich habe – wer kann noch so frei von seinen Fähigkeiten sprechen – das Handgelenk eines alten glücklichen unermüdlichen Anglers. Ich sitze zum Beispiel zu Hause, ehe ich angeln gehe, und drehe scharf zusehend die rechte Hand, einmal hin und einmal her. Das genügt, um mir in Anblick und Gefühl das Ergebnis des künftigen Angelns oft bis in Einzelheiten zu offenbaren. [Ein Ahnungsvermögen dieses gelenkigen Gelenkes, das ich in Ruhezeiten, um es Kraft sammeln zu lassen, in ein Goldarmband einschließe.] Ich sehe das Wasser meines Fischplatzes in der besonderen Strömung der besonderen Stunde, ein Querschnitt des Flusses zeigt sich mir, eindeutig an Zahl und Art dringen an zehn, zwanzig, ja hundert verschiedenen Stellen Fische gegen diese Schnittfläche vor, nun weiß ich, wie die Angel zu führen ist, manche durchstoßen ungefährdet mit dem Kopf die Fläche, da lasse ich die Angel vor ihnen schwanken und schon hängen sie, die Kürze dieses Schicksalsaugenblicks entzückt mich selbst am häuslichen Tisch, andere Fische dringen bis an den Bauch vor, nun ist hohe Zeit, manche ereile ich noch, andere aber entwischen der gefährlichen Fläche selbst mit dem Schwanz und sind für diesmal mir verloren, nur für diesmal, einem wahren Angler entgeht kein Fisch. (KKAN 1, 334[242])

Stärker als in den anderen bisherigen Passagen eröffnet sich in dieser komplett im epischen Präsens gehaltenen Miniatur der Raum des Gestischen als reiner Imaginationsraum. Dafür, dass über die gesamte zweite Hälfte der Aufzeichnung, in einer für Kafka nicht untypischen atemlosen Syntax, in einem einzigen Satz, der sich über mehrere Zeilen spannt, der Akt des Angelns beschrieben wird, mutet es durchaus bemerkenswert an, dass hier tatsächlich gar nicht geangelt wird. Der Erzähler sitzt nur zu Hause »ehe [!] ich angeln gehe« und das Angeln entzückt ihn »am häuslichen Tisch«. Dass »einem wahren Angler« nie ein Fisch entgeht, liegt also nicht zuletzt daran, dass das Angeln komplett in die Vorstellung verschoben wurde.

Dieser Akt der Irrealisierung lässt sich als Form der Virtualisierung beschreiben, die das Angeln zu einer Möglichkeitsform umdeutet. Eine diskursgeschichtliche Referenz, in der ein ähnliches Vorgehen erprobt wird, wäre die im Zusammenhang mit Husserls Doppelempfindung angerissene Lebensphilosophie Melchior Palágyis (Kap. 2.3). Dessen Version der Selbstbetastung zielte bekanntlich weniger auf die Präsenzeffekte taktiler Autoaffektion als darauf, aus diesen Empfindungen eine Wahrnehmungslehre als »Theorie der Phantasie«[243] abzuleiten. Im Zwischenraum von taktiler und visueller Wahrnehmung entdeckte Palágyi die Virtuali-

242 Die in Klammern gesetzte Passage wurde im Manuskript gestrichen (vgl. KKAN 1[Apparat], 285).

243 Melchior Palágyi, *Wahrnehmungslehre (=Ausgewählte Werke, Bd. 2)*, Leipzig 1925, S. 69–105.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sierung der Realität als Möglichkeitsbedingung ihres ›Realwerdens‹. Kafkas Miniatur zeichnet einen ähnlichen Versuch nach: Nicht nur ist die Handlung komplett imaginiert und findet nur als ein ›virtuelles‹ Angeln statt; vielmehr wird sich in der Irrealisierung dem Möglichkeitsgrund des Angelns genähert, indem sie in der Einbildung einen Ort auszumachen scheint, an dem die Effektivität des Angelns garantiert ist. Der Erzähler spricht mit prophetischer Sicherheit von »Anblick und Gefühl« und vom »Ergebnis des künftigen [!] Angelns«, das ihm in quasimystischer Einsicht »offenbart« ist. In maximaler Vagheit ist die Rede von »der besonderen Strömung der besonderen Stunde« – ein Zeitpunkt also, der durch jeden beliebigen ersetzt werden könnte – und sogar die Situation des Imaginierens ist völlig austauschbar: »Ich sitze *zum Beispiel* zu Hause«. Der genannte »Schicksalsaugenblick«, der *Kairos* des Angelns, ist von keinem anderen Zeitpunkt mehr zu unterscheiden. Die Geste des Angelns wird »am häuslichen Tisch« zur Potenzfigur umgedeutet. Die Möglichkeit entströmt dem »gelenkigen Gelenk« selbst, dem Faktum seines Besitzes und dem »Ahnungsvermögen«, das mit ihm einhergeht, und drückt sich in der Geste des Gelenks unmittelbar aus: Einmal das Armgelenk hin- und herdrehen genügt und die gesamte Szenerie entfaltet sich.

Das gilt genauso auf diegetischer wie auch auf poetologischer Ebene, wo die Geste des Gelenks mit dem imaginierten Fluss ja auch den Schreibfluss freisetzt, der sich in die Reihe aneinanderhängender Hauptsätze ergießt, die den erfolgreichen Akt des Angelns einigermaßen euphorisch in Szene setzen. Die Virtualisierung des Angelns könnte man so auch als allegorisches Spiel mit den Möglichkeitsbedingungen des eigenen Schreibens verstehen. Als ein Vergleichspunkt bietet sich die »so entschlossene, so fanatische Gebärde«[244] einer Tagebuchaufzeichnung an, in der Kafka den Wunsch formuliert, einen Tisch »mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun« (KKAT, 855): eine phantasmagorische *techné*, die ihre Kraft aus ihrer Irrealisierung gewinnt und explizit als Allegorie des eigenen Schreibens aufgewiesen ist.[245] Kafka spricht dort von einem Schreiben, »in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde«. (KKAT, 855) Ebenjenes Schwebende

244 Walter Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, S. 35.

245 Für eine solche Lektüre der Anglerminiatur vgl. Jochen Thermann, *Kafkas Tiere. Fährten Bahnen und Wege der Sprache*, Marburg 2010, S. 183–187.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

des ›nichtigen Hämmerns‹ evoziert auch die Anglergeste, die das Angeln dadurch perfektioniert, dass sie es irrealisiert.

Das kehrt den Blick zurück auf die Frage, die ganz zu Beginn des Textes in Form einer Introjektion steht: »Wer kann noch so frei von seinen Fähigkeiten sprechen?« Man ist versucht zu sagen: Kafka ja eigentlich nicht. Der fragmentarische Charakter seiner Texte, die Inszenierung ihres scheinbaren Misslingens oder sogar ein gewisser Hang zur Selbstauflösung sind bekanntlich konstitutiv für Kafkas Poetik. Auch die Texte in unmittelbarer Nachbarschaft zur Miniatur des Anglerhandgelenks drehen sich wiederholt um ein vermeintliches ›Verfehlen‹ oder ›Nicht-zum-Ende-Kommen‹[246] des eigenen Schreibens – exemplarisch etwa im »System des Teilbaus« von Kafkas *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (KKAN 1, 341), in der das Nicht-zum-Schluss-Kommen zur Möglichkeitsbedingung des Mauerbaus wird und damit die Unvollständigkeit – auch und gerade der Erzählung selbst – »vom Stigma des Scheiterns gereinigt« wird.[247] In diesen und anderen Texten deutet Kafka das vermeintlich Unvollkommene in eine schelmische Freude am Bruchstückhaften um und illustriert eine der präzisesten Beobachtungen Benjamins: »[W]ar er des endlichen Mißlingens erst einmal sicher, so gelang ihm unterwegs alles wie im Traum.«[248] Die Angler-Miniatur zeigt, wie buchstäblich man dieses »wie im Traum« zu nehmen hat.

Die erträumte Geste des Anglerhandgelenks bleibt aber nicht bei einer Apotheose des Unvollkommenen stehen. Versteht man die Geste des Angelns als Rettung einer Möglichkeitsform, dann transzendiert sie die ›bloß‹ poetologische Problemstellung und gibt sich als eine Potenzfigur[249]

---

246 Auch der Wunsch vom träumerischen Hämmern war im Tagebuch das schreibend vollzogene Eingeständnis, dass sein Schreiben nie zu diesem Hämmern werden wird: »[S]ein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte.« (KKAT, 855)

247 Joseph Vogl, *Ort der Gewalt*, S. 256. Mit Rüdiger Campe ließe sich entsprechend von einer »ausgesetzten Schreibszene« sprechen, die das transitive Schreiben des Werk zugunsten eines intransitiven Schreibens zurückstellt (vgl. Rüdiger Campe, »Schreiben im *Process.* Kafkas ausgesetzte Schreibszene«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 115–132.) Grundlegend dazu: Gerhard Neumann, »Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14(1–2) (1982), S. 92–112.

248 Walter Benjamin, *Benjamin über Kafka*, S. 88.

249 Als Teil der aristotelischen Gleichung von *dynamis* und *energeia* meint die Potenz denjenigen »Wirkgrund im Tätigen«, der die Bedingung der Umwandlung von Möglich-

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu erkennen, die ›im Handumdrehen‹ den Möglichkeitsraum des Handelns selbst erkundet. Giorgio Agamben hat die Geste als einen solchen Ort der Potenz bestimmt, der jenseits der »falsche[n] Alternative von Zwecken und Mitteln«[250] den Menschen als ein »Möglichkeitswesen«[251] charakterisiert. Ausgerechnet die Möglichkeit *nicht zu handeln*, erklärt Agamben dabei zum eigentlichen Auftrittsort dieser Potenzialität, insofern nur hier Potenz *nicht* in den Akt überführt und damit *nicht* mit ihm zusammenfällt. Akte des Nichtstuns oder der Handlungsverweigerung irritieren damit nicht mehr nur Handlungsimperative, sondern legen die Möglichkeitsbedingungen des Handelns überhaupt frei.[252] Diese Konstellation scheint für das imaginierte Angeln bei Kafka besonders aufschlussreich. Was bei ihm »Ahnungsvermögen« heißt, bezeichnet genau denjenigen Möglichkeitsraum, in dem Vermögen und Handeln nicht mehr deckungsgleich sind und dafür ein radikaler Möglichkeitssinn bewahrt wird. Der Angler, der nicht angelt, wäre ein gutgelaunter Wiedergänger von Melvilles berühmtem Schreiber Bartleby, der bekanntlich nicht einfach nicht schreibt, sondern *lieber nicht schreibt*, und darin die konsequenteste Erkundung der Möglichkeit des Schreibens unternimmt.[253] Damit tastet sich Kafka mit der wohl bewusst trivialen Figur des Anglerhandgelenks an einen Ort heran, wo die Geste in absoluter Selbstbestimmung, jenseits vorgegebener Bestimmungen von Arbeit und Ausdruck, von Zwecken und Mitteln, von Erfolg und Scheitern operiert. In der Imaginationsleistung am »häuslichen Tisch« ist nicht nur alles möglich (»einem wahren Angler entgeht kein Fisch«), vielmehr trifft hier jede Handlung auf seinen eigentümlichen Ursprung im Nichthandeln. So wie Flusser durch seine Minimalphänomenologie der alltäglichsten

---

keit in Wirklichkeit, von Fähigkeit in Tätigkeit ist, vgl. »Akt/Potenz«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1 (A–C), Basel 1971, Sp. 586–613, hier: S. 590. Die entsprechenden Bestimmungen finden sich in: Aristoteles, *Metaphysik*, übersetzt von Thomas Alexander Szlezák, Berlin 2003, insbesondere Abschnitt Θ, Kap. 4, 1048a-1048b. Vgl. dazu die grundlegenden Beschreibungen zu Aristoteles' Handlungsbegriff bei Hannah Arendt, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München 2020, S. 292f.

250 Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, S. 60.

251 Giorgio Agamben, »Lebens-Form«, in: *Mittel ohne Zweck*, S. 13–20, hier: S. 14.

252 Vgl. dazu die Studie von Leonhard Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008; zu Agambens Potenzbegriff, vgl. ebd. S. 221.

253 Vgl. Giorgio Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz. Die absolute Immanenz*, Berlin 1998, S. 18: »Der Schreiber, der nicht schreibt (dessen äußerste, erschöpfteste Gestalt Bartleby ist), ist die vollkommene Potenz, die nunmehr einzig ein Nichts vom Akt der Schöpfung trennt.«

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gesten unternommen hat, »eine Bewegung [zu] definieren, durch die sich eine Freiheit ausdrückt«,[254] so erkundet Kafkas »gelenkiges Gelenk« diese Freiheit im Modus ihrer Irrealisierung. In radikaler Suspension gehalten, erweist sich die Geste im Stadium der Möglichkeit als Form radikaler Freiheit. Die eröffnende Frage der Miniatur fände hier ihre Antwort. »Wer kann noch so frei von seinen Fähigkeiten sprechen?« Jeder, der das »Ahnungsvermögen dieses gelenkigen Gelenkes« in der eigenen Geste wiederentdeckt.

254 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 220.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

7. Ausblick

In seinem Aufsatz zu den Bildtafeln von d'Alemberts und Diderots *Encyclopédie* erkundet Roland Barthes eine Welt, in der Handwerk, Maschinerie und arbeitender Mensch in idyllischer Übereinkunft bildsemiotisch in Szene gesetzt sind. Handwerksstuben und Manufakturen öffnen sich dem aufgeklärten Blick, jede menschliche Tätigkeit löst sich eindeutig in ihre Apparate und ihre Abläufe auf und die Maschine stellt nur ein Verbindungselement zwischen menschlicher Idee und dem zu bearbeitenden Gegenstand dar. Die Welt der Bildtafeln kennt keine Geheimnisse und keine Unzweckmäßigkeiten und erscheint als Produkt einer vernünftigen Formung durch den Menschen. Barthes spricht von einer »Epik der Materialien«, die nach der Epik des aufgeklärten Geistes modelliert ist: »Für den Enzyklopädisten verläuft der Weg des Materials nicht anders als der Weg der Vernunft.«[1] und stets ist in den Tafeln noch ein Menschenwesen erkennbar, dessen Gesten das Objekt entwerfen, es bedienen und ihm schlechthin entsprechen. Die *Encyclopédie* erzählt eine »Heiligengeschichte des Handwerks«,[2] die unweigerlich auch eine Heiligengeschichte der menschlichen Hand ist:

> Sie können sich den abgelegensten, den wildesten Gegenstand der Natur vorstellen; seien Sie versichert, daß selbst dann noch ein Mensch in einer Ecke des Bildes zu erkennen sein wird; er wird den Gegenstand betrachten, messen oder überwachen und davon wie von einem Schauspiel Gebrauch machen. […]
> Sucht man sodann zu präzisieren, auf was der Mensch des enzyklopädischen Bildes reduziert wird, so wird deutlich, daß es seine Hände sind, die in gewisser Weise das Wesen selbst seiner Menschlichkeit bilden: Auf vielen und durchaus nicht den häßlichsten Kupferstichen schweben die Hände, da sie von großer Leichtigkeit sind, vom ganzen Körper abgetrennt um das Werk herum.[3]

Diese Art händischer Weltformung, in der »das Einfache, das Elementare, das Wesentliche und das Kausale«[4] transparent aufeinander verweisen, ist für Barthes verloren. An die Stelle der Apparaturen der *Encyclopédie* sind elektrifizierte Maschinen getreten, die ihre Funktionsabläufe verbergen

1 Roland Barthes, »Bild, Verstand, Unverstand«, in: Jean Baptiste Le Rond d'Alembert und Denis Diderot, *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. von Günter Berger, Frankfurt a.M. 1989, S. 30–49, hier: S. 42.
2 Ebd., S. 34.
3 Ebd., S. 36f.
4 Ebd., S. 34.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und für ihr Funktionieren keiner Menschenhände mehr bedürfen. In der *Encyclopédie* ist es daher das Holz, »das in diesem großen Katalog dominiert; es schafft eine dem Blick milde gestimmte Welt der Dinge, menschlich durch ihr Material, widerstandsfähig und unzerbrechlich, zusammenfügbar, aber nicht aus Plastik«.[5]

Aber nicht aus Plastik: Diese Maxime hat Barthes bereits in den *Mythen des Alltags* formuliert, wo er am Kunststoff einen Produktionsprozess beschreibt, der dem Prinzip der aufklärerischen Maschine völlig entgegenstellt ist: »Auf der einen Seite der tellurische Rohstoff, auf der anderen der perfekte, vom Menschen gemachte Gegenstand. Zwischen diesen beiden Extremen nichts; nichts als eine Wegstrecke, überwacht von einem einzigen Angestellten mit Schirmmütze: halb Gott, halb Roboter.«[6] In seinem Essay zum Spielzeug wiederholt sich dieses Muster. Regelrecht als »bestürzendes Zeichen« wertet Barthes dort das Verschwinden des Holzes, dieser »vertraute[n] und poetische[n] Materie, welche die Berührung fortführt, die das Kind mit dem Baum, dem Tisch, der Diele hat«.[7] Stattdessen nur noch Plastikspielzeug, welches »das Angenehme, Sanfte, Menschliche der Berührung«[8] erlöschen lässt. Umgekehrt wirken die Maschinen in der *Encyclopédie* deswegen so menschlich, weil »[d]as Holz, aus dem sie gebildet sind, […] sie wie Spielzeuge erscheinen« lässt.[9]

So deutlich hier also auf einen Verfall handwerklicher Weltbezüge hingewiesen wird, so sehr besteht Barthes dennoch darauf, dass das Technikbild, das die *Encyclopédie* präsentiert, vor allem den eigenen aufklärerischen Mythos reproduziert, der nicht frei von Mysteriösitäten bleibt: Auf der einen Seite entwerfen die Tafeln »eine Welt ohne Angst«,[10] ohne Mühen und ohne Leiden; auf der anderen Seite öffnen sie Maschinen, vergrößern Details und stellen die Abläufe still. Für Barthes eine »pietätlose Fragmentierung der Welt«, die in einen »heftigen Surrealismus«[11] mündet: Der didaktische Impetus, der vergrößert, abschneidet und auflöst, macht auch aus der Hand ein gespenstisches Organ, das – oft abgetrennt vom Restkörper – durch die Tafeln der *Encyclopédie* geistert, um die Gegenstände der Welt mit einer menschlichen Signatur auszustatten. Die

5 Ebd., S. 31.
6 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin 2010, S. 223.
7 Ebd., S. 76.
8 Ebd., S. 75f.
9 Roland Barthes, »Bild, Verstand, Unverstand«, S. 32.
10 Ebd., S. 37.
11 Ebd., S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hand realisiert denjenigen »Mythos der *conditio humana*«, der behauptet, »daß man – wenn man ein wenig an der Geschichte der Menschen kratzt, […] – darunter sehr bald auf den Fels einer universalen menschlichen Natur stoßen werde«.[12] Ein Mythos, der uns bis heute verfolgt: »Als ob der Mensch nicht aufhören würde, sich zu wundern, Hände zu haben, macht selbst heute noch unsere Werbung ständig auf indirekte Weise Gebrauch von diesem mysteriösen Motiv. Es ist nicht leicht, mit der Zivilisation der Hand fertig zu werden.«[13]

Wenn Barthes also der Geschichte eines Mythologems nachspürt, demzufolge der Mensch seine Umwelt produktiv formt, technische Apparaturen in einem Dienstbarkeitsverhältnis zu diesem Versuch stehen und die Hand sowohl als technisches Organ wie als bildrhetorische Figur diese Unternehmung metonymisch realisiert, dann muss dieses Narrativ in Barthes' kultursemiologischem Verständnis auch als Resultat einer Inszenierung verstanden sein. Auch die Vorstellung der Hand als »Verkörperung des menschlichen Wesens«[14] ist das Produkt von Darstellungsverfahren, rhetorischen Operationen und semiotischen Prozessen. Gegenüber der Festlegung menschlicher Wesenheiten, die von der Geschichte unberührt bleiben, muss Barthes' Mythenanalyse skeptisch bleiben. Und dennoch zeichnen sich auch bei Barthes die Konturen einer Verfallsgeschichte ab, die gegenüber automatisierten Produktionsprozessen, elektrifizierten Maschinen und künstlichem Plastikspielzeug in der *Encyclopédie* eine Welt zu erkennen glaubt, in der die Gegenstände noch dem menschlichen Handgebrauch entsprochen haben. Barthes' Technikreflexionen oszillieren zwischen einem akuten Krisenbewusstsein bezüglich des menschlichen Handgebrauchs und einem Wissen davon, dass die in diesem Narrativ vorausgesetzte menschliche Essenz selbst das Ergebnis historischer Aushandlungsprozesse ist.

Barthes schreibt damit ein seit dem frühen 20. Jahrhundert breit zirkulierendes Narrativ fort, laut dem bei fortschreitender Automatisierung und Elektrifizierung technischer Apparate die menschliche Hand überflüssig geworden sein wird – wenn sie sich in naher Zukunft nicht sogar gänzlich verabschiedet. André Leroi-Gourhan hat dieses Problem unter dem Eindruck der kybernetischen Wissenschaften der Nachkriegszeit als eine

12 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 227f.
13 Roland Barthes, »Bild, Verstand, Unverstand«, S. 37.
14 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu erwartende »Regression der Hand«[15] beschrieben. Er stellt dabei zwar klar, dass die Ersetzung »jene[s] veralteten osteo-muskulären Apparat[s]«[16] nicht in dem Tempo vonstatten gehen kann, in dem die technische Entwicklung der letzten Jahrhunderte fortgeschritten ist. Auf der Ebene der menschlichen Gattung bleiben wir also noch an unsere Hände gebunden. Das schließt allerdings nicht aus, dass wir auf der Ebene des Individuums den Umgang mit ihr verlernen könnten. Hier deutet Leroi-Gourhan sehr vorsichtig auf ein Problem: »Mit seinen Händen nicht denken können, bedeutet einen Teil seines normalen und phylogenetischen menschlichen Denkens verlieren.«[17]

Die in dieser Arbeit unternommenen Lektüren lassen sich nur bedingt in eine solche Krisenerzählung menschlichen Handgebrauchs einordnen. In literarischen wie nichtliterarischen Texten hat sich eine Reflexionsform nachweisen lassen, die mit der bloßen Konstatierung einer Abnahme manueller ›Weltgewandtheit‹ nicht hinreichend umschrieben ist. Man denke hier etwa an Paul Alsbergs Bestimmung der Hand in seiner Theorie evolutionärer Körperausschaltung (Kap. 4.2). Nach seiner Mängelwesentheorie haben die technischen Fähigkeiten des Urmenschen zwar zur Verkümmerung seines anatomischen Apparats geführt. Diese Verkümmerung ist aber nicht – wie bei Herder und Gehlen – Ausgangspunkt menschlicher Technizität, sondern deren Effekt. Zwar ist für Alsberg die Hand von solchen regressiven Tendenzen (noch) ausdrücklich ausgeschlossen,[18] er denkt seine Körperausschaltungstheorie aber durchaus in dieser Hinsicht weiter: »Ja, das Ideal des modernen Ingenieurs wäre eine Maschine, die den Menschen völlig ausschaltet.«[19] Das ist nun eine Regressionstheorie völlig ohne Krisenbewusstsein und ohne »prometheische Scham«.[20] Die weitere Verkümmerung des Körpers wäre nur der logische Fortschritt einer Entwicklung, die schon vor Jahrmillionen eingesetzt hat.

So fragwürdig Alsbergs Entwurf im Einzelnen sein mag, so gut weist er einem Reflexionsmodus den Weg, der im frühen 20. Jahrhundert die

15 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1988, S. 320.
16 Ebd.
17 Ebd.
18 Vgl. Paul Alsberg, *Das Menschheitsrätsel. Versuch einer prinzipiellen Lösung*, Dresden 1922, S. 180.
19 Ebd., S. 123.
20 Vgl. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1961, S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zum Problem gewordene Schnittstelle zwischen Mensch und Umwelt keineswegs in eine Krisenerzählung des Handgebrauchs überführt, sondern etwaige Unverhältnismäßigkeiten zwischen überliefertem Handwerk und technologischen Entwicklungen in theoretische Neuentwürfe zu integrieren versucht. Die Bandbreite dessen reicht von der Projektionsthese Ernst Kapps (Kap. 5.1), die als Modus philosophischer Selbsterkenntnis technische Apparaturen strikt auf anatomische Vorbilder zurückführt, bis zu den Klassifizierungs- und Normierungsversuchen von Fritz Giese oder dem Ehepaar Gilbreth (Kap. 5.2 und 6.2), deren Rationalisierungsimpetus den Handgebrauch nicht abzuschaffen unternimmt, sondern eine Passung von Hand und Maschine entsprechend arbeitsökonomischer Bedürfnisse anstrebt. In ähnlicher Form hat sich an den theoretischen Verhandlungen des Taktilen gezeigt, dass unter den Bedingungen medialer Übertragungstechniken der Tastsinn nicht einfach seine Relevanz als vermeintlich ›unmittelbare Empfindung‹ einbüßt, sondern in der Form eines ›vermittelten Tastens‹ neu diskutiert wird (Kap. 2.3). Entsprechend ist dort von den taktilen Qualitäten des Films (Walter Benjamin), von prothetischem Tasten (David Katz) oder von virtuellen Berührungen (Melchior Palágyi) die Rede.

Berücksichtigt man diese komplexen Reflexions- und Verhandlungsformen, die zwischen Hand und Technik sowie Mensch und Welt zu vermitteln versuchen, lassen sich auch die literarischen Handdarstellungen in differenzierter Form als Teile dieser diskursiven Gemengelage beschreiben, ohne dabei auf Distanzierungsmomente und kritische Einspruchsmöglichkeiten verzichten zu müssen. Wenn sich in widerspenstigen Handdarstellungen der Gebrauch des Organs erschwert oder verkompliziert, dann geht es nie um eine rührselige Verabschiedung der menschlichen Hand. So ist bei Kafka zwar von Handregressionen die Rede, dabei wird die Wandlung ins Tierische aber geradezu emphatisch bejaht, um sie den juridisch-politischen Abläufen des *Process* entgegenzusetzen (Kap. 4.4). Wenn sich bei Döblin der Handgebrauch des Ingenieurs Wadzek in den absoluten körperlichen Ausfall verkehrt, wird auch hier nicht dem maschinistischen Dispositiv ein vermeintlich normalmenschlicher Handgebrauch entgegengestellt, sondern die innere Logik der Maschinentheorie an ihr pathologisches Ende weiterverfolgt (Kap. 5.2). Kafkas und Döblins Texte nähern sich so zwar einem Problembewusstsein bezüglich des Handgebrauchs und beziehen kritisch Stellung zu den über die Hand versuchten Bestimmungsversuchen. Sie fallen darüber aber nicht auf einen zu restituierenden, ›natürlichen‹ Handgebrauch zurück, sondern

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verweigern sich explizit der Festsetzung anthropologischer Normalzustände, wie sie Verlustnarrative unweigerlich voraussetzen. Das Potenzial der ›Widerspenstigkeit‹ scheint dahingehend darin zu liegen, denjenigen anthropologischen Bestimmungen den Weg zu versperren, bei denen Deskription und Präskription an der Quelle nicht zu trennen sind.

Der Darstellungs- wie Reflexionsmodus der Widerspenstigkeit mag auch für gegenwärtige Problemlagen instruktiv sein. Es ist jedenfalls auffällig, dass im 21. Jahrhundert eine durchaus vergleichbare Aufmerksamkeit für das Organ der Hand zu beobachten ist wie ein Jahrhundert zuvor. Die Konjunktur dieses Interesses zeigt sich weniger innerhalb eines besonderen akademischen Spezialdiskurses als in der Hybridform der ›Populärwissenschaft‹, in welcher die Interessen spezialisierter Fachdisziplinen mit einem doppelten Anspruch auf tagesaktuelle Relevanz und breite Verallgemeinerbarkeit verbunden werden. In jüngerer Zeit sind Werke philosophischen,[21] pädagogischen,[22] neurologischen,[23] psychologischen,[24] aber auch literaturwissenschaftlichen[25] Gepräges erschienen, welche die Wiederentdeckung und Neubeschreibung des Handgebrauchs stets mit der Diagnose einer ›Handvergessenheit‹ verbinden, d.h. dem Vorwurf, dass uns zwischen Handys, Computern und Robotern aus dem Blick geraten oder ganz praktisch ›abhanden‹ gekommen sei, wie sehr die Hand und ihre Fähigkeiten unseren Weltzugang bestimmt. Das mag man sehen, wie man will. Es handelt sich aber um einen Verdacht, der vor dem Hintergrund dieser Arbeit, die sich mit der Taktilitätsforschung, Technikphilosophie, Arbeitswissenschaft und Anthropologie des vorigen Jahrhunderts auseinandergesetzt hat, merkwürdig antiquiert erscheint. Gerade der dramatische Unterton einiger Texte, die eine wachsende Entfremdung von der Hand beklagen, lesen sich in der Hinsicht mit anderen Augen – etwa die 2013 veröffentlichte Eloge auf den Handgebrauch des Philosophen Byung-Chul Han:

---

21 Richard Sennett, *The Craftsman*, New York 2008. In der deutschen Übersetzung heißt das Buch schlicht: *Handwerk.* Vgl. auch den Sammelband von Marco Wehr und Martin Weinmann (Hg.), *Die Hand. Werkzeug des Geistes*, München 2005.

22 Eva Malm, *Im Anfang war die Hand. Meditationen über ein Wunderwerk*, Neukirchen 2018.

23 Frank R. Wilson, *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York 1999.

24 Martin Grunwald, *Homo Hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, München 2017. Vgl. auch Elisabeth von Thadden, *Die berührungslose Gesellschaft*, München 2018.

25 Jochen Hörisch, *Hände. Eine Kulturgeschichte*, München 2021.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Der künftige Mensch wird keine Hände mehr benötigen. Er wird nichts mehr behandeln und bearbeiten müssen, denn er hat nicht mit materiellen Dingen, sondern nur mit undinglichen Informationen zu tun. An die Stelle der Hände treten die Finger. Der neue Mensch fingert, statt zu handeln. Er wird nur spielen und genießen wollen. Nicht Arbeit, sondern Muße wird sein Leben charakterisieren. Der Mensch der undinglichen Zukunft wird kein Arbeiter, kein *Homo faber*, sondern der Spieler, der *Homo ludens*, sein.
> Der ›fingernde handlose Mensch‹ der Zukunft, der *Homo digitalis*, handelt nicht. Die ›Atrophie der Hände‹ macht ihn handlungsunfähig.[26]

Diese Passage ist bewusst an den Duktus des späten Heideggers angelehnt, der ebenjene Technoapokalypse bereits an der Schreibmaschine heraufbeschworen hat (Kap. 4.1).[27] Mehr als alles andere sollte diese Parallele aber stutzig machen. Was auch immer man von zu betippenden Schreibmaschinen oder zu befingernden Smartphoneoberflächen halten mag – das digitale Doppelgängertum der Kritik Heideggers scheint beide ›Enden der Hand‹ zu entplausibilisieren, sowohl die Atrophie, die sich schon im 20. Jahrhundert *ereignet hat,* wie diejenige, die sich – jetzt erst oder jetzt erst recht – im 21. Jahrhunderts *ereignen wird.* Ein historisch informierter Blick auf solche Katastrophendiagnosen legt zumindest nahe, dass man fortan Kulturkritik und Anthropologie nicht weiter verwechseln sollte.

So lassen sich zwei Konsequenzen aus der Beschreibung ›widerspenstiger Hände‹ des frühen 20. Jahrhunderts für die Gegenwart ziehen. Zum einen scheint gegenüber Verfallsgeschichten menschlichen Handgebrauchs auch für die heutige Zeit eine vorsichtige Skepsis angebracht zu sein. Mit derartigen Krisendiagnosen gehen anthropologische Setzungen einher, deren Rechtfertigung nicht offengelegt wird, sie setzen recht grobe dezisionistische Muster voraus, denen Normierungs- und Normalisierungstendenzen zugrunde liegen, die zu hinterfragen wären, und sie lassen den eigenen historischen Standpunkt entweder unreflektiert oder überschätzen ihn gar als denjenigen, an dem nun endgültig über den menschlichen Handgebrauch zu entscheiden sei. Dass mit dem produktiven Gebrauch unserer vorderen Extremität der Ausgang aus dem Tierreich vollzogen war, gehört zu den ältesten anthropologischen Theoremen überhaupt. Ob nach mehreren Jahrtausenden Menschheitsgeschichte aus-

---

26 Byung-Chul Han, *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013, S. 46f.

27 Han rekurriert explizit auf die Heidegger-Passagen der *Parmenides*-Vorlesung zur Hand: »Die Schreibmaschine führt zu einer *Atrophie der Hand*, zum Verfall der schreibenden Hand, ja zur *Seinsvergessenheit*. Zweifellos hätte Heidegger gesagt, dass der digitale Apparat diese Atrophie der Hand noch verschlimmert.« (ebd., S. 52f.)

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gerechnet uns das Privileg zukommen sollte, das Wesen des Menschen zu verabschieden, darf angezweifelt werden.

Zum anderen lässt sich damit der Erkenntniswert eines historischen Rückblicks in das frühe 20. Jahrhundert für die Gegenwart klären. Soll die Lektüre der Reflexionen zu Handgebrauch und Menschenfassungen einen Blick auf unser eigenes Gewordensein ermöglichen,[28] dann jedenfalls nicht in der Art und Weise, dass sich daran geschichtliche Kontinuitäten aus dem späten 19. ins frühe 21. Jahrhundert ablesen lassen. Auch wenn man Parallelen zwischen den Prothesenkonstruktionen der Kriegsversehrtenforschung seit 1914 und der Konstruktion bionischer Hände heutzutage feststellen mag, genügt es nicht, im Umkehrschluss um 1900 den Beginn einer technologischen Ersetzungsdynamik anzusetzen, die sich unter den heutigen Bedingungen endgültig durchgesetzt hat. Solche Ähnlichkeiten sollten stattdessen zur historiografischen Vorsicht mahnen, ebenjene Handbestimmungen vor dem Hintergrund ihrer medientechnischen Voraussetzungen und ihrer wissensgeschichtlichen Kontexte zu verstehen. Sich diskursiver Verschiebungen und damit auch der Kontingenz des eigenen Standpunkts bewusst zu bleiben, darin liegt die ›entselbstverständlichende‹ Leistung historiografischer Nachdenklichkeit.[29]

Ein historisch informierter Blick auf gegenwärtige Handzustände darf die in dieser Arbeit aufgegriffenen Positionen von Anthropologie, Phänomenologie, Psychotechnik und Technikphilosophie entsprechend nicht einfach als Vor- oder Parallelgeschichte heutiger ›posthumaner‹ Zustände verstehen. Stattdessen zeichnet sich die Herausforderung ab, sich den doppeldeutigen *fines hominis*[30] – den ›Enden des Menschen‹ wie den »Enden des Körpers«[31] – in einer Form zu nähern, die ebendiese Enden in ihrer

28 Vgl. Michel Foucault, »Was ist Aufklärung?«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S. 687–707, hier: S. 700.

29 Vgl. Hans Blumenberg, »Nachdenklichkeit«, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Jahrbuch)* 2 (1980), S. 57–61.

30 Vgl. den grundlegenden Aufsatz: Jacques Derrida, »Fines hominis«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 119–141; sowie Marc Rölli, »Fines Hominis? Zur Geschichte der philosophischen Anthropologiekritik (Einleitung)«, in: Ders. (Hg.), *Fines Hominis? Zur Geschichte der philosophischen Anthropologiekritik*, Bielefeld 2015, S. 7–17.

31 Vgl. Stefan Rieger, *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*, Wiesbaden 2019, S. 262, wo Rieger eine Form der Medienanthropologie beschreibt, die eine strikte Unterscheidung von Mensch und Medium verabschiedet, um eine Frageform zu erproben, der es nicht darum geht, »danach zu fragen, wie viel Anthropologie Eingang in die Medientheorie genommen hat […], sondern umgekehrt darum, danach zu fragen, wie

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

geschichtlichen Spezifik ernst nimmt. Der historische Rückblick verweist auf eine Geschichte anthropologischer Deutungsschübe und Deutungsverschiebungen, die eine vorsichtige Gratwanderung in der Beschreibung genealogischer Abhängigkeiten und diskursiver Umbrüche nötig machen. Unter diesen Bedingungen ließe sich durchaus der Versuch unternehmen, die Rolle der menschlichen Hand unter den Auspizien digitaler Technologien neu abzumessen. So wie es sich unter den Bedingungen der Dampfmaschine anders vom Menschen redet als unter den Bedingungen des *ubiquitous computing* und der *wearable devices*, so gilt es dabei auch die Disziplinarmächte von Psychotechnik und Arbeitswissenschaft durch die Beschreibung umweltgewordener Macht- und Kontrolltechniken zu ergänzen.[32] Angesichts der Ubiquität und Immersivität digitaler Techniken einerseits und der ihnen entsprechenden ökonomischen Verwertungsmechanismen andererseits ließe sich eine Untersuchung zu den ›widerspenstigen Händen‹ des 21. Jahrhunderts aber durchaus schreiben. Im Nachdenken über die eigenen Hände beginnt nach wie vor der Anfang vom Ende des Menschen.

---

medientheoretisch informiert anthropologische Selbstverhältnisse sind und es immer schon waren.«

32 Vgl. Erich Hörl, »The Environmentalitarian Society. Reflections on the Becoming-Environmental of Thinking, Power, and Capital«, in: *Cultural Politics* 14(2) (2018), S. 153–173, hier: S. 159. Der Begriff der *environmentalité* geht bekanntlich auf Foucault zurück, der ihn allerdings nur schemenhaft skizzierte. Vgl. Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*, Frankfurt a.M. 2006, S. 359ff.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bibliografie

Siglenverzeichnis

Alfred Döblin, *Gesammelte Werke in 24 Bänden*, hg. von Christina Althen, Frankfurt a.M. 2013ff.

EB	Alfred Döblin, *Die Ermordung einer Butterblume. Sämtliche Erzählungen (=Gesammelte Werke, Bd. 2)*, hg. von Christina Althen, mit einem Nachwort von Heinz Drügh und Christian Metz, Frankfurt a.M. 2013.
WK	Alfred Döblin, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (=Gesammelte Werke, Bd. 4)*, hg. von Christina Althen, mit einem Nachwort von Stefan Keppler-Tasaki, Frankfurt a.M. 2013.
BMG	Alfred Döblin, *Berge, Meere und Giganten (=Gesammelte Werke, Bd. 6)*, Frankfurt a.M. 2013.
BA	Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (=Gesammelte Werke, Bd. 10)*, hg. von Christina Althen, mit einem Nachwort von Moritz Baßler und Melanie Horn, Frankfurt a.M. 2013.
UD	Alfred Döblin, *Unser Dasein (=Gesammelte Werke, Bd. 11)*, hg. von Christina Althen, mit einem Nachwort von Christina Althen und Thomas Keil, Frankfurt a.M. 2017
SÄPL	Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur (=Gesammelte Werke, Bd. 22)*, hg. von Christina Althen, mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt, Frankfurt a.M. 2013.

Edmund Husserl, *Husserliana. Gesammelte Werke*, aufgrund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv, Den Haag 1950ff.

Hua I	Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hg. von Stephan Strasser, Den Haag 1973.
Hua III/1	Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemei-*

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ne Einführung in die reine Phänomenologie, 1. Halbband, hg. von Karl Schuhmann, Den Haag 1977.

Hua IV — Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1952.

Hua V — Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Drittes Buch: Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, hg. von Marly Biemel, Den Haag 1971.

Hua VI — Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hg. von Walter Biemel, Den Haag 1976.

Hua VII — Edmund Husserl, *Erste Philosophie (1923/4). Erster Teil: Kritische Ideengeschichte*, hg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1956.

Hua VIII — Edmund Husserl, *Erste Philosophie (1923/4). Zweiter Teil: Theorie der phänomenologischen Reduktion*, hg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1959.

Hua XV — Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil. 1929–35*, hg. von Iso Kern, Den Haag 1973.

Hua XVI — Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hg. von Ulrich Claesges, Den Haag 1973.

Hua XIX/1 — Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis, Bd. 1*, hg. von Ursula Panzer, Den Haag 1984.

Hua XXII — Edmund Husserl, *Aufsätze und Rezensionen (1890–1910)*, hg. von Bernhard Rang, Den Haag 1979.

Hua XXVII — Edmund Husserl, *Aufsätze und Vorträge (1922–1937)*, hg. von Hans Rainer Sepp, Den Haag 1988.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Franz Kafka, Kritische *Ausgabe. Schriften, Tagebücher, Briefe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1982ff.

KKAV	Franz Kafka, *Der Verschollene. Textband*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1983.
KKAP	Franz Kafka, *Der Proceß. Textband*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990.
KKAP[App]	Franz Kafka, *Der Proceß. Apparatband*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990.
KKAD	Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten. Textband*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt a.M. 1996.
KKAN 1	Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Textband*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1993.
KKAN 1[App]	Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1993.
KKAN 2	Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Textband*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a.M. 1992.
KKAT	Franz Kafka, *Tagebücher. Textband*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 1990.
KKAA	Franz Kafka, *Amtliche Schriften*, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt a.M. 2004.
KKAB 2	Franz Kafka, *Briefe 1914–1917*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 2005.

Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1955ff.

SW I	Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Bd. I: Gedichte. Erster Teil*, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1962.
SW II	Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Bd. II: Gedichte. Zweiter Teil*, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1963.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

SW V Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Bd. V: Worpswede, Rodin, Aufsätze*, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1965.

SW VI Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Bd. VI: Malte Laurids Brigge, Prosa 1906–1926*, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a.M. 1966.

Primärtexte

Ach, Narziß: *Zur Psychologie der Amputierten. Ein Beitrag zur praktischen Psychologie*, Leipzig 1920.

Alsberg, Paul: *Das Menschheitsrätsel. Versuch einer prinzipiellen Lösung*, Dresden 1922.

Aristoteles: *Metaphysik*, übersetzt von Thomas Alexander Szlezák, Berlin 2003.

——— *Politik, 1. Buch: Über die Hausverwaltung und die Herrschaft des Herrn über Sklaven (=Werke in dt. Übersetzung, Bd. 9.1)*, übersetzt von Eckart Schütrumpf, Berlin 1991.

——— *Über die Seele (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 13)*, übersetzt von Willy Theiler, Berlin 2006.

——— *Über die Teile der Lebewesen (=Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 17: Zoologische Schriften II, Teil 1)*, übersetzt von Wolfgang Kullmann, Berlin 2007.

Bahr, Hermann: »Natur«, in: *Essays*, Leipzig 1921, S. 127–136.

Balázs, Béla: »Orlac's Hände«, in: *Schriften zum Film. Bd. 1: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, München 1982, S. 304–305.

——— *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M. 2001.

Benjamin, Walter: *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981.

——— »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981, S. 9–38.

——— »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508.

——— »Erfahrung und Armut«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 213–219.

——— »Kleine Geschichte der Photographie«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 368–385.

——— »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 438–465.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— »Was ist das epische Theater? <1> Eine Studie zu Brecht«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 519–531.

——— »Der Autor als Produzent«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 683–701.

——— »Studien zur Theorie des epischen Theaters«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 1380–1382.

——— »Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz [1930]«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. III*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 230–236.

——— »Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. III*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M. 1991, S. 452–480.

Benn, Gottfried: »Gehirne«, in: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. III: Prosa 1*, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1987, S. 29–34.

——— »Diesterweg«, in: *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. III: Prosa 1*, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1987, S. 72–81.

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015.

Biesalski, Konrad: *Kriegskrüppelfürsorge. Ein Aufklärungswort zum Troste und zur Mahnung*, Leipzig und Hamburg 1915.

Bölsche, Wilhelm: *Das Liebesleben in der Natur, Bd. 2*, Leipzig 1900.

Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*, hg. von Herta Ramthun, Frankfurt a.M.1975.

——— »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 74–89,

——— »Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 90–105.

——— »Neue Technik der Schauspielkunst«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 106–114.

——— »Über gestische Musik«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 252–255.

Brück, Christa Anita: *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Berlin 1930.

Campe, Joachim Heinrich: *Über die früheste Bildung junger Kinderseelen*, hg. von Brigitte H. E. Nestroj, Frankfurt a.M. 1985.

de Condillac, Etienne Bonnot: *Abhandlung über die Empfindungen*, Hamburg 1983.

Darwin, Charles: *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life*, London 1859.

——— *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex, Vol. 1*, London 1871.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— *Notebooks on Transmutation of Species Part II. Second Notebook (February to July 1838)*, hg. von Gavin de Beer, London 1960, S. 91, online abrufbar unter: http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=17&itemID=F1574b&viewtype=side (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

Descartes, René: *Meditationen*, hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2009.

Dessoir, Max: *Über den Hautsinn*, Berlin 1892.

Diderot, Denis: »Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden«, in: *Philosophische Schriften, Bd. 1*, Berlin 1961, S. 49–110.

Engels, Friedrich: *Dialektik der Natur (=Marx-Engels-Gesamtausgabe, Bd. 20)*, Berlin 1962.

Erichsen, John Eric: *On Railway and Other Injuries of the Nervous System*, London 1867.

Farocki, Harun: *Der Ausdruck der Hände* (Film), Deutschland 1997.

Ferenczi, Sándor: *Versuch einer Genitaltheorie*, Wien 1924.

Focillon, Henri: »L'Éloge de la Main«, in: *La Vie des Formes*, Paris 1981, S. 101–128.

Fontane, Theodor: »Die Brück' am Tay«, in: *Sämtliche Werke, Abt. 1: Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes, Bd. 6*, hg. von Helmuth Nürnberger, München 1964, S. 953–955.

Freud, Sigmund: »Einleitung«, in: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Diskussion gehalten auf dem V. Internationalen Psychoanalytischen Kongreß in Budapest, 28. und 29. September 1918*, Leipzig und Wien 1919, S. 3–7.

——— *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge (=Studienausgabe Bd. 1)*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1997.

——— »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, in: *Studienausgabe, Bd. 3: Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 37–145.

——— »Das Unbewußte«, in: *Studienausgabe, Bd. 3: Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 119–174.

——— »Jenseits des Lustprinzips«, in: *Studienausgabe, Bd. 3: Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 213–272.

——— »Das Unheimliche«, in: *Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1970, S. 241–274.

——— »Zeitgemäßes über Krieg und Tod«, in: *Studienausgabe, Bd. 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974, S. 33–60.

——— »Das Unbehagen in der Kultur«, in: *Studienausgabe, Bd. 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974, S. 193–270.

——— »Totem und Tabu«, in: *Studienausgabe, Bd. 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974, S. 287–444.

——— »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«, in: *Studienausgabe, Bd. 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1974, S. 455–581.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Friedenthal, Hans: *Die Sonderstellung des Menschen in der Natur. Mensch und Affe*, Berlin 1925.

Gegenbaur, Carl: *Grundzüge der vergleichenden Anatomie*, Leipzig 1870.

Gehlen, Arnold: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt (=Gesamtausgabe, Bd. 3.1)*, Frankfurt a.M. 1993.

——— »Philosophische Anthropologie«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 4: Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, Frankfurt a.M. 1983.

Giese, Fritz: *Aufgaben und Wesen der Psychotechnik. Führungsvortrag durch das »Provinzialinstitut für praktische Psychologie« in Halle*, Langensalza 1920.

——— »Arbeitshand und Ausdruckshand«, in: *Die Arbeitsschule. Monatsschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung* 38 (1924), S. 54–60.

——— *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München 1925.

——— *Methoden der Wirtschaftspsychologie*, Berlin 1927.

——— *Psychologie der Arbeitshand*, Berlin 1928.

Gilbreth, Frank B.: *Bricklaying System*, New York und Chicago 1909.

——— Motion Study: *A method for increasing the efficiency of the workman*, London 1921.

Gilbreth, Frank B. und Lillian M. Gilbreth: *Applied Motion Study. A Collection of Papers on the Efficient Method to Industrial Preparedness*, New York 1917.

——— *Motion Study for the Handicapped*, London 1920.

Gilbreth, Frank B. Jr. und Ernestine Gilbreth Carey: *Cheaper by the Dozen*, New York 2002.

Gilbreth, Lilian M.: *The Psychology of Management. The Function of the Mind in Determining, Teaching, and Installing Methods of Least Waste*, New York 1914.

Goldstein, Kurt und Adhémar Gelb: »Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle auf Grund von Untersuchungen Hirnverletzter«, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 41(1) (1918), S. 1–142.

Goll, Claire: Die Frauen erwachen (Novellen), in: *Der gläserne Garten. Prosa 1917–1939*, Berlin 1989, S. 149–198.

Haeckel, Ernst: *Generelle Morphologie. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Bd. 1: Allgemeine Anatomie*, Berlin 1866.

——— *Generelle Morphologie. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, Bd. 2: Allgemeine Entwickelungsgeschichte der Organismen*, Berlin 1866.

——— *Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts. Zwei Vorträge*, Berlin 1868.

——— *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen. Keimes- und Stammesgeschichte*, Leipzig 1910.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit (=Gesamtausgabe, Bd. 2)*, hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. 1977.

——— »Wozu Dichter?«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 5: Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. 1977, S. 269–320.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— *Was heißt Denken? (=Gesamtausgabe, Bd. 8)*, hg. von Paola-Ludovika Coriando, Frankfurt a.M. 2002.

——— »Brief über den ›Humanismus‹«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 9: Wegmarken*, hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. 1976, S. 313–364.

——— *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (=Gesamtausgabe, Bd. 29/30)*, hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt a.M. 1983.

——— *Parmenides, (=Gesamtausgabe, Bd. 54)*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M.1992.

Heider, Fritz: *Ding und Medium*, hg. von Dirk Baecker, Berlin 2005.

Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache, in: Werke in zehn Bänden, Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772*, hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 695–810.

——— »Zum Sinn des Gefühls«, in: *Werke in zehn Bänden, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1994, S. 235–242.

——— *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume, in: Werke in zehn Bänden, Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1994, S. 243–326.

Hering, Ewald: *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig 1921.

Hoffmann, E.T.A.: »Nachricht von einem gebildeten jungen Mann«, in: *Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 418–428.

von Hofmannsthal, Hugo: »Ein Brief«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XX-XI: Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55.

——— »Anrede an Schauspieler«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXIII. Reden und Aufsätze 2 (1902–1909)*, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 2009, S. 240–243

——— »Drei kleine Betrachtungen«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXV: Reden und Aufsätze 4 (1920–1929)*, hg. von Julia Rissmann u.a., Frankfurt a.M. 2022, S. 39–48.

Husserl, Edmund: »Philosophie und Anthropologie«, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, 2(1) (1941), S. 1–14.

——— Brief an Hugo v. Hofmannsthal, 12.1.1907, in: *Briefwechsel. Bd. VII. Wissenschaftskorrespondenz*, hg. von Karl Schuhmann, Dordrecht 1994, S. 133–136.

——— Brief an Karl Löwith, 22. Februar 1937, in: *Briefwechsel, Bd. IV: Die Freiburger Schüler*, hg. von Karl Schuhmann, Dordrecht 1994.

Jentsch, Ernst: »Zur Psychologie des Unheimlichen«, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22 (1906), S. 195–198 und *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 23 (1906), S. 202–205.

Kammerer, Paul: *Allgemeine Biologie*, Stuttgart und Berlin 1915.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— *Neuvererbung oder Vererbung erworbener Eigenschaften. Erbliche Belastung oder erbliche Entlastung*, Stuttgart und Heilbronn 1925.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl. 1787 (=Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. III)*, Berlin 1911.

——— *Kritik der Urtheilskraft*, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. V: Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft*, Berlin 1913, S. 165–486.

——— *Metaphysik der Sitten*, in: *Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe, Bd. VI: Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft, Die Metaphysik der Sitten*, Berlin 1914, S. 203–493.

——— *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. VII: Der Streit der Fakultäten, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Berlin 1917, S. 117–333.

——— »Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte«, in: *Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Bd. VIII: Abhandlungen nach 1781*, Berlin 1923, S. 107–123.

Kapp, Ernst: *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, hg. von Harun Maye und Leander Scholz, Hamburg 2015.

Katz, David: *Zur Psychologie des Amputierten und seiner Prothese*, Leipzig 1921.

——— *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig 1925.

Keun, Irmgard: *Gilgi – Eine von uns*, Berlin 2020.

von Kleist, Heinrich: »Theater«, in: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3: Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M. 1990.

Klockenberg, Erich A.: »Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine und ihrer Bedienung«, in: *Industrielle Psychotechnik* 1(7/8), 1924, S. 209–246.

Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a.M. 2016.

Freiherr von Künßberg, Eberhard: *Einarm-Fibel. Ein Lehr-, Lese- und Bilderbuch für Einarmer*, Karlsruhe 1915.

de Lamarck, Jean-Baptiste: *Philosophie Zoologique, ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux, Bd. 1*, hg. von Charles Martins, Paris 1874.

Leymann, Hermann: »Die Normalisierung einzelner Teile der Ersatzglieder«, in: Moritz Borchardt u.a. (Hg.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, Berlin 1919, S. 737–763.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke und Briefe, Bd. 6: Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 181–694.

——— *Emillia Galotti*, in: *Werke und Briefe, Bd. 7: 1770–1773*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 2000, S. 291–371.

Locke, John: *An Essay Concerning Humane Understanding (=Clarendon Edition of the Works of John Locke)*, hg. von Peter H. Nidditch, Oxford 1975.

Lotze, Rudolph Hermann: *Mikrokosmos. Idee zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie, Zweiter Band*, hg. von Nikolay Milkov, Hamburg 2017.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mann, Thomas: »Das Eisenbahnunglück«, in: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2: Frühe Erzählungen 1893–1912*, hg. von Terence James Reed, Frankfurt a.M. 2004, S. 470–481.

——— *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 12.1)*, hg. von Thomas Sprecher und Monica Bussmann, Frankfurt a.M. 2012.

——— *Tagebücher, Bd. 9. 1951–1952*, hg. von Inge Jens, Frankfurt a.M. 1993.

Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band (=Marx-Engels-Werkausgabe, Bd. 23)*, Berlin 1968.

Melville, Herman: *Moby-Dick*, London 2012.

Merleau-Ponty, Maurice: »Le Philosophe et son ombre«, in: *Signes*, Paris 1960, S. 201–228.

——— »Der Philosoph und sein Schatten«, in: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 45–67.

——— *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974.

——— *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 2004.

Moholy-Nagy, Laszlo: *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927.

Moore, George Edward: »Proof of an external world«, in: *Selected Writings*, London 1993, S. 147–170.

Musil, Robert: »Psychotechnik und ihre Anwendungsmöglichkeit im Bundesheere«, in: *Militärwissenschaftliche und Technische Mitteilungen* 8(6) (1922), S. 244–265.

——— *Der Mann ohne Eigenschaften (=Gesammelte Werke, Bd. 1–5)*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981.

——— »Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke, Bd. 8: Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 1137–1154.

Nicolai, August: »Der Schmuckarm«, in: Moritz Borchardt (u.a.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, Berlin 1919, S. 683–708.

Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I und II (=Kritische Studienausgabe, Bd. 2)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin 1988.

——— *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (=Kritische Studienausgabe, Bd. 4)*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.

——— *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, in: Kritische Studienausgabe, Bd. 5: Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, S. 9–243.

Ostwald, Wilhelm: *Der energetische Imperativ*, Leipzig 1912.

Palágyi, Melchior: *Der Streit der Psychologisten und Formalisten in der modernen Logik*, Leipzig 1902.

——— *Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens*, Leipzig 1924.

——— *Wahrnehmungslehre (=Ausgewählte Werke, Bd. II)*, Leipzig 1925.

——— *Der Gegensatz von Geist und Leben. Schriften zur schöpferischen Verbindung von Erkenntnistheorie und Vitalismus*, hg. von Heiko Heublein, München 2018.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Parsons, Charles A.: *The Steam Turbine. The Rede Lecture 1911*, Cambridge 1911.

Peirce, Charles Sanders: »On the Logic of Drawing History from Ancient Documents Especially from Testimonies (Logic of History)«, in: *Collected Papers, Vol. VII: Science and Philosophy*, hg. von Arthur W. Burks, Cambridge 1958, S. 162–255.

Perutz, Leo: »Ein Gespräch«, in: *Berliner Tageblatt* (Abendausgabe), 15. Oktober 1918, S. 3.

——— »Gespräch mit einem Soldaten«, in: *Herr, erbarme dich meiner*, Wien und Hamburg 1985, S. 227–230.

——— *Zwischen Neun und Neun*, Wien 1993.

Picard, Max: »Expressionismus«, in: Thomas Anz und Michael Stark (Hg.), *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920*, Stuttgart 1982, S. 568–572.

Platon: *Protagoras*, in: *Werke in acht Bänden, Bd. 1*, hg. von Gunther Eigler, S. 83–217, Darmstadt 1990.

——— *Nomoi (=Werke in acht Bänden, Bd. 8, 2. Teil)*, hg. von Günther Eigler, Darmstadt 1977.

Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin und New York 1975.

Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 7: Die wiedergefundene Zeit*, Frankfurt a.M. 1984.

Renard, Maurice: *Les Mains d'Orlac*, Lyon 2008.

Reuleaux, Franz: *Theoretische Kinematik. Grundzüge einer Theorie des Maschinenwesens*, Braunschweig 1875.

——— *Kurzgefaßte Geschichte der Dampfmaschine*, Braunschweig 1891.

——— *Die Praktischen Beziehungen der Kinematik zu Geometrie und Mechanik*, Braunschweig 1900.

——— »Können eiserne Brücken nicht schön sein?«, in: *Aus Kunst und Welt. Vermischte kleinere Schriften*, Berlin 1901, S. 245–259.

——— »Die mechanischen Naturkräfte und deren Verwertung«, in: *Aus Kunst und Welt. Vermischte kleinere Schriften*, Berlin 1901, S. 260–313.

Riegl, Alois: *Spätrömische Kunstindustrie*, Darmstadt 1973.

Rilke, Rainer Maria: Brief an Clara Rilke, 2. September 1902, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 127–133.

——— Brief an Clara Rilke, 5. September 1902, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 133–137.

——— Brief an Clara Rilke, 19. Oktober 1907, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 279–281.

——— Brief an Manon zu Solms–Laubach, 11. April 1910, in: *Briefe, Bd. I: 1896–1919*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 341–344.

——— Brief an Witold von Hulewicz, 10. November 1925, in: *Briefe, Bd. II: 1919–1926*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 372–374.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ritter, Carl: »Die Amputation und Exartikulation im Kriege«, in: *Ergebnisse der Chirurgie und Orthopädie* 12 (1920), S. 1–130.

Rudenski, Dyk: *Gestologie und Filmspielerei*, Berlin 1927.

Sauerbruch, Ferdinand: *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand. Eine Anleitung für Chirurgen und Techniker*, Erster Band, Berlin 1916.

——— *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand. Eine Anleitung für Chirurgen und Techniker, Zweiter Band*, Berlin 1923.

Scheler, Max: *Die Stellung des Menschen im Kosmos, in: Gesammelte Werke, Bd. 9: Späte Schriften*, hg. von Manfred S. Frings, Bonn 1995, S. 7–71.

Schilder, Paul: *Selbstbewusstsein und Persönlichkeitsbewusstsein. Eine psychopathologische Studie*, Berlin 1914.

——— *Das Körperschema. Ein Beitrag zur Lehre des Bewusstseins des eigenen Körpers*, Berlin und Heidelberg 1923.

Schlesinger, Georg: »Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder«, in: Moritz Borchardt (u.a.) (Hg.), *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, Berlin 1919, S. 321–661.

Stein, Edith: *Zum Problem der Einfühlung (= Gesamtausgabe, Bd. 5)*, Freiburg u.a. 2008.

Taylor, Frederick Winslow: *The Principles of Scientific Management and Shop Management*, London 1993.

Tucholsky, Kurt: »Auf dem Nachttisch«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 15: Texte 1932/1933*, hg. von Antje Bonitz, Berlin 2011, S. 34–40.

Unthan, Carl Hermann: *Ohne Arme durchs Leben*, Karlsruhe 1916.

——— *Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen*, Stuttgart 1925.

Valéry, Paul: *Cahiers/Hefte, Bd. 2*, hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt am Main 1988.

——— »Discours aux chirurgiens«, in: *Œuvres, Bd. I*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957, S. 907–923.

Vischer, Friedrich Theodor: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart und Leipzig 1879.

Walser, Robert: *Fritz Kochers Aufsätze (=Kritische Robert Walser-Ausgabe I.1)*, hg. von Hans-Joachim Heerde, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin, Basel und Frankfurt a.M. 2010.

Weber, Ernst Heinrich: *Tastsinn und Gemeingefühl*, Leipzig 1910.

Weber, Wilhelm und Eduard, *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung (= Wilhelm Weber's Werke, Bd. 6)*, hg. von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen, Berlin 1894.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Berlin 1980.

Wiene, Robert: *Orlac's Hände* (Film), Österreich 1924.

Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewißheit*, Frankfurt a.M. 1977.

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1991.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Würtz, Hans: *Der Wille siegt! Lebensschicksale neuertüchtiger Kriegsinvaliden*, Berlin 1916.

——— *Götz von Berlichingen und wir! Ein Wort an die Wetterfesten im Waffenrock*, Berlin 1916.

Forschungsliteratur

Adorno, Theodor W.: »Adorno an Benjamin. Berlin, 17.12.1934«, in: *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981, S. 101–106.

——— *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in: *Gesammelte Schriften, Bd. 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970.

Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz. Die absolute Immanenz*, Berlin 1998.

——— »Lebens-Form«, in: *Mittel ohne Zweck, Noten zur Politik,* Berlin und Zürich 2001, S. 13–20.

——— »Noten zur Geste«, in: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik,* Berlin und Zürich 2001, S. 53–62.

——— »Die Sprachen und die Völker«, in: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Berlin und Zürich 2001, S. 64–71.

——— *Homo sacer. Die Souveränität und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002.

——— *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003.

——— *Signatura rerum. Zur Methode*, Frankfurt a.M. 2009.

Alloa, Emmanuel: »Fremdkörper. Fragmente einer Theorie des Eindringlings«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, S. 75–86.

———: »Auf Tuchfühlung. Alois Riegl oder die Erfindung des haptischen Sehens«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021, S. 193–212.

Alloa, Emmanuel und Natalie Depraz: »Edmund Husserl – ›Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding‹«, in: Emmanuel Alloa u.a. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2019, S. 7–22.

Altvater, Elmar: *Engels neu entdecken. Das hellblaue Bändchen zur Einführung in die »Dialektik der Natur« und die Kritik von Akkumulation und Wachstum*, Hamburg 2015.

Alt, Peter-André: *Kafka und der Film. Über kinematografisches Erzählen*, München 2009.

Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1961.

Aspetsberger, Friedbert: »Body Building: Malte lernt sehen und (nicht) gesehen werden: Ein Hinweis auf die Geschlechterfrage in Rainer Maria Rilkes Roman ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, in: Adrian Stevens, Fred Wagner (Hg.), *Rilke und die Moderne*, München 2000, S. 59–87.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arendt, Hannah: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, hg. von Thomas Meyer, München 2020.

Bachelard, Gaston: *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948.

Baecker, Dirk: »Vorwort«, in: Fritz Heider, *Ding und Medium*, hg. von Dirk Baecker, Berlin 2005, S. 7–20.

Balke, Friedrich: »Tychonta, Zustöße. Walter Seitters surrealistische Entgründung der Politik und ihrer Wissenschaft«, in: Walter Seitter, *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, Weilerswist 2012, S. 269–295.

Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln 2003.

——— »›Eine von uns?‹ – Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische«, in: Walter Fähnders und Helga Karrenbrock (Hg.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld 2003, S. 137–162.

Bartels, Klaus: »Der Begriff Techné bei Aristoteles«, in: Hellmut Flashar und Konrad Gaiser (Hg.), *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt*, Pfullingen 1965, S. 275–286.

Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1972.

——— »Bild, Verstand, Unverstand«, in: Jean Baptiste Le Rond d'Alembert und Denis Diderot, *Enzyklopädie. Eine Auswahl*, hg. von Günter Berger, Frankfurt a.M. 1989, S. 30–49.

——— »Main [Hand]«, in: *Variations sur l'écriture/Variationen über die Schrift*, Mainz 2006, S. 168–171.

——— *Mythen des Alltags*, Berlin 2010.

Bay, Hansjörg: »Das eigene Fremde der Kultur, Travestien der ethnographischen Situation bei Kafka«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83(2) (2009), S. 287–309.

Beck, Evelyn Torton: *Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work*, Madison 1971.

Becker, Sabina: »Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, ›Döblinismus‹ und ›neuem Naturalismus‹: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung«, in: Walter Fähnders (Hg.), *Expressionistische Prosa*, Bielefeld 2001, S. 21–44.

Bedorf, Thomas: »Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels. Teil 1: Husserl, Sartre«, in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Erste Lieferung* 2 (2019), S. 99–112.

——— »Der Händedruck. Kurze Geschichte eines phänomenologischen Leitbeispiels. Teil 2: Merleau-Ponty, Levinas, Henry, Derrida«, in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Zweite Lieferung* 3 (2019), S. 31–54.

Beer, Gillian: *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge 2000.

Benthien, Claudia: »Hand und Haut: Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 8(2) (1998), S. 335–348.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999.

Betz, Maurice: *Rilke in Frankreich. Erinnerungen, Briefe, Dokumente*, Wien u.a. 1938.

——— *Rilke in Paris*, Zürich 1948.

Berz, Peter u.a. (Hg.): *RISS: Zeitschrift für Psychoanalyse. Nr. 94: Sonderheft: Bioanalyse I*, Hamburg 2021.

Bickenbach, Matthias, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003.

Bihr, Simon: »›Entkrüppelung der Krüppel‹. Der Siemens-Schuckert-Arbeitsarm und die Kriegsinvalidenfürsorge in Deutschland während des Ersten Weltkrieges«, in: *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 21(2) (2013), S. 107–141.

Binczek, Natalie: »Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 117 (2000), 78–102.

——— *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007.

——— »›Kopistenbeschäftigung‹, Diktate in Rilkes Malte Laurids Brigge«, in: Cornelia Epping-Jäger, Natalie Binczek (Hg.), *Das Diktat. Phono-Graphische Verfahren der Aufzeichnung*, Paderborn 2015, S. 239–258.

Binder, Hartmut: *Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, Stuttgart 1976.

Blumenberg, Hans: »Epochenschwelle und Rezeption«, in: *Philosophische Rundschau* 6 (1958), S. 94–120.

——— »Nachdenklichkeit«, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (Jahrbuch)* 2 (1980), S. 57–61.

——— »Parallelaktion einer Begriffsbildung: Husserl, Hofmannsthal und die ›Lebenswelt‹«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12./13.12.1987, S. 69.

——— *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998.

——— »Tastsinn und Wirklichkeitsbewußtsein«, in: *Zu den Sachen und zurück*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2002, S. 231–236.

——— *Beschreibung des Menschen*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2006.

——— *Theorie der Lebenswelt*, hg. von Manfred Sommer, Frankfurt a.M. 2010.

——— »Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie«, in: *Schriften zur Technik*, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler Berlin 2015, S. 163–202.

——— »Selbstberührung«, in: *Phänomenologische Schriften 1981–1988*, hg. von Nicola Zambon, Berlin 2018, S. 478–482.

Bogdal, Klaus-Michael: »Anleitung zum Erlernen des Ungenauen. Die Leistung ›weicher‹ Theorien in den Geisteswissenschaften«, in: *Textpraxis* 6(1) (2013): http://www.uni-muenster.de/textpraxis/klaus-michael-bogdal-anleitung-zum-erlernen-desun-genauen (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne,* Reinbek bei Hamburg 2006.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981.

Bowler, Peter J.: *The Eclipse of Darwinism*, Baltimore und London 1983.

——— *The Non-Darwinian Revolution. Reinterpreting a Historical Myth*, Baltimore und London 1988.

Brabant Dominik: *Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln 2017.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Freiburg 2013.

Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995.

Breeur, Roland: »Randbemerkungen Husserls zu Heideggers ›Sein und Zeit‹ und ›Kant und das Problem der Metaphysik‹«, in: *Husserl Studies* 11(1–2) (1994), S. 3–63.

Breithaupt, Fritz: »The Invention of Trauma in German Romanticism«, in: *Critical Inquiry* 32(1) (2005), S. 77–101.

Bridgwater, Patrick: »Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56(3) (1982), S. 447–462.

Bühler, Benjamin: *Lebende Körper. Biologisches und anthropologisches Wissen bei Rilke, Döblin und Jünger*, Würzburg 2004.

——— »Institutionalisierte Formung. Zur Rhetorik von Steuerungswissen in Alfred Döblins ›Unser Dasein‹ und ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹«, in: Yvonne Wolf (Hg.), *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Mainz 2005. Alfred Döblin zwischen Institution und Provokation*, Bern u.a. 2007, S. 213–226.

——— »Hand«, in: Stefan Rieger und Benjamin Bühler, *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*, Berlin 2014, S. 60–79.

Büssgen, Antje: »Bildende Kunst«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 130–150.

Caillois, Roger: »Diagonale Wissenschaften«, in: Anne von der Heiden und Sarah Kolb (Hg.), *Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. Band 1: Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination*, Berlin 2018, S. 15–22.

Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18 Jahrhundert*, Tübingen 1990.

——— »Die Schreibszene. Schreiben« in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.

——— »Schreiben im *Process.* Kafkas ausgesetzte Schreibszene«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 115–132.

——— »Form und Leben in der Theorie des Romans«, in: Armen Avanessian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hg.), *Vita aesthetica. Szenerien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich und Berlin 2009, S. 193–211.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Frankfurt a.M. 1980.

Canguilhem, Georges: *Das Normale und das Pathologische,* Berlin 2012.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Carter, William H.: »›Souverän meiner Zeit‹: Opportunity Cost in Leo Perutz's Zwischen neun und neun«, in: *Colloquia Germanica* 39(2) (2006), S. 97–116.

Cha, Kyung-Ho: »Karnevaleskes Tier-Werden. Das Ende des Menschen in Thomas Manns ›Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull‹«, in: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hg.), *Tiere, Texte, Spuren. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), S. 221–250.

——— *Humanmimikry. Poetik der Evolution*, München 2010.

Ciocan, Cristian: »Husserl's Phenomenology of Animality and the Paradoxes of Normality«, in: *Human Studies* 40(2) (2017), S. 175–190.

Ciocan, Cristian und Mădălina Diaconu (Hg.): *Studia Phenomenologica: Phenomenology of Animals* (17) 2017.

Claessens, Dieter: *Das Konkrete und das Abstrakte. Soziologische Skizzen zur Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1980.

Clausen, Bettina: »Leo Perutz: Herr erbarme dich meiner! Ein Lesart-Vorschlag«, in: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks – Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 50–72.

Cohen, Deborah: *The War Come Home. Disabled Veterans in Britain and Germany 1914–1939*, Berkeley, Los Angeles und London 2001.

Coren, Stanley und Clare Porac: »Fifty Centuries of Right-Handedness: The Historical Record«, in: *Science* 198 (11. November 1977), S. 631–632.

Curtis, Scott: »Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth«, in: Vinzenz Hediger und Patrick Vorderau (Hg.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 85–99.

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen und Basel 1993.

Deleuze, Gilles: *Foucault*, Frankfurt a.M. 1987.

——— *Francis Bacon. Logik der Sensation.* München 1995.

——— *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M. 1997.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie II. Tausend Plateaus*, Berlin 1992.

——— *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M. 1996.

——— *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Berlin 2012.

Demuth, Volker: *Fleisch. Versuch einer Carneologie*, Berlin 2016.

Derrida, Jacques: »La dissémination«, in: *La dissémination*, Paris 1972, S. 319–407.

——— *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974.

——— »Fines hominis«, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 119–141.

——— »Heideggers Hand«, in: *Geschlecht (Heidegger)*, Wien 1988, S. 45–99.

——— *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris 2000.

——— *Berühren. Jean-Luc Nancy*, Berlin 2007.

——— *Die Stimme und das Phänomen,* Frankfurt a.M. 2015.

——— *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2016.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Didi-Huberman, Georges: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997.

Doherty, Brigid: »Test and Gestus in Brecht and Benjamin«, in: *Modern Language Notes* 115(3) (2000), S. 442–481.

Driscoll, Kári: »The enemy within. Zoopoetics in ›Erinnerungen an die Kaldabahn‹«, in: *Journal of the Kafka Society of America* 35–36 (2011/2012), S. 23–35.

Duboule, Denis: »Temporal colinearity and the phylotypic progression. A basis for the stability of a vertebrate Bauplan and the evolution of morphologies through heterochrony«, in: *Development* [Supplement] 1994, S. 135–142.

Egidi, Margreth u.a.: »Riskante Gesten. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, S. 11–41.

Engel, Manfred: »›Weder Seiende, noch Schauspieler‹. Zum Subjektivitätsentwurf in Rilkes Malte Laurids Brigge«, in: Vera Hauschild (Hg.), *Rilke heute: Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt a.M. 1997, S. 181–200.

Engell, Lorenz: »Extensions of Man: Ernst Kapp und Marshall McLuhan«, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, Berlin 2019, S. 33–47.

Engels, Eva-Marie: »Darwins Popularität im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Die Herausbildung der Biologie als ›Leitwissenschaft‹«, in: Achim Barsch und Peter Hejl (Hg.), *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*, Frankfurt a.M. 2000, S. 91–145.

Erwig, Andrea: *Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900*, München 2018.

Erwig, Andrea und Sandra Fluhrer: *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater, Themenheft von Komparatistik Online* (2019): https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/issue/view/16 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

Erwig, Andrea und Johannes Ungelenk (Hg.): *Berühren Denken*, Berlin 2021.

Espinet, David: »Martin Heidegger – der leibliche Sinn von Sein«, in: Emmanuel Alloa u.a. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2019, S. 52–67.

Faber, Monika und Magdalena Vuković (Hg): *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*, Wien 2013.

Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg und München 1989.

Ferencz-Flatz, Christian: »Das Beispiel bei Husserl«, in: *Tijdschrift voor Filosofie* 73(2) 2011, S. 261–286.

——— »Humanizing the Animal, Animalizing the Human: Husserl on Pets«, in: *Human Studies* 40(2) (2017), S. 217–232.

Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993.

——— *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016.

Fink, Eugen: »Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 11(3) (1957), S. 321–337.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— »Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik«, in: *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*, Den Haag 1966, S. 79–156.

Fischer, Joachim: *Philosophische Anthropologie: Eine Denkrichtung des 20. Jahrhunderts*, Freiburg und München 2008.

Fischer, Luke: *The poet as phenomenologist. Rilke and the new poems*, New York 2015.

Fischer-Homberger, Esther: »Railway Spine und traumatische Neurose – Seele und Rückenmark«, in: *Gesnerus* 28 (1970), S. 96–111.

——— *Die traumatische Neurose. Vom somatischen zum sozialen Leiden*, Bern 1975.

——— »Der Eisenbahnunfall von 1842 auf der Paris-Versailles-Linie. Traumatische Dissoziation und Fortschrittsgeschichte«, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, S. 49–88.

Fleig, Anne: *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports*, Berlin und Boston 2008.

Fluhrer, Sandra und Alexander Waszynski: *Tangieren. Szenen des Berührens*, Freiburg 2020.

Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 1997.

Flusser, Vilém und Louis Bec: *Vampyrotheutis Infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Göttingen 1993.

Foucault, Michel: »Die gesellschaftliche Ausweitung der Norm. Ein Gespräch mit Pascale Werner«, in: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 83–88.

——— *Die Geburt der Klinik*, Frankfurt a.M. 1988.

——— *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

——— »Die Situation Cuviers in der Geschichte der Biologie (Vortrag)«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II: 1970–1975*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 37–82.

——— »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. II: 1970–1975*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2002, S. 166–191.

——— »Was ist Aufklärung?«, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV: 1980–1988*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S. 687–707.

——— *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2005.

——— *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II*, Frankfurt a.M. 2006.

——— *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2012.

Franck, Didier: *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris 1981.

Freytag, Julia und Alexandra Tacke (Hg.): *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln 2011.

Friedrich, Lars: »Die Topophobie der Handschrift: Zu Franz Kafkas ›Ein Bericht für eine Akademie‹«, in: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hg.), *Tiere, Texte, Spuren. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), S. 195–220.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fuchs, Thomas: »Wege aus dem Ego-Tunnel. Zur gegenwärtigen Bedeutung der Phänomenologie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63(5) 2015, S. 801–823.

Fuest, Leonhard: *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008.

Fülleborn, Ulrich: »Form und Sinn der ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman«, in: Hartmut Engelhardt (Hg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilke »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*, Frankfurt a.M. 1974, S. 175–198.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (= Gesammelte Werke, Bd. 1)*, Tübingen 1990.

Gadebusch Bondio, Mariacarla (Hg.): *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, Berlin u.a. 2010.

Gebauer, Gunter: »Hand und Gewißheit«, in: Christoph Wulf und Dietmar Kamper (Hg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 127–145.

Gehring, Petra: »Wird er sich auflösen? Foucaults Anthropologiekritik – ein Retraktandum«, in: Marc Rölli (Hg.), *Fines hominis? Zur Geschichte der philosophischen Anthropologiekritik*, Bielefeld 2015, S. 189–212.

Gehring, Petra, Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Hände. Philosophisch-Literarische Reflexionen, Bd. 21*, Essen 2019.

Gerlek, Selin Ida: »Der blinde Fleck des Verstehens, oder: die performative Dialektik von Operationalität und Thematisierung«, in: *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Zweite Lieferung* 3 (2019), S. 113–126.

Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994.

Ginzburg, Carlo: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995, S. 7–44.

Giuriato, Davide: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*, München 2006.

Giuriato, Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München 2004.

——— (Hg.): *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005.

Glasner, Peter: »Entgleisungen im Kaiserreich. ›Das Eisenbahnunglück‹ von Thomas Mann«, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, S. 185–220.

Gliboff, Sander: »The Case of Paul Kammerer: Evolution and Experimentation in the Early 20th Century«, in: *Journal of the History of Biology*, 39(3) (2006), S. 525–563.

Goodall, J. R.: »Theories of the ›Unheimliche‹ and Rilke's Phantom Hand«, in: *Religion & Literature* 21(2) (1989), S. 45–60.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gould, Stephen Jay: *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge und London 1977.

Grätzel, Stephan: *Die philosophische Entdeckung des Leibes*, Stuttgart 1989.

Grill, Oliver und Wolfgang Hottner: »Wandverwandlung: Menzels ›Haus im Abbruch‹ und Rilkes ›Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, in: *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 22 (2014), S. 285–310.

Grundlehner, Philip: »Manual Gesture in Kafka's Prozeß«, in: *The German Quarterly* 55(2) (1982), S. 186–199.

Günther, Felicitas: »Arzt und Tod: Ein ästhetisches Verhältnis? Gottfried Benns *Gehirne*«, in: Dies. und Torsten Hoffmann (Hg.), *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag*, Göttingen 2011, S. 175–198.

Güsken, Jessica und Peter Risthaus (Hg.): *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Erste Lieferung* 2 (2019).

——— (Hg.): *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Zweite Lieferung* 3 (2019).

Hachenberg, Katja: *Literarische Raumsynästhesien um 1900. Methodische und theoretische Aspekte einer Aisthetik der Subjektivität*, Bielefeld 2005.

Haensler, Philippe P., Kristina Mendicino und Rochelle Tobias (Hg.): *Phenomenology to the Letter: Husserl and Literature*, Berlin und New York 2020.

Hahn, Marcus: »Assoziation und Autorschaft: Gottfried Benns Rönne- und Parneelen-Texte und die Psychologien Theodor Ziehens und Serni Meyers«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 80(2) (2006), S. 245–316.

——— *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. Bd. 1: 1905–1920*, Göttingen 2011.

——— »Gottfried Benn: Gehirne (1915)«, in: Roland Borgards u.a. (Hg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 385–389.

Hamacher, Werner: »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt a.M. 1998, S. 280–323.

Hamburger, Käte: »Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes«, in: Dies. (Hg.), *Rilke in neuer Sicht*, Mainz 1971, S. 83–158.

——— »Die Geschichte des verlorenen Sohnes bei Rilke«, in: *Rice University Studies* 57(4) (1971), S. 55–71.

——— *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976.

——— *Die Logik der Dichtung*, Frankfurt a.M. und Berlin 1980.

Hamilton, John: *Philology of the Flesh*, Chicago und London 2018.

Han, Byung-Chul: *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013.

Hans, Anjeana: »›These Hands Are Not My Hands‹: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's Orlacs Hände (1924)«, in: Christian Rogowski (Hg.), *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, New York 2010, S. 102–115.

Haraway, Donna: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Science*, London und New York 1989.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 149–182.

Harrasser, Karin: »Passung durch Rückkopplung. Konzepte der Selbstregulierung in der Prothetik des Ersten Weltkriegs«, in: Stefan Fischer, Erik Maehle, Rüdiger Reischuk (Hg.), *Informatik 2009. Im Focus das Leben. Proceedings*, Bonn 2009, S. 788–801.

——— *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016.

——— (Hg.): *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a.M. 2017.

Haupt, Caroline: *Kontingenz und Risiko. Mythisierungen des Unfalls in der literarischen Moderne*, Freiburg 2021.

Haustedt, Birgit: »›Das Amt der Engel‹. Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Schreiben in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Malte-Lektüren. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 21*, Sigmaringen 1997, S. 35–49.

Haverkamp, Anselm: »Kafkas Pannen: Poetik des Landstreichens im dichtgemachten Text«, in: Ludo Verbeeck u.a. (Hg.), *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen 2007, S. 110–118.

Hediger, Vinzenz und Patrick Vonderau: »Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film«, in: Dies., *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 35–49.

von der Heiden, Anne und Joseph Vogl: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Politische Zoologie*, Berlin und Zürich 2007, S. 7–12.

Heller, Paul: *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Tübingen 1989.

Henry, Michel: *Inkarnation. Eine Philosophie des Fleisches*, Freiburg und München 2002.

——— »Le Problème du toucher«, in: *De la phénoménologie. Tome I: Phénoménologie de la vie*, Paris 2003.

Herwig, Malte: *Bildungsbürger auf Abwegen. Naturwissenschaft im Werk Thomas Manns*, Frankfurt a.M. 2004.

——— »›Nur in der Jugend gestielt‹, Die langen Wurzeln des Felix Krull«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 18 (2005), S. 141–158.

Hirsch, Rudolf: »Edmund Husserl und Hugo von Hofmannsthal: Eine Begegnung und ein Brief«, in: Carl-Joachim Friedrich und Benno Reifenberg (Hg.), *Sprache und Politik. Festgabe für Dolf Sternberger zum 60. Geburtstag*, Heidelberg 1968, S. 108–115.

Hoffmann, Christoph: *„Der Dichter am Apparat". Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997.

Hoffmann, Torsten: »›Inzwischen gingen seine Füße weiter‹: Autonome Körperteile in den frühen Erzählungen und medizinischen Essays von Alfred Döblin und Gottfried Benn«, in: Steffen Davies und Ernest Schonfield (Hg.), *Alfred Döblin, Paradigms of Modernism*, Berlin 2009, S. 46–73.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Honold, Alexander: *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Berlin 2015.

——— »Berichte von der Menschenschau. Kafka und die Ausstellung des Fremden«, in: Hansjörg Bay, Christof Hamann (Hg.), *Odradeks Lachen. Fremdheit bei Kafka*, Freiburg und Berlin 2006, S. 305–324.

Hoof, Florian: *Engel der Effizienz. Eine Mediengeschichte der Unternehmensberatung*, Konstanz 2015.

Hopwood, Nick: »Pictures of Evolution and Charges of Fraud: Ernst Haeckel's Embryological Illustrations«, in: *Isis* 97(2) (2006), S. 260–301.

Hörisch, Jochen: *Hände. Eine Kulturgeschichte*, München 2021.

Hörl, Erich: »The Environmentalitarian Society. Reflections on the Becoming-Environmental of Thinking, Power, and Capital«, in: *Cultural Politics* 14(2) (2018), S. 153–173.

Horn, Eva: »Prothesen. Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 193–209.

Hron-Öberg, Irina: *Hervorbringungen. Zur Poetik des Anfangens um 1900*, Freiburg 2014.

Huyssen, Andreas: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 2012.

Inbal, Dalia: *A Handful of World. The Figure of the Hand in Franz Kafka's Writings*, Dissertation, Columbia University: https://doi.org/10.7916/D8MG7PK0 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

Jaeger, Siegfried und Irmingard Staeuble: »Die Psychotechnik und ihre gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen«, in: François Stoll (Hg.), *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts, Bd. XIII: Anwendungen im Berufsleben, Arbeits- Wirtschafts- und Verkehrspsychologie*, Zürich 1981, S. 53–95.

Jakobson, Roman: »Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (1956)«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996, S. 163–174.

Janßen, Sandra: »Neurasthenie oder Psychasthenie? Gottfried Benns Selbstdiagnose als psychiatriegeschichtliches und erkenntnistheoretisches Problem der Rönne-Novellen«, in: Maximilian Bergengruen, Klaus Müller-Wille und Caroline Pross (Hg.), *Neurasthenie: die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur*, Freiburg 2010, S. 259–285.

Jany, Christian: »›Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir noch so wenig wissen‹. Szenographien des Schauens beim mittleren Rilke«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 59(1), S. 141–160.

Jonas, Julia: *Der phänomenologische Text: Eine Studie zu Edmund Husserl, Martin Heidegger und Franz Kafka*, Würzburg 2004.

Jütte, Robert und Romedio Schmitz-Esser: *Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit*, Paderborn 2019.

Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton 2009.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Kalckreuth, Moritz: »Das Fluchttier, das zum Stein griff und Mensch wurde. Körperausschaltung und geistige Freiheit in der Anthropologie Paul Alsbergs«, in: Thomas Ebke und Caterina Zanfi (Hg.), *Das Leben im Menschen oder der Mensch im Leben? Deutsch-französische Genealogien zwischen Anthropologie und Anti-Humanismus*, Potsdam 2017.

Kammer, Stephan: »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), *»Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 133–152.

——— »Reflexionen der Hand. Zur Poetologie der Differenz von Schreiben und Schrift«, in: Davide Giuriato und Stephan Kammer (Hg.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Basel und Frankfurt a.M. 2006, S. 131–161.

Karl, Regina: »Das Informe. Poetiken der Hand bei Paul Valéry«, in: Jessica Güsken und Peter Risthaus (Hg.), *z.B. Zeitschrift zum Beispiel. Themenheft: Handgreifliche Beispiele, Zweite Lieferung* 3 (2019), S. 97–125.

Kasper, Judith: »Ferenczis ›Kata/strophen ‹, in: Peter Berz u.a. (Hg.), *RISS: Zeitschrift für Psychoanalyse. Nr. 94: Sonderheft: Bioanalyse I*, S. 67–79.

Kassner, Rudolf: »Erinnerungen an Rainer Maria Rilke (1926)«, in: *Rilke. Gesammelte Erinnerungen 1926–1956*, hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Pfullingen 1976, S. 5–11.

Kassung, Christian: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, S. 9–18.

Kaulbarsch, Vera: »›Eine Hand voll Innres‹. Aporien der Berührung bei Rilke«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021, S. 249–263.

Keil, Thomas: *Alfred Döblins »Unser Dasein«. Quellenphilologische Untersuchungen*, Würzburg 2005.

Keller, Otto: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane »Der schwarze Vorhang«, »Die drei Sprünge des Wang-lun« und »Berlin Alexanderplatz«*, München 1980.

Kendrick, Albert Frank: »Quelques remarques sur les tapisseries de La Dame à la Licorne au musée de Cluny. Les ateliers de tapisserie en Angleterre«, in: *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art de 1921, Bd. 3*, Paris 1924, S. 662–671.

Keppler-Tasaki, Stefan: »Nachwort«, in: Alfred Döblin, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (=Gesammelte Werke, Bd. 4)*, hg. von Christina Althen, Frankfurt a.M. 2013, S. 363–389.

——— *Alfred Döblin. Massen – Medien – Metropolen*, Würzburg 2018.

Kienitz, Sabine: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*, Paderborn 2008.

Kilcher, Andreas und Detlef Kremer: »Die Genealogie der Schrift. Eine transtextuelle Lektüre von Kafkas ›Bericht für eine Akademie‹«, in: Claudia Liebrand und Franziska Schößler, *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, Würzburg 2004, S. 45–72.

Kimmich, Dorothee: *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011.

——— »›Mundus vult decipi‹. Warum man sich den Hochstapler als einen glücklichen Menschen vorstellen muss«, in: *Cahiers d'Études Germaniques, Vol. 67: Quelques vérités à propos du mensonge?*, Aix-en-Provence 2014, S. 223–236.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

King, Martina: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009.

Kittler, Friedrich: »Die Zeit der anderen Auslegung. Schreiben bei Rilke und in der Kunsterziehungsbewegung«, in: Dietrich Boueke und Norbert Hopster (Hg.), *Schreiben – Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1985, S. 40–56.

——— *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.

——— *Aufschreibesystem 1800/1900*, München 1987.

——— *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2000.

Klammer, Markus: *Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*, Wien 2013.

Kleeberg, Bernhard: *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*, Köln u.a. 2005.

Kleinwort, Malte: »Kafkas Querstrich«, in: Caspar Battegay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.), *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen 2010, S. 37–66.

Kling, Alexander: »Konstellationen des Misfitting. Kafkas Arbeits- und Wohndinge«, in: Agnes Bidmon und Michael Niehaus (Hg.), *Kafkas Dinge. Forschungen der deutschen Kafka-Gesellschaft, Bd. 6*, Würzburg 2019, S. 23–50.

Köhnen, Ralph: *Sehen und Textkultur. Intermediale Beziehungen zwischen Rilke und Cézanne*, Bielefeld 1995.

——— »Wahrnehmung wahrnehmen. Die Poetik der ›Neuen Gedichte‹ zwischen Biologie und Phänomenologie: von Uexküll, Husserl und Rilke«, in: Erich Unglaub (Hg.), *Rilkes Paris 1920–1925. Neue Gedichte. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 30*, Göttingen 2010, S. 196–211.

Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a.M. 1984.

König, Christoph: »›Die Zeit der anderen Auslegung wird kommen‹. Rilkes Malte reflektiert über die Vorzukunft als Möglichkeitsbedingung des Romans«, in: *Euphorion* 108(1) (2014), S. 1–11.

——— »›Il faut toujours travailler.‹ Rilke erschreibt sich Rodin«, in: *Euphorion* 111(1) (2017), S. 93–104.

Kopp, Michaela: *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt a.M. 1999.

Košenina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995.

Koßler, Matthias: »Leib und Körper. Zum Zusammenhang von Körperkult und Leibesverachtung«, in: *Widerspruch* 42 (2004), S. 80–88.

Koßler Matthias und Michael Jeske (Hg.): *Philosophie des Leibes. Die Anfänge bei Schopenhauer und Feuerbach*, Würzburg 2012.

Krämer, Sybille: »Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation«, in: Alice Lagaay und David Lauer (Hg.), *Medientechniken. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt a.M. und New York 2004.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kremer, Detlef: »Kafkas Topographie«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin 2006, S. 58–70.

Krings, Marcel: »Ästhetische Inkarnation: zur formalen Struktur von Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77(4) (2003), S. 619–636.

Kristensen, Stefan: »Maurice Merleau-Ponty I – Körperschema und leibliche Subjektivität«, in: Emmanuel Alloa u.a. (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Stuttgart 2012, S. 23–36.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: *Verpflanzungsgebiete. Wissenskulturen und Poetik der Transplantation*, München 2012.

Kunz, Hans: »Zur wissenschaftstheoretischen Problematik der Psychoanalyse«, in: *Studium Generale* 3(6) (1950), S. 308–316.

Lacan, Jacques: »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint«, in: *Schriften I*, Weinheim und Berlin 1986, S. 61–70.

Lack, Elisabeth: *Kafkas bewegte Körper. Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*, München 2009.

Landgrebe, Ludwig: »Gedächtnisrede auf Edmund Husserl. 1938«, in: *Phänomenologie und Metaphysik*, Hamburg 1949, S. 12–21.

Larkin, Edward T.: »Leo Perutz's *Zwischen neun und neun:* Freedom, immigrants, and nomadic identity«, in: *Colloquia Germanica* 39(2) (2006), S. 117–141.

Lemke, Anja F.: »Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900«, in: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* 2(3) (2013), S. 257–270.

Lerner, Paul: »An Economy of Memory: Psychiatrists, Veterans and Traumatic Narratives in Weimar Germany«, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*, Wien 2000, S. 79–103.

Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a.M. 1988.

Lethen, Helmut: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*, Berlin 2006.

Levinas, Emmanuel: »Überlegungen zur phänomenologischen Technik«, in: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg und München 1999, S. 81–102.

Liebrand, Claudia und Ines Steiner: »Monströse Moderne. Zur Funktionsstelle der ›Manus Loquens‹ in Robert Wienes ›Orlacs Hände‹ (Österreich 1924)«, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 243–306.

Linden, Patricia: **Im Manuskript an den Rand geschrieben: Spiegelschrift und Marginalität in Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*, Tübingen 2005.

Lindner, Burkhardt: »Die Entdeckung der Geste. Brecht und die Medien«, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), *Text und Kritik. Bertolt Brecht I. Neufassung*, München 2006, S. 21–32.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lindstrom, Richard: »›They all believe they are undiscovered Mary Pickfords‹. Workers, Photography, and Scientific Management«, in: *Technology and Culture* 41(4) (2000), S. 725–751.

Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Göttingen 2009.

Löffler, Petra: »Was Hände sagen: von der ›sprechenden Hand‹ zur ›Ausdruckshand‹«, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 210–242.

Loerke, Oskar: »Das bisherige Werk Alfred Döblins«, in: *Alfred Döblin. Im Buch. Zu Haus. Auf der Straße*, Marbach 1998, S. 127–200.

Löschner, Claudia: »›Ein sehr großer Dichter und schwacher Mensch.‹ Käte Hamburgers Herleitung des Lyrikbegriffs am Beispiel Rilkes«, in: Andrea Albrecht und Claudia Löschner (Hg.), *Käte Hamburger. Kontext, Theorie, Praxis*, Berlin und Boston 2015, S. 119–137.

Lotz, Christian: »Psyche or Person? Husserl's Phenomenology of Animals«, in: Dirk Fonfara und Dieter Lohmar (Hg.), *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie*, Dordrecht 2006, S. 190–202.

Luft, Sebastian: »Von der mannigfaltigen Bedeutung der Reduktion nach Husserl: Reflexionen zur Grundbedeutung des zentralen Begriffs der transzendentalen Phänomenologie«, in: *Phänomenologische Forschungen* (2012), S. 5–29.

Lukács, Georg: *Theorie des Romans*, Neuwied 1965.

Maillard, Christine: »Naturphilosophische Schriften«, in: Sabina Becker (Hg.), *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 276–285.

Malkmus, Bernhard F.: *The German Picaro and Modernity*, London 2011.

Malm, Eva: *Im Anfang war die Hand. Meditationen über ein Wunderwerk*, Neukirchen 2018.

de Man, Paul: »Tropes (Rilke)«, in: *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven und London 1979.

Marques, Sandrine: *Les Mains du Cinéma*, Vernet 2017.

Martínez, Matías: »Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz«, in: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks – Stationen der Wirkung*, Wien 2002, S. 107–129.

——— »Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*«, in: Tom Kindt und Christoph Meister (Hg.), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen 2007, S. 23–33.

Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2016.

di Martino, Carmine: »Husserl and the Question of Animality«, in: *Research in Phenomenology* 44 (2014), S. 50–75.

Massino, Guido: *Franz Kafka, Jizchak Löwy und das Jiddische Theater. »Dieses nicht niederzudrückende Feuer des Löwy«*, Frankfurt a.M. 2007.

Matala de Mazza, Ethel: »Rhythmus der Arbeit. Fritz Gieses Amerika«, in: *Takt und Frequenz. Archiv für Mediengeschichte* 11 (2011), S. 85–98.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M. 2018.

Mauss, Marcel: »Die Techniken des Körpers«, in: *Soziologie und Anthropologie, Bd. 2*, München 1974, S. 197–220.

Maye, Harun und Leander Scholz: »Einleitung«, in: Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik, hg.* von dens., Hamburg 2015, S. VII–L.

——— (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, Berlin 2019.

McBride, Patricia C.: »Learning to see in Irmgard Keun's ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: *The German Quarterly* 84 (2011), S. 220–234.

McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, Corte Madera 2003.

Mehrtens, Herbert: »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder. Frank B. Gilbreth und die Visualisierungstechniken des Bewegungsstudiums«, in: Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd. 1.1: Bilder in Prozessen*, Berlin 2003, S. 44–53.

Meyer-Drawe, Käte: »Der Leib – ›ein unvollkommen konstituiertes Ding‹«, in: Christoph Jamme und Otto Pöggeler (Hg.), *Phänomenologie im Widerstreit. Zum 50. Todestag Edmund Husserls*, Frankfurt a.M. 1989, S. 291–306.

Michler, Werner: *Darwinismus und Literatur. Naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859–1914*, Köln 1999.

Mihm, Stephen: »›A Limb Which Shall Be Presentable in Polite Society‹. Prosthetic Technologies in the Nineteenth Century«, in: Katherine Ott, David Serlin und Stephen Mihm (Hg.), *Artificial Parts, Practical Lives. Modern Histories of Prosthetics*, New York 2002, S. 282–305.

Mitidieri, Gaetano: *Wissenschaft, Technik und Medien im Werk Alfred Döblins im Kontext der europäischen Avantgarde*, Potsdam 2016.

Mohi-von Känel, Sarah: *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik, 1914–1939*, Göttingen 2018.

Moser, Thomas: *Körper und Objekt. Kraft- und Berührungserfahrungen in Kunsthandwerk und Wissenschaft um 1900,* Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021.

Mülder-Bach, Inka: »›Abreißende Anfänge‹. Über Literatur und Unfall«, in: Winfried Menninghaus und Klaus Scherpe (Hg.), *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Festschrift für Eberhard Lämmert*, Stuttgart und Weimar 1999, S. 107–116.

——— (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*, Wien 2000.

Müller, Hans-Harald: *Leo Perutz. Biographie*, Wien 2007.

——— »Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen«, in: Matthias Aumüller und Tom Kindt (Hg.), *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*, Berlin 2021, S. 17–28.

Müller, Hans-Harald und Brita Eckert (Hg.), *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*, Wien und Darmstadt 1989.

Müller, Wolfgang G.: »Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne«, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf 1999, S. 214–235.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Naumann, Helmut: *Malte-Studien: Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden 1983.

––––– *Neue Malte-Studien, Untersuchungen zu Aufbau und Aussagegehalt der »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von Rainer Maria Rilke*, Rheinfelden 1989.

Neumann, Gerhard: »Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol«, in: *Poetica* 14(1–2) (1982), S. 92–112.

––––– »›Ein Bericht für eine Akademie‹. Kafkas Theorie vom Ursprung der Kultur«, in: Elmar Locher und Isolde Schiffermüller (Hg.), *Franz Kafka, Ein Landarzt. Interpretationen*, Bozen 2004, S. 275–293.

Neumeyer, Harald: »Peter – Moritz – Rotpeter. Von ›kleinen Menschen‹ (Carl Hagenbeck) und ›äffischem Vorleben‹ (Franz Kafka)«, in: Johannes F. Lehmann u.a. (Hg.), *Die biologische Vorgeschichte des Menschen*, Freiburg 2012, S. 269–300.

Nivelle, Armand: »Sens et structure des Cahiers de Malte Laurids Brigge«, in: *Revue d'Esthétique* 12 (1959), S. 5–33.

Nordmann, Alfred: »Alles rollt. Kapp liest Reuleaux. Schmerzmaschinen«, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, Berlin 2019, S. 123–135.

Olessak, Egon: »Nachwort«, in: Rainer Maria Rilke, *Die Dame mit dem Einhorn*, Frankfurt a.M. 1978, S. 39–58.

Ortlieb, Cornelia: »Kafkas Tiere«, in: Norbert Otto Eke und Eva Geulen (Hg.), *Tiere, Texte, Spuren. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie* 126 (2007), S. 339–366.

Oschmann, Dirk: »Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche«, in: Thorsten Valk (Hg.), *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin 2009, S. 129–146.

Ott, Katherine, David Serlin und Stephen Mihm (Hg.): *Artificial Parts, Practical Lives. Modern Histories of Prosthetics*, New York 2002.

Overgaard, Søren: »How to do things with brackets: the epoché explained«, in: *Continental Philosophy Review* 48 (2015), S. 179–195.

Paci, Enzo: »Husserl sempre di nuovo«, in: Antonio Banfi und Enzo Paci (Hg.), *Omaggio a Husserl*, Mailand 1960, S. 9–25.

Paek, In-Ok: *Rilkes Poetik des »neuen« Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und in den Neuen Gedichten*, Konstanz 1996.

Pantenburg, Volker: »Aus Händen lesen«, in *KulturPoetik*, 3(1) (2003), S. 42–58.

Pasewalck, Silke: *»Die fünffingrige Hand«. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke*, Berlin 2002.

Pasley, Malcolm: »Kafkas halbprivate Spielereien«, in: *»Die Schrift ist unveränderlich«. Essays zu Kafka*, Frankfurt a.M. 1995, S. 61–83.

Peck, Joann: »Does touch matter? Insights from haptic research in marketing«, in: Aradhna Krishna (Hg.), *Sensory Marketing. Research on the Sensuality of Products*, New York und London 2010, S. 17–31.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Perleth, Christoph: »David Katz – Eckpfeiler der deutschen Psychologie der Weimarer Republik«, in: Gisela Boeck und Hans-Uwe Lammel (Hg.), *Die Universität Rostock in den Jahren 1933–1945. Referate der interdisziplinären Ringvorlesung des Arbeitskreises »Rostocker Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte« im Sommersemester 2011*, Rostock 2012, S. 45–60.

Perlwitz, Ronald: »Philosophie«, in: Manfred Engel (Hg.), *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 155–164.

Pethes, Nicolas: »Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsentation nach 1900. David Katz, Walter Benjamin«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (2000), S. 33–57.

Polaschegg, Andrea: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen 2020.

Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin 2000.

Puchner, Martin: »Kafka's Antitheatrical Gestures«, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 78(3) (2003), S. 177–193.

Rabinbach, Anson: *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien 2011.

Recki, Birgit: »Raffael ohne Hände? Kant, Lessing, Valéry und andere über Bedingungen der Möglichkeit von Kunst«, in: Violetta L. Waibel und Konrad Paul Liessmann (Hg.), *Es gibt Kunstwerke – Wie sind sie möglich?*, Paderborn 2014, S. 33–53.

Redfield, Marc: *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the »Bildungsroman«*, Ithaca und London 1996.

Reed, Terence James: »Das Tier in der Gesellschaft. Animalisches beim Humanisten Thomas Mann«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 16 (2003), S. 9–22.

Reisener, Marius: *Die Männlichkeit des Romans. Funktionsgeschichtliche Perspektiven auf Form, Leben und Geschlecht in Romantheorien (1670–1913)*, Freiburg 2021.

Renzi, Luca: »Alfred Döblins Dampfturbine. Symbol, Gleichnis, Mythos, Realität. Gesellschafts- und Zukunftskritik im Roman ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹ (1918)«, in: Torsten Hahn (Hg.), *Internationales Alfred-Döblin Kolloquium Bergamo 1999*, Bern u.a. 2002, S. 55–74.

Reuß, Roland: »Philologie als Aufmerksamkeit«, in: *TextKritische Beiträge* 14 (2013), S. 137–145.

Rheinberger, Hans-Jörg: *Der Kupferstecher und der Philosoph. Albert Flocon trifft Gaston Bachelard*, Zürich und Berlin 2016.

Richter, Virginia: *Literature after Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859–1939*, Basingstoke 2011.

Rieger, Stefan: »Die Freiheit der Geste und ihre technische Decodierung«, in: Margreth Egidi u.a. (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild*, Tübingen 2000, S. 117–130.

——— *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 235–250.

——— *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002.

——— *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a.M. 2003.

——— »Virtualität avant la lettre. Unverhältnismäßigkeiten zwischen Gedankenexperimenten und technischen Medien«, in: Hans Esselborn (Hg.) *Ordnung und Kontingenz. Das kybernetische Modell in den Künsten*, Würzburg 2009, S. 43–57.

——— *Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik*, Wiesbaden 2019.

Riley, Anthony W.: »Nachwort des Herausgebers«, in: Alfred Döblin, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (=Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Bd. 3)*, hg. von dems., Olten u.a. 1982, S. 363–393.

Risthaus, Peter: »Pfote, Klaue, Hand. Zum anthropogenen Zwischenraum«, in: Anne von der Heiden und Joseph Vogl (Hg.), *Politische Zoologie*, Berlin und Zürich 2007, S. 57–70.

Rölli, Marc: »Fines Hominis? Zur Geschichte der philosophischen Anthropologiekritik (Einleitung)«, in: Ders. (Hg.), *Fines Hominis? Zur Geschichte der philosophischen Anthropologiekritik*, Bielefeld 2015, S. 7–17.

Rosenmeyer, Thomas G.: »Das Kuckuckskapitel«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), S. 540–548.

Ruchatz, Jens, Stefan Willer und Nicolas Pethes: »Zur Systematik des Beispiels«, in: Dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 7–59.

Ruf, Oliver: *Die Hand. Eine Medienästhetik,* Wien 2014.

Rutsch, Bettina: *Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo v. Hofmannsthal*, Frankfurt a.M. u.a. 1998.

Ryan, Judith: *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*, München 1972.

——— »›Hypothetisches Erzählen‹: Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹«, in: Hartmut Engelhardt (Hg.), *Materialien zu Rainer Maria Rilke »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«*, Frankfurt a.M. 1974, S. 244–279.

——— »From Futurism to Döblinism«, in: *The German Quarterly* 54 (1981), S. 415–426.

——— »›Du, der ich's nicht sage…‹ Lyrisches und Sachliches Sagen in Rilkes Gedichten 1906–1911«, in: Erich Unglaub und Jörg Paulus (Hg.), *Im Schwarzwald / Uncollected Poems 1906–1911, Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd. 31*, Göttingen 2012, S. 189–200.

Said, Edward: *Beginnings. Intention & Method*, London 1985.

Sander, Gabriele: *Alfred Döblin*, Stuttgart 2001.

Sarasin, Philipp: »Mapping the Body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und Erfahrung«, in: *Historische Anthropologie* 7(3) (1999), S. 437–451.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

——— *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*, Frankfurt a.M. 2009.

Sarasin, Philipp und Michael Hagner: »Wilhelm Bölsche und der ›Geist‹. Populärer Darwinismus in Deutschland 1887–1934«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 4 (2008), S. 47–68.

Schäffner, Wolfgang: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995.

——— »Technologie des Unbewußten«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 211–229.

Schiffermüller, Isolde: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen 2011.

Schings, Hans-Jürgen: *»Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Würzburg 2012.

Schmidt, Gary: »Performing in Handcuffs: Leo Perutz's ›Zwischen neun und neun‹«, in: *Modern Austrian Literature* 43(1) 2010, S. 1–22.

Schneider, Manfred: »Die Hand und die Technik. Eine Fundamentalcheirologie«, in: *Zeitschrift für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie: Kulturtechniken* 1(1) (2010), S. 183–200.

Schnell, Alexander: *Was ist Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 2019.

Schöll, Julia: »›Verkleidet also war ich in jedem Fall‹. Zur Identitätskonstruktion in Joseph und seine Brüder und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 18 (2005), S. 9–30.

Scholz, Leander: »Der Weltgeist in Texas. Kultur und Technik bei Ernst Kapp«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 4(1) (2013), S. 171–190.

Schröter, Klaus: »Die Vorstufe zu ›Berlin Alexanderplatz‹. Alfred Döblins Roman ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹«, in: *Akzente* 24(5) (1977), S. 569–575.

Schuhmann, Karl: *Husserl-Chronik. Denk- und Lebensweg Edmund Husserls (=Husserliana Dokumente, Bd. 1)*, Den Haag 1981.

Schütterle, Annette: *Franz Kafkas Oktavhefte, Ein Schreibprozeß als »System des Teilbaues«*, Freiburg 2002.

Schüttpelz, Erhard: »Körpertechniken«, in: *Zeitschrift für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie: Kulturtechniken* 1(1) (2010), S. 101–120.

Sebastian, Thomas: »›Felix Krull‹: Pikarekse Parodie des Bildungsromans«, In: Gerhart Hoffmeister (Hg.), *Der deutsche Schelmenroman im 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1985/86, S. 133–144.

Segebrecht, Wulf: *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977.

Seitter, Walter: *Menschenfassungen. Studien zur Erkenntnispolitikwissenschaft*, München 1985.

Sennett, Richad: *The Craftsman*, New York 2008.

Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt a.M. 1998.

Siegert, Bernhard: »Kulturtechnik«, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München 2011, S. 95–118.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*, Zürich 2012.

Sloterdijk, Peter: *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt a.M. 1999.

——— *Du mußt dein Leben ändern*, Frankfurt a.M. 2009.

Smale, Catherine: »›Direkt aus dem Krieg in die Liebe‹: Depictions of the ›Heimatfront‹ in the early prose of Claire Goll«, in: *German Life and Letters* 72(1) (2019), S. 64–74.

Sneis, Jørgen: »Als ob – comme si – quasi. Zur Kontroverse zwischen Käte Hamburger und Roman Ingarden«, in: Andrea Albrecht und Claudia Löschner (Hg.), *Käte Hamburger. Kontext, Theorie, Praxis*, Berlin und Boston 2015, S. 177–213.

Sohn, Werner und Herbert Mehrtens (Hg.): *Normalität und Abweichung: Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Wiesbaden 1999.

Sokolowski, Robert: *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, Den Haag 1970.

Spiegelberg, Herbert: »From Husserl to Heidegger. Excerpts from a 1928 Diary by W. R. Boyce Gibson«, in: *British Society for Phenomenology* 2(1) (1971), S. 58–83.

——— *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Den Haag u.a. 1982.

Sprengel, Peter: *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Würzburg 1998.

Sprenger, Florian: *Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*, Berlin 2012.

Stadler, Ulrich: *Kafkas Poetik*, Zürich 2019.

Stanitzek, Georg: »Das Bildungsroman-Paradigma. Am Beispiel von Karl Traugott Thiemes ›Erdmann, eine Bildungsgeschichte‹«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 34 (1990), S. 171–194.

Stauffacher, Werner: »›Komisches Grundgefühl‹ und ›Scheinbare Tragik‹. Zu ›Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine‹«, in: Ders. (Hg.), *Internationale Alfred Döblin–Kolloquium, 1980–1983*, Bern u.a. 1986, S. 168–183.

Steiner, Uwe: *Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke*, München 1996.

Sternagel, Jörg und Fabian Goppelsröder (Hg.): *Techniken des Leibes*, Weilerswist 2016.

Stiegler, Bernd: »Katastrophen und ihre Bilder«, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, S 221–248.

——— *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016.

Stockhammer, Robert: »Prothese«, in: Alexander Roesler und Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn 2005, S. 210–213.

Storchovà, Lucie: »Normalizing Bodily Differences in Autobiographical Narratives of the Central European Armless Wonders Carl Hermann Unthan and František Filip«, in: Anne Kérchy und Andrea Zittlau (Hg.), *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and »Enfreakment«*, Cambridge 2012, S. 169–192.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strätling, Susanne: *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017.

——— »Philologie der Hand«, in: *Berühren. Relationen des Taktilen in Literatur, Philosophie und Theater. Komparatistik online* (2019), S. 8–33: https://www.komparatistik-online.de/index.php/komparatistik_online/article/view/194/ 155 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022).

Susen, Gerd-Hermann und Edith Wack (Hg.): *»Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder«. Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012.

Sütterlin, Nicole: »(Ver-)Brechen der Narration: E. T. A. Hoffmanns ›Die Elixiere des Teufels‹ als Trauma-Erzählung«, in: Andrea Bartl und Nils Ebert (Hg.), *Der andere Blick der Literatur: Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg 2014, S. 217–249.

Textor, Sula: »›Sprache der Hände‹. Plastisches Sprechen in Rilkes Rodin-Aufsatz«, in: Andrea Erwig und Johannes Ungelenk (Hg.), *Berühren Denken*, Berlin 2021, S. 232–248.

von Thadden, Elisabeth: *Die berührungslose Gesellschaft*, München 2018.

Thermann, Jochen: *Kafkas Tiere. Fährten Bahnen und Wege der Sprache*, Marburg 2010.

Thiel, Detlef: »Husserls Phänomenographie«, in: *Recherches Husserliennes* (19) 2003, S. 67–108.

Tobias, Rochelle: »Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought«, in: *Konturen* VIII (2015), S. 40–61.

Torra-Mattenklott, Caroline: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*, Paderborn 2016.

Ulrich, Bernd: »Die Kriegspsychologie der zwanziger Jahre und ihre geschichtsphilosophische Instrumentalisierung«, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*, Wien 2000, S. 63–78.

Vogel, Juliane: »Anti-Greffologie: Schneiden und Kleben in der Avantgarde«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, S. 159–172.

Vogl, Joseph: »Mimesis und Verdacht. Skizzen zu einer Poetologie des Wissens nach Foucault«, in: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Foucaults Denken*, Frankfurt a.M. 1991.

——— »Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze«, in: Friedrich Balke und Joseph Vogl (Hg.), *Gilles Deleuze – Bruchlinien der Philosophie*, München 1996, S. 252–265.

——— »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16.

——— »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe und Elisabeth Wagner (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin 2006, S. 72–87.

——— »Robuste und idiosynkratische Theorie«, in: *KulturPoetik* 7(2) (2007), S. 249–258.

——— *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, Zürich 2010.

——— *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin und Zürich 2011.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Voss, Christiane: »Projektion und Proportionierung als Operationen anthropomedialer Verschränkungen bei Ernst Kapp«, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.), *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, Berlin 2019, S. 58–73.

Voss, Julia: *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837–1874*, Frankfurt a.M. 2007.

Wagner, Benno: »›Die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt.‹ Zur Problematik des ›normalen Lebens‹ bei Franz Kafka«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 211–225.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989.

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden III*, Frankfurt a.M. 1999.

———— *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M. 2000.

———— *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a.M. 2002.

———— *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt a.M. 2004.

———— »Bewährungsproben der Phänomenologie«, in: *Philosophische Rundschau* 57 (2010), S. 154–178.

Weigel, Sigrid: »Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur«, in: Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle und Sigrid Weigel (Hg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln 1999, S. 51–76.

Weinmann, Martin: »Hand und Hirn«, in: Marco Wehr und Martin Weinmann (Hg.), *Die Hand. Werkzeug des Geistes*, Heidelberg und Berlin 1999, S. 15–59.

Wellbery, David E.: »Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 11 (2003), S. 281–310.

Werber, Niels: »Kunst ohne Künstler – Künstler ohne Kunst, Paradoxien der Kunst der Moderne«: http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Kunst-Loccum.htm (letzter Aufruf: 29. Juni 2022).

Werle, Dirk: »Problem und Kontext: Zur Methodologie der literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte«, in: *Journal of Literary Theory* (8)1 (2014), S. 31–54.

Wilke, Tobias: *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918–1939*, München und Paderborn 2010.

Willer, Stefan: »›Imitation of similar beings‹. Social mimesis as an argument in evolutionary theory around 1900«, in: *History and Philosophy of the Life Sciences* 31(2009), S. 201–214.

Willner, Jenny: »›Vom Fisch an aufwärts giebt es keinen Rückfall‹. Bedrohlicher Optimismus in Wilhelm Bölsches ›Das Liebesleben in der Natur‹«, in: Cornelia Ortmann, Patrick Ramponi, Jenny Willner (Hg.), *Das Tier als Medium und Obsession*, Berlin 2015, S. 265–302.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wilson, Frank R.: *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York 1999.

Wirth, Uwe: »Prologomena zu einer allgemeinen Greffologie«, in: *atopia. the polylogic e-zine. Themenschwerpunkt »greffe/graft/graphium* 9(2006). (Website deaktiviert, abrufbar über die Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20070629223315/http://www.atopia.tk/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=53 (letzter Aufruf: 29. Juni 2022)

——— »Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0)«, in: Ders. (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, S. 9–27.

Wirtz, Irmgard M.: »Verlorene Söhne bei Rilke, Gide und Walser«, in: Jörg Paulus und Erich Unglaub (Hg.), *Rilke in Bern – Sonette an Orpheus. Blätter der Rilke-Gesellschaft, Bd.* 32, Göttingen 2014, S. 91–100.

Wittig, Frank: *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*, Würzburg 1997.

Wittmann, Matthias: »Hand/Gemenge. Über sichtbare und unsichtbare Hände in Robert Wienes Psychothriller ›Orlac's Hände‹ (1924)«, in: Hannelore Bubitz u.a. (Hg.), *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, München 2011, S. 61–89.

von Witzleben, Brigitte: *Untersuchungen zu Rainer Maria Rilkes »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Studien zu den Quellen und zur Textüberlieferung*, Vaasa 1996.

Wupper-Tewes, Hans: *Rationalisierung als Normalisierung. Betriebswissenschaft und betriebliche Leistungspolitik in der Weimarer Republik,* Münster 1995.

——— »Die Normalisierung industrieller Arbeit«, in: Ulrich Bröckling und Eva Horn (Hg.), *Anthropologie der Arbeit*, Tübingen 2002, S. 97–108.

Wysling, Hans: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern und München 1982.

——— »Wer ist Professor Kuckuck? Zu einem der letzten ›großen Gespräche‹ Thomas Manns«, in: *Ausgewählte Aufsätze,* Frankfurt a.M. 1996, S. 285–309.

Zahavi, Dan: »Réduction et constitution dans la phénoménologie du dernier Husserl«, in: *Philosophiques* 20(2) (1993), S. 363–381.

Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012.

Zelle, Carsten: »Konstellationen der Moderne: Verstummen – Medienwechsel – literarische Phänomenologie«, in *Musil-Forum* 27 (2001/2002), S. 88–102.

Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino,* Berlin 2017.

Lexikonartikel

»Akt/Potenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1 (A–C)*, hg. von Joachim Ritter u.a., Basel 1971, Sp. 586–613.

»Epoché«, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. von Helmuth Vetter, Hamburg 2004, S. 145–151.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Erleben, Erlebnis«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2 (D–F)*, hg. von Joachim Ritter u.a., Basel u.a. 1972, Sp. 702–710.

»Hyperbel«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. IV: Hu-K*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1998, Sp. 115–122.

»Widerspenstig«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 29*, bearbeitet von der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs zu Berlin, Leipzig 1960, Sp. 1226–1229.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: »Handskelete von *Säugethieren*. I. *Mensch*, II. *Hund*, III. *Schwein*, IV. *Rind*, V. *Tapir*, VI. *Pferd*«, in: Carl Gegenbaur, *Grundzüge der vergleichenden Anatomie*, Leipzig 1870, S. 692.

Abb. 2: Tafel IV und V, in: Ernst Haeckel, *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen*, *Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammes-Geschichte*, Leipzig 1874, unpaginiert (zwischen S. 256 und 257).

Abb. 3: »Schwimmhautbildung«, in: Hans Friedenthal, *Die Sonderstellung des Menschen in der Natur. Mensch und Affe*, Berlin 1925, S. 85.

Abb. 4: »Geburtshelferkröte (*Alytes obstetricans*), zwei Männchen«, in: Paul Kammerer, *Neuvererbung oder Vererbung erworbener Eigenschaften*. *Erbliche Belastung und erbliche Entlastung*, Stuttgart und Heilbronn 1925, unpaginiert (zwischen S. 18 und 19).

Abb. 5a: Ernst Haeckel, *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen. Zweiter Teil. Stammesgeschichte des Menschen (6. Verbesserte Auflage)*, Leipzig 1910, S. 787.

Abb. 5b: »Geburtshelferkröte (*Alytes obstetricans*)«, in: Paul Kammerer, *Neuvererbung oder Vererbung erworbener Eigenschaften*. *Erbliche Belastung und erbliche Entlastung*, Stuttgart und Heilbronn 1925, unpaginiert (zwischen S. 20 und 21).

Abb. 6: »Der schlanke Lori (*stenops gracilis*)«, in: Ernst Haeckel, *Anthropogenie oder Entwickelungsgeschichte des Menschen*, *Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die*

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammes-Geschichte, Leipzig 1874, S. 477.

Abb. 7a: »Handverstümmelungen in der Holzverarbeitungsindustrie«, in: Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, Berlin 1928, S. 211.

Abb. 7b: Franz Kafka, »Unfallverhütungsmaßregel bei Holzhobelmaschinen«, in: *Amtliche Schriften*, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner, Frankfurt a.M. 2004, S. 194–206, hier: S. 296.

Abb. 8: Franz Reuleaux, *Theoretische Kinematik. Grundzüge einer Theorie des Maschinenwesens*, Braunschweig 1875, S. 51.

Abb. 9: Franz Reuleaux, *Theoretische Kinematik. Grundzüge einer Theorie des Maschinenwesens*, Braunschweig 1875, S. 489.

Abb. 10a: Franz Reuleaux, *Kurzgefaßte Geschichte der Dampfmaschine*, Braunschweig 1891, S. 50.

Abb. 10b: Charles A. Parsons, *The Steam Turbine. The Rede Lecture 1911*, Cambridge 1911, S. 24.

Abb. 11: »Wertigkeitstabelle der einzelnen Gliedabschnitte nach *Kausch*«, in: Carl Ritter, »Die Amputation und Exartikulation im Kriege«, in: *Ergebnisse der Chirurgie und Orthopädie* 12 (1920), S. 1–130, hier: S. 9.

Abb. 12(a–b): »Haken-, Ring- und Zangengriffe« und »Praktische Typengriffe der Hand«, in: Fritz Giese, *Psychologie der Arbeitshand*, Berlin 1928, S. 31f.

Abb. 13a: Ferdinand Sauerbruch, *Die willkürlich bewegbare künstliche Hand. Eine Anleitung für Chirurgen und Techniker*, *Erster Band*, Berlin 1916, S. 111f.

Abb. 13b: »Prothetische Versorgung eines Patienten mit Bizeps-Kanal«, in: Lutz Brückner, »Die Operation nach Sauerbruch-Lebsche-Vanghetti (Sauerbruch-Kineplastik)«, in: *Operative Orthopädie und Traumatologie* 3(3) (1991), S. 186–195, hier: S. 192.

Abb. 14: Carl Hermann Unthan, *Das Pediskript. Aufzeichnungen aus dem Leben eines Armlosen*, Stuttgart 1925, unpaginiert (zwischen S. 288 und 289).

Abb. 15–20: Robert Wiene, *Orlac's Hände* (Film), Österreich 1924.

https://doi.org/10.5771/9783968218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abb. 21–22: Chronozyklografische Aufnahmen und Drahtmodelle von Frank und Lillian Gilbreth, *Frank and Lillian Gilbreth Library of Management Research and Professional papers*, Purdue University Archives and Special Collections, West Lafayette, Indiana.

Abb. 23(a–b): »Die Spirale« und »Gestaltung des schwarzen Pfeils«, in: Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925, S. 43 und 47.

Abb. 24: Chronozyklografische Aufnahmen von Schreibversuchen von Frank und Lillian Gilbreth, *Frank and Lillian Gilbreth Library of Management Research and Professional papers*, Purdue University Archives and Special Collections, West Lafayette, Indiana.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dank

Die Arbeit an dieser Arbeit begann, als mir als studentischer Mitarbeiter einer Berliner Universitätsbibliothek ein Roman über Hände in die Hand fiel. Inmitten einer globalen Pandemie, in der auch der »offene Handschlag« (nach Rotpeter) nicht mehr erlaubt war, wurde sie als Dissertation an der Humboldt-Universität zu Berlin angenommen. Dass das Promotionsprojekt mit dem Erscheinen dieses Buches nun abgeschlossen ist, wäre ohne die Unterstützung einiger Institutionen und vieler Menschen nicht möglich gewesen. Ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Mein Dank gilt zuallererst Joseph Vogl und Caroline Torra-Mattenklott, deren Lob und Kritik die Arbeit formten und deren Anleitung und Ermutigung ihr Fortschreiten sicherten. Gefördert wurde die Arbeit durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volks, der ich nicht nur für die finanzielle Unterstützung, sondern auch für persönliche und intellektuelle Anregungen sehr zu danken habe. Die Publikation der Arbeit unter der CC-Lizenz war dank dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin möglich. Nichts möglich gewesen wäre ohne das PhD-Net »Das Wissen der Literatur«, seinen Diskussionsräumen und Denkanstößen, an denen ich teilhaben und mitwirken durfte. Den Menschen, die den vielbeschworenen »Kollektivgedanken« dieses Netzwerks realisiert haben, den Koordinator:innen, den Mitgliedern, dem Kollegium und den Gästen – ihnen allen danke ich für die gemeinsame Zeit.

John Hamilton, Jermain Heidelberg und Sina Hoche danke ich für ihre Gastfreundschaft jenseits des Atlantiks, Davide Giuriato und Stefan Willer für ihre futurologischen Hilfestellungen. Meinen Erstleser:innen Jasmin Köhler, Florian Scherübl, Marco Weßnigk und Mirjam Wulf danke ich für Ihre kritische Aufmerksamkeit. Ein besonderer Dank gilt Robert Loth, Marius Reisener und Klaus Wiehl, die in guten wie in schlechten Momenten mit Rat und Tat bei der Hand waren. Sophia danke ich für ihren Humor, ihre Energie und ihren Zuspruch. Ohne das Vertrauen und die Zuversicht meiner Eltern hätte, was jetzt zu Ende ist, nie anfangen können. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783988218991 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -