

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.] zugleich die Ehrenbezeugung 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.

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 Ehrenbezeugung 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.

der Ununterscheidbarkeit¹⁶⁹ 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.

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 »müheles 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 unglaublich. 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.

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 schlägt 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 Selbstaudrucks und seiner mittelbaren Identifikation im Horizont codifizierter Zeichensysteme

178 Ebd., S. 229f.

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 Kinetheorie 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.

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 unglaubliche 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 mittelbarer 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' unglaubliche 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, Frankfurt a.M. 1991, S. 438–465, hier: S. 439.

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.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Perutz' Erzählung neu lesen. Die Sprache des Soldaten entwirft in einem ersten Schritt ein gestisches Paradies idealer Verständigung. Je unglaublicher 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 Konfliktthorizont von Arbeits- und Ausdrucksgeste erweitert. Wo bei Gilgi die Geste als ein literarischer Möglichkeitsraum und als Ort alternativer Handlungsoptionen

bestimmbar ist, wird sie in Benns Erzählung zur Figur der Depotenziierung, 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 wissenschaftsgeschichtlichen Bezüge und Anspielungen wurden in der Forschung – mit einiger Verspätung¹⁹⁶ – 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 Zeit*, 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

sie unter den drei Diskursfeldern Psychologie, pathologische Anatomie und Hirnforschung zusammen¹⁹⁷ 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-cheiologischen 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 wissenschaftsgeschichtlichen 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.

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 brähe 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 Apparateil: 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.

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 wissenschaftsgeschichtlicher 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. Natali 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.

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 ›zitatierter‹ 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.

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 entrisen, 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.

c) Repotenzialisierung der Geste: Franz Kafka

Rönnés 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.

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 gegenstätzliche 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.

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 Theaters²²⁸ und des Kinos²²⁹ 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. Its 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 entnehmen 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.

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 Schweben. [...] 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.

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 zurückziehen) 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.

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 »verzweifelt Fuchteln einer Sprache, der ihr Sinn entzogen wurde«. ²³⁸ Die bekanntlich direkt zu Beginn des Schreibprozesses verfasste Abschlussequenz 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.

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 vorausschicken 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

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 Schlusszene 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 Möglichkeits-sinn beschreiben ließe, findet in der düsteren Hinrichtungsszene des *Process* wohl nicht ihr allerbestes Beispiel, wo sie eher einen verzweiferten 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.

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, 334²⁴²)

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.

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.

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 Potenzfigur²⁴⁹

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 Schreibszenen« sprechen, die das transitive Schreiben des Werk zugunsten eines intransitiven Schreibens zurückstellt (vgl. Rüdiger Campe, »Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen«, 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-

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.«

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.