

Susanne Strätling (Potsdam)

## Philologie der Hand

Was ist eine Philologie der Hand? Der Titel dieses Essays legt die Vermutung nahe, dass philologische Paradigmen sich nach Körperteilen ordnen lassen. Gedacht als ein *corpus philologicum* hätte die Philologie dann gewissermaßen neben Gliedmaßen wie dem Kopf auch Hand und Fuß. Auf ein solches Projekt aber wird sich auch eine leib sensible Literaturwissenschaft mit guten Gründen nicht einlassen wollen. Zwar hat sie im Zuge einer anthropologischen Neuerfindung der Geisteswissenschaften an der „Wiederkehr des Körpers“<sup>1</sup> partizipiert, die philologische Körperkultur geht jedoch nicht so weit, ihr Wissen am Leitfaden des Leibes neu zu systematisieren.

Und doch kennt die Wissenschaftsgeschichte der Philologien zwei prominente Fälle einer solchen somatischen Systematik ihrer Disziplin: die Ohrenphilologie und die Augenphilologie. Ohrenphilologie konzentriert sich auf die Tonalität der Dichtung. Sie diskutiert Literatur vor allem als akustisches Phänomen und begreift die Stimme selbst in etablierten Buchkulturen noch als poetisches Primärmedium. Ihr Einzugsbereich beginnt bei den rhapsodischen Sängern und reicht über die monastischen Murmler bis hin zu den modernen Deklamatoren. Ohrenphilologisch zu lesen bzw. zu hören bedeutet erhöhte Aufmerksamkeit für Phänomene der Mündlichkeit und Stimmlichkeit (*vocalité*).<sup>2</sup> Mündlichkeit betrifft v.a. eine spezifische präskriptive Verfasstheit oraler ‚Texte‘, Stimmlichkeit hingegen betrifft die präverbale phonetische Qualität des Sprechens als leib sinnlicher Spur. Dagegen besinnt sich die Augenphilologie auf die basale Tatsache, dass spätestens mit dem Eintritt in die sogenannte Gutenberg-Galaxie vor allem Prosa nicht mehr laut, sondern leise gelesen wird, was nichts anderes heißt, als dass sie vor allem gesehen wird. Texte, die lesbar sein wollen, müssen in erster Linie eines sein: sichtbar. Jeder Lesbarkeit von Literatur geht ihre Sichtbarkeit voraus. Oder anders formuliert, die Sichtbarkeit der Schrift bedingt die Lesbarkeit der Literatur.<sup>3</sup>

Die Frage, ob sich die Philologie und ihre Lektüren entweder am Auge oder am Ohr orientieren sollten, ist insofern schematisch, als sich akustische und optische Aspekte der Literatur nicht restlos auf orale oder literale Traditionen verrechnen lassen. Ungeachtet dessen erweist sich das opto-akustische Raster als

---

<sup>1</sup> Dietmar Kamper: Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

<sup>2</sup> Paul Zumthor: La poésie et la voix dans la civilisation médiévale. Paris: Presses universitaires de France 1984.

<sup>3</sup> Susanne Strätling/ Georg Witte: „Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität.“ In: dies. (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Wilhelm Fink 2006, S. 7–18.

stabiler literaturwissenschaftlicher Topos, an dem ein machtvoller geistesgeschichtlicher Dualismus zu Tage tritt. Während die lauten Ohrenleser den Phonologozentrismus feiern, beziehen sich die leisen Augenleser auf einen kulturgeschichtlich tief verwurzelten „Adel des Sehens“<sup>4</sup>, der auch Buchstaben noch zu abstrakten Anschauungsfiguren nobilitiert. Wo also die Akustiker der Literatur einer beseelten Schallkunst das Wort reden, pflegen die Optiker eine antike Analogie von Auge, Idee und Geist.

Beide Positionen verfügen über eine starke Tradition. Mit dem sogenannten „skopischen Regime“<sup>5</sup> der Moderne aber gerät ihr Kräfteverhältnis spürbar ins Ungleichgewicht. Unter dem Einfluss neuer Bildtechnologien und Sehordnungen wird die optische Perspektive zur kulturellen Dominante. Die Krise des Hörens kulminiert schließlich im Augenkult der europäischen Avantgarden. Sie unterstellen die Ästhetik der Ägide des Gesichtssinns, und zwar in Schrift wie in Bild. Wohl nirgends kommt diese enge Orientierung am Auge als kulturellem und ästhetischem Leitorgan so prägnant zum Ausdruck wie in der avantgardistischen Identifikation der Kunst mit „neuem Sehen“. Erstmals ausformuliert wird das in einem der Gründungsmanifeste der Avantgarde, Viktor Šklovskijs „Kunst als Verfahren“ (Iskusstvo kak priem, 1917): „Das Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, nicht als Widererkennen.“<sup>6</sup> Wie radikal die Konsequenzen dieses Programms für jede Idee einer Tonalität von Literatur sind, bringt El Lissitzky in den acht Thesen seines Merz-Manifests „Topographie der Typographie“ (1923) auf den Punkt. Gleich die erste These lautet: „Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört.“<sup>7</sup>

Dieser Optozentrismus der Literatur bleibt jedoch nicht unbestritten. Er ruft verschiedenste Initiativen zur Wiederbelebung literarischer Sprech- und Hörkultur auf den Plan. Eduard Sievers, maßgeblicher Stichwortgeber dieser Bewegung und Gründervater der Schallanalyse der Literatur, fordert „daß mithin neben die bisher vorwiegend mit Stillesen arbeitende Augenphilologie, wie man sie kurzerhand nennen kann, eine auf der Erforschung der Eigenheiten und Gesetze der lebendigen, lauten Rede aufgebaute Sprech- und Ohrenphilologie als notwendige und selbständige Ergänzungsdisziplin treten müsse“.<sup>8</sup> Ausgearbeitet wird diese Ergänzungsdisziplin und ihr methodisches Inventar in den vielfältigen künstlerisch-wissenschaftlichen Laboratorien der Epoche. 1918 gründet etwa der

---

<sup>4</sup> Hans Jonas: Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne in Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973.

<sup>5</sup> Martin Jay: „Scopic Regimes of Modernity.“ In: Hal Foster (Hg.): Visioning Visuality. Seattle: Bay Press 1988, S. 3–23.

<sup>6</sup> Viktor Šklovskij: „Kunst als Verfahren / Iskusstvo kak priem.“ In: Texte der russischen Formalisten. Bd. I. Hg. v. Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink 1969, S. 5–35, hier S. 14f („Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание.“)

<sup>7</sup> El Lissitzky: „Topographie der Typographie“ (1923). In: Werke und Aufsätze von El Lissitzky (1890–1941). Zusammengestellt und eingeleitet von Jan Tschichold. Berlin: Gerhardt Verlag 1988, o.S.

<sup>8</sup> Eduard Sievers: Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg: Carl Winter 1912, S. 78.

Theaterwissenschaftler Vsevolod Vsevolodskij-Gerngross im revolutionären Petrograd ein „Institut des lebendigen Wortes“ (Institut živogo slova), um künstlerische Sprecherziehung zu fördern und angewandte Deklamationsforschung zu betreiben. Auch angestammte Domänen der Schaulust werden nun zu Klangsphären. 1921 eröffnet in Moskau das Theater des Lesers (Moskovskij Teatr Čteca) unter der Leitung Vasilij Serežnikovs. Hier werden Dramen nicht inszeniert und gesehen, sondern vorgelesen und gehört. Im Theater des Lesers agieren gewissermaßen Kippfiguren des tauben Theaterbesuchers, wie wir ihn von Diderot kennen. Diderot pflegte im Theater seine Sitznachbarn damit zu verblüffen, dass er sich während der Vorstellung die Ohren zuhielt, um das Schauspiel ohne jeden Höreindruck rein pantomimisch wahrzunehmen – und an den jeweils passenden Stellen auch ohne Worte Tränen zu vergießen. Serežnikov hingegen erfindet die Schaukunst des Theaters als Sprechkunst neu. Die Bühne ist hier nicht mehr Szene des Sehens, vielmehr wird der Zuschauer zum Zuhörer.

Ohr- und Sprechphilologie konzentrieren sich vor allem auf Lyrik und Dramatik, also auf diejenigen Gattungen, die über medienhistorische Umbrüche hinweg ihre Affinität zur Stimme bewahrt haben. Im Zuge der modernen Suchbewegung nach dem Ohr im Text befragt die Philologie aber auch die Erzählprosa neu auf das *gesprochene* Wort. Es bildet sich ein weiterer Zweig der ohrenphilologischen Ergänzungsdisziplinen heraus: die *skaz*-Forschung. Begründet wird sie durch Boris Ėjchenbaum, Mitarbeiter im soeben eröffneten „Institut des lebendigen Wortes“. In seiner Studie über die „Die Illusion des *skaz*“ (Illjuzija skaza, 1918) kritisiert Ėjchenbaum unter expliziter Rückversicherung bei Sievers:

Wir sprechen immer von Literatur, vom Buch und vom Schriftsteller. Eine von Schrifttum und Druck bestimmte Kultur hat uns an den Buchstaben gewöhnt. Wir Schriftgelehrte sehen das Wort nur; es ist für uns immer etwas unlösbar mit dem Buchstaben Verbundenes. Oft vergessen wir völlig, daß das Wort an sich mit dem Buchstaben nichts gemeinsam hat, daß es eine lebendige, bewegliche Tätigkeit ist, die von der Stimme, der Artikulation und Intonation gebildet wird, zu denen dann noch Gesten und Mimik hinzutreten. Wir denken, daß der Schriftsteller schreibt. Das trifft aber nicht immer zu, und für den Bereich des künstlerischen Wortes gilt es meistens nicht.

Мы всегда говорим о литературе, о книге, о писателе. Письменно-печатная культура приучила нас к букве. Слово мы, книжники, только видим; оно всегда для нас – нечто неразрывно связанное с буквой. Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет – что оно есть живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще

жесты и мимика. Мы думаем – писатель пишет. Но не всегда это так, а в области художественного слова – чаще не так.<sup>9</sup>

Wenige Jahre später spitzt Viktor Vinogradov in einem Beitrag zur Stilistik des *skaz* (*Problema skaza v stilistike*, 1925) diese philologische Selbstbeschränkung auf den eingangs skizzierten Dualismus zu:

Die ‚Ohrenphilologie‘, eine illegitime Tochter der Dialektologie, hat die Literaturhistoriker verstört. Sie merkten nun, dass sie die Ohrenanalyse nicht nur auf den Vers anwenden mussten, in dem das offensichtliche Moment des ‚Klanges‘ die Forscher zwang, von der Augenphilologie zur Akustik überzugehen, sondern auch auf die künstlerische Prosa.

Слуховая филология (Ohrenphilologie) – побочная дочь диалектологии – смутила историка литературы. У историков литературы родилась потребность – применить слуховой анализ не только к стиху, в котором момент звучания – яркий до очевидности – прежде всего побудил исследователей уйти от глазной филологии (Augenphilologie) в акустическую, но и к области художественной прозы.<sup>10</sup>

Diese Plädoyers für eine ausgeprägte akustische Sensibilisierung im Lesen verdeutlichen zweierlei. Zum einen, wie naheliegend es ist, das literarische Feld zwischen den Polen Auge und Ohr zu vermessen, denn auf diese Weise lässt sich darin eine medienhistorische und kulturtechnische Entwicklung eintragen, die Stimme, Schrift und Bild jeweils neu konfiguriert. Literaturgeschichte kann damit am Leitfaden eines Paradigmenwandels von oralen zu literalen und damit von Hör- zu Sehkulturen geschrieben werden. Marshall McLuhan hat diesen Wandel in eine geradezu biblische Formel gefasst: „The giving to man of an eye for an ear by phonetic literacy is, socially and politically, probably the most radical explosion that can occur in any social structure.“<sup>11</sup>

Zum anderen und gegen diese glatten Ablösungsnarrative zeigt sich aber auch, wie reduktionistisch die Auge-Ohr-Dyade letztlich bleibt, denn Literatur ist keineswegs nur ein audiovisuelles Phänomen, das allein in Konkurrenzen oder Komplementaritäten von Hören und Sehen erfassbar wäre. Sie ist nicht Schall- *oder* Bildkunst, ist nicht Laut *oder* Letter. Sie tritt sozusagen nie in Reinform auf, sondern ist vor allem ein Geschehen der intrikaten Beziehungen zwischen verschiedenen sensorischen und medialen Registern. Mehr noch: Sie agiert nicht nur zwischen Auge und Ohr, sie nimmt permanent Triangulierungen zwischen Auge, Ohr und Hand vor. In diesen Dreiecksbeziehungen kommt der Hand eine entscheidende Funktion für die Relativierung oder auch Neujustierung der

---

<sup>9</sup> Boris Ėjchenbaum: „Die Illusion des *skaz* / Illuzija skaza.“ In: Texte der russischen Formalisten. Bd. I. Hg. v. Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink 1969, S. 161–167, hier S. 161.

<sup>10</sup> Viktor Vinogradov: „Das Problem des *skaz* in der Stilistik / Problema skaza v stilistike.“ In: Russischer Formalismus. Hg. v. Jurij Striedter. München: UTB 1994<sup>5</sup>, S. 169–191, hier S. 171.

<sup>11</sup> Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London; New York: MIT Press 1964, S. 60f.

Philologie im Zeichen des Auges oder des Ohres zu. Diese These möchte ich mit Blick auf drei poetische Bewegungen nachzeichnen:<sup>12</sup>

1) Poetik der Chirologie

2) Poetik des Werkzeugs

3) Poetik der Berührung

In diesen drei Poetiken finden die wesentlichen diskursiven Stränge zusammen, welche die Philologie der Hand im Feld von Auge und Ohr prägen: Das ist zum einen die rhetorische Tradition einer *manus loquens*, wie sie erstmals bei Quintilian voll zum Tragen kommt; zum zweiten die praxeologische Tradition der Hand als *instrumentum instrumentorum*, die in der aristotelischen Lehre vom Lebendigen vorformuliert ist; und schließlich, drittens, die phänomenologische Tradition einer haptischen Naherfahrung von Literatur und Kunst, die mit Herders Studien zur Plastik ästhetikgeschichtlich an Einfluss gewinnt und wesentlicher Impuls für die von Ulrike Zeuch beobachtete Umkehr der Sinneshierarchie im 18. Jahrhundert ist.<sup>13</sup>

Wenn ich diese drei Stränge im Folgenden näher beleuchte, so geht es mir nicht darum, die Hand zum exklusiven Zentralorgan ästhetischer Produktion oder Perzeption zu stilisieren. Es ist auch nicht mein Anliegen, die Literaturwissenschaften darauf zu verpflichten, jeden Text auf Handmotiviken oder praktische Handhabungen hin zu lesen. Vielmehr steht zur Debatte, wie die Hand als dritte Größe in das opto-akustische Paradigma eingreift und es auf ganz unterschiedliche Weise manipuliert. Erst mit einem Blick auf diese Manipulationen lässt sich eine perspektivische Verengung des philologischen Auge-Ohr-Denkens auflösen, das sich trotz punktueller Aufmerksamkeit für taktile Phänomene noch immer hartnäckig hält.

### **Ad 1) Poetik der Chirologie**

Poetiken der Chirologie bearbeiten das weite Feld der Supplementierungen zwischen Hand und Mund. Sie speisen sich dabei vor allem aus dem Wissen um die Beredsamkeit des Leibes, das die *actio*-Lehren der antiken Rhetoriken bereitstellen. Was hier an Techniken erarbeitet wird, um Wort und Hand zu performativer Eloquenz zu konstellieren, hinterlässt Spuren in so unterschiedlichen Bereichen wie Sprachursprungstheorien, Taubstummengraphen oder dramaturgischen Gestentraktaten. All diese Verzweigungen teilen dabei eine Vision: Die Hand ist das Medium, mit dem das Wort nicht mehr zum Ohr, sondern zum Auge spricht.

---

<sup>12</sup> Für eine ausführlichere Argumentation siehe Susanne Strätling: Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. Paderborn: Fink 2017.

<sup>13</sup> Ulrike Zeuch: Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer 2000.



Abb. 1: Stefan Javorskijs „Rhetorische Hand“. Auf dem oberen Handgelenk findet sich ein erläuternder Zusatz: „Rhetorik ist die Kunst der schönen Rede; sie besteht aus fünf Teilen“. Abb. aus: Stefan Javorskij: Ritoričeskaja Ruka [1705]. St. Petersburg: Verlag OLDP 1878, S. 10.

Damit erweist sich die Hand als Schnittstelle, an der Wortsprache und Körpersprache wechselseitig ineinander übersetzt werden. Mit dieser Übersetzungsbewegung tritt die Hand in ein doppeltes Verhältnis ein: Sie verspricht einerseits dem abstrakten Verbalzeichen physische Evidenz, zugleich aber zwingt sie andererseits den Körper in das strenge Raster der Symbolisierung. Sie erscheint als Ort, an dem sich die Naturalisierung der Sprache mit der Artifizialisierung des Leibes berührt, an dem sowohl Sprache plastisch greifbar wird als sich auch der Körper zum Zeichen abstrahiert. Stefan Javorskijs „Rhetorische Hand“ (Ritoričeskaja ruka, Ende 16. Jh.) setzt dieses chirologische Wechselspiel von Hand und Wort kunstvoll ins Bild (Abb. 1).<sup>14</sup>

Sie zeigt die Hand als Allegorie der Rhetorik und zugleich das damit einhergehende Visualisierungsbegehren: Während den Fingern der einen Hand die fünf *partes oratoriae* eingeschrieben sind, trägt der Zeigefinger der anderen die Inschrift: „siehe!“ (*zri!*). Konsequenter noch als Stefan Javorskij hat John Bulwer die Rhetorik zur Chironomie umformuliert. Bulwer entwickelt aus der – paläoanthropologisch immer wieder aufgegriffenen – Annahme, dass Hand und

<sup>14</sup> Stefan Javorskij: Ritoričeskaja Ruka. Sankt Peterburg: Imperatorskoe Obščestvo ljubitelej Drevnej Pis'mennosti 1878 [Lithographierte Ausgabe; Bd. XX], 9f. („Быти аки пять перстов, от сих прочее пяти перстах здѣ по единому речется рука риторическая пятию частями или пятию персты оукрѣпленная. В шуицѣ еѣ богатство и слава.“)

Wort sprachlogisch und sprachgenetisch miteinander verbunden seien, eine Manualrhetorik, deren Zeicheninventar er in sechs chirogrammatischen Tafeln bildlich festhält (Abb. 2).<sup>15</sup>



Abb. 2: Eine von sechs chirogrammatischen Tafeln aus John Bulwer: *Chirolgia: Or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of manual Rhetoric*. Hg. v. James W. Cleary. London/ Amsterdam: Feffer & Simons 1974, S. 115.

Vor dem Hintergrund dieser *rhetorischen* Koppelungen von Hand und Wort bilden sich *poetische* Chirologien aus, denen es nicht darum geht, wie Bulwer eine streng kodifizierte physiologische Ausdruckslehre zu entwickeln. Vielmehr konstellieren sie Hand, Auge und Ohr in variierenden Versuchsanordnungen für experimentelle Konzepte poetischer Rede, die sich quer stellen zur klassischen opto-akustischen Ordnung. Exemplarisch dafür steht das Konzept der Lautgeste, das um 1900 vermittelt über Wilhelm Wundts Völkerpsychologie eine breite Resonanz in der Poetik erfährt.

Die Lautgeste ist ein Hybridbegriff, der Phonetik und Somatik miteinander kreuzt. Anders als in den rhetorischen Chirologien geht es hier nicht darum, die Hand über geformte und genormte Gestik zum Supplement der Lautsprache zu machen, d.h. Rede aus dem Mund heraus in die Extremitäten hinein zu verlagern,

<sup>15</sup> John Bulwer: *Chirolgia: Or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of manual Rhetoric*. Hg. v. James W. Cleary. London/ Amsterdam: Feffer & Simons 1974.

um den gesamten Körper in ein Sprechorgan zu verwandeln. Vielmehr zieht sich die Hand hier in den Mund zurück. Laut und Geste treten in eine Beziehung zueinander, welche die Zunge sozusagen als intraorale Hand begreift. Das gesamte Schauspiel der Geste vollzieht sich damit unter umgekehrten Vorzeichen. Während die klassische Gestenlehre die Hand zu demjenigen Körperteil erklärte, der die Zunge ersetzen soll, argumentiert die Lautgeste genau anders herum: In der Lautgeste substituiert die Zunge die Hand. Und zwar tut sie das so, dass in der Artikulationsbewegung die Handbewegung durchscheint.

Erste Ansätze zu dieser Überlagerung finden sich bereits in Sievers' schallanalytischen Exerzitien. Ihre Artikulationstechniken können nicht nur als Musterbeispiele der Ohrenphilologie gelten. Sie sind vor allem Übungen zur Koordination von Mund, Auge und Hand:

Um weitergehen zu können, muß ich gleich hier einen kleinen Versuch einschalten, bei dem ich bitte, die von mir ausgeführten Gesten und Bewegungen auch Ihrerseits mitmachen zu wollen. Ich spreche etwa die Worte:

*Da steh ich nun, ich armer Tor,  
Und bin so klug als wie zuvor*

mit leicht geballter Faust, die Hände etwa in Schulterhöhe und etwa 70cm voneinander entfernt haltend, einmal die Daumen locker eingeschlagen, ein andermal sie ausschlagend und aufrichtend, und die Hände abwechselnd in der Form einer schräg liegenden Acht und einer schräg liegenden Ellipse (dann nach links oder nach rechts kreisend) gegen einander bzw. voneinander bewegend (Fig. 27, 24, 23), und finde dabei, daß nur eine von all diesen Einstellungen und Bewegungen zum Text paßt, daß aber gerade diese Art gar nicht taugt für einen Text wie

*Oh sähst du, voller Mondenschein,  
Zum letztenmal auf meine Pein.*

Hier darf man die Faust nicht ballen, vielmehr muß man etwa Daumen und Zeigefinger mit den Spitzen locker Zusammenlegen, die übrigen Finger (die vorher geschlossen waren), namentlich den kleinen, ein wenig abspreizen; die Bewegung muß ‚linkskreisend‘ sein (Fig. 65).<sup>16</sup>

Die Figurenangaben beziehen sich auf Gustav Beckings rhythmische Kurven, die Sievers zu diesem Zweck adaptiert (Abb. 3).<sup>17</sup> Die Becking-Kurven visualisieren zunächst nichts anderes als manuell übertragene Intonationen. Sie zeigen die Bewegung einer Hand, die der Bewegung einer Artikulation zu folgen hat.

---

<sup>16</sup> Eduard Sievers: Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge. Heidelberg: Winter 1924, S. 196f.

<sup>17</sup> Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg: Benno Filser 1928.

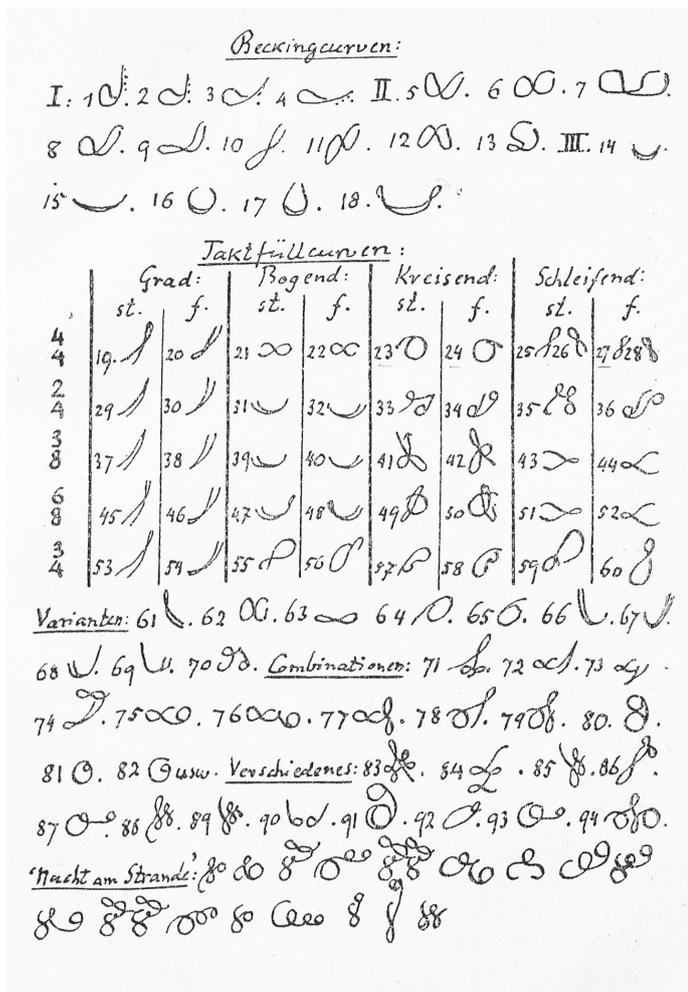


Abb. 3: Beckingkurven: Aus: Eduard Sievers: Ziele und Wege der Schallanalyse. Zwei Vorträge. Heidelberg: Winter 1924 (Sonderdruck aus der Festschrift für Wilhelm Streitberg: Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft), S. 65–111, hier S. 73. Sievers orientiert sich hier an der Historischen Tabelle der Schlagfiguren nach Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* (1928).

Sievers' Schallanalyse steht damit in einer doppelten Funktion. Sie soll aus schriftlich vorliegenden Texten die ihnen immanente Klang- und Intonationsstruktur herausdestillieren, um dann dieser Tonspur als sogenannte „Personalkurve“ eine graphische Figur zu geben. Als vermittelnde Instanz in diesen Übersetzungsschritten von der Schrift zum Klang und vom Klang in die Kurve fungieren die Hand und ihre Bewegungen. Um stumme Texte in Töne und Töne wiederum in figurative Diagramme zu übertragen, braucht es eine Handbewegung. An ihr lässt sich der Sprachduktus der Dichter ablesen. Sie ist nicht Träger eines Bild-, sondern eines Klangkörpers. Im rhythmischen Schlagen der Hand liegt damit der Kern einer gestischen Kinetographie der Intonation.

Wie aber wird aus der Becking-Kurve eine Lautgeste? Einen Weg dazu weist die symbolistische Poetik Andrej Belyjs. Beginnend mit seinen frühen poetologischen Manifesten bis zu den Ende der zwanziger Jahre publizierten

Untersuchungen über die Dialektik des Rhythmus durchzieht der Gedanke des Gestischen Belyjs Poetik. Leitmotiv dieser vielen Studien ist Belyjs Versuch, die Geste im Mund aufzuspüren. Anders als die klassische Chiologie delegiert Belyj nicht die verbale Redekompetenz an die Hand und ihre Bewegungen – er situiert die Hand und ihre Manipulationen ihrerseits in der Mundhöhle. Belyjs Studien zur Lautgeste entstehen in dem von Wundt und Sievers eröffneten Resonanzraum der Sprache, gestalten ihn jedoch stark um. Wo es den Ohrenphilologen darum geht, die Effekte immaterieller Vibrationen und Schwingungen von Artikulation evident zu machen, indem Klangwellen in graphische Linien übersetzt werden, dort sucht Belyj nach einer intraoralen Geste, die sich an Auge und Ohr zugleich richtet.

Das zeigt sich besonders prägnant in Belyjs „Poem über den Klang“ *Glossolalie* (1922). Darin entwirft Belyj eine Analogie von Lautgeste und Handgeste, die jeden Vokal und jeden Konsonanten phono-gestologisch befragt. Nach Belyj drückt sich etwa im /a/ die „Vielfalt des Öffnens der Hände“ aus, im /e/ wiederum „wiegt sich die Seele in den verschränkten Händen“, dem /i/ hingegen entspricht die „Geste der erhobenen Hand mit ausgestrecktem Finger“ und im /o/ artikuliert sich eine Umarmung.<sup>18</sup>

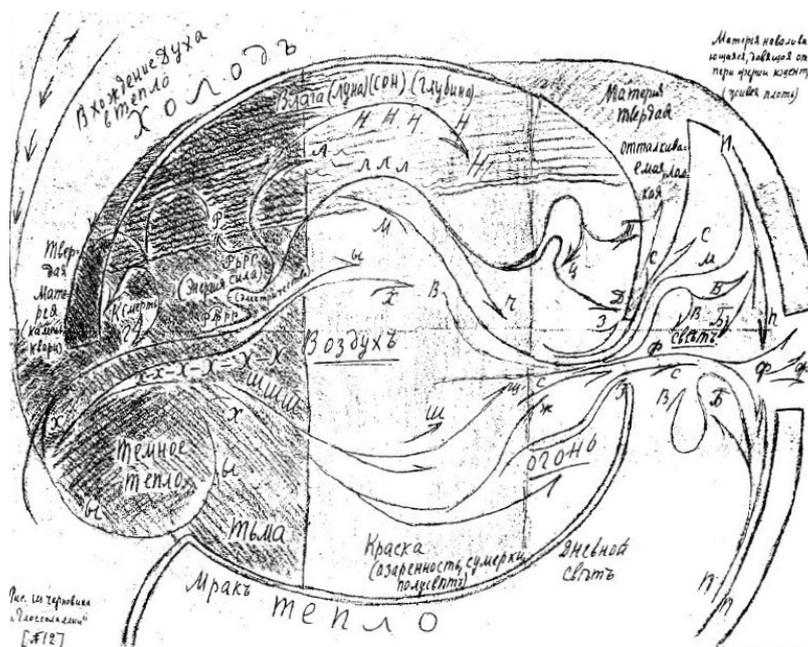


Abb. 4: Andrej Belyjs Zeichnung der Mundhöhle. Aus: Andrej Belyj: *Glossolalie/Glossolalia. Poem über den Laut / A Poem about Sound*. Hg. v. Taja Gut. Rastatt: Pforte 2003, S. 261.

Unverkennbar sind diese Assoziationen von Belyjs intensiver Auseinandersetzung mit der Anthroposophie geprägt. Die „Glossolalie“ entsteht unmittelbar nach Rückkehr aus Dornach, wo Belyj am Aufbau des Goetheanums mitgewirkt hatte. Belyj aber geht es nicht um ein bloßes Ausbuchstabieren anthroposophisch-eurythmischer Lehren. Ihm sind Laute „Kehlkopfbewegungen“ und diese

<sup>18</sup> Andrej Belyj: *Glossolalija. Poéma o zvuke* [1922]. Moskva: evidentis 2002, S. 96.

wiederum nichts anderes als Gesten. In seinen vorbereitenden Studien zu „Glossolalija“ untersucht Belyj deshalb die Artikulationsvorgänge im Mund und entdeckt dabei gestische Gesetze im Zusammenspiel von Artikulationsorganen und Phonationsstrom (Abb. 4): „Die Gesten des Klangs setzen sich zusammen aus der Berührung der Zunge mit der Spirale des Luftstroms. [...] die Zusammenführung der Linien des Luftstroms und der Zunge ist die Verbindung von Körper und Hand“.<sup>19</sup>

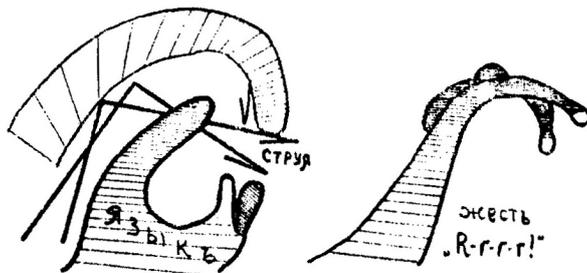


Abb. 5: Lautgeste für „Rrrr!“ Auch hier ist links die Position der Zunge mit der Bewegung des Luftstroms gezeigt, rechts die Bewegung des Körpers. Aus: Andrej Belyj: Glossolalija. Poëma o zvuke. Moskva: evidentis 2002, S. 11.

Diese Verbindung veranschaulicht die tänzerische Nachbildung der Sprachartikulation (Abb. 5). In wechselseitiger Bespiegelung von akustischer und kinetischer Choreographie wird der Mikrokosmos der Mundhöhle zur Bühne, auf der Lautgesten inszeniert werden. Und diese Lautgeste wiederum lässt sich aufzeichnen als Ornament einer Lautlineatur, als Kinetogramm des tänzerischen Zusammenspiels von Luftströmen und Zungenbewegungen (vgl. Abb. 6).

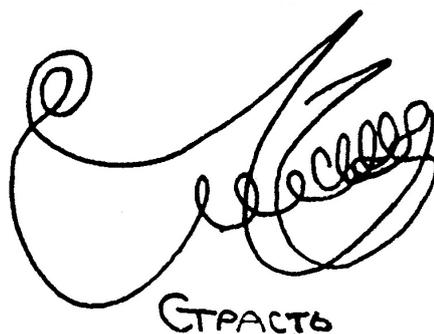


Abb. 6: Transkription der Lautgeste von „Leidenschaft“. Aus: Belyj: Glossolalija, S. 114.

Diese Zeichnungen erinnern an Becking-Kurven, ohne deren strenge Systematik zu übernehmen. Und auch ihr Anliegen ist ein anderes. Die Poetik der Lautgeste ist nicht mehr, wie bei Sievers, der Versuch, eine Artikulationsbewegung gestisch

<sup>19</sup> Ebd., S. 115f. (Übers. S. St.) („Жесты звука слагаются: прикосновением языка и спиралью струи [...] сложение линий струи с языком – соединение тела и рук“).

nachzubilden und dann eine Kurve dieser Handgeste zu zeichnen. Sie zielt vielmehr auf die artikulatorische Nachbildung einer Handbewegung. Die Lautgeste ist ein Modus des Sprechens, welcher die Zunge gestikulieren lässt.

Alle Bewegungen der Zunge in unserer Mundhöhle sind wie Gesten einer handlosen Tänzerin, welche die Luft wie einen tanzenden Schleier aus Gaze sich winden lässt. [...] Gesten der Hände spiegeln alle Gesten der handlosen Tänzerin, die in der dunklen Kammer tanzt, unter der Wölbung des Gaumens; die handlose Mimik spiegelt die Bewegung der Hände. [...] Die handlose Zunge hat unsere Handbewegungen abgeschaut und sie mit Lauten wiederholt. Die Laute kennen die Geheimnisse der ältesten Seelenbewegungen; so wie wir die klingenden Wortsinne aussprechen, so wurden wir einst geschaffen; unsere Laute, unsere Worte, werden Welt: wir erschaffen den Menschen aus Worten; und Worte sind Handlungen.

Все движения языка в нашей полости рта – жест безрукой танцовщицы, завивающей воздух как газовый, плящущий шарф. [...] Жесты руки отражают все жесты безрукой танцовщицы, пляшущей в мрачной темнице: под сводами неба; безрукую мимику отражает движение рукою. Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками; звуки ведают тайны древнейших душевных движений; так, как мы произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки – слова – станут миром: творим человека из слов; и слова суть поступки.<sup>20</sup>

In diesem Zitat ist die Poetik der Chiologie als akustische Gestologie zugespitzt: Lautgeste heißt weder, die Hand als Mund noch die Zunge als Hand zu begreifen und damit eine schlichte Ersetzungsbewegung durchzuführen. Vielmehr stellt Belyj die Zunge als handloses Organ eines Sprechens mit den Händen vor. Die Signifikanz der Lautgeste liegt in dieser Paradoxie: Ohne eine Hand zu haben, kann die Zunge für die Lautsprache sein, was die Hand für die Körpersprache ist. Als handloses Organ bildet die Zunge ohne Hände Handgesten nach, übersetzt manuelle in artikulatorische Motorik und damit Handgesten in Lautgesten. Letztlich formuliert sie damit die chiologische Philologie der Hand phonologisch um.

Belyjs Schleiertanz der Zunge scheint weitest möglich entfernt von den handfesteren Poetiken der Hand, wie sie etwa in Konzepten des Werkens mit Worten vorliegen. Und doch bildet das Konzept der Lautgeste einen Brückenbegriff zwischen einer Poetik der Chiologie und einer Poetik der Operativität. Schon im zitierten Passus aus der „Glossolalie“ zeichnet sich ab, dass im gestischen Zungentanz auch eine glossogenetische Welterzeugung wurzelt. Worte sind Handlungen, heißt es hier. Jenseits der Performanz der Lautgeste eröffnet sich damit ein Bereich, in dem Worte Werkzeuge sind. Chiologie und Chiopraxis greifen dort ineinander, wo das Wort als *organon* wirkt.

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 9f.

## Ad 2) Poetik des Werkzeugs

Diese Vermutung bestätigt sich, zieht man Ernst Kapps Verwendung des Begriffs „Klanggeberde“ heran. Die „Klanggeberde“ steht der Wundt'schen Lautgeste nahe, weist jedoch nicht in das Register des Gestisch-Performativen, sondern in dasjenige des Manuell-Operativen. Kapp setzt den Begriff in den *Grundlinien einer Philosophie der Technik* ein, um seine Theorie des Werkzeugs als Organprojektion zu stützen. Für Kapp ist die Sprache „vergeistigtes Werkzeug“ und das „Sprachwerk“ „Product der Functionen von Hirn, Hand und Zunge“.<sup>21</sup> Fundiert im Körper ist Sprache Effekt des *organon* in seiner Bedeutung als Körperglied, Werkzeug und Stoff.

Wie nahezu alle Werkzeugdenker der Sprache so bezieht sich auch Kapp hier auf den *Kratylos*. Platon hatte darin das Wort als Instrument zum Benennen bezeichnet, wie der Bohrer ein Mittel zum Bohren sei und das Weberschiffchen eines zum Weben. Eingedenk dieser operativ-funktionalen Sprachdefinition gibt Karl Bühler 1934 seinem Zeichenkonzept den Namen „Organonmodell“. Denn Sprache, so Bühler, „ist dem Werkzeug verwandt; auch sie gehört zu den Geräten des Lebens, ist ein Organon wie das dingliche Gerät, das lebensfremde materielle Zwischending; die Sprache ist wie das Werkzeug ein geformter Mittler.“<sup>22</sup>

Die Äquivalenz von Sprechen und Werken zieht sich als roter Faden durch die poetologischen wie auch die philosophischen Neuentwürfe des Wortes in der Moderne. Das Werkzeug markiert hier zum einen die Alternativen von Sagen und Tun und erscheint als das Andere des Wortes, an dem die diskursive Beschränkung der Sprache sichtbar wird. Aus dieser Perspektive bilden *oratio* und *operatio* eine starre Opposition, das heißt, das stumme Werkzeug agiert dort, wo das Wort in leerer Beredtheit nichts mehr vermag. Andererseits aber begegnet das Werkzeug wie bei Kapp und Bühler als instrumentelles Analogon des Wortes, als Symbol wirkmächtiger Sprechakte. Aus dieser Perspektive konvergieren Wort und Werkzeug im Dienst eines sich selbst ermächtigenden Menschen. Max Eyth hat diesen Gedanken in seiner Grundsatz-Rede über „Poesie und Technik“ formuliert. Er nennt darin Wort und Werkzeug das „Erzeugnis derselben geistigen Urkraft“, welche „das Tier ‚homo‘ zum Menschen, ‚homo sapiens‘“ gemacht habe.<sup>23</sup> Im Kontext der hier diskutierten Trias von Hand-Philologien ließe sich vielleicht umformulieren: Während die Poetik der Chiologie für den *homo significans* entsteht, so die Poetik des Werkzeugs für den *homo faber*.

Mit der Wort-Werkzeug-Analogie ist der Sprache eine Qualität zugeschrieben, die gänzlich verschieden von ihren referentiellen Funktionen gedacht werden muss. Hinter der Formel des Wortes als Werkzeug steht das Konzept einer Sprache, die sich nicht in Bezeichnungsfunktionen erschöpft, die nicht als Instrument des Benennens, sondern als Instrument des Erfindens und Erzeugens einsetzbar ist. Modellierbarkeit des Wortes selbst und Gestaltung *durch* das Wort bedingen sich in der Supplementierung von Wort und Werkzeug wechselseitig. Dieses Verhältnis

---

<sup>21</sup> Ernst Kapp: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*. Braunschweig: G. Westermann 1877, S. 278 und 294.

<sup>22</sup> Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: UTB 1982, S. XXIf.

<sup>23</sup> Max Eyth: *Lebendige Kräfte. Sieben Vorträge aus dem Gebiete der Technik*. Berlin: Julius Springer 1924, S. 12.

kristallisiert sich in einem spezifischen Sprachmodus, einer Art ‚Sprechen im Instrumentalis‘ heraus, wie er die operativen Avantgarde-Poetiken insbesondere den literarischen Konstruktivismus charakterisiert. Gemeinsam mit dem bildenden Künstler rufen sie den Schriftsteller zum Gang in die Produktion auf, um, wie es in Walter Benjamins Pariser Rede über den „Autor als Produzenten“ (1934) heißt, die „Arbeit selbst [...] zu Wort“ kommen zu lassen.<sup>24</sup> Ein solches Produktionsszenario der Literatur hat Benjamins Vorbild-Autor Sergej Tret’jakov im avantgardistischen Leit-Topos der Fabrik lokalisiert. Hier ist

[d]er Dichter [...] lediglich Wort-Arbeiter und Wort-Konstrukteur, Meister in der Sprach-Schmiede der Lebensfabrik. Verse sind lediglich Wortlaboratorien, Werkstätten, in denen das Wort-Metall gebogen, zugeschnitten, genietet, verschweißt und montiert wird. Letzten Endes muß das Wort doch die Grenzen des Verses überschreiten und zu einem Teil des wirklichen Lebens werden, wie ein Hammerschlag, wie ein Kuss, wie ein Stück Brot.

Поэт – только соработник и словоконструктор, мастер речековки на заводе живой жизни. Стихи – только словосплавочная лаборатория, мастерская, где гнется, режется, клепается, сваривается и свинчивается металл слова. Все равно, в конце концов слово должно будет уйти за пределы стихов и стать той же частью подлинной жизни, как взмах кайлом, как поцелуй, как ломоть хлеба.<sup>25</sup>

Kaum einen Topos bemüht die avantgardistische Werkzeugpoetik so häufig wie den der Sprachfabrik und hier vor allem: der Sprachschmiede. Und innerhalb dieses Topos arbeitet wiederum kaum jemand so entschieden an der Umschmiedung der Hand des Schriftstellers und seines Schreibgeräts zum Arbeitswerkzeug wie der Dichter, Gewerkschaftsaktivist und Arbeitswissenschaftler Aleksej Gastev. Gastev erhebt das Werkzeug zum Leitkonzept ästhetischer wie technischer Tätigkeit. 1919 fordert Gastev im „Aufruf des Allukrainischen Literaturkomitees“: „Genossen! Bringt eure Hämmer, um das neue Wort zu schmieden.“ („Товарищи! Вознесите свои молоты, чтобы выковать новое слово.“) (Abb. 7). Wenig später propagiert er eine „Liebe zu den Werkzeugen“, feiert einen „Kult des Werkzeugs“ und begründet eine „ernsthafte neue Wissenschaft über die Gesetze der Arbeit mit Werkzeugen“.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Walter Benjamin: „Der Autor als Produzent“ [1934]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band II.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 683–701, hier S. 688.

<sup>25</sup> Sergej Tret’jakov: „Knige.“ In: ders.: Jasnyš. Čita: Ptač 1922, S. 112 [dt. Übers.: „Wortkonstrukteur.“ In: Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe. Hg. v. Fritz Mierau. Berlin/ Weimar: Aufbau 1991, S. 87].

<sup>26</sup> Aleksej Gastev: „Ljubov’ k trudovym orudijam“ [1921]. In: ders.: Kak nado rabotať. Praktičeskoe vvedenie v nauku organizacii truda. Moskva: Ėkonomika 1966, S. 40–41, hier S. 41. („Надо создать в наше время целый культ орудий, создать серьезную новую науку о законах работы орудиями.“)



Abb. 7: „Genossen, bringt eure Hämmer, um das neue Wort zu schmieden!“ Varvara Stepanova hat diesen Aufruf des Allukrainischen Literaturkommittees in einem Plakatentwurf umgesetzt (1919; Tusche auf Papier). Aus: Aleksandr Rodčenko/Varvara Stepanova: *Buduščee – naša edinstvennaja cel'*. Hg. v. Peter Never. München: Prestel 1991, Tafel 40.

Ein entscheidender Schritt auf diesem Weg ist 1921 die Gründung des ersten Instituts zur wissenschaftlichen Erforschung der Arbeit (Central'nyj institut truda; CIT) in der Sowjetunion durch Gastev. Die Institutsgründung fällt zusammen mit Gastevs letzter literarischer Veröffentlichung, dem Zyklus *Ein Packen Order* (Pačka orderov, 1921). Sie markiert den Positionswechsel vom Dichter zum Arbeitswissenschaftler. Gastev beschreibt diesen Wechsel später als Übergang von der supplementären Beschäftigung mit der Literatur zu seinem eigentlichen Kunstwerk. Mit ihm vollzieht sich eine arbeitswissenschaftliche Neubegründung der Poetik. Von diesem Neuentwurf kündigt auch *Ein Packen Order*. Gastev montiert hier in zehn Gedichtbefehlen Manometer, Walzen, Chronometer, Pressen, Pumpen, Röhren, Spritzen usw. zu Operationsketten, in denen eine fordistisch durchrationalisierte Gesellschaft aufgebaut wird. Siegfried Zielinski hat *Ein Packen Order* deshalb „zehn Gebote für eine neue Welt“ genannt.<sup>27</sup> Während „Order 01“ im

<sup>27</sup> Siegfried Zielinski: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 266. Aleksej Gastev: „Pačka orderov.“ In: ders.: *Poëzija rabočego udara*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1971, S. 215–220. Der Zyklus wurde 1923 unter dem Titel „Slovo pod pressom“ (Das Wort unter der Presse) in die fünfte Edition von

Kommandoton 40.000 Arbeiter rekrutiert, tritt „Order 10“ abschließend zum Rapport an: „600 Städte haben die Probe bestanden, / Zwanzig Städte sind verendet, Ausschussware.“ Dazwischen liegen acht Order, die unter Hochdruck Sprachmaschinen montieren. „Order 05“ bildet im Staccato

Sätze nach dem Dezimalsystem.  
Eine Dampfkesselfabrik der Reden.  
Die Sprachkunst vernichten.<sup>[SEP]</sup>  
Tunnel mit Kehlköpfen versehen.  
Sie zum Sprechen zwingen.

Фразы по десятичной системе.  
Котельное предприятие речей.  
Уничтожить словесность.  
Огортанить туннели.  
Заставить говорить их.<sup>28</sup>

Versfolgen sind hier Produktionsszenarien. Unmissverständlich expliziert Gastev, was Poesie im technischen Zeitalter heißt: Literaturvernichtung und technoider Sprachzwang gehen Hand in Hand. Die zwanghafte Mechanik dieses poetisch-technischen Bedingungsgefüges erschließt sich jedoch erst, wenn man sich an Majakovskijs wenige Jahre zuvor entstandenen „3. Befehl an die Armee der Künste“ (Prikaz No. 3) erinnert, ebenfalls ein poetischer Kommandotext, eine Order, in der es heißt:

Ich  
Erlaube  
Der Dichtung nur eine Form:  
Kürze,  
Präzision mathematischer Formeln.  
[...]  
Axiom: –  
Einen Hals haben alle.  
Aufgabe: –  
Was tut der Dichter in dem Falle?  
Lösung: –  
Das Wesen der Dichtung ist darin zu sehen,  
den Hals mit der Schraube fester zuzudrehen.

Я  
поэзии  
одну разрешаю форму:

---

„Poëzija rabočego udara“ aufgenommen (danach wieder 1926). Vgl. die Rezension Boris Arvatovs in *LEF* 1923, No 1. [Dt. Übers. in Boris Arvatov: Kunst und Produktion. Entwurf einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik (1921–1930). München: Carl Hanser 1972, S. 104–106.]

<sup>28</sup> Gastev: Pačka orderov, S. 219.

краткость,  
точность математических формул.  
[...]  
Аксиома: –  
Все люди имеют шею.  
Задача: –  
Как поэту воспользоваться ею?  
Решение: –  
Сущность поэзии в том,  
чтоб шею сильнее завинтить винтом.<sup>29</sup>

Auch diese Verse skandieren das modernistische Rationalisierungsdogma. Hier aber hält das Werkzeug nicht her, um die Produktivität von Texten am Maß von Fabrikarbeit zu messen. Majakovskij antizipiert keine künstlichen Kehlköpfe, sondern ein Ersticken an Dichtung im Zeichen ihrer Technizität. In diesen Versverschraubungen aber steigert sich poetische Sprache zu einer Gewalt, die über mechanisch abgewürgte Rede triumphiert.

Gastevs poetischer Imperativ gehorcht anderen Regeln. Er nimmt das mathematische Axiom eines Sprechens im Dezimalsystem beim Wort. Wo Hand, Wort und Werkzeug miteinander verschraubt werden, geht es ihm um eine grundsätzlich neu zu bestimmende Formensprache. Poetik als Praxis heißt Entbindung sprachlicher Produktivkräfte durch das Wort als *organon* einer revidierten literarischen Darstellungspraxis. Bereits 1921 fordert Gastev deshalb:

Alle Notizen, die wir irgendjemandem geben, müssen einzig und allein in Zahlen verfasst sein – plus ein kurzer, klarer Text. Das Gefühl für das Maß von Zeit und Raum muss klares Ziel unserer kulturellen Erziehung sein. Deshalb muss selbstverständlich auch die schulische Praxis mit ihrer Literaturhaftigkeit in aller Entschiedenheit durch Skizze, Entwurf und Zeitplan ersetzt werden. [...] alles muss gezeichnet sein, alles muss im Maß sein, alles muss in bestimmten Zahlen sein.

Все заметки, которые мы кому-либо даем, должны быть выражены только в цифрах – плюс небольшой точный текст. Чувство меры времени или пространства должно быть определенной целью нашего культурного воспитания. И, понятно, что современная школьная практика с ее литературщиной должна быть резко пересечена чертежом, эскизом и графиком. [...] все должно быть в чертеже, все должно быть в мере, все должно быть в определенных цифрах.<sup>30</sup>

In einem Aufsatz von 1928 über die „Organisation der literarischen Produktion“ expliziert Gastev sein zahlenbasiertes Welt- und Textverständnis weiter. Es geht

---

<sup>29</sup> Vladimir Majakovskij: „Prikaz No. 3.“ In: ders.: *Sobranie sočenenij v 12tt.* Bd. 1. Moskva: Pravda 1978, S. 176.

<sup>30</sup> Aleksej Gastev: „Programma kul'turnoj ustanovki.“ In: ders.: *Kak nado rabotat'. Praktičeskoe vvedenie v nauku organizacii truda.* Moskva: Ėkonomika 1966, S. 91–97, hier S. 93f. (Übers. S. St.)

um die „Verwandlung des literarischen Werkes in die Tabelle, in den Plan, in die Karte“.<sup>31</sup> So verschieden die von Gastev benannten idealtypischen Formen (Tabelle, Plan, Karte) sind, so sehr ähneln sie sich in einem Aspekt: Sie vertreten eine numerische Ordnung der Berechenbarkeit, die Literatur in den Stand der Produktion versetzen soll, indem sie sie zu durchkalkulierbaren Wissensobjekten umformatiert.

Parallel zu dieser Emanzipation des Textes vom Wort und seiner Hinwendung zu diagrammatischer Evidenz von Plan, Karte und Tabelle revidiert Gastev auch das Inventar der rhetorischen Figuren. Im fünften Vorwort zu seiner *Poesie des Arbeitsschlages* kündigt er ein Zeitalter an, in dem „das Wortkunstwerk [der künstlerische Bau des Wortes] eine eigene Arena sein wird, die man nicht nur bewaffnet mit einem Arsenal verschiedener poetischer Metaphern betritt, sondern mit dem Meißel des Konstrukteurs, einem Schraubenschlüssel und einem Chronometer.“<sup>32</sup> Spätestens an diesem Punkt ist klar, dass Gastevs Werkzeugbegriff nicht in einer Theorie der Tropen aufgeht: Wortkunstwerke sind mit Werkzeugen entworfene, berechnete und konstruierte Artefakte.

Mit dem Register technischer Wortwerkzeuge ist das Konzept dessen, was Gestaltung im Medium der Literatur heißen kann, grundlegend neu definiert. Wie Tabelle, Plan und Karte verfügen auch Meißel, Schraubenschlüssel und Uhr über ihre je spezifische Semantik. Das evolutionär älteste, der Meißel, ist ‚primitives Werkzeug‘, rohes Instrument, Nachbildung und bloße Verstärkung der menschlichen Hand. Mit der Uhr ist eine Stufe der Werkzeugentwicklung vom Gliedmaß zum Maß erreicht, auf der Dinge nicht nur machbar, sondern beherrschbar werden. Der Schraubenschlüssel als drittes Werkzeug vertritt neben dem Meißel als Bearbeitungsinstrument und der Uhr als Messgerät die Konstruktionswerkzeuge, vor allem aber auch etwas, das man in Anlehnung an Richard Sennett Erfindungswerkzeuge nennen könnte. Sennett zählt Schraubendreher zu den „erhabenen“ Werkzeugen, da sie eine „sehr einfache Form besitzen und scheinbar alles tun können“; im Unterschied zu den „frustrierenden“ Werkzeugen, die im engen Rahmen weniger spezieller Verwendungsweisen verbleiben, trägt der Einsatz eines Mehrzweckwerkzeugs ungeahnte Möglichkeiten der Verwendung in sich.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Aleksej Gastev: „CIT kak izyskatel'noe sooruženie.“ In: ders.: *Kak nado rabotat'*. Praktičeskoe vvedenie v nauku organizacii truda. Moskva: Ėkonomika 1966, S. 204–206. (Übers. S. St.)

<sup>32</sup> Aleksej Gastev: *Poëzija rabočego udara*. Predislovie k pjatomu izdaniju [1924]. Moskva: Ėkonomika 1971, S. 14. (Übers. S. St.) („Я думаю, что в конце концов художественное построение слова будет новой своеобразной ареной, куда надо идти вооруженным не только складом различного рода поэтических метафор, но с резцом конструктора и с ключом и хронометром.“) Vgl. eine ähnliche Formulierung für die bildenden Künste bei El Lissitzky: „Er [der Künstler...] muss seine alten Instrumentchen, Federchen, Pinselchen, Palettchen beiseite lassen und sich des Meißels, des Stichels, der ganzen bleiernen Armee des Satzes, der Rotationsmaschine annehmen, bis sich alles folgsam in seinen Händen dreht.“ („Он [художник...] принужден оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках.“) Lazar' Lisickij: *Novaja kul'tura*. In: *Škola i revoljucija*, 24–25 (1919), S. 173–180, hier S. 175.

<sup>33</sup> Richard Sennett: *Handwerk*. Berlin: Berlin Verlag 2007, S. 279.

Wenn auch Sennetts Definition des Erhabenen reduktionistisch ist, so vermittelt doch sein Werkzeugbegriff überzeugend den Gedanken, dass Gestalt und Gebrauch von Werkzeugen Freiräume der *inventio* eröffnen können, die über etablierte Muster ihrer Anwendungen hinausgehen. Als kulturtechnisches Ensemble von Bearbeiten, Messen und Konstruieren fundieren Meißel, Chronometer und Schraubenschlüssel einen paradigmatischen Wandel poetischer Konzepte vom Kunstwerk zur Werkkunst. Oder präziser noch: Sie lösen den literarischen Werk-Begriff zugunsten eines Begriffs der Werkzeughaftigkeit, der gemachten, machbaren, materiell manipulierbaren Objekte ab. Mit seiner Engführung von Wort und Werkzeug legt Gastevs Poetik die oft unterschätzte oder grundsätzlich verdeckte Tatsache offen, dass symbolische Praktiken keine reinen Abstraktionsleistungen sind, sondern im Konkreten, in Handlungen einer formenden Bearbeitung von Dingen wurzeln. Anders gesagt: Die Poetik des Werkens operiert gezielt mit der Vermutung, dass im Kern jeder modernen Techno-Poetik ein Wissen um die antike Nähe von Poetik und Poiesis liegt.

### **Ad 3) Poetik des Berührens**

Bis in die Gegenwart hinein wird die moderne Ikonographie der Hand von werkenden, tätigen, erzeugenden Bewegungen dominiert. Ihre operativen und produktiven Funktionen stehen emblematisch für das Spektrum instrumenteller Fingerfertigkeit, das den modernen Menschen als *homo faber* auszeichnet. Daneben treten die perzeptiven Möglichkeiten der Hand, die Gesten des Berührens und der sich vortastenden Aufmerksamkeit nicht selten in den Hintergrund. Und doch geht jedem operativen, werktätigen Umgang mit der Hand ein erster Moment des berührenden Kontakts, eine Bewegung der taktilen Annäherung, der suchend-tastenden Vergewisserung voran. Mit der Fokussierung dieser Szene gerät die Hand weniger als Organ des Erzeugens, denn als Organ des Erkennens, Erforschens und Erfahrens der Wirklichkeit in den Blick.

Dieser Wirklichkeitsbezug des Tastens ist Fluchtpunkt zahlreicher Reflexionen über Berührung geworden. Sie assoziieren mit der haptischen Berührung ein einzigartiges Erlebnis der „realen Gegenwart‘ des Daseins“<sup>34</sup>. Am emphatischsten ist diese präsenzstiftende Kraft der haptischen Seins-Vergewisserung von Herder bejubelt worden. Seine Umformulierung des Cartesianismus zum Ausruf „Ich fühle mich! Ich bin!“<sup>35</sup> beschäftigt sowohl Sinnesphilosophie wie die Erkenntnistheorie bis ins 20. Jahrhundert hinein. David Katz resümiert diesen epistemischen Primat der Berührung vor allen anderen Sinnen 1925 in seiner Studie *Der Aufbau der Tastwelt*:

---

<sup>34</sup> Hartmut Böhme: „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis.“ In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Tasten. Red. Uta Brandes/ Claudia Neumann. Göttingen: Steidl 1996, S. 185–210, hier S. 205.

<sup>35</sup> Johann Gottfried Herder: „Zum Sinn des Gefühls“ [1769]. In: ders.: Werke in 10 Bänden. Bd. 4. Hg. v. Jürgen Brummack/ Martin Bollacher. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verlag. 1994, 233-242, hier S. 236.

Der Tastsinn hat eine weit größere Bedeutung für die Entwicklung des Glaubens an die Realität der Außenwelt als die anderen Sinne. Nichts überzeugt uns so sehr von ihrer Existenz wie auch von der Realität unseres eigenen Leibes wie die, manchmal von Schmerz nuancierten, Zusammenstöße, die zwischen dem Leib und seiner Umgebung erfolgen. Das Getastete ist das eigentlich Wirkliche, das zu Wahrnehmungen führt; das Spiegelbild, die Fata Morgana wendet sich an das Auge, ihnen entspricht keine Realität.<sup>36</sup>

Jede Tasterfahrung tritt damit einen Realitätsbeweis an. Gerade diese Indienstnahme des Tastens für Wirklichkeitsversicherungen ist jedoch für die klassische Ästhetik nicht selten Grund gewesen, den Tastsinn aufgrund seiner bloß materiellen Realitätsverhaftetheit aus dem Gebiet des Ästhetischen als Sphäre eines „Wohlgefallens ohne Realitätsinteresse“<sup>37</sup> auszuschließen. Die proletarische Hand bleibt Fremdkörper in der Domäne des Schönen. Umso aufschlussreicher aber sind Versuche, die pragmatische Dimension der taktilen Wirklichkeitserfahrung explizit auf das Wesen der ästhetischen Erfahrung zuspitzen. Einen solchen Versuch unternimmt George Herbert Mead in seiner kurzen Abhandlung „The Nature of Aesthetic Experience“ (1925):

The proximate goal of all perception is what we can get our hands upon. If we traverse the distance that separates us from that which we see or hear and find nothing for the hand to manipulate, the experience is an illusion or a hallucination. The world of perceptual reality, the world of physical things is the world of our contacts and our manipulations [...].<sup>38</sup>

Jeder Tastbefund verspricht so einen stabilen Realitätsbeweis. Und dennoch ist die Geschichte des Tastsinns vor allem eine Krisen- und Konfliktgeschichte. Noch in der Moderne ist trotz intensiver psychotechnischer Taktilitätsforschung, etwa durch Katz, das ästhetische Tastvermögen so schwach ausgebildet, dass Max Raphael 1915 klagt, „die meisten Menschen seien Barbaren des Getasts“.<sup>39</sup> Um diesem Missstand abzuhelpen, integriert etwa László Moholy-Nagy in seinen Vorkurs am Weimarer Bauhaus umfangreiche Tastexperimente, in denen Studierenden die Augen verbunden werden und sie verschiedene Materialien durch Abtasten zu bestimmen haben (Abb. 8).<sup>40</sup> Ausdrücklich aber verstehen sich

---

<sup>36</sup> David Katz: Der Aufbau der Tastwelt. Leipzig: Barth 1925, S. 255f. Vgl. detailliert zu Katz' Bedeutung für die Taktilitätsforschung: Lester E. Krueger: Tactual Perception in Historical Perspective: David Katz's World of Touch. In: William Schiff/ Emerson Foulke (Hg.): Tactual perception: A Sourcebook. Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 1-54

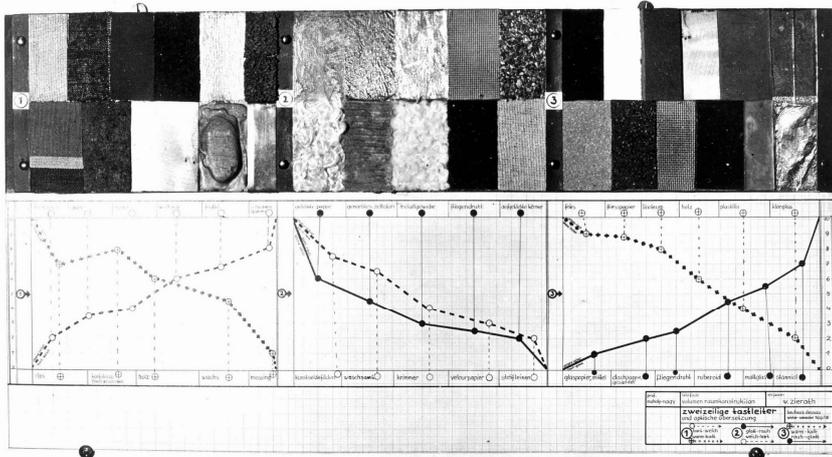
<sup>37</sup> Georg Simmel: Kant. Sechzehn Vorlesungen gehalten an der Berliner Universität. Leipzig: Duncker & Humblot 1905, S. 175. Auch Simmel begreift den Tastsinn als den „eigentliche[n] Realitätssinn“ (ebd.).

<sup>38</sup> George Herbert Mead: „The Nature of Aesthetic Experience.“ In: The International Journal of Ethics. Vol. 36/1 (1925), S. 382-393, hier S. 382.

<sup>39</sup> Max Raphael: Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Hans-Jörg Heinrichs. Frankfurt a.M./ New York: Qumran 1985, S. 123.

<sup>40</sup> László Moholy-Nagy: Vom Material zur Architektur. München: Albert Langen 1929.

diese Übungen als Propädeutikum eines verbesserten Sehens. Es geht sozusagen um ein taktil optimiertes oder informiertes Sehen.



8: Willi Zierath: Zweizeilige Tastleiter und optische Übersetzung (1927). Hier ist der Versuch unternommen, über die Systematisierung von Tastwerten das taktile Empfinden grafisch anschreibbar zu machen und Tastdiagramme zu entwickeln. Abb. aus: László Moholy-Nagy, Vom Material zur Architektur. München: Albert Langen 1929, S. 26.

Diese Subordinierung des Tastens unter das Sehen betrifft den eigentlichen Konfliktpunkt: Jede Begriffsbestimmung des Berührens gerät unweigerlich in massive Grenzstreitigkeiten zwischen den Territorien des Auges und der Hand hinein. Man denke etwa an die von Riegl vorgeschlagene Systematisierung der Kunst entlang einer optisch-subjektiven und einer taktisch-objektiven Entwicklungslinie.<sup>41</sup> Wir treffen im Verhältnis Hand-Auge auf denselben Überbietungstopos, wie er auch die Beziehung Hand-Mund kennzeichnete. Ging es dort um den Primat des Sagens oder Zeigens, so steht hier das Verhältnis von Bild und Berührung zur Debatte. Wie fordert die Berührung das Bild als poetische Elementarkategorie heraus? Und welche poetischen Möglichkeiten gibt es, Sehen und Tasten in einer Form der Berührungsbildlichkeit zu verschmelzen?

Die Brisanz dieser Frage für die Moderne rührt von einem programmatischen Paradoxon her: Zum einen erlebt das frühe 20. Jahrhundert eine präzedenzlose Konjunktur der massenreproduzierbaren Bildkünste, mit denen die Schaulust massiv angeheizt wird. Zum anderen aber verstehen sich die Avantgarden als radikal ikonoklastische Bewegungen und stellen die Bildmedien in dem Maße unter Verdacht, wie sie omnipräsent und technogen implementiert werden. Mediale Bilderlust und ästhetische Bildkritik treffen hier aufeinander. Um kaum einen Begriff ringt die Dichtungstheorie der Avantgarde deshalb so erbittert wie um den des Bildes. Als gestalthaft verdichtete Aussage, als ikonische Anschaulichkeit, als visuelle Evokation, als mimetische Repräsentation, als innere Form des Wortes, als zeichenhaftes Abbild der Dinge – in all seinen tradierten Funktionen sieht sich das Bild einer Kritik ausgesetzt, die seinen Status als

<sup>41</sup> Vgl. Alois Riegl: Die Entwicklung der Barockkunst in Rom. Wien: Schroll 1908.

poetische Leitinstanz in Frage stellt und es als Agenten zwischen Welt und Wort verdächtig macht. Noch in den bilderstürmerischen Angriffen der Avantgarde aber ist die Rettung einer Bildtheorie der Dichtung zu beobachten. In der Polemik gegen suspekt gewordene Modi lyrischer ‚Schau‘ oder Anschaulichkeit sucht sie das Bild im Zeichen der Berührung wiederzugewinnen. Es geht ihr um die Konfrontation des klassischen poetischen Musters der Sprachbildlichkeit durch alternative Formen der Sprachastbarkeit.

In diesen Grenzgängen der Sprachbildlichkeit bietet sich Dichtung dem Leser als Objekt der haptischen Wahrnehmung an. So propagieren etwa die russischen Imaginisten, deren Name den Bildprimat der Dichtung programmatisch aufnimmt, ein Konzept des poetischen Bildes als „Splitter“ (zanza), der „so tief wie möglich in die Hand der Leserwahrnehmung getrieben wird“.<sup>42</sup> Poetische Rede als Bilderrede beschreibt hier in der (an die Metonymie grenzenden) Metapher des Splitters eine Sprachform, über die Gedichte als – schmerzhaft – fühlbare Objekte wahrnehmbar werden.

Nicht in metaphorischer, sondern in medialer Hinsicht gilt die tastende Erfahrung von Texten für schriftkünstlerische Experimente, welche die Graphie als Teil der Oberflächenfaktur von Buchobjekten begreifen. Eine solche dimensionale Entgrenzung des flächig abgelesenen und abgesehenen Schriftbilds in eine haptisch aufdringliche Schriftplastik visiert die Faktur futuristischer Künstlerbücher an. So ermutigen Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov alle Dichter, ihre Werke von bildenden Künstlern handschriftlich gestalten zu lassen, damit man endlich sagen könne: „Jeder Buchstabe – küßt eure Fingerlein“.<sup>43</sup>

Einen der entschiedensten Vorschläge zur Debatte um Berührungsbilder der Dichtung macht Filippo Marinetti. 1912 hatte Marinetti im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* das Bild noch als „Blut der Dichtung“ bezeichnet. Jede Dichtung ohne Bilder sei, so Marinetti, „blutarm und bleichsüchtig“.<sup>44</sup> Zehn Jahre später stellt er unter dem Etikett des „Tattilismo“ eine aus Schützengabenerfahrungen des 1. Weltkriegs geborene Tastkunst vor, die Bildlichkeit und Blindheit verschränkt, um das optische Dispositiv in der Literatur zu revidieren.

Eines Nachts im Winter 1917 kroch ich auf allen Vieren in der Dunkelheit eines Artilleriegeschützgrabens zu meiner Pritsche. Wie sehr ich es auch zu vermeiden suchte, ich stieß doch beständig an die Bajonette, Essnäpfe und die Köpfe der schlafenden Soldaten. Ich legte mich nieder, konnte jedoch

---

<sup>42</sup> Anatolij Mariengof: „Imažinizm“ [1920]. In: Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej. Sost. i pred. S.B. Džimbinova. Moskva: XXI vek – soglasie 2000, S. 221–236, hier S. 224. (Übers. S. St.)

<sup>43</sup> Velimir Chlebnikov / Aleksej Kručenyč: „Bukva kak takovaja“ [1913]. In: Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija. Sost. V.N. Terechina und A.P. Zimenkov. Moskva: Nasledie 1999, S. 49. (Каждая буква – поцелуйте свои пальчики.) [Dt. Übers.: Velimir Chlebnikov: „Der Buchstabe als solcher.“ In: ders.: Werke. Bd. 2. Hg. u. übers. v. Peter Urban. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 116–117.]

<sup>44</sup> Filippo Marinetti: „Technisches Manifest der futuristischen Literatur.“ In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart/ Weimar: Metzler 1995, S. 24–27, hier S. 25.

nicht schlafen, so sehr war ich mit den Tastempfindungen beschäftigt, die ich gefühlt und klassifiziert hatte. In dieser Nacht dachte ich zum ersten Mal an eine taktile Kunst.

Una notte dell'inverno 1917, scendevo tastonando nel sotterraneo buio di una batteria di bombarde per raggiungere senza candela il mio giaciglio. Mi preoccupavo di non urtare ma urtavo baionette, gavette e teste di soldati dormienti. Mi coricai, ma non dormii, ossessionato dalle sensazioni tattili che avevo provate e catalogate. Quella notte per la prima volta pensai ad un'arte tattile.<sup>45</sup>

Marinetti tastet sich buchstäblich an diese Kunstform heran, indem er sich ausdauernden Tastexerzitionen unterzieht. So trägt er tagelang Handschuhe, um seine Finger für intensivere taktile Reize zu sensibilisieren, nachts tastet er sich durch sein Schlafzimmer, um im Dunkeln jedes einzelne Objekt blind zu identifizieren. Alternativ empfiehlt er, unter Wasser schwimmend, die Strömungen und Temperaturen des Meeres zu erspüren. Ergebnis dieser Versuche ist ein in sechs Klassen eingeteiltes System von „taktilistischen Werten“ (valori tattili). Ihr Spektrum reicht von der „kalten, abstrakten“ Rauheit des Sandpapiers über die „erregend, warme, sehnsüchtige“ Faktur von Schafwolle bis hin zur „sinnlichen“ Oberfläche von rauhem Eisen.<sup>46</sup>

Die hier erfassten sensorischen Erregungsqualitäten sind Grundlage der von Marinetti entwickelten taktile Kunst, die den rhetorischen Topos ‚Berührungsbild‘ buchstäblich interpretiert. Was ein Bild sein kann und welche Ansichten es zu geben vermag, wird hier unter der Prämisse eines fingierten Sehverlusts Gegenstand taktile Gestaltwahrnehmung. Auf sogenannten Tasttafeln (tavole tattile) befestigt Marinetti verschiedenste Materialien wie Metallstücke, Federn, Holz, Schwamm usw., deren haptische Qualitäten gemäß den erwähnten sensorischen Codes dechiffrierbar sind. Neben einfache Tasttafeln, an denen die Skalierung des Tastempfindens zu Lehrzwecken systematisch vorgeführt werden kann (und die schnell in die pädagogische Praxis eingehen), treten suggestiv rhythmisierte Anordnungen von Materialien, die Landschaften in wohltemperierte Tastwerte übersetzen und zu „Hand-Reisen“ (viaggi di mani) einladen. Eine dieser Tafeln mit dem Titel *Sudan-Parigi* will in ihrem Sudan-Teil durch „rauhe, scharfe, brennende“ Materialien „afrikanische Visionen im Geist des Tastenden“ evozieren (Abb. 9).<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Filippo Marinetti: „Il Tattilismo.“ In: ders.: *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano Di Maria. Milano: Arnoldo Mondadori 1983, S. 174–184, hier S. 175. [Dt. Übers.: „Manifest des Taktilismus. Futuristisches Manifest.“ In: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hg. v. Wolfgang Asholt/ Walter Fähnders. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1995, S. 219–223, hier S. 219.]

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd.



Abb. 9: Marinettis Tasttafel Sudan – Paris: Quelle: [http://www.sitographics.it/futurismo\\_tatilismo.html](http://www.sitographics.it/futurismo_tatilismo.html) (letzter Zugriff 30.9.2018).

Damit stimulieren taktile Reize ein Bild des Raums als durchtastete Fläche. Was die Rhetorik als *compositio loci* und *applicatio sensuum* kennt, d.h. die imaginäre Konstruktion eines Wahrnehmungsraums durch Adressierung spezifischer Sinneserfahrung, ist hier im Sinne einer Phänomenologie rhetorischer Effekte über Stofffakturen medial realisiert. Wo die Rhetorik Sprachtechniken entwickelt, um durch Affektfiguren imaginäre Vorstellungsräume zu plastischen Wahrnehmungsräumen werden zu lassen, dort will Marinetti umgekehrt über Sinneswahrnehmung Imaginationen evozieren. Schrittweise führt diese Logik zur Verwandlung der Welt in eine totale Tastinstallation. An die Tasttafeln schließen taktile Interieurs (*camere tattili*) an, in denen Mobiliar und Kleidung speziell taktilistisch geformt sind. Unablässig stimulieren hier Steine, Metalle, Bürsten, fließendes Wasser und elektrische Drähte die Bewohner dieser Welt. Verlässt man die Tastzimmer, dann betritt man taktile Straßen (*vie tattili*), auf denen man in taktile Theater (*teatri tattili*) gelangt. Sie bilden eine Art dritten Typus neben Diderots Theater für Taube und Sereznikovs Theater für Hörer. Hier lassen die Besucher lange Bänder mit rhythmisch gegliederten Tastwerten durch ihre Hände gleiten. Alternativ schlägt Marinetti vor, die Bänder auf kleinen Rollen laufen zu lassen und durch Musik und Lichteffekte zu begleiten, wobei die Besucher wählen könnten, ob sie ihre Augen lieber verbinden wollen oder sich durch das grelle Licht eines Projektors blenden lassen. Die von Marinetti entworfenen taktilen Synthesen für Theater, etwa das pantomimische Kurzdrama „Die Hände“ (Mani), könnten gleichwohl so nicht zur Aufführung kommen: Sie bleiben auf das Auge angewiesen.

Welche Rolle aber kommt dem Wort in dieser totalen Tastwelt zu? Als letzte Stufe und Höhepunkt einer universalen Durchtastung der Dinge, Räume und Künste konzipiert Marinetti „Tasttafeln für die freiwörtliche [parole in libertà] Wiedergabe“. Hier wird der Tastende „mit lauter Stimme verschiedene Empfindungen ausdrücken, die er durch die Reise seiner Hände empfängt. Seine Wiedergabe wird wortlos sein, d.h. befreit von jeglichem Rhythmus, Syntax und Prosodie, möglichst synthetisch, wenig menschlich.“<sup>48</sup> An dieser Stelle berührt sich der Taktivismus mit den frühen futuristischen Statements zum befreiten Wort, lässt deren Programmatik aber auch in neuem Licht erscheinen.

Man hat die explosive Forderung nach der Befreiung des Wortes vor allem als Manifest einer opto-phonetischen Schockerfahrung gelesen. Eine Literatur des Lärms, die leise Lesetexte zu ohrenbetäubend lauten Letternexperimenten macht. Eine Literatur des orientierungslosen Auges *und* des betäubten Ohrs. Im Rahmen des Taktivismus aber wird deutlich, welche Rolle der Hand in dieser Konstellation zukommt. Befreite Worte zersprengen nicht nur das grammatische Regelwerk des Sprechens, sie markieren nicht nur Brüche mit den poetischen Ordnungen des Dichtens und den typographischen Ordnungen des Setzens einer Buchseite. Sie visieren eine Spracherfahrung an, die Hand, Auge und Ohr in variabler Weise adressiert. Wie Marinetti im Zeichen der Taktilität Situationen der Blindheit oder Blendung herstellt, um neue Dimensionen einer plastischen Anschaulichkeit aus der Tasterfahrung zu bergen, so treibt er aus den Sinnesdaten des Berührens eine sprachlose Sprache hervor, eine Sprache, die sich stets an den Grenzen verbaler Evokationsmacht bewegt. An dieser Grenze artikuliert sich das aus der Tastbildlichkeit gewonnene Wort nicht mehr als poetisches Sprechen, sondern als expressive Stimmhaftigkeit. Man könnte auch sagen: Wo Poetik sich futuristisch als Hapto-Poetik neu erfindet, generiert sie Deklamationstechniken der Stimme, aber nicht der Sprache.

Die Poetiken des Sprechens, des Werkens und des Berührens adressieren jeweils sehr unterschiedliche Aspekte der Produktion und Rezeption von Literatur. In ihrer Auseinandersetzung mit den erzeugenden, ertastenden und artikulierenden Gesten der Hand gibt insbesondere die Literatur der Moderne (aber nicht nur sie) Impulse für eine Revision des philologischen Wissens und des begrifflichen Instrumentariums, mit dem wir Texte wahrnehmen, lesen und analysieren. Das betrifft insbesondere eingeschliffene opto-akustische Rasterungen der Literaturwissenschaften. Wo die Hand ins Spiel kommt und als poetisches Element bedacht wird, dort ist das Schisma der Philologie in eine Augen- und eine Ohrenkunde in Frage gestellt. Denn Konzepte der Darstellung, des Ausdrucks, der Affektivität und der Expressivität von Literatur bestimmen sich in signifikantem Maß über die Figur der Hand. Alle drei der hier diskutierten Handgesten führen auf ihre Weise vor, wie sehr dasjenige, was Sichtbarkeit, Sagbarkeit und Lesbarkeit von Literatur heißen kann, entscheidend über Manipulationen der Hand geprägt

---

<sup>48</sup> Marinetti: „Il Tattilismo“, S. 183 / „Manifest des Taktivismus“, S. 222. („Il tattilista esprimerà ad alta voce le diverse sensazioni tattili che gli saranno date dal viaggio delle sue mani. La sua improvvisazione sarà parolibera, ossia liberata da ogni ritmo, prosodia e sintassi, improvvisazione essenziale e sintetica e quanto meno umana possibile.“)

wird. Tastbilder, Lautgesten und Tabellentexte sind nur einige wenige Beispiele eines poetischen Formenspektrums, das sich an der Hand und über die Hand umgestaltet.

Damit ist die Philologie der Hand kein bloßes Plädoyer für eine Erweiterung der philologischen Körperkultur oder, andersherum, für eine Verengung von Lektüreverfahren auf motivische Handstudien. Vielmehr geht es darum, die Hand im Sinne Ernst Cassirers als einen *terminus medius* zu begreifen. Im weitesten Sinne bildet sich hier ein Register von Gesten aus, über die Hand und Kunstwerk in Beziehung zueinander treten. Eine Philologie der Hand nimmt Gesten in den Blick, über die Hand und Werk auf der Schwelle von körperlicher Handgreiflichkeit und symbolischer Handlung interagieren. Hier eröffnet sie die Möglichkeit, zeichenhafte Techniken und manuelle Praktiken in ihrer wechselseitigen Bedingtheit zu verstehen. Erst im Handgemenge dieser Wechselverhältnisse kann die Sphäre des literarischen Kunstwerks als eine Zone der Erfahrung, des Handelns und des Erzeugens verstanden werden.