

Teil C: Horizonte der Geste

6.1 Gestenbestimmungen: Ausdruckshand und Arbeitshand

a) Zwischen Ausdruck und Bestimmbarkeit: Das Beispiel der Theatergeste

Die Geste ist in doppelter Hinsicht der passende Abschluss eines Versuchs, der sich den Darstellungs- und Problematisierungsformen menschlichen Handgebrauchs im frühen 20. Jahrhundert gewidmet hat. Zum einen bildet die Geste den letzten Schritt eines Argumentationsbogens, der sich vom Selbstbezug des Tastsinns zur ›Welt-Gewandtheit‹ menschlicher Handlungsformen aufspannt. Hat sich darin eine Bewegung vom solipsistischen Ich zur Öffnung auf die Welt ausgedrückt, vom Abschluss nach außen in Husserls Selbstbetastung zu den Schauplätzen menschlicher Weltformung im technischen Handgebrauch, so sollen im Folgenden Gesten, Gebärden und Handbewegungen als Ort entstehender (Bewegungs-)Freiheiten daran anschließen. Zum anderen haben sich Gesten wiederholt als epistemologische Schaltstellen oder als erzählerische Höhepunkte der untersuchten Texte erwiesen: Rilkes *Malte*-Roman endete mit der missverstandenen Gebärde des verlorenen Sohns, die sich gleichzeitig als Metonymie des erzählerischen Verfahrens präsentierte. Bezüglich einer zum Problem gewordenen anthropologischen Differenz entwarf Paul Alsborg die Geste eines ersten Steinwurfs als erzählerischen Lösungsversuch für ein Problem tiefengeschichtlicher Entwicklungsprozesse. Bei Kafka wurde das Spreizen der Finger zur Verbindungsgeste zwischen Mensch und Kreatur, die sich zwischen der Pflegerin Leni und den Ratten der *Kaldabahn* durch mehrere seiner Texte zog. Zuletzt ließ sich an *Orlac's Hände* einem Gestenspiel nachspüren, das zwischen Traumaerzählung und Kriegskontext eine Erfahrung ausdrückt, die jede sprachliche Codierbarkeit übersteigt.

Dass um 1900 ein regelrechter »Furor des Gestischen«¹ zu beobachten ist, gehört zu den fast schon trivialen Feststellungen bezüglich Kunst und Literatur seit der Jahrhundertwende. Das neu erweckte Interesse am Gestischen wurde vielfach beschrieben: vom epischen Theater Brechts, von dem noch zu sprechen sein wird, über das Gestenspiel des Stummfilms, den Béla Balázs zum Schauplatz eines neuen, »sichtbaren Menschen« er-

1 Anja F. Lemke, »Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900«, in: *Zeitschrift des Verbandes Polnischer Germanisten* 2(3) (2013), S. 257–270, hier: S. 258.

klärt,² bis zu Entwicklungen des Ausdruckstanzes, etwa bei Émile Jaques-Dalcroze und Isadora Duncan.³ Dem entspricht, nur scheinbar paradox, ein vielfach diagnostizierter ›Verlust der Geste‹, der ebenfalls zu den gängigeren Narrativen des frühen 20. Jahrhunderts gehört. »Ende des 19. Jahrhunderts hatte das abendländische Bürgertum seine Gesten bereits endgültig verloren«,⁴ lautet Giorgio Agambens apodiktischer Eröffnungssatz seiner *Noten zur Geste*. Lässt sich laut Agamben die »allgemeine Katastrophe der Sphäre des Gestischen«⁵ als Symptomatik und Signatur einer Epoche beschreiben, die sich umso exzessiver mit der Geste auseinandersetzt, dann verweist das für ihn auch auf einen Möglichkeitssinn, der sich in der Geste ausdrückt. Agamben richtet die Aufmerksamkeit auf etwas, was man ›widerspenstige Gesten‹ nennen könnte, die er exemplarisch in den Kategorien von ›Ataxie‹ und ›Tic‹ bei Jean-Martin Charcot und Gilles de la Tourette,⁶ an Isadora Duncans Ausdruckstanz oder in Aby Warburgs *Mnemosyne*-Projekt wiederentdeckt und die er als »überstürzt[e] Versuch[e], die verlorenen Gesten in extremis wiederzugewinnen«,⁷ beschreibt.

Auf den wiederholt angesprochenen Psychotechniker Fritz Giese sei ebenfalls eingegangen, insofern er in einem kurzen Text eine für die folgende Untersuchung produktiv aufzugreifende Unterscheidung von *Arbeitshand* und *Ausdruckshand* einführt. Letztere Ausdruckshand, insofern sie »fern jeder Nutzenanwendung« steht, ist nach Giese nur »einem Ich in vollendeter Form möglich, das sozusagen die Anfangsgründe der Arbeits-

2 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M. 2001, S. 17. Eine anschauliche filmgeschichtliche Sammlung von Fritz Lang bis Spiderman findet sich in Sandrine Marques, *Les Mains du Cinéma*, Vernet 2017.

3 Vgl. etwa Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, in: *Die Arbeitsschule. Monatschrift des Deutschen Vereins für werktätige Erziehung* 38 (1924), S. 54–60, hier: S. 56, der dort u.a. auf Émile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan und Mary Wigman zu sprechen kommt. Zu Gieses Interesse an der Tanztruppe der *Tiller-Girls* vgl. Fritz Giese, *Girlikultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München 1925. Interessant in diesem Kontext sind auch die Handtänze der Tänzerinnen Tilly Losch und Hedy Pfundmayr. Vgl. dazu Monika Faber und Magdalena Vuković (Hg), *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*, Wien 2013.

4 Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, in: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Berlin und Zürich 2001, S. 53–62, hier: S. 47.

5 Ebd., S. 54f.

6 Vgl. zum Nexus von Gestik, Psychiatrie und Fotografie die Untersuchung zu Hysteriepatientinnen in der Salpêtrière: Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997.

7 Giorgio Agamben, »Noten zur Geste«, S. 56.

hand überwunden hat.«⁸ Giese entwirft in diesem kurzen Text nicht nur eine Rangfolge des Gestischen (bloße Geste, imitative Einfühlungshand, expressive Ausdruckshand und suggestive Ausdruckshand), aus der sich die »pädagogische Aufgabe, [...] *Handerziehung* zu versuchen«⁹ ableitet, sondern erkennt darin die Möglichkeit, verschiedene »Körperkultursysteme«¹⁰ zu identifizieren oder sogar eine »Typologie der Körperkultur«¹¹ zu entwerfen. Der Versuch Gieses soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, nach den Widerspenstigkeiten einer Geste zu fragen, in der sich die Ausdruckshand dem »Reich pädagogischer Interventionen [...], das über alle Manuale hinaus den Menschen und sein Ausdrucksgebaren überhaupt betreffen soll«,¹² immer auch widersetzt.

Hugo von Hofmannsthal hat in einer nachgelassenen *Anrede an Schauspieler* Verlust und Wiedergewinnung der Geste auf die These gebracht, »die repräsentierende Geberde des Adels [sei] überlebt«¹³ und es gelte, ihr eine *neue* und *andere* Gebärde entgegenzustellen: »Es handelt sich um die individuelle Geberde [...] eine Geberde, in der der Leib eine<n> seiner tausend Bezüge zum All enthüllt.«¹⁴ Diese Aufgabe wird der Schauspielerin übertragen, die aus der Verlusterfahrung des Gestischen eine besondere darstellerische Potenz zu entwickeln hat: »Sie haben die Sprache ihres Körpers wie der Dichter die Worte hat – aber ihre Situation ist seltsamer: da ihre Geberden ein geberdenloses Volk vertreten sollen.«¹⁵ Sicherlich klingt in diesen etwas dunklen Bestimmungen noch der im *Chandos*-Brief zu Berühmtheit gelangte Hiatt zwischen Erlebensform und Ausdrucksfä-

8 Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, S. 55. Den kleinen Programmtext Gieses hat Stefan Rieger zu seiner eigenen programmatischen Lektüre der »latenten Anthropologien« genutzt: Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, in: Annette Keck und Nicolas Pethes (Hg.), *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld 2001, S. 235–250. Rieger hat ebenfalls eine breit angelegte Mediengeschichte der Erforschung der »Ausdrucksbewegung« unternommen, vgl. Stefan Rieger, *Die Ästhetik des Menschen. Über das Technische in Leben und Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 258–271.

9 Fritz Giese, »Arbeitshand und Ausdruckshand«, S. 59.

10 Ebd., S. 56.

11 Ebd., S. 60.

12 Stefan Rieger, »Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand«, S. 248.

13 Hugo v. Hofmannsthal, »«Anrede an Schauspieler»«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXIII. Reden und Aufsätze 2 (1902–1909)*, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 2009, S. 240–243, hier: S. 241.

14 Ebd., S. 241.

15 Ebd., S. 243.

higkeit durch,¹⁶ der nicht zuletzt in Hofmannsthals (Tanz-)Theaterstücken zu künstlerischer Form fand.¹⁷ Bemerkenswert ist auch die Parallele zu Walter Benjamins Beschreibungen der Geste. Laut Benjamin steht ebenfalls fest, »daß anders als nachgeahmt die Geste etwa des Papstes, der Karl den Großen krönt, oder Karls des Großen, der die Krone empfängt, heute nicht mehr vorkommt«.¹⁸ Vom anderen politischen Spektrum als Hofmannsthal herkommend, hat Benjamin zu zeigen unternommen, wie sich in solch verstellten Gesten ein emanzipatorisches Potenzial ausdrückt. Insofern die Geste »die soziale Bedeutung und Anwendbarkeit der Dialektik« in Reinform demonstriert, erlaubt sie »die Probe auf die Zustände am Menschen«.¹⁹ Für Benjamin ist zentraler Auftrittsort dessen das epische

-
- 16 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, »Ein Brief«, in: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXI: Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991, S. 45–55. Man hat den *Chandos*-Brief traditionell mit dem Ausdruck ›Sprachkrise: etikettiert; ob das tatsächlich zutrifft, ist bei genauerem Blick gar nicht so klar. Vgl. die Lektüre David Wellberys, die ihren Ausgang nicht an der Sprachskepsis, sondern an der Beschreibung der »guten Augenblicke« nimmt und sich dadurch ganz andere Möglichkeiten erschließt: David E. Wellbery, »Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals«, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 11 (2003), S. 281–310.
- 17 Vgl. dazu insbesondere die Untersuchungen Gabriele Brandstetters, die unter anderem an Hofmannsthal untersucht, »wie die Übersetzung und die Transformation, die Destruktion und die Neuprägung von Körperbildern und Raumfiguren des ›freien Tanzes‹ das kollabierende Zeichensystem der Literatur tangieren und motivieren«; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Freiburg 2013, S. 21; zu Hofmannsthal vgl. S. 55–63 sowie S. 284–287. Vgl. ebenfalls Bettina Rutsch, *Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo v. Hofmannsthal*, Frankfurt a.M. u.a. 1998; vgl. zu Hofmannsthals »Medienwechsel vom Wort zum Körper« – mit Seitenblick auf die Phänomenologie – auch Carsten Zelle, »Konstellationen der Moderne: Verstummten – Medienwechsel – literarische Phänomenologien, in *Musil-Forum* 27 (2001/2002), S. 88–102, hier: S. 95f.
- 18 Walter Benjamin, »Studien zur Theorie des epischen Theaters«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 1380–1382, hier: 1381.
- 19 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1> Eine Studie zu Brecht«, in: *Gesammelte Schriften, Bd. II.2*, S. 519–531, hier: S. 530. Vgl. auch die Ausführung aus einer nachgelassenen Notiz Benjamins: »Mit welchen Methoden erfolgt die Bearbeitung der Geste? Diese Fragen eröffnen die eigentliche Dialektik des epischen Theaters. Es soll hier nur auf einige ihrer Grundbegriffe hingewiesen werden. Dialektisch sind zunächst einmal folgende Verhältnisse: das der Geste zur Situation und vice versa; das Verhältnis des darstellenden Schauspielers zur dargestellten Figur und vice versa; das Verhältnis des autoritär gebundenen Verhaltens des Schauspielers zum kritischen des Publikums und vice versa; das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen Handlung, die in jeder Art Aufführung zu erblicken ist.« (Walter Benjamin, »Studien zur Theorie des epischen Theaters«, S. 1282.)

Theater Brechts, das Benjamin als ein eminent *gestisches* bestimmt: »Das epische Theater ist gestisch. [...] Die Geste ist sein Material, und die zweckmäßige Verwertung dieses Materials seine Aufgabe.«²⁰ Im epischen Theater wird der richtige Einsatz der Geste zur zentralen Aufgabe des Schauspielers: »Gesten zitierbar zu machen« ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muß er sperren können wie ein Setzer die Worte.«²¹ Die Geste drückt eine *Haltung* im Wortsinne des An- und Aufhaltens aus.²² Als Sperrung im Geschehen folgt sie einer disruptiven Logik und ihr Einsatz im Drama wird zu einem bewusst gefährlichen: »Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen.«²³

Brecht selbst hat, allerdings erst nach Benjamins ersten Versuchen, ebenfalls die Geste zu theoretisieren unternommen. Exemplarisch sei sein Begriff des *Gestus* angeführt, den er der bloßen *Geste* insofern entgegenstellt, als dass nur im Gestus »Gesamthaltungen«²⁴ aufscheinen, die als »mimische[r] und gestische[r] Ausdruck der gesellschaftlichen Beziehungen« ausdrücken, wie »die Menschen einer bestimmten Epoche zueinander stehen«.²⁵ »Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher Gestus«, dagegen mögen die »Versuche, auf einer glatten Ebene nicht auszurutschen« einen Gestus darstellen, »wenn jemand durch ein Ausrutschen sein Gesicht ›verlöre‹, das heißt eine Geltungseinbuße erlitte«.²⁶

Es lohnt sich, angesichts der dialektischen Bestimmungen der Geste bei Brecht und Benjamin daran zu erinnern, wie sehr diese Gestentheorie von den ›klassischen‹ Gestenbestimmungen des bürgerlichen Theaters Abstand zu gewinnen versucht. In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* ist der richtige Einsatz der Geste zwar ebenfalls als neuralgischer Punkt der Theaterpraxis markiert; freilich geht es Lessing aber nicht um ihre gesellschaftliche Zweckbestimmung als um ihre – mit Vilém Flusser ge-

20 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 521.

21 Ebd., S. 529.

22 Vgl. Brigid Doherty, »Test and Gestus in Brecht and Benjamin«, in: *Modern Language Notes* 115(3) (2000), S. 442–481, hier: S. 474.

23 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 521.

24 Bertolt Brecht, »Über gestische Musik«, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.M. 1983, S. 252–255, hier: S. 252.

25 Bertolt Brecht, »Neue Technik der Schauspielkunst«, in: *Schriften zum Theater*, S. 106–114, hier: S. 113.

26 Bertolt Brecht, »Über gestische Musik«, S. 252f.

sprochen – »Gestimmtheit«²⁷ zwischen authentischem Affekt und konventionalisiertem Code. »Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles«,²⁸ warnt Lessing am Beispiel schlechter Schauspieler schon zu Beginn seiner Ausführungen und markiert damit die Geste als vielleicht riskantesten Punkt der Schauspielpraxis. Kontext dieser Spannungen ist eine Funktionsverschiebung der theatralen *eloquentia corporis* seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, innerhalb der die Geste sich von den strengen Bestimmungen der rhetorischen Tableaus und regelpoetischen Vorgaben löst, um »als ›stumme‹ Sprache umso beredter Affekte oder Gefühle«²⁹ neu konzeptualisiert zu werden. Lessings Gestenpraxis fordert daher, die Geste als Ausdruck von »Wahrheit und Leben« statt als »Affekation und Grimasse«³⁰ einzusetzen, woran sich drei Forderungen knüpfen: *erstens* aus semiotischer Perspektive Gesten als »natürliche Zeichen der Dinge«³¹ zu verstehen, die es anstelle des Nachäffens einformiger Muster einzusetzen gilt; *zweitens* in methodischer Hinsicht eine Ökonomie der Bewegungen pantomimischer Geschwätzigkeit entgegenzustellen; sowie *drittens* in darstellerischer Absicht den Fokus auf ihre Wirkung zu legen statt bloß konventionalisierte Schemata zur Anwendung zu bringen. Die Konsequenz von Lessings genauso auf Wahrhaftigkeit wie auf Wirksamkeit abzielendem Versuch erweist sich als ein eigentümlicher Spagat zwischen Konventionalität und Individualität: Auf der einen Seite soll »jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, [...] bedeutend sein«,³² auf der anderen Seite sind die von ihm sogenannten »individualisierenden Gestus«³³ ideales Beispiel einer nicht mehr zu kodifizierenden und nicht

27 Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 199, S. 15f.

28 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Werke und Briefe*, Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 181–694, hier: S. 200.

29 Petra Löffler, »Was Hände sagen: von der ›sprechenden Hand‹ zur ›Ausdruckshand‹«, in: Matthias Bickenbach, Annina Klappert und Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Geste der Medien*, Köln 2003, S. 210–242, hier: S. 215. Sowohl Alexander Košenina wie Anja Lemke zitieren für diesen Wandel exemplarisch Johann Georg Sulzers *Theorie der schönen Künste*, laut dem die Gebärde eine »genaue und lebhaft Abbildung des innern Zustandes der Menschen« darstellt, durch die man »ihre Empfindungen [...] weit besser erkennt, als der beredteste Ausdruck der Worte sie zu erkennen geben würde« (zitiert nach Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 22; sowie Anja F. Lemke, »Der Grenzgang der Geste«, S. 259).

30 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 203.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 204.

mehr zu systematisierenden Wirkungsästhetik: »Wann es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.«³⁴

Dass aus diesen Gestenbestimmungen der größere Kontext von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* spricht, ist unmittelbar einsichtig: einerseits der Entwurf des Dramas als Folge in sich schlüssiger Folgerichtigkeiten, als »Ketten von Ursachen und Wirkungen«, die »ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt«;³⁵ andererseits ein sich der Gottsched'schen Regelpoetik und dem Deklamationsstil der französischen Klassik³⁶ widersetzender Fokus auf die dramatische Wirkung, die sich paradigmatisch in Lessings Neuübersetzung der aristotelischen Vokabeln *eleos* und *phobos* in ›Mitleid‹ und ›Furcht‹

-
- 34 Ebd. Alexander Košenina referiert ein aufschlussreiches Beispiel anhand von Lessings Lieblingschauspieler Conrad Ekhof, der in der Rolle des Odoardo in Lessings *Emilia Galotti* wiederholt an seinem Hut zu zupfen beginnt und diese Bewegung leitmotivisch einsetzte. Košenina zitiert einen Bericht Friedrich Nicolais: »Alles war in seinem Spiele so zusammenstimmend, seine inneren Empfindungen entwickelten sich durch kleine äußerliche Bewegungen so unvermerkt und doch so schrecklich deutlich, daß bei dem Herausreißen dieses Federchens den Zuschauer ein kalter Schauer überlief«, zit. nach: Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 215.
- 35 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 577. Dieses Ganze des Dramas wird dadurch wiederum zum »Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers« (ebd.). Max Kommerell spricht von Lessings »durchgeführtem Funktionalismus«: »[J]eder Satz erfüllt eine Aufgabe (functio) für die einzelne Rede, jede Rede und Gegenrede eine für die Szene, und wiederum gestaltet der Redner den Gegenredner mit und umgekehrt.« (Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a.M. 1984, S. 25ff.)
- 36 Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 290, hat die Gestenpraxis Gottscheds bzw. der Tradition des französischen Deklamationsstils folgendermaßen beschrieben (und damit mit derjenigen Lessings kontrastiert): »Vor allem fungieren Gebärden, Gestik und Mimik als Pathosformeln, die die Affekte veranschaulichen. Für die verschiedenen Leidenschaften wie Zorn, Hass, Liebe, Eifersucht, Freude, Verzweiflung, und für momentane Gemütsbewegungen, wie Überraschung, Erschrecken u. ä., stehen bestimmte Körperhaltungen zur Verfügung, die den Affekt darstellen. Sie sind genauestens festgelegt. Die Ausdrucksgeste für tiefe Trauer etwa ist das Ringen der Hände vor der Brust; herabfallende Hände markieren den Übergang zur Verzweiflung; die Überraschung durch eine traurige Botschaft wird durch das Bedecken der Augen mit der rechten Hand ausgedrückt. [...] Die Gesten sind pathetisch und großartig; aber sie artikulieren keine individuelle Befindlichkeit, sondern verweisen auf die großen Themen, die auf der Bühne verhandelt werden.«

(statt ›Jammer‹ und ›Schrecken‹) ausdrückt.³⁷ Die von Lessing bemühte Trias gestischer Parameter – Natürlichkeit, Individualität und Bedeutung – spannt ein affektiv-semiotisches Netz, das diese Intention organisiert und publikumsbezogen umsetzt. So steht die Geste im Zentrum einer Affektlehre, die nicht nur davon ausgeht, dass sich eine Schauspielerin selbstinduktiv in ihre Geste hineinspielen kann,³⁸ sondern auch, dass das Gestenspiel im Sinne eines Resonanzgeschehens auf das Publikum überspringt und dadurch auch den Abgrund zwischen Affekt und Affektiertheit überbrückt.³⁹ Lessings gesamte Mitleidslehre basiert auf diesen Übersprungsphänomenen, die ein »wohltemperierte[s] Milieu[]« konstituieren, »das Personen und passionelle Ströme aufeinander abstimmen kann und die ästhetische Wirkung nach der Reichweite sympathetischer Empfindungen bemisst«. ⁴⁰

Vor diesem Hintergrund wird sowohl die Distanz wie die Abhängigkeit Brechts von den Theorien gestischer Mitleidserzeugung deutlich. Hans-Jürgen Schings etwa stellt Brecht ausgerechnet deswegen in eine Reihe mit Lessing, weil dieser die bürgerliche Theatertradition verkehrt und beendet. Sein episches Theater, so Schings, ist »das Ende der Mitleids-Tradition des bürgerlichen Trauerspiels, die hochpointierte Absage an das ›Allgemeinmenschliche‹, an das Anthropologicum Mitleid, in dessen Zeichen sich jene Tradition formiert hatte«. ⁴¹ Veranschaulichen mag das Brechts Beschreibung einer zornigen Geste, die recht explizit der Lessing'schen Induktionsthese widerspricht. Man könne zwar, so Brecht, als einen Versuch der »emotionellen Ansteckung« ⁴² den Zorn »durch ein Anschwellenlassen der Stimme und ein Anhalten der Atmung zusammen

37 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 551ff. Vgl. dazu Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, S. 106.

38 Zu dieser »Selbstinduktion« vgl. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 86f. und 130f.

39 Max Kommerell unterscheidet bei Lessing primäre, »ursprüngliche« Affekte von sekundären, »mitschwingende[n]« Affekten, »mit denen wir gleichbewegt den fremden Affekt begleiten«. Dieser zweite Affekt resoniert in Antwort auf den ersten; er mag zwar »zu schwach [sein], um wirklich Affekt zu heißen«, erregt aber dafür Mitleid und weist sich so selbst als das eigentlich tragische, weil kathartische Mittel aus (Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, S. 90).

40 Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin und Zürich 2011, S. 102.

41 Hans-Jürgen Schings, »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«. *Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Würzburg 2012, S. 11.

42 Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, in: *Schriften zum Theater*, S. 74–89, hier: S. 80.

mit einem Zusammenziehen der Halsmuskeln« *erzeugen* – das entspräche Lessings Vorstellung –; »würdiger eines denkenden Wesens« sei allerdings eine Geste, die das Gestische selbst aufführt: Der Schauspieler zeigt »eine tiefe Blässe des Gesichts [...], die er auf mechanische Weise erzeugt hat, indem er das Gesicht in die Hände verbarg und in diesen einen weißen Schminkstoff hatte«.43 Der Einsatz von Schminke reißt die gestische Darstellung des Zorns aus dem Hier und Jetzt des affektiven Ausdrucks und realisiert damit eine Gestentheorie, der es, statt um Illusionsstiftung durch vermeintliche Natürlichkeiten, um die eigene technische Implementierung und statt um die kollektive Immersion, um die Distanzierung des Publikums vom Bühnengeschehen geht. So führt die Geste in ihrer extremsten Form den Akt des Darstellens selbst vor: Der Schauspieler »sieht sich selbst zu [...] er sieht auch auf seine eigenen Arme und Beine, sie anfühlen, überprüfend, am Ende vielleicht lobend«44 – immer mit dem Ziel, dass »jede Geste der Begutachtung des Publikums unterworfen wird«.45

Die Gesten- und Theaterentwürfe von Brecht und Lessing sind in ihren Einzelheiten vielfach beschrieben und analysiert worden. Es lohnt aber, sich diese Traditionen und Kontexte vor dem Hintergrund der Darstellungsmodi widerspenstiger Hände erneut zu vergegenwärtigen. Nicht nur weil damit auf einen zentralen Schauplatz literarischen Handgebrauchs – die Handbewegungen des Schauspielkörpers – verwiesen ist, sondern auch, weil sich in diesen divergierenden Entwürfen die Geste als ein Verhandlungsfeld erweist, an dem diametral entgegenstehende Bestimmungen körperlicher Bewegungsformen miteinander konfrontiert werden: die natürliche Wirkmacht des Affekts gegenüber dem Aufgesetzten des Affektierten, die Spontaneität des Ausdrucks gegenüber der gesellschaftlichen Signatur kodifizierter Gebrauchsformen, das funktional durchgeführte Rezeptionsmodell des bürgerlichen Dramas gegenüber den kritischen Distanzierungsformen einer dialektischen Theaterpraxis. Die Geste erweist sich zuletzt auch als Austragungsort anthropologischer Formierungs- bzw. Enformungspraktiken. Bereits Max Kommerell hat darauf hingewiesen, wie in Lessings Mitleidspoetik aufklärerische Anthropologie und Tragödientheorie deckungsgleich sind: »[D]ie Lebensfunktion der tragischen Wirkung« ist implizit immer auch »Schulungsmittel auf dem Weg des

43 Ebd., S. 81.

44 Ebd., S., 76.

45 Ebd., S. 82.

Menschen zu sich selbst, des immer menschlich werdenden Menschen«.46 Demgegenüber entfaltet Brechts Geste eine radikal deanthropologisierende Wirkung, wenn es ihr, statt um »das sogenannte Ewig-Menschliche«,47 um die konkret-historische Verankerung des Dargestellten wie des Akts des Darstellens geht. Wo hinter Lessings Geste das Mitleid als ahistorisches Anthropologem lauert, möchte Brechts Gestus Aufschluss geben »über das ganze Gefüge der Gesellschaft einer bestimmten (vergänglichen) Zeit«.48 An die Stelle der Anthropologisierung setzt er die Historisierung.

Dieses uneindeutige Changieren der Geste zwischen Affekt und Code einerseits sowie zwischen Bestimmbarkeit und Freiheitsversprechen andererseits soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, die Darstellungsmodi ›widerspenstiger Gesten‹ zu beschreiben. Als entscheidende Schauplätze des Gestischen im Hinblick auf die ihr entsprechenden Körperentwürfe und ›Menschenfassungen‹ wird zunächst dem mit Giese angesprochenen Paradigma der Arbeitshand und den Optimierungsstrategien von ›Arbeitsgesten‹ nachgegangen (Abschnitte *b*, *c*, und *d*), um in einer sich anschließenden topischen Lektüre den literarischen Entwürfen einer *anderen* Geste nachzugehen (Kap. 6.2). An Texten von Perutz, Benn, Keun und Kafka wird ein Gestenparadigma zu beschreiben sein, das sich im Abstandnehmen von Bedeutungsrastern und Zweckbestimmungen als eine Figur der Potenzialität zu erkennen gibt.

b) ›Kinemato-Grafie‹ und *Motion Study*

Ein wichtiger Referenzrahmen, innerhalb dessen Brechts Umdeutung der Geste zu verstehen ist, ist das Feld ihrer technischen Reproduzierbarkeit: »Die Formen des epischen Theaters entsprechen den neuen technischen Formen, dem Kino sowie dem Rundfunk«, meint etwa Benjamin.⁴⁹ Dass es sich bei den Reproduktionsmedien um einen entscheidenden Schauplatz der Neubestimmungen der Geste handelt, hat sich schon in der Kinotheorie Béla Balázs' ausgedrückt, welche die Bestimmung des »Menschen der visuellen Kultur« allerdings unter völligem Verzicht auf die Distanzierungstheoreme Brechts formuliert: »Seine Gebärden [des Men-

46 Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, S. 106.

47 Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, S. 85.

48 Ebd., S. 87.

49 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? <1>«, S. 524.

schen der visuellen Kultur, A.H.] bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar [!] sein irrationelles Selbst [...] Hier wird der Geist unmittelbar [!] zum Körper, wortelos sichtbar.«⁵⁰ Wo Balázs also aus der neuen Sichtbarkeit Unmittelbarkeiten ableitet – und das mit durchaus internationalistischem Impetus (»Kinos aller Länder...«⁵¹) –, sich sogar das Wiedererlernen der »eigentliche[n] Muttersprache der Menschheit«⁵² erhofft, markiert die unterbrochen-medialisierte Geste Brechts vor allem »die Differenz zwischen körperlicher Präsenz des Bühnengeschehens und der Präsenz des technisch Aufgezeichneten«.⁵³ Statt der Übersetzung der Geste in eine neue »Körper-Sprache« betont Brechts Theorem die Unterbrechungen, statt *Unmittelbarkeit* eben die *Mittelbarkeit*.

Diese medienästhetischen Dimensionen der Geste sollen im Folgenden den Übergang zu einem paradigmatischen Überschneidungspunkt von Gestenpraxis und ihrer medientechnischen Reproduktionen ermöglichen: der Beschreibung und Optimierung von »Arbeitsgesten«. Einmal mehr ist Walter Benjamin hier Stichwortgeber, der es in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz bekanntlich unternommen hat, künstlerische Rezeptionsformen unter den medientechnischen Bedingungen der Jahrhundertwende von ihren Vermittlungsinstanzen her zu bestimmen. Benjamin erkennt dabei nicht bloß einen ästhetischen Wandel im engeren Sinne, sondern eine Rejustierung der Wahrnehmung – im Sinne von *aisthesis* – insgesamt, insofern die Filmkamera zum ersten Mal Bilder produziert, die »vorher nie und nirgends denkbar gewesen«⁵⁴ sind: »Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung [...] So wird handgreiflich [!], daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht.«⁵⁵ Explizieren lässt sich das an der banalen Tätigkeit eines Griffs, der erst durch die Kamera buchstäblich »begriffen« wird:

50 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 16.

51 Ebd., S. 22.

52 Ebd., S. 18. Ein Wörterbuch filmischer Gesten wurde dann tatsächlich auch geschrieben: Dyk Rudenski, *Gestologie und Filmspielerei*, Berlin 1927. Harun Farocki geht in seinem Dokumentarfilm *Der Ausdruck der Hände* auf dieses Buch ein, vgl. Harun Farocki, *Der Ausdruck der Hände* (Film), Deutschland 1997.

53 Burkhardt Lindner, »Die Entdeckung der Geste. Brecht und die Medien«, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), *Text und Kritik. Bertolt Brecht I. Neufassung*, München 2006, S. 21–32, hier: S. 21.

54 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit <Dritte Fassung>«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, S. 471–508, hier: S. 495.

55 Ebd., S. 500.

6.1 Gestenbestimmungen: Ausdruckshand und Arbeitshand

Ist es uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.⁵⁶

Der Griff zum Löffel wird durch die Filmkamera genauso analysierbar wie seine Selbstverständlichkeit fortan suspendiert ist. Benjamin mag bei den Darstellungen dieses Optisch-Unbewußten an die Chronofotografien Étienne-Jules Mareys oder Eadweard Muybridges gedacht haben, deren fotografischen Studien menschlicher und tierischer Bewegungsformen zu Berühmtheit gelangt sind. In der ständigen Vermittlungsarbeit des Filmapparats ereignet sich nach Benjamin aber auch eine entscheidende Verschiebung im Verhältnis von Schauspielerin und Publikum. Die Apparatur »nimmt unter Führung des Kameramanns laufend zu dieser Leistung [der Schauspielerin, A.H.] Stellung«. ⁵⁷ Einstellung und Schnitt lassen die schauspielerische Geste zu »einer Reihe von optischen Tests«⁵⁸ werden, die in einen ebenso »testenden« Rezeptionsvorgang des Publikums mündet. Dass das für Benjamin mit dem »Einschrumpfen der Aura« zusammenhängt, auf die der Film höchstens noch »mit einem künstlichen Aufbau der »personality«⁵⁹ reagieren kann, ist bekannt. Hier wichtiger ist aber, dass Benjamin dabei auch explizit auf das Beispiel der »Leistungspsychologie«⁶⁰ verweist, die eine »außerordentlich[e] Erweiterung des Feldes des Testierbaren«⁶¹ nach sich gezogen hat: »Der Aufnahmeleiter im Film-

56 Ebd. Benjamin hat den Gedanken des »Optisch-Unbewussten« bereits in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* formuliert, die er im *Kunstwerk*-Aufsatz teils wörtlich übernimmt, vgl. Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 368–385, hier: S. 371. Vgl. zum »Handgriff als das Ideal einer innigsten Einheit von Organ und Gegenstand«: Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918–1939*, München und Paderborn 2010, S. 224f.

57 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 488.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 492.

60 Ebd., S. 498. Zum Zusammenhang von Benjamins Gestentheorie und der Psychotechnik vgl. Brigid Doherty, »Test and Gestus in Brecht and Benjamin«.

61 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 488.

atelier steht genau an der Stelle, an der bei der Eignungsprüfung der Versuchsleiter steht.«⁶²

Im Rahmen der Neuperspektivierung menschlicher Bewegung durch die Filmkamera – einerseits in der Sichtbarmachung dessen, was man zwar gesehen, aber nie wahrgenommen hat, und andererseits im sich damit eröffnenden Feld optischer Testungen – entfalten sich die Möglichkeiten einer Analyse dessen, was Giese als »Arbeitshand« bezeichnet hat. Als paradigmatisches Beispiel für diesen Zusammenhang von Gestik, Medientechnik und Leistungspsychologie sei hier die filmische und fotografische *Motion Study* des Ehepaars Frank und Lilian Gilbreth aufgegriffen. Die Bewegungsforschungen der Organisationspsychologin⁶³ und des Unternehmensberaters⁶⁴ setzen es sich zum Ziel, die Formen manueller Arbeitsgriffe und -bewegungen zu analysieren und zu optimieren und vollziehen nach Sigfried Giedion damit nichts weniger als den Abschluss der seit dem 14. Jahrhundert nachzuweisenden Bemühungen, »Einsicht in das weite Reich der Bewegung« zu gewinnen.⁶⁵ Die Gilbreths erarbeiten an der Körperbewegung, was Foucault an den Militärvorschriften des 18. Jahrhunderts als »Methode zur Anpassung des Körpers an zeitliche Imperative« beschrieben hat: »Der Akt wird in seine Elemente zerlegt; die Haltung des Körpers, der Glieder, der Gelenke wird festgelegt; jeder Bewegung wird eine Richtung, ein Ausschlag, eine Dauer zugeordnet; ihre Reihenfolge wird vorgeschrieben.«⁶⁶ Der von den Gilbreths angezielte Untersuchungsgegenstand ist komplett auf der Seite dessen zu verorten, was Fritz Giese die ›Arbeitshand‹ nannte und operiert dennoch an derje-

62 Ebd.

63 Vgl. Ihre Dissertationsschrift: Lilian M. Gilbreth, *The Psychology of Management. The Function of the Mind in Determining, Teaching, and Installing Methods of Least Waste*, New York 1914. Man geht davon aus, dass Lilian Gilbreth maßgeblich an den Veröffentlichungen beteiligt war, aber nicht immer als (Co-)Autorin genannt wurde. Die Schriften werden im Folgenden entsprechend ihrer Autorangaben zitiert, dafür soll verstärkt von den ›Gilbreths‹ im Plural als Autorschaftsfunktion die Rede sein.

64 Frank Gilbreth hat zu Beginn seiner Karriere das Maurerhandwerk zu rationalisieren unternommen: Frank B. Gilbreth, *Bricklaying System*, New York und Chicago 1909. Zu seinem Werdegang als Unternehmensberater vgl. Florian Hoof, *Engel der Effizienz. Eine Mediengeschichte der Unternehmensberatung*, Konstanz 2015.

65 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994, S. 44. Vgl. für den Zusammenhang von Chronofotografie und Arbeitsgesten: Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne*, Wien 2001, S. 101–136; sowie Petra Löffler, »Was Hände sagen«, S. 229–234.

66 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2005, S. 295.

nigen Schnittstelle von Bewegungsform und Reproduktionsmedien, die Benjamin mit der ›Ausdruckshand‹ des Schauspiels in Verbindung brachte. Vielleicht nicht zufällig führt dies dazu, dass »die Arbeiterinnen sich in den Filmaufnahmen als Stars imaginierten«,⁶⁷ um damit den Beweis der Reauratisierung der Schauspielerin unter den Bedingungen des Filmapparats anzutreten.

Die Bewegungsstudien stehen gänzlich in der Tradition des »energetischen Imperativs« nach Wilhelm Ostwald,⁶⁸ der von den Gilbreths in geradezu dramatischer Rhetorik dem Problem der Körperbewegungen überantwortet wird: »There is no waste of any kind in the world that equals the waste from needless, ill-directed, and ineffective motions.«⁶⁹ Sie fordern stattdessen entlang Frederick W. Taylors *Scientific Management* ein analytisches Vorgehen, das die genaue Beobachtung und Zerlegung des Arbeitsvorgangs in »the most elementary units possible«⁷⁰ ermöglicht, um daraus den *One Best Way* abzuleiten, der, einmal aus den Elementarteilen der Arbeitsgeste erschlossen, fortan als Standard normiert wird.⁷¹ Innerhalb dieses normativistischen Dispositivs wird jede Alternativbewegung als verschwenderische Abweichung aufgefasst und die Aneignung des rationalisierten Arbeitsablaufs für den Arbeitenden entsprechend finanziell inzentiviert.⁷² Die Bewegungsforschung bei den Gilbreths überführt so

67 Herbert Mehrrens, »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder. Frank B. Gilbreth und die Visualisierungstechniken des Bewegungsstudiums«, in: Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd. 1.1: Bilder in Prozessen*, Berlin 2003, S. 44–53, hier: S. 52. Vgl. Auch Richard Lindstrom, »They all believe they are undiscovered Mary Pickfords«. *Workers, Photography, and Scientific Management*«, in: *Technology and Culture* 41(4) (2000), S. 725–751, hier vor allem: S. 744ff.

68 Wilhelm Ostwald, *Der energetische Imperativ*, Leipzig 1912.

69 Frank B. Gilbreth, *Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*, London 1921, S. 2.

70 Frank B. Gilbreth und Lillian M. Gilbreth, *Applied Motion Study. A Collection of Papers on the Efficient Method to Industrial Preparedness*, New York 1917, S. 58.

71 Frank B. Gilbreth, *Motion Study*, S. 13: »The data gathered on that best man will then be considered as 100-per-cent quality. The men finally used can then be considered as of a certain percentage of perfect quality, and it should then be the aim of the management to attain 100-per-cent quality.«

72 So unterteilt Gilbreth etwa das Maurerhandwerk in fünf verschiedene Gruppen, die gleichsam eine ästhetische Skala hinaufwandern. Von der rohen Bereitstellung der Arbeitsmaterialien (»Class E«) bis zur ornamentalen Arbeit an der Außenfassade (»Class A«) wird das Handwerk klassifiziert und entsprechend unterschiedlich vergütet: »The pay of the A and B classes should be considerably higher than is customary for bricklayers. The pay of the C, D, and E classes should be lower than is customary for bricklayers,

unweigerlich in ein politisches Programm: Auf Ebene des Individuums wird ein psychotechnischer Lehrgang ausgerufen, der den *One Best Way* in ein *finger training* für Nichteingeweihte überführt;⁷³ gleichzeitig übersetzt sich das individualpsychologische Programm in die Forderung, ein von der Regierung geführtes *Bureau of Standardisation of Mechanical Trades* einzusetzen, dem die Klassifizierung, Optimierung und Standardisierung *aller* handwerklichen Tätigkeiten überantwortet wird: »The arts and trades of human beings should be studied, charted photographed, and motion-pictured, and every employer, apprentice, and student should be able to receive bulletins of his trade.«⁷⁴ Konzise drückt sich das in einer von Bernd Stiegler aus dem Nachlass überlieferten Notiz Frank Gilbreths aus: »I say: Standardize everything under the sun.«⁷⁵ Damit ist die vielleicht wichtigste Konsequenz der *Motion Study* ausgedrückt. Sie transzendiert stets den Kontext ihrer Anwendung in der beruflichen Praxis und übersetzt sich konsequent in politische Forderungen, in eine ökonomische Lebenskunst und in groß angelegte Kulturtheorien.⁷⁶

Mit dem Aufruf zur zentralisierten Erforschung der Arbeit durch Fotografie und Film ist der medientechnische Vorsprung angedeutet, den die Gilbreths der Taylor'schen Stoppuhr voraushaben. Ihre *Motion Study* nutzt exzessiv den Film, der mit einem Wort Fritz Gieses »alles in Motorik auf[löst]«,⁷⁷ und mit dem sie zwei distinkte, im Wortsinne »kinemato-graphische« Techniken entwickeln. Die erste dieser Techniken – die *micro-motion method* – besteht darin, Bewegungen vor einem gerasterten Hintergrund und mit einer laufenden Uhr im Bildhintergrund filmisch

but much higher than the pay of labourers. This classification will raise the pay of all five classes higher than they could ever obtain in the classes that they would ordinarily work in under the present system, yet the resulting cost of the labour on brickwork would be much less, and each class would be raised in its standing and educated for better work and higher wages.« (Frank B. Gilbreth und Lilian M. Gilbreth, *Applied Motion Study*, S. 54.)

73 Vgl. ebd., S. 52.

74 Frank B. Gilbreth, *Motion Study*, S. 99.

75 Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016, S. 112.

76 Dafür ist der autobiografische Erfolgsroman zweier ihrer zwölf (!) Kinder, *Cheaper by the Dozen*, das vielleicht beste Beispiel. Dieser Roman führt vor, wie der Effizienzgedanke von den Gilbreths auf den eigenen Haushalt und die eigene Lebensführung übertragen wird, etwa wenn sich Frank Gilbreth mit zwei Rasierpinseln einseift, um morgens 17 Sekunden Zeit einzusparen: Frank B. Gilbreth Jr. und Ernestine Gilbreth Carey, *Cheaper by the Dozen*, New York 2002. Vgl. zu den Bewegungsstudien als Lebenskunst: Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch*, S. 90–97.

77 Fritz Giese, *Girllkultur*, S. 51.

aufzunehmen. Als Methode der »Zeitachsenmanipulation«⁷⁸ dient sie vor allem der *Messbarkeit* des Arbeitsablaufs. Durch Dehnung und Straffung der Aufnahme wird das von Benjamin so betitelte »Optisch-Unbewusste« erschlossen, während die Uhr im Bildhintergrund die Rückbindung an die chronometrische Zeit ermöglicht. Die wichtigere und fotografische statt filmische Methode – der sogenannte *chronocyclegraph* – baut auf diesen Aufnahmen auf, verfolgt dabei aber eine Visualisierungsstrategie, die sich weniger der *Aufbereitung* der Bewegung als ihrer *Inszenierung* widmet (Abb. 21). Indem der Hand der Untersuchungsperson kleine Leuchtelemente angefügt werden, wird bei entsprechend langer Belichtungszeit die Spur der Bewegung selbst sichtbar, an der durch Blinken der Lampe sogar Richtung und Geschwindigkeit abgelesen werden können.



Abb. 21 (a–b): Chronozyklografische Aufnahmen der Gilbreths

Der *chronocyclegraph* braucht also nicht mehr den Film, dennoch handelt es sich um ein buchstäblich *kinemato-grafisches* Verfahren. Im Hinblick auf die Verbindung von Arbeitshand und Medientechnik sind bei den so entstehenden Bildern drei Sachverhalte unmittelbar von Belang. *Erstens*

78 Vgl. Sybille Krämer, »Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation«, in: Alice Lagaay und David Lauer (Hg.), *Medientechniken. Eine philosophische Einführung*, Frankfurt a.M. und New York 2004, S. 201–224. Zum »technologischen a priori« der Industrietechnik vgl. Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau, »Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film«, in: Dies. (Hg.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 35–49, hier: S. 39f.

basieren die Fotografien der Gilbreths auf einem sehr bewussten Einsatz optischer Speichertechnik, in der die Lichtempfindlichkeit des Films mit der besonderen Lichttechnik der Handleuchten gekoppelt wird. Nicht nur wird das natürlich vorkommende Licht also aufgezeichnet, sondern die an den Händen angebrachten Leuchtelemente sind selbst auf die fotografische Apparatur zugeschnitten. Dabei entsteht ein Verfahren, das nur als ein ästhetisches zu beschreiben ist und dessen Ergebnis man mit einem von László Moholy-Nagy geprägten Begriff als *Fotogramm* bezeichnen kann: Fotografien, »in denen das Licht als ein neues Gestaltungsmittel, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, souverän [sic!] zu handhaben ist.«⁷⁹ Die Spezifik der Aufnahmen des *chronocyclegraph* gegenüber der *micro-motion method* sind so nicht nur in der Differenz von Film und Foto zu suchen, sondern besonders in der *Übersetzungsarbeit*, welche die Bewegung fotografisch bannet. Wird die Handbewegung in der Filmaufnahme noch durch Einfügung in ein geo- und chronometrisches Raster analytisch verwertbar, wird sie im Gilbreth'schen Fotogramm stillgestellt, ohne die Spur der Bewegung selbst zu verlieren. Das Phänomen »bewegte[r] Kontinuität«, in der sich nach Bergson »alles gleichzeitig ändert und fortbesteht«,⁸⁰ wird der zeitlichen Vergänglichkeit entrissen, um genau den umgekehrten Schritt zu vollziehen, den Henri Bergson der Bewegung zurückzugeben unternahm (und plausibilisiert ihn damit *ex negativo*):

Die Bewegung, die die Mechanik studiert, ist nur eine Abstraktion oder ein Symbol, ein gemeinsames Maß, ein gemeinsamer Nenner, der es erlaubt, alle realen Bewegungen untereinander zu vergleichen; doch diese Bewegungen, an sich selbst betrachtet, sind Unteilbare, die Dauer beanspruchen, ein Vorher und ein Nachher implizieren und die aufeinanderfolgenden Momente der Zeit mit einem Faden variabler Qualität verbinden.⁸¹

Die Aufnahme des *chronocyclegraph* ist derjenige Abstraktionsversuch, der die qualitative Bewegung in quantifizierbare Elemente rückübersetzt, um sie (zumindest in der Theorie⁸²) genauso »behandeln« zu können – d.h.

79 Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927, S. 30.

80 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Versuch über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 2015, S. 245, Kursivierung entfernt.

81 Ebd., S. 251f.

82 Tatsächlich war die Propagierung der Methode der Gilbreths nicht immer gänzlich glaubwürdig und der tatsächliche analytische Mehrwert unklar. Herbert Mehrrens spricht im Hinblick auf diese Tendenz zur Selbstinszenierung von der Bildproduktion der Gilbreths als einem »Flickenteppich« (Herbert Mehrrens, »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder«, S. 52).

6.1 Gestenbestimmungen: Ausdruckshand und Arbeitshand

berechnen, messen, teilen, analysieren – wie eine mathematische Kurve (wofür nicht zuletzt das ständig präsente Gitternetz einsteht). In den Aufnahmen der Gilbreths führt das teilweise dazu, dass die ausführende Hand aufgrund der langen Belichtungsdauer gar nicht mehr sichtbar ist, sodass die visualisierte Arbeitsgeste nur noch aus ihrer eigenen Spur besteht (Abb. 22a). Das Bild *ist* dann die sichtbar gewordene Bewegung. Sigfried Giedion spricht von Abbildungen, »bei denen die Bewegung alles und der sie ausführende Körper nichts ist.«⁸³



Abb. 22 (a–b): Bilder der Effizienz: Chronozyklografie und ihre Modellierungen

Als *zweiten* Punkt kann man diese Sichtbarwerdung der Bewegungen auch unter bildrhetorischen Gesichtspunkten beschreiben, gegenüber denen der Rationalisierungsimpetus und die behauptete Analysier- und Berechenbarkeit an zweite Stelle tritt: »Motion studies are only secondarily a problem-solving technique.«⁸⁴ Sie dienen vor allem der Sichtbarmachung der Effizienz selbst: »[T]his rendering process provides a graphic image of what efficiency and inefficiency look like. [...] Motion studies have not

83 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 129.

84 Vgl. Scott Curtis, »Images of Efficiency. The Films of Frank B. Gilbreth«, in: Vinzenz Hediger und Patrick Vonderau (Hg.), *Films that Work*, S. 85–99, hier: S. 93. Laut Curtis haben die Gilbreths ihre filmischen Methoden vor allem als Werbemittel für ihr eigenes Unternehmen genutzt: »[T]hey ultimately promote more than a workplace solution – they promote themselves as images of efficiency and as the proprietary process of Frank B. Gilbreth.« (Ebd., S. 96) Wenn Gilbreth in verklausulierter Form davon spricht, eine Uhr entwickelt zu haben, die Bewegungen mit der Genauigkeit von einem Millionstel einer Stunde misst (das entspräche ungefähr einer 1/250 Sekunde), meint Curtis dazu: »This, I believe, is bluster.« (Ebd., S. 90)

been used primarily for measurement or for work design; they were used first and foremost to visualize an image of efficiency.«⁸⁵ Die Aufnahmen visualisieren den Erfolg der *Motion Study* als ein »Vorher-Nachher der Bewegungsoptimierung«,⁸⁶ indem sie den wilden Bewegungen ineffizienter Arbeit die elegante Form des rationalisierten Ablaufs entgegenstellen. Entsprechend dieser Produktion von Anschaulichkeit wurden die Fotografien auch als dreidimensionale Drahtmodelle nachgebaut und ausgestellt – nicht zuletzt für Kriegserblindete, die den *One Best Way* nun auch an einem taktil erfahrbaren Modell nachempfinden können (Abb. 22b).⁸⁷ Die Bewegungsspur koppelt Effizienz mit Evidenz; es handelt sich um ein rhetorisches Verfahren im klassischen Sinne: der Produktion von Anschaulichkeit im Dienst einer Überzeugungsarbeit.

So wird *drittens* ersichtlich, dass die Relevanz des »chonozyklografischen« Verfahrens sich nicht auf den Kontext der industriellen Produktion beschränkt. Sigfried Giedion hat schon in den späten 1940er-Jahren die Bewegungsbilder an zwei Traditionslinien jenseits des Rationalisierungsimpulses angeschlossen. Zum einen verweist er auf die Bedeutung des Gilbreth'schen Verfahrens im Kontext der *philosophischen* Beschäftigung mit der Bewegung. Die Aufnahmen der Gilbreths geben laut Giedion »erstmal [!] genauen Einblick in die reine Bahn sowie das Zeitelement einer Bewegung«. ⁸⁸ Zum anderen hat Giedion eine Verwandtschaft der Chonozyklografie zu gleichzeitig stattfindenden *künstlerischen* Versuchen – etwa Paul Klees *Pädagogischem Skizzenbuch* (Abb. 23) – beschrieben, welche die Arbeit an den »freie[n] Bewegungsformen« im Medium der Malerei angingen.⁸⁹ Giedion bestätigt anhand der *Motion Study* damit die These Benjamins, dass die Reproduktionstechniken »die gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft« soweit vorantreiben, dass man am Ende nicht mehr weiß, wodurch ein »herauspräparierte[s] Verhalten [...] stärker fesselt: durch seinen artistischen Wert oder durch seine wissenschaftliche Verwertbarkeit«. ⁹⁰

85 Ebd.

86 Herbert Mehrrens, »Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder«, S. 48f.

87 Vgl. Frank B. Gilbreth and Lillian M. Gilbreth, *Motion Study for the Handicapped*, London 1920, S. 156f.

88 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, S. 129.

89 Vgl. ebd., S. 45–49 sowie S. 130–138, hier: S. 135. Giedion nennt neben Klee noch Kandinsky, Duchamp und Miró.

90 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 499.

6.1 Gestenbestimmungen: Ausdruckshand und Arbeitshand

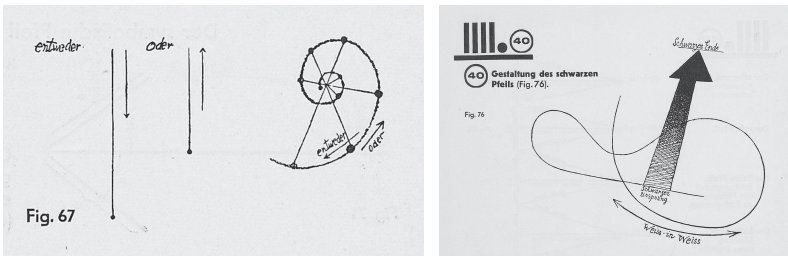


Abb. 23 (a–b): Zwei Beispiele Giedions aus Paul Klees »Pädagogischem Skizzenbuch«

c) Schreibgeste als Arbeitsgeste: Von den Gilbreths zu Musil

Ein spezifischer Fall der Gilbreth'schen Bewegungsoptimierung ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht von besonderem Interesse: das Schreiben. Von den Gilbreths sind einige chronozyklografische Aufnahmen von Schreibgesten (Abb. 24), Experimente an und mit Stenotypistinnen sowie ein kurzer theoretischer Entwurf über die Optimierung des Alphabets überliefert.⁹¹ Ist nach Susanne Strätling in jeder Geste »die Wechselwirkung von Hand und Werk auf der Schwelle von körperlicher Handgreiflichkeit und symbolischer Handlung« lokalisiert,⁹² so gilt das für die Schreibgeste in besonderer Weise. Rüdiger Campe hat die Schreibszene als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«⁹³ bezeichnet; Vilém Flusser spricht gar von verschiedenen Wirklichkeitsebenen, die im Schreiben aufeinandertreffen – eine materiell-technische, eine semiotische, eine orthografische, u.a.: »Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerlässlichen Faktoren als in deren Heterogenität.«⁹⁴ Das macht die Optimierungsarbeit der Gilbreths zu einer verkomplizierten Aufgabe, die – so würde es die deutsche Tradition der Arbeitswissenschaft ausdrücken – sowohl »Subjektpsychotechnik« wie »Objektpsychotechnik« betreibt, d.h. sowohl an der schreibenden Person

91 Vgl. Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch*, S. 115–121.

92 Susanne Strätling, *Die Hand am Werk. Poetik der Poesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn 2017, S. 16.

93 Rüdiger Campe, »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772, hier: S. 760.

94 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 33.

wie an den Techniken des Schreibens (der Schreibmaschine, der Schrift oder sogar der Sprache selbst) ansetzt. Alle beteiligten Elemente dieses Komplexes müssen sich aber demselben Verschwendungsverbot beugen, dem nach Gilbreth *jede* Handlungsform unterliegt. Dass dieser Zugang nicht die gesamte Breite moderner Schreibpraktiken erfasst, wird zwar gerade in einer literaturwissenschaftlich interessierten Lektüre deutlich; im Umkehrschluss wirft aber das Spannungsverhältnis, das zwischen rationalisiertem Arbeitsvorgang und dem Freiheitsraum der künstlerischen Geste besteht, auch ein neues Licht auf literarische Reflexionen des Schreibens.⁹⁵

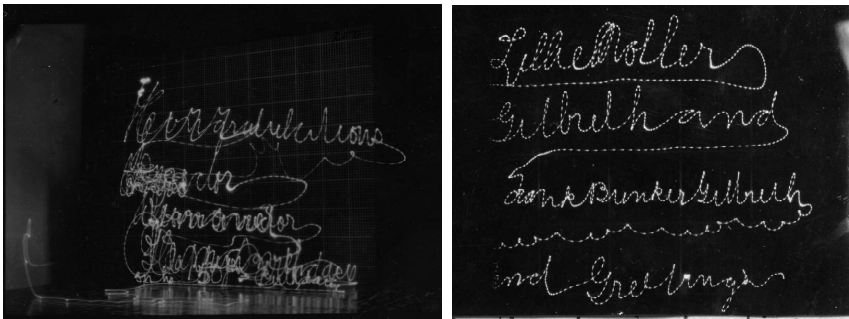


Abb. 24: Schreibexperimente der Gilbreths: »Lillie Moller Gilbreth and Frank Bunker Gilbreth send Greetings«

Dass sich das Schreiben um 1900 bereits in zwei verschiedene Medienpraktiken ausdifferenziert hat – denen sich die Gilbreths im Übrigen beiden widmen –, ist hinlänglich bekannt: einerseits das vermeintlich traditionelle Schreiben »mit der Hand«, andererseits die Schreibmaschine, die als »Mensch-Machinesystem Typewriter«⁹⁶ nicht nur eine Kulturtechnik,

95 Stephan Kammer hat unter dem Stichwort der »Ambivalenz der Hand« einen ähnlichen Sachverhalt beschrieben, wenn er bemerkt, dass der arbeitswissenschaftlichen Untersuchung des Schreibens immer eine Ausdruckswissenschaft entspricht, sei es als okkulte Handlesekunst oder als vermeintlich wissenschaftliche Grafologie, vgl. Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« *Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, S. 133–152.

96 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 352. Als Medienpraktik der Literatur wurde der Geschichte des Schreibens und ihrer Techniken in der Schreibszenenforschung viel Aufmerksamkeit gewidmet: vgl. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«.

sondern auch eine Berufspraxis bezeichnet. Die beiden Schreibtechniken stehen sich nicht so diametral gegenüber, wie das insbesondere die Gegner der Schreibmaschine, allen voran Heidegger, suggerieren. Das Aufgabenfeld der Stenotypografie umfasst immer beides: das handschriftliche Notieren eines Diktats und dessen maschinelle Abschrift. Im Folgenden soll weder die Mediengeschichte zwischen Handschrift und Schreibmaschine neu aufgerollt werden, noch die »fetischhafte Liebe zum Gerät«⁹⁷ von Schreibenden im Vordergrund stehen, sondern die Angriffspunkte, Kontexte, aber auch Widerstandsmomente, die mit den Untersuchungsformen des Schreibens als ›Arbeitsgeste‹ einhergehen.

Die »ärmliche, primitive, wenig effiziente und kostspielige Geste«⁹⁸ des Schreibens, als die Flusser sie lobt, eignet sich jedenfalls in hervorragender Weise als Ansatzpunkt Gilbreth'scher Verbesserungsversuche: »The most offhand [!] analysis of our written alphabet shows that it is full of absolutely useless strokes, all of which require what are really wasted motions.«⁹⁹ Noch Wadzek hat in Döblins Roman am Höhepunkt seiner zwecklosen Handlungen einen Brief mit einem »liebvollen Schwung hinter seine[m] Namen« (WK, 59) unterschrieben. Genau solchen ornamentalen Anstrichen, Endstrichen, Fähnchen und Füßchen erklärt Gilbreth den Krieg. Alle unnötigen Bewegungen beim Schreiben mit der Hand gehören getilgt – etwa der erwähnte Anstrich: »Consider the single example of the first stroke in the first letter of each word. Here is a motion that can be eliminated wholly [...] [I]ts adoption and use in handwriting is of no purpose and is wrong from the standpoint of motion economy.«¹⁰⁰ Solche Verbesserungen der bestehenden handschriftlichen Praxis führen unweigerlich zur Herausforderung eines entsprechenden optimierten und standardisierten Alphabets, »specially adapted to cutting down the time of writing«,¹⁰¹ welches dann nicht nur in einer durchoptimierten Arbeitswelt zum Einsatz käme, sondern unweigerlich gesamtgesellschaftliche Konse-

Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004; sowie Dies., *Schreiben im Zeitalter der Typoskripte*. Bezüglich des Zusammenhangs von Hand und Schreiben unterscheidet Susanne Strätling in einer methodisch-theoretischen Übersicht mediologische, anthropologische und praxeologische Zugangsweisen, vgl. Susanne Strätling, *Die Hand am Werk*, S. 144ff.

97 Ebd., S. 144.

98 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 40.

99 Frank B. Gilbreth, *Motion Study*, S. 99.

100 Ebd., S. 100.

101 Ebd., S. 101.

quenzen entfaltet: »[A] new written alphabet should be devised for us [!] that shall conform to the laws of motion study – that we all [!] can increase either our outputs in writing or else that we all [!] may be able to do such writing as we are obliged to do in less time.«¹⁰² Auch am Schreiben zeigt sich, wie sich die Bewegungsstudien in eine Lebenskunst übersetzen.

Obwohl Gilbreth ein solches Alphabet nur rudimentär entwickelt zu haben scheint,¹⁰³ fügen sich diese Bemühungen in eine längere Geschichte der Kurzschriftsysteme, wie sie zur Zeit der Gilbreths freilich längst in Gebrauch waren.¹⁰⁴ Als Kulturtheorie effizienten Schreibens hat die Forderung auch ein Nachleben in literarischen Texten gefunden, etwa in einem Kapitel von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930), dessen Autor mit psychotechnischen Verfahren sehr gut vertraut war, sie sogar dem österreichischen Militär anempfohlen hat.¹⁰⁵ Im 81. Kapitel des *Mann ohne Eigenschaften* begegnet der Protagonist Ulrich dem Kanzleioberoffizial Öhl, der sein eigenes Kurzschriftsystem entwickelt hat, das, wie es im Roman bereits zuvor heißt, »durch seine unvergleichliche Zeitersparnis gleich auch die soziale Frage löst«.¹⁰⁶ Öhls System taucht als ein Beispiel aus einer Reihe von Erfindungen, Ideen oder Reformbestrebungen auf, mit der sich auseinanderzusetzen, Graf Leinsdorf, der Leiter der Parallelaktion, Ulrich aufgetragen hat. Im Sinne der von Leinsdorf

102 Ebd.

103 Bernd Stiegler berichtet von *Handwriting Experiments*, die vorschlagen, jeden zweiten Buchstaben wegzulassen. Vgl. Bernd Stiegler, *Der montierte Mensch*, S. 118.

104 Tatsächlich geht die breite Entwicklung von Kurzschriftsystemen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Ihre breite Anwendung im Berufswesen findet erst in den Angestelltenwelten des frühen 20. Jahrhundert statt.

105 Vgl. Robert Musil, »Psychotechnik und ihre Anwendungsmöglichkeit im Bundesheer«, in: *Militärwissenschaftliche und Technische Mitteilungen* 8(6) (1922), S. 244–265. Musil bezeichnet den Taylorismus als »Regelung der Arbeitsbedingungen auf Grund ihnen eigens zugewandter Beobachtungen« (ebd., S. 250) und greift mit den Beispielen des Mauerns und des Schaufelns, ohne sie zu nennen, auch explizit auf die Arbeiten Gilbreths und Taylors zurück (vgl. ebd., S. 256). Sein Hauptinteresse gilt aber der deutschsprachigen Tradition psychotechnischer Eignungsprüfungen. Zu Musils psychotechnischer Arbeit vgl. grundlegend Christoph Hoffmann, »Der Dichter am Apparat«. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942*, München 1997, S. 232–237; Anne Fleig, *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports*, Berlin und Boston 2008, S. 186–192; sowie Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaft vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2001, S. 161–181.

106 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (=Gesammelte Werke, Bd. 1–5), hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 140.

angestrebten »realpolitischen« Ausrichtung der Parallelaktion, nach der man »Menschen gewinn[t], indem man ihnen kleine Wünsche erfüllt«,¹⁰⁷ empfängt Ulrich den Beamten Öhl, in dem er »zu seinem Erstaunen einen Mann kennen[lernte], der die scheinbar harmlose Alltagsschrift mit einem unerbittlichen Haß verfolgte.«¹⁰⁸ Öhl möchte, ganz im Sinne der Gilbreths, die »Häkelchen, Weitschweifigkeiten, Ungenauigkeiten, verwirrenden Wiederholungen ähnlicher Teilbilder«¹⁰⁹ wegrationalisieren und versteht die Tragweite seines Systems ebenso als die einer allumfassenden Lebensreform: »Vom Standpunkt der Ersparnis geistiger Arbeit war die Kurzschrift eine Lebensfrage der sich im Zeichen der Hast vorwärtsentwickelnden Menschheit.«¹¹⁰ Als Beispiel für diejenigen Ideen, »in denen das Gleichgewichtszentrum einer Person mit dem Gleichgewichtszentrum der Welt übereinfällt«,¹¹¹ handelt es sich hier um einen ins Komische übersteuerten Fall – nicht zuletzt trägt ja der Erfinder des Systems ein sicherlich zu tilgendes ›h‹ in seinem eigenen Nachnamen. Der Vorschlag Öhls gewinnt seine diskursgeschichtliche Schärfe aber auch dadurch, dass er die in allen tayloristischen und psychotechnischen Vorhaben angelegten Konsequenzen explizit ausbuchstabiert. Die Kurzschrift wird als *biopolitisches Vorhaben* markiert, das »vom Standpunkt der Volksgesundheit [...] die Zeit gebückten Über-dem-Schreibtisch-Sitzens abzukürzen«¹¹² verspricht; sie supponiert einen mit der Hinwendung zur Zweckmäßigkeit einhergehenden *moralischen Wandel*, insofern »die Kurzschrift zu Präzision, Willensanspannung und männlicher Haltung erziehe«;¹¹³ und sie beschreibt einen *ästhetischen Umbruch*, der Rationalisierungsstrategien in darstellerische Verfahren überführt: »Ob Weitschweifigkeit nicht mit Recht als häßlich gelte? Ob der Ausdruck höchster Zweckmäßigkeit nicht schon von den großen Klassikern für einen wesentlichen Bestandteil des Schönen erklärt worden sei?«¹¹⁴ Der Roman Musils mag diesem Lob der *brevitas* durch die eigene Form in aller Deutlichkeit widersprechen;¹¹⁵ die Frage

107 Ebd., S. 347.

108 Ebd., S. 350.

109 Ebd.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 140.

112 Ebd., S. 350.

113 Ebd.

114 Ebd.

115 Christoph Hoffmann hat gezeigt, wie Musil sich – sicherlich nicht ohne eine gewisse Ironie – beim Schreiben des *Mann ohne Eigenschaften* einem psychotechnischen Programm unterwarf, um die ausufernden Erzählstränge zu kontrollieren, vgl. Christoph

nach einer den zeitgeschichtlichen Kontexten entsprechenden Ästhetik hat Musil aber bekanntlich ernst genommen.¹¹⁶ Das berühmteste Beispiel dafür ist das »Genie der Rennpferde«, welche sich, so Ulrich, unter psychotechnischen Gesichtspunkten, d.h. bezüglich Schlaueit, Genauigkeit und Reaktionsgeschwindigkeit, von keinem »großen Geist« mehr unterscheiden: »[A]uf diese Weise sind der Sport und die Sachlichkeit verdienstermaßen an die Reihe gekommen, die veralteten Begriffe von Genie und menschlicher Größe zu verdrängen.«¹¹⁷ Öhls biopolitisches Programm, der daran geknüpfte moralische Wandel und die Umwertung ästhetischer Standards stehen exemplarisch für diejenigen diskursiven Verschiebungen, die mit dem Rationalisierungsparadigma verbunden sind und die alle Schreibenden potenziell an ihrer eigenen Hand erleben können. Ulrich bündelt dies zumeist seiner Technikbegeisterung in der These, dass nicht nur »die Güte der [ästhetischen, A.H.] Werke von den geschichtlichen Umständen abhängt«, sondern auch »die Güte der Menschen von dem psychotechnischen Geschick, mit dem man ihre Eigenschaften auswertet!«¹¹⁸ Darin bestätigt sich letztlich die Tiefe der vom Grafen Leinsdorf lakonisch ausgesprochenen, realpolitischen Standards: »[M]an soll modern denken; und wenn viele Leute für etwas sind, kann man schon ziemlich sicher sein, daß etwas daraus wird!«¹¹⁹ In ihrer kürzesten und wohl auch tautologischsten Form wird hier formuliert, was Stefan Rieger den »pragmatischen Konstruktivismus«¹²⁰ Musils nennt: »In jedem Fall sind die Durchformungen des Menschen unhintergebar.«¹²¹

Hoffmann, »*Dichter am Apparat*«, S. 245f. Zuletzt resümiert Hoffmann: »[B]estimmt sich der Mensch im diskursiven Feld zu Beginn dieses Jahrhunderts als psycho-sensorischer und -motorischer Apparat, ist es nur folgerichtig, daß Schreiben als Output eines Übertragungs- und Steuerungsapparat begegnet.« (ebd., S. 286.)

116 Dafür emblematisch steht der Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik*, in dem Musil die Möglichkeit »einer neuen sinnlichen Kultur« zwischen Film und Mystik – u.a. mit Rückgriff auf Balázs und die Gestaltpsychologie – nachzeichnet, vgl. Robert Musil, »Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films«, in: *Gesammelte Werke, Bd. 8: Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 1137–1154. Vgl. grundlegend dazu Christoph Hoffmann, »*Dichter am Apparat*«, S. 139–184.

117 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 44f.

118 Ebd., S. 37.

119 Ebd., S. 351.

120 Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien*, S. 162.

121 Ebd., S. 156.

d) Die Hände der Stenotypistin: Irmgard Keuns *Gilgi*

Bezüglich ihres Status als Arbeitsgeste ist Öhls Kurzschriftsystem der kleinere der beiden Schauplätze des arbeitswissenschaftlichen Interesses an der Medienpraktik ›Schreiben‹. Der andere Einsatzort ist die Schreibmaschine, die sich, dank ihres technischen Aufbaus, ihres standardisierten Buchstabensatzes und ihres Einsatzes in Büros und Schreibstuben, fast wie von selbst den Messungen der Psychotechnik und der Optimierung durch *Scientific Management* öffnet. Von Erich Klockenbergs *Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine*¹²² über Fritz Gieses *Methoden der Wirtschaftspsychologie*¹²³ bis zu den Testversuchen der Gilbreths selbst wurden entsprechende arbeitswissenschaftliche Untersuchungen in der Arbeitswelt der Angestellten massenhaft durchgeführt.¹²⁴ Martin Heidegger, der in der Schreibmaschine einen »Hauptgrund für die zunehmende Zerstörung des Wortes«¹²⁵ sah und ihre Ablehnung zum anthropologischen Großtheorem der Hand als »Wesensauszeichnung des Menschen« weiterentwickelte (Kap. 4.1), hat diesen Zusammenhang in einer Grundsatzkritik erkannt und beschrieben:

In der Zeit der ersten Herrschaft der Schreibmaschine galt noch ein mit der Maschine geschriebener Brief als Verletzung des Anstandes. Heute ist ein handgeschriebener Brief eine das eilige Lesen störende und deshalb altmodische und unerwünschte Sache. Das maschinelle Schreiben nimmt der Hand im Bereich des geschriebenen Wortes den Rang und degradiert das Wort zu einem Verkehrsmittel. Außerdem bietet die Maschinenschrift den Vorteil, daß sie die Handschrift und damit den Charakter verbirgt. In der Maschinenschrift sehen alle Menschen gleich aus.¹²⁶

Eine Person, welche die Beobachtungen Heideggers fast wörtlich bestätigt, freilich ohne der ihr impliziten Kritik zuzustimmen, ist die Stenotypistin Gilgi aus Irmgard Keuns Debütroman: »Handgeschriebene Briefe haben sowas aufdringlich Intimes, peinlich sich-Offenbarendes«, meint Gilgi und zieht ihnen die »sympathisch klare Maschinenschrift« stets

122 Erich A. Klockenberg, »Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine und ihrer Bedienung«, in: *Industrielle Psychotechnik* 1(7/8), 1924, S. 209–246.

123 Fritz Giese, *Methoden der Wirtschaftspsychologie*, S. 189ff.

124 Vgl. dafür den berühmten Versuch von Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt a.M. 2016, S. 17–25, der unter dem Begriff der ›Auslese‹ diesem Zusammenhang nachgeht.

125 Martin Heidegger, *Parmenides (=Werkausgabe, Bd. 54)*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt a.M. 1992, S. 119.

126 Ebd.

vor.¹²⁷ Dass die Schreibmaschine »die Schrift dem Wesensbereich der Hand [entreißt]«,¹²⁸ wie Heidegger schreibt, mögen Gilgi und die Psychotechniker zwar bestreiten. Mit den von Heidegger genannten Faktoren – der Effizienz des Lesevorgangs, welche die Druckschrift garantiert, der Verwandlung der Sprache in ein Verkehrsmittel mit entsprechender Geschwindigkeit sowie der assimilierenden Kraft, die alle Schreibenden gleich aussehen lässt – sind vom Subjekt des Schreibens, über Produktionsform bis zur Rezeptionstechnik die entscheidenden arbeitswissenschaftlichen Interessen an der Schreibmaschine von Heidegger aber benannt. Die tatsächlichen Untersuchungspraktiken der Psychotechnik betreffen entsprechend das gesamte Feld des Ensembles von Schreibmaschine und Typistin – vom Eignungstest über die Arbeitsplatzeinrichtung bis zum Schreibvorgang selbst. Stephan Kammer fasst zusammen:

Sie [die angestrebte »Schreibmaschineneichung«, A.H.] beginnt beim ›belebten Motor‹ der Büroarbeit der Stenotypistin, und also mit der Energieverbrauchs-messung beim Tippen, mit Eignungsauslese durch den Lückentest nach Ebbinghaus, durch Buchstaberversuche, Diktat- und Abschreibepробen, durch Messung des Tastendrucks, der Sehschärfe und des Anschlagtempos, durch Tests der Konzentrationsfähigkeit und des ›Handgeschicks‹, um die Geeigneten dann den Trainingsverfahren zu überantworten. Sie setzt sich fort mit der Arbeitsplatzeinrichtung, die mittels der Beobachtung von ›Rückendurchkrümmungskurven‹ und Bewegungsabläufen Sitzhöhen, Sitzgestaltung und die Anordnung von Ablegeflächen normalisiert sowie Blickrichtungen und Beleuchtungsverhältnisse austestet. Und schließlich geraten die paraskripturalen Prozeduren des Papieraus- und -einspannens, der Farbbandkontrolle und Maschinenreinigung und deren Grifffolgen, der Anschlagjustierung, -stärke und -geschwindigkeit in den Blick des Psychotechnikers, mit denen die Zerlegung der instrumentellen Schreibszenen des Büros bei den Tastaturnormen und Schreibmethoden und schließlich beim Vorgang des Schreibens selbst angekommen sein wird – und damit am Ort, von dem erste *Psychologien des Maschinenschreibens* ihren Ausgang genommen haben.¹²⁹

Die schiere Masse an Testverfahren und Messungen, Eignungsprüfungen und Rationalisierungsoperationen an der Schreibmaschine und ihrer Bedienung markiert den diskursiven Kreuzungsbereich einer Medienpraktik,

127 Irmgard Keun, *Gilgi – Eine von uns*, Berlin 2020, S. 151f.

128 Martin Heidegger, *Parmenides*, S. 119.

129 Stephan Kammer, »Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand«, S. 139f. Kammer bezieht sich in seiner Auflistung auf Gieses *Methoden der Wirtschaftspsychologie*, der dort selbst eine Art *literature review* vornimmt. Die »Rückendurchkrümmungskurven« stammen etwa von Erich Klockenburg, *Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine*, S. 211f.

einem ökonomischen Kontext und einem arbeitswissenschaftlichen Untersuchungsinteresse. Auch der von Musil beschriebene Zusammenhang zwischen den Leistungsmessungen des Sports und der Psychotechnik findet sich in den Experimenten mit Schreibmaschinistinnen wieder. Die Gilbreths etwa haben ihre Untersuchungen an den »motions of many of the world's most expert typists« durchgeführt, um aufzuzeigen, dass etwa die Zeit des Papierwechsels radikal verkürzt werden kann: »The time required to do this same work by Miss Hortense Stollnitz, the recent winner of the International Amateur Championship, is less than three seconds, while Miss Anna Gold, who won the National Amateur Championship, requires still less time.«¹³⁰ Wird für die tayloristischen Rationalisierungsversuche die Rhetorik von Wettkampf und Weltrekord bemüht, dann wird auch die erzielte Zeitersparnis ganz nebenbei zum Selbstzweck.¹³¹

Keuns *Gilgi* weist jedenfalls darauf hin, dass die Schreibmaschine als Experimentalort effizienter Lebensführung auch ihren Weg in die Literatur gefunden hat. Auch in Siegfried Kracauers Versuch über die Lebenswelt der *Angestellten* lautet die erste Antwort, die Kracauer von einer Privatsekretärin erhält: »Das steht doch schon alles in den Romanen.«¹³² Das Leben von Stenotypistinnen wird in der sogenannten »Angestelltenliteratur« der Weimarer Republik zum herausragenden Gegenstand insbesondere weiblicher Autorinnen – am prominentesten wohl in Irmgard Keuns Romanen *Gilgi – eine von uns* (1931) und *Das Kunstseidene Mädchen* (1932), welche, wie Friedrich Kittler schreibt, »vor autobiographischen Schreibmaschinen nur die faktische Karriere der Verfasserin [wiederholen]«. ¹³³ Versteht man die Romane derart als bloße Umsetzung »ihre[r] medientechnischen Produktionsbedingungen«, ¹³⁴ so fällt bezüglich der Tätigkeit als Schreibmaschinistin allerdings das eigentümliche Missverhältnis ins

130 Frank B. Gilbreth and Lillian M. Gilbreth, *Motion Study for the Handicapped*, S. 46.

131 Dazu passt, dass die tatsächlichen Ergebnisse der Messversuche meistens überschaubar bleiben; etwa wenn Erich Klockenberg nach extensiven Untersuchungen »hinsichtlich der größtmöglichen Bewegungsfähigkeit der Finger« bei zu vermeidender »Ermüdung der Armmuskulatur« zum mageren Ergebnis kommt, die beste Sitzposition sei diejenige, in der »die Unterarme horizontal liegen, was wir als »normalen Sitz« bezeichnen wollen« (Erich A. Klockenberg, *Beiträge zur Psychotechnik der Schreibmaschine*, S. 214). Hier wird mit viel Messaufwand festgestellt, was jede Stenotypistin schon weiß.

132 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, S. 10. Kracauer widerspricht: »Es steht nicht alles in den Romanen«; das Leben der Angestellten sei sogar »unbekannter als das der primitiven Völkerstämme« (ebd., S. 10f.).

133 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 321.

134 Ebd., S. 127.

Auge, das zwischen dem bloßen Ab- und Nachschreiben ihres Berufslebens und der Erzählfreude der Protagonistinnen besteht. Dass die Typistin nicht schreibt, sondern nur »eine Schreibmaschine für einen anderen«¹³⁵ ist, passt nicht ganz zum emphatischen Erzählen- und Schreibenwollen, das in der Forschung zurecht auch als Versuch emanzipativer Selbstermächtigung aufgefasst wurde.¹³⁶

An einem Text wie Keuns *Gilgi* wird deutlich, dass das, was unter den Titeln ›Neue Frau‹, ›Bubikopf‹ oder ›Girll‹ zur geschlechterpolitischen Imaginations- wie Faszinationsfigur der Weimarer Republik wurde,¹³⁷ auch im Kontext der psychotechnischen Rationalisierungsbestrebungen zu verstehen ist. Auch Fritz Giese widmet sich der von ihm sogenannten *Girllkultur*, um sie als Symptom einer von der Industrie durchgeformten »Zeitmotorik« zu beschreiben.¹³⁸ Paradigmatische Ausdrucksform dieses Typus ist für Giese die uniform auftretende Tanzgruppe der *Tiller-Girls*, die tayloristische Funktionsabläufe auf die Bühne bringen und damit das »Verschwinden des Individuellen im Betriebszusammenhang«¹³⁹ exemplifizieren und tänzerisch inszenieren. Deren gesellschaftliches Pendant findet Giese nun eben im Typus der »Fra[u] als Berufsmensch«, die auch »im Leben die Elastizität des Hüpfens, den Rhythmus steter Tätigkeitsbereitschaft besitzen soll. Die Girls sind der Ausdruck jenes echten Sportgeistes der Frau, die in elegantem Sprunge auf die Straßenbahn, vom Automobil herunter, in schneller Reaktion zum Telephon eilt: wie es

135 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 35.

136 Die besondere personale Erzähl- und Wahrnehmungsform der frühen Romane Keuns stellt einen Schwerpunkt der Forschungsliteratur dar. Zum *Kunstseidenen Mädchen* vgl. etwa Patricia C. McBride, »Learning to see in Irmgard Keun's ›Das kunstseidene Mädchen‹«, in: *The German Quarterly* 84 (2011), S. 220–234. In *Gilgi – eine von uns* wird nicht vorrangig autodiegetisch erzählt (wie später im *Kunstseidenen Mädchen*), allerdings streng intern fokalisiert sowie uneindeutig zwischen freier indirekter Rede, innerem Monolog bis zu *stream of consciousness*-Passagen oszilliert. Aussagen sind so manchmal nicht eindeutig einer Figuren- oder Erzählstimme zuzuordnen. Kerstin Barndt spricht diesbezüglich von einem »Rückzug der Erzählstimme«, der »die kontrollierende Beziehung [...] zu ihrer [Keuns, A.H.] Figur minimalisiert« (Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln 2003, S. 164).

137 Vgl. dazu etwa Julia Freytag und Alexandra Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln 2011.

138 Fritz Giese, *Girllkultur*, S. 29. Vgl. Ethel Matala de Mazza, »Rhythmus der Arbeit. Fritz Gieses Amerika«, in: *Takt und Frequenz. Archiv für Mediengeschichte* 11 (2011), S. 85–98.

139 Fritz Giese, *Girllkultur*, S. 83.

diese rasche Zeit dauernd erfordert.«¹⁴⁰ Angesichts solcher Verschaltungen von Geschlechterimagines mit den eigenen arbeitswissenschaftlichen Verfahren, erscheint Keuns Gilgi fast schon als Idealtypus psychotechnischer Eignungsprüfungen: Sie ist früh im Büro (auch mit Fieber), lernt freiwillig Fremdsprachen in ihrer Freizeit, führt ein Notizbuch mit Einnahmen und Ausgaben, ertüchtigt sich mit gymnastischen Übungen (im Winter) und Brustschwimmen (im Sommer) und vermeidet vor allem streng alle »[s]innlos verschwendete Zeit«.¹⁴¹ Der Roman repliziert damit – gegen das Kittler'sche Diktum – nicht einfach die stenotypografische Tätigkeit als solche, sondern setzt in Handlung und Erzählform ein Ensemble von Medientechnik, Psychotechnik und Selbsttechnik um, das eine spannungsvolle Reflexionsfigur erschafft, in der stenografische Schreibpraktik, arbeitsökonomische Lebenskunst und der Versuch weiblicher Selbstermächtigung zusammengehören.

In dieser Selbsttechnik der Selbstoptimierung, um »sein Leben wie eine sauber gelöste Rechenaufgabe vor sich zu haben«,¹⁴² liegt auch der entscheidende Unterschied zwischen Keuns *Gilgi* und einem Roman wie *Schicksale hinter Schreibmaschinen* (1930) von Christa Anita Brück, der oft in einem Atemzug mit Keuns frühen Romanen genannt wird.¹⁴³ Bei Brück ist das »tipp, tipp, tipptipptipptipp...«¹⁴⁴ der stenotypistischen *écriture automatique* das »Lied derer, die sich bücken müssen, tief, tief beugen unter das Joch einer unerbittlich vorwärtsstürmenden Zeit«¹⁴⁵ – eine Zeit, die den Menschen selbst zur Schreib-Maschine werden lässt: »Die Maschine, das ist er selbst, sein äußerstes Können, seine äußerste Sammlung und letzte Anspannung. Und er selbst, er ist Maschine, ist Hebel, ist Taste, ist Type und schwirrender Wagen.«¹⁴⁶ Ganz konsequent wünscht die Protagonistin am Ende ihrem Chef den kommenden »Umsturz« an den Hals.¹⁴⁷ Gilgi distanziert sich davon explizit, will »[b]loß keine große Beleidigungstragödie à la ›Schicksale hinter Schreibmaschinen«.¹⁴⁸

140 Ebd., S. 97. Vgl. dazu auch Ethel Matala de Mazza, *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M. 2018, S. 38ff.

141 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 33.

142 Ebd., S. 71.

143 So wiederum bei Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 321.

144 Christa Anita Brück, *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Berlin 1930, S. 229.

145 Ebd.

146 Ebd.

147 Vgl. ebd., S. 352.

148 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 101. Entsprechend umstritten war *Gilgi* bei der (linken) Leserschaft des *Vorwärts*, in der Keuns Roman zunächst in Serie erschien. Die Diskussion

Das Geräusch ihrer Schreibmaschine (»Tick-tick-tick – rrrrrrrr«¹⁴⁹) verweist streng auf ihre ökonomische Selbstständigkeit. Wo bei Brück die Maschinenwerdung der Typistin Signatur ihrer Ausbeutung ist, ist das Verwachsen von Gilgis Händen mit ihrem Arbeitsgerät Zeichen ihrer Selbstermächtigung: »Ihre braunen, kleinen Hände mit den braven, kurz-näglig getippten Zeigefingern gehören zu der Maschine, und die Maschine gehört zu ihnen.«¹⁵⁰

Nicht zufällig ist es also die Hand der Stenotypistin, die als Reflexionsmedium dieses Lebensentwurfs und damit gleichermaßen als Arbeits- wie Ausdrucksorgan fungiert. Schon der Eröffnungssatz von Keuns Roman formuliert diesen Sachverhalt syntaktisch prägnant: »Sie hält es fest in der Hand, ihr kleines Leben, das Mädchen Gilgi.«¹⁵¹ Das Leben so in der Hand zu halten, ist nun nicht so leicht, wie Gilgi sich das vorstellt (und schon die instabile Syntax lässt das anklingen). Durch einen Liebesplot mitsamt ungewollter Schwangerschaft, der Konfrontation mit Klassenunterschieden, die sich ihr durch ein Adoptionsdrama eröffnen, und letztlich auch durch den eigenen sozialen Abstieg wird Gilgis Lebensentwurf der »sauber gelösten Rechenaufgabe« auf den Prüfstand gestellt. Parallel dazu wandeln sich die Handdarstellungen des Romans vom Organ autochthoner Ermächtigung zum Symbol sozialer Herkunft. Von den »schrumpfligen Finger[n]«¹⁵² der Schneiderin, von der Gilgi zunächst denkt, dass sie ihre Mutter sei, zu den smaragdbestückten »schmalen, glatten Fingern«¹⁵³ der reichen Frau Greif, die sich tatsächlich als ihre Mutter herausstellt, werden soziale Abschattungen an den Händen der Charaktere ersichtlich; gleichzeitig verpassen sie dem Roman durch den Liebesplot eine deutlich melodramatische Note: »Er legt ihr die Hand auf den Arm – braucht sie nur anzufassen, gleich ist die Haut wie versengt – eine steile, kleine

darüber, ob Gilgi nun »eine von uns« sei oder nicht wurde dort kontrovers geführt, vgl. Kerstin Barndt, »Eine von uns?« – Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische«, in: Walter Fähnders und Helga Karrenbrock (Hg.), *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld 2003, S. 137–162.

149 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 16.

150 Ebd.

151 Ebd., S. 5. Zur syntaktischen Konstruktion dieses Eröffnungssatzes vgl. Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 125: »Festzuhalten« braucht Gilgi nur etwas, was ihr zu entgleiten droht.«

152 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 42.

153 Ebd., S. 235.

Stichflamme brennt aus jeder Berührung.«¹⁵⁴ Gegenüber den von Gilgi internalisierten Selbsttechniken rationalisierter und ökonomisierter Lebensführung ist diese leicht kitschbeladene Hand aber weniger eine motivische Inkonsequenz, als dass sie die erzählerische Bewegung mitvollzieht, mit der die Belastbarkeit von Arbeitsgesten insgesamt infrage gestellt wird. Mit dem Kippen von Gilgis Lebensentwurf wandelt sich nicht nur der Roman zum Melodram, sondern parallel dazu verschiebt sich auch die Rolle der Hand von der Arbeitshand zur Ausdruckshand. Sie erscheint damit als ein uneindeutiges Organ, das sowohl als brüchiges Reflexionsmedium von Gilgis Lebensentwurf wie als ein subversives Element auftritt, das die Instabilität jeder Arbeitsgeste vor Augen führt. Deutlich wird dieser Zusammenhang in einer zentralen Passage, in der Gilgi sich in einem Spiegel schminkt, wobei mit dem Blick auf die eigene Hand das buchstäbliche ›Zurechtmachen‹ zum Ausdruck ihrer Lebenskrise wird:

Das, was ich im Spiegel seh', hat ein anderer aus mir gemacht, ich kann nicht stolz darauf sein. – Ich sollte so nicht aussehen – so ohne Beziehung zu Straße, Staub, Alltag. Ich sehe anders aus, als ich denke. Vorsichtig streicht sie über die zaghafte Linie der Hüften. Mein Körper ist mir fremd, ist mir jetzt weit voraus an Wissen, Erfahrung...

Sie hebt ihre Hände – langsam – meine Hände sind mir untreu geworden, waren mir einmal vertraut – und jetzt? Weiche, müde Haut, spitzgefeilte Nägel, glänzend von rosigem Lack. Vier zärtliche, verliebte Luxusfinger an jeder Hand – daneben die Zeigefinger mit den hartgetippten Kuppen – gewöhnliche, robuste Arbeitsinstrumente – man darf sie nicht auch glänzend machen, darf ihnen das nicht antun. Acht vornehme, elegante Finger, zwei ordinäre – ihr häßlichen, stumpfnäglichen, von allen meinen zehn Fingern seid ihr beiden mir immer noch die liebsten.¹⁵⁵

154 Ebd., S. 212. Kurt Tucholsky, einer der Förderer Keuns, kritisierte genau diesen Ton in etwas gönnerhafter Form in seiner Rezension in der *Weltbühne*: »Wenn Frauen über die Liebe schreiben, geht das fast immer schief. Diese hier findet in der zweiten Hälfte weder den richtigen Ton noch die guten Gefühle. Da langts nicht. Schwangerschaft, Komplikation ... es langt nicht. Dazu kommt eine fatale Diktion: was reden die Leute nur alle so, wie wenn sie grade Freud gefrühstückt hätten! Es ist der Frau Keun sicherlich nicht bewußt, was sie da treibt, und eben das ist das schlimme, dass ihr diese ›Komplexe‹ so selbstverständlich erscheinen. So spricht man eben? Nein, so spricht man eben nicht – es ist schauerlich.« (Kurt Tucholsky, »Auf dem Nachttisch«, in: *Gesamtausgabe, Bd. 15: Texte 1932/1933*, hg. von Antje Bonitz, Berlin 2011, S. 34–40, hier: S. 40.) Zur Form des Melodrams als Authentifizierungsstrategie vgl. auch: Kerstin Barndt, *Sentiment und Sachlichkeit*, S. 138–148.

155 Irmgard Keun, *Gilgi*, S. 134f.

Das erstaunte Betrachten der eigenen Hand, wie es von Rilkes *Malte* bis zu Döblins *Wadzek* als Reflexionsmodus der widerspenstigen Hand erschienen ist, weist hier auf das eklatante Missverhältnis, das für Gilgi zwischen Lebenslust und Arbeitsfreude besteht. Der Blick zur Hand wird zur (Spiegel-)Szene körperlicher Selbstentfremdung, welche durch den uneindeutigen Erzählmodus, der zwischen auktorialem Erzählen, innerem Monolog und freier indirekter Rede oszilliert, mitreflektiert wird. So zeichnet sich in der Spannung von modisch gefeilten »Luxusfingern« und den »hartgetippten« Fingerkuppen der stenotypistischen Tätigkeit ein eminent politischer Konflikt ab: Zwei Seiten ihres selbstoptimierten Lebensentwurfs – die körperliche und die ökonomische Selbstbestimmung – fallen auseinander und werden zum Ausdruck des Problems, das Leben nicht mehr in der eigenen Hand zu halten.

Auf Gilgi warten fortan keine politischen Erweckerlebnisse, sondern lediglich der Versuch, sich einmal mehr in Resilienz zu üben. Schon in der Szene vor dem Spiegel erklärt sie die »robusten Arbeitsinstrumente« ihrer beiden hartgetippten Zeigefingerkuppen zu ihren Lieblingsfingern. Auch am Ende des Romans wird sie ihren Glauben an »die Verpflichtung junger, gesunder Hände« nicht aufgeben und sich daran festhalten, »geschützt [zu] sein im gewünschten Zwang erarbeiteter Tage«. ¹⁵⁶ Am Ende eines Entwicklungsgangs, in der sich der Versuch einer selbstbestimmten und emanzipierten Lebensführung vor dem Hintergrund von Klassen- und Geschlechterproblematiken neu sortieren muss, besteht Gilgi auf ihr Recht auf Neuanfang. Über diesen Ausgang mag man streiten, als Ausdruck und Reflexionsfigur dieser Entwicklung fungiert aber eine Geste, die in ihrer semantischen wie kinästhetischen »Beweglichkeit« ein Widerstandsmoment gegen die vermeintliche Rationalisierungstendenz der arbeitsökonomischen Lebensführung bereitstellt. Die Betrachtung der eigenen Hand vor dem Spiegel konturiert die Grenzen der »Fest-Stellung« von Arbeitsgesten überhaupt, indem sie sie durch eine »offene Geste« ersetzt: ein fragender Blick zur eigenen Hand, der in der Fremdheitserfahrung, die sich in ihm darbietet, auch eine Art Möglichkeitssinn eröffnet.

Gilgis derart simple Geste erinnert an die Beschreibungen Vilém Flussers, welcher die Geste lakonisch als eine Körperbewegung beschreibt, »für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt« ¹⁵⁷ und in der

156 Ebd., S. 261

157 Vilém Flusser, *Gesten*, S. 8.

sich gerade deswegen »eine Freiheit ausdrückt.«¹⁵⁸ Man mag, so Flusser, das Heben eines Arms, wie es Gilgi vollführt, zwar als Summe »physikalischer, physiologischer, psychologischer, sozialer, ökonomischer, kultureller und sonstiger Ursachen«¹⁵⁹ beschreiben; diese Beschreibung wäre aber nie zufriedenstellend: »Denn ich bin davon überzeugt, daß ich meinen Arm hebe, weil ich es will, und daß ich ihn trotz aller unzweifelhaft realen Ursachen nicht heben würde, wenn ich es nicht wollte.«¹⁶⁰ Wenn also in der Betrachtung der vom Tippen gezeichneten Arbeitshand Gilgis körperliche Selbst- und Fremdbestimmung auseinandertreten, so wird sie dennoch zum »Ausdruck einer Innerlichkeit [...], die man gezwungen ist ›Freiheit‹ zu nennen.«¹⁶¹ So ließe sich in einer optimistischen Lektüre auch der Schluss von Keuns Roman nicht als Rückfall in ihr Angestellendasein auffassen, sondern als eine Form poetologischer Selbstermächtigung. Der »gewünschte Zwang erarbeiteter Tage« wäre dann nicht die Arbeit der Stenotypistin, sondern die der Schriftstellerin. Das zumindest wäre der vielleicht tiefste Sinn des Kittler'schen Diktums, dass die Protagonistinnen Keuns »nur die faktische Karriere der Verfasserin«¹⁶² wiederholen.

Wenn sich die Geste nie final als Arbeitsgeste bestimmen lässt, sondern dieser stets eine ästhetische Dimension (Gilbreth), ein Freiheitsversprechen (Flusser) oder sogar eine Form der Potenzialität (Agamben) entgegengesetzt, so lässt sich weiter nach den Formen und Verfahren solcher gestischer Möglichkeitsräume fragen. Im Folgenden soll das abschließend in exemplarischen Lektüren versucht werden: (a) an einer verstummten Geste in Leo Perutz' *Gespräch mit einem Soldaten*, der die Tradition authentischer Gestensprache ein letztes Mal aufruft, um sie angesichts des Kriegsgeschehens zu verabschieden; (b) an der Depotenzierung der Geste in Benns *Rönne-Zyklus*, welcher alle Bedeutungs- und Bestimmungsversuche in die pathologische Kategorie des Tics münden lässt; zuletzt einer

158 Ebd., S. 220.

159 Ebd.

160 Ebd. Flusser schließt hier an Husserls Beschreibungen der Kinästhesen als Bewegungsempfindungen an, die »im *Ich tue* verlaufen und meinem *Ich kann* unterstehen« und damit eine Vorstellung des Leibes implizieren, »in dem ich unmittelbar *schalte und walte*« (Hua I, 128). Entsprechend hat Flusser nicht einen emphatischen Freiheitsbegriff im Sinn; er spricht von einem »quantelnde[n] Phänomen«, das [...] ein spezifisches, individuelles In-der-Welt-Sein zum Ausdruck« bringt (Vilém Flusser, *Gesten*, S. 233).

161 Ebd., S. 220.

162 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 321.