

Daniela Douch

Zum unmittelbaren Kontakt

Poetik des abtastenden Umschreibens in
Hermann Brochs *Die Schlafwandler*

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021, Kulturverlag Kadmos Berlin

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Umschlaggestaltung: Katharina Huber

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-459-2

Inhalt

1. Einleitung. 7
Aufriß 7 · »Blindheit des Ganzen« 10 · Zwischen Streichholz und Film
11 · Der unmittelbare Kontakt zwischen Körper und Medium 15 · Poe-
tik des abtastenden Umschreibens 19 · Romananalyse: *Die Schlafwandler*
22 · Übergang 25

I.

ABTASTEN EINES DISKURSGEFÜGES

2. Körperliche Unmittelbarkeit 29
2.1 David Katz' sensible Prothese. 30
»Beseelung der Prothese« 31 · Sensible Stümpfe 34 · Sensible Prothesen
37 · Vorgeschichte: Von der Sonde zur Prothese 40 · Ferne trotz Berüh-
rung: verhüllende Zwischenmedien 44
2.2 Blackboxen: Amerikanische Rationalisierungsverfahren nach
Hugo Münsterberg und den Gilbreths 50
Blackboxen 53 · Über Telefonistinnen 56 · Fotografisches Umschreiben:
die *motion studies* von Frank Bunker und Lilian Moller Gilbreth 61
3. Mediale Unmittelbarkeit 67
3.1 »unmittelbar reproduziert«: Walter Benjamin. 68
Physiologisierung 70 · 1. Chock: »Reihe von kleinen Stößen.« 73 · 2.
Eingreifen: Automatisierung 77 · 3. Gewöhnung: der Automobilist 81
3.2 »Die Reise in die Nähe«: Béla Balázs und László
Moholy-Nagy 85
»Chaplinomanie« 88 · Mikrodramatik und Querschnittfilm 90 · Von der
Reproduktion zur Produktion: László Moholy-Nagy 94 · »starke optische
Fassbarkeiten« 96 · Das Polykino 99
4. Schriftliche Unmittelbarkeit: Hermann Brochs »abtastendes
Umschreiben« 102
Hermann Brochs Essay »Das Unmittelbare« 105 · Beschleunigtes Schrei-
ben 112 · Polyroman 114 · Romanta(s)ten 118

II.
ROMANANALYSE: DIE SCHLAFWANDLER

5. 1888. Pasenow oder die Romantik	125
5.1 Ein-Gang.	127
Widerständiges Schreiben 130 · Eingangsschreiben 132 · Post-Eingang 135	
5.2 Sammeln	138
Ruzenas Lesen 141 · Elisabeths Lesen 143	
5.3 Kaiserpanorama	147
Greifbare Bilder 149 · Abstrakter Kasten 151 · Der Pasenow-Roman als Kaiserpanorama 154	
6. 1903. Esch oder die Anarchie	157
6.1 Listen	158
Unform »Staub« 160 · Unform »Zeitung« 162 · Unform »Liste« 163 · Frauen listen 165	
6.2 Catchen.	167
Die Welt der Catcherinnen 169 · Kleist über Münsterberg 172	
6.3 Stumm-Film	175
Traumpassage als Filmsequenz 177 · Münsterbergs Kino als Work Factory 179 · Esch als Kinogänger 182	
7. 1918. Huguenau oder die Sachlichkeit	186
7.1 Gase und Prothesen	187
Unzusammenhängend 188 · Zwischen Gas und Kanonen 190 · Jaretskis Prothese 192	
7.2 Stumme Sprache der Dinge.	196
Psychologisierung 199 · Ludwig Gödicke 200 · Hanna Wendling 202	
7.3 Druckpresse	204
McLuhans Visualität 205 · Druckmaschine 208 · Prothetisch protestan- tisch 209	
8. Schluss	213
Danksagung	219
Literaturverzeichnis.	222

1. Einleitung

Aufriss

Hermann Brochs in den Jahren 1928 bis 1932 geschriebene Romantrilogie *Die Schlafwandler* ist eines der letzten epischen Großprojekte der Moderne, das zugleich als rückblickende Analyse auf eben diese verstanden werden möchte. Dabei hat sich der österreichische Autor mit seinen zahlreichen Essays, Vorträgen und Selbstkommentaren, die seine Romantrilogie thematisch flankieren, eine Deutungshoheit verschafft, die die Broch-Forschung lange bestimmt hat. Insbesondere Brochs Theorie vom Wertzerfall, die im Anschluss an Lukács' transzendente Obdachlosigkeit für die Moderne kein Wertezentrum mehr ausmachen kann, und der daraus für ihn folgenden ethischen Aufgabe des Romans, der auf nichts weniger als auf eine neue Metaphysik abzielen hat,¹ gilt die Hauptaufmerksamkeit der

- 1 Hermann Brochs *Zerfall der Werte*-Theorie, die in Kapitel 4 dieser Arbeit noch ausführlicher zur Sprache kommen wird, stellt ab dem historischen Zeitpunkt der Renaissance ein Ausscheiden metaphysischer Fragestellungen aus Philosophie und Wissenschaft fest, die damit in den künstlerischen Bereich fallen und laut Broch in den Roman überführt werden müssen: »Denn wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis sind Zweige eines einzigen Stammes, und der ist die Erkenntnis schlechthin. Und wenn es die Aufgabe der wissenschaftlichen Erkenntnis ist, zur Totalität der Welt in unendlich vielen, unendlich kleinen rationalen Schritten vorzudringen, ewig sich ihr anzunähern, niemals sie erreichend, und wenn es die Aufgabe der künstlerischen Erkenntnis ist, den von der Wissenschaft unerreichten ›Weltrest‹ ahnen zu lassen, jenen Weltrest, der doch vorhanden, der doch gewußt ist und den zu erfassen die ewige Sehnsucht des Menschen ist – immer ist Dichten solche Ungeduld der Erkenntnis, und jedes Kunstwerk ist ahnendes Symbol der geahnten Totalität [...].« Kommentierte Werkausgabe in 13 Bänden. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a.M. 1974–1981, Bd. 9/2: Schriften zur Literatur, S. 48f.; Hervorh. im Orig. Zitate aus dieser Werkausgabe werden im Folgenden in runden Klammern so ausgewiesen: KW Band- bzw. Teilbandnummer, Seitenzahl. Eine genaue Auflistung der einzelnen Bände findet sich im Literaturverzeichnis. Das kritische Verhältnis zwischen Brochs eigenem Sprechen über das Ethische auf der einen und das Ethisch-Sein des Romans auf der anderen Seite beleuchtet Uwe Dörwald, indem er Brochs Überlegungen zum Ethischen in die zeitgenössische Philosophie des Wiener Kreises einbettet. Vgl. Uwe Dörwald: Über das Ethische bei Hermann Broch. Kritische Historiographie zur ethischen Intention und ihrer Funktion bei Hermann Broch. Frankfurt a.M. 1994.

meisten Studien zu den *Schlafwandlern*.² Die drei Romanprotagonisten Joachim von Pasenow, August Esch und Wilhelm Huguenau werden vor diesem Hintergrund zumeist als Typen eines bestimmten Zeitgeists diskutiert, die in ihren jeweils unterschiedlichen Milieus den verzweifeltsten Versuch unternehmen, ihre zersplitterte Weltsicht in einer krisengebeutelten Gegenwart einem neuen Wertezentrum zuzuführen, welches an sich jedoch nicht formuliert und damit auch nicht reflexiv durchdrungen werden kann, sodass die ›Sinnsuche‹ bei allen drei Protagonisten kläglich scheitern muss.

Eine radikale Gegenposition zu diesem Forschungszweig, der sich lediglich im Fahrwasser der Broch'schen Selbstdeutung aufhält, hat wohl Ulf Eisele eingenommen: In seiner (post-)strukturalistischen,³ d.h. vor allem dekonstruktivistischen *Schlafwandler*-Analyse, die Mitte der 1980er Jahre mit sozialhistorischen und Rezeptionsästhetischen Ansätzen bricht, möchte Eisele den Text *als* Text ernstnehmen. Er liest ihn als Abgesang auf ein realistisches Erzählen, da der Text von Beginn an nicht etwa eine Wirklichkeit erzählt, sondern selbstreferentiell das Wirklichkeitserzählen erzählt.⁴ Wenngleich man Eisele auch nicht in jedem Punkt zustimmen möchte,⁵ so kann seine radikal textimmanente Analyse ein besonderes Romanschreiben herausarbeiten, das ein »Erzählen-Sehen«⁶ vorführt, das weder eine einheitliche Erzählerinstanz konturiert noch die Möglichkeit einer Identifikation mit der Romanfigur erlaubt: »Die erzählende Stimme erreicht keinen menschlichen Körper, um sich ihm einzupassen.«⁷

- 2 Auf die Problematik einer solchen Perspektive, die auf die Deutungshoheit des Autors setzt, hat etwa Stephen D. Dowden in dem Ende 2015 erschienenen *Hermann Broch Handbuch* hingewiesen. In seinem Artikel zu Brochs Romantrilogie hält er fest, »dass die Literaturwissenschaft sich [...] zu sehr auf Brochs Absichten stützt. Seine programmatischen Aussagen und Selbstinterpretationen haben als ein Baedeker zur Romanexegese gedient, und in Folge zur Überbelichtung seiner philosophischen Überlegungen zu Wert, Mythos und Geschichte geführt. Was könnte es bedeuten, Brochs Schlafwandler in erster Linie als Kunstwerk zu lesen, anstatt als ein fiktionalisiertes Inszenieren seiner Theorie des Wertzerfalls?« Stephen D. Dowden: »Die Schlafwandler«. In: Michael Kessler, Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann Broch Handbuch*. Berlin 2015, S. 91–114, hier: S. 100.
- 3 Für weitere poststrukturalistische Lesarten der *Schlafwandler* vgl. etwa Judith Ryan: *The Self-destructing Message. A response to Paul Michael Lützel*. In: Stephen D. Dowden (Hrsg.): *Hermann Broch. Literature, Philosophy, Politics. The Yale Broch Symposium 1986*. Columbia 1988, S. 32–41; oder Sigrid Schmid-Bortenschlager: »Sinnbildliche Stellvertretung« – ein »Gleiten des Sinns«? Elemente zu einer dekonstruktivistischen Lektüre von Brochs Romanen. In: Michael Kessler (Hrsg.): *Hermann Broch: neue Studien*. Festschrift für Paul Michael Lützel zum 60. Geburtstag. Tübingen 2003, S. 95–105.
- 4 Insbesondere der Anfang des *Pasenow*-Romans, also der Gang des alten Pasenows durch Berlin, dessen genaue Analyse im Laufe der hier vorliegende Arbeit noch aussteht (vgl. Kap. 5.1), dient Eisele der Untermauerung seiner These.
- 5 So liest Eisele etwa das vierte und letzte Kapitel des *Pasenow*-Romans als »Bankrotterklärung einer ganzen Poetik.« Ulf Eisele: *Die Struktur des modernen deutschen Romans*. Tübingen 1984, S. 78.
- 6 Ebd., S. 60.
- 7 Ebd., S. 62.

Eiseles Befund, dass *Die Schlafwandler* von Beginn an ein »Erzählen-Sehen« inszenieren, das »die Geschichte einer *Entkörperung*«⁸ zuführt, kann man aber nun auch entgegenhalten, dass natürlich trotzdem erzählt wird und die Erzählerstimme trotzdem etwas »erreicht«, wenngleich auch nicht mehr den menschlichen Körper, womit vor allem der Mensch als Subjekt gemeint ist. Denn was Eisele in seiner Fokussierung auf das Sehen ignoriert, ist das Tasten, das direkt zu Beginn in den *Schlafwandlern* an die Stelle eines Überblicks rückt: Das Gehen des alten Pasenows mit und am Stock lässt sich – so die Ausgangsbeobachtung der vorliegenden Arbeit – als eine Verschiebung hin zu einem Tasten beschreiben, das 1. sehr wohl eine Körperlichkeit adressiert, aber eben nicht mehr die eines Subjekts, und 2. ein Romanschreiben problematisiert, das für sich überhaupt die Möglichkeit eines Überblicks beansprucht. Es sind diese beiden Punkte, die die hier vorgelegte Untersuchung bestimmen und im Folgenden näher beleuchtet werden, um die im Titel angekündigte *Poetik des abstastenden Umschreibens* als Teil eines Taktilitätsdispositivs sichtbar werden zu lassen, das nach 1900 Kontur gewinnt, und damit als einen einzigartigen Versuch zu lesen, dem Krisenbewusstsein der Zeit im Roman Ausdruck zu verleihen.

In der diskursanalytischen und wissenspoetischen Perspektive, die die Untersuchung hierfür einnimmt, wird methodisch ein Weg eingeschlagen, der weder das Ziel verfolgt, Broch mit Broch zu lesen, noch die absolute Gegenposition dazu einnimmt, die den Autor mit seinen romanästhetischen Überlungen komplett streicht. Vielmehr geht es im Sinne Michel Foucaults darum,

andere Formen der Regelmäßigkeit, andere Typen der Beziehungen erfassen zu können. Beziehungen der Aussagen untereinander (selbst wenn diese Beziehungen dem Bewußtsein des Autors entgehen; selbst wenn es sich um Aussagen handelt, die nicht den gleichen Autor haben; selbst wenn diese Autoren einander nicht kennen) [...].⁹

Bemerkenswerterweise wird in den Schriften Brochs selbst immer wieder das komplexe Verhältnis von Wissenschaft, Werk und Autor¹⁰ thematisch:

[Z]war ist es kein Zufall, daß Balzac die soziale Struktur seiner Periode aufrollte und gleichzeitig Comte die Soziologie begründete, aber sicherlich hat er von Comte nichts gewusst, und wahrscheinlich hätte die *Comédie humaine* nicht anders ausgesehen, wenn er von der Soziologie gewusst hätte; ja auch von Zola wäre zu behaupten, daß sein Werk nicht wesentlich anders ausgefallen wäre,

⁸ Ebd., S. 86; Hervorh. im Orig.

⁹ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981, S. 44.

¹⁰ Aus Gründen der Darstellbarkeit und Lesbarkeit wird in der vorliegenden Studie bei Personenbezeichnungen die geschlechtsneutrale Oberbegriffslesart verwendet. Es sind jedoch stets Personen aller Geschlechter gleichermaßen gemeint.

wenn er auf den theoretisch-sozialistischen Unterbau verzichtet hätte. Und weder für Stendhals noch für Dostojewskis Tiefenpsychologie war die Kenntnis der Psychoanalyse vorausgesetzt. (KW 10/1, 186)

Eine perspektivische Nähe zu Foucaults späteren Diskurstheorie, die für den heutigen Leser hier unweigerlich durchscheint, markiert dabei einen Grundkonflikt des Schriftstellers, der immer zugleich abseits von und inmitten einer Gesellschaft schreibt. Brochs romanästhetische Überlegungen sowie sein Romandebüt *Die Schlafwandler* als Teil eines taktilen Diskursgefüges sichtbar zu machen, bedeutet also, die Texte »weder durch den Rückgriff auf ein transzendentes Subjekt noch durch den Rückgriff auf eine psychologische Subjektivität« zu lesen, sondern vielmehr sie als »Raum der Äußerlichkeit« zu begreifen, »in dem sich ein Netz von unterschiedlichen Plätzen entfaltet.«¹¹

»Blindheit des Ganzen«

Die Priorität, die der Autor seinem eigenen Erkenntnisvermögen und damit dem System vor dem empirischen Detail innerhalb seiner Trilogie einräumt, ist freilich bereits im ersten Band der *Schlafwandler* vorgeprägt in der ›transzendentalen‹ Perspektive, die der Autor für sich in Anspruch nimmt. Versteht sich diese Einstellung als ein Versuch, alles von einer unabhängigen Position aus noch einmal anzufassen, so geht sie andererseits einher mit einem allmählich chronisch werdenden Realitätsverlust, dem wohl die seltsame Ausgehöltheit und irreale Resonanz der späteren Prosa Brochs zuzuschreiben ist. Brochs Rechenfehler bestand in der Annahme, dass der den subjektiven Wahrnehmungen übergeordneten Blindheit des Ganzen durch eine höhere Vernunft noch beizukommen sei.¹²

Brochs sehnlichster Wunsch, den Roman als ein neues Erkenntnisinstrument zu etablieren, das sich dem »von der Wissenschaft unerreichbaren ›Weltrest‹« annimmt, wird in seiner schriftstellerischen Umsetzung von W.G. Sebald als durchaus problematisch bewertet. Die Kluft zwischen der »›transzendentalen‹ Perspektive« des Autors und seiner Erzählwelt erscheint Sebald unüberwindbar und mündet für ihn in einen »chronisch werdenden Realitätsverlust«, der sich in Brochs Prosa immer stärker einschreibt. Den Versuch einer Relektüre der *Schlafwandler* mit einer Negativkritik zu beginnen, mutet auf den ersten Blick strategisch nicht unbedingt sinnvoll an, doch stechen gerade im Hinblick auf die vorhin bereits beobachtete Verschiebung hin zum Tasten zwei Formulierungen ins Auge, die Sebalds harsche Kritik an Brochs schriftstellerischem Talent

11 Alle drei Zitate Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 82.

12 W.G. Sebald: *Una montagna bruna – Zum Bergroman Hermann Brochs*. In: ders.: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1995, S. 118–130, hier: S. 119; Hervorh. im Orig.

für die Frage nach einer Poetik des abtastenden Umschreibens gerade interessant machen:

1. Der isolierte Erzählerstandpunkt wird zu »ein[em] Versuch, alles von einer unabhängigen Position aus *noch einmal anzufassen*«. In dieser Formulierung, ob von Sebald intendiert oder nicht, scheint ein Zugleich von Nähe und Ferne auf, denn im Anfassen, im Moment der Berührung wird die isolierte Unabhängigkeit des Erzählers aufgehoben.¹³

2. Die Vorstellung, dass die »Blindheit des Ganzen«, mit der jeder Einzelne gestraft ist, »durch eine höhere Vernunft« in ein neues Sehen zu überführen sei, kreidet Sebald Broch als einen »Rechenfehler« an, wobei er in seiner negativen Wertung einen entscheidenden Aspekt nicht im Blick hat: Es ist gerade eine Blindheit, die auf den ersten Seiten der *Schlafwandler* über den mit und am Stock laufenden alten Pasenow inszeniert wird und ein taktiles Register aufruft, das zur Möglichkeitsbedingung einer *Poetik des abtastenden Umschreibens* wird, die in allen drei Romanteilen ein Tasten problematisiert, das die Berührung nicht mehr vom Subjekt aus denkt und das damit vor dem Hintergrund eines Taktilitätsdispositivs sichtbar wird, das den Kontakt zwischen Mensch und Ding neu konfiguriert.

Zwischen Streichholz und Film

Wie hat man sich diese neue Berührung, diesen entsubjektivierten Kontakt vorzustellen, der für die Poetik der *Schlafwandler* so zentral ist? Um das hier adressierte historische Diskursgefüge in aller Kürze vorzeichnen zu können, lohnt der Blick in einen zeitgenössischen Text, nämlich Walter Benjamins *Baudelaire*-Aufsatz, der den *Chock* nicht nur vor der Folie der Freud'schen »Überlegungen zum Reizschutz«¹⁴ interessant werden lässt, sondern bei genauerem Hinsehen die zentralen Linien eines neuen Tastverständnisses kartographiert, das unter der Perspektive der Beschleunigung einen unmittelbareren Zugriff auf Welt in Aussicht stellt.

Der Komfort isoliert. Er rückt, auf der anderen Seite, seine Nutznießer dem Mechanismus näher. Mit der Erfindung des Streichholzes um die Jahrhundertmitte tritt eine Reihe von Neuerungen auf den Plan, die das eine gemeinsam haben, eine vielgliedrige Ablaufreihe mit einem abrupten Handgriff auszulösen. Die Entwicklung geht in vielen Bereichen vor sich; sie wird unter anderem am Telefon

13 Wie es im Laufe der Arbeit noch ausführlicher zu zeigen gilt, wird in den verschiedenen Diskursen zum Taktilen gerade das sogenannte Fern Tasten immer wieder als eine Möglichkeit umschrieben, die die alte Opposition vom Sehen als Fern- und dem Tasten als Nahsinn aufbricht.

14 Vgl. Christine Schmider, Michael Werner: Das Baudelaire-Buch. In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011, S. 567–584, hier: S. 573f.

anschaulich, bei dem an die Stelle der stetigen Bewegung, mit der die Kurbel der älteren bedient sein wollte, das Abheben eines Hörers getreten ist. Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usw. wurde das ›Knipsen‹ des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerabdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock. Haptischen Erfahrungen dieser Art traten optische an die Seite, wie der Inseratenteil einer Zeitung sie mit sich bringt, aber auch der Verkehr in der großen Stadt. Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in der Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie. Er nennt ihn bald darauf, die Erfahrung des Chocks umschreibend, »ein Kaleidoskop, das mit Bewusstsein versehen ist«. Wenn Poes Passanten noch scheinbar grundlos Blicke nach allen Seiten werfen, so müssen die heutigen das tun, um sich über die Verkehrssignale zu orientieren. So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde.¹⁵

Mit dem Streichholz und dem Film steckt Walter Benjamin nicht nur den historischen Zeitraum ab, in den die Phase der Hochindustrialisierung fällt, zudem und vor allem markiert die Erfindung des Streichholzes für Benjamin ab der Mitte des 19. Jahrhunderts den Beginn eines buchstäblich neuen Zugriffs auf Welt, der sich aus einem Tastverständnis herleitet, das überhaupt erst die Möglichkeitsbedingung für jene »chockförmige Wahrnehmung« der Moderne bereitstellt, die Benjamin dann ja bekanntlich am Medium des Films vorführt und erläutert.¹⁶ Das neue Taktile, an dem sich Benjamin hier besonders interessiert zeigt, wird zunächst aus einer Bequemlichkeit hergeleitet: »Der Komfort isoliert.« An die Stelle einer Berührung der Menschen untereinander rückt eine Berührung, die durch die modernen technischen Annehmlichkeiten hervorgerufen wird und sich ausschließlich an dem Verhältnis zwischen »Nutznießer« und »Mechanismus« interessiert zeigt.

Das Taktile, das in diesem Verhältnis aufscheint, zeichnet sich nun im Wesentlichen dadurch aus, dass aufgrund einer Komplexitäts*reduktion* der »Nutznießer« im Gebrauch »dem Mechanismus näher[rückt]«, indem die

15 Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1990, Bd. I.2, S. 607–653, hier: S. 630f.

16 Benjamins grundlegende und auch wohl bekannteste Studie hierzu ist natürlich der im Pariser Exil verfasste Essay »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Auf diesen Aufsatz gilt es in dieser Arbeit später noch ausführlicher zu sprechen zu kommen. Vgl. Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

»eine vielgliedrige Ablaufreihe« durch den »abrupten Handgriff« ersetzt wird. Das Abheben des Telefonhörers oder das Drücken des Auslösers einer Fotokamera ermöglichen unter der Perspektive der Beschleunigung einen *unmittelbareren Zugriff*: Es muss nicht länger gekurbelt oder der Deckel des Kameraobjektivs abgedreht werden. Dieses komfortable Tasten beeinflusst die alltäglichen Tätigkeiten dermaßen, dass unter seinem Einfluss nach Benjamin auch das Sehen taktil werden kann, indem es als »eine Folge von Chocks und von Kollisionen« beschreibbar wird: Das ›beschleunigte Lesen‹ von Zeitungsinseraten und Verkehrssignalen kann auf diese Weise zum Kontakt im wortwörtlichen Sinne werden.¹⁷

Aber: Was *im Gebrauch* unsichtbar bleibt, muss für all diejenigen, die den Zugriff beschleunigen wollen, also Techniker, Konstrukteure, Wissenschaftler usw., nun jedoch gerade einer Sichtbarkeit zugeführt werden. Erst durch ihren Eingriff kann das Tasten überhaupt beschleunigt und »das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art« unterstellt werden. Aus diesem neuen, beschleunigten und damit verbesserten Zugriffs leitet sich – so die erste These dieser Arbeit – ein Streben nach taktiler Unmittelbarkeit ab, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Industrialisierung und dann des Ersten Weltkrieges vor allem in psychotechnischen, arbeitswissenschaftlichen, prothetischen und medialen Diskursen beobachtbar wird.¹⁸ In ihren Programmen formuliert sich Unmittelbarkeit dabei gerade nicht als etwas, das sich einer Reflexion

17 Im *Baudelaire*-Aufsatz geht Benjamin einer Chronologie der Mitteilungsformen nach, die von der *Erzählung* kommend über die *Information* in der *Sensation* ihren vorläufigen Ist-Zustand erfährt. In der *Sensation* wird der Modus der Erfahrung durch eine kontextbefreite Ereignishaftigkeit ersetzt, die schließlich ein antihermeneutisches Leseverhalten zutage fördert. Vgl. zum Taktilwerden des Sehens bei Benjamin ausführlicher Kapitel 6.1 in dieser Arbeit.

18 Mit der Adressierung des Kontakts möchte die vorliegende Arbeit nicht der Idee eines *montierten Menschen* Kontur verleihen, wie ihn Bernd Stiegler in seiner gleichnamigen Studie für den Zeitraum von 1910 bis 1940 untersucht, sondern die Diskursivierung eines taktilen Zwischen sichtbar machen, das vor dem Hintergrund eines verbesserungsfähigen Körpers gestaltbar wird und sich von der Physiologie des 19. Jahrhunderts herschreibt. Wenngleich Stieglers Studie sehr lesenswert ist, so möchte ich mich doch Peter Fritz' Kritik anschließen: Der »Montagebegriff ist so weit gefasst, dass er an Präzision verliert und letztlich alles meint, was den Menschen mit Maschine, Industrie und Technik zu verbinden suchte. Nicht genug auseinandergehalten, verschwimmen Montage als Begriff der Quellen und als Analysemittel ineinander. Die Beeinflussung des Menschen mit den Mitteln einer technisierten Kunst [...] ist ein faszinierendes und von dieser Studie gründlich erfasstes Signum der Epoche. Ob man dafür jedoch notwendig alles unter Montage subsumieren muss, ist diskutabel.« Peter Fritz: Rezension zu: *Stiegler, Bernd: Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*. Paderborn 2016, in: H-Soz-Kult, 09.05.2017, <www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-26695>, zuletzt: 30.06.2020. Vgl. zudem Bernd Stiegler: *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*. Paderborn 2016.

entzieht, vielmehr erlaubt das neue Tastverständnis, Unmittelbarkeit als etwas Gestalt- und damit sogar Steigerbares zu konstruieren.¹⁹

Das unmittelbarere Tasten muss dabei konsequenterweise auf einen Körper zurückgreifen, der den gleichen Prämissen folgt: Insbesondere der psychotechnische Diskurs entwirft einen Körper, der einem Effizienzgedanken unterliegt und damit zu einer kontinuierlichen Größe wird, die als stets verbesserungsfähig konzipiert wird und somit auch keine feste Körpergrenze mehr kennt. Im Zuge dieses neuen Tast- und Körperverständnisses wird nun auch schlüssig, warum Medien überhaupt erst unmittelbar werden können:²⁰ Mit dem Wegfall einer festen Körpergrenze wird unter dem Primat der Leistungssteigerung der Weg geebnet für die Vorstellung einer ›taktilen Erweiterbarkeit‹, die vor allem während des Ersten Weltkrieges mit der Prothetik Kontur gewinnt, um dann ab der Mitte der 1920er Jahren in medientheoretische Diskurse hineinzuwandern.²¹

19 Unmittelbarkeit wird in dieser Arbeit also nicht als ein *An-sich* gedacht, das sich – im Sinne Hans Ulrich Gumbrechts – in einer räumlichen Präsenz zeigt: »Das Wort ›Präsenz‹ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was präsent ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, dass es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann.« Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M. 2004, S. 10f.

20 Eine ausführliche und sehr luzide Studie zum komplexen Verhältnis von Medien und Unmittelbarkeit hat Tobias Wilke vorgelegt, dessen Studie wichtige Impulse für die hier vorliegende Arbeit geliefert hat. Vgl. Tobias Wilke: *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918–1939*. München 2010. Wie man dem Untertitel bereits entnehmen kann, wird vor allem der Zeitraum nach dem Ersten Weltkrieg untersucht, sodass sich der Unmittelbarkeitsdrang in den untersuchten Mediendiskurse nicht – wie es diese Arbeit nun vorschlagen möchte – von einem neuen Taktilitätsverständnis herleitet. Bei Wilke stehen somit die Bereiche Visualität und Taktilität nebeneinander. Vgl. ders.: *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 94ff. Zur medialen Unmittelbarkeit wie sie in dieser Arbeit verstanden werden möchte vgl. ausführlicher Kapitel 3.1 und 3.2. Auch die fast 500 Seiten starke Arbeit von Florian Sprenger: *Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan*. Berlin 2012, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Wie auch hier der Untertitel verrät, versucht er, McLuhans Medientheorie, von der Elektrizität herkommend, einer Relektüre zu unterziehen, um die Funktionsweise des Mediums, das stets unmittelbar wirken will – das Stichwort lautet hier *global village* –, auf die Erfindung des Kabels zurückzuführen. Was Sprenger allerdings in seiner Fokussierung auf das Kabel ignoriert, ist das viel ältere Phänomen des Fernastens, das vor allem über den Stock diskursiviert wird, an dem sich schließlich auch jene vermittelte Unmittelbarkeit zeigt.

21 Das neue Tastverständnis, das unter dem (industriellen) Primat einer ›taktilen Erweiterbarkeit‹ die Körpergrenze *Haut* sprengt und damit den Körper als kontinuierliche Größe konzipiert, lässt sich durchaus auch als ein Diskursstrang stark machen, der sich in den breiteren Kontext jener Disziplinierungsgeschichte des Körpers eingliedern lässt, die Philipp Sarasin in seiner Studie *Reizbare Maschinen* anhand des Hygienediskurses von 1765 bis 1914 nachgezeichnet hat: »Indem der Hygienediskurs seit der Aufklärung ›Gesundheit‹ zum obersten Leitwert menschlicher Existenz erhoben hat, erscheint er also auf der einen Seite als jene gesellschaftliche Agentur, die auf der Achse Wissen-Macht die Normalisierungsanstrengungen der Medizin beziehungsweise der neuen Wissenschaft der reduktionistischen Physiologie in den Raum des Alltags übersetzte und die Lebensführung der Laien dem Muster einer spezifischen Rationalität unterwarf, die sich unmittelbar in die

Der unmittelbarere Kontakt zwischen Körper und Medium

In der vorliegenden Arbeit wird es also zunächst darum gehen, jenem Unmittelbarkeitsdrang nachzugehen, der in den psychotechnischen, arbeitswissenschaftlichen, prothetischen und medialen Diskursen über ein neues Tasten konstruiert wird. Dabei ist dem Ansatz dieser Arbeit vor allem daran gelegen, die bisherigen Studien zum Komplex Taktilität, Medien und Unmittelbarkeit um *close readings* einschlägiger Texte der Zeit zu erweitern, um zu verdeutlichen, wie das neue Tasten als beschleunigter und damit verbesserter Zugriff zum Ende des 19. Jahrhunderts als eine gestaltbare Unmittelbarkeit diskursiviert wird und damit für die Folgezeit ein Körperbild produziert, das, verknüpft mit der Vorstellung der stetigen Verbesserung, das Tasten gerade nicht nur vom ›menschlichen Subjekt‹ aus denkt, sondern auch von den Dingen einer materiellen Außenwelt.

Zuerst wird unter dem Titel einer *körperlichen Unmittelbarkeit* die Vorstellung eines verbesserungswürdigen Körpers in seinen historischen Kontext eingebettet, indem an einzelnen prothetischen (Kap. 2.1), psychotechnischen und arbeitswissenschaftlichen Positionen (Kap. 2.2) versucht wird zu zeigen, wie sich jenes neue Körperbild von einem Tasten herschreibt, das den Kontakt zur Welt unmittelbarer gestalten will. So tritt etwa innerhalb der Prothesenforschung, die während und nach dem Ersten Weltkrieg maßgeblich von dem Experimental-Psychologen David Katz angeführt wurde, an die Stelle einer Ersatzlogik, die den Körper modular denkt, die Idee einer Erweiterbarkeit des Körpers, die vor allem das Verwachsen von Körper und Prothese adressiert und damit von der Motorik auf die Sensorik umstellt.

Diese neue sensorische Logik diskutiert Katz vor dem Hintergrund einer »Lebensnähe«²², die den unmittelbaren Kontakt zu den Dingen, insbesondere nach dem Krieg, wiederherstellen möchte. Sich einem leistungssteigernden Primat verschreibend, knüpft die sensible Prothese damit

Systemanforderungen kapitalistischer Rationalisierung einfügte.« Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914. Frankfurt a.M. 2001, S. 22. Die Produktion des modernen Körpers schreibt Sarasin dabei nicht so sehr der ›abstrakten‹ Physiologie zu, sondern dem ›konkreten‹ Hygienesdiskurs, der in seinem Praxisbezug viel wirkmächtiger das gesellschaftliche Körperbild beeinflusst hat: »Das, was die Hygieniker in einem langen, geduldigen Prozess zwischen die Subjekte und die Körper geschoben haben, um sie bis zur Fiktion der Selbstidentität zu amalgamieren, sind tatsächlich Technologien verschiedenster Art: Es sind die Bücher, Texte, Bilder, Praxisformen und Werkzeuge der hygienischen Sorge um sich. Körpergeschichte ist daher auch Mediengeschichte – das heißt die Geschichte von Medien, ihrer Materialität und ihrer diskursiven Strukturen, die den Körper zugleich zur Darstellung bringen und ihn konstruieren.« Ebd., S. 26. Dass Körper- immer auch Mediengeschichte ist, ist auch für die vorliegende Arbeit eine wesentliche Prämisse.

22 David Katz: Zur Psychologie des Amputierten und seiner Prothese. Leipzig 1921, S. 67.

explizit an psychotechnische und arbeitswissenschaftliche Diskurse an. Für die diskursive Stellung taktiler Unmittelbarkeit bilden die noch jungen Disziplinen den Startschuss. So reagieren die praktischen Wissenschaften auf die technischen Dynamisierungen im 19. Jahrhundert, indem sie die Blackbox automatisierter Tätigkeit²³ der modernen Industriearbeit aufbrechen, um einen Einblick für die anschließende arbeitstechnische Optimierung zu erhalten. Auch wenn die Programme dabei auf den ersten Blick eine Agenda verfolgen, die in alle gesellschaftlichen Bereiche hineinwirken möchte, so sind es letzten Endes doch vor allem Tätigkeiten wie die der Telefonistin und des Maurers – und damit in erster Linie *Handarbeiten* –, die in den Fokus der angewandten Wissenschaften geraten.

In ihrem neu ausgelegten praktischen Wissenschaftsverständnis, das die wissenschaftliche Erkenntnis direkt in eine gesellschaftliche Nutzbarmachung zu übersetzen gedenkt,²⁴ entwickeln Psychotechnik und Arbeitswissenschaft neue Analyseformate für Arbeitsbetriebe, die vor allem auf eines abzielen: die zukünftige Verbesserung. Die Entwicklung von Berufseignungstests (Hugo Münsterberg) oder fotografischen Aufzeichnungstechniken wie den sogenannten *motion studies* (Frank Bunker Gilbreth) überführen Arbeitstätigkeiten plötzlich in eine Sichtbarkeit, die die routinierte Bewegung in psychotechnische Teilakte separiert, um sie dann verbessernd umgestalten zu können. Das eingreifende Umgestalten folgt dabei einer Logik des Ent- und Verhüllens, die nach der vermessenenden und umgestaltenden Reflexion wieder die reflexionslose, unmittelbare Tätigkeit ansteuert. Das Ideal-Szenario: Benjamins »abrupten Handgriff« erneut einer Vielgliedrigkeit zuzuführen, um im Anschluss den Handgriff noch *abrupter* zu gestalten.

Vor dem Hintergrund eines Effizienzgedankens, der den Körper als stets verbesserungsfähig konzipiert und damit auch das Tasten zu einer Größe werden lässt, für die die Haut als Grenze des Körpers nicht länger akzeptabel ist, kann die Berührung in ein technisiertes Außen wandern, in dem schließlich und gerade auch Medialität *als unmittelbar* gedacht werden kann. So überträgt etwa Katz seine Überlegungen zur Funktionsweise sensibler Prothesen auf die »normale« Wahrnehmung, die im Alltag

23 Dass die Psychotechnik mit ihren Verfahrensweisen Bruno Latours Blackboxen antizipiert, wird in Kapitel 2.2 noch ausführlich thematisiert werden.

24 Hugo Münsterberg, der Begründer der Psychotechnik, sieht im Brückenschlag zwischen (Natur-)Wissenschaft und gesellschaftlichem Alltag eine Traditionslinie, an die die Psychotechnik anschließt: »Niemals wäre es möglich gewesen, daß selbst die bescheidensten Dampfmaschinen und Telegraphenverbindungen längere Zeit im Laboratorium des Physikers bekannt wären und in seinen Arbeitsräumen benutzt würden, ohne daß jemand versucht, sie in den Dienst der geschäftigen großen Welt zu stellen.« Hugo Münsterberg: Grundzüge der Psychotechnik. Leipzig 1914, S. 19f.

von den sogenannten verhüllenden Zwischenmedien bestimmt wird. Im dritten Kapitel wird es somit darum gehen, den Blick für eine *mediale Unmittelbarkeit* zu schärfen, die den nun vom Körper losgelösten Kontakt gerade dort zur Sprache bringt, wo sich Bilder berühren oder Gegenstände auf das Fotopapier drücken.

Mit der Neuausgabe von Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz bei Suhrkamp 2012 ist nun eine bislang unveröffentlichte Erste Fassung einsehbar, deren Analyse zeigen wird, dass nicht länger der menschlichen Hand, sondern der Reproduktionsweise der Kamera eine Unmittelbarkeit zugeschrieben wird (Kap. 3.1): Während die Fotokamera also »unmittelbar reproduziert«²⁵, wird der manuellen Wiedergabe eine Mittelbarkeit attestiert. Dieser in den späteren Fassungen zurückgenommene Chiasmus unmittelbar technisch/vermittelnd manuell hebt damit auf ein Tastverständnis ab, das die drei prominenten Wahrnehmungsszenarien des Chocks, des Eindringens und der Gewöhnung deutlich an ihre ›Ursprungsdiskurse‹ der Prothetik und Psychotechnik rückbindet, sodass sich etwa Benjamins Konzept des Optisch-Unbewussten nicht nur auf Freuds *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (1904) zurückführen lässt.²⁶

Zudem legt diese Fassung viel expliziter den immensen Einfluss der medien- und kunsttheoretischen Überlegungen des Schriftstellers und Filmtheoretikers Béla Balázs sowie des Malers und Fotografen László Moholy-Nagy frei (Kap. 3.2). Ihre fotografie- und filmtheoretischen Überlegungen Mitte der 1920er Jahre gründen ebenfalls in einer Taktilität, die zur Basis für neue ästhetische Formen der Berührung avanciert – wie etwa den Querschnittfilm (Balázs) oder das Fotogramm und das Polykino (Moholy-Nagy) –, um die technischen Medien nicht mehr allein auf ihre reproduzierende Funktion zu reduzieren, sondern ihnen eine Produktivität einzuschreiben, die sich aus ihren jeweiligen medialen Eigenheiten

25 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Burkhardt Lindner (Hrsg.): Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 16, 2012. In: ders.: Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv. 21 Bde. Frankfurt a.M. ab 2008, hier: S. 7. Zitate aus dieser Ausgabe werden fortan im laufenden Text in runden Klammern so ausgewiesen: WuN 16, Seitenzahl.

26 Vgl. Burkhardt Lindner: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.« In: ders. (Hrsg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011, S. 229–251, v.a. S. 245–247. Burkhardt Lindner macht für die Benjamin'sche Parallelisierung von Filmkamera (Optisch-Unbewusstes) und Psychoanalyse (Triebhaft-Unbewusstes) die Lektüre von Freuds *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* stark, in der alltägliche Fehlleistungen, beispielsweise das Verlegen von Gegenständen, auf unbewusste Mechanismen zurückgeführt und damit einer Sichtbarkeit zugeführt werden können, die der scheinbar zufälligen Fehlleistung Sinn zuschreiben.

herstellen soll und ihnen eine eigene Sprache zugesteht, die nach Balázs »das stumme Leben der kleinen Dinge«²⁷ erzählt.

Gerade im Kontext filmästhetischer Reflexionen bricht sich die Vorstellung einer stummen Sprache der Dinge Bahn, die eben nicht mehr ausschließlich metaphorisch verstanden wird, sondern sich im Stummfilm tatsächlich formuliert.²⁸ Die stumme Sprache, wie sie Balázs in seinen filmästhetischen Schriften zeichnet, möchte sich damit als eine nicht hör- oder lesbare Sprache explizit vom literarischen Diskurs abgrenzen und setzt vor allem Momente der Berührung in Szene, die die Handlung buchstäblich anstoßen.²⁹ Die Abgrenzungsbewegung, die Balázs hier vornimmt, lässt aber natürlich gerade die Frage nach der Rolle der Literatur laut werden, die, wenngleich als Gegenfolie, ja trotzdem in Verbindung zur Vorstellung einer stummen Dingsprache gesetzt wird.³⁰ Walter Benjamin lässt schließlich mit Baudelaire und Poe gerade den literarischen Schreiber als denjenigen auftreten, um nochmal auf das Zitat aus dem *Baudelaire*-Aufsatz zurückzukommen, der mit der industrialisierten Welt auf Tuchfühlung gehen muss und in dieser Nähe etwas »ertastet«, das erst in der zeitlichen Distanz, also im Rückblick, reflexiv durchdrungen und bezeichnet werden kann. Baudelaires Mann der Menge *umschreibt* den Chock, Poes Passant wirft *noch grundlose* Blicke umher. Die beiden Schreiber markieren – wie das Streichholz – den Entstehungsbeginn eines Taktilitätsdispositivs, das von der Idee eines unmittelbaren Kontakts bestimmt wird und damit auch das literarische Schreiben provoziert. Wie Natalie Binczek allgemein für das Taktilitätsdispositiv festgehalten hat stellt es

Gesetze auf, die nicht nur für die Wahrnehmung bindend sind, sondern diese auch in Richtung auf Kommunikations- und Lektüremodelle, aber auch auf eine ästhetische Typologie weiter zu denken ermöglichen. So tritt mit der Berührung ein Ensemble von Kategorien auf, welche die Subordination unter das perspektivisch geordnete Sehen desintegrieren und dem vermeintlich Irrelevanten und Störenden einen neuen Stellenwert zuerkennen: Nähe, Kontakt, perspektivische Zerstreuung, Mannigfaltigkeit, Flächigkeit und Temporalität. Sie bilden eine

27 Béla Balázs: Schriften zum Film. Bd. 1: »Der sichtbare Mensch«. Kritiken und Aufsätze 1922–1926. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. München 1982, S. 138.

28 Vgl. hierzu auch Kapitel 7.2 der *Schlafwandler*-Analyse zum dritten Romanteil *Huguenau* in dieser Arbeit.

29 Inhaltlich zeigt sich Balázs insbesondere an Chaplins Tramp interessiert, der für ihn zum taktilen Vermittler einer stummen Dingsprache wird. Formal sind es die Montage oder die Vergrößerung, die Balázs als eine filmische Taktilität diskutiert.

30 Die bis heute wohl bekannteste Diskussion von Balázs' erster filmtheoretischen Schrift in Hinblick auf die Rolle der Literatur hat 1925 Robert Musil mit seinen »Ansätze[n] zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films« angestoßen. Auf den ursprünglich als Rezension geplanten Text Musils wird in Kapitel 3.2 noch zurückzukommen sein.

direkte Differenz zu jenen Kategorien, mit denen die klassische ›Anschauung‹ und ihre Ästhetik beschrieben wurden: Distanz, Kommunikation, räumlich-perspektivische Tiefe und Fixierung auf einen repräsentativen Augenblick.³¹

Binczek befreit das Tasten hier aus seinem engeren Wahrnehmungskontext und überführt es in »ein Ensemble von Kategorien«, das nicht nur in Opposition zu einem distanzierten Sehen gesetzt wird, sondern ebenso »Kommunikations- und Lektüremodelle« herausfordert: und damit Literatur.

Poetik des abtastenden Umschreibens

Wird es im zweiten und dritten Kapitel also vor allem darum gehen, das taktile Ensemble für den hier anvisierten Zeitraum anhand der bereits kurz angerissenen körperlichen und medialen Unmittelbarkeitsdiskurse in seinen historischen Kontext einzubetten, um die erste These darzulegen, dass die Vorstellung eines beschleunigten und damit verbesserten Tastens Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Industrialisierung einem Unmittelbarkeitsdrang unterstellt wird, gilt es in einem nächsten Schritt, eine schriftliche Unmittelbarkeit zu umreißen, wie sie in den romanästhetischen Überlegungen Hermann Brochs (Kap. 4) und als Teil eben jenes taktilen Diskursgefüges sichtbar wird.

In Brochs Essay »Das Unmittelbare« von 1932 zeichnet sich das Romanschreiben als ein Tasten ab, das – und dies ist die zweite These – in der Romantrilogie *Die Schlafwandler* (1930–32) in einer *Poetik des abtastenden Umschreibens* Kontur gewinnt (Kap. 5–7). Das vorhin schon von Benjamin konstatierte *Umschreiben* des Chocks bei Baudelaire zeigt sich bereits in Brochs Roman als poetologisches Verfahren: Das Umschreiben, das in seiner Doppelsemantik periphrastisch umkreist *und* gestalterisch eingreift, zielt auf ein Schreibverständnis ab, das nicht nur aus der Ferne operiert, sondern seinen Gegenstand auch berühren möchte. Es ist diese Diskrepanz zwischen Nähe und Ferne, die Brochs ›Tastschreiben‹ in den *Schlafwandlern* gerade auszeichnet und deren poetische Relevanz Sebald in seiner Kritik nicht erkennt.

Eine *schriftliche Unmittelbarkeit*, wie sie hier im Hinblick auf Brochs Romanpoetik auf ein neues Tasten hin perspektiviert wird, adressiert also ein buchstäblich wider-ständiges Schreiben, das im blinden Abtasten eine Suchbewegung vollführt, die ihr Ziel nicht vor Augen haben kann. Diese neue Perspektive auf Brochs *Schlafwandler*-Trilogie stößt damit auch eine

³¹ Natalie Binczek: Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 117 (2000), S. 78–102, hier: S. 99.

widerständige Lektüre an. Insbesondere vor dem Hintergrund der zahlreichen Selbstdeutungen Brochs, von denen fünf unter dem Titel »Hermann Brochs Kommentare« zum festen Bestandteil jeder Suhrkamp-Ausgabe gehören, muss der hier verfolgte Ansatz zunächst als eine ›Lektüre gegen den Strich‹ erscheinen, da Broch schließlich alles andere als *abtastend* vorgeht und dem Leser jede seiner schriftstellerischen Entscheidungen als intendierte präsentiert.³²

In diesem Broch'schen Selbstdeutungshorizont ist es natürlich widersprüchlich, die Poetik der Romantrilogie in Zusammenhang mit einer Vorstellung des Taktiles diskutieren zu wollen, die den Moment der Berührung *nicht mehr* vom Subjekt her denkt, verhandeln *Die Schlafwandler* im Fahrwasser der theoretischen Überlegungen Brochs doch vorrangig das moderne Subjekt in der Krise. Im Fokus der Broch-Forschung steht zumeist, wie zu Beginn bereits angemerkt, die *Zerfall der Werte*-Studie, also Brochs Beschäftigung »mit der Stellung des Menschen in der geschichtlichen Zeit, d.h. mit der ethischen Stellung des Menschen in einer Welt, deren absolutes, wertstiftendes Zentrum verschwunden ist«³³. Auch Brochs Essay »Das Unmittelbare« wird, wenn denn überhaupt, als Teil seiner Werttheorie gelesen.

Die hier eingeschlagene Lektüre-Richtung wird nun in ihrer diskursanalytischen Perspektive den Unmittelbarkeitsessay als eine von Broch so nicht intendierte Reflexion auf sinnliche Wahrnehmungsformen lesen, die ein Tasten aufscheinen lässt, das der diagnostizierten Stummheit der Zeit als ›passende Umgangsform‹ zur Seite gestellt wird. Die Formulierung eines »abtastende[n] Umschreiben[s]«, mit der Broch eigentlich das methodische Vorgehen der Phänomenologen konkretisieren möchte, reflektiert dabei auf einer zweiten Beobachtungsebene vor allem die eigene essayistische Annäherung an das Unmittelbare, die eine Form der Reflexion beleuchtet, die im tastenden Schreiben vor allem körperlich ist.

Die Idee eines Tastschreibens, die an eine stumme Körperlichkeit rückgebunden wird, ermöglicht Brochs Romanschreiben innerhalb des

32 Wie Victoria Weidemann kürzlich im Rahmen ihrer Studie zur Politik des Hörbaren bei Broch auch noch einmal feststellen musste, hält sich die Broch-Forschung nach wie vor häufig damit auf, »jedes Motiv im Text vor der Folie der vom Autor selbst formulierten Intention zu lesen. Lektüren dieser Art kennzeichnen noch häufig auch aktuelle Forschungsbeiträge. Sie verfolgen deduktiv die Spur bestimmter Konzepte aus der Brochschen Theorie in seinen fiktionalen Texten nach, untersuchen jedoch nicht, welche Definition des Politischen von der Fiktion selber ausgeht.« Victoria Weidemann: »Der fürchterliche Lärm der Stummheit«. Zur Politik des Hörbaren bei Hermann Broch. Würzburg 2017, S. 12f.

33 Stephen D. Dowden: »Die Schlafwandler«, S. 92.

hier vorgestellten Diskursgefüges unter drei Aspekten neu zu beleuchten (Kap. 4):

1. In der psychotechnischen Perspektive hebt es sich als ein beschleunigtes Schreiben ab, das den medientechnischen Umbruch von der Feder zur Schreibmaschinentaste zum poetologischen Motor der *Schlafwandler* werden lässt.

2. Vor dem Hintergrund einer sensiblen Prothetik wird das tastende Schreiben in der Romantrilogie sowohl auf formaler wie inhaltlicher Ebene als Tätigkeit reflektiert, die mit einem »Ins-Leben-Geworfensein« assoziiert wird, das einem Ta(s)tmenschen Kontur verleiht, der »in ein[em] unmittelbare[n] und stumme[n] Verhältnis zur Natur [steht]« (KW 1, 729).

3. Im Kontext der medientheoretischen Überlegungen in den 1920er Jahren werden filmästhetische Formen wie etwa Balázs' Polykino bedeutsam, das im Dialog mit Brochs Konzept des polyhistorischen Romans in den *Schlafwandlern* eine Ästhetik des Taktilen anzeigt, die Formen des Sich-Schneidens und Sich-Deckens poetologisch fruchtbar macht.

Wie die Romananalyse, die als zweiter Hauptteil an das taktile Diskursgefüge wissenspoetisch anschließt, in ihren Einzelanalysen (Kap. 5–7) versucht zu zeigen, zielt die »transzendente[]« Perspektive« zwar stets auf einen *Überblick*, der dann aber doch immer wieder einem *Abtasten* weichen muss, das für das Ganze blind ist. »In diesem Blick, der von Schicht zu Schicht wandert, von Bereich zu Bereich, in diesem Abtasten der Bereiche und dem Suchen nach der Sprache der Dinge« (KW 10/1, 233f.), zeichnet sich eine Poetik ab, die um 1930 auf die Jahre 1888, 1903 sowie 1918 zurückgreift und dabei Berührungsmomente inszeniert, die mit der Post (*Pasenow*-Roman), der Liste (*Esch*-Roman) und der Druckpresse (*Huguenaou*-Roman) Formen taktilen Wissens produzieren und reflektieren, die zugleich auch die Frage nach der Rolle des geschriebenen Wortes und seiner Medien im Zeitalter des stummen Unmittelbaren stellen. Dabei installiert der Roman mit dem Kaiserpanorama (*Pasenow*-Roman) und dem Stummfilm (*Esch*-Roman) optische Medien der jeweiligen Zeit als »Mitreiter«, deren Formen und Funktionsweisen zu seiner eigenen Entstehungszeit Ende der 1920er Jahre gerade als taktile diskursiviert werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Poetik des abtastenden Umschreibens als Versuch werten, ein unmittelbares Schreiben für den Roman auszuloten, das im dritten Romanteil mit seinen 88 Kurzkapiteln schließlich einer Logik des Zergliederns folgt, die den *Textkörper* – im Gegensatz zu den zwei ersten Romanteilen – anfängt, prothetisch zu denken.³⁴

34 Dieser Aspekt wird weiter unten näher ausgeführt.

Die Analyse der *Schlafwandler* also wird pro Romanteil drei taktile Wahrnehmungsszenen in den Blick nehmen, wobei die Untersuchung der »Folge von Chocks und von Kollisionen« stets zwei zeitliche Standpunkte berücksichtigen muss: den jeweiligen Zeithorizont eines Romanteils als auch den Zeitpunkt der Romanentstehung. Dementsprechend umspannt auch das Diskursgefüge, also der erste Teil der Arbeit, einen Zeitraum, der von Ernst Heinrich Webers Interesse am Fern Tasten bis hin zu Walter Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz reicht: also von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis Mitte der 1930er Jahre.

Romananalyse: Die Schlafwandler

In der Analyse des ersten Romanteils *1888. Pasenow oder die Romantik* wird es um die Problematisierung eines Sehens gehen, das sich in der Erzählwelt als ein romantischer Blick zeigt, der stets rückwärtsgewandt und für die Gegenwart blind ist. Dieses Sehen trifft nun auf ein Tasten, das den Blick in die Vergangenheit durch eine Berührung im Jetzt stört, die auch auf der Erzählebene gespiegelt wird, indem bereits zu Beginn des *Pasenow*-Romans – und damit auch der gesamten Romantrilogie – ein »Erzählen-Sehen«³⁵ inszeniert wird, das auf ein blindes Abtasten zuläuft. Der Gang des alten Pasenows (Kap. 5.1) wird über seinen Spazierstock in ein Tastszenario umgeschrieben, das stets auch die Möglichkeitsbedingung eines Schreibens mitreflektiert, das keinen Überblick mehr herstellen kann und sich als ein Tasten versteht: mit der Feder oder an der Schreibmaschine. Insbesondere über die Post, die im *Pasenow*-Roman als zentrale Instanz die Schriftvermittlung steuert, zeichnet sich ein neues Schriftverständnis ab, das die Idee einer romantischen Innerlichkeit an ein physisches Außen knüpft, das als »Handgreiflichkeit der Zustellung« vor allem taktil ist: Der Brief will nicht länger berühren, sondern berührt werden.³⁶

³⁵ Ulf Eisele: Die Struktur des modernen deutschen Romans, S. 60.

³⁶ Diese zentrale Verschiebung von einer innerlichen hin zu einer äußerlichen Berührung wird in der vorliegenden Arbeit nicht aus einer psychoanalytischen oder phänomenologischen Richtung herkommend verfolgt, wie sie etwa für Jean-Luc Nancys »Corpus« (1992) oder Jacques Derridas' »Aufzeichnungen eines Blinden« (1990) entscheidend ist, wo über die äußere Berührung überhaupt erst ein Subjekt-sein gedacht werden kann (Nancy) oder das wissende Tasten des Blinden der Furcht des Sehenden vor dem nicht Vorausschauenden-Können als überlegen erörtert wird (Derrida). Vielmehr gilt es, den Kontakt aus einer psychotechnischen und physiologischen Perspektive als ein taktiles Zwischen zu analysieren, das nicht auf den Affekt, sondern unter dem Primat der industriellen Beschleunigung auf den effizienzsteigernden Effekt setzt. Vgl. Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Berlin 2003; Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden*. Das Selbstporträt und andere Ruinen. München 1997. Für eine *Schlafwandler*-Analyse, die dem »psychoanalytischen Autor« Hermann Broch Kontur verleiht, vgl. Kerstin Speicher: Selbstreflexivität in Hermann Brochs Rom-