

ANDREAS WOLFSTEINER

DIE HISTORISCHE HAND DES DENKENS IST NICHT DIE *INVISIBLE HAND* DER HANDELSÖKONOMIE

Die menschliche Hand ist in ihrer Eigenschaft als aristotelisches *Instrumentum instrumentorum* insofern als historische Hand des Denkens zu fassen, als sich in ihr grundlegende Modelle von Handlungswissen verkörpern. Die Mechanismen dieser Verkörperung lassen sichtbar werden, wie sich Theorien und Praktiken der Hand, des Handelns und der Handlung bedingen. Im vorliegenden Aufsatz wird anhand der Erörterung zweier Momentaufnahmen aus der Frühen Neuzeit (1. Schriften von Joseph Boillot und Salomon de Caus; 2. Zwei Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz) die historische Ununterscheidbarkeit von Instrument und Organ thematisiert, welche zu Beginn des 18. Jahrhunderts suspendiert wird. Mittels einer kulturhistorischen Spurensicherung sollen eben jene Nuancen des Denkens der Hand herausgearbeitet werden, die erfordern, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts vorhandene instrumentelle Subjektentwürfe verschwinden, um organische Denk- und Handlungskollektive zu erzeugen. Kollektive, die nicht-individuelle und nicht-intentionale Verhaltensgefüge ermöglichen, die sich dann u. a. im ökonomietheoretischen Begriff der „unsichtbaren Hand“ bei Adam Smith im 18. Jahrhundert verdichten.

0.

Fußt der Volkswohlstand bei den Merkantilisten zunächst auf den vorhandenen Vorräten an Gold und Silber, bei den Physiokraten auf der Ausbeute des Bodens, so begründet Adam Smiths Modellierung des ökonomischen Feldes in *Der Wohlstand der Nationen*¹ (1776) die Auffassung, dass das entstehende Besitztum zunächst auf dem Ertrag von Arbeit beruhe.² Ferner vertritt Smith die Meinung, dass nicht die gesellschaftliche Ausprägung unterschiedlicher Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Spezialisierung von Arbeits- und Berufsfeldern führe, sondern eine gegenteilige Bewegung anzunehmen sei: Erst die Spezialisierung im Bereich des arbeitenden Tätigseins bringe unterschiedliche

¹ Adam Smith, *Der Wohlstand der Nationen*, München, 1978. [Engl. OA 1776.]

² Vgl. Hendrik Hansen, „Adam Smith. Der Wohlstand der Nationen“, in: Manfred Brocker (Hg.), *Geschichte des Politischen Denkens. Ein Handbuch*, Frankfurt/M., 2007, S. 318-333: 320 passim.

Begabungen und Kunstfertigkeiten hervor.³ Diese Sachbestände sind als die Kulissen der Urszene klassischer Nationalökonomie zu denken, die eine radikal veränderte Formation der Vorstellung von Gesellschaftlichkeit zur Anschauung bringt. Ein besonderer Akteur in diesem Bezugsrahmen ist Smiths Metapher der *invisible hand*. Wenn er in seiner *Theory of Moral Sentiments*⁴ (1759) die Rede von der ‚unsichtbaren Hand‘ anstimmt, dann ist neben dem Problem, welche ökonomische Bedeutung diese Metapher ausdrückt und welche metaphysischen Vorstellungen sich damit verbinden, vor allem folgende Frage von Interesse: Wem oder was gehört diese ‚unsichtbare Hand‘? Was wird hier in Analogie zum menschlichen Körper gedacht und welche Voraussetzungen sind überhaupt notwendig, um davon sprechen zu können? Betrachten wir eine viel zitierte Stelle aus genannter Theorie:

[T]hey [the rich, A. W.] divide with the poor the produce of all their improvements. They are led by an invisible hand to make nearly the same distribution of the necessaries of life, which would have been made, had the earth been divided into equal portions among all its inhabitants, and thus without intending it, without knowing it, advance the interest of the society, and afford means to the multiplication of the species.⁵

Es liegt auf der Hand, dass hier der Körper eines Handlungskollektivs konstruiert wird, in welchem als Resultat der Einzelunternehmungen im Modus ungebremsten Gewinnstrebens eine Art Überschuss gemeinschaftlichen Handelns entsteht, der über die individuellen Einzelinteressen hinaus einen nicht-intentionalen, positiven Effekt zeitigt. Es zeigt sich hier, wie – von einer ‚unsichtbaren‘ Hand geleitet – ein Kollektivstreben entsteht, das in seinem Nutzen dem je Einzelnen verborgen bleibt, insofern als damit keine benennbare Handlungsabsicht verknüpft ist: „Das System sorgt wie mit einer unsichtbaren Hand (*invisible hand*) mit Hilfe der Mechanismen von Angebot und Nachfrage für eine Umformung der egoistischen Einzelhandlungen zu allgemein-nützlichen Handlungen.“⁶

Es ist aber gerade die Unsichtbarkeit dieser ominösen Hand, ihre nicht sinnliche Wahrnehmbarkeit, die an Smiths Modell verwundert. In all ihrer Verborgenheit bleibt sie ein systemimmanentes Instrument, an dem sich trotz individuellem und maßlosem Besitzstreben eine verhaltensökonomische Allgemein-

³ „Während für Platon die Arbeitsteilung die Entfaltung der unterschiedlichen Anliegen der Menschen ermöglicht und dadurch die Produktivität steigt, sind für Smith die Unterschiede der Menschen nicht der Grund für die Spezialisierung, sondern ihre Folge. Von Natur aus sind die Menschen eher gleich, und erst durch die Spezialisierung entwickeln sie unterschiedliche Fähigkeiten.“ Ebd., S. 321.

⁴ Adam Smith, *Theory of Moral Sentiments*, 6. Aufl. 1790, hg. v. Sálvio Marcelo Soares, São Paulo, 2006. [1759]

⁵ Ebd., S. 165.

⁶ Marie Chenu/Hans Krüger, „Arbeit“, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel, 1971-2007, S. 480-487: 484.

nützigkeit abbildet, die den Tiefen des kollektiven Gedächtnisses entspringt.⁷ Es ist gerade das kollektive Gedächtnis, welches insofern das Verhalten von Handlungskollektiven zu steuern vermag, wenn es etwa um das Verständnis von Traditionen, mündlich überlieferten Fähigkeiten und Fertigkeiten, aber auch die Lesbarkeit von Texten, theatralen Prozessen und Kunstgegenständen geht. Die zu überliefernden Formen individuellen Handelns sind dabei je mit verborgenen Aspekten kollektiven Handelns über das kollektive Gedächtnis verschaltet. Dort wo z. B. die ‚unsichtbare Hand‘ als Geste kollektiven Handelns zum Tragen kommt, ist die Instanz eines kollektiven Gedächtnisses vorausgesetzt. Das verhält sich deshalb so, da nur auf diese Art und Weise ein über Generationen hinweg bestehendes Geflecht des Handlungswissens als gesichert angenommen werden kann.

Zwar existieren strukturelle Ähnlichkeiten zu Smiths Modell der ‚unsichtbaren Hand‘ bereits in zeitlich vorgelagerten ökonomischen Theorien im 17. Jahrhundert bei Alasdair Mac Intyre, Anthony Shaftesbury, Francis Hutcheson, Bernard Mandeville und Pierre le Pesant de Boisguilbert⁸, doch hat sich hier ein wesentliches Projekt der Moderne, nämlich Handlungskollektive als Subjekt zu entwickeln⁹, noch nicht durchgesetzt. Um diese Entwicklung überhaupt zu vollziehen, bedarf es einer ganz bestimmten Konstruktion von Körperlichkeit im Verhältnis zur apparativ-technischen Sphäre, wie sie vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Disziplinen und einer regelrechten Zerschneidung von Kulturfeldern in der Frühen Neuzeit überhaupt erst in Fahrt kommt. Aus diesem Grunde zielen die Fragen, die in den vorliegenden Ausführungen im Zentrum stehen, auf die Relation von Körperlichkeit und Instrumentalität sowie von Handlungswissen und Verhaltensökonomie im 17. Jahrhundert. Dabei geraten sowohl medienspezifische Grundbegriffe von Handlung als auch kennzeichnende philosophische Modelle des Handelns in den Blick, die, zumindest im deutschsprachigen Raum, ihre gemeinsame etymologische Wurzel in der imaginierten und physischen Hand haben. Neben Auge und Ohr kommt dem *Instrumentum instrumentorum* eine sinnliche und darüber hinaus gestische Ausnahmestellung in der Kunst im Allgemeinen sowie in medialen Szenarien im Speziellen zu. Im Zuge dieser Überlegungen wird ein Handlungsbegriff qualifiziert, der Körper- und Wissenspraktiken über eine konkrete Form der Handlungsvermittlung verschaltet. Besonders deutlich wird dies im Wandel des Instrumentenbegriffs im Untersuchungszeitraum. Hand und Auge erfahren in Maschinen eine Vergegenständlichung; sie selbst werden als Instrumente bestimmt, was sich sowohl anhand

⁷ Vgl. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, 1950 [1939]; vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1997.

⁸ Vgl. Raimund Ottow, „Modelle der unsichtbaren Hand vor Adam Smith“, in: *Leviathan* 19, 4 (1991), S. 558-574.

⁹ Peter Sloterdijk, *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2000, S. 9.

grundlegender historischer Instrumentenliteratur der Frühen Neuzeit als auch mittels aktueller medientheoretischer Positionen verhandeln lässt. In diesen Kontexten sind Gesten der Hand und Gesten des Handelns stets innerhalb technisch-medialer und körperleiblicher Modelle des Hantierens beschreibbar. Die Frage muss lauten: Wie wird die Hand gedacht, welche Denkfiguren verknüpfen sich mit ihrem Bild, so dass im 18. Jahrhundert von einer ‚unsichtbaren Hand‘ – im Sinne kollektiven, nicht-intentionalen, instrumentellen Handelns – überhaupt die Rede sein kann? Um hier zu einer Antwort zu kommen, muss nach dem Verhältnis von Instrumentalität und Organizität generell gefragt werden.

Im Zentrum des Höhepunkts, im dritten Akt, zweite Szene, im allbekanntesten Abschnitt des 1603 erstmals gedruckten *Hamlet*, legt William Shakespeare dem Protagonisten folgende Worte in den Mund, als handlungsimmanent die Überführung des unrechtmäßigen Königs mittels eines Schauspiels *im* Stück sich vollzieht:

Why, look you now, how unworthy a thing you make of me! / You would play upon me, you would seem to know my stops, / you would pluck out the heart of my mystery, / you would sound me from my lowest note to the top of my compass – / and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. / 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? / Call me what instrument you will, / though you can fret me, yet you cannot play upon me.¹⁰

Anhand dieses Passus soll nun auf eine bedenkenswerte Relation des Verständnisses von Instrument und Organ hingewiesen sein, die um das Jahr 1600 symptomatisch ist, die aber keineswegs für das gesamte 17. Jahrhundert bezeichnend bleiben wird, sondern verschwindet. Die enge Verknüpfung von Instrument und Organ ist besonders dann von Bedeutung, wenn es um die kulturhistorische Erörterung charakteristischer verhaltensökonomischer Aspekte der Subjektconstitution im 17. Jahrhundert geht.

Die Fülle der Musik und die Exzellenz der Stimme – „much music“ und „excellent voice“ – „in this little organ“ des Hamlet sind es, die ihn veranlassen, den von ihm selbst unterstellten Vergleich mit einer Flöte spöttisch von der Hand zu weisen, um sich selbst und seinen Körperleib, kurz: Gestalt und Wesen seines Daseins als Subjekt, wenn auch lediglich metaphorisch, mit einem erheblich komplexeren Instrument zu vergleichen. Mit einem Instrument, das sich der Spielbarkeit, der Manipulierbarkeit durch andere Subjekte insofern entzieht, als der Versuch, diese Klaviatur des Hamlet virtuos zu benutzen, lediglich Verstimmtheit und Dissonanz erklingen lässt – und bekanntlich ist dies ein Versprechen mit tödlichen Folgen: „[Y]et you cannot play upon me.“¹¹

¹⁰ William Shakespeare, *Hamlet*, Stuttgart, 1984, S. 192 [Second Quarto Q 2, 1603], [3. Akt, 2. Szene].

¹¹ Ebd.

Eine der Grundannahmen in den vorliegenden Ausführungen zeigt sich in dieser Szene auf konzise Art und Weise: Instrument und Organ gelten zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch als äquivalent. Hamlet, sein Körper, sein Leib, sein Fleisch, ist zunächst als „this little organ“ und gleichsam als komplexes, aber unspezifisches „instrument“ bezeichnet. In der gemeinsamen Bedeutungsschicht der Termini sind diese voneinander insofern als *linear abhängig* zu deklarieren, als sie sowohl in der Sphäre des Apparativ- als auch der Sphäre des Körper-Technischen präsent sind. Es ist eben die metaphorische Indienstnahme der Begriffe „Instrument“ und „Organ“ für die Konstruktion von Gestalt und Wesen des körperleiblichen Subjekts „Hamlet“ in obigem Zitat, welche auf die Austauschbarkeit dieser Begriffe hinsichtlich verhaltensökonomischer Aspekte verweist. Dies ist aus folgendem Grund der Fall: Allein im Modus der Dissonanz, der Verstimmung, und im Unvermögen des *Spielen-Könnens* dieses Instruments sowie im Modus der Unmöglichkeit, des Versagens, und der Unkenntnis des organischen *Hervorbringen-Könnens* von Musik und Stimme, durch den je Anderen, zeichnet diese spezifische Handlungsunfähigkeit des Subjekts die Kontur technischer Entwürfe des Körperverständnisses in den Sand der Geschichte. Es zeigt sich an dieser Stelle ein chiasmatisches Verhältnis. Einerseits werden apparativ-technische sowie körperliche Sphären als Differenz gedacht, andererseits löst sich diese Differenz im Modus anthropomorphen und mechanomorphen Sprachgebrauchs auf: Der Mensch als Gefüge von Organen wird in der Sprache des Instrumentellen, das Instrumentelle in der des Organischen beschrieben. Erst im Versagen des virtuosen Gebrauchs – jenes Instruments, das eben auch mit dem Körper Hamlets im angeführten Beispiel gleichgesetzt ist – und der Entstehung von Dissonanz wird die fragmentarische Dimension historischer Körperentwürfe sichtbar. Das nunmehr anatomisierte Subjekt ist also nicht länger ein Behälter *für*, sondern ein Gefüge *von* Organen, das mit dem Theatralitätsgefüge des betrachteten Zeitraums durch die eigentümliche Inszenierung als Instrument und Organ verknüpft ist. Diese Verknüpfung ist deshalb von Interesse, weil „Theatralitätsgefüge [...] nicht nur für Epochen, sondern auch für einen Zeitabschnitt und ein Territorium beschrieben werden [können], für einen Zeit/Raum.“¹² Das zu betrachtende Theatralitätsgefüge leistet heuristisch also sowohl die Möglichkeit eines räumlichen als auch eines zeitlichen Zugangs zum Untersuchungszeitraum. Die dabei zu betrachtenden topologischen und temporalen Gesichtspunkte bilden ihrerseits die Bühne der angeschriebenen Form von Körperentwürfen *als* Instrumentenbilder, denn:

Das weite, an seinen Grenzen unscharfe Feld ‚Theaterkunst‘, so wäre aus den Prozessen der Moderne und ihrer Theoriebildung zu schlussfolgern, ist zumindest immer auch das Zur-Schau-Stellen von Fertigkeiten und Fähigkeiten, das sich in der unmittelbaren, personalen Kommunikation mit anderen endlich realisiert. Dieses Darstellen ist unmittelbares Handeln (Machen), das neben der Kör-

¹² Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, 2005, S. 279.

perbewegung und der Rede des Machenden zugleich auch alle historisch je möglichen Ausdrucks- und Kommunikationsmittel, einschließlich des Dinglichen, einbeziehen und mitpräsentieren kann.¹³

Kann anhand des kulturhistorischen Zur-Schau-Stellens von jenen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die sich in Instrument und Organ verkörpern, die Dynamik menschlicher Körperentwürfe herausgearbeitet werden?

1.

Einige Elemente der Inszenierung des Subjekts mit Blick auf verhaltensökonomische Fragen für das 17. Jahrhundert können besonders deutlich anhand der Maschinenliteratur dieser Zeit bezüglich der qualitativen, relationalen Veränderung von Instrument und Organ nachgezeichnet werden. Der Blick richtet sich auf zwei historische Schnittstellen:

(1) Das erste historische Segment wird markiert durch ein frühes Maschinenbuch des Joseph Boillot aus dem Erscheinungsjahr des Hamlet 1603 mit dem Titel *Artifices Defeu, & diuers instruments de guerre. Das ist/ Künstlich Feurwerck und Kriegs Instrumenta/ allerhandt vöste Orth zu defendirn und expugnirn*¹⁴ sowie Salomon de Caus' 1615 erschienenes *Von gewaltsamen Bewegungen. Beschreibung etlicher, so wol nützlichen alß lustigen Machiner*.¹⁵

(2) In das zweite Segment fallen Gottfried Wilhelm Leibniz' Überlegungen zu einer „Lebendigen Rechenbanck“ aus dem Jahre 1671 sowie seine 1677 erschienenen *Fragmente zur Logik*, die bereits eine erneute Wendung in der Beziehung von Instrumentalität und Organizität vorwegnehmen, welche sich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollkommen ausprägt und entfaltet.

Diese beiden Schnittstellen kennzeichnen spezielle historische Schauplätze der Wissensordnung und -organisation. Sie erscheinen vor dem Hintergrund der Ausweitung und Übertragung des *Theatrum-Begriffs* auf philosophische, künstlerische, naturwissenschaftliche und technische Diskursformationen, ausgehend vom höfischen und theaterinternen Gebrauch; all dies ein rasanter Prozess im Zuge der sich anbahnenden Ausdifferenzierung vielfältiger wissenschaftlicher Disziplinen sowie der damit verbundenen Gliederung der kulturellen Sphäre, die ihrerseits nachdrücklich auf Wahrnehmung, Verhalten und Lebenswelt zurückwirkt und – in der Folge – die Wegmarke eines kulturgeschichtlichen Bruchs darstellt. Es ist auffällig, dass im Zuge dieser Neuordnung von Diskursformationen durch und um den Begriff *Theatrum* gerade das Verhältnis von instrumenteller und organischer Sphäre wiederholt in Hand-

¹³ Joachim Fiebach, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, Berlin, 1986, S. 8-9, 42, 147-177.

¹⁴ Joseph Boillot, *Artifices Defeu, & diuers instruments de guerre. Das ist/ Künstlich Feurwerck und Kriegs Instrumenta/ allerhandt vöste Orth zu defendirn und expugnirn/ Iosephi Boillot, Langrini*, Straßburg, 1603.

¹⁵ Salomon de Caus, *Von gewaltsamen Bewegungen. Beschreibung etlicher, so wol nützlichen alß lustigen Machiner*, Hannover, 1615. [1615]

lungsszenarien eingebettet wird, die die *Conditio humana* im Allgemeinen zum Gegenstand haben.¹⁶ Erst durch die Einbettung in diese Handlungsszenarien wird dieses Verhältnis denkbar und wissbar.

Der Buchdruck zeichnet auf vorher nie dagewesene Art und Weise für die Elementarisierungen, Formatierungen und Ordnungen der Bildentwürfe des menschlichen Körperleibs¹⁷ verantwortlich. Das geschieht just in jenem geschichtlichen Abschnitt, da sich das Kompendium, in seiner Funktion als Sachbuch, flugs in eben jene papierene Theatrum-Architektur, jenen Schauplatz des Handelns und Wissens verwandelt, an welchem das *Instrumentum instrumentorum* nicht weiter im aristotelischen Sinne die isolierte menschliche Hand ist. Diese Position nimmt der zwischen Wahrnehmung, Bewegung und Sprache aufgespannte *Organum corpus humanum* ein, welcher an diesem Schauort zur Aufführung kommt; d. h. als der organische Körper und zwar in seiner instrumentellen Funktion des Spiels, der Verstellung und der Täuschung vermittelt der Handhabung des in Harmonie schwingenden organischen Gefüges des Subjekts. Dort wo zuvor die menschliche Hand die Verdinglichung von Fähigkeiten und Fertigkeiten, Strategien und Taktiken sowie Wissen und Glauben darstellt, ist es nunmehr der gesamte Körperleib, der diese Funktion übernimmt und „mitpräsentiert“.¹⁸

Dieses neuplatonisch gedachte, radikal-harmonikale *Instrumentum instrumentorum* des menschlichen Körpers wird umstellt vom Geviert (1) theatrales Verhalten, (2) Kunsttheater, (3) Nicht-Theater und (4) einem supra-artifiziellen Strukturtypus von Theater, das Rudolph Münz zum Fundament seines Theatralitätsmodells ausgearbeitet hat.¹⁹ Dieses *Instrumentum instrumentorum* ist nachgerade vollständig mit einem Theatralitätsgefüge, d. i. die Gesamtheit der Aspekte des Münzschen Theatralitätsmodells in einem bestimmten Zeitabschnitt, verflochten. In dem, was verborgen unter Buchklappen in Handlungsszenarien durchgespielt wird, ist nicht zwischen *apparativ-technisch* gedach-

¹⁶ Als Beispiele unter unzähligen anderen können hier gelten: das Theatrum Orbis Terrarum (Antwerpen 1570), das Theatrum Chemicum (Argentorati 1613-1661), das Theatrum Insectorum (London 1634), das Theatrum Machinarum Generale (Nürnberg 1661) sowie das Theatrum Europaeum (Frankfurt/M. 1634-1738). Darauf haben sowohl in der Vergangenheit als auch der Gegenwart zahlreiche Theaterwissenschaftler wiederholt hingewiesen. Etwa: Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Stuttgart, 2010, S. 12 sowie Helmar Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1996.

¹⁷ Helmuth Plessner, *Mit anderen Augen...*, Stuttgart, 1981, S. 83.

¹⁸ Fiebach (1986), *Die Toten*, S. 8-9, 42, 147-177.

¹⁹ Münz fasst sein Theatralitätsmodell in vier Typen: (1) Theater, (2) „Theater“, (3) ‚Theater‘, (4) Nicht-Theater. Es handelt sich dabei um (1) Theater als Verhalten (2) Kunsttheater (3) theaterfeindliches Verhalten (4) übersteigert künstliche Verhaltensformen im Sinne von Theatralik. Die analytische sowie historiographische Aufarbeitung dieser Typen fördere die Gesamtheit des jeweiligen Theatralitätsgefüges einer Epoche zutage, so Münz. Vgl. Rudolph Münz, „Theatralität und Theater“, in: ders., *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin, 1998, S. 66-81: 70.

tem Instrumentellem und *somatisch-sensual* gedachtem Organischem unterschieden.

Der historiographische Zugriff auf diese Handlungsszenarien im Sinne des von Carlo Ginzburg vorgeschlagenen Verfahrens der *Spurensicherung*²⁰ kann dann gelingen, wenn, neben der kritischen Relektüre der ausgewählten Quellen in mikro-historischen Feldern, einige terminologische und methodische Anpassungen vorgenommen werden. Mit der Idee der Spurensicherung sei, so Wolfgang Lange, der Versuch verbunden,

das Gespür für die Nuance als ‚Indizienparadigma‘ zu rehabilitieren, das heißt als eine intellektuelle Kapazität der Dimension, die aus der Geschichte der Menschheit nicht wegzudenken ist. [...] Daß Nuancen, Details und andere Kleinigkeiten einen Schlüssel zur Wahrheit darstellen, das ist trotz all der falschen Aufklärung [...] kaum je vergessen worden. [...] [D]as Gespür für die Nuance [stelle] geradezu eine anthropologische Konstante dar; ihr Aktionsradius reicht vom Neolithikum bis in die unmittelbare Gegenwart.²¹

Ferner soll, neben der Sensibilisierung für die in vorliegendem Text untersuchten Nuancen von Instrument und Organ, eine Verschaltung mit dem Modell der „Resonanz“ vorgenommen werden, das dem New Historicism Stephen Greenblattscher Provenienz entlehnt ist.²² „Resonanz“ wird dabei als „desire to speak with the dead“²³ hergeleitet, das Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk und Rebecca Wolf als thanato-kommunikatives Begehren, ja, gar als jenes Betriebsgeheimnis der Kulturgeschichte perspektiviert haben, das es ermöglicht, sich des hermeneutisch-rekonstruktiven Verstehenwollens des Vergangenen zu entledigen.²⁴ Ein Verfahren, um das nicht mehr Erfassbare, das nicht mehr Handhabbare für den betriebsblinden Forschenden zum Sprechen zu bringen: Die Spur entwickelt ihre eigenen Sprechakte. Dies geschieht u. a. indem diachron, über geschichtliche Zeiträume hinweg, Nuancen vergangenen Denkens und Planens, Handelns und Verhaltens spürbar und, als Indiz, lesbar gemacht werden (nicht im Sinne eines räumlich-physikalischen Modells der Resonanzschwingung). In diesem Aufspüren und letztlich Erspüren der Entwürfe vergangenen Lebens und Handelns setzt sich das „desire to speak with the dead“ in Stand, indem verhaltensökonomische Ähnlichkeiten und Differenzen im Moment der Spurensicherung auffällig werden.

Stephen Greenblatt radikalisiert diese Position in seiner 2009 als „Resonanz und Staunen revisited“ titulierten Variation dieses Modells: Es sei schlichtweg

²⁰ Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin, 1983.

²¹ Wolfgang Lange, *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*, München, 2005, S. 98.

²² Vgl. Stephen Greenblatt, „The Circulation of Social Energy“, in: ders., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Angeles, CA, 1988, S. 1-20: 1.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München, 2009, S. 21.

eine gewisse Diskordanz bei der Übertragung des Begriffs aus dem sprachlichen ins visuelle Register und *vice versa*, die einige potenzielle Vorzüge bietet, so der Autor lakonisch.²⁵ Wie diese Diskordanz der jeweiligen Begriffsübertragungen beschreibend von Nutzen sein kann, soll nun anhand der beiden genannten historischen Segmente methodisch-analytisch skizziert werden.

2.

Joseph Boillots Künstlich Feuerwerk und Kriegs Instrumenta (1603)

Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird über die Entwicklung von Instrument und Organ am Körper entlang nachgedacht. In *Künstlich Feuerwerk und Kriegs Instrumenta* (1603) inszeniert Joseph Boillot das Auge, das Ohr und die Hand als (Kriegs-)Instrumente (Abb. 1). Über das Auge schreibt er: „Das Ampt menschlichen Auges werden wir demselbigen den obersten sitz und stelle/ als erstem und würdigsten instrumento, Artis nostrae militaris, ohne Zweifel / und nicht unbillich zuschreiben.“²⁶ Das Ohr stellt die zweite Ordnung körperlicher Instrumente dar.²⁷ An dritter Stelle steht, als Vermittler, die Hand: „Das dritte unserer leiblichen Instrument/ formir und setze ich/ eine Mannes Handt/ weil alles durch selbige exequirt wirdt/ [...] sie [ist] eben daß Instrumentum oder Werckzeug/ welches alle andern macht/ und dem Werck applicirt.“²⁸ Diese scheinbar klare Ordnungsstruktur der Sinne wirkt irritiert durch den Umstand, dass Boillot zwischen Sinnesorganen und apparativ-technischen Instrumenten keineswegs unterscheidet. Auge, Ohr, die Hand, die Sprache stehen in einer Reihe mit konkretem Kriegswerkzeug sowie utopischem Instrumentenwerk (Abb. 2). Boillot endet mit der Beschreibung einer Art Molotowcocktail, der mittels „einer Fläsch“ funktioniert, die bei Detonation ein Feuer entfacht, „welches alle die brennt oder beschädigt / welche sich nahe darbey finden.“²⁹ Er führt weiter aus: „Noch würcklicher und schädlicher kann man diese Fläschen zurichten / wann man sie zum dritten theil vol Pulvers füllte / und thäte 5. in 6. kleiner eiserner Röhrlein darain / [...] und under die Feinde geworffen / gehet nicht ohn sonderlichen Schaden ab.“³⁰

Es geht Boillot also, wo er doch zunächst Sinnesorgane und Instrumente nicht unterscheidet, am Ende darum, durch größtmögliche handwerkliche List, die organische Beschädigung des Anderen herbeizuführen. Jenes Anderen, der es nicht versteht, auf diesem Instrument zu spielen. Wo also zunächst die

²⁵ Vgl. Stephen Greenblatt, „Resonanz und Staunen revisited“, in: Lichau/Tkaczyk/Wolf (2009), *Resonanz*, S. 33-51: 34.

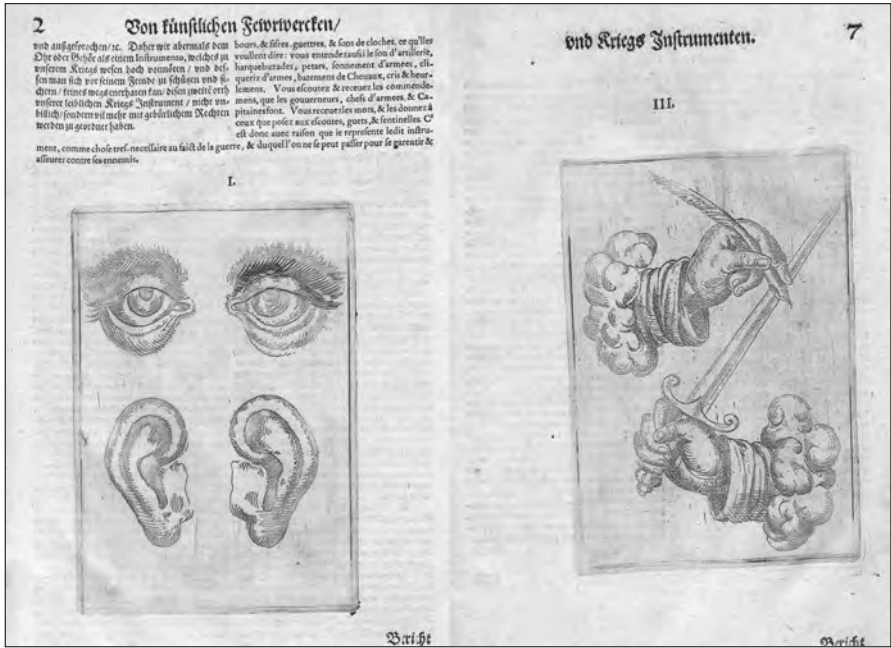
²⁶ Boillot (1603), *Artifices Defeu*, S. 1.

²⁷ Vgl. ebd., S. 2.

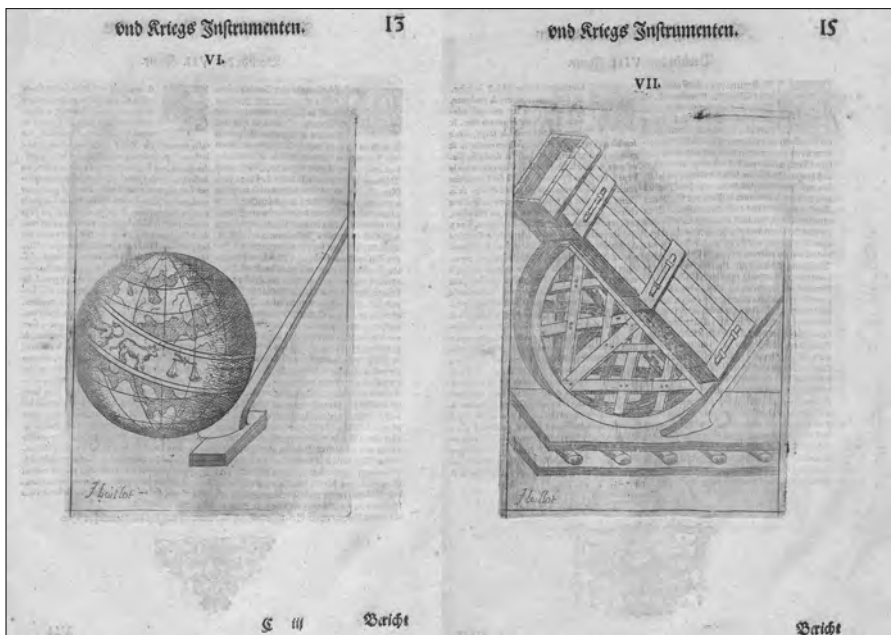
²⁸ Ebd., S. 6.

²⁹ Ebd., S. 179.

³⁰ Ebd.



1 – Auge und Ohr, Hand und Instrumente als Kriegswerkzeug



2 – Mobiler Wehrturm und ein sogenannter Welthebel

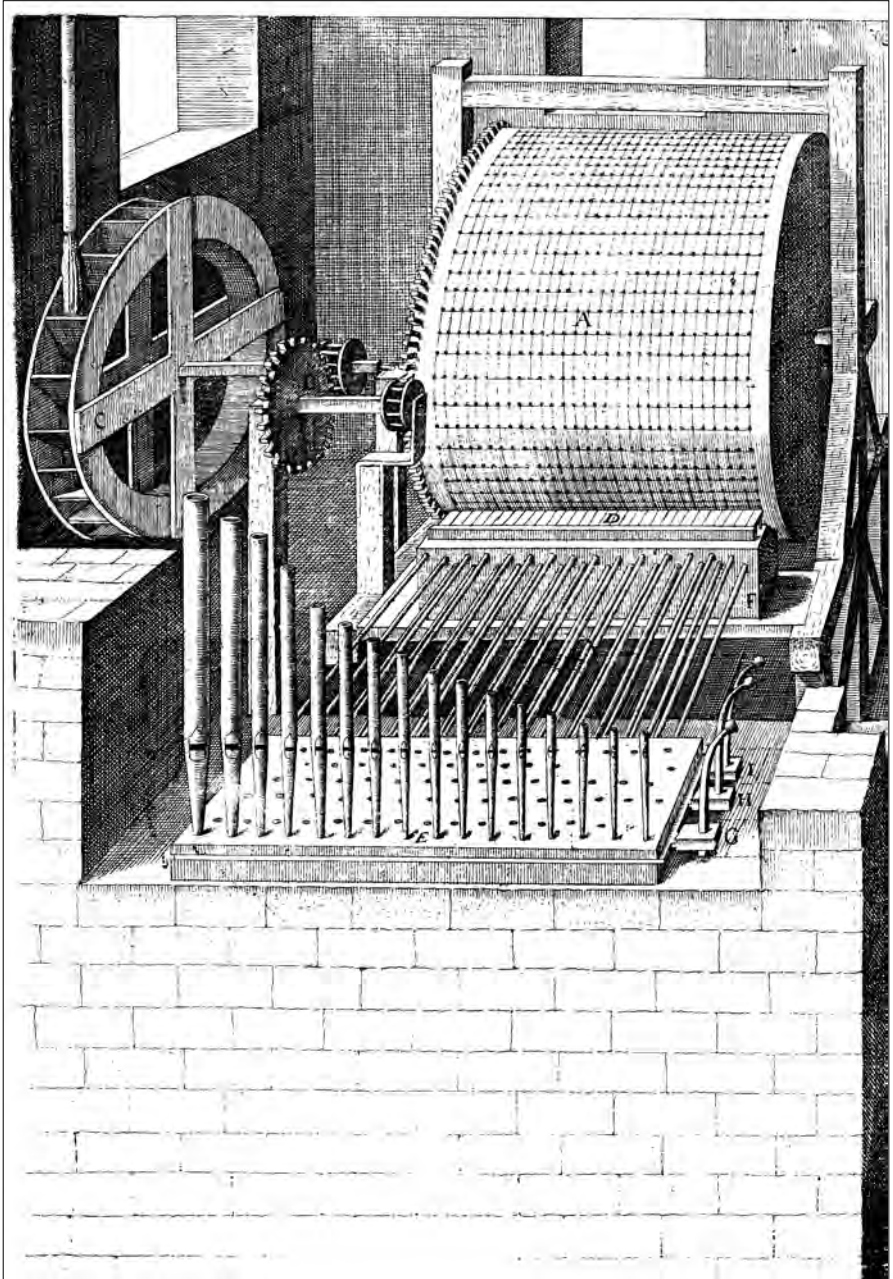
strukturelle Identität von Instrument und Organ noch gegebenen ist, wird das Wissen um das Instrumentelle andererseits zur geheimen Kraft der Zerstörung des Organischen – hier zeigt sich ein synchron gedachtes thanato-kommunikatives Begehren des Kriegskünstlers Boillot. Einerseits ist der menschliche Körperleib in seinen Abbildungen als Instrument anatomisch sauber zergliedert, andererseits erstrebt er mit seinem letzten Instrument die ‚unsauber‘ zu nennende Zerstörung desselben.

Salomon de Caus' Von gewaltsamen Bewegungen (1615)

In Salomon de Caus' *Von gewaltsamen Bewegungen*, das im weitesten Sinne als Anleitung für Gartenbaumaschinen zu gelten hat, erscheint ein etwas anderes Bild. Die Besonderheit sind hier nicht nur die in die Fläche projizierten technischen Zeichnungen dreidimensionaler Instrumente, sondern auch die Reihung dieser Instrumente und „luftigen Machiner“. Vom simplen zum komplexen, vom apparativ-technischen Basismodell zum virtuosesten unter all den musikalischen Instrumenten präsentiert de Caus seine Entwürfe (Abb. 3).

Vom Heronball, über wirksame Kraftmaschinen zum Arbeitseinsatz, über Zwitschermaschinen, allegorische Grottenentwürfe mit mechanischem Schauspiel entwirft de Caus das Panorama seiner mechanischen Kunst. Diese gipfelt im Plan einer durch Wasserkraft betriebenen Orgel, der *Regina instrumentorum*, der Königin der Instrumente. Der Entwurf dieser selbstspielenden Orgel aus dem Geiste des antiken Heron (100 n. Chr.) gerät im Nachdenken über die Relation von Instrument und Organ zum Leitfossil, nicht nur weil an dieser Stelle höchste Ingenieurskunst und Feinmechanik, musikalische Meister- und Könnerschaft im Handlungsszenario der Bild- und Tondarstellung kommunizieren, sondern weil bei genauerem Besehen etwas wahrlich Kurioses auffällig wird. Wenn es richtig ist, dass das *Instrumentum instrumentorum* zu Beginn des 17. Jahrhunderts der gesamte Körperleib, die Gestalt und das Wesen des Subjekts sind, dann ist die *Regina Instrumentorum* sowie ihre instrumentelle Beherrschung durch die mechanischen Künste eine Schöpfung, die folgender Idealität folgt: Wo Gott den Menschen als harmonisches Gefüge von Organen im neuplatonischen Sinne konzipiert und auf die Welt setzt, schickt sich Salomon de Caus an, es ihm gleich zu tun und ein selbstspielendes Instrument, die Orgel nebst erhabenem mechanischen Notationssystem, als Ausdruck höchster handwerklicher Fertigkeit und mechanischen Wissens zunächst ins Bild und dann in die Welt zu setzen (im Übrigen wird sie ebenso von Luft gespielt wie der Mensch vom göttlichen Pneuma belebt wird). Zum Zirkulieren und mit damals gängigen Glaubensvorstellungen in Einklang gebracht wird dieses nahezu häretische Ansinnen anschließend durch die Tatsache, dass die Königin der Instrumente selbst wiederum dem Lob des Höchsten dient.

Nimmt man nun diese genealogische Kaskade ernst – (1) der Mensch wird geschaffen als organisches Gefüge göttlicher Harmonie, (2) der Mensch schafft die Orgel als Instrument des Ausdrucks größtmöglicher irdischer Orga-



3 – Wasserorgel mit Notationssystem

nisation –, dann kann eine Antwort auf die Frage gefunden werden, warum dieses Leitfossil damals und heute im angloamerikanischen Sprachraum als

„organ“ bezeichnet wird, während darüber hinaus sowohl für das *anatomische* als auch das *bürokratische* Organ wie auch das Staats-Organ ein und derselbe Begriff Verwendung findet. Es handelt sich in diesem Kontext um ein nahezu prototypisches, historisches Resonanzereignis bezüglich des menschlichen Selbstverständnisses. Das vorgeschlagene Szenario eröffnet des Weiteren den Blick auf ein Resonanzverhältnis von Instrument und Organ selbst, das deutlich auf den Münzschen Teilaspekt des *Theaters als Verhalten und Entwurf*³¹ verweist, gerade indem die Termini „Instrument“ und „Organ“ bezüglich subjektkonstitutiver Szenarien vollständig unscharf werden: und gerade im Unschärf- und Opakwerden zeigt sich das Theatralitätsgefüge dieser Zeit in der Gestalt eines Denkstils³² im Zwischenraum apparativ-technischer und körper-technischer³³ Sphäre.

3.

Gottfried Wilhelm Leibniz' Fragmente zur Logik (1677)

Wie die für das 17. Jahrhundert typischen Prozesse der Instrumentalisierung nicht nur den menschlichen Körper und das Apparativ-Technische erfassen, sondern auch das Verhältnis zwischen Wahrnehmung und geistigem Kalkül in materialer Hinsicht verändern, kommt etwa bei Leibniz zum Ausdruck, wenn er 1677 ganz explizit die Sprache der Logik mit dem Fernrohr vergleicht. In den *Fragmenten zur Logik* fordert er, „Gedanken ebenso rein und streng auszudrücken, wie die Arithmetik der Zahlen.“³⁴ Hierdurch würden „Mehrdeutigkeiten und Zweideutigkeiten“ vermieden, es käme zu einer angemessenen Ausdrucksweise. Gelänge dieser Plan, so Leibniz weiter, dann besäße die Menschheit ein Hilfsmittel, „das nicht weniger dazu dienen wird, die Vernunft

³¹ Hulfeld formuliert diese Unterscheidung Münz' zum besseren sprachlichen Verständnis als Lebenstheater, Kunsttheater, Theaterspiel und Nichttheater. In diesen Typen von Theater zeige sich wesentlich die Ganzheit menschlicher Verhaltensökonomien in einem bestimmten Zeitabschnitt. Es handelt sich allerdings um niemals isoliert auftretende heuristische Modelle: Vgl. Stefan Hulfeld, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich, 2000, S. 398-401.

³² „Sie [die Wahrheit, A. W.] ist nicht ‚relativ‘ oder gar ‚subjektiv‘ im populären Sinne des Wortes. Sie ist immer oder fast immer, innerhalb eines Denkstils, vollständig determiniert“. Ludwig Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt/M., 1980, S. 131. [1935]

³³ Mauss qualifiziert die „Körpertechniken“, fußend auf einem aktualisierten Verständnis der *techné*, als „traditionelle, wirksame Handlungen“. Diese sind im Modus der hier vorgeschlagenen Historisierungsleistung von besonderem Interesse, da in diesen somatischen und handlungszentrierten Techniken selbst etwas liegt, das einem Modell von Resonanz zuzuschlagen ist. Vgl. Marcel Mauss, „Körpertechniken“, in: Walter Pfaff/Erika Keil/Beate Schläpfer (Hg.), *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin, Zürich, 1996 [1936], S. 70-76: 70 und 71, insbesondere 75.

³⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Fragmente zur Logik*, ausgewählt, übersetzt und erläutert v. F. Schmidt, Berlin, 1960 [1677], S. 90 und S. 92.

zu steigern wie das Fernrohr dazu dient, das Sehen zu vervollkommen“.³⁵ Durch die Eigenschaft dieser Metapher vom visuellen zum sprachlichen Register zu springen, im Sinne Greenblatts, ist hier die vormalige lineare Abhängigkeit von Instrument und Organ, wie bei Boillot und de Caus, nicht mehr virulent. In diesem Vergleich Leibniz', dass die instrumentelle Logik das Denken ebenso scharf zeichne und somit verbessere wie das Fernrohr das Auge vervollkomme, erledigt sich die Identität von „Instrument“ und „Organ“ insofern, als das apparativ-technisch Instrumentelle nun zur Verlängerung und zum Verstärker des Organischen wird, womit der Beginn einer Dichotomisierung des Verständnisses dieser Termini seinen Anfang nimmt.

Leibniz' „Lebendige Rechenbanck“ (1671)

Ferner findet sich bei Leibniz im Zusammenhang mit seiner Konzeption einer „Lebendigen Rechenbanck“ auch der Gedanke der Autonomisierung von Fertigkeiten aus dem Körper des handelnden Subjekts heraus, sowie die – hier noch keineswegs kritisch aufgefasste – Idee, dass der Handelnde die Fertigkeiten und Fähigkeiten, d. h. das im Instrument materialisierte Handlungswissen nicht internalisiert haben muss. Denn die Maschine selbst verkörpere die Externalisierung dieses Handlungswissens (Abb. 4). Um dieses zu nutzen, bedarf es nur noch der korrekten Handlungen auf der Oberfläche des Instruments – zugleich eine Bankrotterklärung an die Fertigkeiten des erschaffenden Handelnden. Im Jahre 1671 schreibt er in einem Brief an Herzog Johann Friedrich:

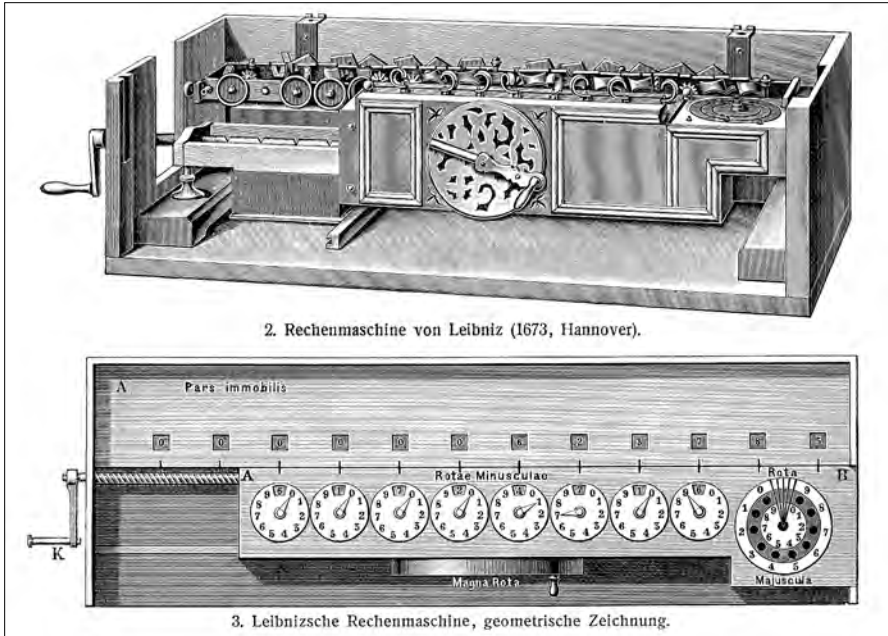
In Mathematicis und Mechanicis habe ich vermittelst artis combinatoriae einige dinge gefunden, die in praxi vitae von nicht geringer importanz zu achten, und erstlich in Arithmethicis eine Maschine, so ich eine Lebendige Rechenbanck nenne, dieweil dadurch zuwege gebracht wird, daß alle zahlen sich selbst rechnen, addiren subtrahiren multipliciren dividiren, ja gar radicem Quadratum und Cubicam extrahiren ohne einige Mühe des Gemüths, wenn man nur die numeros datos in machina zeichnet, welches so geschwindt getan als sonst geschrieben, so komt die summa motu machinae selbst heraus. Und ist der nuzen noch dazu dabey, daß solange die machina nicht bricht, kein fehler in rechnen begangen werden kan!³⁶

Das Eigentümliche besteht darin, dass die Instrumente und Maschinen gegenüber dem Körper an Autonomie gewinnen; der menschliche Körper gerät in den Schlagschatten eines Maschinenparks. Was sich hier heranwältzt, vollzieht sich dann vollends zu Beginn des 18. Jahrhunderts: In dem Moment, da der letzte Vorhang für das *Theatrum Machinarum Generale* des Jakob Leupold im Jahre 1727 fällt, und der Druck dieses letzten Werks eingestellt wird, das sich zur Aufgabe machte, das gesamte Maschinen- und Instrumentenwesen seiner

³⁵ Ebd.

³⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Reihe II, Bd. 1, Darmstadt, Leipzig u. Berlin, 1923, S. 160. [Datiert Oktober 1671.]

Zeit zu verzeichnen, wird die Ununterscheidbarkeit von Instrument und Organ, die im 17. Jahrhundert so wirksam war, sogleich mit kassiert.



4 – Leibniz' Rechenmaschine

4.

Einerseits das Werkzeug (so Heidegger), andererseits der menschliche Körper (so Wittgenstein) und in struktureller Ähnlichkeit Instrument und Organ, treten im eingefleischten, automatisierten, unbewussten Gebrauch hinter die Arten und Weisen des tätigen Hantierens zurück.³⁷ So werden weder Instrument

³⁷ Für diese Formen opaken oder zurücktretenden Wissens, wie Polanyi es ausdrückt „tacit knowing“ (implizites Wissen), gibt es, gerade im Spiegel philosophischer Texte, unzählige Beispiele. Besonders deutlich wird dieses *Zurücktreten* sowohl im Konzept Heideggers bezüglich der Auffälligkeit, Aufsässigkeit und Aufdringlichkeit des Zeugs als auch in der Modellierung Wittgensteins, wenn es um die Sicherheit körperlichen Wissen geht. Erst in der Verletzung wird z. B. die menschliche Hand spürbar, erst wenn die Verletzung als Hindernis eines Handlungsgefüges auftritt, wird diese als Hand gewissermaßen hinterfragt. Erst wenn z. B. der Hammer eines Handwerkers zu schwer, zu leicht, in der Form zu lang oder zu kurz erscheint, dann tritt dieses Zeug, jenseits seiner Zweckbestimmung aus dem Handlungszusammenhang als Objekt hervor – es wird auffällig, aufsässig, aufdringlich. „Die Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit haben die Funktion, am Zuhandenen den Charakter der Vorhandenheit zum Vorschein zu bringen.“ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 11. Aufl., Tübingen, 1967 [1927], § 16, S. 74. Soll das Handeln im körperlichen sowie im ap-

noch Organ, als Zeug, „aufdringlich“, auffällig“, „aufsässig“, wie Heidegger es ausdrückt: Erst in diesen Formen der Widerständigkeit wird das Zeug vordergründig, spürbar, sichtbar und lesbar. Diese Eigenschaft stellt eine „anthropologische Konstante“³⁸ im Sinne Wolfgang Langes dar, die für das Subjekt der Frühen Neuzeit ebenso gilt, wie für das zeitgenössische; es ist die Resonanz der historischen Sachlagen, die jene Störung, jenes Rauschen, jene Unterbrechung und jene Irritation bedeuten, die die Trägerschaft der anvisierten historischen Informationen erst zum Erscheinen bringt.³⁹ So gerät eben die Ununterscheidbarkeit von Instrument und Organ in zweierlei Hinsicht zu einem historiographischen Problem. Instrument und Organ bleiben dem Zugriff verstellt und eben in diesem Entzug ist es die Wahrnehmung einer *resonierenden Spur* und deren Sicherung, die die einzige Möglichkeit bietet, auf das historische Faktum zuzugreifen, um Aussagen über das treffen zu können, was seltsam unauffällig ist.⁴⁰

Das, was der Figur des Hamlet hinsichtlich der Ununterscheidbarkeit von Instrument, Organ und Subjekt noch in den Mund gelegt wird, muss selbst zum Verschwinden gebracht werden. So erst ergeben sich die Möglichkeitsbedingungen für Verfahren der Subjektconstitution, wie sie derzeit gedacht werden. Die Relation von Instrument und Organ erfüllt demnach erst dann ihre heutige Funktion, wenn sie selbst im historischen Vollzug verschwindet und das Organisch-Sinnliche dieser Verbindung zugunsten einer sich rapide ausbreitenden apparativ-technischen Instrumentenkultur erodiert. Metaphorisch kommt diese Beobachtung bei Søren Kierkegaard in genau diesem Sinne zum Ausdruck, als er 1843 in *Entweder – Oder* feststellt:

Wenn ein Mensch so spräche, daß man den Schlag der Zunge hörte usw., so spräche er schlecht; wenn er so hörte, daß er die Luftschwingungen hörte statt des Wortes, so hörte er schlecht; wenn jemand ein Buch so läse, daß er beständig jeden einzelnen Buchstaben sähe, so läse er schlecht. Gerade dann ist die Sprache das vollkommene Medium, wenn alles Sinnliche darin niegiert ist.⁴¹

parativ-technischen Sinne funktionieren, muss demnach ein Register an Erfahrungswissen Bestand haben, das im Vollzug je unhinterfragt bleibt, so dass Planungs- und Spontanhandeln überhaupt gelingen können: „Ich treffe einen Marsbewohner, und er fragt mich ‚Wieviel Zehen haben die Menschen?‘ – Ich sage ‚Zehn. Ich will’s dir zeigen‘, und ziehe meine Schuhe aus. Wenn er sich wunderte, daß ich es mit solcher Sicherheit wußte, obwohl ich meine Zehen nicht gesehen hatte. — Sollte ich da sagen: ‚Wir Menschen wissen, daß wir soviel Zehen haben, ob wir sie sehen oder nicht?‘“ Notiz vom 22.03.1951 in: Ludwig Wittgenstein, *Über Gewißheit*, Bd. 8, Frankfurt/M., 1984 [1951], § 430, S. 205. Vgl. zum „tacit knowing“: Michael Polanyi, *Personal Knowledge*, Chicago, ILL., 1958. Ferner vgl. Wittgenstein (1984), *Über Gewißheit*, §§ 428-431, 445, 447 f., 456, 460, 464, 472 f., 476.

³⁸ Lange (2005), *Die Nuance*, S. 98.

³⁹ Vgl. Peter Weibel, „Das Rauschen des Beobachters“, in: Karl Gerbel/Peter Weibel (Hg.), *Ars Electronica 95*, Wien, New York, 1995, S. 8-23.

⁴⁰ Vgl. Wolfgang Ernst, „Absenz“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart, 2000, S. 1-16.

⁴¹ Søren Kierkegaard, *Entweder – Oder*, München, 1998, S. 82. [Dän. OA 1843.]

Was zeigt sich in der wechselseitigen Beschreibung des menschlichen Körpers und der Instrumente? Es ist gerade das harmonische Gefüge der menschlichen Organe und auf welche Art und Weise die prästabilisierte Harmonie⁴² dieses Gefüges gedacht wird, die mittels einer Konfiguration bestimmter Verfahren des *Zusammen-Arbeitens* jene Vorstellung in Stand setzt, welche sich in der Rede von der ‚unsichtbaren Hand‘ Mitte des 18. Jahrhunderts verfestigt. Es ist wohl der frappierendste Effekt bezüglich der historischen Entwicklung des menschlichen Körpers in seiner Instrumentalität, dass hier vom einzelnen Körperleib, vom singulären Gefüge von Organen ausgehend auf ein gesellschaftliches Gefüge geschlossen wird, ja, dieses erst auf diese Weise modelliert werden kann. Die Stabilisierung dieses Gefüges, das sich jenseits der Spürbarkeit, Wahrnehmbarkeit und Sichtbarkeit des Individuums bewegt, wird auf die Ebene eines ökonomischen Handlungskollektivs verschoben. Handelsökonomie und Verhaltensökonomie treten in diesem Kontext in ein Wechselverhältnis, das zwar einerseits auf die gesellschaftliche Entwicklung und eine Art harmonisierendes Handlungswissen verweist, das aber andererseits gleichsam die Einfachheit der Metaphern anzeigt, in der Lebenswelt gedacht wurde und wird.⁴³ Zwar ist die historische Hand des Denkens, die sich zunächst im *Instrumentum instrumentorum* der menschlichen Hand und dann im *Organum corpus humanum* verkörpert, keineswegs die *invisible hand* der Handelsökonomie. Allerdings ist festzuhalten, dass, (a) ohne die Parallelisierung von Auge, Ohr und Hand mit apparativ-technischen Begriffen und (b) ohne die Ausstattung eines gesellschaftlichen Handlungskollektivs mit einer ‚unsichtbaren Hand‘, die Vorstellung, wie sich das harmonische organische Gefüge des Einzelnen und eine unbewusst allgemein nützlich handelnde Gesellschaft zueinander verhalten, schlechterdings undarstellbar bleibt.

Es muss hier von einem Automatismus die Rede sein, der stets dann zum vollkommenen Medium menschlicher Handlungsweisen und Verhaltensökonomien gerät, wenn alles Sinnliche darin negiert ist. Wenn gewährleistet wer-

⁴² Die von Leibniz geleistete Definition der „prästabilisierten Harmonie“ weist eine erstaunliche Nähe zur Definition des Resonanzbegriffs sowohl im technischen als auch im metaphorischen Sinne auf. Es ist der je spürende Körper, der in der Erfahrung eines Mitschwingens mit sich und „allem anderen“ in Einklang gebracht wird. Diese Konzeption stellt bzgl. des materialistischen Leib-Seele-Problems Leibniz' Lösungsvorschlag vor, der eher physikalisch als metaphysisch zu lesen ist: „[D]aß jeder Körper nicht nur durch diejenigen beeinflusst wird, die ihn berühren und in gewisser Weise alles, was in ihnen geschieht, in sich spürt, sondern auch durch ihre Vermittlung noch diejenigen spürt, die wiederum jene ersten, von denen er unmittelbar berührt wird, ihrerseits berühren – so folgt daraus, daß diese Mitteilung über jede beliebige Entfernung hinwegreicht [...]. Und folglich verspüren alle Körper alles, was sich im Universum ereignet. Auf diese Weise kann derjenige, der alles sieht, in jedem das lesen, was überall geschieht und sogar das, was geschehen ist oder geschehen wird, indem er im Gegenwärtigen das wahrnimmt, was – ebenso in der Zeit wie dem Orte nach – entfernt ist.“ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, übers. u. hg. v. Hartmut Hecht, Stuttgart, 1998, § 61.

⁴³ Es genügt, sich heute gebräuchliche Alltagssprachliche Vergleiche wie „Computergehirn“, die Bezeichnung des menschlichen Herzens als „Pumpe“ oder die Identifikation der Finger der Hand mit dem Schreibinstrument „Griffel“ etc. zu vergegenwärtigen.

den kann, dass ein Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Wahrnehmbarkeit und Unmerklichkeit jener Mechanismen implementiert wird, die genau dann arbeiten, wenn sie unterhalb der Wahrnehmungsschwelle wirksam sind, erlangen diese just im Augenblick der maximalen Opazität ihren medialen Status hinsichtlich subjektiver und gesellschaftlicher Prozeduren der Selbstlegitimation.⁴⁴

Literatur

- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1997.
- Boillot, Joseph, *Artifices Defeu, & diuers instruments de guerre. Das ist/ Künstlich Feuerwerk und Kriegs Instrumenta/ allerhandt vöste Orth zu defendirn und expugnirn/ Iosephi Boillot, Langrini*, Straßburg, 1603.
- Chenu, Marie/Krüger, Hans, „Arbeit“, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel, 1971-2007, S. 480-487.
- de Caus, Salomon, *Von gewaltsamen Bewegungen. Beschreibung etlicher, so wol nützlichen alß lustigen Machiner*, Hannover, 1977. [1615]
- Ernst, Wolfgang, „Absenz“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart, 2000, S. 1-16.
- Fiebach, Joachim, *Die Toten als die Macht der Lebenden*, Berlin, 1986.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Stuttgart, 2010.
- Fleck, Ludwig, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Frankfurt/M., 1980. [1935]
- Ginzburg, Carlo, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin, 1983.
- Greenblatt, Stephen, „Resonanz und Staunen revisited“, in: Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München, 2009.
- Greenblatt, Stephen, „The Circulation of Social Energy“, in: ders., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Angeles, CA, 1988, S. 1-20.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, 1950. [1939]
- Hansen, Hendrik, „Adam Smith. Der Wohlstand der Nationen“, in: Manfred Brocker (Hg.), *Geschichte des Politischen Denkens. Ein Handbuch*, Frankfurt/M., 2007, S. 318-333.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 11. Aufl., Tübingen, 1967. [1927]
- Hulfeld, Stefan, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich, 2000.

⁴⁴ Markus Rautzenberg/Andreas Wolfsteiner, „Einführung“, in: dies. (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München, 2010, S. 9-23.

- Kierkegaard, Søren, *Entweder – Oder*, München, 1998. [Dän. OA 1843.]
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, 2005.
- Lange, Wolfgang, *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*, München, 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Sämtliche Schriften und Briefe*, hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Reihe II, Band 1, Darmstadt, Leipzig u. Berlin, 1923. [Datiert Oktober 1671.]
- Ders., *Fragmente zur Logik*, ausgewählt, übersetzt und erläutert v. F. Schmidt, Berlin, 1960. [1677]
- Ders., *Monadologie*, übers. u. hg. v. Hartmut Hecht, Stuttgart, 1998.
- Lichau, Karsten/Tkaczyk, Viktoria/Wolf, Rebecca (Hg.), *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, München, 2009.
- Mauss, Marcel, „Körpertechniken“, in: Walter Pfaff /Erika Keil/Beate Schläpfer (Hg.), *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin, Zürich, 1996. [Frz. OA 1936.]
- Münz, Rudolph, „Theatralität und Theater“, in: ders., *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin, 1998, S. 66-81.
- Ottow, Raimund, „Modell der unsichtbaren Hand vor Adam Smith“, in: *Leviathan* 19, 4 (1991), S. 558-574.
- Plessner, Helmuth, *Mit anderen Augen...*, Stuttgart, 1981.
- Polanyi, Michael, *Personal Knowledge*, Chicago, ILL, 1958.
- Rautzenberg, Markus/Wolfsteiner, Andreas, „Einführung“, in: dies. (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München, 2010, S. 9-23.
- Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, 1996.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Stuttgart, 1984. [1603]
- Sloterdijk, Peter, *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*, Frankfurt /M., 2000.
- Smith, Adam, *Der Wohlstand der Nationen*, München, 1978. [Engl. OA 1776.]
- Ders., *Theory of Moral Sentiments*, 6. Aufl. 1790, hg. v. Sálvio Marcelo Soares, São Paolo, 2006. [1759]
- Weibel, Peter, „Das Rauschen des Beobachters“, in: Karl Gerbel/Peter Weibel (Hg.), *Ars Electronica 95*, Wien, New York, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig, *Über Gewißheit*, Bd. 8, Frankfurt/M., 1984. [1951]