Carl von Ossietzky
Universität Oldenburg

Magisterstudiengang
Germanistik und Anglistik

MAGISTERARBEIT

Angst und Autorschaft.
Umrisse einer Physiognomie des zerquälten Schriftstellers am Beispiel Franz Kafkas

Vorgelegt von
Christian Winter

Betreuende Gutachterin: Prof. Dr. Doering
Zweiter Gutachter: apl. Prof. Dr. Pankau

Oldenburg, den 16.01.2008

Inhalt

Vorbemerkung 3

Erster Teil

Unterwegs zum zerquälten Schriftsteller

Erste Annäherung: Was ist ein zerquälter Schriftsteller? 6

Zweite Annäherung: Melancholie, Leiden und Zweifel 7

Dritte Annäherung: Autorschaft, Medien und Subjektivität 22

Kafka als zerquälter Schriftsteller 29

Methodischer Zugriff im zweiten Teil 32

Zweiter Teil

Der zerquälte Schriftsteller am Beispiel Kafkas

SCHUTZ 36

Die Einsamkeit des Schreibenden. Gottgestützte und schriftgestützte Einsamkeit. Die Einsamkeit der Dichter: Petrarca und Flaubert. Die Schutzbedürftigkeit des Schreibens. Die Heimatlosigkeit des Schreibenden. Schreiben als Schutz

HEMMUNG 49

Kein Anfang und lauter Anfänge. Die Not des Beginnens: wo anfangen und wie anfangen? Der Musenanruf und andere Erzählanfänge. Die Aporie des Anfangs: Möglichkeit vs. Endlichkeit. Das Problem des Anfangs und das Problem des Endes. Lauter Anfänge und keine Fortsetzung

LÄHMUNG 61

Die Leiden der Virginia Woolf. Der Kampf der Dichter im Zeichen der Einflussangst. Shakespeare & Co: Unter der Last der Riesen. Epigonen und epigonale Epochen. Im Bann des entsetzlichen Goethe. Der fröhliche Epigone und der barbarische Vorläufer: Kafkas „glatte Dickensnachahmung“

EKEL 74

Ekel als Antipode des Ästhetischen. Widerliche Sujets und epischer Überdruss. Autorexkretionen: Flauberts Poetik der Verwerfung. Schreiben als Abtrennung des Fleisches vom Körper des Autors. Schmutzige Schreibströme und erbrochene Briefe. Der Geburtsschleim des „Urteils“

WAHNSINN 86

Die Kontiguität von Wahnsinn und Literatur. Der göttliche Wahnsinn der Dichter. Die Psychiatrisierung des Wahnsinns und die Pathologisierung der Dichter. Schreiben an der Grenze zum Wahnsinn. Der Wahnsinn des nicht schreibenden Schriftstellers

TOD 98

Die Unsterblichkeit der Dichtung und die Verewigung des Dichters. Die Bannung des Todes durch das Dichten: der Scheherazade-Topos. Selbstmörderisches Schreiben und die Literatur zum Tode. Literatur als Surrogat des Lebens. Das Verblassen des Autor-Subjekts

Ausblick 110

Siglenverzeichnis 113

Literaturverzeichnis 114

Vorbemerkung

Eine denkbar unerfreuliche Frage, die an einen Menschen gerichtet werden kann, der sich in ernsthafter Absicht mit einer spezifischen Themenstellung befasst, ist gewiss die des Warum und Wozu, zumal wenn in ihr der Vorwurf des Eitlen und Unnützen vernehmlich wird. In meinem Fall hatte diese, wenngleich in ihrem Wortlaut leicht variierte, Frage ausnahmsweise ihr Gutes, denn sie überzeugte mich nachträglich davon, dass der von mir gewählte Gegenstand so überflüssig nicht sein konnte. Ein Kommilitone, dem ich erzählte, dass das Thema meiner Magisterarbeit der Typus des zerquälten Schriftstellers sein sollte, reagierte mit leichtem Unverständnis und witterte in meinem Vorhaben eine tautologische Konstruktion: „Sind die denn nicht alle zerquält?“, so lautete in etwa sein mich etwas verblüffender Einwand.

Dabei ist diese Reaktion gar nicht so ungewöhnlich, sondern vielmehr Ausdruck einer im gesellschaftlichen „mainstream“ verankerten Vorstellung, die, um einen Essay-Titel von Susan Sontag aufzugreifen, Schriftsteller bzw. Künstler mehrheitlich als „exemplarische Leidende“ betrachtet.[1] Das Spektrum des Leidens, das den Künstlern und Schriftstellern gemeinhin zugeschrieben wird, reicht von der neurotischen Schrulle über die innere Zerrissenheit bis hin zum blanken Wahnsinn. Diese Gemeinplätze und Stereotypen greifen selbstverständlich nicht ohne weiteres Platz, sondern werden in Diskursen verhandelt und durch kulturelle Repräsentationen vermittelt: Mediziner, Psychiater, Philosophen, Literarhistoriker und nicht zuletzt die Dichter selbst haben für die Verbreitung und Zirkulation jener Vorstellung des Künstlers als exemplarischer Leidender gesorgt.

Zerrissene Künstler und zerquälte Schriftsteller sind seit über 200 Jahren ein beliebtes und immer wieder aufgegriffenes Motiv in der Literatur. In der heutigen Zeit gewährleisten vor allem Bildmedien wie Film und Fernsehen eine weithin ausstrahlende Gleichsetzung künstlerisch profilierter Individuen mit vergrämten Leidensgestalten. Werden in heutigen Filmproduktionen mit zeitgenössischen Stoffen Autoren und Dichter dargestellt, so sieht man sie eher selten bei ihrer eigentlichen Arbeit, dem Schreiben. Im Grunde lassen sich zwei Gruppen ausmachen: auf der einen Seite der Typ des ökonomisch erfolgreichen Schriftstellers, der im Glanz seiner Berühmtheit gezeigt wird und dessen Beruf letztlich austauschbar ist, und auf der anderen Seite die Sorte Schriftstel-

[1] „Für das moderne Bewusstsein ist der Künstler (der an die Stelle des Heiligen tritt) der exemplarische Leidende. Und unter den Künstlern wiederum ist es der Schriftsteller, der Mann des Wortes, von dem wir erwarten, dass er am ehesten in der Lage ist, seinem Leiden Ausdruck zu geben.“ (Sontag 1999: 94).

ler, die von Schreibblockaden heimgesucht, mit zunehmender Mutlosigkeit auf das leere Blatt in ihrer Schreibmaschine starren. Zu dieser zweiten Gruppe gehören etwa die Protagonisten aus Filmen wie „Barton Fink“ (1991), „Wonder Boys“ (2000) oder „Adaption“ (2002). Sicherlich hängt diese Vorliebe für zerquälte Schriftsteller, diese „Invaliden des Apolls“[2], mit der Medialität des Films und seiner Semiotik zusammen. Ein in apollinischer Ausgeglichenheit ruhig vor sich hin schreibender Autor hat einen sehr begrenzten Schauwert im Gegensatz zu einem Schriftsteller, in dessen Antlitz sich Verzweiflung und Raserei ankündigen und der sich kopfschüttelnd ins Haar greift, zornmütig das beschriebene Blatt Papier aus der Schreibmaschine herausreißt, zerknüllt und auf den Haufen unzähliger anderer, ebenfalls als wertlos erachteter Versuche befördert.

Dieses Bild des Schriftstellers ist freilich nicht nur medial gebunden, sondern auch historisch gewachsen. Um die historischen Bedingungen und Entwicklungen des zerquälten Schriftstellers[3] soll es im Folgenden zunächst gehen. Da soeben vom Medium Film die Rede war, mag es als nicht ganz unangebracht erscheinen, für das weitere Vorgehen eine filmtechnische Metaphorik zu wählen: Der erste Teil, etwas episch mit „Unterwegs zum zerquälten Schriftsteller“ betitelt, hat den Charakter einer ausgedehnten Einleitung und führt wie eine Kamera, die sich ihrem Objekt nähert, in einer Art Zoom-Bewegung an das Phänomen des zerquälten Schriftstellers heran. Vorgenommen werden soll hier eine Begriffsbestimmung, eine (wenn auch eher skizzenartige) Genese des zerquälten Schriftstellers sowie ein Überblick über seine medialen und diskursiven Voraussetzungen. Nachdem mit Franz Kafka ein für diesen Typ paradigmatischer Autor vorgestellt worden sein wird, soll der zweite Teil gleichsam eine Nahaufnahme („Close-Up“) des zerquälten Schriftstellers liefern, welche die für ihn typischen Aspekte, bzw. – um im Bild zu bleiben – *Gesichts*punkte näherhin beleuchtet.

---

[2] So der (einer Formulierung Hamanns entliehene) Titel eines 1982 erschienen Sammelbandes über „Motive und Mythen des Dichterleids“. (Vgl. Anton 1982: 7).

[3] Auch wenn hier und im Nachstehenden die männliche Form bevorzugt wird, darf aus dieser Wahl nicht gefolgert werden, dass der Verfasser weiblichen Autorinnen für das Konzept des zerquälten Schriftstellers keine nennenswerte Rolle beimäße. Die Formulierung „zerquälter Schriftsteller“ ist eher als Neutrum zu lesen, das beide Genera umfasst, obschon an der Tatsache nicht zu rütteln ist, dass die Mehrzahl der nachfolgend erwähnten Autoren anatomisch gesehen männlich ist.

Erster Teil

Unterwegs zum zerquälten Schriftsteller

Erste Annäherung: Was ist ein zerquälter Schriftsteller?

In Italo Calvinos Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ (1979) imaginiert der fiktive irische Dichter Silas Flannery in seinem Tagebuch zwei gegensätzliche Schriftstellertypen, die um die Gunst einer attraktiven Leserin buhlen. Der eine, der „zerquälte Schriftsteller“, wird derart von Gewissensängstlichkeit und hohen ästhetischen Ansprüchen gepeinigt, dass er mehr korrigiert und elidiert als produziert. Mit einer Mischung aus Neid und Verachtung beobachtet der zerquälte Schriftsteller, wie sein Rivale, der sogenannte „produktive Schriftsteller“, dagegen mühelos „Seite um Seite mit regelmäßigen Zeilen füllt, wie sich das Manuskript allmählich zu einem Stapel wohlgeordneter Bögen häuft.“[4]

Freilich: In dieser parodistischen Pointierung sind der produktive und der zerquälte Schriftsteller für eine literaturwissenschaftliche Adaption wenig brauchbar, ebenso wie sie in ihrer starren Entgegensetzung zu schematisch konstruiert sind (schließlich kennt ein produktiver Schriftsteller auch Schreibblockaden wie einem zerquälten produktive Phasen nicht fremd sein müssen). Demgegenüber entlehnenswert erscheint mit der Bezeichnung „zerquälter Schriftsteller“ indessen der damit bezeichnete Topos eines skrupulösen, leidenden Dichters, der seine Schreibprobleme womöglich als Identifizierungsmerkmal einsetzt, und dem meines Erachtens genügend Substanz zukommt, um für einen gesamten Typus einstehen, genauer: für ein historisches Beispiel auktorialer Selbstmodellierung gelten zu können, das, wie zuvor erwähnt, bis in die heutige Zeit in Literatur und Film als Motiv fortwirkt. Um einer eventuell drohenden Konfusion von Typen-Motiv (z. B. die femme fatale à la Wedekinds Lulu) und Dichtertyp (z. B. der Dichterpriester à la Stefan George) vorzubeugen, soll im Folgenden ausschließlich vom zerquälten Schriftsteller als Schriftstellertypus gehandelt werden.

Den Ansatz zu einer Definition des zerquälten Schriftstellers hat, erstmals in seiner Erzählung „Tristan“ (1903), Thomas Mann mit dem bekannten Bonmot geliefert, dass ein Schriftsteller ein Mensch ist, „dem das Schreiben schwerer fällt, als allen anderen Leuten.“[5] Diese Zuschreibung wäre zunächst von ihrer verabsolutierenden Tendenz zu bereinigen und zweitens um den Beisatz zu ergänzen, dass der *zerquälte* Schriftsteller ein Mensch ist, dem das Schreiben zwar ebenso schwer fällt, der über diese Schwierigkeiten aber schon mit einer gewissen Leichtigkeit zu schreiben vermag. Dieser selbstreferentielle Impuls ist bei der Zurechnung zum Typus „zerquälter Schriftsteller“ von entschei-

[4] Calvino 1987: 207.
[5] Mann 1965: 334, 28.3.1954.

dender Bedeutung. Denn wohlverstanden: ein zerquälter Schriftsteller ist nicht unbedingt einer, dem man dieses Prädikat nur aufpfropft, noch ist er notwendiger Weise ein zerquälter Mensch, der schreibt (wiewohl die Mehrzahl der zerquälten Schriftsteller abseits des Schreibens auch als zerquälte Individuen zu psychologisieren wären). Konstitutiv ist in erster Linie das Selbstverständnis des Autors, das sich in seiner Selbstrepräsentation als zerquälter Schriftsteller manifestiert, die wiederum nicht ohne ein performatives Moment auskommt. Anders formuliert: Ein zerquälter Schriftsteller ist nur jemand, der sich auch selbst als zerquälter Schriftsteller darstellt, und sobald er sich so darstellt, wird er auch automatisch zum zerquälten Schriftsteller.

Damit ist insbesondere die mediale Komponente des zerquälten Schriftstellers angesprochen, die eine von mehreren Aspekten dieses Typus bildet, auf die in den nächsten Abschnitten eingegangen werden soll. Die Beleuchtung dieser Aspekte erfolgt im Wesentlichen in zwei unterschiedlichen Perspektivierungen. Die erste ist eher geistesgeschichtlich orientiert und versucht den Typus des zerquälten Schriftstellers aus dem antiken Konzept des melancholischen Genies herzuleiten, die zweite dagegen fasst die Möglichkeitsbedingungen des zerquälten Schriftstellers unter diskurs- und mediengeschichtlichen Gesichtspunkten zusammen. Hierbei werden vorweg die neuzeitliche Form der Autorschaft, die Medien Brief und Tagebuch sowie ihre je spezifischen Subjektivierungsweisen thematisiert. Eine Kurzvorstellung Kafkas als zerquälter Schriftsteller sowie ein Ausblick auf die nachherigen Einzeluntersuchungen bilden den Abschluss dieses Einleitungsteils.

Zweite Annäherung: Melancholie, Leiden, Zweifel

Die Gegenüberstellung des produktiven und des zerquälten Schriftstellers bei Italo Calvino ist mit einer axiologischen Setzung versehen: Der produktive Schriftsteller ist ein sich am Massengeschmack orientierender Skribent, der zwar kommerziellen Erfolg vorweisen kann, dessen Produktionen aber kaum den Anspruch auf künstlerischen Wert erheben können. Der zerquälte Schriftsteller dagegen wird als wahrhaftiger Künstler vorgestellt. Ihm ist es mit seinem Beruf ernst, und in dem Maße, wie das Schreiben ihm Leiden bereitet, gewinnt sein Werk an Substanz und Tiefsinn.

Eine ähnlich wertende Entgegensetzung, nur mit anderen Begriffen (Literat und Schriftsteller statt produktiver und zerquälter Schriftsteller), hat Walter Muschg bereits in sei-

ner „Tragischen Literaturgeschichte“ von 1948 vorgenommen: „Der Literat ist der Schriftsteller, der nicht leidet.“[6] Einmal abgesehen von der normativen Binnendifferenzierung der Kategorie Autor in Literat und Schriftsteller, ist diese Festlegung auch in jener anderen Hinsicht von Bedeutung, dass sie den Dichter gleichsam negativ (nämlich durch sein Leiden) definiert und das an sich negativ besetzte Leiden durch den Strukturzusammenhang mit künstlerischen Prozessen nobilitiert. Eingedenk der kleinen aber wichtigen Unterscheidung, dass Muschg das Wort „Leiden“ wohl eher psychologisch als somatisch versteht, könnte man seine Definition des Schriftstellers als leidendes Individuum in der antiken Diskussion über das im Kontext der Humoralpathologie verhandelte Phänomen der Melancholie vorgebildet sehen.[7]

In der pseudo-aristotelischen, wahrscheinlich auf Theophrast[8] zurückgehenden Schrift „Problemata Physica“ wirft der Verfasser im Problem XXX.1 die rhetorische Frage auf, warum „sich alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker“[9] erweisen würden. Als Beleg werden antike Helden wie Herakles und Lysander und die Philosophen Empedokles, Sokrates und Platon namhaft gemacht, daneben ist in etwas pauschaler Weise davon die Rede, dass „von den Dichtern die meisten“[10] melancholisch veranlagt seien. Im Sinne des in der Antike verbreiteten, aber nicht unbedingt dominanten[11] Vier-Säfte-Schemas wird die Disposition zur Melancholie durch ein Übergewicht der schwarzen Galle gegenüber den anderen Körpersäften Blut, Phlegma und gelber Galle verstanden. Der an sich kalten Flüssigkeit der schwarzen Galle, die wie das Phlegma und die gelbe Galle ursprünglich schädliche Stoffe bezeichnete[12], wird die Eigenschaft zugeschrieben, extrem kalte und extrem warme Temperaturen annehmen zu können, wodurch dem Melancholiker eine große Bandbreite extremer körperlich-seelischer Zustände offen steht: sie kann bei zu großer Abkühlung „Schlagflüsse, Erstarrungen, Depressionen oder Angstzustände“ und bei übermäßiger Erhitzung „übersteigerte Hochgefühle mit Gesang, Ekstasen, Aufbrechen von Wunden und anderes Derartiges“[13] hervorrufen. Die physiologische Konstitution des genialen Melancholikers hält ihn indes von diesen extremen Rändern möglichst

---

[6] Muschg 1983: 424.
[7] Es wäre allerdings ebenso einleuchtend zu argumentieren, dass der Topos vom leidenden Künstler die christliche Tradition der Heiligen und Märtyrer aufgreift. Die Einbeziehung dieses Kontextes würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit vermutlich sprengen.
[8] Vgl. Klibansky / Panofsky / Saxl 1990: 17.
[9] Aristoteles 1962: 953a, 10-12.
[10] Ebd. 953b, 27-29.
[11] Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: 32.
[12] Vgl. Panofsky / Saxl 1923: 15.
[13] Aristoteles 1962: 954a, 20-25.

fern[14], seine schwarze Galle ist durch ein spezielles Mischungsverhältnis charakterisiert, das die wohltemperierte Mitte zwischen heiß und kalt hält: „Diejenigen aber, bei denen (die schwarze Galle) hinsichtlich ihrer allzu großen Wärme auf das Mittelmaß gemildert ist, sind zwar noch Melancholiker, aber vernünftiger und weniger abnorm. In vielen Dingen aber überragen sie die anderen, die einen durch ihre Bildung, die anderen durch künstlerisches Können, andere durch politische Wirksamkeit.“[15] Diesem Satz geht jedoch eine Behauptung voraus, die nahe legt, dass auch Exzentrizität den gemeinen Menschen zum außergewöhnlichen adeln kann: „Marakos von Syrakus war immer dann ein besserer Dichter, wenn er in Ekstase war.“[16] Dieser Anklang an die platonische Auffassung des Dichterwahnsinns verleiht der genialen Melancholie ein doppelgesichtiges Antlitz. Martina Wagner-Egelhaaf hat in ihrer Habilitationsschrift zur Melancholie in der Literatur diesbezüglich festgehalten: „Das pseudo-aristotelische Verständnis der Melancholie als Kennzeichen hervorragender Geister kontaminiert den ursprünglich medizinischen Begriff der Melancholie und die platonische μανια-Konzeption zu einem zwischen Naturanlage und Krankheit changierenden Konzept.“[17]

Bei Betrachtung der auf (Pseudo-)Aristoteles folgenden Positionen erscheint es durchaus lohnenswert, den eben aufgenommenen Faden nicht wieder aus der Hand zu legen, sondern den Diskurs der Melancholie geschichtlich weiterzuverfolgen, weil das für das melancholische Genie eigentümliche Mischungsverhältnis von schöpferischer Kraft und lähmendem Trübsinn auf den zerquälten Schriftsteller voraus weist[18], und folgerichtig der Melancholiediskurs direkt auf diejenige Epoche zusteuert, die an der Herausbildung des Typus des zerquälten Schriftstellers einen maßgeblichen Anteil hat: gemeint ist jene ästhetische und philosophische Blütezeit, die aufgrund einer weit verbreiteten Vorliebe für runde Zahlen oftmals mit der Bezeichnung „um 1800“ versehen wird. Allerdings muss sogleich die Einschränkung vorausgeschickt werden, dass im Nachstehenden allenfalls summarische Bemerkungen zu den Brüchen und Neuerungen in der Melancholiegeschichte gemacht werden und dass beispielsweise all die diätetischen und astrologischen Spekulationen, die sich bis zur Aufklärung um das Thema der Melancholie ran-

---

[14] Was nicht bedeuten soll, dass die melancholischen Genies sich den pathologischen Randzonen nicht anzunähern vermöchten: „Allein […] selbst die, bei denen die Melancholie diese edelste aller Formen angenommen hat, bewegen sich gleichsam auf einem schmalen Grate zwischen zwei Abgründen: dieselbe schwarze Galle, die, richtig dosiert und temperiert, den Menschengeist zu seinen größten Leistungen befähigt, verwandelt sich sowohl durch übernormale Vermehrung als durch übernormale Erkältung oder Erhitzung in ein furchtbares Gift.“ (Panofsky / Saxl 1923: 17).

[15] Aristoteles 1962: 954a, 39 – 954b, 33.

[16] Ebd. 954a, 38.

[17] Wagner-Egelhaaf 1997: 38. Vgl. auch Panofsky / Saxl 1923: 16-17.

[18] Eine weitere interessante Gemeinsamkeit wäre ebenfalls in der für den Melancholiker charakteristischen Selbstbezüglichkeit zu sehen. (Vgl. Schings 1977: 37; Wagner-Egelhaaf 1997: 58 u. ö.).

ken, hier nicht von Belang sein können, sondern einzig und allein die unterstellte Affinität von Melancholie und Literatur.

Unter dieser Voraussetzung fällt schon einmal das gesamte Mittelalter aus, in dem die Verbindung von Genie und Melancholie keine nennenswerte Rolle spielt, wenn auch die antiken physiologischen Erklärungsversuche nahezu unverändert in ihr fortwirken. Die Melancholie im Mittelalter, die sich mit dem Phänomen der Mönchskrankheit („Acedia“) auf beinahe synonyme Weise vermischt, wird weithin auf theologischer Grundlage interpretiert und als Symptom für die Sündhaftigkeit des Menschen gedeutet.[19] Von diesen negativen Implikationen befreit wird die Melancholie in dem Werk „De vita libri tres“ (1482/89) des Renaissancegelehrten Marsilio Ficino. Im Rückgriff auf die Antike und auf das pseudo-aristotelische Problem XXX.1 argumentiert Ficino im Horizont des zwischen Künstler und Handwerker changierenden frühneuzeitlichen Konzepts des „litterati“, dass das Wahrzeichen genialer Einzelmenschen das melancholische Temperament ist, das sowohl angeboren sein als auch – und das ist ein Unterschied zum pseudo-aristotelischen Text – durch übermäßiges Studium erworben werden kann.[20] Als weitere wichtige Beiträge der Renaissance zur Melancholiereflexion haben neben Ficino Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“ (1514), das in seiner figurativen Darstellung bekannte Melancholiemotive einerseits aufgreift[21] und andererseits zum bestimmenden allegorischen In-Bild der Melancholie avanciert[22], sowie Robert Burtons dreibändige Abhandlung „Anatomie der Melancholie“ (1621) zu gelten. Hervorzuheben bei Burton ist neben seiner Tendenz zur Gleichsetzung von Melancholie und → Wahnsinn die Behauptung, dass die Einbildungskraft die eigentliche Auslöserin der Melancholie sei.[23] Wenngleich sich der Zusammenhang von Melancholie und Imagination bereits bei Aristoteles findet, deutet die melancholische Ursachenforschung im geistigen Bereich der Einbildung eine Abweichung von dem hergebrachten physiologischen Erklärungsmodell der Vier-Säfte-Lehre an:

> Die Vorstellung von der Einbildungskraft als Ursache der Melancholie gegenüber einer körperlichen Motivierung löst zwar das melancholische Paradigma von seiner unmittelbaren Körper-Gebundenheit und konzipiert Melancholie vornehmlich als mentale Struktur, trotzdem muss gesehen werden, dass die Imagination im anthropologischen Modell der Renais-

[19] Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: 42; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990: 15.
[20] Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: 46; Klibansky / Panofsky / Saxl 1990: 377-378; Panofsky / Saxl 1923: 38-39.
[21] Vgl. Panofsky / Saxl 1923: 49-76.
[22] Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: 62-78. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers „Melencolia I“ in der bildenden Kunst siehe auch Klibansky / Panofsky / Saxl 1990: 523-556.
[23] Vgl. Burton 1988: 198-204.

> sance körperlich-topographisch gedacht wurde, das geistige Prinzip also an seine körperhafte Fundierung gebunden bleibt.[24]

Das humoralpathologische Paradigma, das die Melancholie auf den Saft der schwarzen Galle zurückführt, beginnt im 17. Jahrhundert seine Bedeutung zu verlieren.[25] Im Zeitalter der Aufklärung wird die Melancholie zum Untersuchungsgegenstand einer neuen, vornehmlich auf empirischen Fakten basierenden Wissenschaft: der Anthropologie.[26] Die gleichsam epistemologische Wende von metaphysischer Spekulation zu anthropologischer Forschung besiegelt einen Paradigmenwechsel innerhalb der Melancholiereflexion: „Aller anatomisch-medizinischen Forschung zum Trotz war es nicht gelungen, die körperliche Symptomatik der Melancholie nachzuweisen, so dass diese zunehmend zu einem psychisch-seelischen ‚Phänomen' geworden war."[27] Wenngleich im Begriff der Hypochondrie, die im 18. Jahrhundert zu den vielen Sonderfällen der Melancholie rechnet[28], der somatische Aspekt der alten Melancholietheorien noch anklingt[29], konzentriert der medizinische Diskurs der Aufklärung seine Kritik allererst auf die Einbildungskraft, die für die Exaltationen der empfindsamen Schwärmer wie auch für die imaginären Leiden der Hypochondristen verantwortlich gemacht wird. Folgt man der Darstellung Schings' in seiner Studie „Melancholie und Aufklärung" (1977), so wird die Melancholie zu einem Sammelbegriff, die all die Subjekte und Phänomene bündelt, der die aufgeklärte Vernunft den Kampf angesagt hat: „Das Stigma der Melancholie zeichnet den Gegner, zeichnet alle Tendenzen, die sich der fortschreitenden Aufklärung widersetzen." Zu diesen gehören Enthusiasmus, Phantasie, Aberglaube, Sektierertum, Schwärmerei, Fanatismus, Pietismus und Religionismus.[30] Freilich darf bei solchen zur Pauschalisierung neigenden Urteilen nicht unterschlagen werden, dass die Melancholie im Zeitalter der Aufklärung nicht nur „als Instrument der Abwehr und der Denunziation"[31] in Gebrauch war, sondern dass Melancholie auch überwiegend auratisch und apologetisch konzipiert werden konnte, so z. B. bei Lavater und vor allem bei Hamann, der

---

[24] Wagner-Egelhaaf 1997: 120.
[25] Vgl. Foucault 1978: 269.
[26] Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: 143; Schings 1977: 11, 23-25.
[27] Wagner-Egelhaaf 1997: 145. Es darf allerdings nicht der Eindruck entstehen, als ob die humoralpathologische Konzeption der Melancholie im Übergang von Renaissance zur Moderne vollends verschwände. Hans-Jürgen Schings weist auf den Melancholie-Artikel in der „Enzyklopädie" von D'Alembert und Diderot hin, worin das zähe Fortbestehen der antiken Melancholietheorie hervorgehoben wird. (Vgl. Schings 1977: 7).
[28] Vgl. Schings 1977: 3.
[29] Der Begriff „Hypochondrie" ist von den Hypochondrien abgeleitet, in denen man den Herd der schwarzen Galle vermutete. (Vgl. Wagner-Egelhaaf 1997: 145).
[30] Schings 1977: 39.
[31] Ebd. 6.

in seiner Selbstrepräsentation als melancholisches Genie deutlich in der Tradition Ficinos und des pseudo-aristotelischen Problems XXX.1 steht.[32] Ein tendenziell affirmatives Verhältnis zum Konzept der Melancholie unterhält neben der Geniebewegung des Sturm-und-Drang ebenfalls die Romantik, so dass sich die von Gegnern und Befürwortern hervorgehobene, bald pathologisierende, bald nobilitierende Wirkung der Melancholie in den medizinischen Diskursen um 1800 in ambivalenten Auslegungen der Melancholie wieder findet, wie Franz Loquai in seiner quellenintensiven, anthropologisch orientierten Arbeit zur Melancholie in der Romantik festgehalten hat:

> Für den medizinischen Standpunkt kann als gängige Ansicht festgehalten werden, dass die Melancholie in der aristotelischen Ambivalenz als typischer Wesenszug der Künstler und Gelehrten gilt. Die krankhaft-gefahrvollen Potenzen stehen im Vordergrund und sind dafür verantwortlich, dass die Sonderstellung der Künstler nicht ohne pathologische Momente auskommt. Aber die divinierenden, den Künstler über die gewöhnlichen Menschen erhebenden Qualitäten von Melancholie und Wahnsinn werden einbezogen. Man kann also davon ausgehen, dass die medizinische Theorie um 1800 Künstlern und Gelehrten einen Sonderstatus zuweist, der sich aus den beiden Strängen der Melancholie-Tradition ergibt. […] Ihre [die der Melancholie, Anm. C. W.] Verbindung mit den Kategorien Phantasie, Einbildungskraft, schöpferisches Vermögen (Genie) wirkt divinierend, so dass die Melancholie als wesentliche Voraussetzung künstlerischen Schaffens Anerkennung finden kann. In ihren medizinisch negativen Aspekten gilt sie umgekehrt als Wirkung übersteigerter Phantasie und Einbildung, als Folge des Verlusts der Ausgeglichenheit der Gemütskräfte.[33]

Vom melancholischen Genie zum zerrissenen Künstler

Die Kritik an der Melancholie teilen die philosophischen Ärzte der Aufklärung mit den Weimarer Klassikern Schiller und Goethe. Schillers Maxime von der Heiterkeit der Kunst aus dem Prolog zu „Wallensteins Lager“ (1799) macht die Unvereinbarkeit klassischer Harmonie mit dem dunklen Konzept des melancholischen Genies sinnfällig. Als exemplarisch für die klassische „Absage an den melancholischen Dichter“[34] kann Schillers Rezension „Über Bürgers Gedichte“ aus dem Jahr 1791 angesehen werden. Schiller bemängelt hier „eine gewisse Bitterkeit, eine fast kränkelnde Schwermut“[35] in den neueren Gedichten Gottfried August Bürgers. Nicht genug, dass er Schmerz und Schwermut zum Gegenstand seiner Dichtung erkor, habe Bürger sich darüber hinaus im Verlauf der künstlerischen Bearbeitung von diesen Empfindungen affizieren lassen. Dies ist

[32] Vgl. ebd. 281, 288.
[33] Loquai 1984: 65.
[34] Schings 1977: 256.
[35] Schiller 1982b: 636.

ein unverzeihlicher Fehltritt für Schiller, der den Dichtern ins Stammbuch schreibt, unter keinen Umständen

> im Schmerz den Schmerz zu besingen. So, wie der Dichter selbst bloß leidender Teil ist, muss seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten […]; aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns *schön* versinnlichen soll.[36]

Man sieht, dass es dem Dichter nicht unbedingt untersagt ist, die Unbilden und Übelstände des Lebens zur Darstellung zu bringen, sofern er nur selber mit klarem, ungetrübtem Blick auf diese Dinge sieht. Der Künstler klassischen Zuschnitts zeichnet sich durch eine heiter gestimmte Geistes- und Seelenverfassung aus, daher ist Bildung des Charakters Vorbedingung jeder künstlerischen Gestaltung. Bevor der Dichter das Wort an seine Mitmenschen richte, sei es zuallererst seine Hauptaufgabe, „seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln [und] zur herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern“[37], denn nur „die heitre, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene. Kampf mit äußern Lagen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geisteskraft lähmen, dürfen am allerwenigsten das Gemüt des Dichters belasten, der sich von der Gegenwart loswickeln und frei und kühn in die Welt der Ideale emporschweben soll.“[38]

Dass Goethe in diesem Betracht nicht anders urteilte als Schiller, belegt allein der Hinweis auf seine Unterscheidung zwischen dem Romantischen als dem Kranken und dem Klassischen als dem Gesunden.[39] Neben dieser klassischen Kritik gibt es allerdings auch klassische Fiktionalisierungen und klassische Theoretisierungen des melancholischen Genies. Beiträge zu ersteren hat niemand anderes als Goethe geleistet, von dem überdies die Verse überliefert sind:

> Zart Gedicht, wie Regenbogen,
> Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
> Darum behagt dem Dichtergenie
> Das Element der Melancholie.[40]

---

[36] Ebd. Hervorhebung im Original.
[37] Ebd. 628.
[38] Ebd. 638.
[39] Vgl. Eckermann 1976: 332, 2.4.1829.
[40] Johann Wolfgang von Goethe: Sprichwörtlich. In: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abtheilung. Goethes Werke. 2. Band. Weimar 1888. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1887-1919 erschienen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987. S. 237. Die folgenden Goethezitate erscheinen mit der Sigle „WA“ einschließlich einer römischen Ziffer für die jeweilige Abteilung, einer arabischen Ziffer für den jeweiligen Band sowie der Seitenzahl im Text.

Figuren, die zur Melancholie neigen, gibt es in Goethes Gesamtwerk durchaus häufig, in manchen Fällen werden sogar die Protagonisten selbst als Melancholiker ausgewiesen. Nicht zu Unrecht bezeichnet Hans-Jürgen Schings Goethes „Torquato Tasso“ (1790) daher als die klassische Tragödie des melancholischen Genies.[41] Das Etikett „melancholisches Genie“ kann aber ebenso füglich Goethes gleichnamigen Hauptfiguren aus dem „Werther“ (1774/87) und dem „Faust“ (1808/32) aufgeprägt werden. In seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795/96) subsumiert Schiller diese Figuren einem Typus, den er als das „gefährliche Extrem des sentimentalischen Charakters“[42] bezeichnet. Namentlich durch Schillers Deutung des Werther als melancholischen Schwärmer sieht sich Schings berechtigt, um „Über naive und sentimentalische Dichtung“ als klassische Theorie des melancholischen Dichters zu bewerten, der einen produktiven Neuansatz gegenüber der traditionellen Sicht der Dichtermelancholie darstellt: „Schillers Abhandlung läutert das kritische Syndrom des melancholischen Enthusiasmus, durch Umdeutung und Reduktion auf seine erhabenen Potenzen, bis sie im Begriff des Sentimentalischen eine geschichtsphilosophische Kategorie gewinnt, die Kategorie des nicht mehr griechisch-naiven Bewusstseins, die Kategorie poetischer Modernität.“[43]

Schillers Abhandlung über sentimentalische Dichtung hatte nach Auffassung Goethes zusammen mit dessen Bürger-Rezension und den Briefen über „Die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795) entscheidenden Anteil daran, dass immer mehr junge Menschen sich berufen fühlten, das Amt des Dichters zu übernehmen. In dem Entwurf „Epoche der forcirten Talente“ vom 17. Dezember 1812 macht Goethe modische philosophische Strömungen rückblickend dafür verantwortlich, nicht nur auf die Verstandestätigkeit, sondern beständig auch auf die Einbildungskraft zu wirken, so dass (begünstigt durch die leichter zugänglichen handwerklichen Techniken des Dichtens) bald „Jedermann glaubte, […] Poet seyn zu können.“ Die populären philosophischen Konzeptionen des Idealismus hätten durch ihre Emphatisierung der Kunst ihren Anhängern zu verstehen gegeben, dass nichts begehrlicher und nichts leichter sei, als selber Künstler zu werden: „Durch diese Maximen wurde die Menge aufgefordert und die Masse der Dichtenden nahm überhand.“ (WA I 42, 443)

---

[41] Vgl. Schings 1977: 264.
[42] Schiller 1982a: 574.
[43] Schings 1977: 269. Dieser Einschätzung hat sich auch Gunter E. Grimm angeschlossen: „Fast jeder moderne Autor ist ‚sentimentalisch’ im Schillerschen Sinn.“ (Grimm 1992: 15).

Der Begriff des „forcierten Talents“ lässt wenig Zweifel an einem Missverhältnis zwischen künstlerischem Anspruch und tatsächlichem Vermögen. Diese Disproportion hat Goethe ein Jahr später in dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende!“ mit einem Seitenblick auf die Romantik als genuin „modern“ charakterisiert: „ein Wollen, das über die Kräfte eines Individuums hinausgeht, ist modern.“ (WA I 41, 62) Einhergehend mit der (Selbst-)Überforderung der unmittelbar auf Goethe folgenden Künstlergeneration lässt sich ein verändertes dichterisches Selbstverständnis konstatieren, das die Möglichkeit, wenn nicht gar die Zwangsläufigkeit künstlerischen Scheiterns in das Selbstbild mit einbezieht:

> Der gläubige Zweifel wurde zuerst in den Romantikern akut. In ihnen brach ein Schmerz über das Werk, über die Unmöglichkeit seiner Vollendung auf, der bis zur Selbstparodie und Selbstzerstörung ging. Ihr Wollen war größer als ihr Können, ihr äußerstes Bemühen zerrann auf halbem Weg in Nichts. Diese Dichterverzweiflung erzeugte einen neuen Stil, der das Ungenügen an aller Gestaltung ausdrückte.[44]

Kein Romantiker im eigentlichen Sinne, obzwar von Goethe allem Anschein nach als solcher wahrgenommen[45], war Heinrich von Kleist mit dem Ungenügen am eigenen poetischen Schaffen wohlvertraut. Kleist, der sein erstes Drama „Familie Schroffenstein“ (1803) als „elende Scharteke“[46] verschmähte, bezeichnete sich – allerdings vor seiner endgültigen Hinwendung zur Poesie –, als ein „verunglückte[s] Genie“[47] und bekannte vor der Vernichtung des „Robert Guiskard“-Fragments mit Verbitterung: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes, oder gar keins.“[48] Die Heilserwartungen, die Kleist an die Kunst stellte und die deutlich durch die Rezeption von glorifizierenden Autor-Images wie dem „poeta laureatus“ oder dem Genie gesteuert sind, gingen für ihn in keiner Weise in Erfüllung. Für den neuen Typ, den Dichter wie Kleist, aber auch andere wie Hölderlin darstellten, sollte sich bald eine Bezeichnung finden, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts vermehrt in Verbindung mit Dichtern auftauchte: der Begriff der Zerrissenheit.[49] Der „zerrissene Künstler“, wie er hier verstanden werden soll, ist im Vergleich zum zerquälten Schriftsteller mehr das Konstrukt einer Fremdzuschreibung, obschon auch ihm ein selbstinszenatori-

---

[44] Muschg 1983: 569.
[45] Vgl. Froeschle 2002: 295, Anm. 81.
[46] Kleist 1961: 731, 13.(und 14.)3.1803. Bei dem Zitat handelt es sich allerdings um eine von Kleist gestrichene Stelle.
[47] Ebd. 693, 10.10.1801.
[48] Ebd. 736, 5.10.1803.
[49] Vgl. David 1966: 73 sowie den Eintrag „Zerreiszen“ In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Fünfzehnter Band. Bearbeitet von Moriz Heyne, Henry Seedorf, Hermann Teuchert. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1991. S. 742-744.

sches Substrat eignet und die Grenze zwischen beiden nicht eindeutig gezogen werden kann. Die spezifische künstlerische Problematik ist hier allerdings nur ein Element im übergeordneten Gefüge einer zum tragischen Psychodrama stilisierten und totalisierten Biographie des Dichters. Daher ist der Begriff des zerrissenen Künstlers mit einer gewissen Vorsicht zu verwenden, da bei einer zu sorglosen Verwendung die Gefahr nicht von der Hand zu weisen ist, in die Manier einer traditionellen, biographistischen Literaturbetrachtung zu verfallen, in welcher gern die Auffassung vertreten wird, dass zerrissene Dichter wie Hölderlin oder Kleist notwendig wahnsinnig werden oder Selbstmord begehen mussten, da an dem Titan Goethe nun einmal kein Vorbeikommen war.

Dieser Gefahr der traditionellen Literaturbetrachtung unbeschadet soll Goethe als Kontrast zu den obgenannten Autoren betrachtet werden. Im Jahr 1832, dem Todesjahr Goethes, schreibt Henri Beyle in seinen „Erinnerungen eines Egotisten“: „Der Genius der Poesie ist tot, aber der Genius des Zweifels ist zur Welt gekommen.“[50] Wenngleich die Koinzidenz von Ereignis und Zitat rein zufälliger Natur sein mag, erscheint der Befund doch symptomatisch und ein Autor wie Goethe bzw. das von ihm, seinen Wegbegleitern, Biographen und Literaturhistorikern in Umlauf gebrachte Goethebild beispielhaft als Bezugspunkt und als Gegenpol sowohl für den zerrissenen Künstler wie auch für den zerquälten Schriftsteller zu sein.[51] Das zum weisen Olympier idealisierte und so auch rasch rezipierte Goethebild steht modellhaft für eine Dichterbiographie, der die Integration des von der Romantikergeneration noch als haltlos erfahrenen Künstlerdaseins in den gesamten Lebenszusammenhang scheinbar mühelos gelingt. Dergleichen galt es nun wohl anzustreben und nachzueifern, erreichen aber ließ es sich freilich ebenso wenig, wie dem zum absoluten Gipfel europäischer Kultur geadelte Gesamtwerk Goethes etwas auch nur annähernd Gleichwertiges an die Seite zu stellen war.

Mephistopheles’ Warnung aus Goethes „Faust“ „Weh dir, dass du ein Enkel bist!“ (WA I 14, 93, V. 1977) lässt sich besonders trefflich auf Goethes „Enkelgeneration“ beziehen, will sagen auf die Epoche, die der Klassik und der Romantik nachfolgte und die ihr kulturelles Erbe eher lähmte (→ Lähmung) als beflügelte. Das für diese Zeit bestimmende Gefühl, an die Glanzleistungen der Klassiker nicht heranreichen zu können, teilten selbst die talentiertesten und bedeutendsten Vertreter dieses sogenannten Epigonen-

[50] Stendhal 1983: 180.

[51] Wenn Franz Kafka, der im Folgenden als Paradebeispiel des zerquälten Schriftstellers betrachtet werden soll, mit einem Gran Neid in seinem Tagebuch den Goethesatz „Meine Lust am Hervorbringen war gränzenlos“ (WA I 28, 116) zitiert, liegt in etwa dieselbe Situation wie in Italo Calvinos Roman vor, wenn der zerquälte Schriftsteller Zeuge wird, wie der produktive Schriftsteller einmal mehr eine fruchtbare Arbeitsperiode mit dem Resultat mehrer beschriebener Bögen beschließt. Vgl. S. 6.

zeitalters wie Stifter oder Grillparzer, welch letzterer in jungen Jahren sein Verhältnis zu Goethe folgendermaßen beschreibt:

> […] ich betete Goethe an. Und doch schreibt sich von dieser Zeit auch der Anfang meines Trübsinns, meiner Melancholie her, so dass, nach der gewöhnlichen Art der Menschen zu schließen, ich den Grund in diesem Ereignis zu finden glaubte, worin mich auch A. [Grillparzers Freund Georg Altmütter, Anm. C. W.] bestärkte. […] durch Goethe ward ich in eine ganz andere Welt versetzt. Da waren nicht mehr die zwar kräftigen, aber rauhen Pinselstriche, da war, möchte ich sagen, keine Freskomalerei mehr, die Zartheit des Miniaturmalers hatte ich mir zum Muster genommen, und – ich fühlte meine Hand zu schwach! Traurige Zufälle trugen das ihrige bei, kurz alles, was ich bisher geschrieben hatte, kam mir unerträglich, plump, ungebildet vor, ich fing an, ‚Blanken' [Grillparzers Drama „Blanka von Kastilien", Anm. C. W.], in der ich einst ganz lebte, kam mir unerträglich vor, ich verwarf sie, und mit ihr war all mein Glück, all meine Ruhe dahin. Meine Ruhmsucht war in ihrem Innersten angegriffen, meine Fantasie, die mir nur Bilder lieferte, die mir abschreckend waren, verlor ihren vorigen Schwung, meine Laune, die nie angenehm war, ward unerträglich, kurz ich geriet in den Zustand, in dem ich mich jetzt befinde, und aus dem ich mich nicht reißen kann, trotzdem dass ich seine Quelle ziemlich richtig kenne. O möchten doch jene seligen Stunden wiederkehren, in denen ich in den Armen der Poesie schwelgte, wo ich mich noch erhaben fühlte über die Welt um mich her, wo ich noch nicht meinen Freunden unausstehlich und mir selbst zur Last war! Eitle Wünsche![52]

Die Leichtigkeit und die Lust, die Goethe seiner Autobiographie zufolge beim Hervorbringen verspürt hat, verkehren sich für seine „Enkel" in Kummer und Qual. Wie sollte sich in so einer Situation Schillers Diktum, das Leben sei ernst, die Kunst aber eine heitere Angelegenheit, noch ernsthaft aufrechterhalten lassen? Nikolaus Lenau macht daher den Versuch einer Umkehrung: „Schwab sagt in einem sehr schönen Gedichte: ‚Das Leben ist Sorg und viel Arbeit'; ich möchte sagen: Die Kunst ist Sorg und viel Arbeit. – Ganz unrecht hat Schiller, wenn er gegensätzelnd sagt: ‚Ernst ist das Leben, heiter die Kunst'; ich sehe mehr Ernst in der Kunst als im Leben, wo alles vergeht, Lust und Schmerz, während in jener allein Bestand ist und Ewigkeit."[53]

Vom zerrissenen Künstler zum zerquälten Schriftsteller

Bei einer Erweiterung der Perspektive, die nicht nur deutschsprachige, sondern auch anderssprachige Literaturen und Schriftsteller in den Blick rückt, stößt man im 19. und frühen[54] 20. Jahrhundert auf eine Vielzahl von Aussagen, die das Schreiben ähnlich wie

---

[52] Grillparzer 1980: 22, 20.6.1810.
[53] Lenau 1971: 155, 13.3.1832.
[54] Zweifellos gibt es im gesamten 20. Jahrhundert diesbezügliche Aussagen von Schriftstellern, da aber der in dieser Arbeit zu untersuchende Zeitraum gewissermaßen mit Kafkas Todesjahr (1924) endet, ist

Lenau als eine mit Last und Leiden verbundene Tätigkeit oder gar Bestimmung auffassen. Eine ausschnitthafte und eher kursorische Aneinanderreihung einschlägiger Zitate soll diesen Sachverhalt ein wenig illustrieren helfen, ohne dabei aber den Anspruch zu erheben, besonders gründlich oder systematisch zu verfahren.

Um mit dem bereits genannten Franz Grillparzer zu beginnen, so scheint in seiner dichterischen Selbstdarstellung das Konzept des melancholischen Genies noch ein Nachleben zu führen, wenn er in seiner kränkelnden Gemütsverfassung den Grund dafür sucht, dass alles Geschriebene ihm „im höchsten Grade missfällt, ja unerträglich ist.“[55] „Sonderbarer Gemütszustand“, so beginnt auch zwei Jahre später seine Klage: „Ewiges Missbilligen des kaum Hervorgebrachten. Sonst pflegte diese lästige Selbstkritik sich doch bis zur Vollendung einer Arbeit hinauszuschieben, nun aber drängt sie sich allmählich schon während derselben ein.“[56]

Adalbert Stifter dagegen teilt zwar mit Grillparzer die Unzufriedenheit am Werk, nur vermutet er die Ursache für dieses Ungenügen in seinen eigenen Ansprüchen: „[…] so lange eine Dichtung nur erst in meinem Kopfe und in meinem Herzen schwebt, ist sie unsäglich lieb und hold und fast feenartig schön, wird sie dann fertig und steht auf dem Papier, so ist der Duft hin, und das Gewordene ist so unersprießlich, unzulänglich, dürftig, dass ich immer die große Kluft zwischen Fühlen und Ausdrücken inne werde.“ Geschuldet ist diese Diskrepanz einem unerreichbaren, weil sich unablässig fortentwickelnden Ideal: „Ich suche wohl zu verbessern; aber die Kluft ist nie ganz auszufüllen, und Zufriedenheit mit meinen Leistungen wird wohl nie mein Teil werden; denn setzen wir, ich schritte wirklich vorwärts, so schritte auch das Ideal vorwärts.“[57]

Als gepeinigt von hehren ästhetischen Idealen präsentiert sich auch Gustave Flaubert: „Ich habe […] nichts geschrieben, was mich voll und ganz befriedigt. Ich habe in mir – und zwar sehr deutlich, glaube ich – ein Ideal […], ein Stilideal, dessen Verfolgung mich ohne Unterlass keuchen lässt. Deshalb ist Verzweiflung mein normaler Zu-

---

hier alles, was nach den 1920er Jahren geschrieben und ausgesagt wurde, nur in Ausnahmefällen von Belang.

[55] Grillparzer 1980: 127.

[56] Ebd.: 137, August 1830.

[57] Stifter 1947: 200, 3.2.1854. Vgl. auch die Stelle aus einem Brief vom 14.1.1860: „Ich selber bin der unerbittlichste Richter meiner Arbeiten. Jede ist herrlich schimmernd und tadellos, solange sie im Entwurfe und noch nicht angefangen ist, darum hafte ich auch manchesmal so lange im Entwurfe, und trage ihn im Haupte herum: jede macht mich fast unglücklich, wenn sie fertig ist, weil sie gar so unzulänglich ist.“ (Ebd. 310) Virginia Woolf hat diese ihr wohlbekannte Misere in einem Brief an Vita Sackville-West mit einer gehörigen Portion Sarkasmus versehen: „Ich versichere Dir, alle meine Romane waren erstklassig, bevor sie geschrieben wurden.“ (Woolf 1994: 16, 8.9.1928).

stand.“[58] Dass Flaubert in der Artikulation seiner artistischen Qualen und Zweifel ein extremerer Fall ist als alle vorgenannten Autoren, lässt sich aus einer bemerkenswerten, etwa drei Monate später erstellten Selbstdiagnose erahnen: „Wenige Menschen haben, glaube ich, so viel durch die Literatur gelitten wie ich.“ (FB 396, 4.11.1857)

Gegenüber Flaubert, von dem noch häufiger die Rede sein wird, nehmen sich freilich alle anderen Dichterklagen beinahe konziliant aus. Dennoch richtet Fjodor Dostojewski, dessen Sorgen als Schriftsteller in erster Linie finanzieller und gesundheitlicher Natur waren, nach den Torturen an der Arbeit an den „Dämonen“ (1971) die kaum weniger eindringlichen Worte an seine Nichte: „Wenn Sie nur wüssten, Sonetschka, wie schwer es ist, Schriftsteller zu sein, das heißt, das Los eines Schriftstellers zu tragen!“[59]

Für Marcel Proust hängt diese Bürde des Schriftstellers mit den psychischen Unannehmlichkeiten des Schreibens zusammen, die er in ihrer Intensität mit körperlichen Schmerzen vergleicht: „Die literarische Arbeit wirkt ständig auf jene Empfindungen ein, die mit dem Leiden verbunden sind […]. Es ist dasselbe, wie wenn man einem riete, eine Bewegung zu machen, die ein wundes Organ in Mitleidenschaft zieht, das eigentlich unbewegt bleiben muss.“[60]

„Schreiben ist eine Qual […]“[61], stöhnt auch Virginia Woolf, die über die Arbeit an „Jakobs Zimmer“ (1922) berichtet: „Mein Buch ist eine einzige Qual, & ich wache nachts auf und bekomme Zuckungen vor Entsetzen, wenn ich nur daran denke.“[62]

Und für Paul Valéry stellt das Schreiben eine derart lästige, und man kann fast sagen: masochistische Aktivität dar, dass bei ihm, wie er gegenüber André Gide behauptet, überhaupt kein eigener Antrieb zur literarischen Arbeit mehr vorliegt: „‚Aber mein Vergnügen ist es ja gerade, nicht zu schreiben. Zum Vergnügen würde ich etwas anderes tun als schreiben. Nein, nein; ich habe nichts geschrieben und schreibe nichts, es sei denn auf Anstoß von außen, gezwungen, fluchend.‘“[63]

---

[58] Gustave Flaubert: Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Scheffel. Zürich: Diogenes 1977 (Diogenes Taschenbuch 143). S. 392, 5.8.1857. Die folgenden Zitate erscheinen mit der Sigle „FB“ einschließlich Seitenzahl und Datum im Text.

[59] Dostojewski 1986: 363, 17./29.8.1870.

[60] Proust 1964: 56, 18.8.1902. Wenngleich mit einem Anflug von Ironie, vergleicht auch Franz Kafka den Schreibakt mit schmerzhaften körperlichen Empfindungen: „Wenn ich mich zum Schreibtisch setze ist mir nicht wohler als einem der mitten im Verkehr des place de l'Opera fällt und beide Beine bricht.“ (Franz Kafka: Tagebücher. Band 1: 1909-1912 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer. 2000. 3. Aufl. S. 103, 15.12.1910. Die folgenden Zitate hieraus werden mit der Sigle „T I“ einschließlich Seitenzahl und Datum im Text angegeben).

[61] Woolf 1994: 204, 10.9.1921.

[62] Ebd. 143, 16.2.1921.

[63] Gide 1961: 292, 28.10.1929.

Mit dieser Auswahl an Zitaten, die sich freilich ad libitum fortsetzen ließe, soll es einstweilen sein Bewenden haben. Sofort deutlich geworden ist, dass es sich bei den zitierten Autoren, die solcherart mit ihrem Schaffen hadern, nicht um irgendwelche verkrachte Literaten, sondern um namhafte und bedeutende Schriftsteller handelt. Dementsprechend sind für Adalbert Stifter „[n]ur die Mittelmäßigkeit und die vollkommene Schwäche […] mit sich zufrieden.“[64] Ein veritabler Künstler dagegen härmt sich mit seinen Ansprüchen und versichert sich mit seinen Zweifeln seiner eigentlichen Begabung: „[…] ich bin nie mit meiner Arbeit zufrieden, und oft recht ärgerlich darüber. Und doch ist es mir ein Trost; denn eben darum können sie nicht ganz schlecht sein […].“[65] Es versteht sich allerdings, dass Lamentationen über mangelnde Kreativität oder erlahmende Produktivität damit noch nicht zwingend zum Ausweis künstlerischer Grandeur werden. Indessen kann davon ausgegangen werden, dass spätestens seit dem 19. Jahrhundert Problematisierungen der eigenen künstlerischen Existenz und des eigenen künstlerischen Schaffens am Selbstverständnis von Autoren nicht nur einen großen Anteil haben, sondern dass auch das öffentliche Bild des Dichters hiervon entscheidend mitgeprägt wird.

Die Heraufkunft des zerquälten Schriftstellers hängt mit dieser Entwicklung eng zusammen, ohne dass sich (mangels genauerer Recherchen) genau sagen ließe, wann zuerst der zerquälte Schriftsteller das Wort zur Klage ergriffen hat, bzw. wer der erste ist, der diesem Typus von Autor zugerechnet werden könnte. Ebenso kann die berechtigte Frage, ob die eben zitierten Autoren von Grillparzer bis Valéry sämtlich dem Typ „zerquälter Schriftsteller“ beizuzählen sind, an diesem Ort nicht eindeutig beantwortet werden. Als schwierig erweist sich, allgemein verbindliche Merkmale und Kriterien festzulegen, die darüber entscheiden, ob ein Autor dem Typus des zerquälten Schriftstellers entspricht oder nicht. Das starre Konzept der Typologie stößt an dieser Stelle mit den sehr spezifischen und immer auch Abweichungen von Mustern und Vorbildern implizierenden Selbstmodellierungen von Dichtern zusammen. Daher scheint es angemessen und auch durchaus geraten, die zur Disposition stehenden Dichter einzeln zu untersuchen und dabei fallweise zu bestimmen, ob Autor X als zerquälter Schriftsteller angesprochen werden kann, oder ob die vorhandenen Aussagen eine Typisierung eher unratsam erscheinen lassen. Denn zumindest muss für eine solche Bestimmung in Anschlag gebracht werden, ob sich in den Selbstzeugnissen des jeweiligen Autors das Leid am Künstlertum gewissermaßen als Grundmotiv herausschält und ob es möglicherweise

[64] Stifter 1947: 418, 15.1.1865.
[65] Ebd. 419.

anders und gegenteilig lautende Selbstcharakteristiken überwiegt, kurz: eine „Frequenz der Klagen“[66] (Reiner Stach) über künstlerische Blockaden und kreative Unzulänglichkeiten ist vonnöten, die das Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Schreiben als unverkennbar problembeladen charakterisiert.

Dennoch wäre es zu einseitig zu betonen, dass Literatur für zerquälte Schriftsteller nur in der Form der Qual existiert, denn gleich ob als regulative Idee oder als konkrete Erfahrung tritt das Schreiben mitunter auch als entschieden lustvolle Aktivität auf. Über den Künstler im Allgemeinen hat Hugo von Hofmannsthal in dem fiktiven Dialog „Über Charaktere im Roman und im Drama“ (1902) behauptet, dass er bei seiner Arbeit sowohl „die unerschöpfliche Qual der Ausführung“ erleidet als auch „die namenlose Wollust der Empfängnis, den entzückenden Ätherrausch des Einfalls“[67] empfindet. Für den Spezialfall des zerquälten Schriftstellers am Beispiel Franz Kafkas lassen sich zwar genug und übergenug Belege für die Negativerlebnisse des Künstlers anführen, doch sind ebenfalls, wenngleich in der Minderzahl, Aussagen wonnigen Entzückens belegt, etwa wenn Kafka gegenüber Felice Bauer das Schreiben als „äußerst wollüstige[s] Geschäft“[68] bezeichnet. Auch Gustave Flaubert, der ausweislich seiner Korrespondenz eindeutig als zerquälter Schriftsteller zu gelten hat, gibt zu Protokoll, dass die Literatur bei ihm „zu einer inhärenten Lustseuche geworden“ (FB 392, 5.8.1857) sei, wobei bei ihm dieser Lustaspekt noch stärker und in derber sexuellen Begriffen akzentuiert wird als bei Kafka.[69]

Um allerdings nicht die vielen kleinen Unterschiede, sondern den gemeinsamen Nenner zu betonen, könnte vielleicht vorläufig die Behauptung gewagt werden, dass die für den zerquälten Schriftsteller typischen Frustrationserlebnisse sich in der Regel entweder von einem Idealmodell herschreiben, das der Autor nicht erreicht (wie etwa das lustvolle Hervorbringen[70] oder der mühelose Schaffensakt des Genies), oder die sich auf ein Ide-

---

[66] Stach 2002: 436.

[67] Hofmannsthal 1991a: 33.

[68] Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 1976. S. 117, 23.-24.11.1912. Die folgenden Zitate erscheinen mit der Sigle „F“ einschließlich Seitenzahl und Datum im Text.

[69] Vgl. etwa die folgenden zwei Zitate: „Ich habe Arbeitspläne bis ans Ende meines Lebens, und wenn ich manchmal bittere Augenblicke erlebe, die mich fast vor Wut schreien lassen, weil ich meine Ohnmacht und meine Schwäche spüre, so gibt es doch auch andere, in denen ich Mühe habe, meine Freude zurückzuhalten. Etwas Tiefes und außerordentlich Wollüstiges fließt mir in heftigen Strahlen über wie ein Ausspritzen der Seele.“ (FB 243-244, 1853) „Ich habe große Schwierigkeiten mit *Karthago!* […] ich habe das Bedürfnis, mich ‚in der Stille des Arbeitszimmers’ inmitten der ‚Einsamkeit der Felder’ zu sammeln. Vielleicht wird es mir dort durch intensives Masturbieren meines armen Geistes gelingen, etwas daraus aufspritzen zu lassen?“ (FB 374, April 1857. Hervorhebung im Original).

[70] Anlässlich der mühevollen Arbeit an „Madame Bovary“ (1857) schreibt Flaubert im Nachblick auf seinen Roman „Die Versuchung des heiligen Antonius“ (1849): „*Saint Antoine* hat mich nicht ein Viertel

albild beziehen lassen, auf das sich der Autor ganz speziell hin entwirft, wie etwa das Bild des Märtyrers im Falle Flauberts:

> Die Kunst nährt sich, wie der Gott der Juden, nur von Sühneopfern. Auf, zerreiße Dich, geißle Dich, wälze Dich in der Asche, demütige die Materie, spei auf Deinen Leib, reiß Dir das Herz raus! Du wirst allein sein, Deine Füße werden bluten, ein infernalischer Ekel wird Deine ganze Reise begleiten, nichts, was die Freude der anderen ausmacht, wird die Deine hervorrufen, was für sie ein kleiner Stich ist, wird für Dich eine Zerreißung sein, und in diesem Sturm wirst Du verloren umhertreiben, nur mit dem schwachen Lichtschein am Horizont. (FB 279, 21. und 22.8.1853)

Flauberts Analogie von Kunst und Religion hebt wiederum ab auf den Gedanken, dass jedes große Kunstwerk dem Urgrund des Leidens entwächst. Diese stark religiös tingierte Kunstauffassung haben vor Flaubert auch andere wie etwa Nikolaj Gogol vertreten: „Die Gestimmtheit einer leidenden Seele ist schon etwas Heiliges, und alles, was von da herrührt, ist kostbar, und eine diesem Schoß entsprungene Dichtung steht höher als jede andere Poesie.“[71] Lenau dagegen spricht sich an einer Stelle sogar dafür aus, sich für ein gutes Gedicht kreuzigen zu lassen.[72] Obschon Flaubert diese Beispiele natürlich nicht gekannt hat, kann dennoch die Vermutung gewagt werden, dass seine Tendenz zur Asketisierung der Kunst und „Viktimisierung“ des Künstlers auf bereits vorhandene Dichterbilder zurückgreift und Flaubert diese sich in abgewandelter Form zu Eigen macht. Damit ist nunmehr einer jener primär diskursiven Aspekte in der Konstitution des zerquälten Schriftstellers angesprochen, die an dieser Stelle noch einmal gesondert betrachtet werden sollen.

Dritte Annäherung: Autorschaft, Medien, Subjektivität

Der Typ des zerquälten Schriftstellers zeichnet sich durch einen hohen Grad an Subjektivität und Selbstreferentialität aus. Damit so ein Typ überhaupt erst in Erscheinung treten kann, sind einige mediale und diskursive Vorbedingungen erforderlich. Zu diesen gehört sicherlich die Errichtung individueller Autorschaft im Zeitalter der Aufklärung.

---

der geistigen Anspannung gekostet, die mich die *Bovary* kostet. Es war nur ein Auffanggefäß; ich habe beim Schreiben nur Freude gehabt, und die achtzehn Monate, die ich damit verbrachte, jene fünfhundert Seiten zu schreiben, gehören zu den wollüstigsten meines ganzen Lebens.“ (FB 246, 6.4.1853. Hervorhebung im Original).

[71] Gogol 2002: 287, 15.2.1844.

[72] „Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenns nur ein gutes Gedicht gibt. Und wer nicht alles andere gerne in die Schanze schlägt, der Kunst zuliebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr.“ (Lenau 1971: 155, 13.3.1832).

Roland Barthes hat in seinem überaus einflussreichen Essay „Der Tod des Autors“ (1967) darauf hingewiesen, dass der Autor als Figur eine relativ moderne Erscheinung ist, „die vermutlich in dem Maß von unserer Gesellschaft hervorgebracht wurde, in dem sie im ausklingenden Mittelalter mit dem englischen Empirismus, dem französischen Rationalismus und dem persönlichen Glauben der Reformation den Glanz des Individuums oder, wie es vornehmer heißt, der ‚menschlichen Person’ entdeckt hat.“[73] Eine ähnliche Ansicht hat Boris Tomasevskij vertreten, für den der prononcierte Subjektivismus der Künstler des 18. Jahrhunderts dafür ursächlich sei, dass sich Name und Person des vorher völlig anonymen Autors nach vorn schöben und „das Interesse des Lesers […] sich vom Werk auf den Schöpfer aus[dehnten].“[74] Michel Foucault hat diese Entwicklung mit der rhetorischen Figur des Chiasmus beschrieben, den er zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert ansiedelt: bis zum 17. Jahrhundert konnten sich wissenschaftliche Texte nur durch den Aufweis des Autornamens legitimieren, wohingegen literarische Texte mehr oder weniger anonym zirkulierten. Ab dem 17. Jahrhundert ging die Anonymität jedoch immer mehr auf wissenschaftliche Diskurse über, während literarische Diskurse im verstärkten Maß auf ihren Autor hin befragt wurden.[75] Seit dem 18. Jahrhundert wird der Literatur Foucault zufolge eine Sonderstellung zugemessen, die die Kategorie des Autors als einigendes und sinnstiftendes Prinzip erforderlich macht, in anderen Worten: literarische Texte können fortan nur noch unter der Voraussetzung rezipiert werden, dass sie einem schreibenden Subjekt zugeordnet werden können:

> Man verlangt, dass der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinem Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen. Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt.[76]

Es muss betont werden, dass es Foucault nicht darum zu tun ist, „eine substantialistische Beschreibung oder prädikative Definition der *Kategorie* Autor“[77] vorzunehmen: „der Autor ist nicht mit dem empirischen Subjekt zu identifizieren, das zur Feder bzw. in die Tasten greift, sondern er ist Moment einer die empirische Subjektivität übergreifenden

---

[73] Barthes 2006: 57.
[74] Tomasevskij 2002: 51.
[75] Vgl. Foucault 2003b: 247; Foucault 2003c: 20-21.
[76] Foucault 2003c: 21.
[77] Bogdal 1995: 273. Hervorhebung im Original.

Formation."[78] Weil kein spezifisches Subjekt, sondern vielmehr eine Subjekt*position* bezeichnet werden soll, zieht Foucault es vor, von der Autor-Funktion statt vom Autor zu sprechen. Die Autor-Funktion ist „das Resultat einer komplexen Operation, die ein bestimmtes vernünftiges Wesen konstruiert, das man als Autor bezeichnet."[79] Basierend auf unterschiedlichen Operationsweisen, kann die Konstruktion eines Autors je nach Epoche und Diskurstyp variieren: „Man konstruiert einen ‚philosophischen Autor' nicht wie einen ‚Dichter'; man konstruiert den Autor der Romanliteratur im 18. Jahrhundert nicht so wie heute."[80] Wenngleich unter ganz anderen theoretischen Prämissen, hatte bereits Benedetto Croce am Beispiel des Dichters hervorgehoben, dass die Figur des Autors, die sogenannte „dichterische Persönlichkeit", im Verlauf der Textrezeption durch den Leser konstruiert wird.[81] So zutreffend dies auch ist, sollte demgegenüber aber ebenfalls bedacht werden, dass nicht nur die Rezipienten, sondern auch die Schreibenden selbst – die ja gleichzeitig auch immer Lesende sind – am Prozess der Konstruktion des Autors einen nicht unerheblichen Anteil haben. Foucault hat die Autor-Konstruktion zunächst noch der signifikativen Struktur des Textes zugeschrieben[82] und erst ein Jahr nach seinen Überlegungen zur Autor-Funktion eingeräumt, dass auch der Autor selbst sich bewusst mit der speziellen Autor-Funktion seiner Epoche in Beziehung setzen kann, sei es, dass er sie affirmiert, modifiziert oder revidiert:

> Was es [das Individuum, Anm. C. W.] schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es auch nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen lässt – dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert. Und wenn es das traditionelle Bild, das man sich vom Autor macht, umstößt, so schafft es eine neue Autor-Position, von der aus es in allem, was es je sagt, seinem Werk ein neues, noch verschwommenes Profil verleiht.[83]

Foucaults Ausführungen zur Funktionsweise der Kategorie „Autor" kennzeichnen die Genese und Zirkulation von Autorenbildern und Schriftstellertypen sowohl als diskursive Überformung wie auch als eigenmächtige Strategie, die man mit Stephen Greenblatt vielleicht als „self-fashioning" bezeichnen könnte.[84] Dieser Begriff soll später noch

---

[78] Arndt 2002: 4.
[79] Foucault 2003b: 247.
[80] Ebd. 248.
[81] Vgl. Croce 1970: 118.
[82] „Allerdings ist die Autor-Funktion in der Tat keine schlichte Rekonstruktion aus zweiter Hand, die von einem gegebenen Text wie von einem passiven Material ausgeht. Der Text trägt in sich immer eine bestimmte Anzahl von Zeichen, die auf den Autor verweisen." (Foucault 2003b: 249-250).
[83] Foucault 2003c: 21-22.
[84] Greenblatts Begriff der „self-fashioning", der im Anschluss an den späteren Foucault entwickelt wurde, soll hier in leichter Abwandlung zum Originalkonzept verstanden werden als die Möglichkeit einer stilisierten Selbstausfaltung schreibender Subjekte. Greenblatts Analyse der „self-fashioning"-Strategien in

einmal aufgegriffen werden. Um vorerst jedoch in Foucaultscher Terminologie zu bleiben: Die Konstruktion des spezifischen Autor-Typs „zerquälter Schriftsteller“ ist nicht nur, wie bereits erwähnt, an eine bestimmte Epoche gebunden (das 19. und späte 18. Jahrhundert), sondern auch an einen bestimmten Diskurstyp: der literarische Diskurs bzw. die „Dichtung“. Die Subjektposition in diesem Diskurs nimmt im 18. Jahrhundert die Figur des „Dichters“ ein, die sich dadurch auszeichnet, dass sie ein Wissen aus dem Innern der Individuen veräußerlicht und fixiert. Die Autor-Position „Dichter“ gestattet gewissermaßen eine Expansion des Sagbaren, indem sie die Anzahl der Diskursivierungs- und Verschriftungsmöglichkeiten erweitert: „Mit der neuen Autor-Position [des Dichters, Anm. C. W.] ist das Recht verbunden, zu sprechen, ohne beauftragt zu sein. Sie ist gewissermaßen ein institutionalisierter Schreibzwang der Individuen.“[85] Die hiermit angesprochene Diskursivierung von Innerlichkeit und Selbstbezug wird allerdings nicht alleine von dem Diskurstyp der Dichtung mit der spezifischen Subjektposition des Dichters betrieben, sondern in gleicher Weise auch von den in etwa selben Zeitraum kultivierten autoreflexiven Medien Brief und Tagebuch getragen. An dieser Stelle erscheint mir ein kleiner Exkurs über die Verbreitung der modernen Formen dieser Gattungen und ihrer spezifischen Medialität aus dem Grunde angebracht, weil die Entstehungsbedingungen des zerquälten Schriftstellers meines Erachtens an die Überschneidung der Autor-Position des Dichters mit der Ausdifferenzierung selbstreferentieller Medien gekoppelt ist. Entsprechend der Hintansetzung des empirischen Autors zugunsten der diskursiven Instanz der Autor-Funktion bei Foucault soll in diesem Zusammenhang nicht der Schreibtisch als Geburtsort oder empirisches Habitat des zerquälten Schriftstellers, sondern das Tagebuch und der Brief als die ihm eigenen Figurationsmedien verstanden werden.

Das von Foucault registrierte Ausgreifen der Autor-Funktion in literarischen Diskursen und das Aufblühen subjektiver, autobiographischer Textgattungen wie der Brief und das Tagebuch sind zeitlich ungefähr gleichlaufend. Die in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts um sich greifende Tagebuch- und Briefkultur ist Ausdruck einer allgemeinen Tendenz zum Subjektivismus, die durch religiöse Strömungen mit einem Zug zur Verinnerlichung vorbereitet wurde. Die prominenteste dieser Bewegungen ist sicherlich der Pietismus, dessen Anhänger es zu fortwährender Gewissensprüfung und wechselseitigen seelischen Offenbarungen drängte und die in bekenntnishaften Briefwechseln und

---

der Renaissance hat Friedhelm Marx auf die Moderne zu übertragen und speziell auf den Typus des Dichterpriesters (George, Lasker-Schüler) anzuwenden versucht. (Vgl. Marx 2002).

[85] Vgl. Bogdal 1995: 247.

Tagebüchern, die man in privaten Zirkeln einander vorlas, den ihnen gemäßen Ausdruck fanden.[86]

In der Mitte des 18. Jahrhunderts kann im Zeichen der Empfindsamkeit eine Säkularisierung des Brief- und Tagebuchkults ausgemacht werden, die darin besteht, dass die Fokussierung auf seelische Regungen nun auf das weltliche Gefühlsleben ausgreift.[87] Es entstehen in der Folge umfangreiche Briefwechsel und Tagebücher, welch letztere im Falle Lavaters sogar zu Lebzeiten publiziert werden.[88] Das Aufkommen der für diese Arbeit zentralen Künstler- und Dichtertagebücher ist für Ralph-Rainer Wuthenow hingegen „vorzugsweise ein Phänomen der Romantik und des 19. Jahrhunderts, autobiographische Erkundung und Analyse […].“[89] Gerade Briefe und Tagebücher von Schriftstellern weisen im Foucaultschen Sinne eine Autor-Funktion auf. Das Faszinationspotential dieser Dokumente erklärt sich aus dem ihnen untergeschobenen Spezifikum der Authentizität, die dem Autor in unverhüllter Gestalt zu begegnen verheißt. Noch Susan Sontag war der Ansicht, dass der Leser im Tagebuch „unmittelbar dem Ich [begegnet], das sich in den Werken des Ich verbirgt. Kein noch so hoher Grad der Intimität im Roman macht eine solche Begegnung möglich, mag der Autor auch in der ersten Person schreiben oder sich einer dritten Person bedienen, die offenkundig auf ihn selbst verweist.“[90] Die Ansicht einer Epiphanie des Autors durch das Medium des Tagebuchs, wie sie Sontag hier offenkundig vertritt, kann in der heutigen Zeit nicht mehr aufrechterhalten werden. Vielmehr wäre es richtig zu sagen, dass gleich, ob es sich um das Tagebuch oder um andere Textsorten handelt, der Autor nur als Text im Text figurieren kann.[91] Statt auf Authentizität und Selbsterkenntnis[92] wird daher auch in der Forschungsliteratur überwiegend auf Aspekte wie Selbststilisierung, „Literarisierung des Lebens“[93] und die „Fiktionalität eines jeden Tagebuchs“[94] verwiesen. Auch Manfred Jurgensen, der dem idealistischen Konzept eines autarken, selbstreflexiven Subjekts anhängt[95], hat die „[d]iarische Selbstdarstellung als Prozess der Fiktionalisierung“[96]

---

[86] Vgl. Nickisch 1991: 45; Boerner 1969: 42.
[87] Vgl. Boerner 1969: 43.
[88] Vgl. ebd. 45.
[89] Wuthenow 1990: 85.
[90] Sontag 1999: 94.
[91] Vgl. Ingold 1992: 426.
[92] „Das Tagebuch ist eng verbunden mit der sonderbaren Überzeugung, dass man sich beobachten kann und dass man sich erkennen soll.“ (Blanchot 1962: 256).
[93] Görner 1986: 40.
[94] Wuthenow 1990: 109.
[95] Detlef Kremer hält Jurgensen vor, dass er „den medialen Charakter des Schreibens unterschlägt“ (Kremer 1998: 121), für welchen Vorwurf er folgendes Zitat bei Jurgensen anführt: „Im Schreiben findet die individuelle Identität eine ihr gemäße Art der Selbstdarstellung.“ (Jurgensen 1979: 16).
[96] Jurgensen 1979: 6.

kenntlich zu machen gesucht: „Die ichgeschichtliche Dokumentation gestaltet einen literarischen Charakter; der sich biographisch darstellende Autor projiziert ein fiktionales Ich. / Nirgends zeichnet sich dieser Verwandlungsprozess deutlicher ab als im Tagebuch.“[97]

Der mit dem Schreiben des Tagebuchs einsetzende Prozess der Fiktionalisierung könnte im Zusammenspiel mit den speziell diaristischen Selbsttechniken[98] eventuell in Beziehung gebracht werden mit dem vorhin erwähnten Konzept der „self-fashioning“. Greenblatt bietet eine Spezifizierung dieses Konzepts mit dem Begriff der „narrative self-fashioning“, der eine Technik bezeichnet, mittels deren einzelne biographische Ereignisse in eine narrative Struktur eingeschrieben werden („the fashioning of one’s own story“[99]), die den Individuen eine flexible, manipulierbare Identität in Form einer (Lebens-)Geschichte verleiht.[100] In diesem Sinn könnte man argumentieren, dass auch das Tagebuch seit einer bestimmten Epoche für den Diaristen die Funktion der Vergewisserung und Konstruktion einer narrativ fundierten Identität hat; für den jungen Gottfried Keller war das Tagebuch sogar das Medium und Instrument, das die Integration bzw. Integrität des Ich erstrangig gewährleistet.[101]

Der Zug zu Fiktionalisierung und literarisierter Ich-Konstituierung ist freilich nicht nur dem Tagebuch eigen, sondern auch der Gattung Brief.[102] Karl Heinz Bohrer hat die Briefe der zweiten Romantikergeneration um 1800 als autonome Texte gelesen, „in denen das Ich sich gewissermaßen erst semantisch findet, erfindet.“ Namentlich in den Briefen Kleists, Brentanos und der Günderrode, die weniger „psychologisch-autobiographische Dokumente“ als vielmehr „hochgradig ästhetisch konstruierte[n]“[103] Texte darstellen, sieht Bohrer eine Verabschiedung des bis dahin gültigen Authentizitätsparadigmas beschlossen. Dafür figuriert im romantischen Brief erstmals eine neue

---

[97] Ebd. 7.
[98] Vgl. Gräser 1955: 30; Boerner 1969: 21-22; Hocke 1991: 412.
[99] Greenblatt 2005: 239.
[100] „If we constantly use devices of selection and shaping in accounting for our lives, if we insist upon the importance of certain ‘turning points’ and ‘crises’ or, in Freud’s famous modern instance, seize upon the plot of a Sophoclean tragedy to characterize our shared ‘family romance,’ then it is not surprising that we engage in a similar narrative selection when we reflect upon our shared historical origins.” (Ebd. 6).
[101] Bei Keller scheint Tagebuchführen allerdings eine rein männliche Angelegenheit zu sein: „Ein Mann ohne Tagebuch […] ist, was ein Weib ohne Spiegel. […] Jener hört auf, ein Mann zu sein, wenn er sich selbst nicht mehr beobachtet und Erholung und Nahrung immer außer sich sucht. Er verliert seine Haltung, seine Festigkeit, seinen Charakter, und wenn er seine geistige Selbständigkeit dahin gibt, so wird er ein Tropf. Diese Selbständigkeit kann aber nur bewahrt werden durch stetes Nachdenken über sich selbst, und geschieht am besten durch ein Tagebuch.“ (Keller 1945: 27) Der Vergleich mit dem Spiegel ist zwar verlockend, aber weil dieser Abschnitt durch die nicht unproblematische Einbeziehung so vieler heterogener Konzepte und Theorieelemente ohnehin schon sehr gedrungen ist, verzichte ich hier darauf, zusätzlich noch einen Exkurs zu Lacan einzuschalten.
[102] Vgl. Jurgensen 1979: 8.
[103] Bohrer 1987: 13.

Form der Subjektposition, die von Bohrer so genannte ästhetische Subjektivität, die weder Authentizität noch Handlungsorientierung anstrebt, sondern Selbstentblößung und Selbstbeobachtung zu ihren zentralen Prinzipien erhebt. Eng verbunden mit speziell ästhetisch-selbstreferentieller Subjektivität ist die „Bereitschaft, das soziale Ich zusammen mit dem Bedeutungsanspruch einer konventionell und sozial geregelten Sprache aufs Spiel zu setzen und sie dem Untergang preiszugeben."[104] Anstelle einer Einbindung in sprachlich konventionalisierte Formen der Intersubjektivität ist ästhetischen Subjekten „Selbsterfahrung immer nur im Modus einer besonders fiktionalen Darstellung fassbar"[105]; Bohrer bezeichnet ästhetische Subjektivität daher auch als „Alternative zur Anpassung des bürgerlichen Subjektivismus an das Realitätsprinzip."[106]

Bei aller Abneigung gegenüber teleologischen Geschichtsmodellen skizziert Bohrer eine historische Entwicklung, nach der ästhetische Subjektivität im romantischen Brief im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ihren Ausgang nimmt und in der Prosa und im Tagebuch des frühen 20. Jahrhunderts endgültig zum Programm erhoben wird. Exemplarisch hierfür sind nach Meinung Bohrers die Tagebücher Franz Kafkas mit ihrem „nicht-naturalistischen, fiktionalen Charakter."[107] Zurückgeführt wird die bei Kafka vielfach hervorgehobene „konsequente literarische Auffassung des Tagebuchs"[108] auf die Modellierung einer fiktional-ästhetisierten Identität, die die Diskontinuität seiner sozialen und psychologischen Identität auffangen soll: „Es geht um die Arbeit an einem fiktiven Ich, da sich das autobiographische Ich immer wieder auflöst."[109] Radikalisiert wird diese These noch im selben Absatz, wenn Bohrer den empirischen Kafka gewissermaßen zur Un-Person erklärt: „Außerhalb *existiert* hier kein Subjekt."[110] Denn nur im Tagebuch kommt das Subjekt gewissermaßen erst zu sich: „Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muss ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es." (T I 103, 16.12.1910)[111] Die Intention des Kafkaschen Tagebuchs, „schreibend Halt zu gewinnen", wie Wuthenow formuliert, ist sonach identisch mit seiner Funktion, schrei-

---

[104] Pfeiffer 1997: 186.
[105] Bohrer 1987: 13.
[106] Ebd. 14.
[107] Ebd. 15.
[108] Hornschuh 1987: 9. Vgl. auch Gräser 1955: 73; Jurgensen 1979: 196; Hocke 1991: 32-33.
[109] Bohrer 1987: 17. Für Gerhard Neumann sind vor allem Kafkas erste Tagebucheinträge eine „Sequenz von Versuchen, den Prozess der Herstellung von Individualität als Literatur in Szene zu setzen […]." (Neumann 2006: 51).
[110] Bohrer 1987: 17. Hervorhebung im Original.
[111] Wuthenow hat im Rückgriff auf dieses Zitat argumentiert, dass Kafkas Tagebuch nicht auf Selbstdarstellung oder Selbstreflexion abzielt: „Selbstdarstellung ist nicht die geheime Intention seines Tagebuchs, eher gibt es Halt, vielleicht sogar von Zeit zu Zeit Gewicht und Richtung. […] Statt von einer Selbstbespiegelung könnte man bei Kafka von einer im Tagebuch sich vollziehenden Selbstdurchdringung sprechen und vom Versuch eines Verzweifelnden, schreibend Halt zu gewinnen." (Wuthenow 1990: 221).

bend ein Selbst zu gewinnen. In dieser Perspektive kann die Konstruktion ästhetischer Subjektivität ebenfalls als fiktionale, bzw. narrative Selbstbildung im Modus diaristischen Schreibens bezeichnet werden, die für den Schreibenden im Allgemeinen und Kafka im Besonderen den Aspekt einer (nachträglichen) Identitätsvergewisserung bereithält: „Das Tagebuch ein wenig durchgeblättert. Eine Art Ahnung der Organisation eines solchen Lebens bekommen."[112]

Um den nun anstehenden Perspektivwechsel von Kafka als Diaristen zu Kafka als zerquälten Schriftsteller zu vollziehen, muss darauf hingewiesen werden, dass nicht nur das Tagebuchschreiben die Funktion hat, Halt zu verleihen, sondern dass bereits „das geringste Schreiben" Kafka eine Festigkeit verursacht, die „zweifellos und wunderbar"[113] ist.

Franz Kafka als zerquälter Schriftsteller

Auch wenn das dritte der als „Annäherungen" an den zerquälten Schriftsteller deklarierten Kapitel endlich bei dem Musterbeispiel Kafka angelangt ist, hat es womöglich den Anschein, als sei mit dem Einbezug Karl Heinz Bohrers das Konzept des zerquälten Schriftstellers etwas aus den Augen geraten. Diesem Eindruck muss durch den Hinweis entgegengewirkt werden, dass ästhetische Subjektivität bei Kafka gewissermaßen zur Voraussetzung seines zerquälten Schriftstellertums wird. Denn durch die mit diesem Begriff bezeichnete „völlige Selbstfiktionalisierung, die Kafka im Schreiben betreibt"[114] und die den Kern einer „Transformation von Leben in Schrift und Literatur"[115] bildet, wird dem Schreiben eine eigentlich kaum mehr steigerbare Bedeutsam-

---

[112] Franz Kafka: Tagebücher. Band 3: 1914-1923 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer. 2001. 3. Aufl. S. 41, 15.10.1914. Die folgenden Zitate hieraus werden mit der Sigle „T III" einschließlich Seitenzahl und Datum im Text angegeben.
Erwähnenswert in dieser Hinsicht ist auch der Eintrag vom 23.12.1911: „Ein Vorteil des Tagebuchführens besteht darin, dass man sich mit beruhigender Klarheit der Wandlungen bewusst wird, denen man unaufhörlich unterliegt […]. Im Tagebuch findet man Beweise dafür, dass man selbst in Zuständen, die heute unerträglich scheinen, gelebt, herumgeschaut und Beobachtungen aufgeschrieben hat […]." (T I 239).

[113] Franz Kafka: Tagebücher. Band 2: 1912-1914 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer. 1997. S. 209, 27.11.1913. Die folgenden Zitate hieraus werden mit der Sigle „T II" einschließlich Seitenzahl und Datum im Text angegeben.

[114] Pfeiffer 1997: 197.

[115] Kremer 1998: 122. Insbesondere gegenüber Felice Bauer hat Kafka diese Transformation als bereits abgeschlossenen Vorgang dargestellt: „Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein." (F 444, 14.8.1913) Schreiben ist demzufolge für Kafka die „einzige innere Daseinsmöglichkeit" (F 367, 20.4.1913): „Mein ganzes Leben ist auf Literatur

keit auferlegt, die bei der geringsten Störanfälligkeit den Schreibenden notwendig in eine handfeste Krise hineinmanövriert: „Mein Leben besteht und bestand im Grunde von jeher aus Versuchen zu schreiben und meist aus misslungenen. Schrieb ich aber nicht, dann lag ich auch schon auf dem Boden, wert hinausgekehrt zu werden.“ (F 65, 1.11.1912)

Die in Kafkas Selbstzeugnissen zahlreich verzeichneten Beschwerden über die Schwierigkeiten und Widerstände des Schreibens haben meines Erachtens in der teils emphatischen Anähnlichung des Schreibens mit einer vitalen Lebensfunktion[116] ihren Hauptgrund und werden durch seine hohen ästhetischen Ansprüche noch zusätzlich gesteigert: „Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie ‚Landarzt' noch haben, vorausgesetzt dass mir etwas derartiges noch gelingt (sehr unwahrscheinlich) Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann.“ (T III, 166-167, 25.9.1917) In Kafkas literarischen Ambitionen kann eine für die Moderne typische Selbstüberforderung ausgemacht werden – man denke an den obigen Ausspruch Goethes[117] –, die den Keim für sämtliche Verwerfungen seiner literarischen Versuche bildet:

> Diese ganze Litteratur ist Ansturm gegen die Grenze und sie hätte sich, wenn nicht der Zionismus dazwischen gekommen wäre, leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala entwickeln können. Ansätze dazu bestehn. Allerdings ein wie unbegreifliches Genie wird hier verlangt, das neu seine Wurzeln in die alten Jahrhunderte treibt oder die alten Jahrhunderte neu erschafft und mit dem allen sich nicht ausgibt, sondern jetzt erst sich auszugeben beginnt. (T III, 199, 16.1.1922)

An diese Zitate schließt sich eine bedenkenswerte Frage an: Welchen Anteil haben die auf Selbstentblößung und Selbstbeobachtung programmierten Schriftmedien Brief und Tagebuch an diesen Aussagen? Überspitzt formuliert: Sind Kafkas Problematisierungen seines eigenen Schreibens möglicherweise durch das Medium Tagebuch verursacht? Jurgensen stellt fest, dass das Tagebuch „[i]m Grunde seines Wesens […] stets *ein Kri-*

---

gerichtet, die Richtung habe ich bis zu meinem 30[s]ten Jahr genau festgehalten; wenn ich sie verlasse, lebe ich eben nicht mehr.“ (F 456, 28.8.1913).

[116] „Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung.“ (T II, 165, 31.7.1914). In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, in einem allgemeineren Sinne darauf hinzuweisen, dass literarisches Schreiben zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den Autoren als Möglichkeit angesehen wurde, „innerhalb der sich explosionsartig entwickelnden industriellen Massengesellschaft eine autonome Subjektposition bewahren zu können.“ (Bogdal 1999: 176) Im selben Maße allerdings, wie die Literatur „von den ‚jungen' Schriftstellern als dysfunktional erfahren“ (ebd. 178) wurde, erwies sich die Subjektposition für sie als instabil; die Selbstreferentialität der Autoren deutet Bogdal als Symptom dieser Instabilität: „Je prekärer die Subjektposition in der Ordnung des literarischen Diskurses erscheint, desto häufiger wird das Schreiben selbst thematisiert.“ (Ebd. 180).

[117] Vgl. S. 15. Für die Situation der Moderne um 1900 siehe auch Bogdal 1999: 178.

senbuch“[118] ist. Diese Aussage ist in ihrem Zug zur Totalisierung vielleicht nicht ganz haltbar, aber sie deutet auf eine interessante Besonderheit des Tagebuchs hin. Diese nimmt eine sehr konkrete Gestalt an, wenn man Kafkas Tagebücher mit einem Bezugstext in Kontrast setzen kann, wie etwa den Tagebuchaufzeichnungen von Max Brod über Franz Kafka im Zeitraum von Ende September bis Anfang Oktober 1912. Anhand dieser knappen Notizen zeichnet sich ein Bild Kafkas ab, wie man es aus dessen eigenen Tagebüchern freilich kaum gewinnen kann. Am 29. September 1912 etwa notiert Brod: „‚Kafka in Ekstase, schreibt die Nächte durch. Ein Roman, der in Amerika spielt.’“ Am 1. Oktober folgt der ähnliche Eintrag: „‚Kafka in unglaublicher Ekstase.’“ Und am Tag darauf heißt es: „‚Kafka, der weiter sehr inspiriert ist. Ein Kapitel fertig. Ich bin glücklich darüber.’“ Einen Monat später, am 3. November, berichtet Brod: „‚Zu Baum [Oskar Baum, Freund Brods und Kafkas, Anm. C. W.], wo Kafka sein wunderbares zweites Kapitel vorliest. Er ist ganz verliebt in F[elice Bauer, Anm. C. W.] und glücklich. Dieser Roman von ihm – ein Zauberwerk.’“[119]

Kann es aufgrund der vorherigen Bemerkungen noch überraschen, dass sich Aufzeichnungen in den Tagebüchern Kafkas, die Brods enthusiastische Kommentare bestätigen oder ihnen eine Art Entsprechung liefern würden, kaum finden lassen? Es gehört, wie Blanchot richtig bemerkt hat, zu den Eigenheiten des Tagebuchs, dass der Schriftsteller nicht über das Werk, das er schreibt, Tagebuch führen kann, sondern nur über das Werk, das er nicht schreibt.[120] Daher ist es nur folgerichtig, dass Kafka zu der Zeit, in der Brod den Freund dem Schreibrausch hingegeben fand, gar kein Tagebuch geführt hat: der letzte Tagebucheintrag im Jahr 1912 datiert vom 25. September, d. h. nur wenige Tage, bevor Brods Beobachtungen über Kafka einsetzen.

Ohne Zweifel lässt sich in der Einseitigkeit[121], mit der Kafkas Aussagen seinem Schreiben einen vexatorischen Charakter verleihen, auch ein Zug zur Selbstinszenierung erblicken. In dieser Hinsicht hatte der vorige Exkurs zu den Gattungen Brief und Tagebuch bereits klargelegt, dass das ihnen inhärente ästhetische Potential sie für Fiktionalisie-

---

[118] Jurgensen 1979: 15. Hervorhebung im Original.

[119] Zit. nach Brod 1966: 113.

[120] Vgl. Blanchot 1962: 257. Siehe hierzu auch den Tagebucheintrag von Virginia Woolf am 8.4.1921: „Morgens, 10 Minuten vor elf. Und ich sollte an Jacob’s Room schreiben; - kann es nicht, & werde statt dessen über die Gründe schreiben, warum ich es nicht kann – immerhin ist dieses Tagebuch eine freundliche alte Vertraute ohne bestimmtes Gesicht.“ (Woolf 1994: 163).

[121] Vgl. dazu auch den Kommentar André Gides zu seiner Art des Tagebuchführens: „Während langer Perioden des Gleichgewichts, des Wohlbefindens, des Glücks habe ich es nicht geführt; wohl aber während jener Zeiten der Depression, als ich seiner bedurfte, um mich wieder zu fangen, und wo ich larmoyant wirke, ächzend, erbarmungswürdig. / Sobald die Sonne wieder scheint, verliere ich mich aus den Augen und bin ganz mit der Arbeit und dem Leben beschäftigt. Mein Tagebuch spiegelt davon nichts wider, lediglich die Perioden meiner Verzweiflung.“ (Gide 1961: 233, 13.2.1924).

rungen und Selbstinszenierungen besonders anschlussfähig macht. Der Typus des zerquälten Schriftstellers wird in dieser Arbeit demnach als Konstrukt und als das Produkt einer Selbstinszenierung des Autors verstanden. Da die Konstruktion des zerquälten Schriftstellers[122] vornehmlich in den diarischen und epistolaren Selbstzeugnissen des empirischen Autors figuriert, könnte man daher vielleicht auch von einer Autorfiguration sprechen. Die Begrifflichkeit Bohrers aufgreifend, müsste man streng genommen die jeweiligen Autorfigurationen entweder als Tagebuch-Ich oder als Brief-Ich[123] ansprechen und diese wiederum von der empirischen Person Franz Kafka abgrenzen. Weil eine solche Benennungspraxis jedoch zu umständlich und stilistisch zudem unschön wäre, soll statt von Brief-Ich und Tagebuch-Ich nur von „Kafka“ die Rede sein.
Unbeschadet der von Bohrer und anderen vertretenen Auffassung, dass der Aspekt der Authentizität in modernen dichterischen Selbstzeugnissen eine eher untergeordnete Rolle spielt, sollen Kafkas Tagebücher und Briefe von seiner Biographie nicht isoliert betrachtet werden. Denn nicht nur helfen biographische Hintergründe die mitunter erratischen und enigmatischen Tagebucheinträge Kafkas einzuordnen und besser zu verstehen, auch können sie in Fällen der Abweichung den Zug zur Selbstinszenierung zweifelsfrei aufdecken.

Methodisches Vorgehen im zweiten Teil

Mit dem Typus des zerquälten Schriftstellers stellt sich leicht die Assoziation einer Ikonographie des Leidens ein, die möglicherweise durch die speziell visuellen Präsentationsformen des zerquälten Schriftstellers als Motiv vorgearbeitet ist. Bekanntlich war es in früheren Jahrhunderten üblich, dass dem Leser beim Aufschlagen eines Buches zuerst das Antlitz des Autors entgegentrat, das als Frontispiz dem Werk vorangestellt war.[124]

---

[122] Auch für Franz Kafka ist der Schriftsteller eine Konstruktion, und zwar eine „Konstruktion der Genusssucht“. (Vgl. Franz Kafka: Briefe. 1902-1924. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer 1975. S. 385, 5.7.1922. Die folgenden Zitate erscheinen mit der Sigle „B“ einschließlich Seitenzahl und Datum im Text).

[123] Laut Bohrer sind Kafkas Brief-Ich und sein Tagebuch-Ich insofern voneinander unterschieden, als Kafka in seinen Briefen keine ästhetische, sondern eine soziale Subjektivität aufzubauen versucht, deren Zusammenbruch in den Tagebüchern beobachtet werden kann. (Vgl. Bohrer 1987: 16) Für diejenigen Stellen aber, die das Schreiben thematisieren, spielt die Unterscheidung zwischen Brief-Ich und Tagebuch-Ich keine nennenswerte Rolle, zu bedenken ist indes der Aspekt des Adressatenbezugs bei den Briefen.

[124] Vgl. Gunter E. Grimm: Autorenbilder. Funktionen – Ikonographie – Rezitation. In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_autorenbilder.pdf (12.11.2007).

Im Zeitalter des zerquälten Schriftstellers ist diese Praxis zwar nicht mehr gängig, doch lässt sich aus seinen Selbstaussagen ebenfalls eine Art Physiognomie skizzieren. Diese Physiognomie ist freilich textueller Gestalt und basiert im Wesentlichen auf jenen „‚fest[n] Clichés oder Denk- und Ausdrucksschemata'"[125], auf die Curtius den Begriff des „Topos" bezogen hat. Der zerquälte Schriftsteller vereinigt in seiner Selbstrepräsentation verschiedene dieser Topoi, die nicht selten bis in die antike Tradition zurückreichen. Diese Traditionslinien bilden gleichsam Fluchtlinien, die sich in ihrem Fluchtpunkt, dem verhärmten Gesicht des zerquälten Schriftstellers, als tiefe Sorgenfalten einfurchen. Ein Autor, der (wenngleich nicht alle, so doch die prägnantesten) Topoi des zerquälten Schriftstellers in seinen Selbstzeugnissen vereinigt, ist Franz Kafka. Im zweiten Teil soll daher am Beispiel Kafkas der Grundriss einer Topik des zerquälten Schriftstellers entworfen werden. An der Gewichtung der vorangegangenen Abschnitte dürfte bereits deutlich geworden sein, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit um keine Studie *über* Kafka im engeren Sinne handelt. Kafka fungiert hier allgemein als Paradigma des zerquälten Schriftstellers; seine Selbstzeugnisse bilden sowohl Ausgangspunkt wie auch Zielpunkt der im Anschluss erfolgenden Einzelanalysen. Diese versuchen, die topischen Aussagen über das Schreiben zu kontextualisieren, indem sie „genealogisch" (in jenem allgemeinen Sinn, in dem Hutton ihn in Anschluss an Foucault verstanden hat[126]) zurückverfolgt und mit anderen autobiographischen, poetologischen und literaturtheoretischen Diskursen in Beziehung gesetzt werden sollen.

Die Auswahl der im Anschluss zu untersuchenden Topoi ist freilich nicht für jeden zerquälten Schriftsteller repräsentativ. Vielmehr handelt es sich um ein speziell auf Kafka gemünztes Ensemble unterschiedlicher Aspekte. Für diese wurden absichtlich Kapitelüberschriften gewählt, die isotop sind mit dem Wort „Angst" – ein für Kafkas Biographie und Gesamtwerk sicherlich zentraler Begriff.[127] Nach Vorbild der Lemmata tragen die folgenden Kapitel die Einzelnamen „Schutz", „Hemmung", „Lähmung", „Ekel", „Wahnsinn" und „Tod". Die Abfolge dieser Kapitel ist zwar nicht willkürlich gewählt, jedoch ergibt sich für den Leser daraus noch keine zwingende Lektüreanweisung. Dass es hier keine unumstößlich richtige Reihenfolge gibt, deuten allein schon die vielen Querbezüge an, die zwischen den Kapiteln bestehen und die im Text jeweils mit einem

---

[125] Kayser 1959: 72.

[126] „Der Genealoge zeichnet Muster geistiger Abstammung auf, die von der Gegenwart zurück in die Vergangenheit führen, wobei er nicht versucht, die formalen Anfänge aufzuspüren." (Hutton 1993: 152).

[127] Vgl. etwa die fast leitmotivische Häufigkeit dieses Wortes in Kafkas Korrespondenz mit Milena Pollak. (Franz Kafka: Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M.: 1995. Die folgenden Zitate erscheinen mit der Sigle „M" einschließlich Seitenzahl und Datum im Text).

Pfeil (→) gekennzeichnet werden. Eine Kurzdefinition dieser Topoi mag sicherlich einen ersten inhaltlichen Eindruck vermitteln und scheint ferner eine geeignete Überleitung zum zweiten Teil dieser Arbeit abzugeben:

- *Schutz* – Jeglicher äußere Einfluss, jede Zerstreuung ist dem Schreiben abträglich und dem Schreibenden ein Gräuel. Der Autor sondert sich von allen ab, sagt sich von allem los, um sein Werk zu schützen. In der Abgeschiedenheit, der Menschenferne, der Heimatlosigkeit wird das Werk dem Autor schließlich selbst zum Schutz.
- *Hemmung* – Der Autor ist blockiert, das Schreiben versagt sich ihm. Das bekannteste Schreibhemmnis ist eng verknüpft mit dem „horror vacui“ des weißen Blattes, der Tücke des Incipits, jener verfluchte erste Satz, der sich vor der Niederschrift sträubt und mit dem verglichen alles Nachfolgende doch so einfach wäre – oder eben auch nicht.
- *Lähmung* – Der Autor kommt zu spät. Es gibt da einen anderen, der ihm bereits vorangegangen ist. Von diesem geht eine beständige Bedrohung aus. Was der Vorgänger geleistet und geschrieben hat, wird dem Nachkommenden zur unübersteigbaren Hürde, er wähnt sich im Banne des Vorgängers, leidet unter „Einflussangst“ (Harold Bloom) und alles, was er dennoch hervorzubringen wagt, kann den Leistungen des Vorläufers kaum standhalten.
- *Ekel* – Das Geschriebene, das sich ihm nur mühsam entrungen hat, gefällt dem Autor nicht nur nicht, es ist ihm vollends zuwider. Er verwirft es – nicht nur, indem er es dem Feuer überantwortet, sondern indem er sich zu seinem unerbittlichsten Richter aufwirft und sein Erzeugnis mit Schmähungen überhäuft, die es als widerliche körperliche Ausscheidung ausweisen.
- *Wahnsinn* – Der Rausch, in den der Schreibende sich bisweilen steigert, fängt an ihn zu ängstigen. Der „furor poeticus“ nimmt alle Züge der Raserei an. Ihm wird klar: Schreiben führt geradewegs in den Wahnsinn. Aber auch umgekehrt gilt: ein Schriftsteller, der *nicht* schreibt, ist dem Wahnsinn rettungslos ausgeliefert.
- *Tod* – Das Werk, das dem Künstler früher Unsterblichkeit brachte, erfordert Opfer um Opfer. Das letzte ist der Autor selbst, der, durch das Schreiben zum Phantom geworden, sein Leben nur mehr innerhalb des Werkes vollzieht. Der „Tod des Autors“ ist schließlich der Preis, den der Autor für das Werk entrichten muss.

Zweiter Teil

Der zerquälte Schriftsteller am Beispiel Kafkas

SCHUTZ

Die Einsamkeit des Schreibenden. Gottgestützte und schriftgestützte Einsamkeit. Die Einsamkeit der Dichter: Petrarca und Flaubert. Die Schutzbedürftigkeit des Schreibens. Die Heimatlosigkeit des Schreibenden. Schreiben als Schutz.

Ich bin am liebsten allein. Im Grunde ist das ein Idealzustand. Mein Haus ist eigentlich ein riesiger Kerker. Ich habe das sehr gern; möglichst kahle Wände. Es ist kahl und kalt. Das wirkt sich auf meine Arbeit sehr gut aus. Die Bücher, oder was ich schreib', sind wie das, worin ich hause.
(Thomas Bernhard)

In einem Vortrag, den sie im Jahre 1928 in Cambridge gehalten hat, fordert Virginia Woolf als materielle Grundvoraussetzungen für jeden angehenden (weiblichen) Dichter ein jährliches Grundgehalt von 500 Pfund sowie „Ein Zimmer für sich allein". Die Notwendigkeit des letzteren unterstreicht dabei in besonders anschaulicher Weise das Beispiel der Jane Austen, die in Ermangelung eines eigenen Arbeitszimmers ihre literarische Arbeit im Wohnzimmer der Familie verrichten musste, in dem sie kaum ungestört schreiben konnte, sondern immerfort „allen Arten zufälliger Unterbrechung ausgesetzt war."[128] Wie sehr, unabhängig von ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeit, Autoren dieses „Zimmer für sich allein"[129] benötigen und wie störend nicht nur die Familie mitsamt den Bediensteten, sondern bereits ein Einzelner für den Schreibenden sein kann, zeigt das folgende Zitat sehr eindrücklich. In der Nacht vom 14. zum 15. Januar 1913 greift Franz Kafka in einem Brief an Felice Bauer einen leichthin geäußerten Wunsch der späteren Verlobten auf und kommentiert ihn mit den nachstehenden Worten:

> Einmal schriebst Du, Du wolltest bei mir sitzen, während ich schreibe; denke nur, da könnte ich nicht schreiben (ich kann auch sonst nicht viel) aber da könnte ich gar nicht schreiben. Schreiben heißt ja sich öffnen bis zum Übermaß; die äußerste Offenherzigkeit und Hingabe, in der sich ein Mensch im menschlichen Verkehr schon zu verlieren glaubt und vor der er also, solange er bei Sinnen ist, immer zurückscheuen wird – denn leben will jeder, solange er lebt – diese Offenherzigkeit und Hingabe genügt zum Schreiben bei weitem nicht. […] Deshalb kann man nicht genug allein sein, wenn man schreibt, deshalb kann es nicht genug still um einen sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht. (F 250)

[128] Woolf 1986a: 76.
[129] Die Funktion eines Zimmers umreißt Roland Barthes mit den knappen Worten: „Zimmer: Ort der Phantasiebildung, insofern er geschützt ist, sich der Überwachung entzieht." (Barthes 2007: 104).

In Kafkas Replik an Felice Bauer kommt eine topische Vorstellung zum Ausdruck, die die Person des Schreibenden an das Los der Einsamkeit kettet. „Wir schreiben zwar nicht immer darum, weil wir einsam sind, aber wir müssen doch einsam seyn wenn wir schreiben wollen“[130], bemerkte Johann Georg Zimmermann hierzu in seiner 1784/85 erschienenen monumentalen Studie „Über die Einsamkeit“. „[D]er Autor ist Einsiedler“ hat Ernst Jünger fast genau 200 Jahre später ein wenig verabsolutierend festgestellt und diesen *Topos* mit einer *Topologie* besonderer Orte („Mikro-Klimate“) verknüpft, in denen das Schreiben besser gedeiht als irgendwo sonst.[131] Die Literatur- und Kulturgeschichte kennt genug und übergenug Beispiele dieser besonderen Orte, die in erster Linie Einsamkeitsorte[132] sind: Man denke etwa an Montaigne, der sich an seinem 38. Geburtstag in seine „Zitadelle“ zurückzog, um seine „Essais“ zu schreiben; an Rousseau, der in der Einsiedelei in Montmorency seine bekanntesten Werke verfasste; an Kleist, der – Rousseaus Muster folgend – auf der Delosea-Insel im Thuner See sein erstes Theaterstück vollendete; an Henry David Thoreau, der zwischen 1845-1847 in einer Blockhütte in Concord am Waldensee die symbolische Dichtung „Walden“ schrieb; oder an Arno Schmidt, der in der niedersächsischen Einöde Bargfelds keinerlei Nachbarn, aber dafür ideale Arbeitsbedingungen vorfand. Diese Reihe ließe sich freilich um eine Vielzahl von weiteren Beispielen ergänzen; worum es in dieser Aufzählung lediglich geht, ist anhand prägnanter Muster die Verkopplung von Einsamkeitsorten und Schreiborten aufzuzeigen, die bei aller topographischer Verschiedenheit vielleicht noch am ehesten mit Foucaults Begriff der Heterotopie umklammert werden können. Der Schreibort als heterotopischer Ort ist im Gegensatz zur Utopie in konkreten Räumen verortet und, zumal bei Autoren wie Rousseau oder Thoreau, als realisierte Utopie gegen andere gesellschaftliche Orte in Stellung gebracht.[133]

Um die räumliche Singularisierung und die soziale Selbstisolierung des Schreibenden in der Geschichte zurückzuverfolgen, muss man allerdings weit ausholen und dabei einige Verkürzungen in Kauf nehmen. Noch bevor der einsame Leser (beziehungsweise die einsame Leserin) kulturhistorisch in Erscheinung tritt, begegnet der einsame Autor.

---

[130] Zimmermann 1785: 344. Zit. bei Wagner-Egelhaaf 2000: 270, Anm. 4.

[131] Jünger 1984: 186.

[132] „Einsamkeitstechniken sind *heterotopische* Praktiken. Sie projizieren die erwünschten (oder gefürchteten) Wirkungen der Einsamkeit auf jenen fremden Ort, an dem wir allein sind. Einsamkeit wird gleichsam als ‚Einsamkeitsort’ modelliert; und die Geschichte der Einsamkeitstechniken lässt sich daher auch als Ideengeschichte der Einsamkeitsorte entwickeln.“ (Macho 2000: 38. Hervorhebung im Original) Die Formulierung „heterotopische Praktiken“ geht sehr wahrscheinlich auf Michel Foucaults Begriff der „Heterotopien“ zurück, mit dem Orte gemeint sind, „die vollkommen anders sind als die übrigen. Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume.“ (Foucault 2005: 10).

[133] Vgl. Dünne 2003: 367.

Beiderlei Auftreten ist durch medientechnologische Innovationen bedingt: Verdankt der in seine Lektüre vertiefte Leser seine Einsamkeit der Erfindung und Verbreitung des Buches, so ist die Einsamkeit des Schreibenden eine wenn auch mit Jahrhunderte langer Verspätung eintreffende Folge der Erfindung der Schrift; Aleida und Jan Assmann sprechen daher von einer „*schriftgestützten Einsamkeit*“[134]. Die Erfindung und Ausdifferenzierung der Schrift entbindet, à la longue betrachtet, den Sender von der Präsenz des Empfängers, der im Zeitalter der mündlichen Überlieferung noch ihm leibhaftig gegenübergestellt war, um das gesprochene Wort zu vernehmen und seinerseits weiter zu tragen. Die Schrift als ein distales Medium interveniert in einem langwierigen Prozess in diese wesentlich auf Nähe basierende Sprecher-Hörer-Dyade, sie kategorisiert die Kommunikationsteilnehmer in Autoren und Leser, indem sie beide räumlich und zeitlich distanziert und, zumal dank der Erfindung des Buchdrucks, zum ersten Mal überhaupt eine „interaktionsfreie Kommunikation“[135] ermöglicht.[136]

Die schriftgestützte Einsamkeit im abendländischen Kontext rekurriert auf die Techniken, die die Philosophie[137] und allen voran das Christentum entwickelt hatten. Hier ist vor allem das Anachoreten- und das Mönchtum zu nennen, das sich am christlichen Ideal der Askese orientierend im 4. Jahrhundert n. Chr. auszubilden begann und eine „gottgestützte Einsamkeit“[138] initiierte. Programmatisch für die gottgestützte Einsamkeit sind Entsagung, Abwendung von allem Weltlichen, Selbstverbannung in entlegene oder wüste Orte, Beschränkung des Geistes auf das Gebet und Befreiung von allen Gedanken, die sich nicht auf Gott beziehen.[139] Das Mönchtum institutionalisierte die Einsamkeit und monopolisierte sie gleichsam bis in die frühe Neuzeit hinein, insofern die monastische Einsamkeit die einzig gesellschaftlich akzeptierte darstellte, die jeden der Kritik aussetzte, der nicht in diesem Zusammenhang verortet war und dennoch auf Geselligkeit und soziale Einbindung verzichtete.[140] Mit dieser Kritik hatte sich auch der

---

[134] A. Assmann/ J. Assmann 2000: 14. Hervorhebung im Original.
[135] Ebd.
[136] Vgl. Gumbrecht 1988: 21; Koschorke 1999: 171.
[137] „Als der erste einsame Denker der Philosophiegeschichte darf Heraklit gelten, von dem es heißt, dass er *anachoresas* und *misanthropesas* (zurückgezogen und menschenfeindlich) lebte. Heraklit zog sich aus der Stadt in den Tempel zurück und setzte offenbar bewusst Einsamkeit als Kulturtechnik ein, um in der Absonderung von den Menschen zu neuen Einsichten vorzudringen.“ (A. Assmann / J. Assmann 2000: 17. Hervorhebung im Original) Unter den Dichtern ist Bruno Snell zufolge Euripides „der erste Dichter, von dem man erzählte, dass er die Einsamkeit gesucht hätte. Er habe sich, so heißt es in seiner Biographie […] von der Menge zurückgezogen nach Salamis in eine Höhle am Meer.“ (Snell 1965: 168).
[138] A. Assmann / J. Assmann 2000: 15.
[139] Vgl. Décarreaux 1964: 23.
[140] Ein interessantes Beispiel für den spannungsgeladenen Konflikt zwischen dem Leben in Einsamkeit und dem in Geselligkeit ist das 1215/16 entstandene Epos „Der Wälsche Gast“ von Thomasin von Zerc-

Dichter auseinanderzusetzen, bei dem sich die religiösen Einsamkeitstechniken zum ersten Mal im Abendland in ästhetisch säkularisierter Form wieder finden, nämlich bei Francesco Petrarca.[141] Petrarca ist nicht nur der Sänger, der in seinen Sonetten der Laura huldigte, sondern auch der Verfasser zweier Werke, die die Einsamkeit thematisieren („De vita solitaria", „De otio religioso"). Die Einsamkeit selbst war für ihn, der sich „Silvanus" oder „Silvius" (Der Waldeinsame) nannte, „Thema und Bedingung seiner Arbeit"[142]. In Petrarcas (Auto-)Biographie finden sich nicht nur Motive, die auf typisch moderne Dichterbiografien verweisen (z. B. der Lesehunger des kleinen Petrarca, der Konflikt mit dem Vater, der seinen Sohn zu einem „nützlichen" Beruf bestimmen möchte und zu Petrarcas großen Jammer dessen Bücher verbrennt), auch ist Petrarca, nach Ausweis von Karlheinz Stierle, „ein Intellektueller, der zum ersten Mal das Studium und seine Schriftkultur zum Programm der Selbstverwirklichung macht."[143]

In dem 1346 begonnenen und 1356 vollendeten Werk „De vita solitaria" wird das Für und Wider der Petrarca beherrschenden Gegensätze des geschäftigen Stadtlebens einerseits und des idyllischen Landlebens andererseits sowie die des „homo occupatus" und des „homo solitarius" abgewogen. Petrarca charakterisiert sich hier selbst als homo occupatus, der zwar die Stadt flieht und die Einsamkeit anstrebt, sich aber nicht völlig den weltlichen Dingen entschlagen kann wie sein Bruder Gerardo, der als Mönch zurückgezogen im Kloster lebte. Mit dem Rückgriff auf die Antike argumentiert Petrarca für eine neue Form der Einsamkeit, die sich von der extremen eremitischen Weltabgewandtheit des homo solitarius unterscheidet. Petrarca stellt dem christlichen Konzept des homo solitarius den antik-heidnischen „homo litteratus" an die Seite, dem das mönchische Leiden der Acedia durch die Befassung mit Wissenschaften und Künsten erspart bleibt. Die ästhetisch säkularisierte Einsamkeit, die mit Petrarca anhebt, ist demnach zunächst eine „mittlere Einsamkeit"[144], die sowohl Gott als auch den Menschen verbunden bleibt und das Schreiben als eine gesellschaftszugewandte Tätigkeit festlegt.

Wie sich der Einsamkeitstopos des Schreibenden von Petrarca ausgehend durch die Jahrhunderte weiterentwickelt und transformiert, ist hier natürlich auch nicht ansatzweise wiederzugeben. Es bleibt ein Rest an Unbeholfenheit an dem Ansinnen haften, in

---

laere, in dem der Autor in einem fingierten Dialog mit seiner Schreibfeder die Kritik an seiner Abkehr vom höfischen Leben reflektiert. (Vgl. Wenzel 2000: 257-264).

[141] Vgl. Rehm 1969: 8.

[142] Moos 2000: 214.

[143] Stierle 1992: 26. Zitat im Wortlaut abweichend und irrtümlich Loris Sturlese zugeschrieben bei Moos 2000: 214. Bestätigung fand diese Einschätzung in jüngerer Zeit durch Christian Moser: „Petrarca figuriert […] als der Entdecker einer spezifisch literarischen Form von Subjektivität." (Moser 2006: 683).

[144] Moos 2000: 222. Ebensogut könnte man von einer Idiorrhythmie sprechen, die Roland Bartes als „Gleichgewicht zwischen Einsamkeit und Zusammenkunft" definiert. (Barthes 2007: 121).

einem Satz ein halbes Jahrtausend zu überspringen und sei es auch unter den Vorzeichen der *Inversion* und der *Retroversion*, die Petrarca mit dem 19. und frühen 20. Jahrhundert immerhin antithetisch verbinden: stand am Anfang der ästhetisch-säkularen Einsamkeit eine gemäßigte Einsamkeit, die sich von der radikalmonastischen abgrenzte und die den Menschen im Sinne einer profanen Idiorrhythmie zugekehrt blieb, so findet sich im bürgerlichen Zeitalter der Kunstautonomie bei vielen Künstlern und Dichtern eine Tendenz zur Vereinzelung und gesellschaftlichen Isolation, die sich vielleicht als Kontrafaktur der monastischen Einsamkeit bezeichnen ließe.[145]

Einer dieser „ästhetischen Anachoreten“[146] ist Gustave Flaubert, der den ursprünglich biblischen[147], von Sainte-Beuve ins Ästhetizistische gewendeten Begriff des Elfenbeinturms wiederholt auf sich bezogen hat und der gegenüber Iwan Turgenjew bekennt: „Ich habe immer versucht, in einem Elfenbeinturm zu leben […].“ (FB 618, 13.11.1872)[148] Flauberts Elfenbeinturm ist sein Landgut in Croisset, das nach Walter Magaß „halb Schutz- und Pflegezone, halb Imaginations- und Meditationsraum“[149] darstellt und in das sich der Autor des „Heiligen Antonius“ zum Schreiben immer wieder zurückzieht. Hier lebt Flaubert, wie er an George Sand und die Brüder Goncourt schreibt, „völlig wie eine Auster“[150], bzw. wie ein einsamer Bär in seiner Höhle[151] oder eine Schnecke in ihrem Haus[152]. Nach eigener Aussage fühlt sich Flaubert in der Einsamkeit am wohlsten (FB 614, 5.10.1872), weshalb es auch nicht verwundert, dass seine Ausflüge nach Paris allenfalls der Recherche, nie aber der eigentlichen literarischen Arbeit dienen: „Ich werde in Paris niemals gut schreiben, das weiß ich. […] Ich brauche zum Schreiben die Unmöglichkeit (selbst, wenn ich es wollte), gestört zu werden.“ (FB 260, 6. - 7.6.1853) Die Abgesondertheit und Abwendung vom gesellschaftlichen Leben ist – und das ist eine Neuerung seit dem frühen 19. Jahrhundert – in Flauberts Korrespondenz bereits als

---

[145] Bezeichnend hierfür ist bei einigen Dichtern die Identifizierung mit Mönchen, etwa bei Gogol: „Es ist nicht Sache des Dichters, sich unter das Marktgetümmel der Welt zu drängen. Wie ein schweigsamer Mönch lebt er in der Welt, ohne ihr zuzugehören, und seine makellose Seele kennt allein das Zwiegespräch mit Gott.“ (Gogol 2002: 108, 28.11.1836) Vgl. auch Paveses Diktum: „Die *Künstler* sind die Mönche des bürgerlichen Zeitalters.“ (Pavese 1963: 152, 25.7.1940. Hervorhebung im Original).

[146] Kremer 1998: 136. Flaubert hat sich verschiedentlich als „Priester“, „Mönch“ und „Eremit“ bezeichnet. Vgl. FB 251, 1.6.1853; 300, 14.12.1853; 404, 23.1.1858; 514, 12./13.1.1867. In einigen Briefen nennt sich Flaubert Polykarp in Anlehnung an den Märtyrer Polykarp von Smyrna. (Vgl. Dünne 2003: 238-250).

[147] Vgl. Hoheslied 7,5.

[148] Vgl. auch: „Der Elfenbeinturm, der Elfenbeinturm, und die Nase hoch zu den Sternen!“ (FB 263, 20.6.1853).

[149] Magaß 2000: 145.

[150] Flaubert / Sand 1992: 184, 9.9.1868; Flaubert 2004: 119, 7.1.1865.

[151] Vgl. FB 58, Ende Juli, Anfang August 1845; 142, 4.6.1850; 164, 15.12.1850; 711, 25.1.1880; Flaubert 2004: 138, 26.9.1865 oder den Vergleich mit einem Eisbären: „Ein Eisbär ist nicht einsamer und ein Gott nicht gelassener“ (FB 414, 26.12.1858).

[152] Vgl. FB 162, 15.12.1850; 178, 21.10.1851.

notwendige Bedingung des künstlerischen Schaffens gesetzt. In seinen Briefen kommt sowohl das Leiden an dieser Isolation zum Ausdruck wie sie andererseits auch als erzwungene schicksalhafte und heldisch zu ertragene Bürde bejaht wird. Zuweilen schlägt Flauberts Option für die Kunst und die Einsamkeit in ein ästhetizistisches Credo um, das das dekadente Ressentiment gegen „das Leben“ bereits vorwegnimmt: „Das Leben ist eine so hässliche Angelegenheit, dass das einzige Mittel, es zu ertragen, darin besteht, ihm aus dem Weg zu gehen. Und man geht ihm aus dem Weg, indem man in der Kunst lebt, in der unaufhörlichen Suche nach dem Wahren, das durch das Schöne wiedergegeben wird.“ (FB 376-377, 18.5.1857)[153]

Im Hinblick auf Flaubert hat Pierre Bourdieu die asozialen Implikationen des Schreibens in der Moderne hervorgehoben: „Schreiben setzt alle Determinierungen, alle grundlegenden Zwänge und Beschränkungen des gesellschaftlichen Daseins außer Kraft.“[154] Dieser Satz lässt sich ohne weiteres auch auf Franz Kafka beziehen, der Gustave Flaubert bezeichnenderweise zu seinen eigentlichen Blutsverwandten gerechnet hatte (F 460, 2.9.1913). Trotz der bestehenden, teilweise gravierenden Unterschiede im Selbstverständnis der Dichterjunggesellen Flaubert und Kafka[155] ist die Parallele schon deshalb gerechtfertigt, weil Kafkas und Flauberts Selbstrepräsentationen als einsame Dichter einige Affinitäten aufweisen. So stellt Kafka wenige Tage nach einem Tagebucheintrag fest, dass er eine Briefstelle Flauberts fast Wort für Wort übernommen hat.[156] In Kafkas autobiographischen Zeugnissen ist die Fixierung auf die Literatur durch eine „gewillkürte Vereinzelung“[157], einem gewollten Bruch mit der Familie und dem angestammten Milieu motiviert. Kafka ist geleitet von dem „Wunsch nach besinnungsloser Einsamkeit“ (T II 179, 1.7.1913), er ist ein „Einsiedler aus Zwang“ (T I 99, 7.11.1910) und „muss viel allein sein. Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des Alleinseins.“ (T II 184, 21.7.1913) Man erahnt aus diesen wenigen Worten bereits die

---

[153] Vgl. auch S. 176-177: „Ich hasse das Leben. […] Ja, das Leben und alles, was mich daran erinnert, dass man es ertragen muss. Es ist für mich eine Qual zu essen, mich anzuziehen, auf zu sein.“ (21.10.1851). Zu Recht weist Jörg Dünne aber darauf hin, dass Flauberts Ekel an der Welt sich nicht in Eskapismus erschöpft, wie seine vielen Aufenthalte in Paris zeigen. Lebensmittelpunkt bleibt jedoch zeitlebens Croisset, das Flaubert in seinen Briefen nicht (nur) als idyllischen Rückzugsort, sondern als heterotopischen Gegenort auch politisch versteht. (Dünne 2003: 370-371, 373).

[154] Bourdieu 2001: 58.

[155] Vgl. Kremer 1998: 137. Neben dem Distinktionsmerkmal des Zynismus (Flaubert), das Kremer anführt, müssen auch die Selbstzweifel und die Fragwürdigkeit der künstlerischen Existenz genannt werden, die bei Kafka viel stärker akzentuiert werden.

[156] Am 9.5.1912 notiert Kafka: „Wie ich mich gegen alle Unruhe an meinem Roman festhalte, ganz wie eine Denkmalsfigur die in die Ferne schaut und sich am Block festhält.“ (T II 70). Am 6.6.1912 stößt er bei der Lektüre der Briefe Flauberts auf eine Stelle, die er aufgrund der Ähnlichkeit mit seiner Aufzeichnung zitiert: „Mein Roman ist der Felsen, an dem ich hänge und ich weiß nichts von dem was auf der Welt vorgeht.“ (T II 74) Vgl. Flaubert / Sand 1992: 184, 9.9.1868.

[157] Vietta 1983: 257.

Schwierigkeiten und Spannungen, die aus so einer Einstellung Kafka in seinen Beziehungen zu Frauen erwachsen sollten. Gegenüber der Verlobten Felice Bauer beschreibt sich Kafka denn auch als ein Mensch, der ein „Klosterleben“ (F 451, 24.8.1913) führt und „kraft seiner unabänderlichen Bestimmung die meiste Zeit in seinem Zimmer steckt“ und seine „Wohnung selbst vor meinem besten Freunde am liebsten zusperren würde“ (F 457, 28.8.1913). Derlei Selbstcharakterisierungen stellen gewiss keine strategisch besonders Erfolg versprechende eheliche Anbahnung dar und sie sind natürlich auch nicht als solche intendiert. Das bürgerliche Gebot konjugaler Bindung und die Sehnsucht nach familiärer Integration kollidiert in Kafka auf denkbar unsanfte Weise mit seiner Hingabe an die Literatur, die jegliche intimere Beziehung zu einem anderen Menschen untersagt und einen quälenden fünfjährigen Briefwechsel sowie zwei Verlobungen und Entlobungen in Gang setzt. Felice Bauer, deren Bekanntschaft mit Kafka am 13. August 1912 zeitlich mit einer produktiven schriftstellerischen Phase Kafkas zusammenfällt, ist „nicht nur der größte Freund, sondern gleichzeitig auch der größte Feind“ (F 616, Ende Oktober/Anfang November 1914) von Kafkas literarischer Arbeit. Nachdem Kafkas fruchtbare Phase 1913 bereits wieder abflaut und die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft mit Felice Bauer immer konkreter wird, gerät die ohnehin unsichere Existenz des Schriftstellers Kafka noch stärker in Gefahr, und das Wechselspiel von Qual und Selbstqual nimmt seinen Lauf. Kafka zwängt der Geliebten das quälerische double-bind seiner Simultanbitten „‚Behalte mich lieb’ und ‚Hasse mich!’“ (F 341, 17.-18.3.1913) auf und liefert dabei weit mehr Argumente für die zweite Aufforderung. Von der Wirkungsabsicht her in diese Kategorie fallen etwa auch die Briefstellen, in denen Kafka seiner Geliebten eine mögliche gemeinsame Zukunft ausmalt, wie diejenige vom 22. August 1913, in dem es in einer Anspielung auf einem vergnügten Urlaubsaufenthalt Felice Bauers in Westerland heißt:

> Nicht das Leben dieser Glücklichen, die Du in Westerland vor Dir hergehen siehst, erwartet Dich, nicht ein lustiges Plaudern Arm in Arm, sondern *ein klösterliches Leben an der Seite eines verdrossenen, traurigen, schweigsamen, unzufriedenen, kränklichen Menschen*, der, was Dir wie ein Irrsein erscheinen wird, mit unsichtbaren Ketten an eine unsichtbare Literatur gekettet ist, und der schreit, wenn man in die Nähe kommt, weil man, wie er behauptet, diese Kette betastet.“ (F 450. Hervorhebung im Original)

Kafka präsentiert sich als Klosterbewohner, der augenscheinlich von der Mönchskrankheit der Acedia („verdrossen“, „traurig“, „schweigsam“, „unzufrieden“, „kränklich“) befallen ist. Unausgesprochen bleibt hier, dass für die Verlobte eigentlich kein Platz ist, wie das nächste, zeitlich frühere Beispiel noch deutlicher zeigt. Wie oben kommen die

Aspekte des Gefangenseins („unsichtbare Ketten“) und der Geisteskrankheit („Irresein“) erneut zum Tragen. Es ist der eingangs zitierte[158] Brief von der Nacht vom 14. auf den 15. Januar 1913, worin die Anwesenheit von Felice Bauer beim Schreiben mit Nachdruck abgelehnt wird, und in dem Kafka wie folgt fortfährt:

> Oft dachte ich schon daran, dass es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde! Ohne Anstrengung! Denn äußerste Koncentration kennt keine Anstrengung. Nur, dass ich es vielleicht nicht lange treiben würde und beim ersten, vielleicht selbst in solchem Zustand nicht zu vermeidendem Misslingen in einen großartigen Wahnsinn ausbrechen müsste. *Was meinst Du, Liebste? Halte Dich vor dem Kellerbewohner nicht zurück!* (F 250. Hervorhebung im Original.)

Abgesehen von der Gefahr des → Wahnsinns, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann, ist Kafkas unterirdische Vision der Kellerexistenz wegen ihrer Paradoxie bedeutsam: Ein hoher Grad an sinnlicher Deprivation und räumlicher Reduktion wird dem Schreibenden notwendig, um ein Maximum an kreativer Kraft und gedanklicher Freiheit zu entfesseln.[159] Diese Wechselseitigkeit von literarischer Produktivität und (selbst)auferlegter räumlicher Fixierung lässt wiederum an einige prominente Beispiele aus der Literaturgeschichte denken, zum einen an den Marquis de Sade, dessen Gesamtwerk beinahe ausnahmslos hinter Gittern entstanden ist, oder an das Beispiel des William Sidney Porter, der als Leiter einer Bankfiliale wegen Veruntreuung zur Freiheitsstrafe verurteilt wurde und das Gefängnis 1902 als der Kurzgeschichtenerzähler O. Henry wieder verließ.

Was Kafka von diesen Autoren selbstverständlich unterscheidet, ist, dass seine „selbstverhängte lebenslängliche Einzelhaft mit Schreibutensilien“[160] Imagination ist und bleibt. Den Einsamkeitsort, der Schutz bietet, das Schreiben von allen denkbaren Störfaktoren abschirmt und den Schreibenden mit Heiterkeit und Ruhe umfriedet, gibt es für Kafka nicht und schon gar nicht im Zimmer der elterlichen Wohnung, dem „Hauptquartier des Lärms“ (T I 176, 5.11.1911)[161]. Kafkas Erzählung „Der Bau“ (1923/24), in

---

[158] Vgl. S. 36.

[159] So etwa André Gide, der zum Schreiben des *Allain* einen Ort sucht, der seiner „erträumte[n] Zelle“ nahe kommt, in der er sich „‚wie in einem Turm’“ einschließen kann, um von „allen Fesseln los“ zu sein.“ (Gide 1961: 10, 18.3.1890).

[160] Sokel 1980: 36.

[161] Das Zitat stammt aus einer Prosaminiatur, die ein Jahr später unter dem Titel „Großer Lärm“ (Kafka 2004: 343) in den Herder-Blättern veröffentlicht wurde, und zu der Kafka erläutert: „Nein, ganz zurückgezogen von meiner Familie lebe ich nicht. Das beweist die beiliegende Darstellung der akustischen Ver-

dem ein maulwurfähnliches Tier in einem scheinbar perfekten Schutzbau sich dennoch von außen bedroht wähnt, ist verschiedentlich als Allegorie auf Kafkas bedrohte Schriftstellerexistenz aufgefasst worden.[162] Diese These erhellt vor allem aus dem Eingangssatz eines Briefs vom 12.7.1922 an Max Brod: „Liebster Max, eben laufe ich herum oder sitze versteinert, so wie es ein verzweifeltes Tier in seinem Bau tun müsste, überall Feinde, vor diesem Zimmer Kinder und vor dem zweiten auch, gerade wollte ich schon weggehen, da ist, wohl nur augenblicksweise, Ruhe und ich kann Dir schreiben." (B 390) Nach einigen gescheiterten Versuchen, in ländlicher Zurückgezogenheit literarisch aktiv zu werden, bekennt Kafka dem Freund, „den Glauben daran [zu verlieren], dass es noch irgendwo auf der Oberfläche der Erde Ruhe gibt […]." (B 331, Ende Mai/Anfang Juni 1921) Kafkas Schreiben ist „immerfort von Lärm gefährdet" (B 392, 12.7.1922), ihn beherrscht die „Lärmangst" (B 395, 16.7.1922) und er muss erkennen: „So viel Ruhe wie ich brauche gibt es nicht oberhalb des Erdbodens. […] Die kleinste Belanglosigkeit zerrüttet mich." (B 374, Mai/Juni 1922) Nicht einmal die Eremitage würde ihm nicht zu einem fließenden, ungestörten, ununterbrochenem Schreiben verhelfen, wie es Kafka zeitlebens als Ideal vorschwebte: „Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschiedenheit, nicht ‚wie ein Einsiedler', das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter. Schreiben in diesem Sinne ist ein tieferer Schlaf, also Tod […]. […] [I]ch kann eben nur auf diese systematische, zusammenhängende und strenge Art schreiben und infolgedessen auch nur so leben." (F 412, 26.6.1913) Kafka sucht sich lange Zeit damit zu behelfen, dass er den zum Schreiben ersehnten Einsamkeitsort, der für ihn Utopie, also Nicht-Ort bleibt, zu verzeitlichen und den „solitudo loci" in der „solitudo temporis" einzuholen[163]: Kafka durchschreibt die Nächte – wenn alles sich zur Ruhe bettet, nimmt Kafka inmitten sich ausbreitender Stille und Dunkelheit an seinem Schreibtisch Platz und schreibt dem Licht des Morgens entgegen.

Der Topos der schriftgestützten Einsamkeit wird in Kafkas Selbstzeugnissen noch auf andere Weise variiert. War vorhin davon die Rede, dass Kafkas idealer Schreibort nur im Bereich des Imaginären existiert, so wird dieser Sachverhalt in einigen Brief- und Tagebuchnotizen derart umgekehrt, dass sein Schreiben Kafka „zum Aufenthalt den

---

hältnisse unserer Wohnung, die zur wenig schmerzlichen öffentlichen Züchtigung meiner Familie gerade in einer kleinen Prager Zeitschrift erschienen ist." (F 87, 11.11.1912).

[162] Vgl. u. a. Nagel 1977: 52; Donnenberg 1988: 196; Schwarz 1996: 151. Elias Canetti hat dagegen argumentiert, dass Kafkas Ungeschütztheit die eigentliche Bedingung seines Schreibens ist. (Canetti 1969: 78).

[163] In der Terminologie Foucaults könnte man sagen, dass Kafka sich als Schriftsteller in einer Heterochronie bewegt, da er die Heterotopie eines abgeschirmten Schreiborts nicht realisieren kann. Zum Begriff der Heterochronie vgl. Foucault 2005: 16.

Raum des Imaginären zuweist“[164]. Es ist, wie Maurice Blanchot festgestellt hat, vielmehr das Werk, das den Autor um der Welt beraubt, und nicht der Autor, der dem Werk eine Welt bzw. einen Ort raubt, worin es entstehen kann.[165] Kafka bezeichnet sich wiederholt als Heimatlosen (z. B. M 164, 31.7.1920), dessen Schreiben in engem Zusammenhang mit seiner Entwurzelung steht: „Ich bin von zuhause fort und muss immerfort nachhause schreiben, auch wenn alles Zuhause längst fortgeschwommen sein sollte in die Ewigkeit. Dieses ganze Schreiben ist nichts als die Fahne des Robinson auf dem höchsten Punkt der Insel.“ (B 392, 12.7.1922)[166] In einem früheren Brief an Max Brod erfährt man die Ursache für den Verlust der Heimat, die immer wieder angeschrieben wird, es ist das Schreiben selbst:

> […] wir haben, wenn wir etwas schreiben, nicht etwa den Mond ausgeworfen, auf dem man Untersuchungen über seine Abstammung machen könnte, sondern wir sind mit allem, was wir haben, auf den Mond übersiedelt, es hat sich nichts geändert, wir sind dort, was wir hier waren, […] die Erde, die den Mond abgeschüttelt hat, hält sich selbst seitdem fester, wir aber haben uns einer Mondheimat halber verloren, nicht endgültig, hier gibt es nichts Endgültiges, aber verloren. (B 240-241, Anfang April 1918)[167]

Kafkas „‚Außerhalb’, [s]eine ‚Exterritorialität’“ (B 322, Anfang Mai 1921) hat Sandra Schwarz dazu veranlasst, Kafka als „exul poeta“ zu interpretieren, dessen literarische Produktion die Exil-Problematik nicht nur wiederholt behandelt, sondern dessen Selbstverständnis als Autor vor allem exulantisch ist.[168] Zwar kommt Kafkas Biographie ohne Exilerfahrung aus, wie sie für einige Vertreter des literarischen Modernismus charakteristisch ist[169], doch führen auf der Makroebene der westlichen Gesellschaft die immer rascher sich vollziehenden sozialen, politischen, technologischen Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem allgemeinen Gefühl des Außersichseins, das mit Begriffen wie „Unbehaustsein, Fremdheit, Entfremdung oder Exil“ umschrieben werden

---

[164] Blanchot 1962: 293.

[165] In ähnlicher Weise hat Michel Foucault in seinem Aufsatz „Was ist ein Autor?“ (1969) das Schreiben als die „Öffnung eines Raumes“ definiert, „in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet.“ (Foucault 2003: 239).

[166] Zu Kafkas Selbstvergleich mit Robinson Crusoe siehe auch M 252-253, 5.9.1920 und T III 145, 30.7.1917; 193, 29.10.1921.

[167] Als ein wenngleich nur indirekter und zufälliger Kommentar zu Kafkas extraterrestrischer Autorschaft könnte Tucholskys bekannte Bemerkung über Kafkas Prosa gelten: „Das ist auf einer andern Welt gewachsen.“ (Tucholsky 1975: 92).

[168] Schwarz 1996. Der Typus des „exul poeta“ schreibt sich von Ovid her, den Schwarz als antikes Muster und Vorbild für Kafkas Selbstverständnis als Exilierten bestimmt. Bereits Autoren wie Grillparzer und Puschkin beriefen sich auf Ovid in ihren Selbstrepräsentationen als exilierte Dichter. Vgl. hierzu Albrecht 1971: 16-43.

[169] Vgl. Steiner 1974: 17-27.

kann.[170] Für die Selbsterfahrung der Autoren in diesem Zeitraum gilt daher: „Fremdheit gegenüber der Außen- und Umwelt ist der Eindruck, mit dem modernistische Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Situation beschreiben. Sie befinden sich häufig im selbstgewählten inneren, gelegentlich auch äußeren Exil.“[171] Im Jahr 1910, das nach Virginia Woolf den Zeitpunkt des absoluten Umbruchs auf allen gesellschaftlichen Ebenen markiert[172], thematisiert Jakob Wassermann in einem Zeitungsartikel die Entfremdung, die Marginalisierung und das innere Exil der Dichter, die sich, ohne wirklichen Bezug zur durchrationalisierten Gesellschaft, in ihre Literatur zurückzögen.[173] Im Falle Kafkas müssen indessen noch weitere Gründe für seine Selbststilisierung als Entwurzelten erwähnt werden. Diese ergeben sich zum einen aus der speziellen kulturellen Konstellation einer deutsch sprechenden Minderheit in einem vom Tschechischen dominierten Prag zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zum andern spielt natürlich Kafkas Judentum eine entscheidende Rolle, das ihn bereits qua religiöser Zugehörigkeit zum Heimatlosen stempelt, ein Faktum, dessen Kafka sich durchaus bewusst war, wie die Anspielung auf Ahasver, den „ewigen Juden“, aus einem Brief an Milena Pollak unterstreicht: „Bedenken Sie auch Milena, wie ich zu Ihnen komme, welche 38 jährige Reise hinter mir liegt (und da ich Jude bin, eine noch so viel längere) […].“ (M 41, 3.6.1920) Nicht zuletzt aber ist es Kafkas „Koncentration auf das Schreiben hin“ (T I 264, 3.1.1912), die ihn insbesondere in seinem eher kleinbürgerlich geprägten familiären Umkreis isoliert und letztlich verbannt.[174] Nach Horst Bienek „ist jeder Schriftsteller, der mit seiner Existenz schreibt, im Exil. Ist nicht nur in seiner Stadt allein.“[175] Die existentielle Bedeutung des Schreibens für Kafka dürfte an dieser Stelle keiner Erläuterung mehr bedürfen.

Doch ist bei Kafka wie bei dem Kollegen Bienek und dem Zeitgenossen Wassermann das Schreiben nicht nur dasjenige, was ihn disloziert, sondern auch der einzige Ort, der dem Verbannten Unterschlupf bietet. Der Exilant Adorno hat diesen Sachverhalt wie folgt beschrieben: „In seinem Text richtet der Schriftsteller häuslich sich ein. […] Wer

---

[170] Hillgärtner 2005: 157.
[171] Ebd. S. 158.
[172] Woolf 1986b: 42.
[173] Vgl. Wassermann 1910: 1001. Zit. bei Schwarz 1996: 76.
[174] In einer Tagebuchnotiz teilt Kafka mit, dass bereits sein „Debüt“ als Schriftsteller ihn nicht nur aus der Familie, sondern auch aus der Gesellschaft ausgewiesen hat: Als kleiner Junge zeigte Kafka einem Onkel eine selbst verfasste Geschichte, die der Onkel mit den Worten „Das gewöhnliche Zeug“ aburteilte. Kafka kommentiert die Wirkung des Verdikts auf ihn so: „Ich blieb zwar sitzen und beugte mich wie früher über mein also unbrauchbares Blatt, aber aus der Gesellschaft war ich tatsächlich mit einem Stoß vertrieben […] und ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt […]“ (T I 116, 19.1.1911).
[175] Bienek 1987: 96.

keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen.“[176] In der Sekundärliteratur ist wiederholt von der Fluchtbewegung Kafkas gesprochen worden, die Kafka von der Außenwelt abwendig macht und seiner Literatur zutreibt.[177] Nach dem Urteil seines Freundes Felix Weltsch war Kafkas Zuhause die Literatur.[178] „Kafkas Schreiben begleiten von Beginn an Bilder räumlicher Aufnahme“[179] sowohl in seinen literarischen Fiktionen wie auch in seinen poetologischen Reflexionen. In diesen wird häufig deutlich, dass Kafka recht eigentlich im Raum der Literatur beheimatet ist. Sein Wohnort ist abwechselnd mal ein literarischer Einfall oder auch nur ein kleines Wort.[180] Gleich einem Zuhause bietet das Schreiben Kafka zum einen Aufnahme[181] und zum anderen Halt[182]. Im Rückblick auf die literarisch äußerst produktive Phase 1912 hebt Kafka hervor, „ganz geschützt und in die Arbeit eingekrochen“ (T II 169, 15.8.1914) gewesen zu sein. Nachdem er die Arbeit an dem Roman „Der Verschollene“ aufgenommen hat, schreibt Kafka an Felice Bauer: „Es [der Roman, Anm. C.W.] ist die erste größere Arbeit, in der ich mich nach 15jähriger, bis auf Augenblicke trostloser Plage seit 1 ½ Monaten geborgen fühle.“ (F 86, 11.11.1912) Dem „kalten Raum unserer Welt“, der Kafka selbst „innerhalb des Familiengefühls“ erschaudern lässt (T I 116, 19.1.1911), steht die „beste Wärme“ entgegen, die der wohlige Innenraum des Schreibens erzeugt (F 143, 29.-30.11.1912). Der moderne Roman, der nach Lukács’ Definition „Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“[183] des Menschen ist, wäre im Falle Kafkas zugleich der Schutzraum, der die Obdachlosigkeit kurzzeitig aufhebt. Mit dem Schreiben selbst endet andererseits aber auch jede Geborgenheit umgehend: „Die alte Unfähigkeit. Kaum 10 Tage lang das Schreiben unterbrochen und schon ausgeworfen.“ (T III 76, 30.1.1915) Das Schreiben erweist sich für Kafka letztlich als keine stabile, im-

---

[176] Adorno 2001: 152. Zit. bei Schwarz 1996: 41, Anm. 166.

[177] Vgl. u. a. Hillmann 1973: 22; Nagel 1977: 76; Vogl 1990: 135-136; Neumann 1992a: 246-247. Dieser These erwehrt haben sich Deleuze und Guattari. So lobenswert ihr Versuch auch ist, eine andere Lesart der Texte Kafkas gegenüber den seinerzeit und teilweise auch heute noch herrschenden zu etablieren, so kann man ihnen zumindest auf der Ebene der Selbstaussagen Kafkas nicht uneingeschränkt beipflichten, wenn sie Kafka gegen das vereinseitigende Bild des lebensuntüchtigen, privatistischen Autoren wiederum vereinseitigend zum politischen, komisch-clownesken Dichter umdeuten. (Deleuze / Guattari 1976: 57-58).

[178] „Kafka’s home was not politics, not a youth movement, not a religious milieu or a pious parental house but literature.“ (Weltsch 1956: 266. Zit. bei Schwarz 1996: 146).

[179] Schwarz 1996: 149.

[180] „Mein Glück, meine Fähigkeiten und jede Möglichkeit irgendwie zu nützen liegen seit jeher im Litterarischen. Und hier habe ich allerdings Zustände erlebt […], in welchen ich ganz und gar in jedem Einfall wohnte, aber jeden Einfall auch erfüllte und in welchen ich mich nicht nur an meinen Grenzen fühlte, sondern an den Grenzen des Menschlichen überhaupt.“ (T I 30, 28.3.1911) „Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort […].“ (T I 33, 20.8.1911).

[181] „Ende des Schreibens. Wann wird es mich wieder aufnehmen?“ (T III 73, 20.1.1915).

[182] „Wie ich mich gegen alle Unruhe an meinem Roman festhalte, ganz wie eine Denkmalsfigur die in die Ferne schaut und sich am Block festhält.“ (T II 70, 9.5.1912).

[183] Lukács 1976: 32.

merwährende Heimstatt, da es selber gefährdet ist: „das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung.“ (T III 197, 6.12.1921) Jeder Versuch, sich mittels des Schreibens zu beheimaten, ist mit den für Kafka kaum zu vermeidenden Schreibblockaden von vornherein zum Scheitern verurteilt, wie eine Notiz aus dem Frühjahr 1921 verdeutlicht, in dem Schreiben als architektonische Tätigkeit verstanden wird:

> Das Schreiben versagt sich mir. Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile. Daraus will ich mich dann aufbauen so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres aufbauen will, womöglich aus dem Material des alten.

Allerdings ist mit dem unausbleiblichen Nachlassen der Schaffenskraft, wie so oft bei Kafka, nicht allein das Werk bedroht, sondern gar der Autor dem → Wahnsinn und mehr noch dem → Tod ausgeliefert. Gegenüber Felice Bauer hat Kafka den Roman einmal als perfekten Ort zum Sterben bezeichnet (F 231, 5.-6.1.1913). So verstanden, errichtet sich Kafka durch das Schreiben keine provisorische Heimstätte, sondern eine finale Liegestätte, sein eigenes Grab:

> Schlimm ist es allerdings wenn mitten im Bau seine Kraft aufhört und er jetzt statt eines zwar unsichern aber doch vollständigen Hauses, ein halbzerstörtes und ein halbfertiges hat, also nichts. Was folgt ist Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz zwischen den Häusern, wobei der Kosak mit den Stiefelabsätzen die Erde so lange scharrt und auswirft, bis sich unter ihm sein Grab bildet.[184]

Bevor dieser Faden am Ende der Arbeit wieder aufgenommen werden soll, bietet die Schwierigkeit des Vollendens gegenüber der relativen Leichtigkeit, ein Fundament zu legen eine willkommene Gelegenheit, zu einer anderen Thematik überzuleiten: dem Problem des Anfangs.

[184] Kafka 2005: 10.

HEMMUNG

Kein Anfang und lauter Anfänge. Die Not des Beginnens: wo anfangen und wie anfangen? Der Musenanruf und andere Erzählanfänge. Die Aporie des Anfangs: Möglichkeit vs. Endlichkeit. Das Problem des Anfangs und das Problem des Endes. Lauter Anfänge und keine Fortsetzung.

Ein weißer Bogen Papier flößt mehr Respekt ein, als der schönste Bogen Makulatur. Es füllt einen mit der Begierde ihn zu beseelen. (Georg Christoph Lichtenberg)

Aller Anfang ist ungeschickt. (Novalis)

„‚Das ist mein erster Satz. Er macht mir Mühe, viel Mühe.'"[185] Mit diesen Worten legt der Angestellte und dilettierende Schriftsteller Joseph Grand, eine Nebenfigur in Albert Camus' Roman „Die Pest" (1947), dem Arzt Bernard Rieux seine Manuskriptblätter vor. Zu Gehör gebracht wird letzterem allerdings nur eben jener beschwerliche erste Satz: „‚An einem schönen Morgen des Monats Mai durchritt eine elegante Amazone auf einer wunderbaren Fuchsstute die blühenden Alleen des Bois du Boulogne.'" Der angehende Dichter vermerkt hierzu: „‚Das ist nur eine Andeutung. Wenn ich es fertig gebracht habe, das Bild, das mir vorschwebt, vollkommen wiederzugeben, wenn mein Satz an sich die Gangart dieses Spazierrittes ausdrückt, eins zwei-drei, eins zwei drei, dann wird alles übrige leichter, und vor allem wird der Eindruck von Anfang an so sein, dass man sagen kann: «Hut ab».'"[186] Allein der Weg bis dahin erweist sich als weit schwerer als von Grand angenommen, und der Verbesserungen sicherlich nicht ganz unzugängliche Erzählbeginn wird immer und immer wieder von neuem überarbeitet bis irgendwann ein ganzes Konvolut von fünfzig Seiten mit unzähligen Variationen jenes Eingangssatzes angewachsen ist. Indes nötigt auch die allerjüngste Fassung des Satzes („‚An einem schönen Maimorgen durchritt eine schlanke Amazone auf einer prächtigen Fuchsstute inmitten der Blumen die Alleen des Bois'"[187]) dem Arzt nicht das ersehnte Chapeau ab, so dass das Manuskript schließlich im Kamin verbrennt und Grand, von dieser Enttäuschung (und seiner Erkrankung) erholt, einen letzten Anlauf wagt, indem er den Satz von allen schmückenden Beiwörtern bereinigt.

Wie Grands gesammelte Anfangssätze landet auch Konrads Studie über das Gehör in Thomas Bernhards „Das Kalkwerk" (1970) in den Flammen, wenn auch nur im Traum des armen Protagonisten: Nach Jahren der empirischen Forschung und der psychischen

[185] Camus 1975: 62.
[186] Ebd. 63.
[187] Ebd. 156.

Blockaden, das Untersuchte und gedanklich längst Durchdrungene schriftlich zu fixieren, gelingt es Konrad, seine Studie in einem Zug niederzuschreiben. Dieser produktive Rausch mündet in einer an Ohnmacht grenzenden Erschöpfung, die Konrad zwingt, hilflos ansehen zu müssen, wie seine Frau das Zimmer betritt und seine Studie Blatt für Blatt im Kaminfeuer vernichtet. Dieses Autodafé ist glücklicherweise aber nur ein schrecklicher Traum, der mit der Romanwirklichkeit keine Berührungspunkte aufweist. Denn wo Grand in Camus' Roman immerhin einen Anfangssatz zu Papier bringt, kann Konrad zu schreiben überhaupt erst gar nicht anfangen. Zwar setzt er sich hin und wieder in dem Glauben, anfangen zu können „auch an den Schreibtisch, aber noch in dem Gefühl, anfangen zu können, könne er nicht anfangen."[188] Woran es Konrad im Hinblick auf die Studie gemangelt habe, sei nach Ansicht des Erzählers gerade das Wichtigste gewesen: „Furchtlosigkeit vor Realisierung, vor Verwirklichung, Furchtlosigkeit einfach davor, seinen Kopf urplötzlich von einem Augenblick auf den andern auf das rücksichtsloseste um- und also die Studie auf das Papier zu kippen."[189]

Grand und Konrad – zwei (verhinderte) Schriftsteller und (beinahe) ein und dieselbe Schwierigkeit: die Not des Beginnens. Beide vereint das Problem des Anfangs[190], aber beide unterscheiden sich auch darin: während bei Konrad das Ausbleiben des ersten Satzes den Schreibakt nicht in Gang kommen lässt, frustriert bei Grand gerade der Anfangssatz den Verlauf des weiteren Schreibprozesses kraft seiner Unzulänglichkeit.[191] Beide Beispiele verweisen in ihrer parodistischen Zuspitzung auf konkrete Erfahrungen, die nicht nur außergewöhnlichen Dichterpersönlichkeiten geläufig sind, sondern allen Menschen, die sich im Verlauf ihres Lebens der Aufgabe gegenübergestellt sehen, einen Text zu verfassen, wie überhaupt die Anfangsproblematik – vulgarisiert in der Phrase „Aller Anfang ist schwer" – nicht auf die spezifische Tätigkeit des Schreibens limitiert ist, sondern auf alle Bereiche und Verrichtungen des Lebens ausgreift.

Es versteht sich, dass an diesem Ort die Schwierigkeit des Anfangens nur im Hinblick auf das Schreiben von Interesse sein kann, wenngleich Betrachtungen allgemeinerer

---

[188] Bernhard 1980: 117.

[189] Ebd. 211.

[190] Dieser gemeinsame Nenner ist, um einmal einen nichtfiktiven Schriftsteller zu zitieren, von Theodor Fontane in einem Brief an Mathilde von Rohr vom 3.6.1879 formuliert worden: „Der Anfang ist immer das entscheidende; hat mans darin gut getroffen, so muss der Rest mit einer Art von innerer Nothwendigkeit gelingen, wie ein richtig behandeltes Tannenreis von selbst zu einer graden und untadeligen Tanne aufwächst." (Fontane 1971: 190. Zit. bei Stadler 1997: 64, Anm. 22).

[191] In jüngerer Zeit hat Monika Maron im Rahmen der Frankfurter Poetik-Vorlesungen von ihren Versuchen berichtet, einen Nachfolger ihres Romans „Endmoränen" (2002) zu schreiben, die über abgebrochene Romananfänge nicht hinauskamen. (Vgl. Maron 2005).

oder philosophischer Art[192] unlöslich damit verknüpft scheinen. Bevor den Dichtern das Wort erteilt wird, sei daher noch einmal kurz darauf hingewiesen, dass auch Gelehrte, Theoretiker und Philosophen sich mit der Anfangsproblematik konfrontiert fanden, wofür stellvertretend die Namen Barthes und Foucault stehen sollen. War Roland Barthes in seinem Essay „Par où commencer?“ (1970) von der Frage geleitet, wo man bei der strukturalen Analyse eines Erzählwerkes anfangen solle[193], so fragte sich Michel Foucault anlässlich seiner Inauguralvorlesung am Collège de France im selben Jahr, wie er seinen Diskurs an dem für ihn geschaffenen Lehrstuhl der Geschichte der Denksysteme anzufangen habe, wobei bei ihm freilich der Wunsch überwog, gar nicht erst anfangen zu müssen: „In den Diskurs, den ich heute zu halten habe, und in die Diskurse, die ich vielleicht durch Jahre hindurch hier werde halten müssen, hätte ich mich gern verstohlen eingeschlichen. Anstatt das Wort zu ergreifen, wäre ich von ihm lieber umgarnt worden, um jedes Anfangens enthoben zu sein.“[194] Foucault geht hier sehr geschickt vor, vermag er doch auf eine rhetorisch raffinierte Weise durch sein artikuliertes Unbehagen an der Diskurseröffnung sich einen Hintereingang in eben jene gefürchtete Rede zu bahnen[195] – eine Technik, von der später noch die Rede sein soll.

Zunächst jedoch möchte ich noch einmal zurückgehen zu Foucaults „Angst […], das Wort zu ergreifen“[196], die an die in Thomas Bernhards Roman geforderte Furchtlosigkeit vor der Texteröffnung gemahnt. Ein Autor, der dieser Furchtlosigkeit zuweilen völlig zu entraten scheint, ist Gustave Flaubert, der vor Beginn der Niederschrift des Romans „Salammbô“ (1862) an Ernest Feydeau schreibt: „Ich bin *krank* vor Angst, und alle möglichen Befürchtungen erfüllen mich: ich werde anfangen zu schreiben.“ (FB 390, Ende Juli/Anfang August 1857. Hervorhebung im Original) Nur wenig später schreibt er an denselben Adressaten: „Seit sechs Wochen weiche ich wie ein Feigling vor *Kathargo*[197] zurück.“ (FB 392, 5.8.1857. Hervorhebung im Original) Die Angst überwältigt und hemmt Flaubert, einen schwierigen historischen Roman in Angriff zu nehmen, der der geschichtlichen Genauigkeit wegen umfassendste Vorstudien erforder-

---

[192] Vgl. Stadler 1997. Die Anfangsproblematik unter dem Blickwinkel der Rhetorik untersucht Gert Ueding (Ueding 1996), während sich Hans Robert Jauß dem Thema von historiographischer Seite nähert (Jauß 1987).

[193] „[There is] an operative uneasiness, a simple difficulty, which is that of any initiation: *where to begin*?” (Barthes 1990a: 79-80. Hervorhebung im Original).

[194] Foucault 2003c: 9.

[195] Vgl. Konersmann 2003: 53.

[196] Foucault 2003c: 49.

[197] „Kathargo“ war Flauberts Arbeitstitel für den Roman, der 1862 unter dem Titel „Salammbô“ erschien.

lich macht.[198] Der immense, regelrecht wissenschaftliche Rechercheaufwand für „Salammbô“ wird nur noch von Flauberts letzten und unvollendet gebliebenen Roman „Bouvard und Pécuchet“ übertroffen, für den Flaubert nach eigenen Angaben drei Reisen unternommen und mehr als 1500 Bücher rezipiert hat (FB 711, 25.1.1880; 736, 2.5.1880). Der nahende Beginn der Arbeit an diesem Roman entlockt Flauberts Feder Sätze, die den vorher zitierten auffallend verwandt sind. Iwan Turgenjew teilt er am 2. Juli 1874 mit: „Ich bin voller Ungeduld, mich an das Buch zu machen, das mir im voraus eine entsetzliche Angst einjagt.“ (FB 634) Gute drei Wochen später steigert sich Flauberts Beklommenheit zu einer Todesangst, die das Romanschreiben als eine waghalsige Unternehmung erscheinen lässt:

> Mein lieber alter Turgenjew,
> ich bin am Freitag (übermorgen) wieder in Croisset, und am Samstag, dem 1. August fange ich endlich *Bouvard et Pécuchet* an! Ich habe es mir geschworen! Es gibt kein Zurück mehr! Aber was für eine Angst ich habe! Welche Todesängste! Es scheint mir, dass ich mich zu einer großen Reise in unbekannte Gegenden einschiffe und dass ich aus ihnen nicht zurückkehren werde. (FB 636, 25.7.1874. Hervorhebung im Original)[199]

Dass Flaubert mit „Salammbô“ ein ähnlich komplexes episches Vorhaben bereits bewältigt hat, verfängt als beruhigende Gewissheit nicht im Geringsten für den Beginn eines neuen Romanprojektes. Julien Green etwa notiert in sein Tagebuch, als er einen neuen Roman anfängt: „‚Die Erfahrung spielt dabei keine Rolle, trägt nichts dazu bei, verschafft keine Erleichterung‘“[200]. Einem neuen Werk gegenüber befindet sich der Autor stets in der Rolle des Anfängers, mag er auch über noch so viel Erfahrung verfügen. Charles Péguy behauptet daher von sich: „‚Ich begebe mich immer nur mit Zittern und Zagen an ein neues Werk. Ich lebe im Zittern und Zagen des Schreibens‘.“[201] Und Paul Claudel schreibt an André Gide:

> Wie oft war ich verzweifelt und im Begriff alles aufzugeben, und was für ein Handwerk ist das des Schriftstellers! Die vorausgegangene Erfahrung nützt nichts, jedes neue Werk stellt neue Probleme, denen gegenüber man alle Ungewissheiten und alle Ängste eines Anfängers

---

[198] „Ich selbst bin entsetzt über das, was ich für *Bouvard et Pécuchet* zu tun habe. […] *B. et P.* jagen mir Schrecken ein!“ (FB 613, 8.9.1872. Hervorhebung im Original.) Zu den aufwändigen Recherchen vgl. auch FB 382, Ende Mai 1857; 387, Ende Juni/Anfang Juli 1857 sowie die Auseinandersetzung mit den Kritiken Saint-Beuves und Guillaume Froehners (Briefe vom 23./24.12.1862 und 21.1.1863, FB 448-470).

[199] Die Courage, die der Schreibbeginn erfordert, erklärt auch eine vor Entschlossenheit strotzende Tagebuchaufzeichnung, mit der Kafka sich zur literarischen Arbeit ermuntert: „Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte.“ (TI 100, 15.11.1910).

[200] Zit. nach Blanchot 1962: 347, Anm. 35.

[201] Ebd. 137.

> fühlt, zu denen noch eine gewisse verräterische Leichtigkeit hinzukommt, die man brutal meistern muss.[202]

Insofern leuchtet es ein, dass Flauberts Ängste auch dann noch nicht überwunden sind, als ein Anfang mit dem Roman gemacht ist, denn der Anfang ist gleichsam immerwährend – eine Erklärung, die philosophisch fundiert tönt, sich aber bereits aus dem trivialen Umstand ergibt, dass ein Roman nicht nur ein Ende, sondern mit jedem neuen Kapitel immer auch einen neuen Beginn hat: „Heute abend beginne ich *endlich* mein letztes Kapitel und mit einer entsetzlichen Angst!“ (FB 719, 15.2.1880. Hervorhebung im Original) Lichtenbergs wohlmeinender Rat, „[j]a nicht mit dem Anfang anzufangen“[203] verschlägt hier freilich wenig.

Angesichts dieser Nöte ist man geneigt, dem Erzähler modernen Gepräges eine ähnlich protektive Instanz anzuwünschen, wie sie dem antiken Sänger des Epos mit den Musen zu Gebote standen, deren Anrufung ihm beim Einstieg in die erzählte Welt einhelfen sollte.[204] Volker Klotz hat in seinem Aufsatz „über epische Anfangsnöte und –weisen“ darauf hingewiesen, dass die Dichter der frühen Epen wie Homer sich mit ihren Werken in eine Analogie zur Schöpfung brachten, die sich durch den Musenanruf als göttlich inspiriert auswies und durch diesen Ausweis in einer von Göttern geschaffenen Welt legitimiert wurde: „Die Epogonie wird als Entsprechung zur Kosmogonie verstanden, die Muse als numinose Geburtshelferin einer gedichteten Welt.“[205] In Epen wie der „Illias“ und der „Odyssee“ wird die Muse nicht nur um göttlichen Beistand, sondern auch als Zeugin des zu Berichtenden angerufen, sie wird Teil sowohl der fiktiven Welt wie auch der Erzählinstanz selbst. Aus dieser Konfusion heraus bemächtigt sich der Erzähler des Worts, derweil „unausgesprochen die Fiktion“ Bestand hat, „die Muse habe noch ihre verkündende Stimme im Spiel“.[206]

Von Homer ausgehend, setzt sich der Musenanruf bis in das 18. Jahrhundert fort.[207] Sie verliert ihre Bedeutung als Legitimierung einer fiktiven Welt und wird zur dichterischen Konvention, einer stehenden Wendung, einem Incipit. Man kann hierin eine partielle Autonomisierung im Bereich der Dichtung erblicken, die Klotz als Säkularisierung der Schöpfungsanalogie beschreibt: „Die Schöpfungsanalogie wird säkularisiert. In den Musen bezieht sie sich jetzt nicht mehr aufs göttliche Analogon, sondern auf einen ü-

---

[202] Claudel / Gide 1965: 170, 22.12.1910. Zit. bei ebd.
[203] Lichtenberg 2005: 546.
[204] Vgl. Curtius 1961: 236; Klotz 1965: 11-24; Mandelartz 1993.
[205] Klotz 1965: 12. Vgl. auch Jacobs 1975: 130.
[206] Klotz 1965: 13.
[207] Vgl. Jacobs 1975.

berlieferten poetischen Apparat. Der Musenanruf beruft also nicht mehr empirische oder geglaubte Wirklichkeit, sondern vorgegebene fiktive."[208]

Die epischen Gattungen, insbesondere der Roman, die Epopöe des modernen Zeitalters[209], haben im Prozess ihrer Ausdifferenzierung neben der Musenanrufung verschiedene Konventionen für den Erzählbeginn ausgebildet. Diese Incipitformen – eine der bekanntesten dürfte wohl das „Es war einmal" der Märcheneröffnung sein – stellen für den Erzähler sicherlich auch eine Erleichterung dar, werden aber in Literaturprogrammen und –epochen, die Originalität über Tradition stellen, problematisch. Zumal in der Epoche um 1800 ist ein verändertes Bewusstsein gegenüber tradierten Erzähleröffnungen auszumachen. Autoren wie Lord Byron, Jean Paul oder E. T. A. Hoffmann[210] sensibilisieren sich und ihre Leser für die mitunter klischeehafte Überkommenheit konventioneller Erzählanfänge und ironisieren die Not des Anfangens, indem sie diese gleich zu Beginn thematisieren und damit gekonnt überspielen: „Die ‚formale' Schwierigkeit des Anfangens wird behoben, indem sie zum Thema des Anfangs erhoben wird. Zudem ergibt sich die Möglichkeit, die scheinbar realistischen, verkrampften Startricks vieler Erzähler zu verspotten, die aus Angst vor Künstlichkeit gerade der Künstlichkeit verfallen."[211] Was hier zuletzt angesprochen wird, ist ein anderer Weg aus der Anfangsproblematik, der sich beim Einsatz zu forcierter Originalität jedoch als Irrweg erweisen kann.[212] Ein Abglanz dieser Problematik findet sich auch Kafkas selbstkritischer Tagebuchnotiz, dass der „Anfang jeder Novelle zunächst lächerlich" ist (T III 65, 19.12.1914). In diesem Zusammenhang zu sehen ist auch ein von André Breton überlieferter Vorschlag Paul Valérys, eine Anthologie von Erzählanfängen zusammenzustellen, die durch ihre abschreckenden Beispiele eine belehrende Funktion für alle Schriftsteller haben soll.[213] Dieser Absicht entgegengesetzt, ist eine Verkettung von Erzählanfängen gar zum Gestaltungsprinzip erhoben in Italo Calvinos Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht", in dem Calvino seinem Alter Ego Silas Flannery sinnieren lässt: „Ich wünschte, ich könnte ein Buch schreiben, das nur ein *Incipit* wäre, ein Buch, das

---

[208] Klotz 1965: 24.
[209] Vgl. Lukács 1976: 47.
[210] Vgl. Klotz 1965: 22-23; Miller 1965b: 37-43.
[211] Klotz 1965: 23. Wie diese Beispiele wäre auch Michel Foucaults Einleitungskniff in seiner Inauguralvorlesung (vgl. S. 51) in der Tradition romantischer Selbstreflexion einzuordnen.
[212] Auf amüsante Weise persifliert wird dieses Problem im ersten Band von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften" (1930/32), der mit einer weitschweifigen meteorologischen Beschreibung anhebt, die wissenschaftlich Abstraktes mit altfränkischen Personifizierungen seltsam mischt, um dann in der konventionellsten Art des Romananfangs zu resümieren: „Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913." (Musil 1992: 9) Vgl. Klotz 1965: 28-29.
[213] Vgl. Breton 2001: 13. Zur Thematik des schwierigen Romananfangs siehe auch Piwitt 1994.

sich über seine ganze Länge hin die Potentialität des Anfangs bewahrt: die noch gegenstandslose Erwartung."[214] Diese „Potentialität des Anfangs" birgt freilich die Aporie, dass sie mit dem Schreiben selbst beschnitten wird und bewahrt nur, wenn man zu schreiben nie wirklich anfängt: „Die dem Autor oder der Autorin offen stehenden Möglichkeiten werden mit der Niederschrift des ersten Kapitels, ja des ersten Satzes, drastisch eingeschränkt."[215] In Bezug auf den Roman hat Norbert Miller in ähnlicher Weise festgestellt:

> Wofern wir auch annehmen, dass das Romankonzept in der Autorreflexion uneingegrenzt ist, dass der geistige Nexus des Buches vielfältig verflochten und ebenfalls uneingegrenzt ist, bedeutet doch gerade der erste Satz eines Romans eine radikale Entscheidung. Er ist vordergründig zunächst eine Vorentscheidung des Schriftstellers für die Tonlage oder für das Genre seiner Erzählung. Vor allem aber […] zieht sich im Romananfang der unendliche Spielraum der Reflexion auf einen endlichen Gegenstand zusammen, aus der Vielfalt möglicher Variationen und Gestaltungen gewinnt eine beschränkte Version verbindliche Geltung.[216]

Die den Erzähleinsatz hemmende Möglichkeitsreduktion des Beginns ist in André Gides Tagebuch assoziiert mit dem Emblem der Anfangsangst, dem „weißen Blatt"[217]: „Angstvoll verharre ich vor dem weißen Blatt, worauf man alles sagen könnte, worauf ich immer nur *Etwas* schreiben werde."[218] Dass die Fülle und Überfülle des Möglichen im Schreiben nie eingeholt werden kann, ja dass sich das im Schreiben Realisierte demgegenüber gar kümmerlich ausnimmt, schildert auch Kafka in einer etwas längeren Tagebuchnotiz, die hier ungekürzt wiedergegeben sei:

> Sicher ist, dass ich alles, was ich im voraus selbst im guten Gefühl Wort für Wort oder sogar nur beiläufig aber in ausdrücklichen Worten erfunden habe, auf dem Schreibtisch beim Versuch des Niederschreibens, trocken, verkehrt, unbeweglich, der ganzen Umgebung hinderlich, ängstlich, vor allem aber lückenhaft erscheint, trotzdem von der ursprünglichen Erfindung nichts vergessen worden ist. Es liegt natürlich zum großen Teil daran, dass ich frei vom Papier nur in der Zeit der Erhebung, die ich mehr fürchte als ersehne, wie sehr ich sie auch ersehne, Gutes erfinde, dass dann aber die Fülle so groß ist, dass ich verzichten muss, blindlings also nehme nur dem Zufall nach, aus der Strömung heraus, griffweise, so dass diese Erwerbung beim überlegten Niederschreiben nichts ist im Vergleich zur Fülle, in der sie lebte, unfähig ist, diese Fülle herbeizubringen und daher schlecht und störend ist, weil sie nutzlos lockt. (T I 195, 15.11.1911)

Dieses bei Kafka „ausweglos erscheinende Ungenügen einer Mangelhaftigkeit angesichts überschüssiger Vielfalt" strahlt zurück auf die Anfangsproblematik, die Georg

---

[214] Calvino 1987: 213. Hervorhebung im Original.
[215] Stadler 1996: 64.
[216] Miller 1965a: 8.
[217] Vgl. Ueding 1996: 156.
[218] Gide 1961: 87, 2.10.1905. Hervorhebung im Original.

Guntermann als die eigentliche Malaise von Kafkas Schreibversuchen ausmacht: „Das Problem des verhinderten Schreibens ist das Problem des Anfangens. Der Anfang […] ist die (allzu) hohe Eingangsschwelle, die zu übersteigen – so stellt es sich Kafka dar – ein verzweifeltes Absehen von den ursprünglichen Intentionen notwendig macht […].“[219] Wie bei Gide und Flaubert, wenngleich weniger dramatisch als bei diesem, äußert Kafka Angst vor dem Überschreiten der Eingangsschwelle in den zu schreibenden Text:

> Angst eine Kritik für das Prager Tagblatt fertigzustellen. Solche Angst vor dem Schreiben äußert sich immer darin, dass ich gelegentlich ohne beim Schreibtisch zu sein, Eingangssätze des zu Schreibenden erfinde, die sich gleich als unbrauchbar, trocken, weit vor dem Ende abgebrochen herausstellen und mit ihren vorragenden Bruchstellen in eine traurige Zukunft zeigen. (T I 229, 17.12.1911)

Kafkas Tagebuch ist nicht nur das Organ, mit dem die „abreißenden Anfänge“ (T I 177, 5.11.1911) seiner dichterischen Anstrengungen beklagt werden, sondern auch der Ort, in dem viele dieser Erzählanfänge verzeichnet sind, die nicht über die ersten Sätze hinausgelangen und bisweilen mitten im Satz abbrechen.[220] Gedeihen aber die narrativen Entwürfe einmal über den Anfang hinaus, so ist es eben doch der Anfang, an dem Kafka seine Unzufriedenheit festmacht wie im Nachtrag zur Arbeit an „Blumfeld, ein älterer Junggeselle“: „Gestern und heute ein wenig geschrieben. Hundegeschichte. / Jetzt den Anfang gelesen. Es ist hässlich und verursacht Kopfschmerzen. Es ist trotz aller Wahrheit böse, pedantisch, mechanisch, auf einer Sandbank ein noch knapp atmender Fisch. Ich schreibe Bouvard und Pecuchet [sic] sehr frühzeitig.“ (T III 77, 9.2.1915) Der Hinweis auf Flauberts Roman, in dem es ebenfalls um ältere Junggesellen geht, deutet überdies die Gemeinsamkeit des Fragmentarischen an, eine Eigenschaft, die bekanntlich vielen der Texte Kafkas und zumal seinen Romanen „Der Verschollene“, „Der Proceß“ und „Das Schloss“ anhaftet. Für Guntermann resultieren die fragmentarischen Erzähltorsi aus Kafkas Problem des Anfangens, das sich im Verlauf des Schreibens zum Problem des Endes verstetigt[221]: „Der unmögliche Anfang macht ein Ende ebenso unmöglich wie eine Verbindung der beiden.“[222] Solcherart erweisen sich bei Kafka die Anfangs- und die Schlussproblematik als strukturell homolog. Dass Kafkas Romane not-

---

[219] Guntermann 1991: 177.
[220] Vgl. Stadler 1996: 64, Anm. 22.
[221] Im Kontext der philosophischen Hermeneutik hat Hans-Georg Gadamer betont, dass es nur ein Problem des Endes, keines aber des Anfangs gibt: „Das Problem des Anfangs ist, wo immer es sich stellt, in Wahrheit das Problem des Endes.“ (Gadamer 1975: 448. Zit. bei Stadler 1996: 61).
[222] Guntermann 1991: 179.

wendig fragmentarisch sind, findet auch Gerhard Neumann, der die Anfänge und die Enden von Kafkas größeren epischen Entwürfen aufeinander bezieht und darauf hinweist, dass Kafka den „Proceß"-Roman zuerst mit dem Anfangs- und dem Schlusskapitel umklammert hat, in der Folge jedoch nicht mehr alle Zwischenkapitel interpolieren konnte. Neumann legt fernerhin dar, dass die Anfangsproblematik für Kafka zentral ist und sich nicht nur in dem Bekenntnis „Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt" (T III 207, 24.1.1922) ausdrückt, sondern auch als Motiv in seinen Erzählungen und Romanen ständig mitläuft: „Kafkas Romanschreiben […] ist in seinem Wesen eine Anfangs- eine ‚Geburts'-Phantasie."[223] „Kafkas Romane proben Anfänge. Sie zeigen das Subjekt in seinen Versuchen, sich der Welt in ihrer räumlichen wie ihrer sozialen Dimension zu vergewissern; und alle drei Romane zeigen das Stocken solcher Anfänge, das Zerbröckeln der Ortung und der Zeitigung des Selbst […]."[224]

Ohne auf Kafkas erzählerisches Werk genauer eingehen zu wollen, möchte ich zum Abschluss noch einmal den Blick auf das „Stocken" und das „Zerbröckeln" der Anfänge bei Kafka lenken. Wiewohl Kafkas Tagebücher Schreibblockaden und fruchtlos gebliebene Schreibversuche zuhauf dokumentieren[225], ist nicht wie bei Thomas Bernhards Konrad die unübersteigliche Hürde des Anfangs das kardinale Problem, sondern den einmal gemachten Anfang fortzusetzen, das Geschriebene zu entwickeln und aus seinem vagen Frühstadium hinaus in eine gefestigtere Gestalt zu überführen.[226] Das so häufige Misslingen des Entwickelns des Erzählkeims zu einer sich dann quasi von selbst auswachsenden Geschichte hat Kafka, wie oben zitiert, sehr plastisch als Abbrechen der Eingangssätze beschrieben, deren Bruchstellen trüb emporragen und die, in ihrer Gesamtheit betrachtet, das „Unglück des fortwährenden Anfangs" (T III 187, 16.10.1921) auf sinnfällige Weise belegen.

---

[223] Neumann 1992b: 139.
[224] Ebd. 122.
[225] Vgl. etwa T II 69, 6.5.1912; 73, 1.6.1912, 2.6.1912; 74, 7.6.1912; 76, 10.8.1912, 11.8.1912; 142, 8.4.1914; T III 42, 21.10.1914; 75, 29.1.1915; 76, 7.2.1915; 78, 15.2.1915; 82, 23.3.1915.
[226] Die biologistische Metaphorik des literarischen Textes als organisches Wesen ist nicht meine Setzung, sondern paraphrasiert lediglich Kafkas eigene Vorstellung von seinem Schreiben. Vgl. den Tagebucheintrag vom 19.12.1914, der auch in Hinblick auf Kafkas Anfangsproblematik relevant ist: „Anfang jeder Novelle zunächst lächerlich. Es scheint hoffnungslos, dass dieser neue noch unfertige überall empfindliche Organismus in der fertigen Organisation der Welt sich wird erhalten können, die wie jede fertige Organisation danach strebt sich abzuschließen. Allerdings vergisst man hiebei, dass die Novelle falls sie berechtigt ist, ihre fertige Organisation in sich trägt, auch wenn sie sich noch nicht ganz entfaltet hat; darum ist die Verzweiflung in dieser Hinsicht vor dem Anfang einer Novelle unberechtigt; ebenso müssten Eltern vor dem Säugling verzweifeln, denn dieses elende und besonders lächerliche Wesen hatten sie nicht auf die Welt bringen wollen." (T III 65) Demzufolge wäre das vorzeitige Abbrechen der vielen Texte Kafkas „werkimmanent" zu begründen und nicht auf äußere Ursachen zurückzuführen.

Kafka begründet sein vielfaches Nichtfortsetzen- und Nichtvollendenkönnen mit seiner „Unfähig[keit] zu längerer koncentrierter Arbeit“ (T III 70, 18.1.1915), die ihm bereits durch seinen gedrängten Tagesablauf aufgezwungen ist: „Nichts bringe ich fertig, weil ich keine Zeit habe und es in mir so drängt.“ (T I 70, 17.10.1911) Maßgeblich bedingt ist diese Zeitnot durch Kafkas Brotberuf als Beamter bei der „Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag“, bei der Kafka von 1908 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1922 beschäftigt war. Obschon die Arbeitszeiten hier wesentlich günstigere waren als bei Kafkas voriger Anstellung bei der Versicherungsgesellschaft „Assicurazioni Generali“, blieb für hochfliegende künstlerische Ambitionen vergleichsweise wenig freie Zeit, die desto sorgfältiger geplant und ausgenutzt werden wollte. Im Jahr 1912 unterwirft sich Kafka daher einer rigorosen Zeiteinteilung, um neben dem ungeliebten Brotberuf[227] die dichterische Berufung ebenfalls zu ihrem Recht kommen zu lassen – eine Umstellung, die mit seinem literarischen „Durchbruch“, wie ihn die in einer Nacht verfasste Erzählung „Das Urteil“ darstellt, umgehend Früchte trägt.[228] Indes ist Kafkas „Manöverleben“ (M 229, 26.8.1920), das täglichen Beamtendienst und nächtliche Schriftstellerei durch Alltagsverrichtungen und nachmittäglichen Schlummer scheidet, nur ein kurzfristiger Erfolg beschieden, denn Kafkas Organismus antwortet auf die Doppelbelastung recht bald mit Schlafstörungen und anderen körperlichen Beschwerden, welche die dichterische Arbeit erheblich beeinträchtigen. Die Nacht, auf deren Bedeutsamkeit für Kafkas Schreiben bereits im vorigen Kapitel hingewiesen wurde, erreicht Kafka zunehmend in einem Zustand, der einer „konzentrierten Arbeit“ nicht günstig ist: „die Nacht ist gewiss die beste Zeit […] aber sie ist mir unzugänglich.“ (T III 70, 17.1.1915) Zudem befallen Kafka Skrupel, die Nächte so rücksichtslos (für sich und gegen sich) auszunützen; die unausbleibliche körperliche Schwäche am Morgen ist für ihn auch ein deutliches Warnsignal, das den nächtlichen Tatendurst zügelt, ja sogar blockiert:

> Gestern zum erstenmal seit längerer Zeit in zweifelloser Fähigkeit zu guter Arbeit. Und doch nur die erste Hälfte des Mutterkapitels[229] geschrieben, da ich schon zwei Nächte fast gar nicht geschlafen hatte, da sich schon am Morgen Kopfschmerzen gezeigt hatten und ich vor

---

[227] Als weitere Belastung neben dem Brotberuf kommt hinzu, dass Kafka im Jahre 1911 als Teilhaber in die Asbestfabrik seines Schwagers Karl Hermann einsteigt und von seiner Familie zu wöchentlichen Visitationen genötigt wird.

[228] Laut einem Brief an Felice Bauer vom 1.11.1912 hat Kafka seinen Tagesablauf anderthalb Monate vorher neu strukturiert. (Vgl. F 67) „Das Urteil“ hat Kafka gemäß seinem Tagebuch in der Nacht vom 22. auf den 23.8.1912 geschrieben (vgl. T III 101), mithin nur wenige Tage nach besagter Umstellung.

[229] Bezieht sich auf ein Fragment gebliebenes Kapitel aus dem „Proceß“-Roman, die die Fahrt Josef K.s zu seiner Mutter schildert.

> dem nächsten Tag allzugroße Angst hatte. Wieder eingesehn, dass alles bruchstückweise und nicht im Laufe des größten Teiles der Nacht (oder gar in ihrer Gänze) Niedergeschriebene minderwertig ist und dass ich zu diesem Minderwertigen durch meine Lebensverhältnisse verurteilt bin. (T III 62, 8.12.1914)[230]

Kafka kann nur das gelten lassen, was innerhalb einer kurzen nächtlichen Zeitspanne in einem Zug geschrieben wird. Demgegenüber steht allzu oft aber nur ein „[j]ämmerliches Vorwärtskriechen der Arbeit“ (T III 64, 14.12.1914) und die Unmöglichkeit der Wiederaufnahme des in der letzten Nacht Geschriebenen: „Unfähig zu längerer koncentrierter Arbeit. […] Trotzdem eine neue Geschichte angefangen, die alten fürchtete ich mich zu verderben. Nun stehen vor mir 4 oder 5 Geschichten aufgerichtet wie die Pferde vor dem Cirkusdirektor Schumann bei Beginn der Produktion.“ (T III 70-71, 18.1.1915)[231] Das Wagnis, einen neuen Erzähltext zu beginnen, scheint für Kafka in Anbetracht der Gefahr, diesen nicht vollenden zu können, nicht immer reizvoll, und es überwiegt bei ihm bisweilen die Gewissheit der Nutzlosigkeit eines solchen Unternehmens: „Großer Lust eine neue Geschichte anzufangen nicht nachgegeben. Es ist alles nutzlos. Kann ich die Geschichten nicht durch die Nächte jagen, brechen sie aus und verlaufen sich, so auch jetzt ‚Der Unterstaatsanwalt’.“ (T III 68, 4.1.1915) Gibt sich Kafka auch entschlossen, misslichen Umständen und einem müden Körper Literatur abzuringen, so scheinen dessen ungeachtet hie und da seine Ohnmacht und sein Fatalismus auf, und zu seiner Meinung, zu ungünstigen Lebensverhältnissen verurteilt zu sein, gesellt sich das Gefühl einer Bestimmung zum dichterischen Scheitern: „Ich kann nicht mehr weiterschreiben. Ich bin an der endgiltigen Grenze, vor der ich vielleicht wieder Jahre sitzen soll, um dann vielleicht wieder eine neue, wieder unfertig bleibende Geschichte anzufangen. Diese Bestimmung verfolgt mich.“ (T III 59, 30.11.1914)

Wieder einmal also verweist der Anfang auf das Ende des Schreibaktes. Gleichwohl haben die obigen Beispiele die Vielschichtigkeit der Anfangsproblematik einsichtig gemacht, wobei alle Tücken, die dem Anfang auch neben allem Zauber innewohnen, selbstverständlich nicht sämtlich zur Anschauung gebracht werden konnten, wie zum Abschluss das folgende Zitat von Flaubert zeigt, womit er den Beginn der Arbeit an

---

[230] Ähnlich auch der Eintrag vom 19.12.1914: „Gestern den ‚Dorfschullehrer’ fast bewusstlos geschrieben, fürchtete mich aber länger als ¾ 2 zu schreiben, die Furcht war begründet, ich schlief fast gar nicht, machte nur etwa 3 kurze Träume durch und war dann im Bureau im entsprechenden Zustand.“ (T III 65).

[231] Adalbert Stifter, der sich durch seinen Brotberuf als Schulrat ebenso am Schreiben gehindert sieht und wie Kafka eine genau durchkalkulierte Einteilung täglicher Aktivitäten vornimmt, plagt dasselbe Problem: „[…] da nämlich die Stimmung sehr ungleich ist, so kann ich oft nicht an einem Werke fortarbeiten, weil es mir in dem Augenblicke zu schwierig ist, aber an einem anderen könnte ich es; um nicht die Zeit ganz zu verlieren, tue ich es, und so bin ich jetzt in nicht weniger als zehn bis fünfzehn Bänden zerstreut, ein Haufen Manuskript und nichts fertig.“ (Stifter 1947: 232, 7.7.1855. Zu Stifters Zeiteinteilung siehe den Brief vom 22.12.1860 auf S. 329).

„Madame Bovary“ (1856) kommentiert und eine weitere Schwierigkeit des Anfangs thematisiert, die im Folgenden gesondert betrachtet werden soll: „Ich habe gestern abend meinen Roman angefangen. Ich sehe jetzt Schwierigkeiten des Stils voraus, die mich in Schrecken versetzen. Es ist keine Kleinigkeit, einfach zu sein. Ich habe Angst in die Art Paul de Kocks zu verfallen oder chateubrianisierten Balzac zu machen.“ (FB 174-175, 20.9.1851)

LÄHMUNG

Die Leiden der Virginia Woolf. Der Kampf der Dichter im Zeichen der Einflussangst. Shakespeare & Co: Unter der Last der Riesen. Epigonen und epigonale Epochen. Im Bann des entsetzlichen Goethe. Der fröhliche Epigone und der barbarische Vorläufer: Kafkas „glatte Dickensnachahmung“.

Heutzutage muss ein Schriftsteller schreiben, was noch nie geschrieben worden ist, oder er muss schlagen, was die Toten gemacht haben. Nur in der Konkurrenz mit den Toten kann er herauskriegen, was er taugt. (Ernest Hemingway)

Der Titel eines 1962 uraufgeführten und später auch verfilmten Theaterstücks von Edward Albee stellt die Frage: „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ Eine interessante Frage sicherlich, die aber nicht minder interessant wäre, wenn man sie einer Umkehrung unterzöge und nunmehr wissen wollte: Vor wem hat Virginia Woolf Angst? Beschränkt man diese Frage auf andere Schriftsteller und sucht man Aufschluss in ihrer Korrespondenz und ihren Tagebüchern, so muss die Antwort lauten: Marcel Proust. Dessen epochaler Romanzyklus „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (1913-1927) wurde zwischen 1922 und 1931 erstmals ins Englische übertragen und war damit für Virginia Woolf, deren Französisch nur mittelmäßig war[232], in ihrer Muttersprache zugänglich. Bereits zu Beginn des Jahres 1922 berichtet Virginia Woolf ihrem Schriftstellerkollegen E. M. Forster von der steigenden Popularität Prousts, dessen Faszination auf die Zeitgenossen eine derart starke Wirkung ausübt, dass sich Woolf vom Werk dieses Dichters bedroht wähnt, noch bevor sie es selbst gelesen hat: „Alle lesen jetzt Proust. Ich sitze jetzt stumm und höre mir ihre Berichte an. Es scheint eine gewaltige Erfahrung zu sein, aber ich schwanke noch auf der Kante, und warte darauf, untergetaucht zu werden, mit dem grässlichen Vorgefühl, dass ich versinken und versinken und versinken und vielleicht nie wieder an die Oberfläche kommen werde.“[233]

Die Sogwirkung, die Marcel Prousts poetische Kraft entfaltet, vergleicht Woolf mit der Wucht einer Naturgewalt, die sie, die möglicherweise minder Begabte, fortzuspülen und in ihren Fluten zu ertränken droht. Sieht man allerdings einmal von dieser Metaphorik ab, so stellt sich nach der beantworteten Frage, vor wem Virginia Woolf Angst hat, nunmehr die Frage, *wovor* genau sie Angst hat. Hält man sich an eine Definition von Harold Bloom, kann man Woolfs Meeresmetapher als Angst deuten, von Proust künst-

---

[232] Vgl. Elizabeth Andrews McArthur: Following *Swann's Way* : *To the Lighthouse*. URL: http://darkwing.uoregon.edu/~clj/McArthurAbstract.html (29.11.2007).
[233] Woolf 2006a: 296, 21.1.1922.

lerisch beeinflusst zu werden: „Die Angst vor Einfluss ist eine Angst in der Erwartung *überflutet zu werden*.“[234] Wiewohl Virginia Woolf, die mittlerweile die Lektüre der „Recherche“ begonnen hat, ein Jahr nach dieser Bemerkung einen direkten Einfluss Prousts aufgrund seiner französischen Herkunft noch abstreitet, spricht sie von einem allgemeinen Nutzen, der ihr von Prousts dichterischer Virtuosität zufließen wird.[235] Allein, diese positive Wirkung verkehrt sich unter dem Eindruck der Grandiosität Prousts allmählich in die Frustration, es ihm nicht gleich- oder gar zuvortun zu können. Zunächst sind der künstlerische Ansporn und das Wetteifern zwar noch deutlich besetzt mit Lust, die das Frustrationsgefühl überstrahlt:

> Aber Proust kitzelt meine eigene Sehnsucht nach Ausdruck derart, dass ich den Satz kaum formulieren kann. Oh wenn ich so schreiben könnte! rufe ich aus. Und im Augenblick ist die erstaunliche Vibration und Sättigung und Intensivierung, die er hervorruft derart – es hat etwas Sexuelles – dass ich das Gefühl habe, dass ich so schreiben *kann*, und meine Feder ergreife und dann *nicht* so schreiben kann. Kaum jemand stimuliert die Nerven der Sprache in mir: es wird zur Besessenheit.[236]

In zunehmendem Maße jedoch legt die gefühlte Unterlegenheit Woolfs die „gespenstische Blockade-Figur“[237] in Proust frei: „Proust könnte bestimmt sagen, was ich meine – dieser große Schriftsteller, den ich nicht lesen kann, wenn ich korrigiere, von solcher Überzeugungskraft ist er. Er erweckt den Eindruck, als sei es leicht, gut zu schreiben; was nur heißt, dass man auf geliehenen Schlittschuhen dahingleitet.“[238] Woolf entlarvt den scheinbar positiven Effekt ihrer Proustlektüre endgültig als trügerisch; auch anerkennt sie einen Einfluss Prousts, der aber heillos ist, da er dem großen Vorbild nur Minderwertiges an die Seite stellen kann. Es spricht für Blooms These, wenn Virginia das Einbekenntnis der Beeinflussung durch Proust wiederum mit der Metapher der Flut verbindet: „Ich frage mich, ob ich dieses Mal etwas geleistet habe? Nun, jedenfalls nichts im Vergleich zu Proust, in den ich jetzt eingetaucht bin. Das Besondere bei Proust ist das Zusammentreffen von äußerster Sensibilität mit äußerster Hartnäckigkeit. […] Und er wird mich vermutlich sowohl beeinflussen als auch wütend machen auf jeden meiner eigenen Sätze.“[239] Um überhaupt selber produktiv werden zu können, muss Woolf die Lektüre der „Recherche“ zeitweilig unterbrechen[240] und wiederholt aufschieben, wie

---

[234] Bloom 1995: 51. Hervorhebung im Original.
[235] Vgl. Woolf 1994: 342, 10.2.1923.
[236] Woolf 2006a: 307, 6.5.1922. Hervorhebung im Original.
[237] Bloom 1995: 52.
[238] Woolf 1994: 465, 18.11.1924.
[239] Woolf 1999: 25, 8.4.1925.
[240] „Nein, ich kann Proust im Augenblick nicht lesen –“ (Ebd. 272, 31.5.1928).

aus einer späteren Tagebuchnotiz erhellt, die noch einmal vor Augen führt, wie ein überragendes Werk eines anderen Schriftstellers zu Lähmung des späteren Dichters und zur Verwerfung (→ Ekel) des eigenen Werks führt:

> Also kam ich zurück zündete das Feuer an; und las Proust, der natürlich so großartig ist, dass ich selbst innerhalb des Bogens, den er schlägt, nicht schreiben kann; das ist die Wahrheit; jahrelang habe ich es vor mir hergeschoben, ihn zu Ende zu lesen; aber jetzt […] bin ich zurückgekehrt und lasse mein Gekritzel tun, was es will. Mein Gott, was für ein hoffnungslos schlechtes Buch das meine werden wird! Ich habe versucht, es in Gang zu bringen; aber es ist weitschweifig, töricht, handelt nur von hohlen Schilfrohren.[241]

Auf der Grundlage dieser Aussagen zum Werk Marcel Prousts müsste man anhand der Terminologie, die Harold Blooms Studie zur „Einfluss-Angst“ (1973) bereitstellt, Virginia Woolf als „schwache“ Dichterin charakterisieren, die sich den Einfluss Prousts nicht in produktiver Weise anzueignen vermag. Der „starke“ Dichter hingegen überwindet seinen Rivalen, indem er die Einflussangst, resultierend aus den „ungeheuren Ängste[n] des Verschuldetseins“[242], in kreative Kraft umwandelt. Bloom grenzt dabei seinen Einflussbegriff von der Quellen- und Einflussforschung positivistischer Provenienz ab, bei der es vornehmlich darum geht, „die Ähnlichkeits- oder Wiederholungsphänomene auf einen Prozess kausalen Anstrichs“[243] zu beziehen.[244] Anders als dieses Modell verschaltet Blooms Konzept der Einflussangst psychoanalytische Theorieelemente mit rhetorischer Terminologie und illustriert die intertextuellen Relationen literarischer Texte mittels einer mythischen[245], bzw. mythopoetischen Folie, die das poetische Schaffen als Kampf eines jungen Dichters, „Ephebe“ genannt, mit einem ihm voraus gehenden Dichter vorstellt. In diesem freilich androzentrisch geprägten Bild eines ödipalen Konflikts[246] muss der Ephebe den Einfluss des Vorgängerdichters in eigene produktive Energie transformieren, was durch die Revision und Aneignung des Vorläufers bewerkstelligt wird. Für Bloom entsteht ein literarisches Werk stets durch das produktive Fehllesen eines Vorgängertextes, der jüngere Dichter „überlebt“ die Auseinandersetzung mit dem älteren, indem er seinen Vorgänger revidiert, der seinerseits durch die Revision seines Nachfolgers weiterlebt.

---

[241] Woolf 2006b: 275, 21.5.1934. Bei dem von Woolf erwähnten Buch handelt es sich um „Die Jahre“ (1936).
[242] Bloom 1995: 9.
[243] Foucault 1981: 34.
[244] Vgl. Bloom 1995: 11, 64.
[245] In seiner Rezension zur „Einfluss-Angst“ hat bereits John Hollander bei Bloom eher einen Mythos der Dichtung als eine Theorie literarischer Kreativität ausmachen wollen. (Vgl. Hollander 1973: 301).
[246] Diesen Androzentrismus kritisiert beispielsweise der Aufsatz von Joanne Feit Diehl, worin die Autorin den Ansatz Blooms auf weibliche Dichterinnen zu übertragen versucht. (Vgl. Diehl 1978).

Entgegen der im ersten Moment mythisierend anmutenden Konzeption des poetischen Schaffensprozesses als agonaler Zweikampf ist diese Art der Dichterinitiation nicht von zeitloser Gültigkeit. Bloom nimmt insofern eine historische Einordnung seiner Theorie der Einflussangst vor, als er sie zeitlich nach der Epoche Shakespeares ansetzt und als Folge der Subjektivierung der Dichtung im Zeichen der Genieästhetik bestimmt: „Shakespeare gehört zum titanischen Zeitalter vor der Flut, bevor die Angst vor Einfluss zentral für das dichterische Bewusstsein wurde. […] Je subjektiver die Dichtung wurde, desto dominanter wurde der von den Vorläufern geworfene Schatten.“[247] Es war vorweg Shakespeare, der Titan, der Riese und der Inbegriff des Genies, der sich für viele nachkommende Dichter, die mit dem Anspruch angetreten waren, selber außergewöhnlich zu sein, als erdrückender Koloss erwies. Franz Grillparzer etwa beantwortet 1825 die beliebte Frage, welche Bücher er im Falle einer Flucht mitnehmen würde, wie folgt:

> Wenig und viel! Herodot und Plutarch, dazu die beiden spanischen Dramatiker. Und Shakespeare nicht? Shakespeare nicht. Obgleich er vielleicht das Größte ist, was die neuere Welt hervorgebracht hat: Shakespeare nicht! Er tyrannisiert meinen Geist; und ich will frei bleiben. Ich danke Gott, dass er da ist und dass mir das Glück ward, ihn zu lesen und aufzunehmen in mich. Nun aber geht mein Streben dahin, ihn zu vergessen. Die Alten stärken mich, die Spanier regen mich zur Produktion an […]. Der Riese Shakespeare aber setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, und wer sich *ihm* ergibt, dem wird jede Frage, an *sie* gestellt, ewig nur *er* beantworten. Nichts mehr von Shakespeare! Die deutsche Literatur wird in seinem Abgrunde untergehen, wie sie aus ihm hervorgestiegen ist.[248]

Auch für Gustave Flaubert ist Shakespeare „ein Koloss, der Schrecken einflößt; man hat Mühe zu glauben, dass das ein Mensch gewesen ist.“ (FB 87, 23.10.1846) Die Wirkung, die so ein Koloss auf einen Menschen aus Fleisch und Blut ausübt, kann daher nur im wahrsten Sinne des Wortes erdrückend sein: „Außerdem bin ich zwei Tage lang *zermalmt* worden von einer Shakespeareszene (die I. vom III. Akt in *König Lear*). Dieser Mann macht mich wahnsinnig. Mehr als je kommen mir alle anderen neben ihm wie Kinder vor.“ (FB 316, 29.1.1854. Hervorhebung im Original.) „Wenn man solche Gipfel betrachtet, fühlt man sich klein: ‚Für das Mittelmäßige geboren, werden wir von den erhabenen Geistern erdrückt.‘“[249] (FB 317)

---

[247] Bloom 1995: 14.
[248] Grillparzer 1980: 103-104. Hervorhebung im Original.
[249] Sowohl bei Grillparzer als auch bei Flaubert findet sich die Bezugnahme auf der zur Epigonalitätsthematik gehörenden Metapher von den Riesen und den Zwergen, die auf Bernhard von Chartres zurückgeht. (Vgl. Blasberg 1994: 1270) Allerdings liegt hier auch eine Umkehrung der Metapher vor, insofern bei Chartres Epigonalität positiv bewertet wird: die Zwerge, die auf den Schultern der Riesen stehen, sehen weiter als diese.

In einer von Eckermann überlieferten Unterhaltung mit Goethe vom 2.1.1824 ist die englische Literatur Gegenstand des Gesprächs, es geht um „die Größe Shakespeares, und welch einen ungünstigen Stand alle englischen dramatischen Schriftsteller gehabt, die nach jenem poetischen Riesen gekommen.“[250] Nach Harold Bloom ist jeder junge Dichter einem spezifischen Vorgängerdichter zugeordnet, den er überwinden muss. Dies ist bei einem Vorgänger wie Shakespeare ohne Frage ein hartes los. Ein schweres Erbe traten jedoch nicht nur, wie Goethe meint, die nachfolgenden dramatischen, sondern auch die lyrischen Dichter an, wie beispielsweise John Keats, den die Schönheit der Shakespearischen Sonette überwältigte („Das ist kaum auszuhalten.“) und der über Shakespeare urteilte: „Er hat nichts übriggelassen, was über Nichts oder Alles zu sagen wäre…“[251]

Goethe selbst hat Eckermann zufolge und entgegen Blooms Theorie bei seinem Antritt als Dichter das Glück empfunden, in der deutschen Literatur keine überragenden Muster vorgefunden zu haben und somit der Auseinandersetzung mit einem Vorgängerdichter enthoben gewesen zu sein.[252] Wie aus dem Verlauf der deutschen Literaturgeschichte hinlänglich bekannt ist, sorgte Goethe mit seinem als Klassiker geadelten Werk nicht nur für die Schließung dieser Leerstelle, sondern stellte für viele spätere deutschsprachige Dichter – darunter vor allem die epigonalen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts – eine unüberbietbare und kaum zu umgehende poetische Autorität dar.[253] Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wo die sich ausbreitenden avantgardistischen Strömungen an einer Abkehr von den überlieferten klassisch-realistischen Erzählverfahren arbeiten, attestiert Franz Kafka den zeitgenössischen Schriftstellern gleichwohl kein wirkliches Gelingen ihrer Emanzipationsbestrebungen:

> Goethe hält durch die Macht seiner Werke die Entwicklung der deutschen Sprache wahrscheinlich zurück. Wenn sich auch die Prosa in der Zwischenzeit öfters von ihm entfernt, so ist sie doch schließlich, wie gerade gegenwärtig mit verstärkter Sehnsucht zu ihm zurückgekehrt und hat sich selbst alte bei Goethe vorfindliche sonst aber mit ihm nicht zusammenhängende Wendungen angeeignet, um sich an dem vervollständigten Anblick ihrer grenzenlosen Abhängigkeit zu erfreuen. (T I 247, 25.12.1911)

Um es auf einen Begriff zu bringen, der hier bereits einige Male am Rande gefallen ist: Nach Einschätzung Kafkas befindet sich die zeitgenössische deutsche Literatur in einer Sackgasse unschöpferischer Nachahmung; ihre Vertreter sind bloße Epigonen Goethes,

---

[250] Eckermann 1976: 542.
[251] Keats 1985: 32, 22.11.1817.
[252] Vgl. Eckermann 1976: 543.
[253] Vgl. das Grillparzer-Zitat auf S. 17 dieser Arbeit.

die sich in ihrer künstlerischen Ohnmacht in der Wiederholung des Goethischen Prosaduktus gefallen. Als Epigonen zu gelten haben nach einer griffigen Definition Claude Davids „diejenigen, die im Fahrwasser eines großen Vorbilds – bzw. einer großen Kunstperiode – bleiben, ohne an sich noch die Kraft zu haben, im Geist dieses großen Vorbilds weiter zu schaffen.“[254] Das dem Epigonentum zugeschriebene Gefühl, einer nachklassischen, nachrevolutionären, nur mehr restaurativen und kulturkonservativen Epoche anzugehören, in der vom Künstler nicht mehr erwartet werden kann, als die überlieferten Glanzleistungen überragender Künstlerindividuen nachzuschaffen, ist dabei eine relativ neue Setzung, die auf Karl Leberecht Immermann zurückzuführen ist. Immermanns bezeichnenderweise nur wenige Jahre nach Goethes Tod veröffentlichter Roman „Die Epigonen“ (1836) drückt die Grundbefindlichkeit einer Epoche aus, die sowohl ästhetisch wie auch politisch einer von revolutionären Umwälzungen und genialen Persönlichkeiten geprägten Pionierzeit nachfolgt, deren Vermächtnis als große Bürde empfunden wird:

> Wir sind, um in *einem* Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsere Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen. Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen, wie mit geborgtem Gelde, wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer.[255]

Das Wort „Epigone“ ist entgegen seiner Verwendungsweise bei Immermann als Antonym zum Begriff des Genies[256] nicht neu. Es ist abgeleitet vom griechischen επιγονοι bzw. επιγονη und bedeutet soviel wie „Nachkomme“, „Nachkommenschaft“.[257] Die genealogische Bedeutung, die sich auf eine metaphorische Weise bei Immermanns Epigonenbegriff (und nebenbei bemerkt auch bei Blooms epigonalitätsaffiner[258] Theorie der Einflussangst) erhalten hat, bezieht sich auf den Mythos der „Sieben gegen Theben“, deren Söhne zehn Jahre nach dem gescheiterten Feldzug gegen Eteokles erneut gegen die Thebaner in den Kampf zogen und anders als ihre Väter triumphieren konnten. Von einer ursprünglich pejorativen Bedeutung des Wortes „Epigone“ im Sinne Immermanns kann daher nicht die Rede sein, vielmehr handelt es sich um eine

---

[254] David 1966: 69.
[255] Immermann 1971: 121. Hervorhebung im Original.
[256] „Der ‚Epigone’ ist der Gegenbegriff zu dem des ‚Genies’.“ (Schmidt 2004: 88).
[257] Windfuhr 1959: 182.
[258] Vgl. Meyer-Sickendiek 2001: 27, 32. Blooms Modell des starken Dichters könnte man vielleicht bezeichnen als den glücklichen Ausgang aus einer epigonalen Konstellation.

Neudefinition[259], die im 19. Jahrhundert mit einem stärker an den Mythos angelehnten Epigonenbegriff konkurrierte und sich allmählich durchsetzte.[260] Ebenso wenig ist der Sachverhalt, den Immermann mit dem Wort des Epigonen bezeichnet hatte, damals eine Novität gewesen, er fiel lediglich in einer Zeit, die durch den Historismus den Blick auf das Vergangene in würdigender Absicht zu lenken gewohnt war, auf sehr fruchtbaren Boden.

Überlässt man sich als Unkundiger der Altertumsgeschichte zunächst einem assoziativen Gedankenspiel mit dem Auftrag, mögliche Quellen und Voraussetzungen des für die Epigonenthematik konstitutiven Gegensatzes einer kulturellen Blütezeit und ein dieser ruhmreichen Vorzeit gegenüber zurückfallenden Gegenwart aufzuspüren, vermeint man bei einem begriffsgeschichtlich orientierten Ansatz bei einem Neologismus fündig zu werden und die Begriffsprägung des „Modernen“ (das lateinische „modernus“) an der Schwelle zwischen Antike und Mittelalter[261] heranziehen zu können, welche die Differenz zu tradierter Mustergültigkeit allererst sinnfällig zu machen und ein Bewusstsein für Historizität überhaupt zu vermitteln scheint.[262] Die Auskunft der einschlägigen Forschungsliteratur weist eine solche Annahme allerdings als unrichtig zurück und belehrt darüber, dass bereits im 1. Jahrhundert v. Chr. die antike Debatte zwischen Vertretern des Attizismus und Befürwortern des Asianismus dem Epigonentum des 19. Jahrhunderts thematisch vorgreift: Der Attizismus war eine rhetorische Bewegung, die sich die als unübertrefflich erachteten attischen Schriftsteller des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. zum Vorbild nahm, wohingegen der Asianismus, der in den griechischen Städten Kleinasiens angesiedelt war, sich von der attischen Tradition gelöst hatte, um neue rhetorische Formen zu etablieren.[263] Daneben ist das erste nachchristliche Jahrhundert der lateinischen Literatur zu nennen, das wie Manfred Windfuhr nachweist, „das deutliche Bewusstsein [hatte], hinter den künstlerischen Glanzzeiten der Republik und der aetas aurea des Augustus zurückzubleiben.“[264] Windfuhr, der noch mehr solcher Krisenzeiten aufzählt, spricht daher von einem „Epochenepigonentum“, das er typologisch vom „Einzelepigonentum“ (epigonale Dichter in nicht-epigonalen

---

[259] Diesen Bedeutungswandel hat Jürgen Fohrmann bündig auf den Punkt gebracht: „Die Wortbedeutung des ‚Epigonen’ wandelt sich: Aus dem, der etwas zu Ende bringt, wird der, der schon Vollendetes noch einmal, schlecht oder recht, wiederholt und sich des *Nur*-Wiederholens bewusst ist. Er ist zu spät gekommen, es fehlt die schöpferische Potenz.“ (Fohrmann 1985: 986. Hervorhebung im Original).

[260] Vgl. Windfuhr 1959: 186-187.

[261] Während Ernst Robert Curtius zufolge der Begriff „modernus“ zuerst im 6. Jahrhundert n. Chr. als Gegenbezeichnung zu „antiqui“ auftaucht, zitiert Walter Freund in seiner Dissertation Belege aus dem 5. Jahrhundert. (Vgl. Curtius 1961: 259; Freund 1957: 4).

[262] Vgl. Curtius 1961: 257-258.

[263] Vgl. Blasberg 1994: 1269.

[264] Windfuhr 1959: 199.

Epochen) und vom „Jugendepigonentum“ (epigonale Frühphase eines insgesamt nicht-epigonalen Künstlers) abgrenzt. Verbunden mit dem Konzept eines Epochenepigonentums ist oftmals ein zyklisches Geschichtsmodell, wonach auf jede kulturelle Hochzeit eine weniger schöpferische Übergangszeit nachzufolgen pflegt.[265] Dabei zählt Windfuhr, der selber dieser Vorstellung anhängt, einige Beispiele auf, die die gegenläufige These belegen, dass epigonale Autoren wider ihre Charakterisierung als „Nachgeborene“ noch vor dem eigentlichen Absterben der Glanzzeit in Erscheinung treten.[266] Ebenso trifft in umgekehrter Weise die Feststellung zu, dass in später als bedeutend eingestuften Epochen ein epigonales Selbstverständnis der Autoren auftreten kann, wie etwa bei einigen Vertretern der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang.[267] In diesem Zusammenhang ist sicherlich nicht unwichtig zu erwähnen, dass zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert das Eigentumsrecht literarischer Texte kodifiziert wurde[268] und dass im Deutschen die Begriffe „Original“ und „Plagiat“ seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlich sind.[269] Diese rechtlichen und sprachlichen Neuerungen finden sich freilich auch programmatisch in der Literatur jener Zeit wieder: Das von den Stürmern und Drängern als Reflex auf ein Übermaß an Tradition und Konvention forcierte Originalitätsideal und die Emphase des Dichters als einzigartiges Genie etwa, die bei den Epigonen des 19. Jahrhunderts als unerreichbare Leitbilder nachwirken. Goethe dagegen, dem als 23jähriger die poetischen Anstrengungen seiner Zeit nicht mehr als „nachgeahmte Copien“ (WA I 37, 217. Zit. bei Windfuhr 1959: 204) der Alten galten, fand in reiferen Jahren ein entspannteres Verhältnis zu den Leistungen der Vorzeit, wie seine Ablehnung des Originalitätskonzeptes und seine bewusst an den antiken Mustern orientierte Literaturproduktion zeigen. Das Epigonentum des 19. Jahrhunderts bleibt hingegen sowohl auf die geniale Sturm-und-Drang-Periode als auch auf die traditionsbewusste Weimarer Klassik als Vorbilder eingeschworen. Diese widerstreitenden Literaturprogramme als maßgebende Konzepte dichterischen Schaffens im Verbund mit tiefgreifenden Veränderungen auf dem Buchmarkt zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert hat

---

[265] Ebd. Vgl. auch David 1966: 72.

[266] Vgl. Windfuhr 1959: 195. Ein weiteres Argument gegen die nivellierende Vorstellung einer periodisch wiederkehrenden Epigonenzeit ist ferner darin zu sehen, dass eine Debatte wie diejenige zwischen den Attizisten und den Asianisten eher eine stilpolitische Auseinandersetzung darstellt, wohingegen spätere Diskussionen von einer geschichtsphilosophisch grundierten Unterscheidung zwischen „alt“ und „modern“ ausgehen, wie sie am flagrantesten wohl in der 1687 entfachten „Querelle des Anciens et des Modernes“ zutage trat. (Vgl. Blasberg 1994: 1270).

[267] Windfuhr führt Zitate von Gellert, Herder und dem jungen Goethe ins Treffen. (Vgl. Windfuhr 1959: 203-204).

[268] Vgl. Foucault 2003b: 246 und Bosse 1981: 8-9.

[269] Vgl. Blasberg 1994: 1271. Bogdal bezeichnet das Urheberrecht als „die ‚materielle’ Seite der sich zur gleichen Zeit herausbildenden Autonomieästhetik und ihres Geniebegriffs.“ (Bogdal 1995: 276).

Cornelia Blasberg zum Anlass genommen, um über das Epigonentum der Restaurationszeit folgendes Resümee zu ziehen:

> Im E[pigonen]-Bewusstsein der Restaurationsepoche verbinden sich folglich höchst widersprüchliche Elemente: die idealisierende Orientierung an einer subtilen, ‚klassizistischen' Nachahmungskultur und das strikte Nachahmungsverbot der Genie-Ästhetik; die Forderung nach authentischer Erlebniskunst und die Einbindung in einen kapitalisierten und technisch grenzenlosen Reproduktionsbetrieb. Das durch immer effektivere Vervielfältigungsverfahren und launische Modediktate beschleunigte Altern von Kunst bringt den E[pigonen] hervor und widerlegt ihn gleichzeitig.[270]

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird ein epigonales Bewusstsein, das zum Teil durch die Diskussion um eine Nachfolge Goethes angefacht wird[271], erneut bei einigen deutschsprachigen Dichtern sichtbar.[272] Kafkas Bemerkung über die Goetheabhängigkeit vieler damaliger Autoren[273] kann als Kommentar auf diese Situation aufgefasst werden, sie spiegelt aber auch sein eigenes Verhältnis zu Goethe wider. Die Jahre 1911 und 1912 markieren in Kafkas Biographie eine Periode der intensiven Befassung mit den Schriften Goethes. Die Auseinandersetzung mit dem Goethischen Oeuvre, zumal seinen autobiographischen Texten, wird für Kafka nach Einschätzung von Manfred Jurgensen *„zu einer zentralen literarischen Auseinandersetzung, an der er seine eigene Dichterexistenz misst.*"[274] „Goethe, dessen Tagebücher und Autobiographie Kafka als kanonische Modelle des Leben-Erzählens vorschweben"[275], mutiere, so Georg Guntermann, zu einer literarischen Vaterfigur: „er birgt, überlebensgroß, als Universalfall, stellvertretend alle Funktionen in sich, die ein Schriftsteller für ihn, Kafka, haben kann."[276] Die genealogische Metapher der literarischen Vaterfigur bzw. des Über-Vaters umreißt die (wohlgemerkt: von Kafka insinuierte[277]) Relation beider Schriftsteller, die sowohl nach Immermannscher Prägung als epigonal als auch nach dem Konzept Blooms in Begriffen der Einflussangst beschreibbar ist – Kafka ist der Epigone[278] und

---

[270] Blasberg 1994: 1271.
[271] Vgl. Bluhm 2002: 177-179.
[272] Vgl. Windfuhr 1959: 209.
[273] Vgl. S. 65.
[274] Jurgensen 1979: 150. Hervorhebung im Original.
[275] Neumann 2006: 49.
[276] Guntermann 1991: 127. Bluhm bezeichnet Goethe aus der Sicht Kafkas sogar als „Über-Vater". (Bluhm 2002: 181).
[277] Ausgehend von den Aussagen Kafkas hat Hartmut Binder in den literarischen Texten, die zur Zeit der Goethelektüre entstanden sind, stilistische Einflüsse Goethes nachzuweisen versucht. (Vgl. Binder 1967: 216-217) Allein hier soll es nicht darum gehen, die Aussagen eines Epigonen aufgrund intertextueller Vergleiche mit dem Vorbild zu verifizieren, sondern darum, die Modalität der Aussagen und ihre Kontiguität zum Epigonendiskurs zu beleuchten.
[278] Im neutraleren Sinn des Wortes ist Kafka bereits durch seinen speziellen Zugang zur Literatur als Epigone gekennzeichnet. Kafka fühlt sich „als ein geistiges Kind" (F 96, 15.11.1912) Gustave Flauberts, der

Goethe der starke Dichter, der Einfluss auf den späteren ausübt: „Ich glaube diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein.“ (T II 21, 7.1.1912) Zuerst ist die Auswirkung der Goethelektüre auf Kafkas eigene literarische Arbeit nur ambivalent, denn neben der eingestandenen Abhängigkeit von Goethe befördert sie immerhin auch die eigene Produktivität. Das zeitlich spätere Drama, in das sich Virginia Woolfs Proustlektüre verwandelte, hat jedoch gezeigt, wie ephemer ein solcher Nebeneffekt sein kann. Und so vergehen nur wenige Wochen, ehe auch Kafka neben der positiven „Kraft des Einflusses“ ebenso die „Hemmkraft des Goethischen Werks“[279] und des ihm vermittelten Goethebilds offenbar wird: „Nichts geschrieben. Weltsch bringt mir Bücher über Goethe, die mir eine zerstreute, nirgends anwendbare Aufregung verursachen.“ (T II 28, 31.1.1912) Am 4. Februar fährt Kafka in Bezug auf seine Goetherezeption fort: „Der mich ganz durchgehende Eifer mit dem ich über Goethe lese (Goethes Gespräche, Studentenjahre, Stunden mit Goethe, Ein Aufenthalt Goethes in Frankfurt) und der mich von jedem Schreiben abhält.“ (T II 29) Die Begeisterung, mit der er sich an den „lebendigen Stellen“ (T I 254, 29.12.1911) in Goethes autobiographischer Prosa erfreut, führt im Verfolg der weiteren Auseinandersetzung mit dem Klassiker dazu, dass Kafka, von Goethes poetischer Potenz übermeistert, allmählich des „Bedrohungspotentials“[280] Goethes inne wird, die seine eigene Kreativität immer mehr hintan setzt. In einem Zitat, das Kafka am 8.2.1912 mit „offensichtlich bittere[r] Ironie“[281] aus dem dritten Teil von „Dichtung und Wahrheit“ (1814) in sein Tagebuch schreibt, wird Kafkas ungläubiges Staunen im Angesicht des „Arkanums“[282] Goethe förmlich greifbar: „Meine Lust am Hervorbringen war gränzenlos“ (WA I 28, 116) – ein nach Neu-

---

genau wie Grillparzer, Dostojewski und Kleist zu Kafkas „eigentlichen Blutsverwandten“ (F 460, 2.9.1913) gezählt wird. Diese Schriftsteller sind für Kafka deshalb so bedeutsam, weil sie ihm Lebensmodelle liefern, bzw. – was bei Kafka nahezu dasselbe ist – ihm Modi des „Leben-Erzählens“ (Neumann 2006: 63) aufzeigen, die ihm als (nicht immer) nachahmenswerte Leitlinien für sein eigenes Leben(-Erzählen) vorschweben. (Vgl. T III 137-138, 27.8.1916).

[279] Neumann 2006: 58.

[280] Bluhm 2002: 180. Lothar Bluhm spiegelt in seiner diskursanalytisch argumentierenden Interpretation des „Urteils“ die Konfrontation des „Sohnes“ Kafkas mit dem übermächtigen Dichtervater Goethe in den für die Erzählung zentralen Konflikt zwischen Georg Bendemann und seinem leiblichen Vater hinein. Die Entleibung Bendemanns nach der väterlichen Verurteilung zum Tode deutet Bluhm zufolge lebensgeschichtlich auf Kafkas Auffassung von der Goethenachfolge zurück: „Kafkas diarische Auseinandersetzung mit Goethe mündet in der im Subtext verborgenen Einsicht, dass eine Fixierung auf das faszinierende, aber in seiner Unerreichbarkeit auch destruierende Vorbild letztlich den künstlerischen Tod nach sich ziehe. Goethe-Nachfolge bedeutete in diesem Horizont dann eine Form von künstlerischer (Selbst-)Verurteilung zum Tode.“ (Bluhm 2002: 181) Bluhms Interpretation ist zweifellos anregend, andererseits ist seine Argumentation an manchen Stellen kurzschlüssig, etwa wenn der alte Bendemann sowohl als Goethe wie auch als Romantiker gedeutet werden muss, damit das Einverständnis mit dem Petersburger Freund – in Bluhms Lesart ebenfalls ein Romantiker – überhaupt nachvollzogen werden kann.

[281] Jurgensen 1979: 166.

[282] Bluhm 2002: 180.

manns Dafürhalten für Kafka „so einschüchternde[r] Schlüsselsatz“[283]. Die riesige Diskrepanz zwischen Kafkas eigenen Schreiberfahrungen und Goethes Reminiszenz an „die Zeit ungehemmten, bedenkenlosen literarischen Schaffens der Sturm-und-Drang-Periode“ hat Guntermann auf die historische, sowohl poetologische wie auch weltanschauliche Distanz zwischen Kafka als Exponenten der rast- und haltlosen Moderne und der auf Harmonie und Ausgleich aufruhenden Weimarer Klassik bezogen:

> Kafkas Produktion ist auf eine so grundsätzliche Weise von derjenigen Goethes verschieden, dass ihm dessen Selbsterfahrung und die geläuterte Souveränität des klassischen Ausgleichs zwischen Leben und Werk auf eine unglaubliche Weise fremd und gleichzeitig anziehend vorgekommen sein muss. Fremdheit und geheime Anziehung, Attraktion und Repulsion bestimmen Kafkas Verhältnis zu Goethe.[284]

In der Tat verschmilzt Kafkas anfängliche Faszination für das in seiner Monumentalität beinahe monströse Gesamtkunstwerk Goethe zusehends mit einer Haltung der „Abwehr gegenüber solcher Einschüchterung und Lähmung.“[285] Manifest wird dieses „Miteinander und Ineinander von Faszination und Schrecken“[286] in Kafkas Blick auf den Körper Goethes, der einen eigentümlich starken Eindruck auf ihn macht, in dem Bewunderung und Abscheu einander durchdringen: „Goethes Silhouette in ganzer Gestalt. Nebeneindruck des Widerlichen beim Anblick dieses vollkommenen menschlichen Körpers […]“ (T II 32, 5.2.1912).

Der stereotypen Tendenz zur Gigantisierung der vorangegangenen und zum Muster erkorenen Dichter korrespondiert bei Kafka die Dämonisierung des unerreichbaren Vorbilds Goethe. So scheint für Kafka die einzige Möglichkeit, aus Goethes gewaltiger und erdrückender Einflusskraft noch einen produktiven Ertrag zu ziehen, allenfalls in einem geplanten Aufsatz mit dem vielsagenden Titel „Goethes entsetzliches Wesen“ (T II 28, 31.1.1912) zu bestehen.[287] Ein anderer und letztlich aussichtsreicherer (der Goethe-Aufsatz wurde nie realisiert) Ausweg aus dem inferioren Abhängigkeitsverhältnis zu Goethe bietet sich Kafka durch die Erfahrung eines völlig konträren Literaturbegriffs: Im Gegenentwurf zum groß dimensionierten Goethischen Modell der Weltliteratur entdeckt Kafka durch Vermittlung einer Lemberger Schauspielergruppe, die 1911 und 1912 in Prag gastiert, im jiddischen Jargon das Konzept sogenannter „kleiner Litteratu-

[283] Neumann 2006: 55.
[284] Guntermann 1991: 130.
[285] Neumann 2006: 53.
[286] Bluhm 2002: 181.
[287] In diesem Zusammenhang weist Neumann darauf hin, dass Kafka noch zwei Jahre später aus einem Artikel über Goethe ein Exzerpt anfertigt mit „eine[r] Reihe desaströser Zitate, beinahe so, als wollte er sich selbst zu seiner Abwehrhaltung gegen Goethe ermutigen […].“ (Neumann 2006: 53).

ren“ (T I 253, 27.12.1911). Wie Gerhard Neumann in seinem Aufsatz über Kafkas Verhältnis zu Goethe argumentiert, wird aus seiner Kenntnis des jiddischen Jargons Kafkas Abgrenzungsbewegung zu Goethe motiviert: „Kafka entwickelt aus seiner Bewunderung und gleichzeitigen Ablehnung Goethes, des Autors der Weltliteratur, das Gegenprojekt einer ‚Jargon’-Kultur und ‚minoritären Literatur’ […].“[288]

Wenngleich Kafka in der Konfrontation mit Goethe nicht untergeht (im Bloomschen Sinne des Ertrinkens im „Ein-Fluss“), lässt sich eine produktive Anverwandlung des Goethischen Einflusses in Kafkas literarischer Praxis schwerlich feststellen. In der Logik der Einflussangst-Theorie würde daher die von Neumann skizzierte Lösung des poetischen Agons mit Goethe kaum dafür sprechen, Kafka als starken Dichter zu charakterisieren. Weit eher müsste man in Anlehnung an Bloom von einem Zurückweichen des Epheben vor dem übermächtigen Vorgänger oder von einer Einnischung in ein alternatives Dichtungsmodell sprechen.

Es gibt jedoch auch einen Fall, in dem Kafka, wie er meint, seine Epigonalität zustatten kommt. Dass es sich hierbei im Vergleich zu Goethe um eine geringere dichterische Autorität handelt, spielt für die Positivierung von Kafkas Epigonentum eine nicht unerhebliche Rolle. Die Rede ist von Charles Dickens’ „David Copperfield“ (1849/50), nach dessen Lektüre Kafka sein Erzählfragment „Der Heizer“ sowie der darauf fußende Roman „Der Verschollene“ als eine „glatte Dickensnachahmung“ erscheint. Kafka belegt diesen zunächst wenig schmeichelhaften Befund durch einige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Romanen („Koffergeschichte, der Beglückende und Bezaubernde, die niedrigen Arbeiten, die Geliebte auf dem Landgut die schmutzigen Häuser u. a. vor allem aber die Methode“), um dann zu dem Fazit zu gelangen: „Meine Absicht war wie ich jetzt sehe einen Dickensroman zu schreiben, nur bereichert um die schärferen Lichter, die ich der Zeit entnommen und die mattern, die ich aus mir selbst aufgesteckt hätte.“ (T III 168, 8.10.1917) Kafka überragt zwar seinen Vorgänger, aber nicht kraft eigener Fähigkeiten, sondern dank der historischen Distanz zu Dickens. Dies entspricht dem genauen Gegenteil des Epigonenbewusstseins in der nachgoethischen Zeit des 19. Jahrhunderts. Kafka erfährt in seinem Verhältnis zu Dickens die Gunst der späten Geburt, die es ihm erlaubt, die Fehler des Vorgängers zu vermeiden, der nach Art einer evolutionären Fortschrittsideologie sogar als „barbarisch“ herabgewürdigt wird: „Dickens’

[288] Ebd. 65. Am Beispiel der jiddischen und der zeitgenössischen tschechischen Literatur bemerkt Kafka, dass die „kleinen Literaturen“ im Gegensatz zu „einer an großen Begabungen reichen Litteratur wie der deutschen“ noch den „Mangel unwiderstehlicher nationaler Vorbilder“ aufweisen würden, was von ihm indes weniger als Mangel denn als Vorteil aufgefasst wird, da sich dadurch die für die großen Nationalliteraturen typische Epigonalitätsproblematik erübrigt. (T I 244, 25.12.1911).

Reichtum und bedenkenloses mächtiges Hinströmen, aber infolgedessen Stellen grauenhafter Kraftlosigkeit, wo er müde nur das bereits Erreichte durcheinanderrührt. Barbarisch der Eindruck des unsinnigen Ganzen, ein Barbarentum, das allerdings ich dank meiner Schwäche und belehrt durch mein Epigonentum vermieden habe.“ (T III 168-169)

Auch wenn Kafkas Leistung an der Überbietung des Vorgängers nach eigenem Bekunden kaum ins Gewicht fällt, wäre es hier noch am ehesten möglich, eine der Bearbeitungsmöglichkeiten heranzuziehen, nach denen in der Theorie Harold Blooms der nachfolgende Dichter den Einfluss des Vorgängers eindämmt. Von den sechs Bearbeitungsweisen, die Bloom vorstellt, kommt wahrscheinlich die Figur der „tessera“ dem Verhältnis zwischen Kafka und Dickens am nächsten. Denn der Begriff der „tessera“ meint in der Terminologie Blooms den „Versuch eines jeden späteren Dichters sich (und uns) davon zu überzeugen, dass das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde.“[289] Ist es auch eher die Zeit als der Ephebe, die hier als Erlöserin fungiert, so lässt Kafka immerhin daran, dass das Wort des Vorläufers Dickens abgenutzt sei, wahrhaftig keinen Zweifel, wie seine weiteren Auslassungen belegen: „Herzlosigkeit hinter der von Gefühl überströmenden Manier. Diese Klötze roher Charakterisierung die künstlich bei jedem Menschen eingetrieben werden und ohne die Dickens nicht imstande wäre, seine Geschichte auch nur einmal flüchtig hinaufzuklettern.“ (T III 169)

Die Härte, mit der Kafka hier gegen Dickens oder bereits davor, und in noch stärkerem Maße, gegen Autoren wie Arthur Schnitzler (F 299, 14.-15.11.1913) und vor allen Dingen Else Lasker-Schüler (F 296, 12.-13.11.1913) polemisiert, erstaunt beim Lesen, weil sie so stark mit seiner sonstigen Diskretion und Sensibilität kontrastiert und einen Kafka präsentiert, der gegenüber der schreibenden Konkurrenz von der Deckung in die Offensive übergeht. Beinahe wähnt man einen anderen Autoren am Werk, gleichwohl ist sprachliche Aggressivität literarischen Texten gegenüber bei Kafka nichts sonderlich Ungewöhnliches, nur handelt es sich in der Regel um die eigenen Werke, die mit einer übermäßigen, den Verwerfungen der obigen Autoren in nichts nachstehenden Strenge verfolgt werden, und die den Rahmen für das folgende Kapitel bilden soll.

[289] Bloom 1995: 60.

EKEL

Ekel als Antipode des Ästhetischen. Widerliche Sujets und epischer Überdruss. Autorexkretionen: Flauberts Poetik der Verwerfung. Schreiben als Abtrennung des Fleisches vom Körper des Autors. Schmutzige Schreibströme und erbrochene Briefe. Der Geburtsschleim des „Urteils“.

Ich habe das eigentlich ohne Widerwillen geschrieben, auf den Fersen war er mir aber bei jedem Wort
(Franz Kafka)

Es gibt nichts, was von außen in den Menschen hineingeht, das ihn unrein machen könnte; sondern was aus dem Menschen herauskommt, das ist's, was den Menschen unrein macht. (Markus 7,15)

Bei speziellen populären Musikgenres gilt es gewissermaßen als Auszeichnung, wenn die in ihrer Wortwahl wenig kompromissbereiten Liedtexte aufgrund ihrer Drastik eine Kennung erforderlich machen, welche die Eltern minderjähriger Hörer auf den expliziten und jugendgefährdenden Gehalt der Tonträger hinweist. Auch wenn diese Arbeit ausschließlich in die Hände großjähriger Menschen geraten wird und eine unmittelbare sittliche Gefährdung daher ausgeschlossen werden kann, würde diesem Kapitel ein vergleichbares Warnschild infolge der Vulgarität einiger der hier zu zitierenden Textstellen durchaus anstehen. Da jedoch die gestalterische Freiheit bei der Abfassung einer Magisterarbeit durch die genau festgelegten formalen Kriterien Einschränkungen unterworfen ist, übernimmt dieser Absatz sozusagen ersatzweise die Aufgabe, den Leser vorzuwarnen und ihn um Nachsicht zu bitten.

Angenommen aber, dieses Kapitel führte wirklich jenen optischen Warnhinweis in der Kopfzeile, so bestände der größte Unterschied zwischen den folgenden Zitaten und der oben genannten grobrhetorischen Praxis darin, dass das, was hier die bathischen Bemühungen gewissermaßen adelt, dort als Ausweis künstlerischen Ungenügens angesehen werden muss. Dieses Ungenügen in seiner gesteigerten, drastischen Form ist Gegenstand dieses Kapitels: der von dem Autor artikulierte Verdruss, sein Widerwille, seine Unlust, seine Abscheu, kurz sein Ekel, den seine literarische Produktion ihm verursacht. Anders als die vorigen und nachfolgenden Kapitel entfällt hier erstmals der Versuch einer Einbettung in größere historische Zusammenhänge. Stattdessen soll versucht werden, an Textbeispielen Flauberts und Kafkas verschiedene Aspekte des Ekels am Schreiben vorzustellen.

Häufiger und daher auch geläufiger als die Beispiele, in denen Autoren den Stab über ihr eigenes Schaffen brechen, sind wohl die Verdikte, die von Schriftstellern und Literaturkritikern gegen die Erzeugnisse anderer Schriftsteller ausgesprochen werden. Diese

Ächtungen und Bannflüche entbehren für den unbeteiligten Betrachter nicht einer unterhaltsamen und erheiternden Note, zumal wenn sie von gescheiten und wortmächtigen Leuten formuliert werden und prominente oder gar sakrosankte Autoren ihre Opfer sind. Der bemerkenswerte Erfolg einer Sendung wie „Das literarische Quartett“ (ZDF 1988-2001) erklärt sich nicht zuletzt durch die sehr publikumswirksamen Verrisse des Starkritikers Marcel Reich-Ranicki, gefolgt von den pikierten bis wutschäumenden Reaktionen der betroffenen Autoren. Man kann diese Art von Kritik durchaus mit Recht für unfein und reißerisch erachten. Darin aber ein Symptom für einen modernen Kulturverfall zu sehen erscheint immerhin fraglich, wenn man sich vor Augen hält, mit welcher Polemik Gespräche über Literatur in früheren Jahrhunderten – wenngleich auch nur über private Kanäle – geführt wurden. Zum Beispiel bei Grabbe, der, derbe Kraftausdrücke mit Genialität verwechselnd, eine Rezension von Bettina von Arnims Briefroman „Goethes Gespräche mit einem Kinde“ (1835) wie folgt ankündigt: „Bettinchen wird rezensiert, ich kann daher die Stunde nicht mehr genau bestimmen, in der Sie dies Geschöpf des Ekels zurückerhalten. Haben Sie diese kletternde briefstellernde Katze nötig, sagen Sie es mir nur. Wenn ich 3 Seiten darin gelesen, muss ich mich erst immer verschnaufen, und mein Zimmer kommt mir vor wie voll Katzenpisse.“[290]

Es ist müßig, auf den indiskutablen Charakter dieser Äußerung eigens aufmerksam zu machen, von Interesse ist sie eigentlich nur insoweit, als in ihr die Ekelempfindung als negatives Definitionsmodell des Ästhetischen geltend gemacht wird[291] und sie zudem auf dreierlei Gesichtspunkte hinweist, die später noch relevant sein werden: erstens wird Ekel hier gekennzeichnet als eine Abwehrhaltung bzw. Abwehrreaktion[292] gegenüber „einer Nähe, die nicht gewollt wird.“[293] Zweitens und infolgedessen wird das Objekt des Ekels zur biologisch-organischen Entität somatisiert („Geschöpf“); und drittens suggeriert das Zitat eine Gleichsetzung von (schlechter) Literatur mit körperlichen Sekreten bzw. Exkrementen, wie sie weiter unten bei Flaubert und Kafka mutatis mutandis wieder begegnen wird.

Bevor der körperlich kodierte Ekel am Schreiben aus der Eigenperspektive der Dichter betrachtet wird, soll zunächst kurz auf den Ekel in der Form des Überdrusses eingegangen werden, in der auf eine organische Metaphorik fast gänzlich verzichtet wird. Dieser Überdruss scheint sich bevorzugt bei Romanciers einzustellen, deren Schaffen zu einem

---

[290] Grabbe 1995: 395, Mai 1835.

[291] Winfried Menninghaus führt aus, dass die Grundlegung der modernen Ästhetik um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Verbot des Ekelhaften resultierte. (Vgl. Menninghaus 1999a: 15).

[292] Vgl. Kolnai 1929: 516; Menninghaus 1999a: 8.

[293] Menninghaus 2002: 44.

langwierigen, mühsamen und ennuyierenden Ringen um den Roman auszuarten droht, wie bei Dostojewski im Falle der „Dämonen“: „Die Arbeit, die mich so beansprucht, ist erst der Anfang eines Romans für den ‚Russischen Boten’, und ich werde noch mindestens ein halbes Jahr Tag und Nacht daran schreiben, so dass er mir schon von vornherein zuwider geworden ist.“[294] Im selben Jahr wie Dostojewski urteilt Flaubert über die bevorstehende Arbeit an der dritten Fassung des „Heiligen Antonius“ (1874) in ähnlicher Weise: „Ich muss mich so schnell wie möglich wieder in dieses Werk versenken, denn es fängt an, mich anzuwidern.“ (FB 573, 30.4.1870)

Der Überdruss am Schreiben ist bei Flaubert gemäß seinem skrupulös-asketischen Habitus ein wiederkehrendes Motiv. So ruft er etwa ziemlich genau ein Jahr nach Beginn der „Madame Bovary“ aus: „Wie sehr ich meine *Bovary* satt habe!“ (FB 219, 19.9.1852. Hervorhebung im Original) In einem wiederum ein Jahr darauf geschriebenen Brief an Louise Colet wird ein Grund dieses Widerwillens benannt. Flaubert berichtet, er habe „einen außerordentlichen Ekel vor Themen mit einem gewöhnlichen Milieu bekommen. Deshalb habe ich solche Mühe dieses Buch zu schreiben. Ich muss große Anstrengungen unternehmen, um mir meine Personen vorzustellen und sie sprechen zu lassen, denn sie sind mir zutiefst zuwider.“ (FB 287, 26.8.1853) Diese Zitate zeigen zunächst noch nicht, dass das *Produkt* der literarischen Tätigkeit Ekel einflößt. Abscheuerregend sind eher das *Objekt*[295] sowie die bloße Aussicht der literarischen Tätigkeit. Letztere begründet Flauberts Degout gegenüber dem späteren Roman „Lehrjahre des Herzens“ (1869): „Mein endloser Roman widert mich an und erdrückt mich, und ich bin noch mindestens für vier Monate damit beschäftigt.“ (FB 548, 2.2.1869) Gegenüber George Sand wird die bevorstehende Arbeit an den projektierten Romankapiteln in noch drastischere Worte gekleidet: „Ich habe gerade meinen Plan wieder gelesen. Was ich noch alles zu schreiben habe, erschreckt mich oder vielmehr ekelt mich bis zum Kotzen an. Es ist jedesmal so, wenn ich mich wieder an die Arbeit mache. In solchen Augenblicken habe ich es satt, satt, satt!“ (FB 546, 2.2.1869)[296]

Im Gegensatz zu dieser für den Leser eher harmlosen Lektüre, weist der in der Zeit nach dem ersten Punischen Krieg spielende historische Roman „Salammbô“ tatsächlich ei-

---

[294] Dostojewski 1986: 371, 9./21.10.1870.

[295] „Warum will auch das Schicksal, dass ich immer abscheuliche *Sujets* wähle!“ (Flaubert 2004: 338, 11.2.1880. Hervorhebung im Original).

[296] Nicht nur in der Vorausschau, auch retrospektiv berichtet Flaubert über seinen ins Unmaß gesteigerten Ekel an diesem Roman: „Wenn Sie mich wieder sehen, werde ich ungefähr drei Kapitel geschrieben haben. Drei Kapitel, mehr nicht. Aber ich habe geglaubt, beim ersten vor Ekel zu sterben.“ (FB 512, Dezember 1866).

nige grauenerregende Stellen auf, die Flaubert sarkastisch als „Späße“ bezeichnet, „die den ehrlichen Leuten vor Ekel den Magen umdrehen werden.“ (FB 436, 2.1.1862) Anders als bei den „Lehrjahren des Herzens“ reagiert Flaubert auf den zu schreibenden Text nicht mit Brechreiz, das Geschriebene ist hier vielmehr bereits der Vollzug des Erbrechens und der Vorgang anderer körperlich-kreatürlicher Ausscheidungen: „Die Kriegskunst der Alten blendet und erfüllt mich; ich kotze Katapulte, ich habe Schleudermaschinen im Arsch und pisse Skorpione.“ (FB 433, 15.9.1861) „*Ich kann nicht mehr!* die Belagerung Karthagos, die ich jetzt beende, hat mich fertiggemacht, die Kriegsmaschinen quälen mich! Ich schwitze Blut, ich pisse kochendes Öl, ich scheiße Katapulte, ich rülpse Schleuderkugeln.“ (FB 434, Anfang Oktober 1861. Hervorhebung im Original)

Was Flaubert hier so exzessiv absondert, ist gemäß seiner physiologischen Metaphorik genau das, was er sich für „Salammbô“ vorher so exzessiv einverleibt hat: Bücher. „Was mich betrifft, so habe ich mir den Magen mit Schmökern verdorben. Ich rülpse Folianten. Seit März habe ich mir nun zu 53 verschiedenen Werken Notizen gemacht; jetzt studiere ich die Kriegskunst, ich schwelge in den Wonnen des Kontreskarpe und der Katze, ich büffele Wurfmaschinen und Katapulte.“ (FB 382, Ende Mai 1857) Der Kreislauf von Einverleibung und Ausscheidung entspricht somit dem „Kreislauf der Lektüre und der schreibenden Wiedergabe des Gelesenen.“[297]

Jörg Dünne hat in überzeugender Weise dargelegt, inwiefern Skatologie bei Flaubert ein kritisches Potential impliziert. Der Gebrauch der Fäkalsprache ist bei ihm nicht nur auf das Schreiben bezogen, sondern richtet sich in besonderer Weise auch gegen die „Dummheit“ der Gesellschaft: „Ich empfinde gegen die Dummheit meiner Epoche Hassfluten, die mich ersticken. Es steigt mir Sch… in den Mund wie bei einem verklemmten Bruch.“ (FB 336, 30.9.1855) Auch über die Arbeit an dem Roman „Bouvard und Pécuchet“ äußert sich Flaubert bevorzugt in vulgärsprachlichen Ausdrücken.[298] Da sich dieser Roman im Unterschied zu „Salammbô“ ausdrücklich mit der zeitgenössischen Gesellschaft auseinandersetzt und sich vornimmt, „alle modernen Ideen Revue passieren zu lassen“ (FB 707, 16.12.1879), erscheint es sehr einleuchtend, den „Bildbereich des Einverleibens und Wiederausspeiens bzw. -scheißens [sic] […] als Allegorie für den Umgang mit Büchern“ aufzufassen, „die gerade nicht darauf zielt, Gelesenes zu

[297] Dünne 2003: 237.

[298] „Die menschliche Dummheit macht mich im Augenblick so fertig, dass ich mir wie eine Fliege vorkomme, die den Himalaya auf dem Rücken trägt. Wie auch immer! Ich werde versuchen, mein Gift in meinem Buch auszukotzen: diese Hoffnung erleichtert mich.“ (Flaubert 2004: 299, 9.10.1877).

verdauen und sich einzuverleiben, sondern im Gegenteil es unverdaut wieder von sich zu geben und so die Gesellschaft mit ihrem eigenen Schmutz zu überziehen […].“[299] In Anlehnung an Julia Kristeva spricht Dünne von einer „Poetik der Abjektion“[300], die „das Inkorporierte, ohne es in seiner Schädlichkeit verändert zu haben bzw. selbst davon wesentlich verändert worden zu sein, wieder als Waffe gegen die Gesellschaft“[301] richtet.

Neben dieser Strategie der Einverleibung und Verwerfung des Fremden gibt es in Flauberts Schreiben allerdings auch den Modus einer Veräußerung des Eigenen, für den Flaubert das Bild der Eingeweide gebraucht, mit oder aus denen er schreibt. (Vgl. FB 287, 26.8.1853) Es fügt sich diesem Verständnis des Schreibens, wenn Flaubert in einem Brief an Turgenjew ein Buch ankündigt, „in dem ich versuchen werde, meine Galle auszuspucken […].“ (FB 619, 13.11.1872) Diesem hauptsächlich aus sich schöpfenden Flaubert gilt ein Buch daher als „etwas wesentlich Organisches, es ist ein Teil unseres Selbst. Wir haben uns ein paar Eingeweide aus dem Bauch gerissen, die wir den Bürgern darbieten. Man kann die Tropfen unseres Herzbluts in den Buchstaben unserer Handschrift sehen.“ (FB 416, 11.1.1859)

Aus dieser Auffassung ergibt sich eine Parallele zu Kafka, die auch als Überleitung zu ihm eingesetzt werden soll. Denn die Vorstellung von Literatur als „etwas wesentlich Organischem“ hat Kafka nicht nur mit Flaubert geteilt, er hat „Sprache überhaupt immer auf eine sinnlich-anschauliche Weise, mit gegenständlich-körperlichen Konnotationen“[302] erfahren. Im diskursiven Grenzbereich zwischen Sprache, bzw. Alltagssprache und Literatur anzusiedeln ist ein Beispiel aus dem Büroalltag Kafkas, das der gewaltsamen Transformation von Körper in Text bei Flaubert sehr ähnlich sieht:

> Beim Diktieren einer größern Anzeige an eine Bezirkshauptmannschaft im Bureau. Im Schluss, der sich aufschwingen sollte, blieb ich stecken und konnte nichts als das Maschinenfräulein Kaiser ansehn, die [sic] nach ihrer Gewohnheit besonders lebhaft wurde, ihren Sessel rückte hustete, auf dem Tisch herumtipte und so das ganze Zimmer auf mein Unglück aufmerksam machte. Der gesuchte Einfall bekommt jetzt auch den Wert, dass er sie ruhig machen wird, und lässt sich je wertvoller er wird desto schwerer finden. Endlich habe ich das Wort „brandmarken“ und den dazu gehörigen Satz, halte alles aber noch im Mund mit einem Ekel und Schamgefühl wie wenn es rohes Fleisch, aus mir geschnittenes Fleisch wäre (solche Mühe hat es mich gekostet). Endlich sage ich es, behalte aber den großen Schrecken, dass zu einer dichterischen Arbeit alles in mir bereit ist und eine solche Arbeit eine himmli-

[299] Dünne 2003: 237.
[300] Ebd. 238. Der Begriff „Abjektion“ meint bei Kristeva soviel wie „Verwerfung“, als „Abjekt“ können hingegen Exkremente oder Körperflüssigkeiten fungieren. Auf den Begriff des „Abjekts“ werde ich an späterer Stelle noch einmal zurückkommen.
[301] Dünne 2003: 237.
[302] Guntermann 1991: 139.

> sche Auflösung und ein wirkliches Lebendigwerden für mich wäre, während ich hier im Bureau um eines so elenden Aktenstückes willen ein solchen Glückes fähigen Körper um ein Stück seines Fleisches berauben muss (T I 45, 3.10.1911)

Wie bei allen Textstellen Kafkas gibt es auch bei dieser nicht ganz leicht verstehbaren Tagebuchnotiz gegensätzliche Auslegungen seiner Exegeten. Während Neumann den Ekelaspekt der ersten Zitathälfte ausblendet und die im zweiten Teil zum Ausdruck gebrachte „schmerzhafte Geburt der Sprache aus dem Körper“[303] akzentuiert, unterstreicht Brod die „Abscheu des dichterischen, unkonventionellen Stilisten gegen den allzu gängigen Ausdruck“[304] „brandmarken“ und geht auf den Rest des Zitates dagegen gar nicht ein. Brods Hinweis auf Kafkas Widerwillen gegen abgegriffene Klischeewörter ist jedoch insofern von Bedeutung, als Sprachpurismus und Sprachekel im Lichte seiner körperlichen Konzeption von Sprache in Eins gesetzt werden können. Diese Verschränkung von Sprachekel und Sprachpurismus findet sich bereits beim jungen, von Manierismen noch nicht freien Kafka in seinem Wunsch, „[o]hne Schnörkel und Schleier und Warzen“ (B 10, 4.2.1902) zu seinem Jugendfreund Oskar Pollak sprechen zu dürfen.[305] Bei dieser sprachlichen Sensibilität, die sich in Abscheu gegenüber klischeehaften oder affektierten Wendungen äußert, kann es kaum ausbleiben, auch Literatur in Kategorien des Ekels wahrzunehmen. Kafkas undatierte Tagebuchaufzeichnung „Schriftsteller reden Gestank“ (T I 14) wie auch speziell sein Widerwille gegen die eigene literarische Produktion gelten als Indiz dafür. Seine bekannte Gewohnheit, eigene Arbeiten zu vernichten[306], lässt aber nicht den Umkehrschluss zu, dass die wenigen zur Veröffentlichung freigegebenen Texte bei Kafka ein gnädiges Urteil gefunden hätten. Im Gegenteil sind es gerade die zu Lebzeiten Kafkas veröffentlichten Erzählungen, die Kafka in seinen Briefen und Tagebüchern wahlweise als „schmutzig“, „ekelhaft“ oder „widerlich“ perhorresziert. Beispiele hierfür gibt es reichlich, sei es dass das Resultat der literarischen Arbeit als „‚Schmutz des vorigen Tages’“ (T III 101, 29.9.1915), „In der Strafkolonie“ als „schmutzige Geschichte“ (B 153, 3.1.1916), „Erstes Leid“ als „widerliche

---

[303] Neumann 2002: 297.
[304] Brod 1983: 436.
[305] Der Konnex von Sprachekel und Sprachkritik gemahnt an den im selben Jahr erschienen und für die Sprachkrise der Jahrhundertwende paradigmatischen Text „Ein Brief“ von Hugo von Hofmannsthal, worin der Protagonist Lord Chandos seinem Freund Francis Bacon seinen Sprachverzicht unter anderem damit erklärt, dass ihm „die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, […] mir im Munde wie modrige Pilze [zerfielen].“ (Hofmannsthal 1991b: 48-49) Zur Stellung Kafkas im Kontext der Sprachkrise um 1900 siehe den Aufsatz von Peter-André Alt. (Vgl. Alt 1985) Den Unterschied von Kafkas „poetologischer Besetzung des Ekelhaften“ und der sprachskeptischen Reflexion der Jahrhundertwende hat dagegen Menninghaus hervorgehoben. (Vgl. Menninghaus 1999a: 474, 484).
[306] Vgl. etwa den Eintrag: „Heute viele alte widerliche Papiere verbrannt.“ (T II 53, 11.3.1912).

kleine Geschichte“ (B 375, 26.6.1922) und „Die Verwandlung“ als „ausnehmend ekelhafte Geschichte“ (F 117, 23-24.11.1912) herabgewürdigt wird, vor der Kafka „[g]roße[n] Widerwillen“ (T II 226, 19.1.1914) entwickelt.

Es ist zwar durchaus zutreffend, dass einige von Kafkas Texten wie etwa „Die Verwandlung“ oder „In der Strafkolonie“ ähnlich wie Flauberts „Salammbô“ abscheuliche Stellen aufweisen[307], im Gegensatz zu Flaubert aber ist der Unflat und das Degoutante nichts Fremdes und Äußerliches, das Kafka sich aneignet und wieder abstößt, sondern etwas, das seinem eigenen Inneren entstammt und aus ihm gleichsam „hervorgestoßen wird“ (F 197, 20.-21.12.1912). Eine Präfiguration dieser eigentümlichen Vorstellung vom Schreibakt kann vielleicht in Kleists Anmerkungen zu seiner Tragödie „Penthesilea“ (1808) erblickt werden. Kleist bekennt in einem Brief an Marie von Kleist, dass sein „innerstes Wesen“, „der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele“[308] sich in seinem Stück widerspiegle. In eine ähnliche Richtung weist die Bemerkung in einem Brief an Wieland, Kleist habe sich die „Penthesilea“ „von der Brust heruntergehustet; und fühle mich wieder ganz frei!“[309] Zwar wird hier vordergründig auf die Spontaneität und den kathartischen Effekt des Schreibakts abgehoben, andererseits weist das Zitat Kleists Werk implizit die abstoßende materiale Beschaffenheit eines schleimigen Auswurfs zu.

Die Idee der Katharsis und der Vorgang körperlicher Ausscheidungen, die bei Kleist durch die Metapher der Expektoration miteinander verklammert werden, haben nach Kristeva die gemeinsame Funktion, den Körper von seinen Abjekten zu befreien. Die in „Pouvoirs de l’horreur“ (1980) entwickelte Konzeption des Abjekts bezeichnet eine materielle, semiotische Struktur, die zwischen Subjekt und Objekt eine Mittelstellung einnimmt. Abjekte sind weder dem Körper eigen, noch dem Körper fremd, erscheinen aber in der Regel vom Körper getrennt und lösen beim Betrachter meist Abscheu und Ekel aus. Blut, Speichel, Kot, Harn und Tränen sind bezeichnende Beispiele des Abjekten genau wie abgetrennte Gliedmaßen, Leichname oder der mütterliche Körper. Letzterer bildet das primordiale Abjekt, das das Kind verwerfen muss, um zu einer Vor-

---

[307] Vgl. Alt 2005: 338.

[308] Kleist 1961: 797, Spätherbst 1807. Da der Originalbrief Kleists als verloren gilt, ist der genaue Wortlaut der zitierten Textstelle nicht eindeutig zu belegen. Bis weit in die 1950er Jahre hinein war die von einer Konjektur Tiecks herrührende Lesart „Schmerz zugleich und Glanz“ allgemein gültig. Erst Helmut Sembdner hat die Lesart durchgesetzt, statt „Schmerz“ „Schmutz“ zu lesen. Vgl. ebd. 987 und die Diskussion zwischen Sembdner, Fritz Schlawe und Beda Allemann in Euphorion 60 (1966). S. 388-401.

[309] Ebd. 800, 17.12.1807.

stellung seines Selbst und seines Körpers zu gelangen.[310] Mit der Abjektion des mütterlichen Körpers ist der Vorgang der Entwicklung des Ich aber noch nicht abgeschlossen; Subjektkonstitution ist bei Kristeva ein fortlaufender Prozess, der darin besteht, dass der „corps propre“ – ein Wortspiel, das sowohl „sauberer Körper“ wie auch „eigener Körper“ bedeutet – sich in einer ständigen Dissoziation vom Abjekten definieren und rückversichern muss.[311]

Diese mit ein paar Federstrichen skizzierten Umrisse der Abjekt-Theorie, deren Komplexität hier allenfalls angedeutet werden kann, mögen vorderhand ausreichen, um ein Verständnis für Kafkas Auffassung von seinem Schreiben als Abjektion zu entwickeln. Grundlegend für diese Auffassung ist die Besonderheit, dass Kafka Schrift häufig als Sekret[312] und sein Schreiben folglich als Entströmen dieses Sekrets (vgl. T II 21, 7.1.1912) konzeptualisiert. Diese „Ergießungen“ (T I 44-45, 3.10.1911) sexualisieren einerseits das Schreiben, aber sie lassen es auch gemäß Kafkas Sexualekel[313] als abscheulichen Vorgang erscheinen.[314] Speziell in Kafkas Korrespondenz mit der späteren Braut Felice Bauer macht Kafka auf die Widerlichkeit und die (Selbst-)Beschmutzung seiner schriftlichen Ergüsse aufmerksam[315]: „Liebste, es ist ½4 nachts, ich habe mich zu lange und doch zu kurz bei meinem Roman aufgehalten und habe überdies fast Bedenken, jetzt zu Dir zurückzukehren, denn ich habe förmlich die Finger noch schmutzig von einer widerlichen, mit besonderer (für die Gestaltung leider übergroßen) Natürlichkeit aus mir fließenden Szene.“ (F 186, 16.-17.12.1912) Die Bildlichkeit des Zitats konnotiert das Schreiben als sexuellen, möglicherweise onanistischen[316] Akt: Kafka hat sich besudelt und scheut sich infolge der nächtlichen „Pollution“, vor seine Geliebte zu treten, die als prospektive Ehefrau für eine gesellschaftlich sanktionierte, „saubere“ Sexualität einsteht. Felice Bauer verkörpert für Kafka daher – womöglich auch aufgrund der Distanz, die sie gegenüber seinem Schreiben wahrt – zugleich das Andere, bei der er Geborgenheit vor dem Schmutz sucht[317] und die Reinheit, an der er sich hinaufzuläutern strebt:

---

[310] „Das Abjekt ist – formelhaft gesprochen – das, was der Mensch loswerden muss, um (ein) Ich zu sein.“ (Metzler 2003: 162).
[311] Vgl. Kristeva 1982: 108.
[312] Vgl. Kremer 1998: 138.
[313] Vgl. Sokel 1964: 433.
[314] „Alles, was mit Sexualität zu tun hat, ist für Kafka ekelhaft. […] Da das Schreiben selbst als sexueller Akt […] gesehen wird, ist entsprechend auch das Produkt ekelhaft […].“ (Jahraus 2006: 145-146).
[315] „Any secretion or discharge, anything that leaks out of the feminine or masculine body defiles.“ (Kristeva 1982: 102).
[316] Vgl. hierzu die Flaubert-Zitate auf S. 21, Anm. 69.
[317] „Nimm mich also, Liebste, in Schutz vor diesen widerlichen Worten, die ich da in der letzten Zeit aus mir herausbefördert habe.“ (F 306, 18.-19.2.1913).

> Liebste! Was ist das doch für eine ausnehmend ekelhafte Geschichte [„Die Verwandlung“, Anm. C. W.], die ich jetzt wieder beiseite lege, um mich in den Gedanken an Dich zu erholen. Sie ist jetzt schon ein Stück über ihre Hälfte fortgeschritten und ich bin auch im allgemeinen mit ihr nicht unzufrieden, aber ekelhaft ist sie grenzenlos und solche Dinge, siehst Du, kommen aus dem gleichen Herzen, in dem Du wohnst und das Du als Wohnung duldest. Sei darüber nicht traurig, denn, wer weiß, je mehr ich schreibe und je mehr ich mich befreie, desto reiner und würdiger werde ich vielleicht für Dich, aber sicher ist noch vieles aus mir hinauszuwerfen und die Nächte können gar nicht lang genug sein für dieses übrigens äußerst wollüstige Geschäft. (F 117, 23.-24.11.1912)

Neben der Annäherung von Ekel und Wollust[318] sind Kafkas Gedanken noch in anderer Hinsicht höchst ambivalent. Zum einen durch die beunruhigende Feststellung, dass die Geliebte und der Schmutz sich denselben Platz in seinem Herzen teilen. Diese Irritation lässt sich auf die Eigenheit des Abjekten beziehen, die Grenzen von Subjekt und Objekt, Innen und Außen infrage zu stellen.[319] Der Ausschluss des Abjekten dient einerseits der Aufrechterhaltung dieser Grenzen und andererseits der Herstellung des „corps propre“, die für Kafka nur durch das Schreiben gewährleistet werden kann („je mehr ich schreibe und je mehr ich mich befreie, desto reiner und würdiger werde ich vielleicht für Dich“). Das Schreiben wiederum wird solcherart festgelegt als „impure process that protects from the abject only by dint of being immersed in it.“[320] Aus dieser funktionalen Bestimmung des Schreibens resultiert vermutlich auch die zweite Ambivalenz, dass Kafka trotz der starken Aversion mit der „Verwandlung“ „nicht unzufrieden“ sei. In diesem Sinn argumentiert Menninghaus, dass die

> Prädikation des Selbstgeschriebenen als ‚widerlich’ […] in keinem Fall in das Urteil völliger Ungenießbarkeit und Missratenheit über[geht]. Die den ‚Ekel […] verursachenden’ Heftseiten, nach klassischer Logik Bedrohungen des Wohlbefindens und letztlich des Lebens, werden vielmehr nach dem Muster der kathartischen Entladung als notwendiger Kanal der Lebenserhaltung nobilitiert […].[321]

---

[318] Vgl. Kolnai 1929: 529; Kristeva 1982: 9.

[319] Vgl. Kristeva 1982: 4. Zu der Konfusion von Innen und Außen, Eigenem und Fremdem siehe auch die Stelle aus dem Brief vom 18.2.1913: „Es ist in den letzten Tagen in mir gewiss etwas nicht in Ordnung, immer drängen sich in meine Briefe Sätze hinein, die ich nicht haben will, die wie von außen kommen und doch wohl ihre Quelle in einem verborgenem Inneren haben müssen.“ (F 305). Kafka wird klar, dass das Abjekte das ist, was zwar außerhalb seines Körpers erscheint, aber seinen Ursprung in seinem Inneren hat. Die abscheugeleitete Ent-Fremdung des Eigenen und Veräußerlichung des Inneren im Horizont des Schreibens entspricht auch der Erfahrung Grillparzers in Bezug auf die „Aus-Führung“ poetischer Ideen: „Sobald ich etwas davon nach außen hinstelle, wird es mir beinahe verhasst, und ich mag nicht mehr daran denken, so widerlich ist mir die Unähnlichkeit des Ausgeführten mit dem Gedachten.“ (Grillparzer 1980: 118, April 1826).

[320] Kristeva 1982: 28.

[321] Menninghaus 1999a: 483.

Kafkas Selbstbefreiung ist scheinbar nur um den Preis der vielen Heftseiten zu haben, „die sich endlos mit Dingen füllen, die man hasst, die einem Ekel oder wenigstens eine trübe Gleichgültigkeit verursachen, und die man doch niederschreiben muss, um zu leben.“ (F 142, 30.11.1912) Es gehört zu den vielen Paradoxien bei Kafka, dass in dem Maße, wie das Schreiben zur absoluten Lebensnotwendigkeit gesteigert wird, die Geringachtung seiner Texte ins Unsägliche anwächst. Seine Einstellung zum Schreiben – und auf diese Analogie weist Kafkas „Prädikation des Selbstgeschriebenen als ‚widerlich’“ ja auch hin – verhält sich im Grunde nicht viel anders als zu den vitalen Lebensfunktionen, von denen der zivilisierte Mensch sich ebenfalls mit Grausen abwendet und ohne die er doch kaum ein paar Tage zu leben vermöchte. Diese Konsequenz bezieht Kafka ganz explizit in seine Physiologie des Schreibens ein, wenn er in einem ganz anderen als dem üblichen Wortsinn davon schreibt, einen Brief erbrochen zu haben: „Der letzte Brief z.B., der war nicht geschrieben, der war – verzeih den Ausdruck – erbrochen; ich lag im Bett und er fiel mir nicht in der Folge der Sätze ein, sondern als ein einziger, in schrecklicher Spannung sich befindlicher Satz, der mich töten zu wollen schien, wenn ich ihn nicht niederschrieb.“ (F 91, 14.11.1912)[322] Der Faktor der Selbstbefreiung wird hier genau wie Kafkas Verwerfungssemantik auf die Spitze getrieben. Dennoch ist aufgrund der lebenserhaltenden Funktionszuschreibung die Abscheuintensität alles in allem weniger stark zu veranschlagen als beispielsweise bei Lord Byron, der in einer Notiz vom 19.4.1814 seine Tagebuchaufzeichnungen vom Vortag ebenfalls als Erbrochenes ausweist, ohne jedoch diese Herabsetzung durch einen ähnlich relativierenden Hinweis auf die vitale Bedeutung für ihn selbst abzumildern.[323]

Analog zur Art, in der die von Kafka als widerlich indizierten Texte durch den Zweck der Selbstbefreiung teilweise rehabilitiert werden, stellt sich im Lichte seiner kreatürlichen Metaphorik selbst bei den wenigen von Kafka als gelungen betrachteten Texte zumindest für den Betrachter der „Nebeneindruck des Widerlichen“ (T II 32, 5.2.1912) ein. Gemeint ist hier die in einer einzigen Nacht geschriebene Erzählung „Das Urteil“, deren Entstehung Kafka mit so euphorischen Worten kommentiert hat, wie keins seiner Texte zuvor oder danach. „Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zu-

---

[322] Bei Menninghaus findet sich im Anschluss an diese Zitation ein Verweis auf Kant, der „das Erbrechen aus Ekel als Rettung des Lebens vor einer tödlichen Gefahr auslegte […].“ (Ebd.: 438).

[323] „Ich will kein Tagebuch mit dem gleichen Fackellicht von gestern führen; und um nicht mehr wie ein Hund zu dem erbrochenen Haufen der Erinnerung zurückkehren zu müssen, reiße ich die noch übrigen Seiten dieses Bandes heraus und schreibe als *Brechmittel* hin: ‚Die Bourbonen sind wieder da!!!’ – ‚Hängt die Philosophie an den Nagel.’ Ich habe freilich mich selbst und die Menschen seit langem verachtet, aber ich habe nie zuvor in das Gesicht meiner Rasse gespuckt – ‚oh Narr! Ich werde noch verrückt’.“ (Byron 1960: 82. Hervorhebung im Original).

sammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.“ (T II 101, 23.9.1912) Wie die oben zitierten Beispiele hinreichend belegt haben, gehört die Öffnung des Körpers zum festen Bildarsenal in Kafkas Metaphorisierung der literarischen Produktion, sei es, dass es sich um die Ex- bzw. Sekretion seiner sprachlichen Abjekte oder um die Abtrennung eines Textes aus dem Körper des Autors handelt. Kafkas poetologische und exegetische Reflexionen, die sich unmittelbar an das „Urteil“ anschließen, fügen diesem Bildbereich noch eine neue Facette hinzu: die Erzählung sei, wie Kafka nachblickend berichtet, „wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen […].“ (T II 125, 11.2.1913) Neben seiner Physiologie des Schreibens stellt Kafka hier das Modell einer „Biologie der Kunst“[324] vor, deren Gemeinsames darin besteht, dass das Schreiben den Bereichen „Sinnlichkeit und Körper zugeordnet und der rationalen Kontrolle wie dem willentlichen Einfluss des Autors weitgehend entzogen ist.“[325] Auch wenn der Akt des Gebärens ebenso wie der Vorgang der Zeugung ein altüberkommenes Imaginationsmuster von Autorschaft darstellt[326] (das in den 1910er Jahren vor allem von expressionistischen Autoren revitalisiert und reformuliert wurde[327]), suggeriert das bildliche Schema von Kafkas Textgeburt den Eindruck des Schaurig-Monströsen, das eine größere Nähe zur unheimlichen Verwandlung Gregor Samsas als zu den literarischen Gebärimaginationen etwa eines Herder aufweist.[328] Was diesen Eindruck hauptsächlich steuert, sind die beigefügten Details von Schmutz und Schleim, die beim Rezipienten ebenso haften bleiben wie an dem „Urteil“ selbst, das durch die Geburtsmetapher letztlich ebenfalls in die Nähe des Abjekten gerückt wird. Denn nach Kristeva verweist Abjektion das Subjekt zurück auf den Fakt seines Geborenseins und auf jene „immemorial violence whith which a body becomes separated from another body in order to be […].“[329] Von großer Bedeutsamkeit ist in diesem Zusammenhang Neumanns Bemerkung von der „parallel geschaltete[n] Inszenierung von Selbstgeburt und Schreibgeburt“[330], die er in Kafkas Tagebuch am Werk sieht und

---

[324] Begemann 2002: 49.
[325] Bohnkamp 2002: 63. Zu dieser kreativen Heteronomie des Künstlers siehe auch das Eingeständnis Kafkas: „[…] ich habe meine Fähigkeit des Schreibens gar nicht in der Hand. Sie kommt und geht wie ein Gespenst.“ (F 555-556, 18.4.1914).
[326] Vgl. Neumann 2002: 322. Christian Begemann fasst Prokreation als „*die* anthropologische Urszene von ‚Urheberschaft‘“ und als „Inbild jeder Art von künstlerischer und intellektueller Produktion“ auf. (Begemann 2002: 44-45. Hervorhebung im Original). David Wellberry geht hingegen sogar soweit, diesen Topos als „anthropologische Grundfigur“ zu bezeichnen. (Wellberry 2002: 13).
[327] Vgl. Metzler 2003: 88-130. Dass es Variationen dieses Topos und noch dramatischere Schreibgeburten als bei Kafka gibt, zeigt das Beispiel Oskar Loerkes, der „[d]rei totgeborne Bücher“ zu beklagen hat. (Loerke 1956: 58, 29.7.1912. Zit. bei Hocke 1991: 898).
[328] Vgl. Begemann 2002: 48.
[329] Kristeva 1982: 10.
[330] Neumann 2002: 302.

die speziell in den Reflexionen über „Das Urteil“ stattfindet. Insofern kann die These gewagt werden, dass Kafka mit dieser Erzählung nicht nur seinen literarischen Durchbruch gebiert, sondern dass er, dessen sonstiges Leben als „Zögern vor der Geburt“ (T III 207, 24.1.1922) erfahren wird, vor allem sich selbst gebiert, und zwar in der für ihn „einzige[n] innere[n] Daseinsmöglichkeit“ (F 367, 20.4.1913): als Schriftsteller.

Im Gegensatz zum Organismus jedoch genügt dem Schriftsteller entweder eine einzige Geburt nicht, um ins Leben zu gelangen und seine Selbstbefreiung zu vollenden, oder aber der Geburtsvorgang wird überhaupt infrage gestellt wie bei Kafka, der nur wenige Monate, nachdem er von der „Zweifellosigkeit der Geschichte“ (T II 103, 25.9.1912) überzeugt war, „Das Urteil“ als eine „sehr zweifelhafte Geburt“ bezeichnet, die überdies „eine große Menge von Fehlern“ (F 156, 4.-5.12.1912) aufweise. Wenn Kafka ein paar Jahre danach von seinem Gefühl schreibt, noch immer „nicht endgiltig geboren“ (F 729, 19.10.1916) zu sein, werden auf der einen Seite der einstige Triumph über „Das Urteil“ zurückgewiesen und auf der anderen Seite weitere literarische Gebärakte eingefordert. Aller Verwerfungen ungeachtet bleibt das Schreiben für Kafka zeitlebens „das Wichtigste auf Erden“, der für ihn passender Weise dieselbe Bedeutung wie die Schwangerschaft für eine Frau oder, was uns zum nächsten Kapitel führt, wie der Wahn für den Irrsinnigen hat.[331]

[331] „Ich habe inzwischen, nachdem ich durch Wahnsinnszeiten gepeitscht worden bin, zu schreiben angefangen und dieses Schreiben ist mir in einer für jeden Menschen um mich grausamsten (unerhört grausamen, davon rede ich gar nicht) Weise das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn (wenn er ihn verlieren würde, würde er ‚irrsinnig’ werden) oder wie einer Frau ihre Schwangerschaft.“ (B 431, Ende März 1923).

WAHNSINN

Die Kontiguität von Wahnsinn und Literatur. Der göttliche Wahnsinn der Dichter. Die Psychiatrisierung des Wahnsinns und die Pathologisierung der Dichter. Schreiben an der Grenze zum Wahnsinn. Der Wahnsinn des nicht schreibenden Schriftstellers.

Oft habe ich gehört, kein guter Dichter könne leben, ohne dass seine Leidenschaft entflammt sei und ohne einen gewissen Anflug von Wahnsinn. (Marcus Tullius Cicero)

In anderer Form als bei Kafka sind die Bereiche Schwangerschaft und Wahnsinn bereits früher, und zwar im 5. Akt von Shakespeares „Sommernachtstraum“ (1600) in einem Zusammenhang mit Literatur gebracht worden:

> Des Dichters Aug’, in schönem Wahnsinn rollend,
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd’ hinab,
> Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luft’ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.[332]

Der Wahnsinn des Dichters ist, wie auch die Metaphern von Schwangerschaft und Zeugung, ein weit verbreitetes Erklärungsmodell, um die undurchschaubaren Prozesse literarischer Kreativität plausibel zu machen. Auf der anderen Seite legt der Wahnsinn in abwechselnd glorifizierender oder pejorativer Bedeutung die eigentümliche Figur des Dichters in seiner wesenhaften Andersartigkeit fest. „Die Gleichsetzung von Dichter und Wahnsinnigem ist bis heute […] ein kulturgeschichtlicher Topos geblieben“[333], schreibt Peter von Matt und deutet damit gleichzeitig auf das Grundproblem dieses Kapitels hin. Denn ein in so vielen Facetten schimmerndes, wandelbares und weit verzweigtes Phänomen wie den Wahnsinn und seine Jahrtausende alte Verstrickung mit der Literatur in einem Umfang von ca. 10 DIN A4-Seiten abhandeln zu wollen ist eine Unternehmung, die in ihrer Vermessenheit selber an Wahnsinn grenzt. Es kann daher an dieser Stelle gar nicht mehr geleistet werden, als einzelne Schlaglichter auf besonders prägnante Momente jener Geschichte zu werfen, welche die Literatur und die Dichter so verhängnisvoll an den Wahnsinn, jenen „unglückliche[n] verkannte[n] Bruder der Poesie“[334], geschmiedet hat. Bevor aber auf die „befremdliche Nachbarschaft von Wahn-

[332] Shakespeare 1954: 51-52.
[333] Matt 1972: 78.
[334] Brentano 1939: 155, Anfang 1800.

sinn und Literatur“[335] eingegangen werden kann, ist an der durchaus peinlichen Aufgabe kein Vorbeikommen, den Wahnsinn, dieses „Rätsel aller Rätsel“[336] mit einem Definitionsversuch irgendwie operationalisierbar zu machen. Dies ist allerdings eine Aufgabe, die kaum befriedigend gelöst werden kann, denn „das in sich schillernde, begrifflich kaum fixierbare Bedeutungsspektrum des Wortes Wahnsinn“[337] weist etliche Überschneidungen mit ähnlichen, aber keinesfalls identischen Begriffen wie „Verrücktheit“, „Irrsinn“, „Unvernunft“, „Manie“, „Ekstase“, „Geisteskrankheit“ etc. auf und verweist in seinen unterschiedlichen historischen wie kontextuellen Verwendungsweisen auf Phänomene mannigfaltigster, jedoch nicht immer zusammenhängender Art.[338] Der kleinste gemeinsame Nenner könnte vielleicht noch darin erblickt werden, dass der Wahnsinn vielfach in Kategorien der Disproportionalität gedacht wird, entweder als ein Zuviel (als Überschuss an Einbildung, an Sentiment, an Erregbarkeit), oder als ein Zuwenig (als Verlust von Identität, als Auflösung des Verstands, als Mangel an Macht[339]). Diese ein geheimnisvolles Gleichmaß verfehlenden Attribuierungen sind Ausfluss überwiegend negativer Bestimmungen des Wahnsinns, denn der Wahnsinn ist in erster Linie das, was er *nicht* ist: er ist nicht die Vernunft, nicht das Normale und nicht die Immanenz, sondern das Andere, das Ver-rückte, die Exzentrizität und die Devianz, durch deren Ausschluss sich das Vernunftbewusstsein erst konstituiert.[340] Shoshana Felman hat in dieser doppelten Negativität des Wahnsinns (sowohl in Bezug auf das obskure „Wesen“ als auch in Bezug auf die Exklusivierungspraktiken) das verbindende Element zur Literatur entdeckt und damit ihrer beider Verflechtung erklärt:

> Aufgrund ihrer historischen Opakheit haben sich Wahnsinn und Literatur im Verlauf der Geschichte untrennbar verbunden, als Objekte der Ablehnung, Verkennung und Verleugnung, als Gravitationszentren der Verdrängungsenergie in einem veränderlichen, aber letztlich irreduziblen Feld. Zwischen Literatur und Wahnsinn besteht eine dunkle, aber konstitutive Beziehung: Diese Beziehung gründet sich auf das, *was beide abblockt*, was beide der Verdrängung und Verleugnung überantwortet.[341]

Was die Verbindung von Wahnsinn und Literatur in Gestalt des Dichterwahnsinns betrifft, so ist dessen Abwertung eine Praxis, die sich erst in der Moderne Bahn bricht. Das eingangs angeführte Shakespeare-Zitat, das dem Dichter einen „schönen Wahn-

---

[335] Foucault 2003a: 183.
[336] Porter 2005: 7.
[337] Lange 1992: 15.
[338] Vgl. Muschg 1983: 417; Chargaff 1985: 87.
[339] „Verrückt ist, wer über keinerlei Macht verfügt.“ (Barthes 1988: 241).
[340] Dies ist einer der Kerngedanken in Foucaults Studie „Wahnsinn und Gesellschaft“ (1961). (Vgl. Foucault 1978).
[341] Felman 2002: 216-217. Hervorhebung im Original.

sinn“ zuerkennt, entspricht dagegen einer in der Renaissance verbreiteten Auffassung, der zufolge der Wahnsinn des Dichters einer Auszeichnung gleichkommt.[342] Diese Auffassung lässt sich renaissancetypisch zurückführen auf antike Mustertexte kanonisierter Autoren, in diesem Fall die „Problemata Physica“ des Pseudo-Aristoteles und die Schriften Platons, in denen der Wahnsinn der Dichter als göttliche Inspiration thematisiert wird.

Obschon der Wahnsinn bei Platon nicht als pathologischer oder eindeutig abwertender Begriff fungiert, ist bei einem Autor, der als Begründer des abendländischen Logozentrismus gilt und der die Dichter am liebsten aus seinem Idealstaat verbannen wollte[343], doch eine gewisse Vorsicht geboten[344], wenn er diese als berauschte und unberechenbare Gestalten darstellt, die zwar die größten Schönheiten auszugestalten in der Lage sind, über ihre Kreativität und die Quellen ihres Könnens aber überhaupt keine Auskunft zu geben vermögen. Denn die Dichter schüfen, so lässt Platon Sokrates sagen, „nicht aus Weisheit […], sondern aus einer gewissen natürlichen Anlage und in göttlicher Begeisterung, ähnlich wie die Seher und Orakelsänger; auch diese reden viel Schönes, verstehen aber nichts von dem, was sie sagen.“[345] Die Primärvorgänge dichterischen Schaffens sind höchst irrationaler Art, an denen der Dichter aktiv gar nicht beteiligt ist. In den „Nomoi“ führt Platon diesbezüglich aus: „‚Es gibt eine alte Sage, […] die von uns selbst immer wieder erzählt und auch von allen anderen geglaubt wird: dass ein Dichter, wenn er auf dem Dreifuß der Muse sitzt, nicht bei Sinnen ist, sondern dass er das, was über ihn kommt, wie eine Quelle widerstandslos aus sich herausströmen lässt […].’“[346] Epische wie auch lyrische Dichtungen werden „nicht aus einer bloßen Kunstfertigkeit heraus“ geschaffen, sondern „dank einer göttlichen Gabe“, die den Dichter seiner Vernunft beraubt und ihm die schönsten Verse eingibt. „Denn ein leichtes Wesen ist der Dichter, beschwingt und heilig, und nicht eher ist er imstande zu dichten, als bis er gottbegeistert wird und von Sinnen ist und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt; solange aber ein Mensch noch in ihrem Besitz ist, bleibt er unfähig zu dichten oder zu weissagen.“[347] Unternähme er es aber dennoch, allein auf der Basis seiner Kunstfertigkeit und ganz ohne göttliche Begeisterung zu dichten, nichts Großartiges würde ihm je

---

[342] Vgl. Porter 2005: 68. Neben dieser Auffassung existiert in der Renaissance eine negative Konzeption des Wahnsinns, die dem Phänomen der Melancholie angenähert ist. (Vgl. Reuchlein 1986: 45, Anm. 18).
[343] Nietzsche hat Platon nicht umsonst bezeichnet als den „grössten Kunstfeind[es], den Europa bisher hervorgebracht hat.“ (Nietzsche 1980: 402).
[344] Vor allem besteht bei Platon Ironieverdacht. (Vgl. Lange 1992: 18; Reitze 1969: 6).
[345] Platon 1974a: 218.
[346] Platon 1974b: 157-158.
[347] Platon 1960: 338.

gelingen, denn „die Dichtkunst dessen, der bei gesundem Verstande ist, wird von der des Wahnsinnigen völlig in den Schatten gestellt.“[348]

Summarisch lässt sich festhalten, dass der Dichterwahnsinn gleichbedeutend ist mit dem „furor poeticus“, der Ekstase und der Inspiration des Dichters, die ihm durch die Musen oder direkt durch die Götter zuteil werden.[349] Dadurch wird der Wahnsinn, die μανια, bei Platon dem Bereich des Numinosen zugeschlagen, denn im Gegensatz zum Verstand, der menschlicher Natur ist, kommt der Wahnsinn von den Göttern.[350] Aus dieser göttlichen Provenienz des Wahnsinns folgt für die Poesie, dass „Gedichte nicht menschlicher Art und nicht das Werk von Menschen“[351] sind und die Dichter letztlich „gar nichts anderes als Dolmetscher der Götter […], ein jeder besessen von dem Gott, der ihn ergriffen hat.“[352]

Der Topos des göttlichen Dichterwahnsinns war sowohl der Spätantike und dem Mittelalter[353], als auch, wie erwähnt, der frühen Neuzeit bekannt. Im Zeichen der Aufklärung und der Geniebewegung wird die Inspirationslehre der Dichtung im 18. Jahrhundert abgelöst durch Konzeptionen, die den Schaffensvorgang zugunsten eines autonomen Künstlersubjekts säkularisieren und psychologisieren[354]: „Kritik statt Glaube, Psychologie statt Theologie: damit ist ein Anspruch formuliert, durch den der Rede von der Inspiration in ihrer ursprünglich mythischen Form ein Ende bereitet werden sollte, um einem aufgeklärt-vernunftgemäßen Umgang mit ästhetischer Produktivität den Weg zu bahnen.“[355] Goethes 1796 geäußerte Kritik an Friedrich Leopold Graf von Stolberg, der die numinose Inspirationslehre Platons in Verkennung der ironischen Zwischentöne für bare Münze genommen hat, und sein gleichzeitiges Plädoyer für eine Entmystifizierung des künstlerischen Schaffensprozesses (vgl. WA I 41, 169-176) markiert für Paul Reitze den Augenblick, in dem sich die Inspirationslehre als Mythologem aus der Literaturbetrachtung verabschiedet hat und als Theorem in der Psychologie und der Psychiatrie sich wieder einfindet.[356]

Obwohl neben dem numinos-inspiratorischen auch ein medizinisch-therapeutisches Verständnis des Wahnsinns bereits in der Renaissance und der Antike existierte, hat erst

---

[348] Platon 1958: 211.
[349] Die Auffassung von der göttlichen Begeisterung des Dichters hat vor Platon bereits Demokrit vertreten, von dem allerdings nur Fragmente erhalten sind. (Vgl. Reitze 1969: 5).
[350] Vgl. Platon 1958: 210.
[351] Platon 1960: 338.
[352] Ebd. 339.
[353] Vgl. Curtius 1961: 467. Curtius weist jedoch darauf hin, dass Platons „Phaidros“, ein für die Konzeption des göttlichen Dichterwahnsinns zentraler Text, dem Mittelalter nicht bekannt war.
[354] Vgl. Schmidt 1988: 134.
[355] Lange 1992: 19.
[356] Vgl. Reitze 1969: 270-271.

das 18. Jahrhundert eine rationale und szientifische Betrachtung des Wahnsinns, betrieben von Medizin, Anthropologie und Seelenkunde, in die Wege geleitet. Der Wahnsinn wird in der Aufklärung, dem sogenannten Zeitalter der Vernunft, gemeinhin auf übermäßige Leidenschaften und eine überbordende Einbildungskraft zurückgeführt und ist, ebenso wie die Melancholie seiner antiken Aura beraubt, nur mehr ein pathologischer Zustand, vor dem eindringlich gewarnt wird. Durch die pathogene Qualität der Affekte und der Imagination ist eine Figur wie der Dichter freilich besonders vorm Wahnsinn gefährdet, es sei denn, er betreibt seinen Beruf ganz detachiert oder ist wie Gottsched einer rationalistischen Regelpoetik verpflichtet. „Die Dichter bezalen nicht selten ihren Enthusiasmus mit der Vernunft“[357], schreibt daher Johann Georg Zimmermann in „Von der Erfahrung in der Arzneykunst“ (1763/64) und lässt daran keinen Zweifel, dass diese Form des Dichterwahnsinns eines nobilitierenden Moments völlig bar ist.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als sich die Disziplinen der Psychologie und der Pathologie auszudifferenzieren beginnen[358], wirkt ungeachtet der Affirmierungsversuche des Wahnsinns von Seiten einiger Romantiker[359] die Pathologisierung der Dichter ungebrochen fort. So heißt es etwa in Adolph Henkes „Handbuch der Pathologie“ (1806) in typisch aufgeklärt-affektfeindlicher Manier: „Angestrengte anhaltende Thätigkeit der Phantasie wirkt noch heftiger, als das Denken. Sie erregt alle Leidenschaften, und exaltierter Zustand derselben gränzt an Wahnsinn. Fixe Ideen sind bei Dichtern, Künstlern, religiösen Schwärmern u.s.w. am häufigsten.“[360] In dem Traktat „Ueber die poetische Ekstase im fieberhaften Irreseyn“ (1818) beschreibt der Mediziner Carl Hohnbaum – in einer Tendenz zur Gleichsetzung von Genie und Degeneration, die die Theorien eines Lombroso vorausnimmt – die Exaltationen der Dichter als krankhaften Überschuss psychischer Reizbarkeit:

> Ueberhaupt scheint das poetische Genie an und für sich schon ein krankhafter Zustand des menschlichen Geistes, in psychischer Hinsicht das zu seyn, was in physischer die übermäßige Reproduction. Wie die gefüllte Blume die gemeine Feldblume an Schönheit und Farbenpracht übertrifft, so erhebt es sich über die gewöhnlichen prosaischen Naturen der Menschen. […] Um den höchsten, göttlichen Strahl geistiger Vollkommenheit, diesen Funken des Prometheus, aus den Sphären des Himmels abstammend, in seiner Brust zu beherbergen und in Andern zu entzünden, muss des Menschen Geist selbst erkranken; wie wunderbar! und doch, wer möchte es läugnen, dass eine solche krankhafte Geistes- und Gemüthsanlage vielen, ja vielleicht den meisten unserer Dichter, eigen gewesen sei.

[357] Zimmermann 1764: 520-521. Zit. bei Loquai 1984: 59.
[358] Vgl. Reuchlein 1986: 283.
[359] Vgl. ebd. 230.
[360] Zit. nach Loquai 1984: 60.

Ähnlich wie bei Henke, kommt bei Hohnbaum die Vorstellung einer Grenze zum Ausdruck, die die beiden Bereiche des Wahnsinns und des Nicht-Wahnsinns klar voneinander trennt und die aufgrund seines inneren Ungleichgewichts vom Dichter übertreten wird:

> Eine Seite ihres geistigen Wesens hat die ihr von der Natur angewiesene Gränze übersprungen; das natürliche Ebenmaaß geistiger und körperlicher Kräfte ist gestört, und während ihre Phantasie sich diesen irdischen Räumen immer mehr entwindet und sich in den Ahnungen eines zukünftigen, schöneren Lebens verliert, erscheint ihnen dieses irdische Leben immer kälter, immer freudenleerer, und keine seiner Freuden hat in Vergleich mit jenen erträumten und eingebildeten Gestalten der Phantasie mehr einen Reiz für sie.[361]

Die von Hohnbaum zuletzt angesprochene Entfremdung der Dichter von der prosaischen Wirklichkeit ließe sich möglicherweise auch, mit Lothar Pikulik zu sprechen, als „Ungenügen an der Normalität“ verstehen, die insbesondere für die Romantiker kennzeichnend ist.[362] Die Unzufriedenheit der Romantiker mit der zeitgenössischen Realität ist insofern interessant, als im 19. Jahrhundert nicht nur die Differenz von Bürgern und Wahnsinnigen, sondern auch die von Dichtern und Bürgern zementiert wird. Diese Polarisierung wird allerdings auch, wie das Beispiel der Romantik und der späteren Bohemedichter zeigt, von den Künstlern selber betrieben. Ihre Abkehr von bürgerlichen Lebensmodellen zeigt sich nicht nur im romantischen Ressentiment gegen die „Philister“, sondern auch in der Sympathie mit Wahnsinnigen, die von romantischen Autoren in ihren Texten vorwiegend als nicht-bürgerlich konzipiert wurden.[363]

Auf der anderen Seite – und hierin liegt vielleicht auch ein Grund für die Pathologisierung der Dichter im 19. Jahrhundert – setzt das ästhetische Projekt der Moderne mit der romantischen Bewegung erstmals Kunstformen ins Werk, die, „als Bruch mit den Prinzipien kommunikativer Vernunft“[364], sich den gängigen Mustern intersubjektiver Sprachkonventionen entziehen.[365] Die Sympathie romantischer Dichter mit dem Wahnsinn bekommt so freilich eine andere Bedeutung. Immanuel Kant hatte bereits in seiner „Anthropologie“ (1798) den Wahnsinn als Abweichung von sozial geregelten Kommunikationsformen, als Solitarität statt Solidarität definiert: „Das einzige allgemeine Merkmal der Verrücktheit ist der Verlust des *Gemeinsinnes* (sensus communis) und der

---

[361] Alle Zitationen nach ebd. 65.
[362] Vgl. Pikulik 1979. Zur Kritik an Pikuliks anachronistischer Verwendung des Begriffs der Normalität, der bei den Romantikern noch wenig gebräuchlich war, siehe Link 1997: 64-66.
[363] Vgl. Reuchlein 1986: 291.
[364] Lange 1992: 16.
[365] Man denke nur an Bohrers speziell auf die Romantik bezogene Konzeption der ästhetischen Subjektivität, die genau dieses meint. Vgl. S. 28.

dagegen eintretende *logische Eigensinn* (sensus privatus) […].“[366] Sofern es nicht verfrüht wäre, könnte man ausgehend von dieser für den Wahnsinn maßgeblichen „Verabsolutierung des Partikulären“[367] sehr gut einen Bogen zu Kafka und seiner Beziehung zur Wahnsinnsthematik schlagen.[368] Die Affinität zum Wahnsinn – und das sei hier dennoch mitgeteilt, weil es für die Situation um 1800 ebenfalls relevant ist – entspringt aus Kafkas Fixierung auf die Literatur und den dazugehörigen zum Asozialen neigenden Privatismus (→ Schutz), wie das bereits aus dem letzten Kapitel bekannte Zitat aus einem Brief an Robert Klopstock verdeutlicht:

> Ich habe inzwischen, nachdem ich durch Wahnsinnszeiten gepeitscht worden bin, zu schreiben angefangen und dieses Schreiben ist mir in einer für jeden Menschen um mich grausamsten (unerhört grausamen, davon rede ich gar nicht) Weise das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn (wenn er ihn verlieren würde, würde er ‚irrsinnig' werden) […]. […] Und darum halte ich das Schreiben in zitternder Angst vor jeder Störung umfangen und nicht nur das Schreiben, sondern auch das dazu gehörige Alleinsein. (B 431, Ende März 1923)

So sehr auch die soziale Marginalisierung und die wissenschaftliche Pathologisierung der Dichter zusammengehören, wäre es für die verbleibenden Überlegungen sicher angemessener, sich ganz auf den letzteren, an sich schon schwer überschaubaren Aspekt zu beschränken. Stark verkürzend lässt sich für das 19. Jahrhundert sagen, dass die zunehmende Psychiatrisierung des Wahnsinns die psychopathologischen Stigmatisierungen der Dichter verstärkt. In der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen die ersten Pathographien, die sich auf der Grundlage umfangreicher empirischer Daten mit der krankhaften psychischen Konstitution bestimmter Individuen oder Personengruppen, meistens aber der von Dichtern und Künstlern auseinandersetzen. Allgemeines Forschungsziel dieser Studien war, wie Wolfgang Lange formuliert, „anhand der in Leben und Werk nachweisbaren abnormen Symptome von Künstlern und Schriftstellern eine brauchbare Ätiologie des ‚degenerierten Genies' zu erlangen.“[369] Besonders die Genie-Pathographien funktionieren für Lange als „Ordnungsmacht“, die „weniger am sachlichen Problem interessiert war, denn vielmehr am Projekt einer gesellschaftsübergrei-

---

[366] Kant 2000: 127 (219). Hervorhebung im Original gesperrt.
[367] Lange 1992: 16.
[368] Ein möglicher Ansatzpunkt hierfür wäre eines der Gegenargumente in Kafkas „Zusammenstellung alles dessen, was für und gegen meine Heirat spricht“: „Alles was sich nicht auf Litteratur bezieht, hasse ich, es langweilt mich Gespräche zu führen (selbst wenn sie sich auf Litteratur beziehn) es langweilt mich Besuche zu machen, Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein.“ (T II 184, 21.8.1913).
[369] Lange 1992: 30.

fenden, kulturellen Hygiene.“[370] Der italienische Psychiater Cesare Lombroso, der selber als Jugendlicher mit einer Pathographie über den Renaissance-Mathematiker Gerolama Cardano hervorgetreten ist, hat in diesem Projekt eine herausragende Rolle gespielt, wenngleich zentrale Erkenntnisse bereits früher formuliert wurden.[371] Lombrosos 1864 erstmals erschienenes und in den Folgejahren mehrfach aufgelegtes Werk „Genie und Irrsinn“ geht von der Annahme aus, dass genial veranlagte Individuen (womit nicht nur Künstler gemeint sind) ebenso wie Kriminelle von geistig abnormer Verfassung seien, die dem Wahnsinn wohl ähnlich sähe, allerdings mit ihm nicht unbedingt zu verwechseln sei. Aus den vielen Ähnlichkeiten zwischen Genies und Kranken und Verrückten folgert Lombroso (noch) nicht, dass alle genialen Individuen notwendig wahnsinnig sein müssen.[372] Eine extremere Position vertritt Lombroso dagegen in den nachfolgenden Untersuchungen „Der geniale Mensch“ (1887) und „Entartung und Genie“ (1894), worin die geniale Veranlagung als psychotische, epileptoide Erkrankung aufgefasst wird. Das Genie stellt im Wesentlichen „eine krankhafte Beschaffenheit des menschlichen Geistes oder eine Entartungsform“[373] dar und ist, als „*eine wirkliche Degenerations-Psychose*“, der „*Gruppe* des *moralischen Irrseins*“[374] zugehörig. In seiner biologistischen Argumentation vergleicht Lombroso das Genie mit einem aus seiner Art geschlagenen Organismus, dem infolge der auf Gleichheit und Gesundheit beruhenden Naturprinzipien keine Dauer beschieden ist.[375] Aufgrund seiner genetischen Verderbtheit, seiner morbiden Konstitution und seiner verschwenderischen psychischen Ökonomie ist das Genie eine überständige, lebensuntüchtige und daher dem Untergang geweihte Spezies.

Lombrosos Arbeiten zum Komplex Genie und Wahnsinn fanden nicht nur bei Fachleuten eine große Resonanz und riefen in der Folge eine Vielzahl an ähnlich orientierten Studien, befürwortenden oder ablehnenden Stellungnahmen hervor, die bis in das erste Viertel des 20. Jahrhunderts hineinreichen.[376] War es vorhin aus historischen Gründen noch nicht passend, zu Kafka überzugehen, so scheint jetzt ein geeigneter Zeitpunkt gekommen, um ebendies zu tun. Obzwar Kafka von Lombroso offenbar keine Notiz genommen hat[377], ist ihm der strukturelle Zusammenhang künstlerischer Orientierung

---

[370] Ebd. 31.
[371] Vgl. Lange-Eichbaum 1957: 170.
[372] Vgl. ebd. 172.
[373] Lombroso 1910: 13.
[374] Lombroso 1890: 405. Hervorhebung im Original gesperrt.
[375] Ebd. XVII.
[376] Vgl. Lange-Eichbaum 1957: 173-180.
[377] Jedenfalls findet sich in Kafkas Texten keine namentliche Erwähnung Lombrosos.

und pathologischer Disposition doch geläufig. Es ist nicht selten, dass Kafkas Reflexionen über den Wahnsinn mit seinem Schreiben in einem kausalen Zusammenhang stehen. So macht Kafka etwa in einem humoristisch getönten, nicht eigentlich ernst gemeinten Entwurf eines Briefes an seinen Vorgesetzten Eugen Pfohl auf die verstandesgefährdende Unvereinbarkeit von Brotberuf und literarischer Arbeit aufmerksam:

> Wie ich heute aus dem Bett steigen wollte bin ich einfach zusammengeklappt. Es hat das einen sehr einfachen Grund, ich bin vollkommen überarbeitet. Nicht durch das Bureau aber durch meine sonstige Arbeit. Das Bureau hat nur dadurch einen unschuldigen Anteil daran, als ich, wenn ich nicht hinmüsste, ruhig für meine Arbeit leben könnte und nicht diese 6 Stunden dort täglich verbringen müsste, die mich besonders Freitag und Samstag, weil ich voll meiner Sachen war gequält haben dass Sie es sich nicht ausdenken können. Schließlich das weiß ich ja ist das nur Geschwätz, schuldig bin ich und das Bureau hat gegen mich die klarsten und berechtigsten Forderungen. Nur ist es eben für mich ein schreckliches Doppelleben, aus dem es wahrscheinlich nur den Irrsinn als Ausweg gibt. (T I 26, 19.2.1911)

Waren im 19. Jahrhundert und zu Lombrosos Zeit Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn eher noch zwei klar umrissene Bereiche, die durch eine Grenze eindeutig voneinander getrennt waren, so wird im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert diese Grenze immer durchlässiger und zwischen den beiden Bereichen schiebt sich eine Grauzone, die mit recht unterschiedlichen Namen, darunter den drei N-Wörtern Neurose, Neurasthenie und Nervosität, benannt wurde. Die Bestreitung der Tatsache, „dass Gesundheit und Krankheit, Normale und Nervöse, scharf voneinander zu sondern sind“[378], ist ebenfalls eine der Hauptinhalte der sich zu dieser Zeit formierenden Psychoanalyse. Kafka, obwohl er dem therapeutischen Nutzen von Psychoanalyse und Psychologie eher skeptisch gegenüberstand[379], war zeit seines Lebens ein interessierter und aufmerksamer Beobachter des „psychologischen Theorienkreis[es]“ (B 187, Mitte/Ende Oktober 1917), wovon die Darstellung seiner psychosomatischen Beschwerden in seinen Tagebüchern und Briefen Zeugnis ablegen. Wiederholt berichtet Kafka von seinen „[n]ervöse[n] Zuständen“ (T II 192, 21.8.1913), seiner „Neurasthenie“ (T II 175, 2.5.1913), seiner hypochondrischen Kränklichkeit (vgl. F 457, 28.8.1913), und das in einer Weise, die sich durchaus im Rahmen der um 1900 gängigen Typisierungen des Nervösen bewegt.[380] Der Psychologe Emil Kraepelin hat in einem 1915 erschienen Aufsatz Nervosität als

---

[378] Freud 1982: 153.

[379] Vgl. hierzu den aphoristischen Kommentar Kafkas: „Psychologie ist Lesen einer Spiegelschrift, also mühevoll und was das immer stimmende Resultat betrifft ergebnisreich, aber wirklich geschehn ist nichts.“ (Kafka 1994: 216) Zur Psychoanalyse als Kur hat Kafka gegenüber Milena Pollak bemerkt: „Ich […] sehe in dem terapeutischen Teil der Psychoanalyse einen hilflosen Irrtum.“ (M 292, November 1920).

[380] Vgl. Haring 2004: 41. Haring verweist außerdem darauf, dass Nervosität um die Jahrhundertwende als typisch jüdische Krankheit angesehen wurde. (Vgl. ebd. 44 sowie Gilman 1995: 62).

psychopathischen Zustand interpretiert, die mit der Geisteskrankheit einen fließenden Übergang bildet.[381] Es kann vermutet werden, dass Kafka sich dieser Meinung angeschlossen hätte: Seinem Tagebuch vertraut er nicht nur seine nervösen Zustände, sondern auch „die Nähe des Irreseins“ (T II 184, 21.8.1913) und die „Furcht vor Narrheit“ (T II 212, 4.12.1913) an. Und der Geliebten Felice Bauer gesteht Kafka: „Es ist etwas vom Irrenhaus in meinem Leben.“ (F 195, 20.12.1912) Ein warnendes Beispiel in seiner eigenen Verwandtschaft wurde Kafka, meist von seinem Vater, wiederholt vor Augen gehalten: Rudolf Löwy, ein Onkel mütterlicherseits und „Narr der Familie“[382], der, nicht eigentlich wahnsinnig im klinischen Sinne, aber ein wunderlicher Junggeselle, mit Kafka die Gefährdung teilt, „nahe am Irrsinn“ (T III 205, 22.1.1922) zu sein.

Das Beispiel des „meschuggen“ Onkels sowie einige andere zur Sonderbarkeit neigende Verwandte der Mutter Julie Kafka bestärkten den Vater Hermann und auch den Sohn Franz darin, dass der Wahnsinn in matrilinearer Linie auf Kafka vererbt würde.[383] In dieser Hinsicht spielt Kafkas Tuberkuloseerkrankung im Jahr 1917 eine wichtige Rolle. Wie Gilman gezeigt hat, versteht Kafka seine Erkrankung als körperliche Manifestation des ihm vererbten mütterlichen Wahnsinns[384]; die Lungentuberkulose ist für ihn daher im Grunde eine „geistige[n] Krankheit“[385]: „Ich bin geistig krank, die Lungenkrankheit ist nur ein Aus-den-Ufern-treten der geistigen Krankheit.“ (M 29, 31.5.1920)

Was in Kafkas Furcht vor dem Verrücktwerden – eine Furcht, die man mit Jürgen Link als „Denormalisierungsangst“[386] bezeichnen könnte – deutlich anklingt, ist die nahezu klassische Vorstellung einer Grenze[387] und die Gefahr einer Überschreitung dieser Grenze zum Wahnsinn hin: „Du musst mir glauben, was ich von mir sage, es ist die Selbsterfahrung eines 30-jährigen Menschen, der schon einige Male aus innersten Gründen nahe am Irresein, also an den Grenzen seines Daseins war, also einen ganzen Überblick über sich hat und über das, was in diesen Grenzen aus ihm werden kann.“ (F 408-409, 21. [22. und 23.] 6.1913)[388] Die Vorstellung einer Wahnsinnsgrenze, die von Kafka überschritten zu werden droht, kommt auch in seiner Beziehung zur literarischen

---

[381] Vgl. Haring 2004: 45.
[382] Stach 2002: 20.
[383] Vgl. Gilman 1995: 95.
[384] Vgl. ebd. 181.
[385] Kafka 1981: 40, 29.8.1917.
[386] Link 1997: 253.
[387] Vgl. S. 91.
[388] Die Beziehung zu Felice Bauer führt Kafka allerdings zu quälerischen seelischen Konflikten, mit denen er die Grenze zum Wahnsinn bald hinter sich lassen wird: „Ich glaubte in dieser Nacht manchmal, die Grenzen der Narrheit wären schon hinter mir und ich wusste nicht, wie ich mich retten sollte.“ (F 622, Ende Oktober/Anfang November 1914).

Tätigkeit zum Ausdruck: „‚Bauernfänger' [Die Prosaminiatur „Entlarvung eines Bauernfängers", Anm. C. W.] zur beiläufigen Zufriedenheit fertiggemacht. Mit der letzten Kraft eines normalen Geisteszustandes." (T II 75, 8.8.1912) Akzentuiert wird hier die starke geistige Beanspruchung des Schreibenden, die ihn an den Rand psychophysischer Zerrüttung führt. Es scheint an dieser Stelle, als sei es nur bis zu jener Grenze zum Wahnsinn möglich zu schreiben. Etwas weiter gegangen ist André Gide, der unter Berufung auf die antike Inspirationslehre den Schriftsteller als Grenzgänger zwischen den Bereichen der Vernunft und des Wahnsinns dargestellt hat: „Die schönsten Dinge sind die, welche der Wahnsinn einbläst, die Vernunft niederschreibt. Man muss zwischen beiden weilen, ganz nah dem Wahnsinn, wenn man träumt, ganz nah der Vernunft, wenn man schreibt."[389] Kafka dagegen charakterisiert in einer von ihm hervorgehobenen Briefstelle die literarische Tätigkeit als wahrhaft dionysischen Akt, als „himmlische Auflösung" (T I 45, 3.10.1911) der Ratio, die den Willen zur Literatur mit dem Willen zum Wahnsinn gleichsetzt: „*Nur die Nächte mit Schreiben durchrasen, das will ich. Und daran zugrundegehn oder irrsinnig werden, dass will ich auch, weil es die notwendige längst vorausgefühlte Folge dessen ist*." (F 427, 13.7.1913) Der Wahnsinn, der das Werk ermöglicht, findet im Autor keinen Widerstand, vielmehr entspringt seine Kunst „eine[r] kalkulierte[n] Suspension der Vernunft"[390], wie sie für die avantgardistische Moderne um 1900 laut Wolfgang Lange konstitutiv ist.

Problematisch ist nur – und das kennzeichnet Kafkas Schreiben als Impasse –, dass auch das Nicht-Schreiben für Kafka in den Wahnsinn mündet: „[…] das Dasein des Schriftstellers ist wirklich vom Schreibtisch abhängig, er darf sich eigentlich, wenn er dem Irrsinn entgehen will, niemals vom Schreibtisch entfernen, mit den Zähnen muss er sich festhalten." (B 386, 5.7.1922) Diesbezüglich hat Georges Bataille den Impetus seines Schreibens nicht als kalkulierte Suspension der Vernunft, sondern als Wahnsinnsprävention aufgefasst: „‚*Ich schreibe, um nicht wahnsinnig zu werden*'"[391]. Der Wahnsinn wird hier von Kafka und Bataille verstanden als die „Abwesenheit eines Werks"[392], um einen Aufsatztitel von Foucault zu zitieren, denn umgekehrt betrachtet ist „ein Verrückter, der schreibt, […] nie ganz und gar verrückt […]."[393]

---

[389] Gide 1961: 22, Ende September 1894.
[390] Lange 1992: 15.
[391] Zit. nach Barthes 1990b: 72. Hervorhebung im Original.
[392] Foucault 2003a.
[393] Barthes 1988: 92.

> Das Schreiben erhält mich, aber ist es nicht richtiger zu sagen, dass es diese Art Leben erhält? Damit meine ich natürlich nicht, dass mein Leben besser ist, wenn ich nicht schreibe. Vielmehr ist es dann viel schlimmer und gänzlich unerträglich und muss mit dem Irrsinn enden. Aber das freilich nur unter der Bedingung, dass ich, wie es tatsächlich der Fall ist, auch wenn ich nicht schreibe, Schriftsteller bin und ein nicht schreibender Schriftsteller ist allerdings ein den Irrsinn herausforderndes Unding. (B 384)

Dass das Schreiben oder das Nicht-Schreiben für Kafka noch schwerwiegendere Folgen als den Wahnsinn haben kann, soll nun im letzten Kapitel gezeigt werden.

TOD

Die Unsterblichkeit der Dichtung und die Verewigung des Dichters. Die Bannung des Todes durch das Dichten: der Scheherazade-Topos. Selbstmörderisches Schreiben und die Literatur zum Tode. Literatur als Surrogat des Lebens. Das Verblassen des Autor-Subjekts.

> *Ich habe ein Gedicht über die Einsamkeit begonnen – wenn ich es jemals vollende, falle ich tot um.* (Georg Kaiser)

> *Es gibt Metaphern, die sind wirklicher als die Leute, die über die Straße gehen.* (Fernando Pessoa)

Der fragmentarische Versuch einer Topik des zerquälten Schriftstellers kommt nunmehr an sein Ende, und es gibt für dieses Thema wahrscheinlich keinen geeigneteren Beschluss als das Motiv des Todes. Der Verfasser räumt ein, dass er mit der Reihenfolge der Kapitel eine (chrono)logische bzw. narrative Struktur angestrebt hat, die den Gang des Schreibakts von den materiellen Vorkehrungen (Schutz) über die Unglücksmomente (Hemmung, Lähmung, Ekel) bis hin zu den extremen Konsequenzen des Schreibens (Wahnsinn, Tod) nachvollziehen sollte. Es ist aber durchaus auch möglich, dass die gleichsam teleologische Intention in der Kapitelabfolge durch das Vorbild Franz Kafkas motiviert war, schließlich steuern die Handlungen in der Mehrzahl seiner narrativen Texte unerbittlich den Tod der Hauptfigur an[394], sofern sie als unvollendete oder unvollendbare Erzählentwürfe nicht selber dem literarischen Tod anheim fallen.[395]

Die grausame Finalität des Todes ereilt nicht nur die Josef K.s, Gregor Samsas, Georg Bendemanns und all die anderen, meist namenlosen, Figuren in Kafkas literarischem Kosmos, er begegnet auch in vielfacher Gestalt in den Briefen und Tagebüchern, sei es, dass es sich um Folterphantasien, Selbstmordabsichten oder um den Komplex von Tod und Schreiben handelt. Bezug nehmend auf die hohe Sterblichkeitsrate seines literarischen Personals, hat Kafka das Sterben als geheime Inspirationsquelle und sein Schreiben dadurch gewissermaßen als eine „ars moriendi“ gekennzeichnet:

> Auf dem Nachhauseweg sagte ich Max, dass ich auf dem Sterbebett vorausgesetzt dass die Schmerzen nicht zu groß sind, sehr zufrieden sein werde. Ich vergaß hinzuzufügen und habe es später mit Absicht unterlassen, dass das Beste was ich geschrieben habe, in dieser Fähigkeit zufrieden sterben zu können, seinen Grund hat. An allen diesen guten und stark überzeugenden Stellen handelt es sich immer darum, dass jemand stirbt, dass es ihm sehr schwer wird, dass darin für ihn ein Unrecht und wenigstens eine Härte liegt und dass das für den Leser wenigstens meiner Meinung nach rührend wird. Für mich aber, der ich glaube auf dem

[394] Vgl. Menninghaus 1999b: 117.
[395] Vgl. Strobel 2006: 22.

> Sterbebett zufrieden sein zu können, sind solche Schilderungen im geheimen ein Spiel, ich freue mich ja in dem Sterbenden zu sterben, nütze daher mit Berechnung die auf den Tod gesammelte Aufmerksamkeit des Lesers aus, bin bei viel klarerem Verstande als er, von dem ich annehme, dass er auf dem Sterbebett klagen wird, und meine Klage ist daher möglichst vollkommen, bricht auch nicht etwa plötzlich ab wie wirkliche Klage, sondern verläuft schön und rein. (T III 63-64, 13.12.1914)

Mit der Reflexion über sein literarisches Werk berührt Kafka den Nexus von Tod, Schreiben und Autorschaft, welche Begriffe etwa ein halbes Jahrhundert später im Zentrum einer Debatte über überkommene literaturtheoretische Begriffe und Konzepte stehen. Die vornehmlich im Frankreich der 1960er Jahre unternommenen Bestrebungen, die Kategorie des Autors zu problematisieren, infrage zu stellen oder gar abzuschaffen, haben nicht nur mit der Metapher vom „Tod des Autors“ (Roland Barthes) ein geeignetes Stichwort für dieses Kapitel geliefert, sondern, durch dessen Reflexion bei Foucault, überdies eine Struktur für die nachfolgenden Betrachtungen bereitgestellt. Zu Beginn seines Vortrags „Was ist ein Autor?“ aus dem Jahre 1969 bezieht sich Foucault auf Barthes’ Diktum vom Tod des Autors und auf die „Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“. Weil Foucault in diesem Abschnitt auf verschiedene Aspekte dieser Verwandtschaft eingeht, die für diese Arbeit von großem Interesse sind, habe ich mir erlaubt, Foucaults Ausführungen in vier Abschnitte zu gliedern und sie jeweils mit Überschriften zu versehen. Aus diesem Grund ist dieses Kapitel ebenso wie das Foucault-Zitat in vier Abschnitte unterteilt, welche die Aussagen Foucaults weiter ausführen und mit Beispielen illustrieren sollen.

1. Das Motiv der Verewigung: „Die Erzählung oder das Epos der Griechen waren dazu bestimmt, die Unsterblichkeit des Helden weiterzutragen, und wenn der Held es auf sich nahm, jung zu sterben, so geschah dies, damit sein somit geweihtes und durch den Tod erhöhtes Lebens [sic] in die Unsterblichkeit eingehen konnte. Die Erzählung wog den in Kauf genommenen Tod auf.“
2. Der Scheherazade-Topos: „Auf andere Weise hatte auch die arabische Erzählung – ich denke an *Tausendundeine Nacht* – den Wunsch, nicht zu sterben, zum Anlass und Vorwand: man sprach, man erzählte bis zum Morgengrauen, um den Tod auszuweichen, um die Frist hinauszuschieben, die dem Erzähler den Mund schließen sollte. Die Erzählungen Scheherazades sind die hartnäckige Kehrseite des Mordes, sind die nächtelange Bemühung, den Tod aus dem Bezirk des Lebens fern zu halten.“
3. Die Selbstopferung des Autors: „Dieses Thema des Erzählens oder des Schreibens, das dazu bestimmt ist, den Tod zu bannen, hat in unserer Kultur eine Metamorphose

erfahren. Das Schreiben ist heute an das Opfer gebunden, sogar an das Opfer des Lebens, an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es sich im Leben des Schriftstellers selbst vollzieht. Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka."

4. Die Dezentrierung des Autor-Subjekts: „Aber es gibt da noch etwas anderes: die Beziehung des Schreibens zum Tod zeigt sich auch im Verblassen der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. Durch alle Barrieren, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem, was es schreibt, errichtet, bringt es alle Zeichen seiner individuellen Besonderheit durcheinander. Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur noch in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit. Er muss die Rolle des Toten im Spiel des Schreibens einnehmen."[396]

1. Die antike Funktion der Dichtung, unsterblich zu machen, untergräbt die Autorität des Todes. Sie tut dies umso mehr, als die Verewigungsintention nicht nur den Helden, sondern auch den Dichter in ihre Mitte stellt.[397] Für Bloom ist das Widerstreben gegen die Vergänglichkeit eine der stärksten Triebfedern für künstlerische Leistungen. Der Dichter unterscheide sich zudem von allen Individuen darin, dass „er stärker gegen das Bewusstsein von der Unausweichlichkeit des Todes rebelliert als alle anderen Männer und Frauen […]."[398] Seinem Aufbegehren gegen die unwidersprechliche Faktizität des Todes verleiht der Dichter dadurch Nachdruck, dass er „aus der Sprache einen Damm gegen die Vergänglichkeit errichtet", an dem „der Tod sich die scharfen Zähne vergebens […] ausbeißt."[399] Die Konkretisationen der Poesie werden derart zum Unterpfand einer doppelten Unsterblichkeit: der des Werks und – damit einhergehend – der des Dichters. Sehr gut zum Ausdruck gebracht wird dieser Doppelaspekt der Verewigung in der Ode III, 30 (23 v. Chr.) des Horaz:

> Errichtet habe ich ein Monument, das Erz überdauert,
> das den majestätischen Bau der Pyramiden überragt,
> welches nicht der nagende Regen noch der Nordwind zügellos
> vermag zu zerstören oder unzählbar
> der Jahre Folge und der Zeiten Flucht.

---

[396] Foucault 2003b: 239. Hervorhebung im Original.
[397] Vgl. Curtius 1961: 469.
[398] Bloom 1995: 13.
[399] Steiner 1969: 76.

Unmittelbar im Anschluss an diese ihre eigene Unvergänglichkeit preisenden Verse folgt die (partielle) Projizierung der Unvergänglichkeit auf den Dichter, der durch die Instanz des lyrischen Ichs spricht:

> Nicht gänzlich werde ich vergehen, ein großer Teil von mir
> wird entgehen der Todesgöttin; unaufhörlich werde ich in der Nachwelt
> wachsen im Ruhme jugendfrisch, solange auf das Kapitol
> steigen wird mit der schweigenden Jungfrau der Priester.[400]

Auch im Epilog der „Metamorphosen“ (4 n. Chr.) des Ovid wird die Unsterblichkeit des Dichters aus der Unsterblichkeit des Gedichts gefolgert:

> Habe vollbracht nun ein Werk, das nicht Juppiters Zorn, das nicht Schwert noch
> Feuer wird können zerstören und nicht das gefräßige Alter.
> Setze der Tag, dem nur ein Recht auf den Leib hier gegeben,
> wann er nur mag ein Ziel meinem flüchtigen Dasein: ich werde
> doch mit dem besseren Teil meines Selbst mich über die Sterne
> heben auf ewig und unzerstörbar wird bleiben mein Name.
> Wo des Römers Macht auf bezwungenen Landen sich breitet,
> wird mich lesen das Volk, und für alle Jahrhunderte werde –
> ist etwas Wahres am Wort der Seher – im Ruhme ich leben.[401]

Wohl hat sich das Motiv der Selbstverewigung des Dichters in der Moderne erhalten, nur wird es niemanden wirklich verwundern, wenn es sich hier in anderer Form artikuliert. Verallgemeinernd ließe sich vielleicht festhalten, dass der Status einer Allmacht der Poesie, die dem Tode trotzt und dem Dichter Unsterblichkeit verleiht, sich in das Faktum einer Allgewalt des Todes gewandelt hat, in der die Dichtung mit der Aufgabe betraut ist, Vergängliches vor dem sicheren Untergang zu bewahren. „Die Beweggründe, die mich zum Schreiben drängen, sind mannigfaltig, und die wichtigsten sind, scheint mir, die geheimsten. Vielleicht vor allem einer: etwas vor dem Tod in Sicherheit bringen […].“[402] Dass diese von Gide geäußerte Vorsicht sehr anfällig sein kann für die Befürchtung, der Tod möchte nicht so viel Geduld aufbringen und den Künstler noch vor der Vollendung des Werkes dahinraffen, zeigen beispielsweise die Briefe Kleists an seine Schwester Ulrike aus dem Jahr 1802. Nachdem er im April die Arbeit an dem Trauerspiel „Robert Guiskard“ begonnen hat, berichtet Kleist am 1. Mai: „Ich würde ganz ohne alle widrigen Gefühle sein, wenn ich nicht, durch mein ganzes Leben daran gewöhnt, sie mir selbst erschaffen müsste. So habe ich zum Beispiel jetzt eine seltsame

---

[400] Horaz 1992: 203, Carmina III, 30, V. 1-9.
[401] Ovid 1996: 599, XV, V. 871-879.
[402] Gide 1961: 223, 27.7.1922.

Furcht, ich möchte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe.“[403] Ein Tod vor der Vollendung ist für Kleist eine furchtbare Zumutung; ein Tod nach der Vollendung allerdings ist es nicht, da das Werk ihn aufwiegt: „[…] kurz, ich habe keinen andern Wunsch, als zu sterben, wenn mir drei Dinge gelungen sind: ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große Tat.“[404] Auch Dostojewski nimmt den Preis des Todes für seinen projektierten Roman „Atheismus“ gerne in Kauf: „[…] wenn ich diesen letzten Roman geschrieben habe, will ich gern sterben, denn ich werde darin alles, was ich auf dem Herzen habe, aussprechen.“[405]

2. Wenn der Vorgang nicht zu beanstanden ist, die eben zitierten Äußerungen dem Verhältnis von Literatur und Unsterblichkeit zu subsumieren, so zeichnet sich die Tendenz ab, dass der Wunsch, nicht zu sterben sich reduziert auf den Wunsch, nicht vorzeitig zu sterben und der Tod, den das Gedicht zu überwinden hatte, nicht nur bereitwillig in Kauf genommen wird, sondern die Verewigung des Künstlers gewissermaßen erst beglaubigt. Wie steht es dagegen nun mit der anderen Form, den Tod mit Schreiben auszuweichen, die Foucault mit dem Namen Scheherazades verknüpft, jene mythische Erzählerin aus der Märchensammlung „Tausendundeine Nacht“ also, die durch das Erzählen den Tod wieder und wieder hinausschiebt? Der soeben von Dostojewski zitierte Wunsch, alles, was er auf dem Herzen habe, auszusprechen und sich bis zum Verlöschen zu verausgaben, ist ja das genaue Gegenteil von Scheherazades Ökonomie des Erzählens, die das (Über-)Leben des Dichtenden sichern soll. Wenn es nicht so albern klänge, könnte man diese beiden Gegenpole als Modelle einer Thanato- bzw. Bio-Literatur bezeichnen, die das Ziel hat, entweder sterben zu machen oder Leben zu retten. Während Beispiele für den ersten Typ im Anschluss an diesen Abschnitt gegeben werden, lässt sich für die zweite Variante Johann Wolfgang von Goethe anführen, der als junger Mann an Auguste zu Stolberg schreibt: „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe ich ging zu Grund“ (WA IV 2, 242, 7.-10.3.1775) und der in reiferen Jahren die Entstehung seines „Werther“ so dargestellt hat, dass er seinen bedrückten Lebensumständen

[403] Kleist 1961: 724. Ganz ähnliche Ängste hat rund 100 Jahre später Richard Dehmel kurz vor Abschluss seiner Arbeiten „Der Mitmensch“ (1895) und „Zwei Menschen“ (1903) zum Ausdruck gebracht: „Gestern Abend vor dem Einschlafen hatt’ ich fürchterliche Angst, dass ich *sterben* könnte vor der Vollendung.“ (Dehmel 1922: 192, 19.3.1895. Hervorhebung im Original gesperrt) „Am 30. *Oktober* sind die ‚Zwei Menschen’ *fertig* geworden. Zuletzt hatte ich schon Angst, ich könnte noch rasch sterben. Uff! –“ (Ebd. 431, 1.11.1902. Hervorhebung im Original gesperrt).

[404] Kleist 1961: 725. Dass die Zeugung eines Kindes, die Vollbringung einer Großtat und die Vollendung eines Dichtwerkes für Kleist letztlich Eines sind, verdeutlicht die folgende Briefstelle: „O Jesus! Wenn ich es [das Stück „Robert Guiskard“, Anm. C. W.] doch vollenden könnte! Diesen einzgen Wunsch soll mir der Himmel erfüllen; und dann, mag er tun, was er will.“ (Ebd. 728, 9.12.1802).

[405] Dostojewski 1986: 286, 11./23.12.1868.

dadurch einen Ausweg gebahnt habe, dass er, anstatt zum Dolch zum Federkiel gegriffen und den Selbstmord literarisch und nicht realiter ausgeführt habe (vgl. WA I 28, 220): Goethe lässt an seiner Statt den Werther sterben, um sich selbst am Leben zu erhalten – eine bis heute sehr verbreitete und beliebte Ansicht über die biographischen Hintergründe der „Leiden des jungen Werther".

In der Tat lässt sich nicht nur diese lebensrettende Auffassung von der Dichtung, sondern mitunter auch eine direkte Identifikation mit Scheherazade bei abendländischen Autoren finden, etwa bei Kierkegaard: „Wie wahr ist das Wort, welches ich so oft von mir selbst gesagt habe, dass ich, wie Scheherasade das Leben rettet durch Märchenerzählen, genauso das Leben rette oder mich am Leben erhalte durch Schriftstellerei."[406] Man findet einen Abglanz dieses – wie er hier genannt werden soll – Scheherazade-Topos ebenfalls bei Flaubert, der seine Lebensdauer gar in Büchern berechnet und erklärt, „noch drei oder vier Bücher lang leben" (FB 315, 13.1.1854) zu wollen. Und auch bei Stifter schimmert dieser Topos durch, wenn er in einem Brief an Eichendorffs Schwester Louise auf die lebenserhaltende Funktion seines Dichtens aufmerksam macht: „[…] ich muss dichten; denn sonst müsste ich sterben."[407] Diese grausame Logik (oder sollte man sagen: Rhetorik?) hat Stifter mit Kafka gemein, für den das Schreiben bekanntlich die „einzige innere Daseinsmöglichkeit ist" (F 367, 20.4.1913) und Nicht-Schreiben für ihn folglich Nicht-Sein bedeutet: „Morgen fange ich wieder mein Schreiben an, ich will mit aller Kraft hineinreiten, ich fühle, wie ich mit unnachgiebiger Hand aus dem Leben gedrängt werde, wenn ich nicht schreibe." (F 197, 20.-21.12.1912) „Ich habe eben schon allzu lange nicht geschrieben und fühle mich vom Schreiben ein wenig losgelöst, d.h. im Nichts." (F 201, 22.-23.12.1912) Die Einsicht Kafkas, „durch mein Schreiben halte ich mich ja am Leben" (F 227, 2.-3.1.1913), wiederholt fast wortgetreu Kierkegaards Affinität zu Scheherazade und funktionalisiert sein Schreiben zum „Kampf um die Selbsterhaltung" (T II 165, 31.7.1914), der genau wie bei Scheherazade eine Angelegenheit der Nacht ist.

3. Auf den ersten Blick ganz gegenteilig wirken diejenigen Aussagen, in denen Autoren ihr Schreiben als selbstmörderische Gefährdung, als eine Art Literatur zum Tode beschreiben. Die Spannkräfte des Dichters zerrüttend und verzehrend, fordert sie den größten Tribut, den ein Lebewesen ihr überhaupt darbringen kann. So schreibt Grabbe in Anbetracht des nahenden Endes seines Dramas „Die Hermannsschlacht" (1838):

[406] Kierkegaard 1968: 110, Winter 1848. Zit. bei Jurgensen 1979: 107.
[407] Stifter 1947: 329, 22.12.1860.

„Der ‚Hermannsschlacht' unterlieg ich fast. Wer kann das Ungeheure, jeden Nerv Aufregende, vollenden ohne zu sterben? Wär ich tot!"[408] „Die ‚Hermannsschlacht', welche Sie erwähnen, ist gegen ‚Hannibal' ein Koloss. Sie ist fertig. Ich feile nur noch, sinke auch wohl an ihr nieder, wenn sie vollendet ist, - auf ewig."[409] Wo es so dramatisch hergeht, darf der Name Flaubert freilich nicht fehlen. Dieser sehnt zu seinem eigenen Schutz die Enden seiner epischen Großprojekte „Salammbô" und „Bouvard und Pécuchet" herbei: „*Karthago* wird mein Ende bedeuten, wenn es noch länger dauert, und ich bin noch nicht am Ende!" (FB 433, 15.9.1861. Hervorhebung im Original) „‚Es wird Zeit, dass das Ende meines Buches kommt, sonst ist es das meine.' Offen gesagt, ich bin zermartert, zerschlagen." (FB 731, 7.4.1880) Die Literatur gefährdet den Autor, und das bedeutet auch immer: den Körper des Autors, indem sie für Flaubert die physische Qualität der Folter annimmt: „Man muss den Genius der Askese haben, um sich eine derartige Schinderei aufzuerlegen. An manchen Tagen kommt es mir vor, als würde ich an allen vier Gliedern zur Ader gelassen und als stünde ich unmittelbar vor meinem Ableben." (FB 699, 9.8.1879) Es ist mit Grabbes und Flauberts Charakterisierungen des Dichtens durchaus verträglich, wenn Hebbel in seinem Tagebuch festhält: „Dichten heißt, sich ermorden"[410] und Dostojewski beipflichtend erklärt, dass die Inangriffnahme seines Romans „Die Dämonen" „wie ein bewusster Selbstmord"[411] sei.

Wenn die unter Punkt 2 aufgeführten Zitate dem Muster des Scheherazade-Topos zugeschlagen wurden, kann man für die eben genannten Beispiele ebenso ein mythisches Vorbild heranziehen und von einer Umkehrung des Pygmalion-Mythos sprechen, die Mathias Meyer auf die Formel gebracht hat: „*Nicht mehr der Künstler belebt das Werk, sondern das Werk tötet den Künstler*."[412] Nur müsste hinzugesetzt werden, dass der Künstler vor der Konsequenz des Sterbens nicht zurückschreckt, sondern dass, im Gegenteil, diese von ihm bewusst einkalkuliert und in Kauf genommen wird. Sogar Franz Kafka, der, wie oben zu sehen war, durch das Schreiben sich am Leben erhalten will, würde im Ernstfall sein Leben für sein Werk darangeben: „Die ungeheuere Welt, die ich im Kopfe habe. Aber wie mich befreien und sie befreien ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar." (T II 179, 21.6.1913) Natürlich darf an dieser Stelle der

---

[408] Grabbe 1995: 407, 29.6.1835.
[409] Ebd. 416, 25.9.1835.
[410] Hebbel 1963: 99 (1838), 23.11.1839.
[411] „Unendliche Schönheiten kann ich in den Roman unmöglich hineinlegen, denn die Inspiration hängt in vieler Beziehung von der zur Verfügung stehenden Zeit ab. Und doch mache ich mich an die Arbeit! Es ist entsetzlich, es ist wie ein bewusster Selbstmord!" (Dostojewski 1986: 363, 17./29.8.1870).
[412] Meyer 1990: 296. Hervorhebung im Original.

Einwand nicht unterdrückt werden, dass solche Aussagen nie als direkter Ausdruck des Willens eines Autors aufzufassen und daher mit gebotener Distanz zu behandeln sind. Zweckmäßiger und fruchtbarer erscheint daher das Vorhaben, auf die gemeinsame Wurzel von Scheherazade-Topos und Anti-Pygmalion-Topos abzuheben. Diese ist nach meinem Dafürhalten zu sehen in der Tendenz zur Gleichsetzung und Gleichstellung von Leben und Dichten[413], die nach Meinung vieler Dichter nur über eine krasse Selbstreduktion des Schreibenden gewährleistet werden kann: „Die Konzentration auf das Werk ist immer auch ein Akt der Selbstzerstörung. […] Dichter sind nicht nur imstande ein Kunstwerk hervorzubringen, sondern auch, ihm alles zu opfern.“[414] Dieser Befund Walter Muschgs ließe sich durch viele einschlägige Belege veranschaulichen, als Beispiel sollen hier vorerst zwei Aussagen von Nikolaj Gogol dienen, der nach eigener Auskunft ausschließlich für die Vollendung seines Werkes ein Leben führe: „Mein ganzes Hab und Gut besteht aus meinem Werk. Alles habe ich für es geopfert, mich zu strenger Armut verdammt, zu tiefer Einsamkeit, habe gelitten, habe ertragen, so gut es ging“[415], was in letzter Konsequenz dazu geführt hat, „dass ich neben dieser Arbeit kein Leben mehr führe und schon lange für alle anderen Freuden abgestorben bin.“[416] Literatur wird solcherart zum „Surrogat des Lebens“[417], dem Dichter bleibt nur eine bescheidene Existenz, eine „vita reducta“ gleichsam, fremd allen irdischen „Freuden“, deren Absenz auch Kafka registrieren muss:

> In mir kann ganz gut eine Koncentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, dass das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesen sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, dass sie nur gesammelt dem Zweck des Schreibens halbwegs dienen konnten. (T I 264, 3.1.1912)[418]

---

[413] So etwa Lenz in einem Brief an Herder, der sich von diesem das einzige Manuskript seiner Komödie „Die Soldaten“ (1776) zurückerbittet: „Herder! Ich will und muss ein *Recepisse* haben, ob Du die ‚Soldaten’, eine Komödie, erhalten hast. Ich habe sie Dir schon seit acht Wochen unterm Couvert der Jungfrau König über Darmstadt zugeschickt, wie das *Pandaemonium*. Es ist mein einzig Manuskript, und wenn es verloren ist, so ist mein Leben mit verloren.“ (Lenz 1987: 339-340, 29.9.1775. Hervorhebung im Original) Mit Nachdruck fügt Lenz sogar hinzu: „Mehr als ein Leben verlier ich damit.“ (Ebd. 340).

[414] Muschg 1983: 506. Obgleich an anderer Stelle bereits zitiert, seien hier nochmals aus Lenaus Brief an Karl Mayer die markigen Worte angeführt, sich für ein bedeutendes Kunstwerk selbst zu opfern: „Erinnerst Du Dich an das Gedicht von Chamisso, wo der Maler einen Jüngling ans Kreuz nagelt, um ein Bild vom Todesschmerze zu haben? Ich will mich selber ans Kreuz schlagen, wenns nur ein gutes Gedicht gibt. Und wer nicht alles andere gerne in die Schanze schlägt, der Kunst zuliebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr.“ (Lenau 1971: 154-155, 13.3.1832).

[415] Gogol 2002: 214, 24.2.-4.3.1842.

[416] Ebd. 247, 28.2.1843.

[417] Schindel 1991: 165.

[418] Ähnlich auch der Eintrag vom 6.8.1914: „Von der Litteratur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche

Dass Kafka bis auf die ungeliebte Büroarbeit seiner Literatur „nichts mehr aufzuopfern habe“ (T I 265), weil ihr bereits alles aufgeopfert worden ist, hat Martin Walser zu der These veranlasst, dass Kafka „seine bürgerlich-biographische Persönlichkeit reduziert, ja zerstört, um einer Ausbildung willen, die die Persönlichkeit als Dichter zum Ziel hat […].“[419] Die Ausbildung der poetischen Persönlichkeit sei an das „Opfer – es ist nicht anders zu bezeichnen –“[420] der praktisch-konkreten Persönlichkeit gekoppelt, „weil der Dichter das Leben nicht mehr anders zu bewältigen vermag. Diese Situation aber ermöglicht die Dichtung […].“[421] Auch wenn Walsers Argumentation mit der vorerwähnten und noch weiteren Aussagen Kafkas sicherlich kohärent ist, würde ich es dennoch bevorzugen, die Croceschen Termini „dichterische Persönlichkeit“ und „konkrete Persönlichkeit“[422] durch Karl Heinz Bohrers Konzept der ästhetischen Subjektivität zu ersetzen. Anstelle der von Dichtern sicherlich häufig beschworenen Opferungssemantik, der zufolge eine Existenz zugunsten einer anderen aufgegeben werden muss, wäre – jedenfalls im Falle Kafkas – der Aufbau ästhetischer Subjektivität im Medium des Schreibens lesbar als Reaktion auf den Zusammenbruch der autobiographischen Identität, die sich nur durch die Einbindung in geregelte soziale Interaktion konstituiert.[423] Entgegen dem bipolaren Schema von Leben und Kunst in Form eines Entscheidungszwangs des Entweder-Oder, scheint es bei Kafka eher so bestellt zu sein, dass Existenz von ihm überhaupt nur im Modus ästhetischer Subjektivität erfahren werden kann: „Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein.“ (F 444, 14.8.1913)

4. Möglicherweise lässt sich der von Foucault zuletzt genannte Aspekt der Abwesenheit und des Verschwindens des Autors ebenfalls auf das Prinzip ästhetischer Subjektivität beziehen. Als Gegenmodell zum autarken, selbstreflexiven Ich ist ästhetische Subjektivität als eine Form „schwacher“ Subjektivität kenntlich gemacht, die sich vor dem eigenen Dahinschwinden stets in Acht nehmen muss. Diese Tendenz zum Verblassen und

---

gerückt und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf zu verkümmern. Nichts anderes kann mich jemals zufrieden stellen.“ (T II 167).

[419] Walser 1992: 9.

[420] Ebd. 11.

[421] Ebd. 12. Die Paradoxie von Kafkas doppelter Existenz Schreibender/Lebender hat Heinz Hillmann verdeutlicht: „Das Dichten soll das Leben ermöglichen. Das vermag es aber nur, wenn der Dichter sich ausnahmslos der mit ihm gegebenen Aufgabe widmet, wenn er nur Künstler und nicht auch noch ‚Lebender’ ist […]. Er muss also das Leben aufgeben, um es damit möglich zu machen. […] / Mit dem Schreiben wird also gleichzeitig der Versuch unternommen, das Leben möglichst fernzuhalten.“ (Hillmann 1972: 21).

[422] Vgl. Croce 1970: 122

[423] Vgl. Bohrer 1987: 17 und S. 28 dieser Arbeit.

Verlöschen deckt sich in manchen Fällen mit der Eigenwahrnehmung der Schriftsteller. John Keats etwa bestreitet dem Dichter sogar jegliche Individualität und bescheinigt ihm den Status eines jederzeit verformbaren Null-Subjekts:

> Von allem, was existiert, ist der Dichter am unpoetischsten, weil er keine Identität hat. […] Wenn ich mit anderen in einem Zimmer bin und einmal nicht über Schöpfungen meines eigenen Hirns nachsinne, dann kehrt sich mein Ich nicht in sich selbst, sondern die Identität eines jeden, der mit in dem Zimmer ist, fängt an, sich mir so stark aufzuprägen, dass ich in kürzester Zeit ausgelöscht bin und nicht nur unter Erwachsenen, in einer Stube voller Kinder wäre es genau das gleiche.[424]

Dass – jedenfalls für den Leser eines literarischen Textes – der Dichter keine sichtbare Identität haben soll, gehört zu den zentralen ästhetischen Prinzipien Gustave Flauberts. Allein die Abwesenheit des Künstlers, für die Flaubert im Kunstwerk plädiert (vgl. FB 366, 18.3.1857), verspürt dieser zuweilen auch im alltäglichen Leben: „Mein Ich verteilt sich derart in den Büchern, dass ich es ganze Tage hindurch überhaupt nicht spüre.“ (FB 617, 28.10.1872) „Der Satz ‚Nur wenn er schrieb, war er’ heißt nicht, dass jemand im Schreiben zu sich kommt, sondern dass er zur Un-Person wird, zum Schatten, der in das ‚Andere’ der Schrift hinüberwechselt.“[425] Wohl niemand hat diese Gesetzmäßigkeit so gut erkannt wie André Gide, für den das „Verblassen der individuellen Züge des schreibenden Subjekts“[426] einsetzt, sobald es sich zu einer neuen Arbeit entschließt: „Ich bin nicht mehr. Verloren, von dem Tage an, an dem ich mein Buch angefangen habe…“[427] Das schreibende Subjekt erweist sich gemäß seinem ursprünglichen Wortsinn als ein Unterworfener, denn mit dem Akt des Schreibens wird eine zentrifugale Kraft entfesselt, die den Schreibenden an den Rand drängt und ihn seiner Identität völlig entkleidet:

> „[…] das Buch, kaum entworfen, verfügt über mich ganz und gar, und alles in mir stimmt sich bis ins Innerste darauf ab. Ich habe keine andere Persönlichkeit mehr als die dem jeweiligen Werk entsprechende – objektiv? subjektiv? Hier verlieren solche Worte ihren Sinn; denn wenn ich auch einmal mich selbst als Modell nehme (und manchmal scheint mir anders eine genaue Malerei nicht möglich), so habe ich vorher begonnen, mich in eben den zu verwandeln, den ich porträtieren wollte.“[428]

Beinah zur selben Zeit, nur mit der Differenz eines Monats, hat Virginia Woolf ihrem Tagebuch die fast gleich lautende Erkenntnis des Schreibens als Prozess der Depersonalisierung anvertraut:

---

[424] Keats 1985: 133, 27.10.1818.
[425] Kremer 1998: 123.
[426] Foucault 2003b: 239.
[427] Gide 1961: 11, Ende November 1890.
[428] Ebd. 222-223, 22.7.1922.

> Es ist ein Irrtum zu glauben, Literatur könne aus dem Nichts entstehen. Man muss aus dem Leben heraustreten […] man muss sich externalisieren; sich sehr, sehr sammeln, in einem einzigen Punkt, und darf sich nicht auf die verstreuten Teile seines Charakters stützen, man muss ganz im Kopf leben. Sydney [Waterlow, ein Bekannter von Virginia Woolf, Anm. C. W.] kommt & ich bin Virginia; wenn ich schreibe, bin ich nur Empfindung.[429]

Was Keats, Flaubert, Gide und Woolf über das Verhältnis von Identität und Schreiben aussagen, nimmt viel von dem voraus, was poststrukturalistische Theoretiker später zu den Themenfeldern Subjekt, Text und Schrift beigetragen haben. Es ist freilich hier nicht der Raum, um auf diese komplexen und heterogenen Theoriemodelle auch nur beiläufig einzugehen, aber es sei doch abschließend darauf verwiesen, dass Autoren wie Roland Barthes oder Julia Kristeva in ihren Bemühungen, die (von ihnen als textuelle und nicht als personelle Entität verstandene) Instanz des Autors durch Konzepte wie „Intertextualität“ oder „écriture“ zu verabschieden, die Metapher vom Verschwinden bzw. Tod des Autors[430] bemühen, die rücksichtlich der eben angeführten Dichter-Zitate alles andere als willkürlich gewählt scheint.

Den Aussagen Woolfs und Gides vergleichbar, wird der Autor für Kristeva zu einem identitätslosen Null-Subjekt, das sich der Dynamik der Strukturationsprozesse des Textes anzubequemen hat: „Der Autor – das Subjekt der Erzählung – wird dadurch verwandelt, dass er sich in das System der Erzählung einbezieht, er ist nichts und niemand […]. Er wird zur Anonymität, zur Abwesenheit, zur Lücke, damit er es der Struktur ermöglicht als solche zu existieren.“[431] Ähnlich beschreibt Roland Barthes den Schreibbeginn als Entkopplung vom nunmehr „toten“ Autor: „Vermutlich war dem immer so: sobald eine Tatsache mit intransitiver Absicht *erzählt* wird […], kommt es zu dieser Versetzung, verliert die Stimme ihren Ursprung, tritt der Autor in seinen eigenen Tod ein, beginnt das Schreiben.“[432] Und Michel Foucault schließlich hat den Autor, wie oben bereits erwähnt[433], als Diskurseffekt, als Konstruktion und „psychologisierende Projektion“[434] des Lesers aufgefasst.

Der Tod des Autors, Schreiben als Verlöschen, der Schriftsteller als Konstruktion: diese Stichworte verschmelzend, hat Franz Kafka zwei Jahre vor seinem Tod in einem Brief an Max Brod ganz unmetaphorisch sein ernüchtertes Fazit über sein Schriftstellerdasein

---

[429] Woolf 1994: 284, 22.8.1922.
[430] Ein Vordenker vieler postrukturalistischer Theorien, hat Maurice Blanchot bereits vor Roland Barthes vom Verschwinden bzw. Tod des Autors gesprochen. Vgl. Blanchot 1962: 309.
[431] Kristeva 1972: 358.
[432] Barthes 2005: 57. Hervorhebung im Original.
[433] Vgl. S. 23-24.
[434] Foucault 2003b: 248.

gezogen. Unkommentiert und nahezu ungekürzt sollen diese Gedanken Kafkas die Schlussworte dieses Kapitels bilden:

> Was der naive Mensch sich manchmal wünscht: ‚Ich wollte sterben und sehn, wie man mich beweint', das verwirklicht ein solcher Schriftsteller fortwährend, er stirbt (oder er lebt nicht) und beweint sich fortwährend. Daher kommt eine schreckliche Todesangst, die sich nicht als Todesangst äußern muss, sondern auch auftreten kann als Angst vor Veränderung […]. Die Gründe für die Todesangst lassen sich in zwei Hauptgruppen teilen. Erstens hat er schreckliche Angst zu sterben, weil er noch nicht gelebt hat. Damit meine ich nicht, dass zum Leben Weib und Kind und Feld und Vieh nötig ist. Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuss zu verzichten; einziehn in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen. Dagegen könnte man sagen, dass das Schicksal ist und in niemandes Hand gegeben. Aber warum hat man dann Reue, warum hört die Reue nicht auf? Um sich schöner und schmackhafter zu machen? Auch das. Aber warum bleibt darüber hinaus das Schlusswort in solchen Nächten immer: Ich könnte leben und lebe nicht. Der zweite Hauptgrund – vielleicht ist es auch nur einer, jetzt wollen sich mir die zwei nicht recht sondern – ist die Überlegung: ‚Was ich gespielt habe, wird wirklich geschehn. Ich habe mich durch das Schreiben nicht losgekauft. Mein Leben lang bin ich gestorben und nun werde ich wirklich sterben. Mein Leben war süßer als das der andern, mein Tod wird um so schrecklicher sein. Der Schriftsteller in mir wird natürlich sofort sterben, denn eine solche Figur hat keinen Boden, hat keinen Bestand, ist nicht einmal aus Staub; ist nur im tollsten irdischen Leben ein wenig möglich, ist nur eine Konstruktion der Genusssucht. Dies ist der Schriftsteller. Ich selbst aber kann nicht weiterleben, da ich ja nicht gelebt habe, ich bin Lehm geblieben, den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht, sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benützt.' Es wird ein eigentümliches Begräbnis werden, der Schriftsteller, also etwas nicht Bestehendes, übergibt den alten Leichnam, den Leichnam seit jeher, dem Grab. (B 385, 5.7.1922)

Ausblick

Da die Betrachtungen über den zerquälten Schriftsteller mit der Melancholie ihren Anfang genommen haben, wäre es zwar sehr passend, aber doch ein wenig verfrüht, diese Arbeit mit der Melancholie des Fertigen zu beschließen, von der Nietzsche im Aphorismus Nr. 277 von „Jenseits von Gut und Böse“ (1886) spricht. „Das ewige leidige ‚Zu spät’!“[435] wird der Verfasser erst in näherer Zukunft ausrufen, wenn er, was unvermeidlich ist, auf Texte und Textstellen stößt, die nach seinem Dafürhalten unbedingt in jene dann längst abgetane und abgehakte Magisterarbeit Eingang hätten finden müssen. Gegenwärtig aber führt er eher das Fluchwort des „Zu früh!“ im Munde: Aus Zeitgründen musste nämlich ein mit der Überschrift „Verstummen“ projektiertes Kapitel unterbleiben, das die von Curtius als „Unsagbarkeitstopoi“[436] bezeichnete Unfähigkeit, Dinge auszudrücken, das sprachmächtig artikulierte Ungenügen der Sprache und insbesondere Kafkas Stellung im Kontext der Sprachkrise um 1900 thematisieren sollte.

Diese Klage über die Zeitknappheit gilt in diesem Umfang jedoch nicht für die Analysen der einzelnen Topoi, die im Bewusstsein des notwendig Fragmentarischen und mitnichten mit der Prätention geschrieben wurden, ihren Gegenstand erschöpfend behandeln zu wollen oder gar zu können. Mit Bedacht wurden vornehmlich Topoi ausgewählt, in denen die Probleme ihrer Darstellung nach dem Schreiben immanent sind; aus diesem Grund wurden die für Künstler sicherlich notorischen Aspekte wie körperliche Gebrechen oder pekuniäre Engpässe nicht mit eigenen Untersuchungen bedacht, obschon durchaus zu sehen war, dass materielle Gesichtspunkte immer auch in formale ästhetische Probleme hineinspielen.

Was indessen nicht oder nur unzureichend gezeigt werden konnte, ist, wie gewissermaßen im Vorhof des zerquälten Schriftstellers die Prozesse der Selbstthematisierung des Dichters und des Schreibens im Diskurs der Literatur sich formieren und wie diese schließlich in die Prekarisierung des Schreibens einmünden, sofern eine solche Kausalität überhaupt angenommen werden kann. Es erscheint einleuchtend, dass solche komplizierten Abläufe in einem größeren Rahmen behandelt und sicherlich auch mit anderen methodischen Prämissen betrachtet werden müssen. In dieser Hinsicht muss selbstkritisch angemerkt werden, dass bei streng wissenschaftlicher Betrachtung ein klarer

---

[435] Der Aphorismus lautet in Gänze: „– Schlimm genug! Wieder die alte Geschichte! Wenn man sich sein Haus fertig gebaut hat, merkt man, unversehens Etwas dabei gelernt zu haben, das man schlechterdings hätte wissen *müssen*, bevor man zu bauen – anfieng. Das ewige leidige ‚Zu spät!’ – Die Melancholie alles *Fertigen*!...“ (Nietzsche 1980: 228-229. Hervorhebung im Original gesperrt).

[436] Vgl. Curtius 1961: 168-171.

und eindeutiger systematischer Zugang in den vorangegangenen Kapiteln nicht immer zu erkennen war, ja dass die Einbeziehung disparater Konzepte und Perspektiven womöglich als eklektizistisch, als (a)methodischer Synkretismus ausgelegt werden könnte. Ein methodisch stringenteres und homogeneres Vorgehen verspräche dagegen eine Konzeption im Sinne Bourdieus, dessen Theorien des Habitus und des literarischen Feldes geeignete Instrumente für die Untersuchung des zerquälten Schriftstellers wie überhaupt für die Analyse unterschiedlichster Autorinszenierungen liefern.[437]

Abgesehen von der Methodik sind in der Thematik einige Fragestellungen und Perspektivierungen unberücksichtigt geblieben, die für spätere Bearbeitungen denkbare und nachdenkenswerte Objekte abgeben könnten. Eine von mehreren Möglichkeiten wäre, die Figur des zerquälten Schriftstellers unter gendertheoretischen Gesichtspunkten zu betrachten und der Frage nachzugehen, womit zerquälte Schriftstellerinnen besonders zu kämpfen hatten bzw. haben und inwiefern sie sich in ihrer Selbstmodellierung von ihren männlichen Kollegen unterscheiden.

Interessant wäre ebenfalls, den Typ des zerquälten Schriftstellers über die Lebenszeit Kafkas hinaus zu verfolgen, schließlich hat die Literaturgeschichte der letzten 80 Jahre alles andere als eine Abnahme der Problematisierungen des Schreibens verzeichnet. Insbesondere bei den als „postmodern“ bezeichneten Autoren werden die Schwierigkeiten des Schreibens im Zeichen einer „Literatur der Erschöpfung“[438] geradezu zum ästhetischen Programm erhoben. Der Hinweis ist gewiss nicht unzweckmäßig, dass hier nun wiederum Autorentyp und Typen-Motiv voneinander zu sondern sind. Das zwischen Erzählung und Essay changierende Buch „Bartleby & Co.“ (2001) von Enrique Vila-Matas tut dieses zwar nicht, stellt insofern aber eine Variation des zerquälten Schriftstellers dar, indem es eine Reihe fiktiver und realer Autoren präsentiert, die an dem sogenannten „Bartleby-Syndrom“ leiden, eine Art Apathie nach Vorbild des Melvilleschen Antihelden Bartleby[439], die ihnen das Schreiben verleidet bzw. unmöglich macht.[440]

---

[437] Vgl. Künzel 2007: 12.

[438] Das Schlagwort der „Literatur der Erschöpfung“ geht zurück auf den Essay „The Literature of Exhaustion“ (1966) von John Barth und bezeichnet eine Auffassung, der zufolge der Literatur, nachdem alle Stoffe und Formen ausgereizt seien, nur mehr die Möglichkeit bliebe, sich auf sich selbst zu beziehen und die (Un-)Möglichkeit des Schreibens zu reflektieren. (Vgl. Barth 1982: 1-17).

[439] Bartleby ist die Titelfigur in Herman Melvilles Erzählung „Bartleby der Schreiber“ (1853), die alle Bitten und Aufforderungen mit dem Satz „Ich möchte lieber nicht“ ablehnt. Entgegen der Übertragung der Figur Bartlebys auf Schriftsteller hat Deleuze jedoch betont: „Bartleby ist keine Metapher des Schriftstellers, so wenig wie das Symbol von irgendetwas.“ (Deleuze 1994: 7).

[440] Vgl. Vila-Matas 2001: 54.

Was primär die Selbstdarstellung der Autoren betrifft, muss im postmodernen Zeitalter ein Medienwechsel in Anschlag gebracht werden, der auch für den zerquälten Schriftsteller relevant ist. Tagebuch und Brief sind nun nicht mehr die maßgeblichen Präsentationsformen, in denen die Autoren sich inszenieren und produzieren, sondern – entsprechend der „iconic turn“[441] – eher optische Medien wie das Fernsehen und die Fotografie. Diesbezüglich sei abschließend auf die Möglichkeit verwiesen, dass ein intermedial ausgerichteter Ansatz den zerquälten Schriftsteller im Fokus der Dichterfotografie untersuchen könnte. Ein Vorteil eines solchen Ansatzes gegenüber diesem wäre, dass er sich nicht mit „Umrissen“ begnügen müsste, sondern die gesamte Physiognomie des Autors in Augenschein nehmen könnte.

[441] Vgl. Bachmann-Medick 2006: 329-380.

Siglenverzeichnis

Die folgenden Texte werden mit Sigle, Seitenzahl und, sofern es sich um Briefe und Tagebücher handelt, mit dem jeweiligen Datum zitiert.

B Franz Kafka: Briefe. 1902-1924. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer 1975.

F Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer 1976.

FB Gustave Flaubert: Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Scheffel. Zürich: Diogenes 1977 (Diogenes Taschenbuch 143).

M Franz Kafka: Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer 1995.

T I Franz Kafka: Tagebücher. Band 1: 1909-1912 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer 2000. 3. Aufl.

T II Franz Kafka: Tagebücher. Band 2: 1912-1914 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer 1997.

T III Franz Kafka: Tagebücher. Band 3: 1914-1923 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer 2001. 3. Aufl.

WA Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Herausgeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Werke Franz Kafkas

Kafka, Franz (2005): Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlass in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer. 3. Aufl.

– (2004): Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. Frankfurt a. M.: Fischer . 5. Aufl.

– (2000): Tagebücher. Band 1: 1909-1912 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer. 3. Aufl.

– (1997): Tagebücher. Band 2: 1912-1914 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (2001): Tagebücher. Band 3: 1914-1923 in der Fassung der Handschrift. Frankfurt a. M.: Fischer. 3. Aufl.

– (1995): Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1994): Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1981): Briefe an Ottla und die Familie. Hrsg. v. Hartmut Binder und Klaus Wagenbach. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1976): Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1975): Briefe. 1902-1924. Hrsg. v. Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer.

Weitere Primärliteratur

Bernhard, Thomas (1980): Das Kalkwerk. Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 3. Aufl. (st 182).

Brentano, Clemens (1939): Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano. Hrsg. v. Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs. Jena: Eugen Diederichs.

Byron, Lord (1960): Briefe und Tagebücher. Ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Burschell. Frankfurt a. M.: Fischer.

Calvino, Italo (1987): Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Roman. Deutsch von Burkhart Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 3. Aufl.

Camus, Albert (1975): Die Pest. Roman. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

Claudel, Paul / André Gide (1965). Zweifel und Glaube. Briefwechsel 1899-1926. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Dehmel, Richard (1922): Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902. Mit sechs Bildbeigaben. Berlin: Fischer. Erste bis dritte Aufl.

Dostojewski, Fjodor M. (1986): Gesammelte Briefe. 1833-1881. Übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Friedrich Hitzer unter Benutzung der Übertragung von Alexander Eliasberg. München; Zürich: Piper. 2. Aufl.

Flaubert, Gustave (2004): Der Briefwechsel mit den Brüdern Edmond & Jules de Goncourt. Aus dem Französischen und mit Anmerkungen von Cornelia Hasting. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.

– (1977): Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Scheffel. Zürich: Diogenes (Diogenes Taschenbuch 143).

– / George Sand (1992): Eine Freundschaft in Briefen. Herausgegeben und erläutert von Alphonse Jacobs. Aus dem Französischen übersetzt von Annette Lallemand, Helmut Scheffel und Tobias Scheffel. München: Beck.

Fontane, Theodor (1971): Briefe III. Briefe an Mathilde von Rohr. Hrsg. v. Kurt Schreinert. Zu Ende geführt und mit einem Nachwort versehen von Charlotte Jolles. Erste wort- und buchstabengetreue Edition nach den Handschriften. Berlin: Propyläen.

Gide, André (1961): Aus den Tagebüchern. 1889-1939. Ins Deutsche übertragen und ausgewählt von Maria Schaefer-Rümelin. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Goethe, Johann Wolfgang von (1987): Goethes Werke. Herausgeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienen Weimarer Ausgabe oder Sophien-Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Gogol, Nikolai (2002): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 5. Briefe. Hrsg. v. Angela Martini. Aus dem Russischen übersetzt von Irmgard Lorenz und Angela Martini. Stuttgart: Cotta.

Grabbe, Christian Dietrich (1995): Briefe. Herausgegeben von Lothar Ehrlich unter

Mitarbeit von Viktor Liebrenz. Mit einem Nachwort von Lothar Ehrlich. Bielefeld: Aisthesis.

Grillparzer, Franz (1980): Tagebücher und Reiseberichte. Mit zeitgenössischen Illustrationen. Hrsg. v. Klaus Geißler. Berlin: Verlag der Nation.

Hebbel, Friedrich (1963): Tagebücher. Auswahl und Nachwort von Anni Meetz. Mit 8 Bildtafeln und 2 Faksimiles. Stuttgart: Reclam (UB 8247-52).

Hofmannsthal, Hugo von (1991b): Ein Brief. In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke. Band 31. Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer S. 45-55.

Horatius Flaccus, Quintus (1992): Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498. Mit einem Nachwort herausgegeben von Bernhard Kytzler. Stuttgart: Reclam (UB 8753).

Immermann, Karl (1971): Werke in fünf Bänden. Unter Mitarbeit von Hans Asbeck, Helga-Maleen Gerresheim, Helmut J. Schneider, Hartmut Steinecke. Hrsg. v. Benno von Wiese. Zweiter Band. Die Epigonen. Familienmemoiren in neun Büchern. 1823-1835. Frankfurt a. M.: Athenäum.

Keats, John (1985): Richtmaß des Schönen. Briefe. Aus dem Englischen. Übersetzung von Christa Schuenke. Mit Nachdichtungen von Adolf Endler, Uwe Grüning, Stephan Hermlin, Rainer Kirsch, Christa Schuenke. Mit 12 Abbildungen. Hrsg. v. Horst Höhne. Leipzig: Reclam.

Keller, Gottfried (1945): Das Tagebuch und das Traumbuch. Hrsg. v. Walter Muschg. Basel: Schwabe. 2. Aufl.

Kierkegaard, Sören (1968): Die Tagebücher. Dritter Band. Ausgewählt, neugeordnet und übersetzt von Hayo Gerdes. Düsseldorf; Köln: Eugen Diederichs Verlag.

Kleist, Heinrich von (1961): Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München: Hanser. Zweite, vermehrte und auf Grund der Erstdrucke und Handschriften völlig revidierte Aufl.

Lenau, Nikolaus (1971): Sämtliche Werke und Briefe. In zwei Bänden. Zweiter Band. Briefe. Kommentar. Register. Frankfurt a. M.: Insel.

Lenz, Jakob Michael Reinhold (1987): Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. v. Sigrid Damm. Band 3. München; Wien: Hanser.

Loerke, Oskar (1956): Tagebücher. 1903-1939. Hrsg. v. Hermann Kasack. Heidelberg;

Darmstadt: Verlag Lambert Schneider. 2. Aufl. (Veröffentlichungen der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt).

Mann, Thomas (1965): Briefe 1948-1955 und Nachlese. Hrsg. v. Erika Mann. Frankfurt a. M.: Fischer.

Maron, Monika (2005): Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche. Frankfurt a. M.: Fischer.

Musil, Robert (1992): Der Mann ohne Eigenschaften I. Roman. Erstes und zweites Buch. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek b. Hamurg: Rowohlt (Rowohlt Jahrhundert 1).

Ovidius Naso, Publius (1996): Metamorphosen. Lateinisch – deutsch. In deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch. Hrsg. v. Niklas Holzberg: Zürich; Düsseldorf: Artemis & Winkler (Sammlung Tusculum).

Pavese, Cesare (1963): Das Handwerk des Lebens. Tagebuch 1935-1950. Ins Deutsche übertragen von Charlotte Birnbaum. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Proust, Marcel (1964): Briefe zum Werk. Deutsch von Wolfgang A. Peters. Ausgewählt und herausgegeben von Walter Boehlich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Shakespeare, William (1954): Ein Sommernachtstraum. Eine Komödie. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Stuttgart: Reclam.

Stendhal (1983): Gesammelte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Manfred Naumann. Tagebücher und andere Selbstzeugnisse. Zweiter Band. Berlin: Rütten & Löning. 2. Aufl.

Stifter, Adalbert (1947): Briefe. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hans Schumacher. Zürich: Manesse (Manesse-Bibliothek der Weltliteratur).

Vila-Matas, Enrique (2001): Bartleby & Co. Roman. Aus dem Spanischen von Petra Strien. Zürich: Nagel & Kimche.

Woolf, Virginia (2006a): Gesammelte Werke. Briefe 1. 1888-1927. Hrsg. v. Klaus Reichert. Deutsch von Brigitte Walitzek. Frankfurt a. M. Fischer.

– (2006b): Gesammelte Werke. Briefe 2. 1928-1941. Hrsg. v. Klaus Reichert. Deutsch von Brigitte Walitzek. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1994): Gesammelte Werke. Tagebücher 2. 1920-1924. Hrsg. v. Klaus Reichert. Deutsch von Claudia Wenner. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1999): Gesammelte Werke. Tagebücher 3. 1925-1930. Hrsg. v. Klaus Reichert. Deutsch von Maria Bosse-Sporleder. Frankfurt a. M.: Fischer.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. (2001): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Berlin; Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Albrecht, Michael von (1971): Der verbannte Ovid und die Einsamkeit des Dichters im frühen XIX. Jahrhundert. Zum Selbstverständnis Franz Grillparzers und Aleksandr Puskins. In: Arcadia 6. S. 16-43.

Alt, Peter-André (2005): Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie. München: Beck.

– (1985): Doppelte Schrift, Unterbrechung und Grenze. Franz Kafkas Poetik des Unsagbaren im Kontext der Sprachskepsis um 1900. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29. S. 455-490.

Anton, Herbert (1982): Vorwort. In: Invaliden des Apoll. Motive und Mythen des Dichterleids. Hrsg. v. Herbert Anton. München: Fink. S. 7-10.

Aristoteles (1962): Werke in deutscher Übersetzung. Hrsg. v. Ernst Grumach. Band 19. Problemata Physica. Übersetzt von Hellmut Flashar. Berlin: Akademie-Verlag.

Arndt, Andreas (2002): Subjektivität und Autorschaft. In: editio 16. S. 1-13.

Assmann, Aleida und Jan (2000): Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen. In: Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann München: Fink. S. 13-26.

Bachmann-Medick, Doris (2006): Iconic Turn. In: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Doris Bachmann-Medick. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt (Rowohlts Enzyklopädie). S. 329-380.

Barth, John (1982): The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment. Northridge: Lord John Press.

Barthes, Roland (2007): Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesungen am Collège de France. 1976-1977. Hrsg. v. Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Claude Coste. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (edition suhrkamp 2402).

– (2006): Der Tod des Autors. In: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (edition suhrkamp 1695). S. 57-63.

– (1990a): Where to Begin? In: New Critical Essays. Translated by Richard Howard. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. S. 79-89.

– (1990b): Die Lust am Text. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 6. Aufl.

– (1988): Fragmente einer Sprache der Liebe. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 1586).

Begemann, Christian (2002): Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hrsg. v. Heinrich Detering. Stuttgart; Weimar: Metzler (Germanistische Symposien. Berichtsbestände 24). S. 44-61.

Bienek, Horst (1987): Das allmähliche Ersticken von Schreien. Sprache und Exil heute. Münchner Poetik-Vorlesungen. München: Hanser (Edition Akzente).

Binder, Hartmut (1967): Kafkas literarische Urteile. Ein Beitrag zu seiner Typologie und Ästhetik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 86. S. 211-249.

Blanchot, Maurice (1962): Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur. München: Hanser (Literatur als Kunst).

Blasberg, Cornelia (1994): Epigone. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. v. Gert Ueding. Redaktion: Gregor Kalivoda, Heike Mayer, Franz-Hubert Robling. Band 2. Tübingen: Niemeyer. S. 1267-1273.

Bloom, Harold (1995): Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart. Basel; Frankfurt a. M.: Stroemfeld.

Bluhm, Lothar (2002): „ein Sohn nach meinem Herzen“: Kafkas *Das Urteil* im Diskursfeld der zeitgenössischen Goethe-Nachfolge. In: Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. v. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam (UB 17636). S.176-196.

Boerner, Peter (1969): Tagebuch. Stuttgart: Metzler (Realienbücher für Germanisten. Abt. E: Poetik).

Bogdal, Klaus-Michael (1999): „Der echte Künstler verblutet an seiner Individualität.“ Konstruktion von Autorschaft um 1900 am Beispiel Wilhelm Arents. In: Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klussmann. Hrsg. v. Bettina Gruber / Gerhard Plumpe. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 175-197.

– (1995): Akteure literarischer Kommunikation. In: Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller unter Mitwirkung von Susanne Landeck. München: Fink (UTB 1874). S. 273-296.

Bohnkamp, Anne (2002): Autorschaft und Textgenese. In: Autorschaft. Positionen und

Revisionen. Hrsg. v. Heinrich Detering. Stuttgart; Weimar: Metzler (Germanistische Symposien. Berichtsbestände 24). S. 62-79.

Bohrer, Karl Heinz (1987): Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München; Wien: Hanser.

Bosse, Heinrich (1981): Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.

Bourdieu, Pierre (2001): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M. (stw 1539).

Breton, André (2001): Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt. 10. Aufl. (re 554343).

Brod, Max (1983): ‚Die altmodische Kunst, ein Tagebuch zu führen' (1937). In: Franz Kafka. Kritik und Rezeption. 1924-1938. Herausgegeben von Jürgen Born unter Mitwirkung von Elke Koch, Herbert Mühlfeit und Mercedes Treckmann. Frankfurt a. M.: Fischer. S. 435-439.

– (1966): Über Franz Kafka. Franz Kafka – Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas. Frankfurt a. M.: Fischer.

Burton, Robert (1988): Anatomie der Melancholie. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihre Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten. Aus dem Englischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Horstmann. Zürich; München: Artemis. 2. Aufl.

Canetti, Elias (1969): Der andere Prozess. Kafkas Briefe an Felice. München: Hanser (Reihe Hanser 23).

Chargaff, Erwin (1985): Über den Dichter im Wahnsinn. In: Zeugenschaft. Essays über Sprache und Wissenschaft. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 63-90.

Croce, Benedetto (1970): Die Dichtung. Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und der Literatur. Ins Deutsche übertragen von Wolfgang Eitel. Mit einem einführenden Vorwort von Johannes Hösle. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft I).

Curtius, Ernst Robert (1961): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München: Francke. 3. Aufl.

David, Claude (1966): Über den Begriff des Epigonischen. In: Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam. Herausgegeben im Auftrage der Internationalen Vereinigung für germa-

nische Sprach- und Literaturwissenschaft von Werner Kohlschmidt und Herman Meyer. Bern; München: Francke. S. 66-78.

Décarreaux, Jean (1964): Die Mönche und die abendländische Zivilisation. Wiesbaden: Rheinische Verlags-Anstalt.

Deleuze, Gilles (1994): Bartleby oder die Formel. Aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann. Berlin: Merve (Internationaler Merve-Diskurs 182).

– / Félix Guattari (1976): Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Französischen übersetzt von Burkhart Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (edition suhrkamp 807).

Diehl, Joanne Feit (1978): „Come Slowly – Eden“: An Exploration of Women Poets and Their Muse. In: Signs 3:3. S. 572-587.

Donnenberg, Josef (1988): Franz Kafka: „Der Bau“ und Ilse Aichinger „Die Maus“. (Zur Wahrnehmung und Verwandlung individueller und kollektiver Angst). In: Kafka-Nachlese. Hrsg. v. Gerd-Dieter Stein. Stuttgart: Akademischer Verlag. S. 153-202 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 208).

Dünne, Jörg (2003): Asketisches Schreiben. Rousseau und Flaubert als Paradigmen literarischer Selbstpraxis in der Moderne. Tübingen: Narr (Romanica Monacensia 65).

Eckermann, Johann Peter (1976): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Mit einer Einführung herausgegeben von Ernst Beutler. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Felman, Shoshana (2002): Wahnsinn. Die Verrücktheit des Literarischen. In: Grenzwerte des Ästhetischen. Hrsg. v. Robert Stockhammer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1602). S. 213-240.

Fohrmann, Jürgen (1985): Dichter heißen so gerne Schöpfer. Über Genies und andere Epigonen. In: Merkur 39. Heft 11. S. 980-989.

Foucault, Michel (2005): Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

– (2003a): Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes. In: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert u.a. Übersetzt von Michael Bischoff u.a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1675). S. 175-185.

– (2003b): Was ist ein Autor? In: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert u.a. Übersetzt von Michael Bischoff u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1675). S. 234-270.

– (2003c): Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M.: Fischer. 9. Aufl.

– (1981): Die Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 356).

– (1978): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 3. Aufl. (stw 39).

Freud, Sigmund (1982): Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910). In: Studienausgabe. Band X. Bildende Kunst und Literatur. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer. S. 87-159.

Freund, Walter (1957): Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters. Köln; Graz: Böhlau (Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung 4).

Froeschle, Hartmut (2002): Goethes Verhältnis zur Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Gadamer, Hans-Georg (1975): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 4. Aufl.

Gilman, Sander (1995): Franz Kafka. The Jewish Patient. New York; London: Routledge.

Görner, Rüdiger (1986): Das Tagebuch. Eine Einführung von Rüdiger Görner. München; Zürich: Artemis (Artemis Einführungen 26).

Gräser, Albert (1955): Das literarische Tagebuch. Studien über Elemente des Tagebuchs als Kunstform. Diss. Saarbrücken: West-Ost-Verlag.

Greenblatt, Stephen (2005): Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. With a new Preface. Chicago; London: University of Chicago Press.

Grimm, Gunter E.: Autorenbilder. Funktionen – Ikonographie – Rezitation. In: Goethezeitportal. URL: htttp://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epoche/grimm_autorenbilder.pdf (12.11.2007).

– (1992): Einleitung. Zwischen Beruf und Berufung – Aspekte und Aporien des modernen Dichterbildes. In: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M.: Fischer. S. 7-15.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1988): Beginn von ‚Literatur' / Abschied vom Körper? In: Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650. Hrsg. v. Gisela Smolka-Koerdt / Peter M. Spangenberg / Dagmar

Tillmann-Bartylla. München: Fink (Materialität der Zeichen. Hrsg. v. Graduiertenkolleg Siegen). S. 15-50.

Guntermann, Georg (1991): Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors. Tübingen: Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur 111)

Haring, Ekkehard W. (2004): Auf dieses Messers Schneide leben wir… Das Spätwerk Franz Kafkas im Kontext jüdischen Schreibens. Wien: Braumüller (Zur neueren Literatur Österreichs 18).

Hillgärtner, Rüdiger (2005): Die Extraterritorialität des Autors. In: Philosophie in literarischen und ästhetischen Gestalten. Hrsg. v. Reinhard Schulz. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg. S. 157-185.

Hillmann, Heinz (1972): Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. Bonn: Bouvier. 2. Aufl. (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 9).

Hocke, Gustav René (1991): Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie. Frankfurt a. M.: Fischer.

Hofmannsthal, Hugo von (1991a): Über Charaktere im Roman und im Drama. Ein imaginäres Gespräch (1902). In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke. Band 31. Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a. M.: Fischer S. 27-39.

Hollander, John (1973): The Devil’s Party. In: Poetry 122. S. 298-303.

Hornschuh, Manfred (1987): Die Tagebücher Franz Kafkas. Funktionen – Formen – Kontraste. Frankfurt a. M.; Bern; New York; Paris: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur 978).

Hutton, Patrick H. (1993): Foucault, Freud und die Technologien des Selbst. In: Technologien des Selbst. Hrsg. v. Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton. Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff. S. 144-167.

Ingold, Felix Philipp (1992): Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München: Hanser (Edition Akzente).

Jacobs, Jürgen (1975): Das Verstummen der Muse. Zur Geschichte der epischen Dichtungsgattungen im XVIII. Jahrhundert. In: Arcadia 10. S. 129-146.

Jahraus, Oliver (2006): Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate. Mit 24 Abbildungen. Stuttgart: Reclam.

Jauß, Hans Robert (1987): „Il faut commencer par le commencement!“. In:

Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. Hrsg. v. Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München: Fink (Poetik und Hermeneutik XII. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe). S. 563-570.

Jünger, Ernst (1984): Autor und Autorschaft. Stuttgart: Klett-Cotta.

Jurgensen, Manfred (1979): Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern; München: Francke.

Kant, Immanuel (2000): Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Hrsg. v. Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek 490).

Kayser, Wolfgang (1959): Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern; München: Francke. 5. Aufl.

Klibansky, Raymond / Erwin Panofsky / Fritz Saxl (1990): Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Klotz, Volker (1965): Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und –weisen. In: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hrsg. v. Norbert Miller Berlin: Literarisches Colloquium. S. 11-36.

Kolnai, Aurel (1929): Der Ekel. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Band 10. S. 515-569.

Konersmann, Ralf (2003): Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *L'ordre du discours*. In: Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M.: Fischer. 9. Aufl. S. 51-94.

Koschorke, Albrecht (1999): Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink.

Kremer, Detlef (1998): Kafka. Die Erotik des Schreibens. Bodenheim b. Mainz: Philo. 2., verbesserte Aufl.

Kristeva, Julia (1982): Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

– (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M.: Athenäum (Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst). S. 345-375.

Künzel, Christine (2007): Einleitung. In: Autorinszenierungen. Autorschaft und

literarisches Werk im Kontext der Medien. Hrsg. v. Christine Künzel und Jörg Schönert. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 9-23.

Lange, Wolfgang (1992): Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer.

Lange-Eichbaum, Wilhelm (1956): Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathographie des Genies. 4. Auflage, vollständig neu bearbeitet und um über 1500 neue Quellen vermehrt von Wolfram Kurth. München; Basel: Ernst Reinhardt.

Lichtenberg, Georg Christoph (2005): Sudelbücher II. Materialhefte, Tagebücher. Hrsg. v. Wolfgang Promies. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 3., revidierte Aufl.

Link, Jürgen (1997): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lombroso, Cesare (1910): Genie und Entartung. Autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von Dr. Ernst Jentsch. Mit einem Bilde Lombrosos. Leipzig: Reclam.

– (1890): Der geniale Mensch. Autorisierte Übersetzung von Dr. M. O. Fraenkel. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft.

Loquai, Franz (1984): Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur 4).

Lukács, Georg (1976): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand. 3. Aufl. (Sammlung Luchterhand 36).

Macho, Thomas (2000): Einsamkeit als Selbstbegegnung und Selbstverdopplung. In: Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann München: Fink. S. 27-44.

Magaß, Walter (2000): „Weh dem, der allein ist“ Pred. 4, 10. Über den Imaginationsraum des Anachoreten. In: Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann München: Fink. S. 145-151.

Mandelartz, Michael (1993): Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes. In: Euphorion 87. S. 420-437.

Marx, Friedhelm (2002): Heilige Autorschaft? *Self-Fashioning*-Strategien in der Literatur der Moderne. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hrsg. v. Heinrich Detering. Stuttgart; Weimar: Metzler (Germanistische Symposien. Berichtsbestände 24). S. 107-120.

Matt, Peter von (1972): Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Eine Einführung. Freiburg: Rombach (rombach hochschul paperback 44).

McArthur, Elizabeth Andrews: Following *Swann's Way*: *To the Lighthouse*. URL: http://darkwing.uoregon.edu/~cli/McArthurAbstract. html (29.11.2007).

Menninghaus, Winfried (2002): Ekel. Vom negativen Definitionsmodell des Ästhetischen zum „Ding an sich". In: Grenzwerte des Ästhetischen. Hrsg. v. Robert Stockhammer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (stw 1602). S. 44-57.

– (1999a): Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

– (1999b): Kafkas thanatographisches „Genießen" und Walter Benjamins Roman-Poetik. In: Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag. Hrsg. v. Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 117-125.

Metzler, Jan Christian (2003): De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt. Bielefeld: Aisthesis.

Meyer, Mathias (1990): Midas statt Pygmalion. Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser. In: DVjS 64. S. 278-310.

Meyer-Sickendiek, Burkhard (2001): Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Tübingen; Basel: Francke.

Miller, Norbert (1965a): Einleitung. In: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hrsg. v. Norbert Miller. Berlin: Literarisches Colloquium. S. 7-10.

– (1965b): Die Rollen des Erzählers. Zum Problem des Romananfangs im 18. Jahrhundert. In: Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Hrsg. v. Norbert Miller. Berlin: Literarisches Colloquium S. 37-91.

Moos, Peter von (2000): Petrarcas Einsamkeiten. In: Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann München: Fink. S. 213-237.

Moser, Christian (2006): Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne. Tübingen: Niemeyer. (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 36).

Muschg, Walter (1983): Tragische Literaturgeschichte. München: Francke. 5. Aufl.

Nagel, Bert (1977): Kafka und Goethe. Stufen der Wandlung von der Klassik zur Moderne. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Neumann, Gerhard (2006): Kafka und Goethe. In: Franz Kafka und die Weltliteratur.

Hrsg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Göttingen: Ruprecht & Vandenhoeck. S. 48-65.

– (2002): „Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt“. Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie. In: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Hrsg. v. Christian Begemann / David E. Wellbery. Freiburg i. Br.: Rombach (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 82). S. 293-324.

– (1992a): Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der „kleinen Literaturen“. In: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M.: Fischer. S.228-247.

– (1992b): Der Zauber des Anfangs und das „Zögern vor der Geburt“. Kafkas Poetologie des „riskanten Augenblicks“. In: Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas *Der Proceß*. Hrsg. v. Hans Dieter Zimmermann. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 121-141.

Nickisch, Reinhard M. G. (1991): Brief. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler 260).

Nietzsche, Friedrich (1980): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 5. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Panofsky, Erwin / Fritz Saxl (1923): Dürers ‚Melencolia I’. Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig; Berlin: Teubner.

Pfeiffer, Joachim (1997): Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900. Tübingen: Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur 146).

Pikulik, Lothar (1979): Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Piwitt, Hermann Peter (1994): „Aller Anfang ist schwer und das Ende nah“. Romananfänge von Heliodor bis zu mir. In: Sprache im technischen Zeitalter 32. Heft 130 (Juni 1994). S. 229-235.

Platon (1974a): Die Apologie des Sokrates. In: Die Werke des Aufstiegs. Euthyphron. Apologie. Kriton. Gorgias. Menon. Eingeleitet von Olof Gigon. Übertragen von Rudolf Rufener. Zürich; München: Artemis. 2. Aufl. S. 211-248 (Die Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe).

– (1974b): Die Gesetze. Eingeleitet von Olof Gigon. Übertragen von Rudolf

Rufener. Zürich; München: Artemis (Die Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe).

– (1960): Ion. In: Frühdialoge. Laches. Charmides. Lysis. Der größere Hippias. Der kleinere Hippias. Protagoras. Euthydemas. Ion. Menexenos. Eingeleitet von Olof Gigon. Übertragen von Rudolf Rufener. Zürich; Stuttgart: Artemis. S. 331-350 (Die Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe).

– (1958): Phaidros. In: Meisterdialoge. Phaidon. Symposion. Phaidros. Eingeleitet von Olof Gigon. Übertragen von Rudolf Rufener. Zürich; München: Artemis. S. 183-267 (Die Bibliothek der alten Welt. Griechische Reihe).

Porter, Roy (2005): Wahnsinn. Eine kleine Literaturgeschichte. Aus dem Englischen von Christian Detoux. Zürich: Dörlemann.

Rehm, Walter (1969): Der Dichter und die neue Einsamkeit. In: Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Hrsg. v. Reinhardt Habel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 7-33.

Reitze, Paul Franz (1969): Beiträge zur Auffassung der dichterischen Begeisterung in der Theorie der deutschen Aufklärung. Mit einer Darstellung problem- und wirkungsgeschichtlich wichtiger Ansätze in der Antike sowie in Italien, England und Frankreich. Diss. Bonn.

Reuchlin, Georg (1986): Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München: Fink (Münchner Universitäts-Schriften 35).

Schiller, Friedrich (1982a): Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Unter Mitwirkung von Gerhard Fricke herausgegeben von Herbert G. Göpfert. München; Wien: Hanser (Die Bibliothek deutscher Klassiker 14). S. 540-606.

– (1982b): Über Bürgers Gedichte. In: Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Unter Mitwirkung von Gerhard Fricke herausgegeben von Herbert G. Göpfert. München; Wien: Hanser (Die Bibliothek deutscher Klassiker 14). S. 627-642.

Schindel, Robert (1991): Literatur – Auskunftsbüro der Angst. In: Wespennest 82. S. 154-170.

Schmidt, Jochen (1988): Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 1. Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2., durchgesehene Auflage.

– (2004): Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Band 2. Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. Dritte verbesserte Auflage.

Schwarz, Sandra (1996): ‚Verbannung' als Lebensform. Koordinaten eines literarischen Exils in Franz Kafkas ‚Trilogie der Einsamkeit'. Tübingen: Niemeyer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 88).

Snell, Bruno (1965): Dichtung und Gesellschaft. Studien zum Einfluss der Dichter auf das soziale Denken und Verhalten im alten Griechenland. Hamburg: Claassen.

Sokel, Walter H. (1980): Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas. In: Franz Kafka. Themen und Probleme. Mit Beiträgen von Beda Alleman u.a. Hrsg. v. Claude David. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. S. 26-47.

– (1964): Franz Kafka – Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst. München; Wien: Albert Langen Georg Mülller.

Sontag, Susan (1999): Der Künstler als exemplarischer Leidender. In: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt a. M.: Fischer. 5. Aufl. S. 91-101.

Stach, Reiner (2002): Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt a. M.: Fischer. 2. Aufl.

Stadler, Ulrich (1997): Die Unverfügbarkeit des absoluten Anfangs. Über ein Problem in der Geschichte der Philosophie und des Erzählens. In: Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Horst Neumann. Hrsg. v. Holger Helbig, Bettina Knauer, Gunnar Och. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Steiner, George (1974): Exterritorial. Schriften zur Literatur und Sprachrevolution. Deutsch von Michael Harro Siegel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

– (1969): Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Stierle, Karlheinz (1992): Einsam und mit vielen verwandt. Petrarca, gar zu gut erklärt von K. A. Enenkel. In: FAZ Nr. 15 v. 18.1.1992. S. 26.

Strobel, Jochen (2006): Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. In: Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. Hrsg. v. Jochen Strobel. Heidelberg: Winter. S. 7-32.

Tomasevskij, Boris (2002): Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der

Autorschaft. Herausgegeben und kommentiert von Fotis Jannidis u. a. Stuttgart: Reclam (RUB 18058). S. 49-61.

Tucholsky, Kurt (1975): Drei Abende. In: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky / Fritz J. Raddatz. Band 3: 1921-1924. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt. S. 91-92.

Ueding, Gert (1996): Der schwierige Anfang auf dem Papier. Probleme der schriftstellerischen „inventio“. In: Logon Didonai. Gespräch und Verantwortung. Festschrift für Hellmut Geißner. Mit Beiträgen von Henner Barthel u. a. Hrsg. v. Henner Barthel. München; Basel: Ernst Reinhardt (Sprache und Sprechen 31). S. 150-160.

Vietta, Egon (1983): ‚Franz Kafka und unsere Zeit’ (1930). In: Franz Kafka. Kritik und Rezeption. 1924-1938. Herausgegeben von Jürgen Born unter Mitwirkung von Elke Koch, Herbert Mühlfeit und Mercedes Treckmann. Frankfurt a. M.: Fischer. S. 253-267.

Vogl, Joseph (1990): Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München: Fink (Münchner Germanistische Beiträge 38).

Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): Unheilbare Phantasie und heillose Vernunft. Johann Georg Zimmermann, *Über die Einsamkeit* (1784/85). In: Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann München: Fink.S. 265-279.

– (1997): Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart; Weimar: Metzler.

Walser, Martin (1992): Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (st 1891).

Wassermann, Jakob (1910): Offener Brief. In: Neue Rundschau 21. Band 3. S. 999-1002.

Wellberry, David E. (2002): Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur. In: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit. Hrsg. v. Christian Begemann / David E. Wellbery. Freiburg i. Br.: Rombach (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 82). S. 9-33.

Weltsch, Felix (1956): The Rise and Fall of the Jewish-German Symbiosis: The Case of Franz Kafka. In: Publications of the Leo Baeck Institute of Jews from Germany. Year Book I. S. 255-276.

Wenzel, Horst (2000): Einsamkeit und Dialog. Zum Spektrum der Vereinzelung in der höfischen Dichtung. In: Einsamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VI. Hrsg. v. Aleida und Jan Assmann München: Fink. S. 247-264.

Windfuhr, Manfred (1959): Der Epigone. Begriff, Phänomen und Bewusstsein. In: Archiv für Begriffsgeschichte 4. S. 182-209.

Woolf, Virginia (1986a): Ein Zimmer für sich allein. Mit einigen Fotos und Erinnerungen an Virginia Woolf von Louie Mayer. Frankfurt a. M.: Fischer.

– (1986b): Mr. Bennett und Mrs. Brown. In: Die schmale Brücke der Kunst. Ausgewählte Essays. Aus dem Englischen übertragen von Barbara Cramer-Neuhaus, Bernhard Scheller und Sigrid Wicht. Herausgegeben mit einem Nachwort und Anmerkungen von Wolfgang Wicht. Leipzig: Insel. S. 40-67.

Wuthenow, Ralph-Rainer (1990): Europäische Tagebücher. Eigenart – Formen – Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Zimmermann, Johann Georg (1785): Ueber die Einsamkeit. Dritter Theil. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.

– (1764): Von der Erfahrung in der Arzneykunst. II. Theil. Zürich: Heidegger und Compagnie.