



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

## Kollaboratives Schreiben

bei Brod/Kafka, Deleuze/Guattari und Negt/Kluge

Verfasser

Mag. Christian Wimplinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz



Ach so lang die Reime noch regieren  
Unterscheidet sich der Mensch doch von den wilden Tieren  
Die auf allen Vieren  
Wie die Viren  
Existieren  
Und die Klos verschmieren

(Alexander Kluge und Helge Schneider als Studienrat und Major Max von Gerlach)



# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
2	Kollaboratives Schreiben und das Bild des Schreibens.....	13
2.1	Was ist kollaboratives Schreiben?.....	19
3	Schriftzüge – Franz Kafkas und Max Brods Reisetagebuchroman.....	22
3.1	Reisen mit Kafka: Brods und Kafkas Parisreisen.....	22
3.2	Schriftzüge: Die Verbindung von Bahnreise und Schreiben.....	25
3.2.1	Technische Voraussetzung zur Verbindung von Bahnfahrt und Schreiben.....	27
3.2.2	Strukturelle Korrespondenzen zwischen Bahnfahrt und Schreiben .....	29
3.2.3	Schreiben in einem Zug – Fensterblicke in Richard und Samuel.....	33
3.3	Stereoskopische Betrachtungen – Kollaborative Schriftzüge.....	40
3.3.1	Das Abteil als sozialer Raum im metastabilen Zustand.....	41
3.3.2	Biokulares Prinzip der Zusammenarbeit in Richard und Samuel.....	44
3.3.3	Stereobild – Denkbild.....	47
3.3.4	Zusammenarbeit im Zug bei weiterbrennender Lampe.....	49
4	Rhizomatisches Schreiben – transversale Gruppen: Deleuze und Guattari.....	53
4.1	Transversalität.....	55
4.1.1	Subjektgruppen und unterworfenen Gruppen.....	58
4.1.2	Das Sprechen in Subjektgruppen.....	61
4.2	Der japanische Ringkämpfer als Gemeinschaftsarbeiter – Darstellungen der Asignifikanz.....	64
4.3	Kafka und die kleine Literatur.....	71
4.3.1	Kafkas „kleine Litteraturen“.....	73
4.3.2	Deleuzes und Guattaris Littérature Mineure.....	76
4.3.3	Kollaboratives Schreiben in der kleinen Literatur.....	79
4.4	Zusammenarbeit und kleine Form.....	85
5	Schlussbemerkung.....	89
6	Literatur- und Siglenverzeichnis.....	91
7	Lebenslauf und Abstract.....	99



# 1 Einleitung

Zwei oder mehrere Namen auf dem Buchdeckel. Zwischen ihnen ein Leerzeichen, ein Zeilenumbruch. Von diesem Leerzeichen geht nicht selten eine ungeheure Spannung aus, die sich in phantasierten Schreibszenen entlädt. Wie haben sie das gemacht, gemeinsam zu schreiben? Diese Neugier auf die Techniken der gemeinschaftlichen Schreibarbeit – wie es die anhaltenden Fragen in zahlreichen Interviews bestätigen – entsteht freilich zunächst aus ihrem Kontrast zu Schreibsituationen einzelner AutorInnen, die uns in ihrer Klischeedichte wohlvertraut zu sein scheinen. Dieser Klischeedichte steht eine relative Bilderarmut einer kollaborativen Schreibszenen gegenüber. Eben nur *Leerzeichen*.

In der christlichen Soziallehre hält das sogenannte Subsidiaritätsprinzip die Mitglieder einer Gemeinde zu folgendem Verhalten an: Erst wenn eine Aufgabe von der kleinsten Einheit der Gesellschaft nicht alleine bewältigt werden kann, soll sich ein Kollektiv ihrer Erledigung annehmen – die Familie, dann die Gemeinde, dann der Staat. Ist die Tatsache, dass kollektive Arbeiten innerhalb des Schreibens zum Einen im Verhältnis zu „einautorigen“ Texten eher selten auftreten, diesem Prinzip geschuldet? Selbst die langjährige Geringschätzung der Literaturwissenschaft gegenüber der sogenannten Trivialliteratur arbeitet unter anderem mit dem Vorwurf, dass diese Texte von einem Kollektiv geschrieben seien, so als wollte sie implizit unterstellen, dass die Textarbeit ein einzelner, eine einzelne, aus Schwäche und Unvermögen alleine nicht geschafft hätte. Dieser Vorwurf der kollektiven Arbeit richtet sich jedoch nicht bloß gegen triviale Literaturen. Auch renommierte AutorInnen kann diese Attacke treffen. Ein Beispiel: Wogegen wehrt sich Slavoj Žižek, wenn er, scheinbar enttäuscht, daher leichter Hand nach Schuldigen suchend und despektierlich über den „»guattarisieren« Deleuze“ schreibt:

Es ist von zentraler Bedeutung, daß kein einziger von Deleuzes eigenen Texten auf irgendeine Weise unmittelbar politisch ist; Deleuze »an sich« ist ein höchst elitärer, gegenüber der Politik indifferenter Autor. Die einzige ernsthafte philosophische Frage lautet daher: Welch inhärente Sackgasse veranlaßte Deleuze, sich Guattari zuzuwenden? Ist

*Anti-Ödipus*, Deleuzes wohl schlechtestes Buch, nicht das Ergebnis einer Flucht vor der vollen Konfrontation mit einer Aporie *mittels* einer vereinfachten, »flachen« Lösung [...]?<sup>1</sup>

Man merkt hier, dass Žižeks Interpretation sich um jenes konstante Wertniveau bemüht, von dem Foucault behauptet, dass es eines der vier Prinzipien sei, die die moderne Literaturkritik mit der traditionellen Bibelexegese teilen, um „den Wert eines Textes durch die Heiligkeit des Autors [zu] beweisen“<sup>2</sup>. Eine Heiligkeit, die durch Zusammenarbeit doch nur beschmutzt und besudelt, verzerrt und entstellt zum Ausdruck gelangen könnte, nicht zuletzt deshalb, weil Seine Heiligkeit es alleine nun einmal nicht geschafft hat. Guattari gilt in dieser Linie, die Žižek hier verfolgt, nicht mehr als ein Virus, das den »an sich« robusten Denker Deleuze rücklings überfallen hat. Aber wenn Guattari ein Virus ist, beweist das nicht vielmehr, dass man den Autor abziehen kann, dass es autorlose Bücher geben kann, dass ein Buch organloser Körper sein kann? Denn das ist Autorschaftsfunktion: ein Organ, das zur Interpretation von Texten verwendet wird.<sup>3</sup>

Jedenfalls kann man an einer Reaktion wie der von Slavoj Žižek und an denen vieler anderer sehen, dass das Schreiben selbst ein monologisches Image hat, das einem erst zu schreibenden Text vorausgeht, nicht erst im Akt des Schreibens gezeichnet wird und das ein geschriebener Text immer wieder erneut zu manifestieren droht – ganz gleichgültig wie abgetragen dieses Bild schon sein mag. Das Schreibpapier scheint bloß leer zu sein, ist aber mit abstrakten, konturlosen Linien durchzogen, die manche Weichenstellungen der kommenden Arbeit bereits vorweggenommen haben. Im ersten Kapitel versuche ich mich diesem Bild und den Bedingungen, unter denen es zu verändern sein könnte, zu nähern und den Begriff des kollaborativen Schreibens von anderen kollaborativen Textherstellungsformen<sup>4</sup> zu trennen. Diese Trennung erfolgt

---

1 Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2005). S. 37.

2 Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12003). S. 234 – 270. Hier: S. 248 f.

3 Es ist auffällig, dass Žižek die angeblich „»flache« Lösung“ des *Anti-Ödipus* nicht nennt.

4 Martha Woodmansee beschäftigt sich etwa in ihrem Aufsatz „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“ vor allem mit Formen der Zusammenarbeit in der

nicht mit der Absicht, das Schreiben gegenüber anderen Formen der Zusammenarbeit auf ein Podest zu heben, sondern um den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit zu präzisieren. Aber natürlich besteht trotz aller Warnhinweise, die darauf aufmerksam machen, dass womöglich über den Umweg des Schreibens die Autorschaftsproblematik unbemerkt wieder eingeführt wird, ein Restrisiko. Wieso gerade und ausschließlich das Schreiben? Im Zuge der Problematisierung dieses Bildes des Schreibens werde ich an den geeigneten Stellen auch auf die bisher entwickelten Forschungsinteressen zum Thema des kollaborativen Schreibens kurz eingehen.

Das zweite Kapitel besteht aus einer Untersuchung des von Max Brod und Franz Kafka gemeinsam verfassten Reisetagebuchromans *Richard und Samuel*<sup>5</sup>. Franz Kafka – ein damals noch völlig unbekanntes und von Brod gefördertes Jungtalent – veröffentlichte 1911 gemeinsam mit Max Brod das erste Kapitel des Romans, für das sie die Aufzeichnungen einer gemeinsam unternommenen Reise nach Paris über Zürich und Lugano als Vorlage verwendeten<sup>6</sup>. Im Fokus der Untersuchung stehen die technischen Bedingungen der Zugfahrt, unter denen das kollaborative Schreiben in ihrem Fall erfolgt. Dass das Projekt aufgrund seiner ausgebliebenen Fortsetzung oft als gescheitert betrachtet wird – es blieb bei dem einen Kapitel –, soll nicht davon abhalten, es in die Gruppe der zu untersuchenden Texte aufzunehmen. Gerade aus dem Scheitern können Schlüsse gezogen werden.

Das dritte und letzte Kapitel handelt von der gemeinsamen Schreibarbeit Deleuzes und Guattaris. Der zunächst durch seine extravaganten Portraitierungen von Denkern der Philosophiegeschichte<sup>7</sup>, in weiterer Folge durch seine Habilitationsschrift *Differenz*

---

Buchherstellung und mit Samuel Johnson, dem „große Autor“ als Ghostwriter. Kollaboratives Schreiben in einem spezifischen Sinn kommt bei ihr allerdings nicht vor. Vgl. Martha Woodmansee: „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität.“ In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag (2000). S. 298 – 314.

5 Franz Kafka/Max Brod: Erstes Kapitel des Buches „Richard und Samuel“ von Max Brod und Franz Kafka. In: Franz Kafka: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 419 – 440. Im Folgenden „(RS, S. ...)“.

6 Kafka, Franz: *Reisetagebücher*. Mit parallel geführten Aufzeichnungen von Max Brod. [Gesammelte Werke, Bd. 12]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag (1994).

7 Vgl. Ulrich Johannes Schneider: „Theater in den Innenräumen des Denkens. Gilles Deleuze als Philosophiehistoriker“. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Anschlüsse an Gilles*

und Wiederholung bekannte Philosoph Gilles Deleuze lernte den politisch engagierten Psychiater Félix Guattari bei den Protesten im Mai 68 kennen. Gemeinsam verfassten sie – so ist immer wieder zu lesen<sup>8</sup> – das Manifest zu den Protesten, den *Anti-Ödiups. Kapitalismus und Schizophrenie I (1972)*<sup>9</sup>, dem ein *Kafka-Buch (1975)*<sup>10</sup> und der zweite Band zu *Kapitalismus und Schizophrenie* mit dem Namen *Tausend Plateaus (1980)*<sup>11</sup> folgte. Der Tod Guattaris 1992 macht das Buch *Was ist Philosophie? (1991)* zu ihrer letzten Gemeinschaftsarbeit. Besonders berücksichtigen möchte ich ihre Verwendung von Kafkas Bemerkungen zur kleinen Literatur, aus der sie Impulse für ihr eigenes gemeinsames Schreiben beziehen.

Im Zuge dieses letzten Kapitels werde ich auch bei Gelegenheit auf die Gemeinschaftsarbeiten von Alexander Kluge und Oskar Negt zurückgreifen, die sich – wie auch Deleuze und Guattari – während der Proteste '68 kennengelernt haben. Oskar Negt leitete im Wintersemester '68 und im Sommersemester '69 am Juridicum Frankfurt ein rechtsphilosophisches Kolloquium mit dem Titel *Produktion und Recht*, an dem auch Alexander Kluge teilgenommen hat.<sup>12</sup> Daraufhin begann, wie in Alexander Kluges Text *Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit*<sup>13</sup> zu lesen ist, eine langjährige Praxis gemeinsamen Schreibens, in der sie die „Grundfrage der Kritischen Theorie“ (MZ, S. 16) in einem großen Variationsspektrum entfalteten. So entstanden *Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher*

---

Deleuze. München: Fink Verlag (1996). S. 103 – 124. Hier: S. 113.

8 Diese Frage stellt sich unter anderen: Ian Buchanan: „Is Anti-Oedipus a May '68 book?“. In: Jeffrey A. Bell/Claire Colebrook (Hg.): *Deleuze and History*. Edinburgh: Edinburgh University Press (2009). S. 205 – 224. Buchanans Antwort aus der titelgebenden Frage lautet: Ja!

9 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>1977). Im Folgenden „(AÖ, S. ...)“

10 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übersetzt von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976).

11 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Hrsg. v. Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (<sup>5</sup>2002).

12 Vgl. Oskar Negt: *Achtundsechzig. Politische Intellektuelle und die Macht*. Göttingen: Steidl Verlag (<sup>4</sup>2008). S. 63 f.

13 Alexander Kluge: „Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit“. In: dies.: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins (<sup>1</sup>2001). S. 5 – 16. Im Folgenden: „(MZ, S. ...)“.

und proletarischer Öffentlichkeit<sup>14</sup> (1972), das umfassende, in drei Bänden gesammelte Projekt *Geschichte und Eigensinn*<sup>15</sup> (1993) und zu guter Letzt *Maßverhältnisse des Politischen. Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*<sup>16</sup> (1992).

Darüber hinaus ist Oskar Negt auch in diesen Tagen noch des öfteren in Alexander Kluges Fensterprogramm *10 vor 11 zu Gast*, das auf deutschen und schweizerischen Privatsendern in der Nacht ausgestrahlt wird. Die meisten dieser philosophischen Kurzgespräche, in denen Alexander Kluge niederschwellige Fragen aus dem Bereich der Philosophie an Oskar Negt stellt, sind im ersten Band von *Der unterschätzte Mensch*<sup>17</sup> abgedruckt, in jenem Buch, das alle Gemeinschaftsarbeiten von Oskar Negt und Alexander Kluge noch einmal sammelt, arrangiert und mit sogenannten „Zwischenstücken“ verknüpft.

So viel und so wenig wurde bisher festgestellt: Kollaboratives Schreiben (was nicht dasselbe ist wie kollaborativ Geschriebenes) besteht nur aus Leerzeichen zwischen den Namen auf dem Buchdeckel. Genau aus diesem Grund aber kann es kein kollaboratives Schreiben ohne geschriebenen Text geben, der zwischen mehreren paratextuellen Namen Leerstellen offen lässt. Nun scheint es, wenn man sich entschließt, eine textbezogene anstatt einer phänomenologischen oder statistischen Herangehensweise zu wählen, drei Wege zu geben, das kollaborative Schreiben zu untersuchen:

Man kann zum Einen Interviews, Vorworte, Kommentare und andere Paratexte, in denen über das gemeinsame Schreiben berichtet wird, auswerten. Oder man durchforstet zum Anderen einen kollaborativen Text nach versteckten Hinweisen,

---

14 Oskar Negt/Alexander Kluge: „Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit“. In: dies.: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins (12001). S. 332 – 674.

15 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Band 2. Geschichte und Eigensinn. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins (12002).

16 Oskar Negt/Alexander Kluge: „Maßverhältnisse des Politischen. Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen“. In: dies.: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins (12001). S. 691 – 1005.

17 Oskar Negt/Alexander Kluge: „Suchbegriffe. TV-Gespräche“. In: dies.: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins (12001). S. 20 – 321.

verborgenen Symbolen und interpretationsbedürftigen Metaphern. Wenn Kafka und Brod in ihrem gemeinsamen Reisetagebuchroman *Richard und Samuel* die Schweizer Eigenart, Zaunpfähle herzustellen, mit den gespaltenen Bleistiften aus ihrer Kindheit vergleichen<sup>18</sup>, bieten sie für eine solche Metapher des gemeinsamen Schreibens ein gutes Beispiel.

Oder man wählt einen dritten Weg und spürt jene Elemente im Text auf, die von seinen Produktionsbedingungen handeln. In *Richard und Samuel* wäre dies beispielsweise jene von Brod und Kafka angewandte Technik, auf der Blickachse leicht verschobene Fensterblicke aus dem Zugabteil nebeneinanderzusetzen. Diese Arbeit wird bei verschiedenen Gelegenheiten jeden der drei Wege betreten, den dritten jedoch bevorzugen.

---

18 RS, S. 434 f.: „Im Wiesenland überall die sorgfältigsten Zäune; manche sind aus grauen wie Bleistifte zugespitzten Stämmen gebaut, oft aus halbierten solchen Stämmen. So teilten wir als Kinder Bleistifte, um den Graphit herauszubekommen.“

## 2 Kollaboratives Schreiben und das Bild des Schreibens

In einem kleinen Buch der Deutschen Verlags-Anstalt mit dem Titel *Zehn Gebote des Schreibens* wurden die privaten Dekaloge gegenwärtig erfolgreicher Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der ganzen Welt abgedruckt. Verpackt in jeweils zehn Imperativen verraten und raten die AutorInnen ihre Schreibgewohnheiten. Richtet man beim Lesen der „mal ernsthaft lehrreich, oft mit einem Augenzwinkern“<sup>19</sup> verfassten Schreibtipps die Aufmerksamkeit auf die Frage, welche Bedeutung die AutorInnen der gemeinschaftlichen Arbeit innerhalb ihres Schreibens beimessen, zeichnet sich ein bestimmtes Bild ab: Das Schreiben ist eine schrecklich einsame Angelegenheit. Zur Kostprobe hier einige Auszüge, die dazu raten, sich während des Schreibens von anderen zu isolieren:

Sei dir darüber im Klaren, dass du auf dich selbst gestellt bist, dass dir niemand helfen wird und du nur dann das Licht finden wirst, wenn du dich im dunkelsten Tunnel vorantastest.<sup>20</sup>

Schreibe, wenn du völlig allein im Raum bist. Auch wenn es ungemein romantisch klingt, in Kaffeehäusern zu schreiben, bringt dich die Gegenwart anderer Menschen bewusst oder unbewusst dazu, konformistisch zu sein.<sup>21</sup>

Martyrium. Schreiben ist mühselig, einsam und quälend, warum also sollte man sich das antun? Weil trotz aller Marter ein einziger Satz es vermag, einem unglaubliches Glück und Freude zu schenken.<sup>22</sup>

Schließe dich keiner Gruppe an. Versuche, unvoreingenommen zu sein. Wenn man sich gänzlich einer Gruppe oder Bewegung verpflichtet, wird das Herz davon eingenommen. Und dann entsteht keine Kunst mehr. Ein Künstler ist dazu bestimmt, die Einsamkeit des Nichtdazugehörens zu ertragen.<sup>23</sup>

---

19 N.N.: *Zehn Gebote des Schreibens*. München: Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 2.

20 Raphael Chirbes: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): *Zehn Gebote des Schreibens*. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 15.

21 Etgar Keret: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): *Zehn Gebote des Schreibens*. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 58.

22 Andrea Maria Schenkel: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): *Zehn Gebote des Schreibens*. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 101.

23 Banana Yoshimoto: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): *Zehn Gebote des*

Es gehört wohl zur Ironie dieses Buches, dass es von insgesamt 42 AutorInnen geschrieben wurde, von denen nicht wenige sowohl explizit als auch implizit behaupten, aufgrund ihrer schriftstellerischen Tätigkeit nicht zur Gesellschaft zu gehören, im Dunkeln, alleine und einsam ihr Dasein zu fristen. Nur in seltenen Fällen sind Spuren von Zusammenarbeit zu bemerken, etwa wenn François Lelord<sup>24</sup> oder Véronique Ovaldé<sup>25</sup> die Wichtigkeit eines vertrauensvollen Lektorats ansprechen. Anstelle eines Lektorats als Mittel zur Bekämpfung der Einsamkeit bevorzugen andere die Anschaffung eines Hundes oder einer Katze<sup>26</sup>. Mancherorts wird sogar Misstrauen gegenüber technischen Hilfsmitteln wie dem Internet geäußert.<sup>27</sup> Warum fühlen sich viele AutorInnen durch soziale Netzwerke in ihrer Tätigkeit derart bedroht?

Man könnte freilich gegen das Feld, aus dem die Textproben entnommen sind, einwenden: Vielleicht tragen viele dieser Autorinnen und Autoren während des Schreibens ein müdes Lächeln auf den Lippen und sind sich dessen bewusst, dass sie, mit der Abfassung eines Dekalogs den sensationsgierigen Lesebedürfnissen an den Bahnhofskiosken ein klein wenig Abhilfe schaffen. Ähnliche Aussagen finden sich jedoch auch in ironiefreien Kontexten: Welche Textstrategie verfolgt etwa Ingeborg Bachmann, wenn sie in einer Preisrede sagt:

Sie können einen Dirigenten sehen beim Dirigieren, einen Sänger beim Singen, einen Schauspieler wenn er spielt, aber es kann niemand sehen, was Schreiben ist. Es ist eine seltsame, absonderliche Art zu existieren, asozial, einsam, verdammt, es ist etwas verdammt daran, und nur das Veröffentlichte, die Bücher, werden sozial, assoziierbar,

---

Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 127.

24 François Lelord: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): Zehn Gebote des Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 63.

25 Véronique Ovaldé: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): Zehn Gebote des Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 97.

26 Håkan Nesser: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): Zehn Gebote des Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 86. Juli Zeh: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): Zehn Gebote des Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 131.

27 Antonio Muñoz Molina: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): Zehn Gebote des Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 83. Zadie Smith: „Zehn Gebote des Schreibens“. In: N.N. (Hg.): Zehn Gebote des Schreibens. Deutsche Verlags-Anstalt (12011). S. 107.

finden einen Weg zu einem Du, mit der verzweifelt gesuchten und manchmal gewonnenen Wirklichkeit.<sup>28</sup>

Auch die „größeren Geister[ ]“ haben neben (wissenschaftlichen?) Definitionsversuchen zu sagen versucht, was Schreiben sei. Da aber nur ihre Werke „wirklich geblieben [sind ...] hätten sie sich [ihre Bekenntnisse auch] sparen können“<sup>29</sup>, so Bachmann weiter. Ohne die gesamte Rede aufrollen zu wollen, stellen sich doch zwei Probleme: Warum sollte zum Einen, wenn ein „großer Geist“ zu sagen versucht, was Schreiben sei, das nicht Teil seines Werkes sein? Denn der AutorInnenname zirkelt auch seine Bekenntnisse außerhalb der Hauptwerke mit ein. Und warum sollte zum Anderen nicht auch Bachmanns Ausspruch, das Schreiben sei „eine seltsame, absonderliche Art zu existieren, asozial, einsam, verdammt“, diesen nach eigenem Kundtun doch wertlosen Bekenntnissen über das Schreiben nicht selbst ein weiteres hinzufügen?

Wenn hier vom Schreiben gesprochen wird, ist damit, wie auch schon die gewählten Texte zeigen, jenes Schreiben gemeint, das mit einer Autorfunktion ausgestattet ist, also jenes Schreiben, mit dem sich vorrangig die Literaturwissenschaft auseinandersetzt und von dem Foucault behauptet, dass sich die daraus hervorgehenden Texte klar von jenen unterscheiden, denen diese Funktion nicht zukommt. Denn der AutorInnenname zieht um die Texte herum, die ihm zugeschrieben werden, eine Grenze, um alle gemeinsam als eine mehr oder weniger kohärente Klasse betrachten zu können. So wie ein „privater Brief [...], ein Vertrag [...] oder ein anonymer Text, den man auf der Straße liest“<sup>30</sup>, zwar keinen Autor, dafür aber einen Absender, Bürgen oder einen Verfasser hat, so können auch zahlreiche Texte gemeinsam verfasst sein, ohne dass dadurch das Bild des autorisierten Schreibens auch nur irgendwie berührt wäre.

Diese Differenz zwischen Texten mit und Texten ohne Autorfunktion ist zum Verständnis des Paradoxes hilfreich, das Lisa Lunsford und Andrea Ede in ihrer

---

28 Ingeborg Bachmann: „Preisrede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises“. In: diess.: Werke. Viertes Band. Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang. Hrsg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München/Zürich: Piper & Co Verlag (1978). S. 294 – 297. Hier: S. 294.

29 Ingeborg Bachmann: Preisrede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises. S. 295.

30 Michel Foucault: Was ist ein Autor? S. 245.

umfassenden Studie *Singular Texts/Plural Authors*<sup>31</sup> feststellen: Obwohl zwei Umfragen mit hoher TeilnehmerInnenzahl und qualitative Interviews zu dem Ergebnis geführt haben, dass kollaboratives Schreiben im Berufsleben – so vielfältig seine verschiedenen Techniken und Verfahrensweisen auch sein mögen – etwas alltägliches und selbstverständliches ist, herrscht der allgemeine Konsens, dass Schreiben ein solitärer, einsamer Akt sei.<sup>32</sup> Denn natürlich: Alleine das literarische, daher autorisierte und „einsame“ Schreiben ist mit ausreichend großem Prestige verknüpft, um als erster Referent für die Tätigkeit des Schreibens eingesetzt zu werden. Kollaboratives Schreiben ist in dieser Arbeit also interessant, insofern sein Produkt zunächst als autorisiert Geschriebenes rezipiert wird, das kollaborative Schreiben das Konzept der klassischen Autorschaft aber durch verschiedene Techniken unterläuft.<sup>33</sup>

Die Frage ist also vielmehr: Was zwingt die AutorInnen dazu, während ihres Schreibens asozial und einsam sein? Zunächst ist zu bemerken, dass die Einsamkeit nicht notwendiger oder wesentlicher Bestandteil des Schreibens selbst, sondern lediglich ein Element im *Bild des Schreibens*<sup>34</sup> ist, ein Element in jenem Bild, das sich eine Gesellschaft, eine Kultur über eine bestimmte Zeit hinweg von der Tätigkeit des Schreibens gemacht hat. Dieses Bild ist durch scheinbar unverrückbare Raumachsen vorstrukturiert, die durch die Tätigkeit des Schreibens also gar nicht erst entworfen und während der Tätigkeit des Schreibens nur mehr aktualisiert werden müssen. Das Bild des Schreibens enthält alle mehr oder minder stillschweigenden Voraussetzungen einer Kultur, von denen sämtliche Diskontinuitäten, Abweichungen und Widersprüche,

---

31 Lisa Ede/Andrea Lunsford: *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*. Carbondale u.a.: Southern Illinois University Press (1990).

32 Lisa Ede/Andrea Lunsford: *Singular Texts/Plural Authors*. S. 72 f.

33 Die Verwendung des Autorbegriffs in der Hypertext-Forschung zielt jedoch vielmehr darauf ab, wie Roberto Simanowski feststellt, eine ohnehin autorlos rezipierte Textsorte im Nachhinein mit einem neuen Autorenkonzept auszustatten. Vgl. Roberto Simanowski: „Der Autor ist tot, es lebe der Autor – Autorschaften im Internet“. In: Christoph Bieber, Claus Leggewie (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag (2004). S. 190 – 215. Hier: S. 191 – 193.

34 Der Terminus „Bild des Schreibens“ ist ein Kryptozitat der Figur „Bild des Denkens“, die Gilles Deleuze gemeinsam mit Félix Guattari an mehreren Stellen verwendet hat, um über Konstanten der philosophischen Denktraditionen zu sprechen. So etwa zuerst in: Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag (32007). S. 169 – 215. Und: Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2000). S. 59 f.

wie sie etwa in den Dekalogen und Schreibverfahren der jeweiligen Schriftstellenden zur Sprache kommen, nur Variationen sind. Zu diesen Voraussetzungen zählen auch, glaube ich, die Funktionen der Autorschaft, die Michel Foucault<sup>35</sup> ausmacht, im doppelten Wortsinn, im Sinne einer Genealogie und im Sinne einer Kritik durch diese Genealogie.

Freud gibt in seinem Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren*<sup>36</sup> ein kurzes Beispiel dafür, wie ein neues Konzept des Schreibens entworfen wird, in grundlegenden Entscheidungen jedoch das alte, einsame Bild bloß kopiert, ohne seine Ausgangskordinaten zu verschieben. Er beschreibt dort die literarische Textproduktion in Analogie zum Tagtraum, der bei Erwachsenen laut Freud das verlorengegangene Spiel der Kinder ersetzt. Der Tagtraum wird von einem „aktuellen Eindruck“<sup>37</sup> provoziert, der die Tagträumenden an erfolgreiche Wunschbefriedigungen aus der Kindheit erinnert. Diese wiederholen sie, indem sie deren erneute Erfüllung in die Zukunft projizieren.

Indem Freud die literarische Textproduktion mit einem ganz alltäglichen Vorgang in Verbindung setzt, ist sein Beitrag zum Bild des Schreibens durchaus innovativ. Und doch macht Freud gleichzeitig mit dieser Konzeption klar, dass es sich nur um eine Einzelperson handeln kann, die ihren Imaginationsapparat in Gang setzt. Denn der tagträumerische und damit der schreibende Vorgang ist streng mit der aus Scham verborgenen Individualgeschichte und dem wenn auch eigenwilligen Bewusstseinsstrom eines oder einer Einzelnen verknüpft. Dieser Vorgang, um das Klischee der Einsamkeit noch zu überhöhen, gerät aus einem Mangel heraus in Bewegung. „[D]er Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte“<sup>38</sup>, versichert uns Freud. Somit wurde die Einzelhaft erfolgreich über die Schreibenden zur Buße ihrer Verfehlungen verhängt.

---

35 Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12003). S. 234 – 270. Hier: 245 – 251. Im Folgenden „(WA, S. ...)“

36 Sigmund Freud: „Der Dichter und das Phantasieren“. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam (2000). S. 35 – 45.

37 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. S. 39.

38 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. S. 38.

Freud ist explizit bemüht, das Bild des einsamen Schreibens aufrechtzuerhalten, wenn er die Unterschiede zwischen dem Phantasieren und dem Kinderspiel herausarbeitend meint: „Das Kind spielt zwar auch allein oder es bildet mit anderen Kindern ein geschlossenes psychisches System zum Zwecke des Spieles, aber wenn es auch den Erwachsenen nichts vorspielt, so verbirgt es doch sein Spielen nicht vor ihnen.“<sup>39</sup> Die nicht weiter begründete Behauptung, Kinder würden ohnehin alleine spielen, und wenn nicht, dann würden sie gewiss ein „geschlossenes psychisches System zum Zwecke des Spieles“ bilden, lässt sich nur schwer motivieren und Freud gibt selbst keine Hinweise auf seine Motivation für diese Aussage. Es scheint hier die Einheit zum Schaden der Vielfalt bevorzugt behandelt und dadurch das Bild des einsamen Schreibens aufrechterhalten zu werden.

Ein einsames und monologisches Bild beherrscht also das Schreiben, das sich in zahlreichen Diskursen und in unermüdlichen Praktiken pausenlos wiederholt, ohne dabei nennenswerte Abweichung hervorzubringen. Wessen bedarf es aber, um nicht nur, sozusagen, die Farben und Figuren im Bild zu variieren, sondern die Bildachsen selbst zu verrücken, um die gesamte Raum- und Schreiblogik umzukrempeln? Eines Begriffsbebens<sup>40</sup>? Eines geschichtlichen Einschnittes? Einer technischen Entwicklung? Es ist zumindest fraglich, ob das Bild des Schreibens, dieses Massiv, zum Einen alleine und zum Anderen ausschließlich innerliterarisch bewegt werden kann. Es gilt daher besonderes Augenmerk auf die auch nicht-literarischen Konstellationen zu legen, in denen (Schreib)kollaborationen auftreten – etwa in der Malerei, in der Formen der Zusammenarbeit seit jeher feste Bestandteile ihrer Praxis sind, oder dem kollaborativen Schreiben ohne Autorfunktion: Wenn etwa ein Tonbandgerät in die Schreibsituation eingeführt wird, so als würde die Chefin oder der Chef einen Brief diktieren. Werden Techniken aus diesen Bereichen in das Feld des literarischen und daher autorisierten Schreibens eingeführt, können „Fluchtlinien“, wie es Deleuze und Guattari nennen, freigelegt werden, die es erlauben, dem herrschenden Bild des

---

39 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*. S. 37.

40 Friedrich Nietzsche: „Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“. In: ders.: *Kritische Studienausgabe Bd 1*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: DTV-Verlag (62003). S. 243 – 334. Hier: S. 330.

Schreibens ein Schnippchen zu schlagen.

## 2.1 Was ist kollaboratives Schreiben?

Eine sehr genaue Untersuchung des kollaborativen Schreiben in jenem Sinne, in dem es auch für diese Arbeit wichtig ist, bieten Lisa Lunsford und Andrea Ede in dem bereits zitierten Buch *Singular Texts/Plural Authors*<sup>41</sup>. Es eröffnet drei Felder: das kollaborative Schreiben als alltägliche Praxis, das sie mittels zweier Umfragen und qualitativen Interviews ausmessen, das theoretische Konzept der Autorschaft, dessen Bild des individuellen Autors die kollaborative Praxis überragt, und die Schnittstelle zwischen den beiden Bereichen, die Didaktik, in der das traditionelle Bild des einsamen Autors durch das Schreiben in Einzelarbeit, ungeachtet der beruflichen Anforderungen an das kollaborative Schreiben, tradiert wird.

Das Prinzip eines kollaborativ verfassten Textes lautet in Anlehnung an den Buchtitel dieses Autorinnen-Duos: „Ein Text, mehrere AutorInnen“. Je nachdem, wie weit man den Begriff der Autorschaft und den des Textes aufspannt, führt dieses so einfach klingende Prinzip eine Menge, auf den ersten Blick ungeahnte Felder der Zusammenarbeit mit sich. Man denke nur an die Bereiche des Theaters oder des Films, die sich aus unzähligen Schnittstellen der Zusammenarbeit zusammensetzen. Man denke nur an das weite Feld der Übersetzungen. Oder an das der Herausgeberschaft, das der Oper und an ihr übliches Gespann von LibrettistIn und KomponistIn, etc. Karl Kraus stimmt in einem Gedicht eine Lobeshymne auf seinen Mitschöpfer Georg Jahoda an, dem langjährigen Drucker der Fackel<sup>42</sup>. Ist nicht letzten Endes jeder der zigmillionen Einträge in der Enzyklopädie von Wikipedia ein Fall von kollaborativem Schreiben?

---

41 Lisa Ede/Andrea Lunsford: *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*. Carbondale u.a.: Southern Illinois University Press (1990).

42 Karl Kraus: „An meinen Drucker. Georg Jahoda zum 60. Geburtstag“. In: ders.: *Die Fackel*. Bd. 30. XXVI. Jahr. Nr. 649 – 685. Juni 1924 – März 1925. München: Kösel-Verlag (1972). S. 1.

In ihrer ersten Umfrage geben Lunsford und Ede eine Definition des kollaborativen Schreibens, die dieses weitaufgespannte Feld der Zusammenarbeit bereits etwas verkleinert:

For the purposes of this survey, writing includes any of the activities that lead to a completed written document. These activities include written and spoken brainstorming, outlining, note-taking, organizational planning, drafting, revising, and editing. Written products include any piece of writing, from notes, directions, and forms to reports and published materials. Group writing includes any writing done in collaboration with one or more persons.<sup>43</sup>

Ich werde dieser Definition des kollaborativen Schreibens noch weitere Einschränkungen hinzufügen, anhand derer sich das Untersuchungsfeld des kollaborativen Schreibens konkretisiert. Diese Einschränkungen dienen der genaueren Eingrenzung des Gegenstandes dieser Arbeit und sind nicht als ein Versuch zu verstehen, aus der Vielfalt von kollaborativen Arbeitstechniken substantielle Grundpfeiler herauszuschälen.

1. Einschränkung: Der Text ist nicht arbeitsteilig sondern gemeinschaftlich entstanden. Diese Einschränkung verhindert, dass sich innerhalb des Schreibvorganges Hierarchien auftürmen. Denn sobald Arbeit geteilt wird, muss sie nach einer bestimmten Maßgabe von jemanden geteilt werden, wodurch automatisch eine autorisierte Figur entsteht, die alle Teile überblickend zusammenfügen kann. Ein solcher Vorgang erinnert an Freuds Bemerkung, dass die spielenden Kinder ein „geschlossenes psychisches System“ kreieren, das seine Elemente organisieren muss. In diesem Sinne sind z.B. die arbeitsteiligen und hierarchischen Verhältnisse zwischen dem Lektorat und den Schriftstellenden, den Übersetzenden und den Schriftstellenden, den Herausgebenden und den Schriftstellenden, etc. kein Teil des kollaborativen Schreibens.
2. Einschränkung: In weiterer Folge der ersten Einschränkung wird der gemeinsam zu erstellende *Text* in einem engeren Sinne verstanden, nämlich als ein

---

43 Lisa Ede/Andrea Lunsford: *Singular Texts/Plural Authors*. S. 14.

Verbindung von Worten, Sätzen und Absätzen. Denn in einem weiteren Sinne könnte man sehr wohl auch vom Text einer Fotografie, vom Text eines möblierten Zimmers oder vom Text einer Modedkollektion sprechen. Alles, was ein lesbares Zeichensystem ist, ist auch Text. In diesem Sinne wäre etwa eine Zusammenarbeit zwischen einem Regisseur und einem Drehbuchautor – von den Hierarchisierungen und der Arbeitsteilung einmal abgesehen – , so wie sie in der Regel abläuft, keine Form des kollaborativen Schreibens.<sup>44</sup>

3. Einschränkung: Die kollaborative Schreibearbeit wird nicht durch ein Medium anonymisiert. Dadurch fällt der sicherlich größte Bereich der Schreib-Zusammenarbeit, nämlich die Netzliteratur aus dem Rahmen dieser Arbeit.

George Landow hat in seinem Buch *Hypertext 2.0*<sup>45</sup> diesem letztgenannten Bereich der kollaborativen Autorschaft und dem kollaborativen Schreiben ein eigenes Kapitel gewidmet. In den technischen Möglichkeiten, einen Text durch Verlinkung eine neue Richtung zu geben, und zwar durch eine tatsächliche Veränderung der intertextuellen Verflechtung, sieht Landow ein Ineinanderfließen von Schreibenden und Lesenden, wodurch jedes Schreiben automatisch zu einem kollaborativen Schreiben wird. „Within a hypertext environment all writing becomes collaborative writing“<sup>46</sup>. Roberto Simanowski entgegnet, dass zum Einen ein Verhältnis zwischen AutorIn und Diskurs angenommen wird, das der Autorschaftsdebatte der 60er Jahren nicht gerecht wird. Zum Anderen sei der Autor eines Hypertextes noch immer derjenige, der über die Verwaltungshoheit von Links und damit über den Text verfügt.<sup>47</sup>

---

44 Der Sammelband *Literarische Zusammenarbeit* nimmt auch Beiträge auf, die diesen engen Textbegriff nicht folgen, wodurch versucht wird, „Fragen der literarischen Zusammenarbeit [...] systematisch und historisch übergreifend [nachzugehen]“. Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (2001). S. IX.

45 George P. Landow: *Hypertext 2.0*. [the convergence of contemporary critical theory and technology]. Reviewed and amplified edition. Baltimore: Johns Hopkins University Press (1997). S. 90 – 114.

46 George P. Landow: *Hypertext 2.0*. S. 104.

47 Vgl. Roberto Simanowski: *Der Autor ist tot, es lebe der Autor*. S. 192.

## 3 Schriftzüge – Franz Kafkas und Max Brods Reisetagebuchroman

Das Schreiben und eine Fahrt mit der Eisenbahn sind zwei verschiedene Bewegungen, in denen jedoch miteinander vergleichbare Verhältnisse ausfindig zu machen sind, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll. In Kafkas und Brods Romanfragment *Richard und Samuel* treten sie miteinander in direkten Kontakt und bilden ineinander verwobene Schriftzüge. Die Fahrt geschieht, um zu schreiben, solange man schreibt, geht die Fahrt weiter. Der Ort des Bahnreisens, das Abteil, ist ein sozialer, offener Raum, in dem wie in kaum einem anderen Raum unterschiedliche Lebensweise derart eng aufeinander treffen und aufeinander wirken. Deshalb ist die Eisenbahn kein Ort des einsamen, sondern einer des kollaborativen Schreibens. Auf welche Weise sich diese kollaborativen Produktionsbedingungen von Texten im Romanfragment von Kafka und Brod zeigen, ist das Thema des nun folgenden Kapitels.

### 3.1 Reisen mit Kafka: Brods und Kafkas Parisreisen

Im Sommer 1911 treten Max Brod und Franz Kafka eine gemeinsame Reise nach Paris an. Sie führt über München, Zürich, Luzern, Lugano und Mailand. Bereits frühere Reisen, die sie gemeinsam mit Brods Bruder Otto unternommen haben, nimmt Max Brod zum Anlass, das von ihm entdeckte junge Talent zu weiterer Schreibtätigkeit anzuregen. So hat Brod etwa 1909 während ihres gemeinsamen Aufenthaltes im norditalienischen Brescia Kafka herausgefordert, zusammen, wenn auch separat voneinander, Texte über die dort stattfindende Flugschau zu verfassen<sup>48</sup>. Kafkas Artikel *Die Aeroplane in Brescia*<sup>49</sup> und Brods *Flugwoche in Brescia*<sup>50</sup> sind Produkte

---

48 Vgl. die Nachbemerkung von Hans-Gerd Koch in: Franz Kafka: *Reisetagebücher*. Mit parallel geführten Aufzeichnungen von Max Brod. [Gesammelte Werke, Bd. 12]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag (1994). S. 246. Im Folgenden „(RT, S. ...)“.

49 Franz Kafka: „Die Aeroplane von Brescia“. In: Franz Kafka: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 401 – 412.

50 Max Brod: „Flugwoche in Brescia“. In: Malcolm Pasley (Hg.): Eine Freundschaft. 1.

dieses Aufenthalts. Bereits in diesen Texten, wie auch bei dem zwei Jahre später entstehenden Text *Richard und Samuel*, spielt die Verbindung zwischen dem Reisen und dem Schreiben, der Technik und der Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Anders allerdings als bei *Richard und Samuel* handelt es sich hier um zwei Text, die von zwei Autoren, wenn auch aus dem selben Anlass und zum selben Thema, verfasst wurden.

*Richard und Samuel* soll hingegen, darüber kommen die beiden am Beginn ihrer Reise überein, ein Gemeinschaftstext werden. Es ist Kafka, der noch am Bahnhof in Prag mit dem Angebot zur literarischen Koproduktion aufwartet: „Kafkas Vorschlag einer gemeinsamen Reisearbeit. Unvollkommen erklärt. Gleichzeitige Beschreibung der Reise, indem man die Stellung des anderen zu den Dingen beschreibt“ (RT, S. 117), notiert Brod in seinem Reisetagebuch am 26. August 1911. Kafka schreibt in seinem Reisetagebuch, bereits etwas anders akzentuiert: „die schlechte Idee: Gleichzeitige Beschreibung der Reise und der innerlichen Stellungnahme zu einander die Reise betreffend.“ (RT, S. 21) Die Reiseerlebnisse sollen nicht nur aus der Warte zweier verschiedener Perspektiven beschrieben werden, sondern diese Differenz in der Wahrnehmung selbst soll Gegenstand der Beschreibung werden, ohne sie in einer phänomenologischen Reduktion auf eine indifferente Einheit rückzubinden. Das kollaborative Schreiben ist also bereits in den Textgegenstand eingeschrieben, insofern die Pluralität der Perspektiven zum beschriebenen Gegenstand hinzugerechnet wird.

In dieser Darstellung der Differenz in Bezug auf die dargestellten Reiseerlebnisse ist das Neuartige des „Kunstunternehmen[s]“ (RS, S. 420) zu sehen, von dem bereits im Vorwort zu *Richard und Samuel* die Rede ist. Denn das Verfassen von Reiseberichten ist es sicherlich nicht. Auch nicht das *kollaborative* Verfassen von Reiseberichten, wie Brod und Kafka durch ihre Flaubert-Lektüren wissen, zu denen aller Wahrscheinlichkeit nach auch Flauberts gemeinsam mit Maxime DuCamp verfasster Reisebericht zählt, der posthum unter dem Titel *Par les Champs et par les Grèves* herausgegeben wurde.<sup>51</sup> Die beiden wollen durch diese Perspektivendifferenz hindurch

---

Reiseaufzeichnungen. Frankfurt am Main: S. Fischer-Verlag (1989). S. 9 – 16.

51 Vgl. Hannelore Rodlauer-Wenko: „Die Paralleltagebücher Kafka – Brod und das Modell Flaubert“. In: Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft. Vol 20 (1 – 3) (1989). S. 47 – 60. „[Z]eitgleich (im März 1982) und unabhängig voneinander“ ist laut Rodlauer-Wenko, S. 60, auch Malcolm Pasley auf den möglichen Einfluss von Flaubert/DuCamp auf Brods und Kafkas Vorhaben gestoßen. Malcolm Pasley: „Max Brod

etwas über ihre Freundschaft erfahren, die eben nicht auf der Einebnung zweier Individuen basiert, sondern durch ihre Differenzen lebt.

Insofern ist es nicht gerade plausibel, wenn Hans-Gerd Koch anhand der unterschiedlichen Charaktere Brods und Kafkas das Scheitern ihres Schreibprojektes erklärt. Er extrapoliert aus zwei, drei Tagebucheintragen der beiden eine äußerst klischeehafte Charakterstudie – eines sich plump selbstüberschätzende Brods und eines genial zaudernden Kafkas –, um daraus zu schließen: „Vor diesem Hintergrund ist es nur zu verständlich, daß das gemeinsame Verfassen eines Textes nicht gelingen konnte.“<sup>52</sup> Die Differenz innerhalb der Freundschaft war jedoch von Anfang an Teil dessen, worauf das Schreibprojekt angelegt wurde, und nicht sein unerwarteter Ausgang, der es letztlich scheitern hat lassen.

Vorgesehen ist, dass die Reisetagebücher erst nach der Rückkehr von dieser Reise ein Rohstofflager für ihr gemeinsames Romanprojekt bilden sollen. Diesen Textkorpus würden sie während der gemeinsamen Arbeitssitzungen, die in individuellen Textproduktionseinheiten vorbereitet werden<sup>53</sup>, ausschachten können.

Dem im kollaborativen Schreiben bereits erprobten Max Brod – er übersetzt 1909 gemeinsam mit Franz Blei ausgewählte Arbeiten Jules Laforgues unter dem Titel *Pierrot der Spaßvogel*<sup>54</sup> und schreibt zeitgleich zu *Richard und Samuel* gemeinsam mit Felix Weltsch das philosophische Buch *Anschauung und Begriff*<sup>55</sup> – diesem eingespielten Gemeinschaftsarbeiter Max Brod scheint die Zusammenarbeit leichter zu fallen als Kafka, der seiner eigenen Aussage nach jedem Satz des gemeinsam verfassten

---

und Franz Kafka. Die gemeinsamen Reisen“. In: Österreichische Franz Kafka-Gesellschaft Wien-Klosterneuburg (Hg.): Prager deutschsprachige Literatur zur Zeit Kafkas. [Schriftenreihe der Franz Kafka-Gesellschaft 3]. S. 127 – 135.

52 Hans-Gerd Koch: „Kafkas Max und Brods Franz: Vexierbild einer Freundschaft“. In: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (2001). S. 245 – 256. Hier: S. 253.

53 Das geht aus Kafkas Tagebucheintragung vom 31.12.1911 hervor: Vgl. Franz Kafka: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1990). S. 331 f. Im Folgenden: „(TB, S. ...)“.

54 Jules Laforgue: *Pierrot, der Spaßvogel*. Eine Auswahl von Franz Blei und Max Brod. Frankfurt am Main: Insel-Verlag (2<sup>1965</sup>).

55 Vgl.: Hans-Gerd Koch: „Kafkas Max und Brods Franz: Vexierbild einer Freundschaft“. In: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (2001). S. 245 – 256. Hier: S. 250.

Textes nur „mit einer widerwilligen Koncession“ (TB, S. 258) zustimmen kann. Aller Schwierigkeiten zum Trotz fertigen die beiden gemeinsam ein druckreifes Schriftstück an, und zwar durch integratives Schreiben, wie man diesen Schreibprozess, der folgenden Darstellung Max Brods Glauben schenkend, in Abgrenzung zu einem additiven nennen könnte:

Wir entwarfen gemeinsam einen Grundriß, wir arbeiteten mit großem Eifer, wobei wir einander Einfälle wie leuchtende Bälle zuwarfen – und am Elaborate des einen hatte der andere immer sehr viel auszusetzen. Schließlich einigten wir uns immer wieder, die vielen »Sitzungen« gingen nicht ohne Hemmungen und Meinungsverschiedenheiten vor sich. So kam es, daß das Ganze nicht aus Teilen besteht, die A oder B ausgearbeitet hat, sondern an der *ganzen* Arbeit sind beide, A und B, ununterscheidbar beteiligt.<sup>56</sup>

Tatsächlich lässt sich aus den persönlichen Reisetagebüchern kein Löschwasser für die brennende Frage schöpfen, welche Figur aus *Richard und Samuel* wem der beiden am Schreibprozess Beteiligten entspricht. Die Figuren sind aus Merkmalen, Beobachtungen, Gedanken und Einstellungen gespeist, die nicht in einer binären Korrelation zu den Quellen stehen. Oder, wie Richard über Samuel sagt: „Er hat auch eine Füllfeder. Ich werde mir sie hie und da ausborgen.“<sup>57</sup>

### *3.2 Schriftzüge: Die Verbindung von Bahnreise und Schreiben*

Bisherige Untersuchungen über Brods und Kafkas Roman-Projekt *Richard und Samuel* bleiben, trotz aller oft aufschlussreichen Details und scharfen Beobachtungen, meist biographisch orientiert.

---

56 Max Brod: „Zusammenarbeit mit Franz Kafka“. In: Rolf Italiaander (Hg.): Herder-Blätter. Faksimilie-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas. Hamburg: Freie Akademie der Künste in Hamburg. S. VII – IX. Hier: S. VIII.

57 Franz Kafka/Max Brod: Erstes Kapitel des Buches „Richard und Samuel“ von Max Brod und Franz Kafka. In: Franz Kafka: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 419 – 440. Hier: S. 421. Im Folgenden: „(RS, S. ...)“.

Hans-Gerd Koch<sup>58</sup> stellt sich beispielsweise die Frage, wie sich Kafka und Brod in ihren Texten ineinander verwickeln, welche Fördermaßnahmen Brod für seinen Freund ergreift und wie Kafka darauf reagiert? Hannelore Rodlauer-Wenko<sup>59</sup> stößt auf ein ganz ähnlich wie *Richard und Samuel* angelegtes Projekt von Gustave Flaubert und Maxime Du Camp namens *Par les champs et par les grèves. Voyages et carnet de voyages*<sup>60</sup>. Sie versucht aufgrund der Verlags- und Übersetzungsarbeit im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu erforschen, ob Brod und Kafka, die zu dieser Zeit in einer intensiven Flaubert-Lektüre eine Gemeinsamkeit fanden, das Projekt gekannt haben könnten. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass es zwar keine sicheren Belege für eine Lektüre der Reiseaufzeichnungen Flauberts und Du Camps seitens Kafkas und Brods geben würde, aber eine hohe Wahrscheinlichkeit angezeigt werden könne. Hartmut Binder<sup>61</sup> geht der allgemeineren Frage nach, wie weit die Beschäftigung Kafkas und Brods mit der französischen Sprache und Kultur gereicht habe und welcher Einfluss derselben auf ihr Schreiben zu finden ist. Und um noch ein letztes Buch zu nennen: John Zilcoskys *Kafka's Travels*<sup>62</sup> geht der Bedeutung des Reisens im gesamten Werk Kafkas nach, unter anderem dem Schreiben als ein Reisen vor Ort. Das erste Kapitel des Buches behandelt *Richard und Samuel*.

Im Rahmen der hier vorliegenden Bemerkungen zu *Richard und Samuel*, die speziell den kollaborativen Charakter der Arbeit in die Analyse des Textes miteinbeziehen möchten, soll zunächst eine technische und eine strukturelle Verwandtschaftsbeziehung zwischen der Bahnreise und dem (kollaborativen) Schreiben ins Auge gefasst werden, um der Frage nachzugehen, wie das maschinelle Gefüge der Eisenbahn zum Zweck des kollaborativen Schreibens nutzbar gemacht werden kann.

---

58 Sh. Fußnote 52.

59 Sh. Fußnote 51.

60 Gustave Flaubert: *Par les champs et par les grèves. Voyages et carnets de voyages*. Paris: Club de l'Honneur homme (1973). [Œuvres complètes de Gustave Flaubert Tome 10]

61 Hartmut Binder: „Die Entdeckung Frankreichs. Zur Vorgeschichte von Kafkas und Brods Paris-Reisen“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. 95. Bd. (2001). S. 441 – 482.

62 John Zilcosky: *Kafka's Travels. Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*. New York: Palgrave Macmillan (2003).

### 3.2.1 Technische Voraussetzung zur Verbindung von Bahnfahrt und Schreiben

In der bisherigen technischen Entwicklung der Eisenbahn, die im 18. Jahrhundert mit der Eisenbahn als Apparat zur Kohleförderung begann<sup>63</sup>, sich im 19. Jahrhundert mit ihrer Etablierung als Massenverkehrsmittel zur Personenbeförderung fortsetzte und im 20. Jahrhundert mit ihrer direkten Konkurrenz zum automobilen Individualverkehr im Nahverkehr vorerst endete, ist der parallele Ausbau einer schnellen und zuverlässigen Kommunikationstechnologie unerlässlich. Andernfalls würde die Koordination von öffentlichem Verkehr und Individualverkehr nicht derart schadlos verlaufen. Aus diesem Grund war es mit zunehmendem Bahnverkehr nötig, entlang des Streckennetzes ein Telegraphennetz zu errichten, mittels dessen die sich permanent verändernde Position des Zuges an jene Posten kommuniziert wird, die der Zug in der darauf folgenden Zeitspanne passieren wird. Dadurch konnten die Bahntrassen an gefährlichen Schnittstellen abgesichert werden (vgl. GE, S. 32 – 34). Der parallele Verlauf des Streckennetzes der Eisenbahn und des Telegraphen-Netzes versinnbildlicht die Korrelation zwischen der Bewegung der Bahnreise und der Bewegung des Schreibens.<sup>64</sup>

Mit der Art der Bewegung, die die Eisenbahnfahrt realisiert, wird zum ersten Mal eine direkte Berührung zwischen der Bewegung im Raum und dem Schreiben technisch möglich, da das Funktionieren der Eisenbahn eine Begradigung des Geländes erfordert (vgl. GE, S. 26) und somit eine erschütterungsarme Fortbewegung, ein Gleiten durch den Raum und damit das Schreiben, im Unterschied zu unleserlichem Gekrakel während einer holprigen Kutschenfahrt, stark begünstigt. Das unmittelbare Erleben der Eindrücke während einer Eisenbahnfahrt und ihre direkte Verschriftlichung verschränken sich dadurch ineinander.

Kafka spricht in seinem Tagebuch den Unterschied zwischen den technisch unterschiedlich realisierten Arten der Bewegung an, wenn er Goethes Kutschenreise mit der Eisenbahnreise vergleichend meint, dass Reisebeobachtungen, die während

---

63 Vgl. Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag (2000). S. 9. Im Folgenden: „(GE, S. ...)“.

64 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose (1986). S. 275.

einer Kutschenfahrt gemacht werden, aufgrund des natürlicheren Verlaufs der Bewegung leichter den Landschaftscharakter an jene Lesenden vermitteln könnten, die diese Landschaft nicht kennen würden. „Ein ruhiges förmlich landschaftliches Denken tritt ein“ (TB, S. 42 f.). Daher kommt es weniger zu „Augenblicksbeobachtungen“ (TB, S. 43). Kafka spricht jedoch nicht die Nachzeitlichkeit der Aufzeichnungen während einer Kutschenfahrt im Vergleich zur Gleichzeitigkeit der Aufzeichnungen während der Eisenbahnfahrt an. Im Falle einer sofortigen Verschriftlichung der Eindrücke sind diese, bildlich gesprochen, roher, frischer, intensiver, und nicht bereits durch Reflexions- und Sublimierungsprozesse zu einem ausformulierten Stoff verfeinert. Mit der Frage nach der Verbindung von Bewegung und Schreiben ist auch der quantitative und qualitative Unterschied zwischen dem Schreiben mit dem Langzeit- und dem Schreiben mit dem Kurzzeitgedächtnis angesprochen. Das Schreiben mit dem Kurzzeitgedächtnis, dessen Ausdehnung sich bis zu einer Minute erstreckt, ist laut Deleuze und Guattari rhizomatisch und kollektiv:

Der Glanz eines schnellen Einfalls: man schreibt mit dem Kurzzeitgedächtnis, also mit kurzen Ideen, aber man liest lange Entwürfe immer mit dem Langzeitgedächtnis. Das Kurzzeitgedächtnis schließt das Vergessen als Prozeß mit ein; es ist nicht mit dem Augenblick, sondern mit dem kollektiven, zeitlichen und nervlichen Rhizom verbunden. Das Langzeitgedächtnis (Familie, Generation, Gesellschaft oder Zivilisation) kopiert oder übersetzt, aber es übersetzt, wirkt in ihm weiter, aus der Distanz, zur Unzeit, „unzeitgemäß“, indirekt.<sup>65</sup>

Neben der erschütterungsarmen Schreibunterlage, die die Eisenbahn auch während ihrer Fahrt bereitstellt, gehört auch die Beleuchtung zu ihrem Inventar, die es ihren Passagieren ermöglicht, selbst in der Nacht der Schreib- und Lesetätigkeit nachzugehen. Samuel nutzt die Lampe nicht nur zum Lesen und Schreiben, sondern auch zu dem Zweck, dass sich „das Land draußen in natürlicher Weise, die man nur aus einem Nachtzug heraus, unter einer weiterbrennenden Lampe, richtig beobachten kann, [...] entschleiern.“ (RS, S. 434) In dieser Bemerkung laufen mehrere Textebenen

---

65 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Hrsg. v. Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (2002). S. 28.

zusammen, weshalb ihre Aussage zunächst schlichtweg falsch zu sein scheint: Denn wenn die Lampe im Abteil weiterbrennt, sieht man nachts nichts außer sich selbst im Spiegel des Zugfensters. Ich komme später noch einmal auf diese Stelle zu sprechen (sh. das Kapitel 3.3.4 Zusammenarbeit im Zug bei weiterbrennender Lampe, v.a. S. 50)

### *3.2.2 Strukturelle Korrespondenzen zwischen Bahnfahrt und Schreiben*

Es finden sich neben den eben angesprochenen technischen Beziehungen zwischen der Bewegung des Schreibens und der Bahnfahrt weitere, man könnte sagen, strukturelle Übereinstimmungen. Hiermit soll nicht mehr angedeutet sein, als dass Ähnlichkeiten zu beobachten sind, anhand derer Überlegungen über das Verhältnis zwischen der Bahnfahrt und dem (kollaborativen) Schreiben angestellt werden können. Man könnte sagen: Eine bestimmte Art des Schreibens – eine fragmentarische, intensive, inhaltlich heterogene, assoziative und vor allem kollaborative. Art des Schreibens – siedelt seine Produktionsstätte an den Randgebieten des Regelbetriebes der Bahnfahrt an.

Die Produktion und die Konsumtion des von der Eisenbahn hergestellten Produktes, nämlich der Ortsveränderung, erfolgt im Falle der Eisenbahn zur gleichen Zeit. Anders als bei anderen Produkten einer kapitalistischen Produktionsordnung, bei denen meist zwischen der Produktions- und der Konsumtionsstätte ein Transport zwischengeschaltet wird, fällt bei der Eisenbahnreise die Produktion und die Konsumtion im selben Moment zusammen. (vgl. GE, S. 110 f.). Auch für Marx ist die Eisenbahn ein eingängiges Beispiel dafür, dass die Konsumtion dem Produkt erst den „finishing stroke“ gibt: „Das Product erhält erst den letzten finish in der Consumption. Eine Eisenbahn, auf der nicht gefahren wird, die also nicht abgenutzt, nicht konsumiert wird, ist nur eine Eisenbahn *δυνάμει*, nicht der Wirklichkeit nach.“<sup>66</sup> Dasselbe lässt sich auch, unabhängig davon, ob die Verschriftlichung in der Eisenbahn stattfindet oder nicht, auf das Feld des Schreibens ummünzen, insofern das Geschriebene zeitgleich mit dem Schreiben auch gelesen, also konsumiert wird.

---

66 Karl Marx: *Ökonomische Manuskripte 1857/58*. In: Karl Marx/Friedrich Engels: *Gesamtausgabe*. Abteilung 2. *Das Kapital und Vorarbeiten*. Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag (2006). S. 28.

Die Studie von Michel de Certeau, die mit dem Titel *Kunst des Handelns*<sup>67</sup> ins Deutsche übersetzt wurde, verleiht den zur Zeit ihrer Veröffentlichung aus dem Gesichtsfeld vieler Untersuchungen geratenen Verbraucherinnen und Verbrauchern wieder den Status von aktiven Produzierenden, die zwar nicht wie Fabriken greifbare Produkte hervorbringen, dafür aber „Umgangsweisen mit den Produkten“ (KH, S. 13). Er berichtet über die Praktiken „anonyme[r] Held[en]“ des Alltags (KH, S. 9), denen zwar in der Gesellschaftsordnung ihre jeweiligen Plätze zugewiesen und ihre gangbaren Wege vorgeschrieben werden, die aber dennoch niemals auf eine träge Rolle von bloß willfährig Ausführenden reduziert werden können. Sie aktualisieren und kombinieren vielmehr während ihrer Aktivitäten wie „Sprechen, Lesen, Unterwegssein, Einkaufen oder Kochen“ (KH, S. 24) den vorgegebenen Produktbestand in einer nicht beherrschbaren Eigenwilligkeit, aus der Kulturen hervorgehen.

In dem Kapitel „Schiff und Kerker“ entwirft de Certeau eine Art Poetologie der Eisenbahn – dieser „Bulle der panoptischen und klassifizierenden Macht“ (KH, S. 209). Hierbei geht er so vor, dass er „[z]wei Themen von Jules Vernes“ (KH, S. 210) miteinander verknüpft, nämlich:

das Bullauge der *Nautilus*, eine durchsichtige Zäsur zwischen dem Gefühlsstrom des Beobachters und den Bewegungen einer ozeanischen Realität; die Eisenbahnschiene, die mit einer geraden Linie den Raum durchschneidet und in ihrem Verlauf die ruhigen Identitäten des Bodens in Geschwindigkeit verwandelt. Die Fensterscheibe macht es möglich zu *sehen*, und die Schiene ermöglicht eine *Durchquerung*. Das sind die beiden komplementären Modi der Trennung. (KH, S. 210)

Sieht man von den tatsächlichen Bewegungsverhältnissen einmal ab, beschreibt Michel de Certeau die Einrichtung der Eisenbahn als eine solche, die der des Kinos sehr nahe kommt: Still sitzend vor einem gerahmten Ausschnitt bewegter Bilder, lässt man diese an sich vorüber ziehen. Und doch sieht er in der Eisenbahn nicht das Kino, sondern eine „Ordnung des Schreibens“ (KH, S. 211):

---

67 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag (1988). Im Folgenden: „(KH, S. ...)“.

Das sind [wie schon gesagt] die beiden komplementären Modi der Trennung. Der eine [der Fensterblick] erzeugt die Distanz des Betrachters: Bitte nicht berühren; je mehr du siehst, um so weniger kannst du fassen - eine Enteignung der Hand zugunsten eines größeren Schweifens der Augen. Der andere [die Durchquerung des Raumes] zieht eine unendliche Linie, ist eine Aufforderung zum Weitergehen (KH, S. 210 f.)

Die Glasscheibe ermöglicht es, die Dinge abseits ihrer konkreten Gebrauchsweisen zu sehen – das Auge kann nichts *fassen*, es kann nur *sehen*: Die Reisenden werden damit Teil einer *spekulativen* Erfahrung. Die gierigen, aber fassungslosen Augenblicke führen in weiterer Folge jedoch dazu, dass man den Gegenständen als Besitzlose(r) gegenübersteht, was die Blickenden dazu treibt, endlos weiterzuziehen. Der Konsum der Eisenbahnfahrt erzeugt blickgierige Nomaden.

Was hat das aber nun mit dem Schreiben zu tun? Foucault erwähnt in seinem berühmten Vortrag *Was ist ein Autor?*, dass sich das zeitgenössische Schreiben, also ca. jenes der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, „vom Thema des Ausdrucks befreit“ (WA, S. 238) habe. „Dies bedeutet“, so Foucault an der selben Stelle weiter, „dass Schreiben [»écriture«] ein Spiel von Zeichen ist, das sich weniger am bedeuteten Inhalt [»signifié«] als an der Natur des Bedeutenden [»signifiant«] ausrichtet.“ Die Glasscheibe kann als jene Zäsur verstanden werden, die dieses Ausrichtung nach der Natur des Bedeutenden begünstigt, insofern sie die Fahrgäste von den greifbaren, in Gebrauchsweisen eingebetteten Inhalten trennt, sie aufraut, um sie aus den erstarrten Gebrauchsformen zu lösen und neuen Kombinationsmöglichkeiten von Zeichen zugänglich zu machen. Der Abteilwagen wird somit zum Imaginarium, zu einer Traummaschine nach dem Format Brion Gysin, zu einem Raum, in dem „die unbekanntes Landschaften und fremdartigen Fabeln unserer inneren Geschichten entstehen können.“ (KH, S. 211)

Diese so entstehenden, inneren Geschichten sind nicht mit jenen Geschichten zu verwechseln, wie sie etwa bei einem Lokalausweis zur gerichtlichen Durchsetzung eines Besitzanspruches erzählt werden: „'Sieur Mulatier erklärt uns, daß sein Großvater diesen Apfelbaum an der Grenze seines Feldes eingepflanzt hat [...].“ (KH,

S. 226) Hier wird durch das abermalige Erzählen einer Geschichte (*récit*<sup>68</sup>) und einer Gegen-Geschichte zum Zweck einer Grenzziehung das Besitzverhältnis der Erzählenden neu austariert. Dort hingegen entsteht die Geschichte während des Entlangschreitens auf einer bereits bestehenden Grenzlinie, den Bahngleisen, nicht zu dem Zweck, sich Land anzueignen, sondern um es unfassbar zu machen und immer wieder erneut, von Bahnschwelle zu Bahnschwelle, hinter sich zu lassen.

Ein Fahrgast der Bahngesellschaften ist somit nicht ausschließlich Unterdrückte(r) dieses „Modul[s] der Einschließung, das die Herstellung einer Ordnung ermöglicht“ (KH, S. 209), nicht bloß passiver Konsument der durch die Bahn ermöglichten Fortbewegung, sowie auch die Lesenden und Schreibenden keine Sklaven der Grammatiken, die militärisch die Druckbuchstaben in stabilen Reihen am Blatt Papier ordnen (vgl. KH, S. 209), und keine bloßen Konsumierenden dieser durch den Text bewerkstelligten „Versetzen“<sup>69</sup> sind. Sondern beide, die lesend Schreibenden und die Bahnreisenden, sind gleichzeitig mit der Konsumtion der Fortbewegung auf dieser geraden Linie – in Fahrt- und Leserichtung – auch Produzierende<sup>70</sup> neuer Zeichenarrangements. Endlos produziert sich diese Bewegung erneut, da ihr Konsum nie etwas anderes ist als eine Neuproduktion, eine Produktion neuer Lesarten und Haltungen.

Die endlose Linie der Gleisstrecken, die die Landschaft durchschneidet, findet im vektoriellen Verlauf der Lese- und Schreibtätigkeit ihre Entsprechung. Des Weiteren korrespondiert die Ruhe der grammatikalischen Ordnung eines jeden gesprochenen und geschriebenen Zeichenarrangements mit jener Ruhe, die durch die Einteilungen, Sitzzuweisungen und Platzreservierungen im Waggon entsteht, eine Ruhe, die „sowohl für den Waggon wie auch für den Text die Voraussetzung ihrer Zirkulation [ist].“ (KH,

---

68 Michel de Certeau: *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard. Paris: Gallimard (1990). S. 180.

69 Das ist Karl Bühlers Wort für den zweiten Hauptfall der Deixis am Phantasma, jenes pragmalinguistischem Konzepts, das die Funktion der Deiktika „hier“, „jetzt“ und „ich“ in Sprachkonstruktionen untersucht, die mit Elementen der Phantasie arbeiten. Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein-Verlag (1978). S. 135.

70 Auch Bühler betont den produktiven Aspekt in der Rezeption von phantastischen Reden. Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie*. S. 123 (Fußnote 1).

S. 209) Jeder Text hat so seine Ampulle (seinen Umschlag, seinen Schmutztitel, seine Bindung, etc.), die seine Komposition einerseits vor der Auflösung bewahren, sie aber andererseits gleichzeitig anderen zugänglich macht. Ein Text braucht Schutz und Öffnung zugleich. Das Gedicht ist eine Flaschenpost unterwegs ins Herzland eines Du, sagt Paul Celan,<sup>71</sup> und, wie man hinzufügen könnte, ohne bestimmbare AbsenderInnen, ohne konkrete AdressatInnen, jedoch die Lust erzeugend, die Botschaft weiterzuschreiben und weiterzusenden.

Die Eisenbahn tritt mit dem Schreiben bei Michel de Certeau in zweierlei Hinsicht in Verbindung, wie man abschließend seine Denkbewegung noch einmal nachvollziehen könnte: Einerseits handelt es sich bei der Eisenbahn um eine Einrichtung, die aufgrund ihres besonderen Verhältnisses von Sichtbarkeit und Bewegung einen geeigneten Raum bereitet, indem „unsere[ ] inneren Geschichten entstehen können.“ (KH, 211) Andererseits lässt Michel de Certeau Strukturähnlichkeiten zwischen der Eisenbahn und jedem beliebigen Text, unabhängig von seinem Ort der Entstehung, hervortreten, insofern deren Zirkulation eine stillstehende innere Ordnung zur Voraussetzung hat, eine unerschütterliche Grammatik, die bei Abfahrt und Ankunft unverändert bleibt.

### *3.2.3 Schreiben in einem Zug – Fensterblicke in Richard und Samuel*

Es mag wie ein schlechter Scherz klingen, wenn man Kafkas Tagebucheintragung vom 23.09.1912 in den Kontext der Verbindung von Schreiben und Eisenbahn rückt. Ihre Bedeutung jedoch bloß wörtlich zu nehmen, ihren Sinn in eine Richtung zu vereindeutlichen, würde allerdings auch heißen, sie aus dem Spiel der Zeichen auszuschließen. Die angesprochene Eintragung berichtet über die Niederschrift des *Urteils*:

---

<sup>71</sup> Vgl. Paul Celan: „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen“. In: ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. 3. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1980). S. 185 – 186. Hier: S. 186.

Diese Geschichte »Das Urteil« habe ich in der Nacht vom 22. bis 23. von zehn Uhr abends bis sechs Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte, wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gesagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei Männer über die Brücke gingen. (TB, S. 460 f.)

Zügiges Schreiben ist Thema dieser Eintragung, die Dynamisierung des Schreibens bei gleichzeitiger Lähmung der Beine, die Unbeweglichkeit im Zimmer, während die Geschichte nur so dahin rattert, „Anstrengung und Freude“ darüber, wie das eigene Vorwärtskommen – die steifen Beinen! -, mit der Eigenentwicklung der Geschichte korreliert, das Bepackt-Sein, ein ungezwungenes Gespräch, der Fensterblick, der Belangloses in einen glücklichen Zufall verwandelt und das Glück des blauen Morgens, das die Mühen der träumerischen Arbeit belohnt. Das alles sind offensichtlich auch Themen der Eisenbahn, wie sie auch in zahlreichen anderen Texten Kafkas, auf den zweiten Blick, aufzufinden sind: Man denke nur an den *Kübelreiter*<sup>72</sup>, der auf seinem leeren „Kohlekessel“ dahin galoppiert, oder an *Erstes Leid*<sup>73</sup>, wo der Trapezkünstler während der Bahnfahrten im Gepäcksnetz hängt und sein Impressario lesend in der Ecke liegt<sup>74</sup>.

Sind aber auch ähnliche Verbindungen zwischen dem Schreiben und der Bahnfahrt in Texten zu finden, die thematisch dieser Verbindung näher liegen würden, etwa in *Richard und Samuel*? Ich möchte an Michel de Certeau anschließend vor allem die Fensterblicke aus *Richard und Samuel* genauer untersuchen, da sie oft jene Elemente enthalten, die Kafka und Brod den Anstoß gaben, sich Notizen zu machen. Notizen sind wie Fangnetze, die die Intensität eines Augenblickes auflesen.

---

72 Franz Kafka: „Der Kübelreiter“. In: ders.: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 444 – 447.

73 Franz Kafka: Erstes Leid. In: ders.: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 317 – 321.

74 Franz Kafka: Erstes Leid. S. 319.

In *Richard und Samuel* – der Zug steht am Prager Bahnhof zur Abfahrt bereit – wird eine Parallelsituation geschildert, in der sich zwei Reisegruppen durch die Abteilstfenster ihrer in der Station halt machenden Züge beobachten. Die eine Reisegruppe besteht aus Richard und Samuel, die zweite aus einigen Bäuerinnen. Es kommt zwischen ihnen zu einer gestischen Verständigung. „Aufwachend winkt sie uns, unanständig in ihrem Halbschlaf: 'Komm'. Als verspottete sie uns, weil wir nicht hinüberkönnen.“ (RS, S. 421) Hierbei handelt es sich um zwei einander kongruente Fensterblicke bei stillstehenden Zügen, wobei die Kongruenz einen Spiegeleffekt hervorbringt, der das eigene Nichthinauskönnen genau so bewusst werden lässt wie auch in weiterer Folge, als der Zug abfährt und die Gesten dadurch ihre Empfänger verlieren, das „zu groß angefangene[ ] Lächeln und Mützeschwenken“ (RS, 421). Eine andere Frau im Nebenwagon hingegen, die die Blicke der beiden Reisenden nicht erwidert, sondern „entlang der Scheibe hinaus[schaut]“ (RS, S. 421), erweckt bei Samuel den Eindruck einer „Delphischen Sybille“ (RS, 421).

Zwischen der Beobachtung des Wagens mit Bäuerinnen und der des Nebenwagens besteht ein Unterschied. Im ersten Fall ermöglicht das Abteilstfenster nicht nur das eigene Sehen sondern realisiert auch ein tatsächliches Gesehenwerden, wodurch eine Sprachhandlung eingeleitet wird, die dem gewöhnlichen Gebrauch von Gesten unterworfen ist. Das Winken der Bäuerin wird problemlos als ein „Komm!“ übersetzt. Aus diesem Grund kann die Scheibe nicht die Funktion jener Zäsur ausüben, die die Trennung der Dinge von ihrem Signifikanten begünstigt. Sie ist ein Medium, das zwar auch das Nichthinauskönnen, aber genau so auch das Eindringen von draußen bedingt. Und wiederum aus diesem Grund zeigt die kommunikative Textpassage keine symbolische Überfrachtung wie im Fall der „dunkle[n], heroische[n]“ (RS, S. 421) Frau aus dem Nebenwagon, deren Bild sofort in die Sphäre einer Figur aus der griechischen Antike versetzt wird. Hier gelingt die Trennung der Dinge von ihrem Signifikanten aufgrund der Asymmetrie der Blickverhältnisse.

Zur Notiz weiterer Fensterblicke kommt es erst, als Richard und Samuel gemeinsam mit ihrer neuen Abteilsbekanntschaft, Dora Lippen (später auch Lippert genannt – vgl. RS, S. 439), in München eine Autofahrt unternehmen. Bezeichnenderweise knüpft

die Autofahrt im Schriftverkehr des Romans sofort eine assoziative und auch strukturelle Verbindung mit dem Kino, ganz im Unterschied zur Eisenbahnfahrt, die sich innerhalb der Ordnung des Schreibens bewegt.

Das Kino wird zunächst in thematischer Hinsicht angeführt, nämlich zu jenem Zeitpunkt als Dora Lippe(rt)n in ihrer Entscheidung, mitzufahren, von Samuel überrumpelt wird:

Wir steigen ein, mir [Richard] ist das Ganze peinlich, es erinnert mich auch genau an das Kinematographenstück „Die weiße Sklavin“, in dem die unschuldige Heldin gleich am Bahnhofsausgang im Dunkel von fremden Männern in ein Automobil gedrängt und weggeführt wird. (RS, 428)

Der dänische Film *Die weiße Sklavin*<sup>75</sup> aus dem Jahr 1910 ist ein damals äußerst breitenwirksamer Präventionsfilm des „Vereins zur Bekämpfung des Mädchenhandels“ und erzählt die Geschichte einer jungen Frau namens Edith, die – durch eine Zeitungsannonce von zu Hause weggelockt und von einer Sklavenhändlerin entführt – zur Prostitution gezwungen wird<sup>76</sup>. Jene Szene, an die sich Richard zu erinnern glaubt, kommt so im Film allerdings gar nicht vor. Während der Szene am Bahnhofsvorplatz, an die sich das Schreibkollektiv zu erinnern glaubt, entwickelt sich lediglich ein Gedränge zwischen zwei Männern, Edith und der Sklavenhändlerin. Edith steigt jedoch ohne Gewalteinwirkung der beiden Männer zu ihrer Begleiterin ins Taxi.<sup>77</sup> Nichtsdestoweniger begleitet Richard während der gesamten Autofahrt das Bild der ins Auto gedrängten weißen Sklavin. Und auch nach der Fahrt scheint Richards und Samuels Unbehagen bei der Unterbringung Doras im Abteil einer „schwarzgekleidete[n] Dame“ (RS, S. 430), die sie womöglich an die Sklavenhändlerin erinnert, im Zeichen des Präventionsfilmes zu stehen.<sup>78</sup>

---

75 *Die weiße Sklavin* (Den hvide Slavehandels sidste offer), Dänemark (Nordisk) 1910. Regie: August Blom. Buch: Peter Christensen. Kamera: Axel Graatkjaer. Vgl. Hanns Zischl. *Kafka geht ins Kino*. S. 163.

76 Vgl. Hanns Zischler. *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (1996). S. 47 – 49.

77 Vgl. Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*. S. 56.

78 Vgl. Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*. S. 58 f.

Des Weiteren gibt es aber über diese thematischen Bezüge hinaus noch technische Berührungspunkte zwischen der Autofahrt und dem Kino. Auf der akustischen Ebene evoziert diese Automobilfahrt eine kinoähnliche Situation, denn „[d]ie Pneumatics rauschen auf dem nassen Asphalt wie der Apparat im Kinematographen.“ (RS, 429) Die Filmspulen rattern wie Autoreifen auf den schwarz glänzenden Zelluloidstreifen entlang, als wären diese „leere[ ], lange[ ], gewaschene[ ], schwarze[ ] Gassen.“ (RS, S. 429) Während der Fahrt, die im Gegensatz zur Eisenbahn nicht nur die Gegenstände zufällig seitlich in einer Supertotalen<sup>79</sup> vorbeiziehen lässt, sondern sie auch aktiv ansteuern kann, entsteht eine Kadrierung, eine zoomfähige Kameraperspektive, die auch Close-ups der Gegenstände hervorbringt. „Perspektiven einer Kellerwohnung“ (RS, S. 428), nennt das Richard, Perspektiven, die nur die Beine der am Kellerfenster vorbeigehenden Passanten erkennen lassen. Doch nicht einmal diese sind eindeutig wahrnehmbar, findet die Fahrt doch zur zusätzlichen Sichterschwernis bei Nacht statt. Es bleiben nur die Worthülsen des Chaffeurs, der „die Namen der unsichtbaren Sehenswürdigkeiten“ (RS, 429) ausruft, und die andeutungsweisen Skizzierungen der bezeichneten Gegenstände, die durch das Fenster sichtbar werden, so als nähme man sie durch eine mit Gelatine beschmierte Filmrinne wahr.<sup>80</sup> Dadurch entstehen dem surrealistischen Kino nicht unähnliche Verfremdungseffekte. „Ich [Richard] weiß nicht, wieso das kommt: ich erkenne nichts wieder, obwohl ich doch schon mehrmals in München war.“ (RS, S. 430)

Die Wahrnehmungsperspektive aus dem Auto steht im deutlichen Kontrast zu der, die der Zug bietet. Denn im Zug kann selbst während der Dunkelphasen Samuels Blick über die Landschaft schweifen, um die Dinge in ihrer vollen Größe wahrzunehmen. Es scheint jetzt, als Richard und Samuel nach ihrer nächtlichen Automobilfahrt die Zugreise wieder aufgenommen haben, auch der Regen verschwunden zu sein. Die gelatinebeschmierte Linse ist also wieder geputzt.

---

79 Nur die weit entfernten Gegenstände sind aufgrund der Geschwindigkeit des Zuges überhaupt erst wahrnehmbar. Schivelbusch berichtet über die Veränderung der Sehgewohnheiten. Vgl. GE, S. 54 f.

80 Eine Technik, die Man Ray benutzt hat. Vgl. Man Ray: Selbstportrait. Eine illustrierte Autobiographie. München: Schirmer-Mosel (1983). S. 265.

Nach dem automobilen Intermezzo in München folgt nun eine Reihe von Fensterblicken, die mit dem Schreiben verbundene Assoziationsblöcke formen: Der Bodensee gibt Samuel Anlass, das „alte[ ] Schulgedicht“ (RS, 433) *Der Reiter und der Bodensee*<sup>81</sup> wieder in Erinnerung zu rufen. Oder genauer: Ein durch das Zugfenster erblickter See wird aufgrund einer annähernden Positionsbestimmung als der Bodensee identifiziert. Seine aktuelle Erscheinung, diese „[r]ätselhafte kurze Aussicht auf den Bodensee“ (RT, S. 119), wird bloß als Anlass genommen, um seinen Signifikanten in das literarische Feld der Schrift zu überführen, ihn als literarischen Topos eines bekannten Gedichtes zu rezitieren. Ein See, da er gleichzeitig auch Boden ist, erstarrt mitten im Sommer für rätselhaft kurze Zeit zu Eis, um zur Bühne für eine literarische Figur zu werden: der Reiter und der Bodensee. Eigennamen sind, da sie nichts bedeuten, Trümpfe im Spiel mit dem Signifikanten.

Samuel ruft sich die ersten Verse von Gustav Schwabs Gedicht in Erinnerung: „Noch heut mit dem Pferd' in den sicheren Kahn / Will drüben noch landen vor Nacht er an.“<sup>82</sup> Dieser Reiter, der über den gefrorenen Bodensee galoppiert, ohne von seinem eigenen gefährlichen Unternehmen Kenntnis zu nehmen, scheint Schutz im „sicheren Kahn“ zu suchen. Wenn ein Kahn nicht vor größerer Gefahr schützt als jene, die vom zu überquerenden Wasser ausgeht, gälte er wohl kaum als „sicher“. Ist dieser Reiter etwa auf der Flucht? Will er, so wie Richard und Samuel soeben im Begriff sind es zu tun, eine Grenze passieren, um womöglich nie wieder zurückzukehren? Ich erinnere an Max Brods erste Eintragung ins Tagebuch ihrer gemeinsamen Reise: „Prag – Speisesaal – ich sehe ihn schon als Reisender. Obwohl ich Zeit genug habe, mit dem Gefühl: »Ich habe keine Zeit. Wozu mir das alles merken? Ich komm ja nie mehr her.«“ (RT, S. 117) Hier bildet sich also tatsächlich jene Einrichtung, die Michel de Certeau beschrieben hat: Die Durchquerung der Landschaft über die Gleise verkettet sich mit dem Blick durch das Fenster und bildet so eine Ordnung des Schreibens, die zur Flucht auffordert.

---

81 Gustav Schwab: Gedichte. Erster Band. Stuttgart/Tübingen: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung (1828) S: 364 – 366.

82 Gustav Schwab: Gedichte. Erster Band. S. 364.

Um diese Reihe von Fensterblicken abzuschließen, sei noch Richards träumerisches Blinzeln durch das Fenster in die Nacht erwähnt: Richard beschreibt seinen außergewöhnlich guten Schlaf während einer Eisenbahnfahrt durch die Geräuschkulisse, die durch den Bahnbetrieb entsteht und „ein Niveau wie von vollkommener Ruhe bilde[t]“ (RS, S. 436 f.). Gestört wird diese Ruhe „nur“ durch die Veränderung des Fahrttempo, durch die Piffe der Lokomotive und durch den Eindruck, den die Stationen durch seinen gesamten Schlaf hindurch fortsetzen. Richard schreibt weiter:

Ich öffne die Augen und wende mich einen Augenblick zum Fenster. Viel sehe ich da nicht, und was ich sehe, ist mit dem nachlässigen Gedächtnis des Träumenden erfaßt. Doch möchte ich schwören, daß ich irgendwo im Württembergischen, wie wenn ich auch dieses Württembergische ausdrücklich erkannt hätte, um zwei Uhr in der Nacht einen Mann gesehen habe, der auf der Veranda seines Landhauses sich zum Geländer beugte. Hinter ihm war die Tür seines beleuchteten Schreibzimmers halb geöffnet, als sei er nur herausgekommen, um vor dem Schlaf noch den Kopf zu kühlen ... (RS, S. 437)

Hier wird der Charakter des bewegten Zuges deutlich, der sich als eine Traummaschine darstellt, als ein Imaginarium, das sich außerhalb der Dinge bewegt, aber nicht ohne sie zu sein (vgl. KH, S. 211). Das durch Schiene und Scheibe erzeugte Bewegungsbild löst den Signifikanten von den Inhalten ab, denn die Dinge werden, wie Richard sagt, „ausdrücklich erkannt“ und nicht aufgrund ihrer Erscheinung. Der Signifikant des „Württembergischen“, etc. besetzt die Traumoberfläche und wird durch andere Signifikanten, die durch weiteres Fensterblinzeln in das Traumgebiet eindringen, in eigenwillige Richtungen fortgetragen. Durch den von Zeit zu Zeit aussetzenden Schlaf und die währenddessen sich vollziehende Aufnahme von Ortsnamen entsteht eine Faltung der Karte, auf der die Realtopographie der durchreisten Orte verzeichnet ist. Weit entfernte Orte reihen sich dadurch scheinbar nahtlos aneinander und erzeugen so eine imaginäre Landschaft, durch die sich phantasierte Gestalten bewegen. Solche Kartenfaltungen ermöglichen, dass Böhmen

noch am Meer liegt. Da scheint es wenig verwunderlich, dass hinter der halb geöffneten Tür zur Veranda ein Schreibzimmer verborgen liegt.

### 3.3 *Stereoskopische Betrachtungen – Kollaborative Schriftzüge*

Man kann nun, wie es Michel de Certeau von einer schnaubend im Bahnhof zum Stillstand gekommen Lokomotive sagt (vgl. KH, S. 213), gleich einem technischen Inspektor das Rad seines (Schrift)Zuges mit Hämmerschlägen abklopfen, um anhand des dadurch verursachten Geräusches festzustellen, ob Risse im Rad entstanden sind. Man kann etwa, wie einleitend schon an einem Text Freuds, die Frage stellen, ob seine Konzeption, zumindest in Teilaspekten, nicht vielleicht ein Bild mechanisch reproduziert, dessen Grammatik an der Stelle des Schreibers oder der Schreiberin nur ein Subjekt im Singular zulässt.

Die Frage ist allerdings leichter gestellt als beantwortet, denn wie Dürers *Melencolia*, deren Verallgemeinerung Michel de Certeau en passant in der Eisenbahn zu erkennen glaubt (vgl. KH, S. 210), ist das Kapitel *Schiff und Kerker* von starker Heterogenität geprägt.<sup>83</sup> Einerseits werden die Reisenden gar nicht erst als ErzählerInnen in Betracht gezogen, dank deren die Geschichten im Alleingang entstehen könnten (vgl. KH, S. 211). Sie sind vielmehr nur an eine Traummaschine angeschlossen, wobei beide, Maschine und Reisende, in einer nicht näher spezifizierten Beziehung zueinander stehen. Andererseits wird die Lokomotive als Geschichte machende Maschine betrachtet, als „einsamer Gott“ von dem „jedes Handeln ausgeht“ (KH, S. 212), der allerdings nicht der Adressat ist, an den die Gebete der Reisenden sich richten (vgl. KH, S. 212). Und noch einmal andererseits ist die Eisenbahn, als (Kirchen)-Schiff und Kerker, sehr wohl ein Raum des sozialen Handelns und insofern die Eisenbahn ein Ort der Entstehung von Geschichten ist, auch ein Ort des

---

<sup>83</sup> Bereits der Versuch, die Bahnfahrt als die Ordnung des Schreibens auszuweisen, ist auf den ersten Blick ein kühner Schritt. Hinzu kommt aber Foucaults Überwachungs- und Machtproblematik, Gott, die Maschine und die Kirche, Jules Vernes, usw.

gemeinsamen Geschichtenerzählens<sup>84</sup> und ein Ort des gemeinsamen Schreibens. Der Certeaus Text schafft es, ohne unkonkret zu werden, dennoch unfassbar zu bleiben. Ein spektakulärer Text, ein Schriftzug, der sich in seiner Bewegung entfaltet.

Da dem Text „Schiff und Kerker“ auf die Frage nach dem Bild des Schreibens scheinbar keine eindeutige Antwort abgerungen werden kann, möchte ich versuchen, seine Verbindung der beiden Themen Jules Vernes, des Fensterblicks und der schienengesteuerten Durchquerung, zu einer Ordnung des kollaborativen Schreibens zu erweitern. Brods und Kafkas Reisetagebuchroman bietet hierzu den nötigen Stoff.

### *3.3.1 Das Abteil als sozialer Raum im metastabilen Zustand*

Zu Beginn der industriellen Revolution sieht man in ihrer betriebsamsten Gallionsfigur, der Eisenbahn, nicht bloß eine innovative Beförderungstechnik, sondern sie gilt, wie tausende Jahre zuvor bereits das Schiff, als Metapher des politischen Raums - ein aus heutiger Sicht betrachtet bizarres Bild, da doch der alle Kräfte integrierende Steuermann als das richtungsweisende Staatsoberhaupt imaginiert wurde, die Eisenbahn jedoch gewissermaßen führerlos<sup>85</sup>, wuchtig und blind die Schienen entlang schießt. Will man sein Leben nicht riskieren, stellt man sich diesem Koloss besser nicht in den Weg. Nichtsdestoweniger erfüllt die Eisenbahn zu ihrer Pionierszeit viele Europäer mit der Hoffnung, sie verwirkliche eine soziale Utopie, da die im Dampfkessel gebündelte Energie, die Kraft der Natur, auf alle Menschen gleichermaßen wirke und allen Menschen gleichermaßen gehöre (vgl. GE, S. 67 - 69). Sie verbinde die Klassen, die Länder, die Völker und die Rassen, so der Sozialist Constantin Pecqueur in seiner Studie über die revolutionäre Wirkung der Erfindung der Dampfkraft:

---

84 Vgl. etwa die während seiner ersten Zugfahrt entfesselten rhetorischen Fähigkeiten Nissen Piczeniks in Joseph Roths Erzählung *Leviathan*. Joseph Roth: *Leviathan. Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (12005). S. 43 - 46.

85 Schivelbusch weist darauf hin, dass der Lokführer durch die Einführung des telegraphischen Signalsystems „endgültig von jeglicher ihm noch verbliebenen persönlichen Wahrnehmung und Einschätzung der Situation, in der er sich mit seinem Zug befindet“, entbunden ist. „Er hat nur noch den Signalen zu folgen, die ihm von einer entfernten telegraphischen Zentrale übermittelt werden.“ (GE, S. 33)

[C]ar les voyageurs européens portent inscrit sur leur bannière: Unité de Dieu et d'origine, ils porteront avec eux l'Évangile et leurs propre exemples: aussitôt commencera, par conséquent, le mélange, par alliances, des races indigènes jusqu'ici religieusement séparées, par conséquent, un mouvement d'égalisation et de fusion qui aboutira un jour au règne de liberté, d'égalité et de fraternité dont notre Europe offre déjà une consolante réalisation.<sup>86</sup>

Dieser Völker verbindenden Utopie folgt eine Klassen trennende Realität. In der Darstellung Schivelbuschs ist der Abteilwagen der Eisenbahn – und im europäischen Kontext bestimmt alleine diese Form lange Zeit das Sitzarrangement der Bahn – seit jeher von Misstrauen gegenüber den Mitreisenden geprägt. Das Abteil, ursprünglich nichts anderes als ein auf den Unterbau der Bahnmodule gehievt Kutschenwagen (vgl. GE, S. 70), gilt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sogar als gefährliche Falle, da es nicht durch einen Gang mit den anderen Abteilen verbunden ist und nur verlassen werden kann, wenn der Zug hält. Man ist somit auf die Friedfertigkeit der Reisebekanntschaften angewiesen. Das Abteil wird zum Kerker, in dem der Zufall die ZellgenossInnen zuteilt. Dieses Unbehagen im Abteil gipfelt im Jahr 1862, als in einem dieser erstklassigen Monaden ein Mord verübt wird. 1864 folgt ein weiterer, was bei den Bahnreisenden für gehöriges Furore und die Innenarchitekten zu Überlegungen anhält, wie die Waggons zu gestalten seien, um die potentiell von Mitreisenden ausgehende Gefahr zu verringern. In Richard und Samuels Misstrauen gegenüber der schwarz gekleideten Frau, die sie als Schutzpatronin für ihre Reisebekannte Dora Lippert wählen (vgl. RS, S. 430), ist ein Echo dieser Entwicklung des Bahninterieurs zu vernehmen.

Trotz aller sicherheitstechnischer Vorbehalte gegenüber der Organisationsform des Abteils bietet es einen Rahmen, innerhalb dessen Menschen verschiedenster sozialer

---

86 Constantin Pecqueur: *Économie sociale. Des intérêts du commerce de l'industrie et de l'agriculture et de la civilisation en général sous l'influence des applications de la vapeur. Machines fix. - Chemin de fer. - bateaux de vapeur.- etc.* Paris: Desesart (21839). S. 329. „Denn die europäischen Reisenden haben auf ihr Banner geschrieben: Einheit Gottes und des Ursprungs, sie werden das Evangelium und ihr eigenes gutes Beispiel mit sich tragen: daraus wird sogleich, durch Allianz, die Vermischung der eingeborenen Rassen, die bis jetzt religiös getrennt waren, beginnen, und in weiterer Folge eine Bewegung der Gleichheit und der Fusion, die uns eines Tages zu einem Reich der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit verbinden wird, von der unser Europa schon jetzt eine tröstliche Verwirklichung darbietet“ (Übersetzung C.W.)

Herkunft, kultureller Hintergründe und ökonomischer Voraussetzungen gemeinsam von ihren gewohnten Lebensumständen eine Auszeit nehmen und miteinander in Aktion treten können. Der Raum ist weder zu groß, um in einer anonymen Unansprechbarkeit unterzutauchen, noch zu klein, um keine gesprächsbezogenen Anknüpfungspunkte zu finden. Auch Richard stellt bezüglich der Raumerfahrung im Zugabteil Überlegungen an:

Denn es gibt kaum einen Ort, wo die größten Gegensätze in der Lebensführung so nah, unvermittelt und überraschend neben einander sitzen wie im Koupee und infolge der fortwährenden gegenseitigen Betrachtung in der kürzesten Zeit auf einander zu wirken anfangen.  
(RS, S. 436)

Bereits das Einander-Betrachten stimmt die Reisenden aufeinander ein, ohne sie aber auf ein vereinheitlichendes Maß hin anzugleichen. Das Ensemble im Zugabteil ist aber auch nicht additiv, es sammelt nicht bloß verschiedene Lebensgewohnheiten, um sie wie in einer Vitrine sauber getrennt voneinander auszustellen. Es ist vielmehr netzwerkartig angelegt, in einem System also, in dem jede punktuell gesetzte Aktion eine Reaktion im gesamten Gebilde auslöst. Es entsteht ein Gefüge, das innerhalb eines institutionellen Rahmens (des Eisenbahnbeförderungsgesetzes) und unter zeitbezogenem Erwartungsdruck (Einhaltung des Fahrplanes) eine Polyphonie erklingen lässt, die einen ganz und gar singulären Stimmcharakter aufweist. Das ist nicht nur der Betrieb der Eisenbahn, sondern auch – an de Certeau anschließend – die Ordnung des kollaborativen Schreibens. Wenn die Eisenbahn die Ordnung des Schreibens herstellt und gleichzeitig einen transnationalen Gemeinschaftsraum bietet, dann stellt sie auch den Raum des kollaborativen Schreibens her.

Ein sozialer Raum ist, da er sich aus verschiedenen starken Aktivitätszentren zusammensetzt, nie ohne Gefälle. Um zu verhindern, dass der Redefluss an Ausgewogenheit verliert, sind alle Beteiligten aufgefordert, die Gleichgewichte immer und immer wieder herzustellen. Und weil diesen Anspruch an ein Ideal eines offenen, hierarchielosen Raumes nie jemand herantritt, ohne nicht auch ein Stück gesellschaftlich gemachter Ordnung mitzubringen, wäre es leicht vorstellbar, Richard

und Samuel die Worte in den Mund zu legen: „Wie gut, dass wir (als Schriftsteller) mit Dora Lippert eine Typistin in unserem Abteil sitzen haben.“ Ihr wird diktiert, was sie zu tun hat und was sie zu schreiben hat.

Die geschlechterspezifische Rollenverteilung im Feld des Schreibens, die durch die Erfindung der Schreibmaschine starke Umwälzungen erfährt<sup>87</sup>, tritt in *Richard und Samuel* mit konventionellen Vorzeichen auf. Frauen finden als meist Schreibmaschine tippende Angestellte zwar Arbeit, gelten jedoch weder als Arbeiterinnen noch sieht sie das Bürgertum als ihresgleichen an. Sie fühlen sich mit bürgerlichen Werten zwar verbunden, sind aber finanziell kaum dazu in der Lage, an den kostspieligen Veranstaltungen ihrer Wertegemeinschaft teilzunehmen<sup>88</sup>. Daher wird Doras Versuch, sich Leitmotive summend als Wagner-Kennerin zu profilieren, von Samuel nur abschätzig belächelt (vgl. RS, S. 423 und 425). Gerade aber um solchen profunden Klischees nicht (völlig) aufzusitzen, ja, sich womöglich gegenüber den Anliegen und Problemen der Angestellten solidarisch zu zeigen, ist die Zusammenarbeit mit ihren korrektiven Eingriffen eine geeignete Praxis.

### *3.3.2 Biokulares Prinzip der Zusammenarbeit in Richard und Samuel*

An der Rolle, die Dora Lippert im *Richard und Samuel* einzunehmen gezwungen ist, wird deutlich, inwieweit im Reisetagebuchroman Brods und Kafkas ein biokulares Prinzip der Zusammenarbeit vorherrscht. Der Text berichtet an keiner Stelle von einer Erwähnung des gemeinsamen Schreibens ihr gegenüber, ganz zu schweigen von ihrer Einbindung in dasselbe. Ihr ist zwar gestattet, Sätze zu äußern, und durch ihr Sich-Äußern Teil des Textes zu werden. Diese Sätze sind jedoch ausschließlich Objekte der Beobachtung von Richard und Samuel, an denen sie ihre Wahrnehmungsfunktionen kalibrieren. Ihre Perspektive wird nie reflektiert, und wenn doch, dann mit einem pädagogischen Anspruch, ihre Persönlichkeits-Krümmungen zu

---

87 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. S. 275 – 278.

88 Siegfried Kracauer gibt eine gute Darstellung der weiblichen Angestellten im frühen 20. Jahrhundert. Vgl. Siegfried Kracauer: „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“. In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild (Hg.): *Kulturtheorie*. Bielefeld: transcript Verlag (2010). S. 255 – 270. Hier: S. 260 – 263.

korrigieren. So zum Beispiel, wenn Richard „dieses unberatene Mädchen vor Schaden“ (RS, 426) ihrer Gesundheit schützen will und ihr rät, das vom Arzt verschriebene Eisenpräparat „lieber zum Fenster hinauszuschütten.“ (RS, 426)

Nebenbei gesagt: Max Brod hat im Jahr 1911 gemeinsam mit seiner späteren Ehefrau Elsa Taussig die Novelle *Weiberwirtschaft* geschrieben. Wie Kafka in seinem Tagebuch am 30. Oktober 1911 vermerkt, gehört diese jedoch mehr Max Brod, „ihm zumindest in größerem Umfange mit größerem Anhang [...], als eine eigene [...]“ (TB, S. 211). Da ihm die Novelle, je weniger er sie alleine geschrieben hat, mehr gehört, scheint es nur folgerichtig, wenn Max Brod sie 1917 unter ausschließlich eigenem Namen veröffentlicht.<sup>89</sup>

Hinweise darauf, dass bereits in der Anlage des Schreibprojektes eine reine Zweier-Konstellation die Voraussetzungen bildeten, finden sich in den einleitenden Bemerkungen zu *Richard und Samuel*. Diese geben Vermutungen Anlass, dass eine bestimmte Seh-Maschine dem kollaborativen Charakter ihres Schreibprojektes als Vorbild diene. Dort heißt es:

Die vielen Nuancen, deren Freundschaftsbeziehungen zwischen Männern fähig sind, darzustellen und zugleich die bereisten Länder durch eine widerspruchsvolle Doppelbeleuchtung in einer Frische und Bedeutung sehen zu lassen, wie sie oft mit Unrecht nur exotischen Gegenden zugeschrieben werden: ist der Sinn dieses Buches. (RS, S. 420)

Diese Beschreibung, die den „Sinn dieses Buches“ einfangen soll, klingt beinahe so, als würden Kafka und Brod ihre Reise durch die Gucklöcher eines Kaiserpanoramas hindurch beschreiben. Bei einem Kaiserpanorama handelt es sich um einen großen hölzernen Bildpräsentationszylinder, der bis zu 25 Besucherinnen und Besuchern Platz zum Betrachten von Bildern entlegener Länder und Kulturen bietet. An der Stirnseite des zweiteiligen, ineinander geschachtelten Zylinders werden auf seinen gesamten Umfang Sitzplätze mit in das innere des Zylinders gerichteten Ferngläser verteilt. Dieser innere Zylinderteil wird durch einen Federzug in Bewegung versetzt, sodass den

---

89 Max Brod: „Weiberwirtschaft“. In: ders.: *Ausgewählte Romane und Novellen*. Bd. 4. Leipzig: Kurt Wolff Verlag (1917). S. 7 – 112. Elsa Taussig wird nicht erwähnt.

Betrachtenden an den Gucklöchern eine Galerie von verschiedenen Bildern dargeboten werden kann, die sich auf dem inneren Zylinder befinden. Die Dauer eines Bilddurchlaufes ist abhängig von der Betrachtungszeit pro Bild. Der Wechsel in der Bildfolge, die übrigens keine Geschichte erzählt, wird mittels eines Glockensignals angezeigt.<sup>90</sup>

Der Bezug zur eben zitierten Textstelle besteht nun einerseits darin, dass die Bilder im Kaiserpanorama sogenannte Stereoskope sind, d.h. auf Glasscheiben gedruckte Doppelbilder, deren Raumachsen im Verhältnis zueinander leicht verschoben sind, wodurch beim Betrachten eines Doppelbildes der Eindruck von Raumtiefe entsteht. Ein stereoskopischer Effekt wird auch bei *Richard und Samuel* erzeugt, und zwar durch das kollaborative Beschreiben der durchreisten Länder, wodurch „eine widerspruchsvolle Doppelbeleuchtung“ entsteht. Andererseits ist es üblich, das Kaiserpanorama mit solchen Stereoskopen zu bestücken, die Gegenden exotischen Charakters darstellen. Sein Erfinder und Betreiber, August Fuhrmann, der zur Blüte seines Unternehmens 250 Kaiserpanoramen in ganz Europa betreibt, schickt zahlreiche Fotografen rund um den Erdball, um seinem Publikum ein Fenster zu unbekanntem Welten zu öffnen, etwa zum Harem des türkischen Sultans oder in die Privatgemächer des Papstes. In Fuhrmanns Bildarchiv häufen sich über die Jahre 125 000 Stereoskope an.<sup>91</sup> Unter Berücksichtigung des Umstandes, dass der Text *Richard und Samuel* über weite Strecken hinweg eine Aneinanderreihung von Fensterblicken vorführt, die explizit keinen Handlungsverlauf darstellen<sup>92</sup>, ist es geradezu einladend, die Worte „exotische Gegenden“ als Bezugnahme auf das Kaiserpanorama zu lesen. Hinzu kommt noch, dass

---

90 Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat (1980). S. 184.

91 Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama*. S. 185. Vgl. auch: Carolin Duttlinger: „'Die Ruhe des Blickes': Brod, Kafka, Benjamin and the *Kaiserpanorama*“. In: Christian Emden/David Midgley (Hg.): *Science, Technology and the German Cultural Imagination. Papers from the Conference 'The Fragile Tradition'*, Cambridge 2002, Vol 3. [Cultural history and Literary Imagination, Vol. 3]. S. 231 – 255. Hier: S. 232.

92 Max Brod schreibt in seinem kurzen Bericht „Zusammenarbeit mit Franz Kafka“ (sh. Fußnote 56), S. IX, dass das Auftreten der Cholera in Mailand das einzige Spannungsmoment in ihrem Romanfragment sei. „Ein Mehr an Handlung wollten wir nicht. Wir waren schon damals Vorkämpfer des Romans ohne Handlung und ohne äußerliche Exotik.“

sowohl der kaiserpanoramatische Blick als auch der Fensterblick jeweils Glas als ihr Medium benutzen.

Der Text *Richard und Samuel* verweist an einer weiteren Stelle auf den Mechanismus des Kaiserpanoramas, und zwar nach Abschluss der Autofahrt durch München, wo es heißt: „So sind wir wie eine daraufhin ausgerechnete Feder in genau zwanzig Minuten durch die Stadt geschnurrt, nach dem Taxameter.“ (RS, S. 430) Auch im Kaiserpanorama gewährt das bezahlte Eintrittsgeld, eine Taxe, das Betrachten von zwei Bilderzyklen<sup>93</sup>, deren Durchlauf durch einen Federzug genau normiert ist.

Außerdem hat Kafka wenige Monate vor der gemeinsamen Parisreise im Zuge beruflicher Verpflichtungen in Friedland ein Kaiserpanorama besucht, woraufhin ein längerer Eintrag in sein Reisetagebuch erfolgt (vgl. RT, S. 15 f). Auch Max Brod hat in seine Essay-Sammlung *Über die Schönheit häßlicher Bilder*<sup>94</sup> einen Beitrag über das Kaiserpanorama aufgenommen. Beide erwähnen in ihren Texten einen Bezug des zur Zeit ihres Aufsuchens bereits aus der Mode gekommenen Kaiserpanoramas zum Kino.

### 3.3.3 Stereobild – Denkbild

Kafka bemerkt vor allem die „Ruhe des Blicks“, welche in seiner Bewertung des Kaiserpanoramas dessen Vorzug gegenüber dem Kino ausmacht. Während ihm vornehmlich Stereoskope von „Grabdenkmäler[n]“ (RT, S. 15) vorgeführt werden, meint er:

Die Bilder lebendiger als im Kino, weil sie dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit lassen. Der Kinematograph gibt dem Angeschauten die Unruhe seiner Bewegung, die Ruhe des Blickes scheint wichtiger. Glatter Boden der Kathedralen vor unserer Zunge. Warum gibt es keine Vereinigung von Kinema und Stereoskop in dieser Weise? Plakate mit Pilsen Wührer aus Brescia bekannt. Die Entfernung zwischen bloßem Erzählenhören und Panoramasehn ist größer als die

---

93 Vgl. Stephan Oettermann: *Das Panorama*. S. 184.

94 Max Brod: *Über die Schönheit häßlicher Bilder*. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit. Wien: Zsolnay (1967).

Entfernung zwischen Letzterem und dem Sehn der Wirklichkeit. (RT, S. 16)

Paradoxerweise sind es gerade die Bilder von Grabdenkmäler<sup>95</sup>, diesen bewegungslosen Steinfiguren und Insignien des Todes, die Kafka lebendiger erscheinen als die Bilder im Kino, denen eine doppelte Bewegung eingeschrieben ist, die der Kamera und die der gefilmten Objekte. Aber genau diese direkte Verbindung des Körpers mit dem Kaiserpanorama ist es, die das Betrachten der Bilder so lebendig macht. Der glatte Boden einer im Guckkasten betrachteten Kathedrale setzt Kafkas Körper fort, seine Zunge rollt sich in das Stereoskop hinein, die Korpora wachsen zum Zeichen ihrer Lebendigkeit ineinander. Um die Bilder herum ranken sich Gedanken, die für ihr Wachstum eine gewisse Zeit brauchen und nach deren Verstreichen ein Denkbild ergeben, das die Signatur seines Betrachters, seiner Betrachterin trägt und doch niemals das seine, das ihre ist. Ein Denkbild ergibt sich dadurch, dass an das Betrachten des Bildes ein Reflexionsvorgang anschließt, der über das jeweilige Bild als dessen Anstoß hinausweist und es zu etwas macht, das es zunächst gar nicht ist.<sup>96</sup>

Ein Bild eines Plakates mit der Werbeschrift für eine italienische Biermarke „Pilsen Wührer“ führt zu Überlegungen über das Verhältnis zwischen dem Sehen, dem stereoskopischen Abbilden und dem Sagen, die untereinander Überlappungen aufweisen, nicht jedoch koextensiv sind. Die Überlegungen finden ihren Ausgang in der Tatsache, dass Kafka und Brod während ihres bereits erwähnten Aufenthaltes in Brescia ein Plakat des Bierproduzenten „Wührer“ mit eigenen Augen gesehen haben. Das Betrachten des Stereoskops liegt zwischen diesem Erlebnis und der sprachlich wie auch graphisch bereits etwas verschobenen Wiedergabe der Worte „Pilsen Wührer“. Diese lautliche Verschiebung zeigt den Abstand an, die das „Erzählenhören“ vom stereoskopischen Sehen und der Wirklichkeit trennt.

---

95 Hanns Zischler hat zwei der von Kafka beschriebenen Stereoskope in seinem Buch abgedruckt. Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino. S. 43 und 46.

96 Vgl. auch die Bemerkung Michael Neumanns: „Es wird [in Kafkas Texten] eine Wirklichkeit entworfen, die vom Bild ausgeht, aber hinter dessen Materialität ausgreift; der imaginierende Blick überwindet das Bild, die mediale Vorgabe figuriert als poetologischer Grund.“ Michael Neumann: „Die 'Zunge', die 'Ruhe', das 'Bild' und die 'Schrift'. Franz Kafkas Phänomenologie des Photographischen.“ In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 76. S. 672 – 695. Hier: S. 675.

Der glatte Boden der Kathedrale führt den Gedanken mit sich, Kinematographen und Stereoskop zu verbinden. Sieht man sich jenes Stereoskop, das Kafka zu diesem Gedanken führte, genauer an, wird ihre Verbindung plausibel.<sup>97</sup> Der in Dunkelheit gehüllte, nur zu erahnende Altar bildet den Fluchtpunkt der Blickperspektive, die zentral den Fluchtlinien einer Säulengalerie hindurch verläuft. Die Säulen, die links und rechts wie Telegraphenmasten entlang der Gleise verlaufen, entwickeln einen Sog zum Fluchtpunkt des Bildes. Könnte man den Säulengang entlangschreiten, würden sich auch die Kunstwerke, die sich um die Säulen gruppieren, einer Betrachtung darbieten. Das Stereoskop erzeugt das Verlangen, in seine Raumtiefe einzutauchen, sich in ihr fortzubewegen.

#### *3.3.4 Zusammenarbeit im Zug bei weiterbrennender Lampe*

In einer gemeinsam unternommenen Eisenbahnfahrt kann man jene „Vereinigung von Kinema und Stereoskop“ erkennen, von der Kafka spricht. Sie lässt den Betrachtenden einerseits die Ruhe des Blickes dank des Abstandes, den die Scheibe zwischen ihnen und den Dingen zu erzeugen in der Lage ist. Andererseits entsteht aber gleichzeitig durch das Durchqueren auf den Gleisen ein kontinuierliches Fließen der stillstehenden Dinge. Und ist es vielleicht mehr als ein schöner Zufall, dass die Idee nach der „Vereinigung von Kinema und Stereoskop“ gerade beim Betrachten eines Stereoskops einer Kirche auftritt, wo doch Michel de Certeau in den „(Kirchen)schiffen“ (KH, S. 212) einen der Prototypen erkennt, der in der Traummaschine der Eisenbahn wiederaufersteht?

Von dem „Niveau wie von vollkommener Ruhe“ (RS, S. 436), das die Bahnfahrt durch ihr sanftes Schaukeln und ihren rhythmischen Gesang bei Richard hervorruft, wurde bereits gesprochen. Nicht jedoch von den Pfiffen der Lokomotive, die alleine dieses Ruhenniveau durchdringen und von Richards selbstverständlichen Vernehmen der Namen der Stationen, die er nie zu passieren glaubte (vgl. RS, S. 437). Auch hier wird eine ähnliche Situation geschildert, wie sie beim Besuch eines Kaiserpanoramas auftritt: vollkommene Ruhe des Blickes, der von einem Glockensignal unterbrochen

---

<sup>97</sup> Hanns Zischler bildet sie in seinem Buch ab. Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino. S. 46.

wird und das „ohne Erstaunen“ (RS, S. 437) zu Stationen führt, die zu durchqueren nie für möglich gehalten wurde.

Das gemeinsame Beschreiben der durchreisten Orte, d.h. ihre Übersetzung aus dem direkten Erleben in eine konstruierte Erzählung, verringert aufgrund des stereoskopischen Effektes der kollaborativen Erzählung den Abstand des bloßen „Erzählenhören[s]“ (RT, S. 16) von der Wirklichkeit. Kollaboratives Schreiben ist in dieser Konstellation, in der es Kafka und Brod betreiben, einem Realismus verpflichtet, der dem Gemacht-Sein der Wirklichkeit hohen Stellenwert beimisst. Richard und Samuel soll es vorbehalten sein, das Schlussbild dieses Kapitels zu zeichnen, in welchem sowohl das Konstruiert-Sein der Wahrnehmung von Wirklichkeit als auch ihre technischen Voraussetzungen zusammenlaufen. In diesem Bild beschreiben Kafka und Brod das Morgenrauen während der Zugfahrt:

Es ist Sonntag, fünf Uhr früh, 27. August. Alle Fenster noch geschlossen, alles schläft. Immer das Gefühl, daß wir in diesen Zug gesperrt, die einzige schlechte Luft weit und breit atmen, während das Land draußen in natürlicher Weise, die man nur aus einem Nachtzug heraus, unter einer weiterbrennenden Lampe, richtig beobachten kann, sich entschleiert. Es ist zuerst von den dunklen Bergen als besonders schmales Tal zwischen ihnen und unserem Zug hergeschoben, dann durch den Morgendunst wie durch Oberlichtfenster weißlich aufgehell, die Matten erscheinen allmählich frisch, wie nie zuvor berührt, saftig grün, was mich in diesem trockenen Jahr sehr in Erstaunen setzt, endlich erbleicht das Gras bei steigender Sonne in langsamer Verwandlung. (RS, S. 434)

Dieses Bild ist antithetisch konstruiert, indem es einerseits die schlechte Luft innerhalb des Zuges und den taufrischen Sommermorgen außerhalb desselben einander gegenüberstellt. Andererseits wird die sich rasch verändernde Perspektive aufgrund der Bewegung des Zuges durch die zähe Langsamkeit, mit der die Veränderung der Lichtverhältnisse das Land verwandelt (saftig grün/erbleichtes Gras), konterkariert, sodass trotz aller Unannehmlichkeiten der Zugfahrt die Ruhe eines Sonntagmorgens gewahrt bleibt.

Im Zentrum dieses Bildes steht jedoch eine starke Behauptung: Das natürliche und alltägliche Morgenrauen kann *nur so*, nämlich unter der Bedingung der nächtlichen

Kerkerschaft im Abteil, die als einzige Freude eine brennende Lampe gewährt, *richtig* beobachtet werden.<sup>98</sup> Mit diesem „Nur-so“ ist das Programm eines konstruktivistischen Realismus formuliert, eines Realismus, der die Voraussetzungen, aufgrund derer wahrheitsfähige Beobachtungen und Aussagen über die Wirklichkeit gemacht und getroffen werden, im Akt der Aussage erst konstruiert. Somit ist das Subjekt den Bedingungen, aufgrund derer es in der Lage ist zu sprechen, nicht mehr unterworfen. Ein dynamisches und antithetisches Setting als Ausgangslage seiner Beobachtungen zu wählen, widerspricht dem rationalistischen Diskurs, in dem sich die Ansicht zur Gewissheit verhärtet hat, dass gerade die Bewegungslosigkeit innerhalb eines Arrangements die Wahrheitsfähigkeit von Sätzen über dieses Arrangement bedingt. Einen Diskurs beherrschen heißt aber nicht, sich widerspruchsfrei seinen Bedingungen zu fügen, sondern seine Bedingungen zu fügen.

Wenn die stillschweigenden Voraussetzungen des Sprechens und Schreibens nicht mehr als Voraussetzungen in Anspruch genommen werden wollen, dürfen oder können, ist es umso wichtiger, sich oder einander im Auge zu behalten. Alexander Kluge formuliert das, im Hinblick auf seine Zusammenarbeit mit Oskar Negt, folgendermaßen:

Das, was wir hauptsächlich tun, unterläuft das klassische Verfahren zur Herstellung formulierter Texte. Es hält sich länger im Bereich des Rohstoffs, der Abwägung auf. Es läßt zu, daß einer ausfertigt, der andere zuhört, bremst oder eins draufsetzt. [...] Wir vertrauen darauf, daß wir verantwortlich handeln. Es passen ja jederzeit zwei abwechselnd auf. (MZ, S. 9)

Im Anschluss an dieses Vertrauen, aufeinander aufzupassen, damit die unterschiedlichen Geschwindigkeiten ausgewogen bleiben (abbremsen oder eins draufsetzen) oder damit das „richtige Beobachten“ keine apokalyptische Sensibilität erzeugt, keinen fundamentalistischen Einschlag erhält oder keine festgefahrenen Muster wiederholt, wird die „weiterbrennende Lampe“ im Zugabteil bedeutsam. Sie

---

98 Wenn Schivelbusch die neue Art der Wahrnehmung anspricht, die die Eisenbahn ermöglicht, meint er, dass „das maschinelle Ensemble [...] sich zwischen den Reisenden und die Landschaft [schiebt]. Der Reisende nimmt die Landschaft durch das maschinelle Ensemble hindurch wahr.“ (GE, S. 28)

führt zunächst zu einer paradoxen Situation. Denn wenn die Lampe im Zugabteil weiterbrennt, verschlechtert sie aufgrund der Spiegelungen, die sie im Abteilfenster erzeugt, die Sichtverhältnisse. Von diesen wird aber gerade behauptet, dass sie hervorragend dazu geeignet seien, das Morgengrauen „richtig“ wahrnehmbar zu machen. Doch die Spiegelungen ermöglichen, sich und einander während des Schreibens und Beobachtens im Auge zu behalten. Die weiterbrennende Lampe ist jenes Detail im Abteil, das alleine jenes „Zugleich“ erfüllt, von dem in der Einleitung von *Richard und Samuel* die Rede ist. Denn „zugleich“, heißt es dort, sollen die „vielen Nuancen, deren Freundschaftsbeziehungen zwischen Männern fähig sind“ und „die bereisten Länder durch eine widerspruchsvolle Doppelbeleuchtung in einer Frische und Bedeutung“ dargestellt werden (RS, S. 420). Und das geht eben nur bei weiterbrennender Lampe.

## 4 Rhizomatisches Schreiben – transversale Gruppen: Deleuze und Guattari

Zwei Jahre nachdem Max Brod und Franz Kafka das erste Kapitel zu *Richard und Samuel* veröffentlicht haben, erscheint Marcel Prousts erster Band des Romanes *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. In diesem wird, ebenso wie in *Richard und Samuel*, von einer Zugfahrt während des Morgengrauens berichtet. Hier ist allerdings der Fahrgast, sichtlich überfordert, dennoch aber bemüht, durch ein Hin- und Herlaufen zwischen den Fenstern

die lückenhaft und in entgegengesetzter Sicht auftauchenden Teile meines schönen scharlachfarbenen, launenhaft flüchtigen Morgenhimmels mir zusammensetzen und auf eine gleiche Fläche aufzutragen, um eine Totalansicht und fortlaufendes Bild davon erlangen zu können.<sup>99</sup>

Der Bahnreisende reichert die kontemplative Situation im Zug, die bereits durch die Fahrtbewegung und die sonnenstandsbedingte Wandlung der äußeren Welt dynamisiert ist, zusätzlich mit seiner Eigenbewegung an. Die fragmentarischen Beobachtungen, wie er sie mal links mal rechts am Fenster macht, werden wie Farben auf eine Leinwand aufgetragen. „So stellt sich“, wie Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* bezüglich dieses Proust-Zitates schreiben, „während des Eisenbahnfahrens keineswegs eine Ganzheit des Geschehens oder die Einheit der Aussichten, sondern eine Ganzheit und Einheit nur der *Transversale* her, die der verwirrte Fahrgast von einem Fenster zum anderen zieht“<sup>100</sup>, um seine Blickfragmente auf eine Fläche aufzutragen.

---

99 Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 2. *Im Schatten junge Mädchenblüten*. Ausgabe in zehn Bänden. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1979). S. 861 f.

100 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977). S. 55. Im Folgenden „(AÖ, S. ...)“.

Dieses Kapitel beginnt zuerst damit, dem Begriff der Transversalität nachzugehen, einem Begriff, den Guattari im Zuge seiner lebenslangen Arbeit in der psychiatrischen Clinique de la Borde entwickelt, der in engem Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen Subjektgruppen und unterworfenen Gruppen steht und sich selbst noch im wohl populärsten Begriff des Schreibduos, dem Rhizom, niederschlägt.

Der Begriff des Rhizoms taucht in den Arbeiten von Deleuze und Guattari zum ersten Mal in ihrem Kafka-Buch<sup>101</sup> auf. Er wird dort verwendet, um das „Prinzip der vielen Eingänge“ (K, S. 7) in Kafkas Werk zu benennen, das den Feind, den Signifikanten, daran hindert, einzudringen. Da das Rhizom kein statischer Begriff ist, sondern ein Gebilde, das permanent neue Verbindungen knüpft, sich ändert, wenn man an anderer Stelle in es einsteigt (vgl. K, 7), ist es nicht dazu geeignet, das Werk Kafkas zu repräsentieren, sondern vielmehr es zu produzieren – eine Opposition, die im Denken Deleuzes und Guattaris wichtig ist. Denn Kafkas Werk will, so lautet ihr Leitspruch, nicht gedeutet, sondern „experimentell erprobt“ (K, S. 7) werden.

Das Ergebnis dieser experimentellen Probe ist kein Werkverzeichnis, keine Summe und auch kein Sublimieren einer Essenz des Kafkaesken, sondern zunächst nichts weiter als ein Buch, das sich kollaborativ mit Funktionen auseinandersetzt, die in Kafkas Texten auftreten. Denn zu zweit, zu dritt, zu viert ist es leichter, sich in Kafkas Bau zurecht zu finden. Eine(r) liest die „Karte des Rhizoms“ (K, 7), der oder die andere(n) verzeichnen markante Punkte, Sackgassen und Fallen. Das Rhizom ist also auch eine Praxis des kollaborativen Schreibens, in der wechselseitig aufeinander aufgepasst wird, ohne zu überwachen, ohne zu homogenisieren. „Wir schreiben dieses Buch wie ein Rhizom“<sup>102</sup> heißt es wenig später im und über den zweiten Teil von *Kapitalismus und Schizophrenie*, *Mille Plateaux*, der den bereits 1976 erstmals veröffentlichten Text *Rhizom* mit leichten Veränderungen zur Einleitung hat.

---

101 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen übersetzt von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Im Folgenden: „(K, S. ...)“.

102 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Hrsg. v. Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (2002). S. 37. Im Folgenden: „(TP, S. ...)“.

Für Deleuze und Guattari bilden Kafkas Überlegungen bezüglich der „kleinen Welt der deutsch jüdischen Literatur“<sup>103</sup> eine solche Einstiegsstelle in das Rhizom. Deleuze und Guattari bestimmen als dritte Eigenschaft einer kleinen Literatur, einer „littérature mineure“, neben der sprachlichen Deterritorialisierung und der unmittelbaren Verknüpfung des Individuellen mit dem Politischen, ein „kollektives Äußerungsgefüge“<sup>104</sup>. Ich versuche zu argumentieren, dass die Beschäftigung Deleuzes und Guattaris mit der kleinen Literatur auch daher rührt, dass sie innerhalb ihrer eigenen kollaborativen Schreibsituation ähnlich kleine Bedingungen herzustellen wünschen, wie sie ihrem Verständnis der „kleinen Literaturen“ nach auch zu Zeiten Kafkas in Prag geherrscht hätten. Kollaboratives Schreiben heißt, die Regionen der eigenen Unterentwicklung finden, die eigene Sprache in die Wüste schicken. Wie kann das unter den Bedingungen einer großen Literatur, wie die französische eine ist, geschehen?

Das Kapitel und damit diese Arbeit schließt mit Bemerkungen, zu denen Roland Barthes Anlass gibt, über einen möglichen Zusammenhang zwischen einer kleinen Literatur, die sich in einem kollektiven Äußerungsgefüge artikuliert, und der kleinen Form.

## 4.1 Transversalität

Transversalität ist ein Begriff, den Félix Guattari in seinen theoretischen Überlegungen über die psychotherapeutische Arbeit in Gruppen verwendet. Eine Gruppe besteht in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausschließlich, wie man zunächst denken könnte,

---

103 <http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1921/bk21-027.htm>. Franz Kafka an Max Brod im Juni 1921. Zugriff 08.02.2013.

104 Burkhardt Kroeber übersetzt „*agencements collectifs d'énonciation*“ mit „*kollektive Aussageverkettungen*“ Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: Kafka. Pour une littérature mineure. Paris: Les éditions de Minuit (1975). S. 33 und (K, S. 26). Die Herausgeber von *Mille Plateaux* weisen jedoch darauf hin (TP, S. 12), dass die Übersetzung von „*agencement*“ mit „*Verkettung*“ sprachlich zu nahe an dem Lacan'schen Begriff der „*Signifikanten-Kette*“ angesiedelt ist, der sachlich jedoch etwas ganz anderes meint. Dieser Ansicht folgend gebe ich Kroebers Übersetzung von „*agencements collectifs d'énonciation*“ mit „*kollektives Äußerungsgefüge*“ wieder.

aus PatientInnen einer psychiatrischen Klinik, sondern umfasst die gesamte Institution, der diese PatientInnen angehören. Im Fall der Klinik zählen daher auch das Pflegepersonal, die Ärztinnen und Ärzte, der Vorstand, die Verwaltung etc. dazu. Da psychische Krankheiten, so der Ansatzpunkt der institutionellen Analyse, nicht separat von den gesellschaftlichen Institutionen, in denen sie entstehen, betrachtet werden können, müssen vor den PatientInnen zuerst die Institutionen analysiert werden. Denn das „sozial Signifikante [wirkt] jeden Augenblick und in allen Lebensbereichen auf das Individuum ein“<sup>105</sup>. Das ist, kurz gesagt, der Grundgedanke der sogenannten institutionellen Analyse, und der laut Guattari vor allem dann von großer Relevanz ist, „wenn man es mit psychotischen Syndromen zu tun hat, die sich unter ausgesprochen »desozialisierten« Aspekten präsentieren.“ (T, S. 40)

Aufgrund ihrer Institutionsbezogenheit ist die institutionelle Analyse eine immanent politische und öffentliche Angelegenheit<sup>106</sup>. Sie wendet sich hier im Wesentlichen gegen Freud, dessen Theorien letztendlich nur einer einzigen Institution eine Wirkmacht auf die Psyche zugestehen, nämlich der Familie. Die Opposition besteht also zwischen den privat(wirtschaftlich) relevanten Neurosen, die die Psychoanalyse zum Ausgangspunkt und Untersuchungsgegenstand nimmt, und den politisch relevanten Psychosen, deren Produktionsbedingungen in den gesellschaftlichen Einrichtungen gesehen werden. Und, um auf einen für das Schreiben wichtigen Unterschied aufmerksam zu machen, es besteht eine weitere Opposition zwischen dem antrainierten Sprechen im Analytikerzimmer, das die PatientInnen dazu bringt, möglichst alle psychischen Inhalte auf deren Familiensituation zu projizieren, und dem Delirium, das „einen welthistorischen, politischen, rassistischen [nicht: rassistischen] Inhalt [hat].“ (AÖ, S. 114)

---

105 Félix Guattari: „Transversalität“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 39 – 55. Hier: S. 39 f. Im Folgenden: „(T, S. ...)“.

106 Vgl. hierzu den Artikel von Rainer Kuhlen, der kollaboratives Schreiben vor allem unter dem Gesichtspunkt seiner politischen Implikationen untersucht. Rainer Kuhlen: „Kollaboratives Schreiben“. In: Christoph Bieber, Claus Leggewie (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag (2004). S. 217 – 239.

Für diesen Ansatz sind die Begriffe der klassischen Psychoanalyse unbrauchbar. Würde die institutionelle Analyse etwa mit dem Freud'schen Begriff der Übertragung arbeiten – einem Begriff, der zur Beschreibung des psychischen Mechanismus' dient, der darin besteht, Familienkonflikte auf außerfamiliäre Beziehungen zu übertragen – würde man die PatientInnen in eine Sackgasse treiben. Denn wenn mit dem Begriff und der Praxis der Übertragung im Rahmen einer psychiatrischen Institution gearbeitet werden würde, hieße das laut Guattari, in den Institutionen und ihren VertreterInnen nichts anderes als eine Kopie der familiären Super-Struktur, des Familiendreieckes „Vater-Mutter-Kind“ zu sehen und somit die PatientInnen erneut mit jener Situation zu konfrontieren, vor der sie womöglich geflohen sind.<sup>107</sup>

Die Organisation und Struktur einer Institution, wie etwa einer psychiatrischen Klinik, sollten daher weder so eingerichtet werden, dass die Institution die Hierarchien der traumatisierenden Situationen ihrer Mitglieder wiederholt, noch dass sich diese an Rollen anpassen müssen, die die Veränderung der traumatisierenden Situation verunmöglichen und sie dazu bringen, mit dieser Situation bloß irgendwie zu Rande zu kommen. Weder, dass ehemalige in Konzentrationslagern Eingesperrte in einer Klinik abermals mit Wächtern und Mauern konfrontiert werden<sup>108</sup>, noch dass die Verinnerlichung des Ödipuskomplex als dessen Lösung angeboten wird, die dazu führt, dass er „durch eine »gute« soziale Integration [...] verlänger[t]“ (T, S. 41) wird.<sup>109</sup> Weder die hierarchisierende vertikale, noch die zähmende horizontale, sondern eine

---

107 Vgl. AÖ, S. 32: „[A]ber warum ihn [den Schizo] erneut dem zuführen wollen, dem er entwichen ist, ihn wieder Problemen aussetzen, die die seinen nicht sind, warum seine Wahrheit verhöhen, guten Glaubens, ihr schon die nötige Ehrerbietung entgegengebracht zu haben, indem man vor ihr in Gedanken den Hut zieht?“

108 Vgl. Félix Guattari: „Einführung in die institutionelle Psychotherapie“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 82 – 97. Hier: S. 82. „Nach der Entlassung aus Gefangenen- und Konzentrationslagern sah eine Reihe von Pflegern und Psychiatern die Probleme des psychiatrischen Krankenhauses mit neuen Augen. Außerstande, konzentrationslagerhafte Institutionen noch länger zu ertragen, begannen sie, kollektiv die Abteilungen zu transformieren, die Mauern niederzureißen und den Kampf gegen den Hunger zu organisieren etc.“

109 Vgl. auch im Anti-Ödipus die Kritik am „double-bind“ der Psychoanalyse: „Wir haben diese Geschichten satt, in denen es einem dank Ödipus gut geht, man an Ödipus krank ist oder unter ihm an den mannigfaltigsten Krankheiten leidet. [...] Aber in beiden Fällen ist man ödipalisiert: hat man Ödipus nicht als Krise, so als Struktur. Also gibt man die Krise weiter an andere, und alles beginnt von neuem.“ AÖ, S. 104 f.

transversale Einrichtung einer Institution wird gefordert. Transversalität steht im Gegensatz zu:

- einer Vertikalität, wie man sie etwa im Schaubild der Struktur einer Pyramide (Chef, stellvertretender Chef etc.) findet;
- einer Horizontalität wie der, die sich etwa im Hof des Krankenhauses, in der Abteilung der Unruhigen oder in der der Bettnäher durchsetzen kann, das heißt in einem Zustand, wo die Leute sich, so gut sie können, mit der Situation arrangieren, in der sie sich befinden. (T, S. 48)

Transversale Gruppen verwirklichen sich in einer multidirektionalen Vielstimmigkeit, durch multiple Ausdrucksformen, die sich durch das Auflösen von Sprechweisen traditioneller Rollen ergeben. Beispielsweise pflegen ChefärztInnen und AssistentInnen untereinander traditionell eine homogene, hierarchisierte Kommunikation, die also bloß einen niedrigen Transversalitätskoeffizienten aufweist (vgl. T, S. 49). Der „Koeffizient der Transversalität« [ist] am Grad der Blindheit eines jeden Personalmitgliedes abzulesen.“ (T, S. 48) Ein hoher Grad an Transversalität wäre dann erreicht, wenn beispielsweise das Reinigungs- und Kochpersonal sich genau so an therapeutischen Maßnahmen, wie sich Ärztinnen und Ärzte sich sowohl am Kochen als auch an den Reinigungsarbeiten beteiligen würden.<sup>110</sup> Dadurch werden Images aufgelöst und die Bedingungen geschaffen, das eigene Ich in Frage zu stellen, um so aktiv an der Freilegung des Gruppenwunsches mitarbeiten zu können.

#### *4.1.1 Subjektgruppen und unterworfenen Gruppen*

Es wäre im Zusammenhang dieser Arbeit unangebracht, die institutionsbezogene Kritik an der Psychoanalyse erneut einzuholen, wenn in ihr nicht die Herstellung von Bedingungen von Bedeutung wären, unter denen das Sprechen in Gruppen unabhängig von Repräsentationsfiguren möglich wird. Die Gruppe der katatonischen Schizophrenen zum Beispiel, „die sich nach dem Modus der Sprechverweigerung

---

<sup>110</sup>Laut Ian Buchanan sei das an der Clinique de la Borde so der Fall gewesen: Ian Buchanan: „Is Anti-Oedipus a May '68 book?“. In: Jeffrey A. Bell/Claire Colebrook (Hg.): Deleuze and History. Edinburgh: Edinburgh University Press (2009). S. 206 – 224. Hier: S. 209.

strukturiert,“ (T, S. 43) wird als eine solche verstanden, die durch ihr Schweigen auf einen der Industriegesellschaft eigenen Konsumzwang reagiert. Ihr Schweigen ist eine „»Aufgabe«“ (T, S. 43). Bei dieser wie auch bei anderen Gruppen kann durch die oft langwierige Arbeit der institutionellen Analyse ein latenter Gruppenwunsch ausfindig gemacht werden, der sich unter den hierarchisierenden, systematisierenden, manifesten Gruppenwünschen verbirgt. Eine Gruppe, die es sich zur Aufgabe macht, ihren Gruppenwunsch zu artikulieren und zu realisieren, nennt Guattari im Unterschied zu unterworfenen Gruppen „Subjektgruppe“ (groupe-sujet): Diese

bemüht sich, Einfluß auf ihr Verhalten zu nehmen, sie versucht, ihr Objekt zu erhellen, und setzt bei dieser Gelegenheit die Mittel für eine solche Aufklärung frei. Schotte sagt über diesen Gruppentypus, daß er hört und gehört wird, daß er die strukturelle Hierarchisierung entlarvt und dadurch Möglichkeiten findet, sich jenseits der Gruppeninteressen zu öffnen. Die unterworfenen Gruppe verfügt über eine solche Perspektive nicht: Sie erleidet ihre Hierarchisierung im Zuge ihrer Anpassung an andere Gruppen. Von der Subjektgruppe könnte man sagen, daß sie etwas *ausdrückt*, während für die unterworfenen Gruppe gilt, daß »ihre Botschaft gehört wird« - gehört, ja, man weiß allerdings nicht wo, noch von wem, in einer unbestimmten seriellen Kette (T, S. 43)

Man könnte bei dieser Bemerkung, dass die Botschaft der unterworfenen Gruppen (groupe assujettis) gehört wird, ohne Kenntnis darüber, von wem und wo, auf Texte Kafkas verweisen, etwa auf *Das Schloß*. Die Botschaften K.s gelangen zwar augenscheinlich irgendwie ins Innere des Schlosses, aber auf welchen Umwegen bleibt immer ungewiss. Jedoch ist zunächst, bevor wir uns den Texten Kafkas und seinem Begriff der kleinen Literatur zuwenden, einerseits die Transversalität als Untersuchungsfeld der Subjektgruppen und andererseits das Verhältnis der Subjektgruppen zu der Sprache bzw. zum Sprechen zu berücksichtigen.

Die Unterscheidung zwischen Subjektgruppen und unterworfenen Gruppen ist keine schematische, sondern eine graduelle. Sie benennt die Pole eines Feldes, das zur Charakterisierung von Gruppenaktivitäten und Sprechweisen dient. Genauso kann auch Transversalität nicht als ein irgendwann einmal erreichter Zustand verstanden werden, sondern als ein Prozess, dessen Entwicklungs- oder Rückbildungsgrade mittels

eines Koeffizienten angegeben werden könnten. Denn „[i]hrer Tendenz nach verwirklicht sie [die Transversalität] sich dann, wenn maximale Kommunikation zwischen den verschiedenen Ebenen und vor allem in verschiedenen Richtungen vor sich geht.“ (T, S. 49) Daher ist es wenig verwunderlich, dass die Transversalität „de[n] eigentliche[n] Forschungsgegenstand einer Subjektgruppe“ (T, S. 49) darstellt. Eine Subjektgruppe versucht also, vertikale Hierarchisierungen aufzubrechen, ihr horizontales Blickfeld zu erweitern und sich anderen Gruppen gegenüber zu öffnen, um gemeinsam an ihrer Situation etwas zu ändern.

Guattari prognostiziert eine Gefahr, die speziell den Subjektgruppen eignet, und wittert im Gegenzug eine Chance, die Kanäle unterworfenen Gruppen revolutionären Zwecken zuzuführen. Hierdurch wird abermals deutlich, dass es sich bei diesem Begriffspaar mehr um Pole als um Etikettierungen und Systematisierungen von Gruppentypen handelt, mehr um Kippfiguren, die innerhalb ein und derselben Gruppe jederzeit in ihr Gegenteil umschlagen können, als um Schema zum eindeutigen Diagnostizieren von Subjektgruppen und unterworfenen Gruppen. Denn jede Subjektgruppe ist permanent mit der Gefahr konfrontiert, durch die eigene Praxis „in der verdummenden Mythologie des »Wir« zu verschwinden“ (T, S. 53) und sich dadurch als Kollektiv selbst eine nur schwer zu erschütternde Statue zu errichten. Ständig droht ihr revolutionäres Sprechen, ein unerschütterliches Parteivokabular auszubilden. Andererseits kann ein solche Partei,

die sich jetzt mehr oder weniger der bestehenden Ordnung gebeugt hat, [...] in den Augen der Massen immer noch den leergelassenen Platz des historischen Subjekts einnehmen und unter Umständen sogar ohne eigenes Zutun zum Subjekt der Aussage eines revolutionären Kampfes werden, zum »Sprachrohr« eines Diskurses, der nicht der ihre ist<sup>111</sup>.

Deleuze nennt im Vorwort zu *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse* bezüglich dieses Einnehmens eines freigelassenen Platzes einer

---

111 Félix Guattari: „Die Übertragung“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 98 – 106. Hier: S. 99.

ehemals revolutionären Partei das Beispiel der „Basken, der irländischen Katholiken etc., an denen sich zeigt, wie die schlimmsten Archaismen revolutionär werden können.“<sup>112</sup> Auch hier findet sich also diese für das Denken von Deleuze und Guattari so charakteristische Figur einer zunächst einfachen Unterscheidung, die jedoch nicht feststeht, sondern in Bewegung gerät, verschiedene Stadien durchläuft, stabile Einheiten fahren lässt, die sich am Ende zu neuen Einheiten reterritorialisieren, um das Spiel unter veränderten Vorzeichen weiterzutreiben.

#### *4.1.2 Das Sprechen in Subjektgruppen*

Wie bereits zuvor erwähnt, ist für jeden Gruppentypus eine eigene Form des Sprechens charakteristisch. Für Subjektgruppen ist hierfür der Term des *Ausdrucks* reserviert, für unterworfenen Gruppen jener der *Botschaft*. Die Botschaft einer unterworfenen Gruppe wird, ich erinnere kurz, von der unterwerfenden Gruppe, die auch den Code zu dieser Botschaft stiftet, zwar gehört, hört selber jedoch nichts. Selbst wo und von wem die Botschaft genau gehört wird, bleibt der unterworfenen Gruppe verborgen. Sie ist gezwungen oder akzeptiert am Ende sogar bereitwillig, den Code zu verwenden, der ihr zugeschrieben wird. Zugleich verstellt dieser Code jedoch den Gruppenwunsch, indem er Figurenschablonen bereitstellt, nach denen Aussagesubjekte gezeichnet werden, die sich als subjektive, personelle Ursache ihrer Äußerung verstehen.

Ein Beispiel aus der Praxis einer PsychoanalytikerIn soll das verdeutlichen: Die Analysierenden empfangen die Botschaften der Analysierten nur insofern, als sie ihre Wünsche in Gestalt einer ödipalen Struktur ausdrücken oder die Botschaft in eine solche übersetzen können. Jede Botschaft muss sozusagen mit einem ödipalen Poststempel versehen werden, um an der analytischen Annahmestelle akzeptiert zu werden. Die Analysierenden haben dafür Sorge zu tragen, „daß kein Strom fließt, der nicht gestempelt, kanalisiert, reguliert ist.“ (AÖ, S. 43) Umso besser funktioniert diese Codierung allerdings, je mehr sich die Analysierten selbst als Analysierende fühlen, wenn sie also nicht nur glauben, etwas Inhaltliches über ihre ödipale Problemlage

---

<sup>112</sup>Gilles Deleuze: „Vorwort. Drei Gruppenprobleme“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 7 – 22. Hier: S. 14.

auszusagen, sondern noch dazu überzeugt sind, dass sie selbst als ödipalisiertes Subjekt die Ursache ihrer Aussagen sind. Wenn sie sich nicht nur als Subjekt verstehen, über das (unter Mithilfe des Therapeuten, der Therapeutin) etwas Inhaltliches als Resultat einer Äußerung ausgesagt wird (sujet d'enoncé), sondern auch als Subjekt, das die Äußerung über sich selbst verursacht (sujet d'enonciation).

Die Psychoanalyse verfährt folgendermaßen: Sie geht von fix und fertigen kollektiven Aussagen ödipalen Typs aus und behauptet, die Ursache für diese Aussagen in einem persönlichen Äußerungssubjekt zu finden, das alles der Psychoanalyse verdankt. Man sitzt von Anfang an in der Falle.<sup>113</sup>

Die Subjektgruppen fragen sich hingegen, ob und wie es möglich sei, dass „der Mensch sein eigenes Gesetz stiftet“<sup>114</sup>. Ein wichtiger Schritt in diese Richtung des kollektiven Autonom-Werdens besteht darin, die je eigenen Ich-Schranken zu senken und von einem kollektiv konzipierten Unbewussten auszugehen, das jedoch nicht als fertiges ahistorisches Produkt vorliegt, sondern das erst produziert werden muss. Je weniger bewusste Ich-Imagos das Feld beherrschen, desto mehr wird einem kollektiv Unbewussten der Weg zu seiner eigenen Produktion freigeschaufelt. Das meint auch die Behauptung Guattaris, dass Subjektgruppen sich „zum Agenten ihres eigenen Todes machen.“ (T, S. 54) Sie werden zu Agenten, die gemeinsam eine bestimmte Frequenz anstimmen, um hierdurch ihre eigenen „Statue[n] des Kommandanten“ (T, S. 52) zum Zerspringen zu bringen. Die Subjektgruppe hört und wird gleichzeitig gehört, wie in einem Chor.

Guattari behauptet von der GTPSI (groupe de travail psychothérapie institutionnelle), der er selber angehört und die in vielem als Vorbild für eine Subjektgruppe zu dienen scheint: „Wir sind heute das unbewusste Subjekt der Psychologie von morgen, das Unbewusste derer, die morgen ihre Psychiatrie machen,

---

113 Gilles Deleuze: „Vier Thesen über die Psychoanalyse“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12005). S. 75 – 83. Hier: S. 79.

114 Félix Guattari: „Die Übertragung“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. S. 104.

allerdings nur, solange sich diese Gruppe auf die Wahrheit hinbewegt.“<sup>115</sup> Ziel ist es, innerhalb der Gruppengespräche, der Gruppenarbeit, des kollektiven Schreibprozesses etc. Begriffe zu finden, die untereinander eine gewisse Konsistenz aufweisen, sich aber nicht von den Codes etablierter und unterwerfender Gruppen zu nähren, und wenn doch, dann als Transformationsbasis, als Material bereitgestellt zur Decodierung und Neuarrangierung.

Dieses Sprechen ist von einem gegebenen Kreislauf bestimmt; aber es bringt auch eine Anzahl von Informationen in dessen offene Totalisation ein, es kapitalisiert einen bestimmten Ausdruck, der sich als Kode auf die Totalität der im Umlauf befindlichen Sprache einschießt. Wir benutzen Begriffe (Institution, Psychiatrie), die auch von anderen verwendet wurden, von denen wir aber hier einen determinierten privaten Gebrauch machen. Aus diesem Grunde tendieren wir zur Konstitutierung einer *subjektiven Gruppeneinheit*, indem wir den Sinn der vielgebrauchten Konzepte in andere Bahnen lenken. Von ihr ist auch die Erkenntnis der *subjektiven Konsistenz* des Dialoges von sozialer Person zu sozialer Person abhängig. Wir verschaffen uns Eingang in die bestehenden psychoanalytischen Gesellschaften, in die marxistischen, die christlichen, die existentialistischen Schulen.

Dass hier bereits von „Konsistenz des Dialoges“ die Rede ist, lässt bereits den „Begriff“ der „Konsistenzebene“ - auch Immanenzebene genannt - anklingen<sup>116</sup>, den Deleuze und Guattari zwanzig Jahre später in ihrem letzten Buch *Was ist Philosophie?*<sup>117</sup> gebrauchen. Er bezeichnet dort das vorbegriffliche Milieu, auf welchem sich philosophische Begriffe verdichten, sich wie die Puzzleteile verschiedener Puzzlespiele fragmentarisch auf ihr bewegen und collageartige Siedlungen bilden, wo sie aufeinander einwirken, ohne sich zu totalisieren.

---

115 Félix Guattari: „Einführung in die institutionelle Psychotherapie“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 82 – 97. Hier: S. 87.

116 Obwohl sich die Konsistenzebene in *Was ist Philosophie?* nicht dialogisch herstellen lässt.

117 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1996). S. 44: „Die Ebene ist es, die den Zusammenschluß der Begriffe mit stets anwachsenden Verbindungen garantiert, und es sind die Begriffe, die die Besiedelung der Ebene in einer stets neuen, stets variablen Krümmung gewährleisten.“

Man könnte diese Bewegungen auf dem Tisch, der diese Puzzlespiele trägt, auch missverständlich so bezeichnen: die Bedingungen eines Diskurses verändern. Die Diskussion um die Subjektgruppe würde sich so scheinbar von den PatientInnen einer psychiatrischen Institution hin zu einem Gesprächskreis eifriger Intellektueller verschoben haben. Hier gilt jedoch umso mehr die Offenheit der Gruppe zu betonen, als es mehr und mehr den Anschein gewinnt, hier würde sich ein äußerst elitäres Projekt entfalten. Die Kraft ihrer Kritik besteht aber gerade darin, dass eine grell heterogene Gruppe sich aufeinander einlässt, zustimmt, „durch das Sprechen des Anderen entblößt zu werden“ (T, S. 53), Widersprüchen mit Humor begegnet und dadurch ein neues Gruppengesetz begründet, „dessen »Initiationseffekte« bestimmte Zeichen an den Tag – oder vielmehr in die Dämmerung – bringen, die bisher verdrängte, transzendente Aspekte des Wahnsinns vergegenwärtigen.“ (T, S. 53) Die Wahnsinnigen sind in der Subjektgruppe der Clinique de la Borde ein integraler Bestandteil und nicht bloß Untersuchungsobjekte, denen man nur deshalb genau zuhört, weil aus ihren Äußerungen womöglich Material für den neuesten Aufsatz zu entnehmen wäre. Sie sind vielmehr selbst Teil eines kollektiven Äußerungsgefüges, das sich aus transpersonellen Elementen zusammensetzt, ohne sich als eine Einheit abzuschließen. Sie sind Mitbegründer jener Ebene, jenes Tisches, auf dem Wortströme zu konsistenten Aussagen gerinnen.

## 4.2 Der japanische Ringkämpfer als Gemeinschaftsarbeiter – Darstellungen der Asignifikanz

„Es gibt kein Äußerungssubjekt, es gibt nur Gefüge, die Aussagen produzieren.“<sup>118</sup>  
Alles entscheidende spielt sich auf der Ebene der maschinellen Wunschgefüge und kollektiven Äußerungsgefüge ab, die selbst asignifikant sind, gleichwohl sie Signifikanz erzeugen können. Diese Theorie ist ein immer neu zu erstellender Zwischenbericht, der

---

118 Gilles Deleuze: „Vier Thesen über die Psychoanalyse“. S. 80.

zugleich auch die Versuchsanordnung des eigenen kollaborativen Schreibexperimentes charakterisiert. Dieses widersetzt sich jedoch hartnäckig seiner Darstellbarkeit.

Auch Alexander Kluge, der gemeinsam mit Oskar Negt eine ähnlich große Textmasse in Bewegung gesetzt hat wie Deleuze und Guattari, berichtet von der Schwierigkeit, das gemeinsame Arbeiten darzustellen. „Offensichtlich betreffen alle diese Eindrücke, die rasch und als Bilder in Erscheinung treten, nicht die Arbeit selbst. Nur die Menge von gedruckten Buchstaben zeigt, daß wir eine Menge Lebenszeit miteinander konsumiert haben. Es scheint, wir waren bei dieser Arbeit konzentriert.“ (MZ, S. 5) Nichtsdestoweniger entstehen Texte wie Kluges *Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit*, Deleuzes *Brief an Uno: Wie wir zu zweit gearbeitet haben*<sup>119</sup> oder Brods *Zusammenarbeit mit Franz Kafka*<sup>120</sup>. Drei Texte über kollaboratives Schreiben, die alle alleine geschrieben wurden.

Was bedeutet es jedoch genau, wenn Deleuze und Guattari behaupten, das kollektive Äußerungsgefüge sei asignifikant, und in welchem Verhältnis steht diese Asignifikanz zu den Versuchen, diese Gefüge darzustellen? Sehen wir uns hierzu einen Kommentar von Gilles Deleuze an, in dem er den gemeinsamen Schreib- und Arbeitsprozess beschreibt:

Félix und ich beschlossen also zusammenzuarbeiten. Anfangs ging es über Briefe. Und dann von Zeit zu Zeit Arbeitssitzungen, wo der eine dem anderen zuhörte. Wir haben uns sehr amüsiert. Einer von uns beiden redete immer zuviel. Es kam oft vor, daß der eine einen Begriff vorschlug, der dem anderen nichts sagte, erst mehrere Monate später, in einem anderen Kontext, konnte er ihn gebrauchen.<sup>121</sup>

Im *Anti-Ödipus*, von dessen Verfertigung Deleuze hier spricht, werden einige neue Wortkreationen in die Diskussion um das Unbewusste eingeführt (Wunschmaschine,

---

119 Gilles Deleuze: „Brief an Uno: Wie wir zu zweit gearbeitet haben“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12005). S. 223 – 225.

120 Max Brod: „Zusammenarbeit mit Franz Kafka“. In: Rolf Italiaander (Hg.): Herder-Blätter. Faksimilie-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas. Hamburg: Freie Akademie der Künste in Hamburg. S. VII – IX. Hier: S. VIII.

121 Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972 – 1990*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1993). S. 26.

Strom-Einschnitt, etc.) und zahlreiche Konzepte aus anderen Bereichen importiert (z.B. organloser Körper aus den Arbeiten Antonin Artauds). So spielt Marx' Kritik an der kapitalistischen Produktionsordnung neben Releaux' Maschinentheorie<sup>122</sup> genau so eine wichtige Rolle wie die Texte von Antonin Artaud, Samuel Beckett und Georg Büchner. Den Leitfaden für eine immanente Kritik geben die Schriften Kants. Usw.

Dadurch entsteht eine ungeheure Begriffsdichte, die die Lesenden vor Herausforderungen und Schwierigkeiten stellt, wenn sie an den Text mit dem Anspruch eines lückenlosen Nachvollzugs herantreten. Man muss als Lesende(r) dem Text lange zuhören, den Begriffen bis in jene Kontexte folgen, in denen sie für einen selbst zu gebrauchen sind. Und dennoch können sie in anderen Kontexten nach wie vor befremdlich wirken. Die Leseerfahrung korrespondiert demnach mit Deleuzes Beschreibung seiner Zusammenarbeit mit Guattari. Im Schreib- und Leseprozess bildet sich eine gewisse Begriffskonsistenz erst heraus, die Begriffe zirkulieren zuerst in einem mehr oder weniger flüssigem Zustand, als bloßer flatus vocis, als bloßer Lufthauch, auf einer umrissenen Problemebene, wo sie erst mit der Zeit zu brauchbaren Begriffen gerinnen. Bereits die Metaphorik der Flüssigkeit und Festigkeit weist auf ein Wahrheitskonzept, das mit einem Cartesianischen Cogito nichts mehr zu tun hat und daher auch kein festes Bedeutungsinventar voraussetzen kann.

Die Kontrastfolie zu dieser Begriffskonsistenz, die sich erst im Arbeitsprozess anreichert, bietet abermals die Psychoanalyse: Gemäß Deleuze und Guattari hat die Psychoanalyse die Entwicklung genommen, die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen als Produktivkraft des Unbewussten zugunsten der theatralen Repräsentation von Ödipus und Hamlet unter den Küchentisch fallen zu lassen und unter den Teppich zu kehren. Mehr und mehr neige sie dazu, das gesamte Unbewusste nach der signifikanten Struktur des Familiendreieckes auszumessen. Alle Begriffe, die sie entwickelt, würden dazu tendieren, sich dieser segmentierten Struktur

---

122 Deleuze und Guattari verweisen nur an einer Stelle, und das auch nur indirekt, auf Releaux (AÖ, S. 179 f.). Wolfgang Schäffner kann jedoch plausibel machen, inwiefern Releaux' Theorie einen „spezifischen Ausgangspunkt für die Rekonstruktion einer diskursiven Formation [bildet], in der Wunschmaschinen auftauchen können.“ Wolfgang Schäffner: „Technologie des Unbewußten“. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München: Fink Verlag (1996). S. 211 – 229. Hier: S. 214.

zu fügen<sup>123</sup>. Dieses ödipale Dreieck könnte man ein signifikantes Gefüge nennen, würde man dadurch nicht die konstante Verwendung des Begriffes „Gefüge“ aufs Spiel setzen, das in der Terminologie von Deleuze und Guattari für asignifikante Verbindungen reserviert ist.

Ein Gefüge ist aber genau so wenig zeichenhaft wie das Maschinenensemble in einer Fabrikshalle. Oder, um ein anderes Beispiel zu wählen, das Deleuze aus Kleists Prosatext *Über das Marionettentheater*<sup>124</sup> entnimmt: Das Gefüge bestehend aus einem Puppenspieler und seiner Marionette ist zu allererst solcherart, dass die Verbindungslinie zwischen der Hand und dem Schwerpunkt der Puppe nicht signifikant ist:

Der Puppenspieler handelt nicht gemäß Bewegungen, die bereits die gewünschten Figuren darstellen würden. Er bewegt seine Marionette gemäß einer vertikalen Linie, auf der sich der Schwerpunkt oder besser der Leichtigkeitspunkt der Marionette verschiebt. Es ist dies eine vollkommen abstrakte, nicht figurative Linie, die ebensowenig symbolisch wie figurativ ist.<sup>125</sup>

Diese Linie, auf der sich der Schwer- bzw. Leichtigkeitspunkt<sup>126</sup> der Puppe permanent bewegt, wird nicht aus der Summe der Puppenfäden gebildet, sie ist abstrakt, d.h. ohne einen festen Umriss<sup>127</sup> und kann daher auch nicht figurativ sein. Sie konvertiert

---

123 Vgl. AÖ, S. 32 f.: „Die große Entdeckung der Psychoanalyse war die Wunschproduktion, waren die Produktionen des Unbewußten. Mit Ödipus wurde diese Entdeckung schnell wieder ins Dunkel verbannt: an die Stelle des Unbewußten als Fabrik trat das antike Theater, an die Stelle der Produktionseinheiten des Unbewußten trat die Repräsentation, an die Stelle des produktiven Unbewußten trat ein solches, das sich nur mehr ausdrücken konnte (Mythos, Tragödie, Traum ...).“

124 Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“. In: ders.: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Mit Anmerkungen von Christine Ruhrberg. Stuttgart: Reclam (<sup>3</sup>2002). S. 79 – 87.

125 Gilles Deleuze: „Zwei Systeme von Verrückten“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>2005). S. 12 – 17. Hier: S. 12.

126 Deleuze spricht von Leichtigkeitspunkt, da der Vorzug der Puppe, die Herr C. in Kleists Erzählung gedenkt, bei einem geeigneten Mechaniker in Auftrag zu geben, sich neben der fehlenden Zier durch ihre „antigrav[en]“ Eigenschaften auszeichnet. Vgl. Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. S. 82 f.

127 Vgl. Gilles Deleuze: „Acht Jahre danach“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>2005). S. 168 – 172. Hier: S. 170. „Die

jedoch in weiterer Folge zu figurativen Linien, sie bildet durch ihre Bewegungen Zeichen aus. Die Puppe senkt den Kopf. Also ist sie traurig. Aber zuerst ist das Gefüge in seinem technischen, maschinellen Aspekt asignifikant. Im *Rhizom*-Plateau taucht das Beispiel des Marionettenspielers ein weiteres Mal auf. Hier wird vor allem betont, dass die Figuren der Marionette keine Projektionen des Willens des Marionettenspielers darstellen, sondern beide zusammen, die Nerven-Gespinnste des Marionettenspielers und die Fäden-Gespinnste der Puppe, ein Rhizom, eine Mannigfaltigkeit bilden, die nicht in Subjekt/Objekt und Attribut aufgeteilt werden kann.<sup>128</sup>

Wie stellt sich das Problem der Darstellung des Arbeitsprozesses in anderen kollektiven Äußerungsgefügen? Oskar Negt und Alexander Kluge erachten in ihrer Zusammenarbeit auch den Abbau des Ich samt seiner Konkurrenzmechanismen als geeignetes Mittel zum „»Flüssigmachen der versteinerten Verhältnisse«“ (MZ, 10), wie Kluge eine Parole der 68er-Protestbewegung zitiert. Aber dennoch stellen sie in ihrer, wie Kluge selbst auch sagt, „»gefügeartigen Arbeit«“ (MZ, S. 12) vor allem den Rohstoffcharakter ihres Sprach- und Arbeitsmaterials in den Vordergrund. Die Formulierungen, mit denen sie ihren Arbeitsprozess beginnen, sind vergleichsweise ungeschliffen und mündlichen Charakters:

Im Ergebnis haben wir die Rohstoffebene gestärkt. Ich hatte bemerkt, daß Oskar Negt im ersten Zugriff eine Sache, auf die er sich konzentriert (gleich ob er sie billigt, gegen sie protestiert, erregt oder sachlich ist), mit wenigen Worten treffend skizziert. Das macht jeder Erzähler so. Er hat ein Bild in seinem Kopf, dieses Bild ist vielgestaltig emotional begleitet, und er sucht den direktesten Ausdruck, um sich einem anderen mündlich mitzuteilen. [...] Man muss diesen Rohstoff gleich diktieren. (MZ, S. 10 f.)

---

abstrakte Linie ist die Linie, die keinen Umriss bildet, die zwischen den Dingen verläuft, die mutierende Linie.“

128 „Eine Mannigfaltigkeit hat weder Subjekt noch Objekt, sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne daß sie sich dabei verändert (die Kombinationsgesetze wachsen also mit der Mannigfaltigkeit). Als Rhizom oder Mannigfaltigkeit betrachtet sind die Fäden der Marionette nicht an den angeblichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers gebunden, sondern an die Mannigfaltigkeit von Nervenfasern, die in anderen, mit den Fäden der ersten verbundenen Dimensionen eine zweite Marionette bilden“ (TP, S. 18)

Dieses Äußerungsgefüge, insofern ein Diktiergerät zu seinem funktionstüchtigen Ensemble gehört, ist auch eines der Maschinen und der Technik. „*Kollektive Äußerungsgefüge* funktionieren tatsächlich unmittelbar in *maschinellen Gefügen*“<sup>129</sup>, heißt es im *Rhizom-Plateau*. Nun wäre es fehlgeleitet, diese Schreib- und Sprechtechnik als eine zu betrachten, die am mündlichen Sprachmaterial nur deshalb interessiert ist, um aus ihm Aussagen zu entnehmen, die entstanden sind, während dem oder der Sprechenden das Herz auf der Zunge liegt. Vielmehr wird eine Grammatik der geschichtlichen Erfahrung, die im rohstofflichen Ausdruck gespeichert ist, gegen eine „bloß sprachliche Grammatik“ (MZ, S. 11) ins Feld geführt. Diese bloß sprachliche Grammatik wird von der Grammatik der geschichtlichen Erfahrung überstrapaziert und zu Einbußen ihrer Verwaltungshoheit über den Erzählstrom der Gesellschaft gezwungen. So wird der Text reicher an geschichtlicher Erfahrung. Dieses Verfahren kommt dem sehr nahe, was Deleuze und Guattari unter „lebendiger Ausdrucksmaterie“ verstehen:

Überall zieht sich quer durch die organisierte Musik eine Gegenlinie, die sie aufhebt, überall schneidet eine Fluchtlinie quer durch die Sinnsprache, um eine lebendige Ausdrucksmaterie freizusetzen, die nur noch für sich selber spricht und nicht mehr der Formung bedarf.“ (K, S. 30)

Eine Materie, die nicht mehr der Formung bedarf. Das könnte man auch einfach „Rohstoff“ nennen. Auch Alexander Kluge verweist, sowie auch Deleuze, auf einen Text von Heinrich von Kleist, um die Schreibearbeit im kollektiven Gefüge zu thematisieren. In *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*<sup>130</sup> berät ein Ich in einem briefähnlichen Text seinen AdressatInnen, „zur Fabrikation [ ]einer Idee auf der Werkstätte der Vernunft“<sup>131</sup> das Gespräch mit einem oder einer Bekannten zu suchen. Nicht, dass die Bekannten erst durch Informationen, Ermutigungen oder

---

129 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Hrsg. v. Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (52002). S. 16. Im Folgenden: „(TP, S. ...)“.

130 Heinrich von Kleist: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: ders.: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Mit Anmerkungen von Christine Ruhrberg. Stuttgart: Reclam (32002). S.88 -94.

131 Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. S. 89.

Denkanstöße eine Hilfestellung bieten würden. Sie sollen vielmehr als *reine* AdressatInnen, als ansprechbares Gesicht dienen und so den Redefluss – oft auch durch die Verzögerung der Redegeschwindigkeit – aufrecht zu erhalten. Kleist nennt als geschichtliches Beispiel für eine Rede, deren Inhalt erst im Reden entstanden ist, Mirabeaus Donnerkeil<sup>132</sup>, also ein Beispiel aus der Geschichte, das ihre Grammatik offenlegt.

Diese asignifikanten Äußerungsgefüge scheinen seine Akteure dazu einzuladen, sie rückblickend erst recht mit entsprechenden Bildern auszustatten, um so ihrer Asignifikanz ein Image anzuheften. Ein gelungenes Beispiel hierfür gibt Gilles Deleuze in seinem *Brief an Uno: Wie wir zu zweit gearbeitet haben*. Er betont hier, wie übrigens auch Alexander Kluge und Kafka an jeweiliger Stelle<sup>133</sup>, die Unvereinbarkeit ihrer individuellen Eigenheiten, die das Schreiben und Denken betreffen. Und doch sind es gerade diese Eigenheiten, diese Singularitäten, die, wenn man sie aneinanderfügt, zu einem schlagkräftigen Ensemble mutieren:

Félix hat immer viele Seiten gehabt, er arbeitete in der Psychiatrie, in der Politik und mit Gruppen. Er ist ein Gruppen-»Star«. Oder vielmehr sollte man ihn mit einem Meer vergleichen: dem Anschein nach ständig in Bewegung, unentwegt funkelnd. Er kann von einer Tätigkeit zur anderen wechseln, er schläft wenig, er reist, er *hört nie auf*. Er verfügt über außergewöhnliche Geschwindigkeiten. Ich dagegen bin eher wie ein Hügel: ich bewege mich sehr wenig, bin außerstande, zwei Dinge gleichzeitig zu tun, meine Ideen sind fixe Ideen, und wenn ich mich – selten – rege, handelt es sich um innere Bewegungen. Ich schreibe gern allein, spreche aber nicht gern, außer in den Vorlesungen, wo das Wort einer anderen Ordnung untersteht. Zu zweit hätten wir, Félix und ich, einen guten japanischen Ringer abgegeben.<sup>134</sup>

Der Brief ist an Kuniichi Uno, der die Texte von Deleuze und Guattari ins Japanische übersetzt, adressiert. Gerade das Bild des japanischen Ringkämpfers ist demnach zum

---

132 Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. S. 90 f.

133 Franz Kafka: „Ich und Max müssen doch grundverschieden sein“ (TB, S. 258); Kluge: „Wir arbeiten ja zusammen, nehme ich an, weil wir Gegensätze sind, man könnte sogar sagen, unvereinbare Gegensätze.“ (MZ, S. 7).

134 Gilles Deleuze: Brief an Uno: Wie wir zu zweit gearbeitet haben. S. 223.

Export in den japanischen Kulturraum ein geeigneter Transporter. Man könnte, in Anspielung auf das Kleist-Zitat<sup>135</sup>, fasst meinen: l'idée vient en écrivant.

### 4.3 Kafka und die kleine Literatur

Deleuzes und Guattaris Konzept des kollektiven Äußerungsgefüges entwickelt sich vor allem in Bezug auf sprachliche Minderheiten, sei es die jüdisch-deutsche oder tschechisch-habsburgische, über deren Verhältnis sich Kafka in einem frühen Tagebucheintrag (TB, S. 312 - 326) und einem zehn Jahre später verfassten und an Brod adressierten Brief<sup>136</sup> äußert. In den von Kafka im Tagebuch so genannten „kleine[n] Literaturen“ (TB, S. 326), die er nicht nur bezüglich der Anzahl und marginalisierten Situation ihrer VertreterInnen sondern auch hinsichtlich deren Talentes als klein empfindet, können sich die gleichen „Vorteile der literarischen Arbeit“ (TB, S. 312) entwickeln, wie sie auch in großen, etablierten Literaturen zu finden sind. Ja, die kleinen Literaturen haben sogar darüber hinaus den Vorteil einer größeren Lebhaftigkeit, der diesen „Mangel[ ] bedeutender Talente“ (TB, S. 314) aufwiegt. Oder genauer, dieser Vorteil entsteht in einer kleinen Literatur nicht trotz, sondern in Folge von fehlenden Talenten<sup>137</sup>, da es hier „keine Schriftsteller gibt, vor dessen Begabung wenigstens die Mehrzahl der Zweifler zu schweigen hätte“ (TB, S. 314).

Deleuze und Guattari differenzieren nicht zwischen dem Tagebucheintrag und dem Brief an Brod, obwohl das Tagebuch von der „gegenwärtigen jüdischen Literatur in Warschau“ und „der gegenwärtigen tschechischen Literatur“ (TB, S. 312) im Speziellen handelt. Der Brief an Brod betrifft hingegen allgemeiner die

---

135 Kleist übersetzt in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* die französische Redensart „L'appétit vient en mangeant“ in „L'idée vient en parlant“. Vgl. Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. S. 88.

136 Vgl. Fußnote 103.

137 Das ignoriert etwa der Aufsatz von Gabriele von Bassermann-Jordan, wenn sie schreibt, dass eine kleine Literatur laut Kafka am mangelnden Talent ihrer Schriftstellenden „leide“. Vgl. Gabriele von Bassermann-Jordan: „Franz Kafka, die »kleine Litteratur« und das Tschechische“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Nr. 35/2 (2010). S. 98 – 121. Hier: S. 120.

deutschsprachige jüdische Literatur, ohne einen bestimmten Nationenbezug. Im Brief kommentiert Kafka die Rolle Karl Kraus', der in der „kleinen Welt der deutsch jüdischen Literatur [herrscht]“<sup>138</sup>, und dessen von Kafka überwiegend positiv bewertete Operette mit dem Titel *Literatur Oder man wird doch da sehen*<sup>139</sup>. Diese lobende Erwähnung von Kraus magischer Operette in Kafkas Brief an Brod ist an dieser Stelle bemerkenswert, da *Literatur* ein Gegenangriff auf Franz Werfels Theaterstück *Der Spiegelmensch* darstellt, in das Werfel eine Kraus-Karikatur eingeflochten hat. Noch dazu hat der Förderer Werfels, Max Brod, seine eigenen Streitigkeiten mit Karl Kraus bezüglich antisemitischer Abdrucke in der Fackel.<sup>140</sup> Es rumort in der der Welt der kleinen Literatur.

Diese fehlende Differenzierung von Seiten Deleuzes und Guattaris hat zur Konsequenz, dass ihr eigenes Konzept einer „littérature mineure“ durch die Textgrundlage, die sie zu beanspruchen vorgeben, nicht gedeckt ist<sup>141</sup>. So erwähnen sie etwa die Unmöglichkeit zu schreiben, von der Kafka im Brief an Brod spricht, und begründen diese mit der zehn Jahre älteren Bemerkung aus den Tagebüchern: „Nicht zu schreiben war unmöglich, weil das unsichere und unterdrückte Nationalbewußtsein geradezu zwangsläufig auf die Literatur angewiesen ist (in ihr »bekommt der literarische Streit in größtem Ausmaß eine wirkliche Berechtigung«, T 130).“ (K, S. 24) Aus dieser fehlenden Differenzierung können sie allerdings für ihr eigenes Konzept großes Kapital schlagen, da sie nun die Minderheit hoch drei als Untersuchungsgegenstand gewinnen, nämlich die Sonderstellung der in Prag lebenden,

---

138 <http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1921/bk21-027.htm>. Franz Kafka an Max Brod im Juni 1921. Zugriff 08.02.2013.

139 Karl Kraus: *Literatur oder Man wird doch da sehn*. Genetische Ausgabe und Kommentar herausgegeben von Martin Leubner. Göttingen: Wallstein Verlag (1996).

140 Vgl.: Gaëlle Vassogne: *Max Brod in Prag. Identität und Vermittlung*. Tübingen: Niemeyer Verlag (2009). S. 189 f.

141 Michael Schmitt reiht dieses Vorgehen unter die Techniken ein, mittels denen eine Idee in ein Konzept transformiert werden kann. Er nennt diese Technik in Bezug auf die auch hier zitierte Textstelle „Dekontextualisierung“. Vgl. Michael Schmitt: „'Der Einfall eines Dilettanten [...]': Zum Ort von Kafkas Überlegungen zu kleinen Literaturen“. In: Bernd Neumann/Andrzej Talarczyk (Hg.): *Kleine Literaturen. Ein polnisch-deutschnordisches Symposium*. Aachen: Shaker (2010) [Polygon. Jahrbuch des Instituts für moderne Fremdsprachen, Bd. 6]. S. 113 – 128. Hier: S. 116.

tschechisch sprechenden und auf Deutsch schreibenden jüdischen AutoInnen: die Minderheit der Minderheit der Minderheit.

#### 4.3.1 Kafkas „kleine Litteraturen“

Welches Bild zeigt sich aber, wenn man die Tagebucheintragung und den Brief an Brod getrennt voneinander betrachtet? Die sich über drei Tage erstreckende Tagebucheintragung, die sich insbesondere der tschechischsprachigen Gegenwartsliteratur zur Jahrhundertwende widmet<sup>142</sup>, könnte man in vier, den Schreibunterbrechungen teilweise folgenden Segmente einteilen: Das vierte und am einfachsten zu bestimmende Segment besteht aus dem „Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen“, das dem vorangegangenen Text erst in einer zwei Tage später verfassten Fortsetzung angefügt wurde (TB, S. 326). Im ersten Segment<sup>143</sup> behauptet Kafka, dass kleine Litteraturen dieselben Vorteile wie große Litteraturen genießen, trotz ihrer bloß scheinhaften Breitenwirkung<sup>144</sup>. Das zweite Segment nennt die Vorteile, die eine kleine Literatur über die der großen Litteraturen hinaus noch hat<sup>145</sup>. Das dritte Segment wird vom zweiten durch eine Zäsur getrennt, die in der Bemerkung zum Ausdruck kommt, die Kafka über die Befangenheit macht, mit der alte Schriften einer

---

142 Wie gesagt, der Eintrag handelt von einer einfachen Minderheit bzw. von einer Minderheit zum Quadrat, nämlich der „gegenwärtigen jüdischen Literatur in Warschau“ und „der gegenwärtigen tschechischen Literatur“ (TB, S. 312). Gabriele von Bassermann-Jordan untersucht Kafkas Kenntnisstand der tschechischen Literatur und kommt zu dem Schluss, dass Kafka die tschechische Literatur zwar tatsächlich gut gekannt hat, seine Charakteristik einer kleinen Literatur sich jedoch nicht auf die gegenwärtige tschechische Literatur beziehen lässt, sondern mehr auf das poetische Programm der „nationalen Wiedergeburt“, das bis ca. 1850 vorherrschend ist. Vgl. Gabriele von Bassermann-Jordan: „Franz Kafka, die »kleine Litteratur« und das Tschechische“. S. 114 – 121.

143 Das erste Segment: „25. XII (1911) Was ich durch Löwy [...] diesen Anschein hat.“ (TB, S. 312 - 314)

144 Dass es sich hier um einen beidseitigen Vorteil von kleinen und großen Litteraturen handelt, fällt bei Deleuze und Guattari unter den Tisch. Denn zu diesen gemeinsamen Vorteilen zählen unter anderen auch „die Veredelung und Besprechungsmöglichkeiten des Gegensatzes zwischen Vätern und Söhnen“ (TB, S. 313), von denen Deleuze und Guattari jedoch behaupten, sie würden ausschließlich zu den „Ziele[n] einer kleinen Literatur“ (K, 25) zählen.

145 Das zweite Segment: „Die Lebhaftigkeit einer solchen Litteratur ist sogar größer als die einer talentreichen [...] wenn er ihn auch nicht kennt und trägt.“ (TB, S. 314 f.) Inklusive: „Die alten Schriften bekommen [...] durch alle diese Bemerkungen gezogen wird.“ (TB, S. 321)

kleinen Literatur beurteilt werden: „Schließlich heißt aber Befangenheit nicht nur die Verhinderung des Ausblicks, sondern auch jene des Einblicks, wodurch ein Strich durch alle diese Bemerkungen gezogen wird.“ (TB, S. 321)

Nach diesem Strich durch alle Bemerkungen ist für das dritte Segment<sup>146</sup> charakteristisch, dass nicht mehr immer eindeutig zu beurteilen ist, ob die Aussagen nun die große oder die kleine Literatur betreffen und, wenn sie tatsächlich die kleinen Literaturen betreffen, ob diese Bemerkungen nun noch als Vorteile gewertet werden können. Der Strich durch alle Bemerkungen heißt jedoch nicht, dass sie einfach nur falsch wären, sondern dass die Aussagen gespalten werden, dass sie eine Vorder- und eine Rückseite erhalten haben.

Das folgende Zitat setzt den Text nach der zäsiierenden Durchstreichung direkt fort und soll illustrieren, wie unklar die Referenzen auf das Schema der kleinen oder großen Literatur vollzogen sind. Aus diesem Grund zitiere ich es trotz seiner Länge ganz:

Weil die zusammenhängenden Menschen fehlen, entfallen zusammenhängende litterarische Aktionen. [Eine einzelne Angelegenheit wird in die Tiefe gedrückt, um sie von der Höhe beobachten zu können, oder sie wird in die Höhe gehoben damit man sich oben an ihrer Seite behaupten kann. Falsch.] Wenn auch die einzelne Angelegenheit oft mit Ruhe durchdacht wird, so kommt man doch nicht bis an ihre Grenzen, an denen sie mit gleichartigen Angelegenheiten zusammenhängt, am ehesten erreicht man die Grenze gegenüber der Politik, ja man strebt sogar danach, diese Grenze früher zu sehen, als sie da ist, und oft diese sich zusammenziehende Grenze überall zu finden. Die Enge des Raumes, ferner die Rücksicht auf Einfachheit und Gleichmäßigkeit, endlich auch die Erwägung, daß infolge der inneren Selbstständigkeit der Literatur die äußere Verbindung mit der Politik unschädlich ist, führen dazu, daß die Literatur sich dadurch im Lande verbreitet, daß sie sich an den politischen Schlagworten festhält. (TB, S. 321 f.)

Das Fehlen von zusammenhängenden Menschen und zusammenhängenden literarischen Aktionen scheint zunächst vorrangig die großen Literaturen zu betreffen, gleichwohl nicht nur von ihr sondern auch von den kleinen Literaturen behauptet wird (Segment 1), dass „das einheitliche Zusammenhalten des im äußern Leben oft untätigen und

---

146 Das dritte Segment: „Weil die zusammenhängenden Menschen [...] über Leben und Tod aller herbei.“ (TB, S. 321 f.)

immer sich zersplitternden nationalen Bewußtseins“ (TB, S. 312 f.) zu den Vorteilen der literarischen Arbeit gehört. Der Klammerausdruck, der mit einem (semantischen, moralischen oder gefühlten<sup>147</sup>?) „Falsch“ abschließt, scheint mit dem Niederdrücken der Angelegenheiten auf das Vorherrschen einer Meisterschaft in großen Literaturen zu verweisen. Das Hochhalten der Angelegenheiten klingt hingegen mehr nach einer Praktik der kleinen Literaturen, oder genauer, nach einer Praktik der Geschichtsschreibung einer kleinen Literatur, die die „Kraft einer im einzelnen schlechten Literatur [besonders wirkungsvoll zeigt]“ (TB, S. 314).

Je weiter man aber in der Lektüre dieses Absatzes voranschreitet, desto mehr drängt sich der Eindruck auf, er handle vielmehr, trotzdem er von „einzelnen Angelegenheiten“ berichtet, von den kleinen als von den großen Literaturen, zumal sie auch in der „Enge des Raumes“ ihre angrenzenden Angelegenheiten suchen und diese auch „am ehesten“ in Bezug auf die Politik finden. Wenn Deleuze und Guattari diese Textstelle für ihre Argumentation heranziehen, klingt die Sache jedoch ganz anders. Sie machen sehr prompt ihren Punkt: Die einzelnen literarischen Angelegenheiten, die bei Kafka noch „am ehesten“ gegenüber der Politik aneinander treffen und selbst dann nur eine „äußere Verbindung“ eingehen, verknüpfen sich bei Deleuze und Guattari „unmittelbar mit der Politik“ (K, S. 25). Und kann es tatsächlich so eindeutig als Vorteil gelten, wenn sich literarische Angelegenheiten zum Zweck ihrer Verbreitung an literarische Schlagworte heften? Man kann darin zumindest auch einen großen Nachteil sehen.

Kafkas Tagebucheintrag könnte man wohl auch mit den Worten „Vom Nutzen und Nachteil der kleinen Literatur für ihr Leben“ betiteln, um darauf hinzuweisen, dass Kafka ähnlich wie Nietzsche in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung*<sup>148</sup> eine Kippfigur konstruiert, die kritische Schwellen zwischen dem Nutzen und Schaden einer Sache zu lokalisieren versucht. Auch die miteinander in Kontrast gesetzten Klein- und

---

147 Kafka schreibt, kurz vor dem Schema zur Charakteristik von kleinen Literaturen, von dem „Gefühl des Falschen das [er] beim Schreiben habe“ (TB, S. 325). Dieses Gefühl vergleicht er mit der Situation, in der einer vor zwei Bodenlöcher sitzend auf Erscheinungen wartet, wobei diese immer aus dem „falschen“ hervordringen.

148 Friedrich Nietzsche: „Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“. In: ders.: Kritische Studienausgabe Bd 1. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: DTV-Verlag (©2003). S. 243 – 334.

Groß-Topographien, vom in sich geschlossenen Dorf im „Alpen-Thal“<sup>149</sup> bis zur großen Kulturnation, sind die Orte der beiden Texte. Und selbst der Glaube an die gute Nation, selbst wenn er nach dem verbrauchten 20. Jahrhundert befremdlich wirkt, hat sowohl bei Nietzsche als auch bei Kafka beizeiten einen festen Platz in ihrer Argumentation.

Der Nutzen einer kleinen Literatur besteht, wie schon gesagt, darin, dass ihre VertreterInnen mehr oder weniger „geschlossen“ zusammenhängen, ohne dass ein Glied der Kette eine Vorrangstellung genießen würde. Eine herausragende Figur würde ein inkonstantes Wertniveau und so Lücken im Gefüge verursachen, durch das sich, vom Glanz der Meisterschaft angelockt, völlig Untalentierte in die Literatur einschleichen könnten. Wenn jedoch der literarische Wettstreit innerhalb der kleinen Literaturen erlahmt und nur mehr aus Befangenheit die eigene Literatur gefeiert wird, können die Schriftstellenden „in der verdummenden Mythologie des »Wir« zu verschwinden“ (T, S. 53) drohen, wie Guattari es nennt. Die Gruppe verliert an Transversalität, je mehr sie sich von anderen Gruppen abschottet und in ihren eigenen Reihen Vorbilder auszeichnet, die multidirektionale Kommunikation verhindern. Denn so hätte auch hier in einer kleinen Literatur die „Mehrzahl der Zweifler zu schweigen“ (TB, S. 314).

#### *4.3.2 Deleuzes und Guattaris Littérature Mineure*

In der experimentellen Erprobung Deleuzes und Guattaris skizzieren sie ausgehend von Kafkas Beiträgen zu dem, was er eine kleine Literatur nennt, das Konzept des Minoritären. Sie nehmen an, dass jede Literatursprache bereits eine Reihe von Deterritorialisierungen und Reterritorialisierungen durchlaufen hat. Mit De- und Reterritorialisierung bezeichnen Deleuze und Guattari ein Wechselspiel von Gebietsbesetzungen, die entweder wieder aufgelöst werden, um andere Gebiete zu besetzen, oder die die bereits besetzten Gebiete anders und mehrfach besetzen, ohne dabei die Alternativen durch die ausschließende Disjunktion eines „Entweder-Oder“<sup>150</sup>

---

149 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. S. 252.

150 Diese logische Operation, die gleichzeitig auch eine physikalische ist, haben Deleuze und

voneinander zu trennen. Das Ensemble bestehend aus dem Mund, den Zähnen und der Zunge befreit sich beispielsweise von seiner ursprünglichen Bestimmungen, eine Maschine zur Verarbeitung des Nahrungsstromes zu sein, wenn es sich zum Organ des Sprechens entwickelt<sup>151</sup>. Und doch existieren beide Besetzungen nebeneinander, ohne sich auszuschließen<sup>152</sup>.

Aber auch ein tatsächlicher Ortswechsel gilt als Deterritorialisierung, die einen Sprachwechsel und somit eine erneute Deterritorialisierung des Sprechens zur Folge hat. Der Sprachwechsel erfolgt ausgehend von einem Sprechen, das zunächst von einer „»vernikulare[n]«, bodenständige[n], territoriale[n] oder Mutter-Sprache“ (K, S. 34) besetzt ist und in eine „»vehikulare«, vermittelnde, städtische, Staats- oder gar Weltsprache“ (K, S. 34) überwechselt. Aber auch sie bestehen vielmehr nebeneinander. Gemäß Henri Gobards Vier-Sprachen-Modell, das Deleuze und Guattari hier zitieren, geschehen ähnliche De- und Reterritorialisierungsprozesse auch bei den weiteren Sprachübergängen: nämlich a) bei dem Übergang zu einer „»referentiale[n]«, Maßstäbe setzende[n] Sprache, d.h. [zu einer] Sprache des Sinns und der Kultur, die eine kulturelle Reterritorialisierung betreibt“, und b) dem Übergang zu einer „»mythische[n]« Sprache am Horizont der Kulturen, d.h. [zu der] Sprache der geistigen oder religiösen Reterritorialisierung.“ (K, S. 34)

Bezeichnend für alle diese Deterritorialisierungsbewegungen ist es, dass sie sich immer wieder in einem „Sinn“ reterritorialisieren. Gibt die Ess-Maschine die Zunge als Geschmackssinn frei, reterritorialisiert sie sich im Sinn der Laute, die das Sprechorgan erzeugt. Auch wenn die gewohnten Ausdrücke in neuen Kontexten gebraucht werden, endet diese Deterritorialisierung des Sinns immer wieder darin, ihn mit einer Bedeutung auszustatten.

---

Guattari bereits im *Anti-Ödipus* ausgearbeitet und bemerkt, dass die Psychoanalyse einen exklusiven statt einen inklusiven Gebrauch von ihr macht. Vgl. AÖ, S. 96 – 99.

151 „Jede Sprache, gleich ob arm oder reich, impliziert eine Deterritorialisierung des Mundes, der Zunge und der Zähne. Mund, Zunge und Zähne finden ihre ursprüngliche Territorialität in der Nahrung.“ (K, S. 29)

152 Vgl. AÖ, S. 49: „Ein Organ kann, gemäß seinen verschiedenen Anschlüssen, mit mehreren Strömen verbunden sein; es kann zwischen mehreren Ordnungen entscheiden, kann zuweilen sogar die Ordnung eines anderen Organs übernehmen (der appetitlose Mund).“

Hierin, in dieser permanenten Reterritorialisierung, ist auch der Grund zu sehen, weshalb Deleuze und Guattari sich so vehement dagegen wehren, Kafka *interpretieren* zu wollen. Interpretation wird hier als eine Tätigkeit verstanden, die einem buchstäblichen Ausdruck auch noch eine metaphorische oder allegorische Dimension zuschreibt, die mit diesem „eigentlich“ gemeint seien, oder vorsichtiger, die dieser Ausdruck eigentlich bedeute. Sie wollen hingegen das Werk Kafkas als ein Rhizom erforschen. Um aber eine Mannigfaltigkeit, ein Rhizom zu fabrizieren, reicht es nicht aus, immer und immer wieder eine weitere Sinn-Dimension hinzuzufügen, sondern es muss in allen Dimensionen das Eine, die eindeutige Bedeutung abgezogen werden. „Wenn eine Mannigfaltigkeit gebildet werden soll, muß man das Einzelne abziehen, immer in n-1 Dimensionen schreiben.“ (TP, S. 16)

Kafka erfindet in dieser deterritorialisierten Situation einer kleinen Literatur einen Weg, so Deleuze und Guattari, der es ermöglicht, der permanenten Reterritorialisierung der freigegebenen Gebiete zu entgehen, einen Weg, den sie die absolute Deterritorialisierung nennen. Diese besteht darin, dass die Sprachlaute nicht mehr Geräusche sind, die sich in den Sinn reterritoralisieren, sondern nur mehr als lautliche Intensitäten funktionieren:

das Piepsen, das Gregors Worte entstellt, das Pfeifen der Maus, das Husten des Affen; auch der Klavierspieler, der nicht spielt, die Sängerin, die nicht singt, die ihren Gesang gerade durch ihr Nichtsingen hervorbringt, die musizierenden Hunde, die mit ihrem ganzen Körper musizieren, ohne Musik zu machen. (K, S. 30)

Laut Deleuze und Guattari ist es aber Kafka alleine, der diesen Weg erfindet und bestreitet, ganz ohne den Vorteil, in einem kollektiven Äußerungsgefüge einer kleinen Literatur aufgehoben und rückversichert zu sein. Denn die Prager Schule habe die Deterritorialisierung des Ausdrucks auf einem anderen Wege bestritten, nämlich durch den Versuch, das „papierene Deutsch artifiziell“ aufzublähen, indem „sämtliche Ressourcen eines Symbolismus, einer Hellseherei, einer esoterischen Sinngebung, eines verborgenen Signifikanten“ (K, S. 28) ausgebeutet wurden. Die Prager Schule, sich auf Klaus Wagenbach beziehend nennen Deleuze und Guattari Gustav Meyrink und Max

Brod, durchlaufe diese Deterritorialisierungsposten, um schließlich in einer mythischen Sprache zu landen, in der sie eine ursprüngliche Territorialität, einen unsichtbaren Signifikanten erkennen würden.

Implizit ist während des Lesens des *Kafka*-Buches klar, dass der sogenannte Prager Kreis hier den falschen Weg gegangen ist und Kafka in seiner Art, das Deutsche wörtlich in die Wüste zu schicken anstatt in die Tropen, wo exotische Metaphern und bunte Allegorien blühen, der eigentliche Meister innerhalb der kleinen, deutschsprachigen Literatur in Prag ist.

#### *4.3.3 Kollaboratives Schreiben in der kleinen Literatur*

In einer kleinen Literatur sind die Voraussetzungen für kollaboratives Schreiben, auch wenn ein solches in den Bemerkungen Kafkas keine Rolle spielt, in besonderen Maßen günstig. Aber nicht zufällig fallen Kafkas Bemerkungen über die kleine Literatur genau in jenen Zeitraum, in dem er gemeinsam mit Max Brod das erste Kapitel zu *Richard und Samuel* ausarbeitet. Sofern anzunehmen ist, dass sich Kafka, trotz seiner bis dato nicht erfolgten literarischen Publikationen, als Teil der kleinen Literatur Tschechiens betrachtet, ist die Rolle Max Brods von großer Bedeutung, da er die Voraussetzungen für Zusammenarbeit begünstigt. Er ist es schließlich, der Kontakte knüpft, vermittelt, Zeitschriften gründet, zur Publikation anregt und dergleichen.

Des Weiteren wäre wichtig zu erwähnen, dass die meisten VertreterInnen der kleinen Literatur Tschechiens dem Schreiben nicht als Brotberuf nachgehen. „Dem Berufe nach ist Samuel Sekretär eines Kunstvereines, Richard Bankbeamter.“ (RS, S. 419) Sie seien, wie es Michael Schmitt nennt, in einem positiven Sinn „Dilettanten“<sup>153</sup>, d.h. Schriftstellende, die dem Schreiben aus Freude nachgehen, denen es nicht an Einfällen mangelt, lediglich an der Sicherheit in ihren Arbeitsmethoden. Das setzt aber Konkurrenzmechanismen außer Kraft und schafft positive Voraussetzungen für Zusammenarbeit.

---

153 Michael Schmitt: „'Der Einfall eines Dilettanten [...]’ Zum Ort von Kafkas Überlegungen zu kleinen Literaturen“ . S. 114 f.

Welche Rolle spielt aber die „littérature mineure“ innerhalb der kollaborativen Schreibsituation von Deleuze und Guattari, wo doch anzunehmen ist, dass ein Schreib-Duo, das Begriffe wie den des kollektiven Äußerungsgefüges prägt, nicht voraussetzungslos ein Interesse für kleine Literaturen entwickelt. Und tatsächlich treffen, wie Deleuze und Guattari feststellen, die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur nicht bloß auf Sonderliteraturen wie die Tschechische zu,

sondern [auf] die revolutionären Bedingungen jeder Literatur, die sich innerhalb einer sogenannten »großen« (oder etablierten) Literatur befindet. Auch wer das Unglück hat, in einem Land mit großer Literatur geboren zu sein, muß in seiner Sprache schreiben wie ein tschechischer Jude im Deutschen oder ein Usbeke im Russischen: schreiben wie ein Hund sein Loch buddelt, wie eine Maus ihren Bau gräbt. Dazu ist erst einmal der Ort der eigenen Unterentwicklung zu finden, das eigene Kauderwelsch, die eigene Dritte Welt, die eigene Wüste. (K, S. 27)

Nun sind aber beide, sowohl Deleuze als auch Guattari, Betroffene dieses schrecklichen Unglücks, „in einem Land mit großer Literatur geboren zu sein.“ Wie sind aber die Versuche bestellt, dieses Unglück positiv zu wenden und zu den Regionen der sprachlichen Unterentwicklung vorzudringen?

Man könnte einen dieser Wege in ihrer Beschäftigung mit dem Delirium sehen<sup>154</sup>, jener Verlautbarung des Maschinen-Codes, jenem die geschichtlichen und ökonomischen Prozesse aufzeichnenden Redestrom, vor dem die Organisationskräfte der Psychoanalyse und die Verwertungslogik des Kapitalismus vollständig versagen. Folgt man dem Delirium, so wie es Deleuze und Guattari verstehen, ist es reine Ausdrucksmaterie, die nicht, nach dem Lacan'schen Diktum, strukturiert ist wie eine Sprache und eine signifikante Kette bildet, sondern eher „einem Jargon, einem offenen und polyvoken Gebilde“ (AÖ, S. 49) ähnlich ist. Jargon – das ist auch das Wort, das Kafka verwendet, um die Eigenart der jiddischen Sprache zu fassen. Der Jargon hat

---

154 Vgl. etwa auch: Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2000). [Aesthetica]. S. 16: „Leichter wird sichtbar, was die Literatur in der Sprache macht: Sie entwirft in ihr, wie Proust sagt, eben eine Art Fremdsprache, die weder eine andere Sprache noch wiederentdeckter Dialekt, sondern ein Anders-Werden der Sprache ist, eine Minorisierung jener großen Sprache, ein Delirium, das sie fortreißt, eine Hexenlinie, die aus dem herrschenden System ausbricht.“

„keine Grammatiken [... und] besteht nur aus Fremdwörtern. Diese ruhen aber nicht in ihm, sondern behalten die Eile und Lebhaftigkeit, mit der sie genommen wurden. Völkerwanderungen durchlaufen den Jargon von einem Ende bis zum anderen.“<sup>155</sup> Auch diese Art von deliriertem Maschinencode ist a-grammatikalischen und translingualen Charakters, ja er überschreitet sogar die Grenze von laut- und schriftsprachlicher Äußerungen querfeldein ins Bildhafte:

Homogen ist keine Kette, jede ähnelt vielmehr einer Aufreihung von Buchstaben verschiedener Alphabete, wo plötzlich ein Ideogramm, ein Piktogramm, das kleine Bild eines vorbeiziehenden Elefanten oder der aufgehenden Sonne erscheint. Plötzlich taucht in der Phoneme, Morpheme etc. durcheinandermischenden – aber nicht zusammensetzenden – Kette der Bart von Papa auf, der erhobene Arm von Mama, eine Haarschleife, ein Flic [fr. Bulle], ein Schuh. (AÖ, S. 50)

Solch ein delirierter Maschinencode, diese Wüste des Französischen, wird in der Clinique de la Borde gesprochen, in der ja der Versuch unternommen wird, mit ÄrztInnen, dem Pflegepersonal, dem Vorstand und vor allem auch mit den PatientInnen gemeinsam eine Subjektgruppe zu bilden, nicht mit dem Ziel, die PatientInnen einfach zu resozialisieren, sondern mit dem Anspruch, einen Gruppenwunsch zu artikulieren, der auf die Veränderungen der krankmachenden Institutionen abzielt. Die Gruppenäußerung ist also „unmittelbar mit der Politik verknüpft.“ (K, S. 25) Auch die beiden anderen Merkmale kleiner Literaturen treffen auf die Situation in der Klinik zu, insofern die PatientInnen deterritorialisieren leben und kollektiv sprechen.<sup>156</sup>

Aber was geschieht in dieser Klinik konkret? In der Clinique de la Borde gibt es einen Patienten namens R.A., der zu Félix Guattari besonderes Vertrauen fasst. Nachdem sich R.A. auf das Anraten Guattaris hin durch das Abzeichnen von Kafkas

---

155 Vgl. Franz Kafka: „Konvolut 'Einleitungsvortrag über Jargon' (Februar 1912)“ In: ders.: Nachgelassene Schriften und Fragmente. Hrsg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1993). S. 188 – 193. Hier: S. 189.

156 „Das also sind die drei charakteristischen Merkmale einer kleinen Literatur: Deterritorialisierung der Sprache, Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische, kollektive Aussageverkettungen. (K, S. 27)

Schloß-Roman – denn lesen und schreiben konnte R.A. nicht mehr – ein provisorisches Ich aufbauen konnte<sup>157</sup>, begann er selbst Tagebuch zu führen. Dort schreibt er:

Ich sage »kurz«, als wäre ich eine lebendige und zugleich tote Dampfmaschine, die von Zeit zu Zeit mit ihrem Dampf leise Töne von sich gibt, ja, die das sogar regelmäßig tut, als wäre sie durch die Töne ihrer Dampfträume ein ganz klein wenig aufgewacht.<sup>158</sup>

Das Wort „kurz“ - ausgesprochen wie eine Zombie-Dampfmaschine – ist völlig desemantisiert, rein rhythmisch und affektiv, einen Schreck hervorrufend, um ein klein wenig aus den Dampfträumen aufzuwachen. Das Wort hat einen intensiven, und keinen signifikanten Gebrauch, wie auch die von ihm oft verwendete Phrase „Maman, mon manger“<sup>159</sup> oder wie für Kafka das Wort „Milena“ (vgl. K, S. 31).

Ein zweiter Weg, um in die unterentwickelten Regionen des Französischen vorzudringen, wäre innerhalb der kollaborativen Schreibsituation selbst zu suchen. Wir erinnern uns an den die Bemerkung Deleuzes, in der er über die Konsistenzbildung der Begriffe während ihrer gemeinsamen Arbeit spricht.<sup>160</sup> Im direkten Anschluss erwähnt Deleuze, dass Guattari die eben beschriebenen Erfahrungen aus der Clinique de la Borde mit in das gemeinsame Schreiben einbringt. Bemerkenswert ist, welche Aufgabe im Schreiben Deleuze sich selbst zuschreibt:

Félix behandelt das Schreiben wie einen Schizo-Strom, der alle möglichen Sachen mit sich führt. Mich dagegen interessiert, daß eine Seite nach allen Enden flieht und daß sie trotzdem in sich geschlossen ist, wie ein Ei.<sup>161</sup>

---

157 Vgl.: Félix Guattari: „Monographie über R.A.“. In: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 107 - 112. Hier: S. 110.

158 R.A.: „Zusammenbruch eines noch nicht gelebten Lebens. Verlust des »Ich«. Auszüge aus dem Tagebuch von R.A.“. In: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 113 – 126. Hier: S. 113.

159 R.A.: Zusammenbruch eines noch nicht gelebten Lebens. S. 126 [Anmerkung des Übersetzters].

160 Vgl. S. 65 dieser Arbeit.

161 Gilles Deleuze: Unterhandlungen. S. 26. Das französische Wort „écriture“, das hier mit „Schrift“ übersetzt wird, kann bekanntlich auch „das Schreiben“ bezeichnen, was mir in diesem Zusammenhang, der den Prozesscharakter ihrer Arbeit thematisiert, treffender zu

Es ist zunächst erstaunlich, dass Deleuze von einer Buch- oder Papierseite, page, spricht, so als sei für ihn das Schreiben oder die Schrift etwas, das sich an den Größen einer Industrienorm ausrichtet. Deleuze setzt mit dieser Bemerkung das Schreiben jedoch vielmehr in ein Näheverhältnis zu den bildenden Künsten, vor allem zur Malerei, denn für ein Textproduktionsverständnis, das sich diskursive Kohärenz zum Ziel setzt, wären wohl variable Kapitelgrößen, die sich dem Gegenstand anpassen, geeigneter als das Papierformat. Innerhalb der Kohärenzbemühungen durch Kapitelrahmungen werden die Seitenumbrüche als unvermeidbares Übel betrachtet, das sich im Lesefluss schon irgendwie verlaufen wird. Deleuze nimmt sie hingegen als eigene, geschlossene Flächen wahr, die als Fragmente mit anderen Fragmenten aneinandergereiht ein ensembleartiges Buch ergeben. Um über das Verhältnis zwischen den Manuskriptseiten und dem erwerbbaaren Produkt im Bücherregal, das vermutlich die Enden der Manuskriptseiten entweder über- oder unterschreiten wird, mehr sagen zu können, müsste man sich jedoch das hand- oder maschinenschriftliche Material genauer ansehen. Denn das in sich geschlossene Ei des Schreibpapiers wird ohne Zweifel zum Rührei des Buchpapiers.

Des Weiteren hat es mit der Verwendung des Begriffs „Ei“ seine eigene, nicht gerade unkomplizierte Bewandnis. Das Ei gilt in den Schriften von Deleuze und Guattari wohl als der organlose Körper in seiner reinsten Form – als ein in sich geschlossener Körper, der noch keine Organe ausgebildet hat, der z.B. nicht aufgrund bestimmter Ausbildungen zwischen männlich und weiblich unterscheiden lässt; ein Körper, der nichts weiter als materielle Potenz birgt. Und doch ist der organlose Körper nicht etwas, das man hat oder das man ein für alle mal ist, sondern er ist eine Praxis, die sich gegen den in einem Organismus gefangenen Körper zur Wehr setzt und seine durch Organbestimmung erzwungene Totalisierung absetzt. „Tatsächlich fehlen dem organlosen Körper keine Organe, es fehlt ihm bloß ein Organismus, d. h. jene Organisation der Organe.“<sup>162</sup> Die Organe werden ihrem eindeutigen Zweck entrissen.

---

sein scheint. Der letzte Satz lautet im Original „Ca m'intéresse qu'une page fuie par tous les bouts, et pourtant qu'elle soit bien fermée sur soi comme un œuf.“ Auch das französische „bout“ wäre wohl treffender mit „Ende“ oder als mit „Seite“ übersetzt; „page“ macht klar, dass es sich um eine Buch- oder Schreibpapierseite handelt und nicht „coté“. Ich habe das Zitat dementsprechend verändert.

162 Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation. Bild und Text. Hrsg. v. Gottfried Böhm,

„Die Malerei setzt uns überall Augen ein: ins Ohr, in den Bauch, in die Lungen (das Gemälde atmet...)“ (B, S. 36), genauso wie uns die Musik „ein Ohr in den Bauch, in die Lungen [setzt]“ (B, S. 37) Die Malerei schafft organlose Körper, die wiederum die Augen der Betrachtenden freisetzt, ihnen einen organlosen Körper macht, das Auge an die Stelle des Ohres setzen<sup>163</sup>, dem Blick eine haptische Qualität geben, etc. Darum gewinnt die Rezeption des Gemäldes einen intensiven Gegenwartsbezug. „Gegenwart, Gegenwart, das ist das erste Wort, das einem vor einem Gemälde Bacons in den Sinn kommt.“ (B, S. 35)

Es wäre aber falsch zu denken, dass die Leinwand für die Malenden oder das Blatt Papier für die Schreibenden in irgend einer Form einen privilegierten Platz der Desorganisation bereitstellen würden. Sie sind keine organisationsfreien Zonen, sie sind ganz im Gegenteil einer abstrakten Organisation unterworfen, sie sind, obwohl sie leer zu sein scheinen, mit Klischees beschmiert. Etwa dem Klischee, dass die Farben und Linien, die Worte und Sätze in einer Projektions- und Repräsentationsbeziehung zu den Gegenständen und Sachverhalten stünden. Der Maler „malt also nicht, um auf der Leinwand ein Objekt zu reproduzieren, das als Modell fungiert, er malt auf bereits vorhandene Bilder, um ein Gemälde zu produzieren, dessen Funktionsweise die Bezüge zwischen Modell und Kopie verkehren wird.“ (B, 55)

Genauso besteht das Schreiben für Deleuze gewiss nicht darin, „seine Erinnerungen [...], seine Reisen, seine Lieben und seine Trauer, seine Träume und seine Phantasmen“ zu erzählen.<sup>164</sup> Sondern die Literatur „[entdeckt] unter den scheinbaren Personen die Macht eines Unpersönlichen [...], das keineswegs eine Allgemeinheit, sondern eine äußerste Singularität ist: ein Mann, eine Frau, ein Tier, ein Bauch, ein Kind“<sup>165</sup>. Die Macht des unbestimmten Artikels und der dritten Person reißt die Organe aus ihrem bestimmten Zusammenhang, lässt sie fliehen, obgleich sie auf einer Seite geschlossen zirkulieren, wie in einem Ei.

---

Karlheinz Stierle. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag (1995). S. 33. Im Folgenden „(B, S. ...)“.

163 Das Auge ins Ohr setzen: Vgl. Francis Bacons Portrait des „schreienden“ Papstes Innozenz X.

164 Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1990). [Aesthetica]. S. 12.

165 Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. S. 13.

Gemeinschaftsarbeiten sind in anderen Bereichen der Kunst häufiger anzutreffen als in der Literatur. Insofern ist der konzeptionelle Schritt des Schreibens in Richtung der Malerei weniger verwunderlich, als es zunächst den Anschein hat. Somit setzen Deleuze und Guattari zu einem Aufholmanöver an, das den Abstand zwischen der bildenden Kunst und der Literatur ein wenig verkleinern soll. Besonders in Bezug auf *Tausend Plateaus*, das hinsichtlich der Frage, was ein Buch sein kann, neue Maßstäbe zu setzen versucht, wird das besonders deutlich. Es ist nicht in (Anfang-, Höhepunkt<sup>166</sup>- und Schluss-)Kapiteln geschrieben, so betonen Deleuze und Guattari in der kurzen Vorbemerkung, sondern in Plateaus – in „in sich selbst vibrierenden Intensitätszone[n], die sich ohne jede Ausrichtung auf einem Höhepunkt oder ein äußeres Ziel ausbreite[n]“ (TP, S. 37), wie es später heißt.<sup>167</sup> Zu untersuchen wäre außerdem, welche Verbindung die Bilder, die den jeweiligen Plateaus vorangestellt sind, mit dem Text eingehen. Auch die Arbeiten von Alexander Kluge und Oskar Negt beziehen ihre Collage- und Montagetechnik aus der bildenden Kunst und aus dem Film.

Man kann sich daher fragen, ob der Ausspruch Brion Gysin aus den 1960er Jahren, dass die Literatur fünfzig Jahre hinter der Malerei zurück liege<sup>168</sup>, was die Zusammenarbeit betrifft, heute noch zutreffend ist.

#### *4.4 Zusammenarbeit und kleine Form*

Deleuze spricht von einem Blatt Papier, das eine Zone reiner Intensität bildet, von dem aus sich das Schreib-Plateau der Zusammenarbeit ausbreitet. Alexander Kluge

---

166 Auf Französisch eindeutiger: „l'orgasme“. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions Minuit (1980). S. 32.

167 Auch Max Brod berichtet, dass der einzige Spannungsmoment aus *Richard und Samuel* in der ausbrechenden Cholera (einem weiteren organlosen Körper) besteht. Vgl. Fußnote 92. Der Bahnreisende in Marcel Proust *Recherche* scheint seine Beobachtungen auch auf eine Art und Weise anzustellen, wie die Malenden ihre Bilder malen, nämlich indem er seine Beobachtung des Morgenhimmels auf eine gleiche Fläche aufträgt. Vgl. S. 53 dieser Arbeit.

168 William S. Burroughs/Brion Gysin: *The third Mind*. New York: The Viking Press (1978). S. 38: „Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' techniques to writing “

und Oskar Negt schreiben in einer Nachbemerkung zu ihrer zweibändigen Ausgabe *Der unterschätzte Mensch*: „Dieses Buch hat uns erschöpft. Es ist ein Fragment. In Einschätzung des Gegenstandes, von dem wir handeln, wollen wir auch nichts anderes. Man muß die Lücken mitlesen.“<sup>169</sup> Kafkas und Brods Romanprojekt ist Fragment geblieben, hat jedoch auch dem Plan nach nie die narrative Dramaturgie einer großen Form angestrebt, sondern die stationsähnliche Aneinanderreihung von doppelbelichteten Eindrücken bei gleichzeitiger Berücksichtigung des Verhältnisses der freundschaftlichen Gemeinschaftsarbeiter zueinander. Alle drei Schreibgruppen scheinen in kollaborativen Angelegenheiten auf die kleine, fragmentierte Form zu setzen, oder ja, gar auf sie angewiesen zu sein.

In Kafkas Tagebüchern findet sich am 31. 12. 1911 – also zur Zeit der gemeinsamen Arbeit an *Richard und Samuel* - eine interessante Überlegung bezüglich des gemeinsamen Schreibens, die ein Arbeitsproblem anspricht, das beinahe unweigerlich zur kleinen Form führt:

Am Morgen fühlte ich mich zum Schreiben so frisch, jetzt aber hindert mich die Vorstellung, daß ich Max am Nachmittag vorlesen soll, vollständig. Es zeigt dies auch, wie unfähig ich zur Freundschaft bin, vorausgesetzt, daß Freundschaft in diesem Sinne überhaupt möglich ist. Denn da eine Freundschaft ohne die Unterbrechungen des täglichen Lebens nicht denkbar ist, so wird, bleibe auch ihr Kern unverletzt, eine Menge ihrer Äußerungen immer wieder weggeweht. Aus dem unverletzten Kern bilden sie sich allerdings von neuem, aber da jede solche Bildung Zeit braucht und auch nicht jede erwartete gelingt, kann selbst abgesehen von dem Wechsel der persönlichen Stimmungen niemals dort angeknüpft werden wo das letztmal abgebrochen wurde. (TB, S. 331)

Kafka spricht hier von einer Freundschaft im gemeinsamen Schreiben, deren Möglichkeit sich noch nicht einmal erwiesen hat. Ihre zarten Versuche, sich zu entwickeln, werden durch Zwänge des Alltages – die Beschäftigung in ihren Büros - unterbrochen. Aber ist der Textstrom durch die täglichen Erfordernisse einmal abgerissen, kann beim nächsten Mal nicht wieder einfach nahtlos an seiner Bruchstelle

---

169 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch*. Bd. 2. *Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins (1991). S. 1245.

angeknüpft werden. So ergibt sich notwendig ein fragmentarischer Text, der in seinem Ausgangsmaterial aus nichts anderem als Kürzest-Fragmenten, aus Notizen besteht.

Die Notiz spielt in Roland Barthes Vorlesungsreihe *Die Vorbereitung des Romans*<sup>170</sup>, die er am Collège de France von 1978 bis 1980 gehalten hat, eine wichtige Rolle. Diese Vorlesungen haben einen Roman zum Gegenstand, von dem Roland Barthes explizit sagt, er werde so tun, als wolle er ihn schreiben. Was würde er, wollte er ihn tatsächlich schreiben, tun? Barthes' Vorbild-Romane, Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und Tolstoj's *Krieg und Frieden* (VR, S. 46) – sind anamnestischen Charakters, d.h. sie beziehen ihr Material aus der Vergangenheit, an die sich ihre Autoren zu erinnern versuchen. Die Notiz verknüpft in diesem Zusammenhang das Schreiben aber mit der Gegenwart, von der Roland Barthes, um seinen Roman schreiben zu können, abhängig ist, da sein zu schlechtes Gedächtnis<sup>171</sup> ihm nicht erlaubt, den Stoff aus der erinnerten Vergangenheit zu ziehen (vgl. VR, S. 51), wie er koketterweise von sich behauptet. Die Notiz führt ihn in weiterer Folge direkt zum Haiku:

Mein Problem: Von der AUFZEICHNUNG (der GEGENWART) zum ROMAN überzugehen, von einer kurzen, fragmentarischen Form (den »Notizen«) zu einer langen, kontinuierlichen Form → daher ist die Entscheidung, mich ein wenig mit dem Haiku zu befassen, um mich dann mit dem Roman zu beschäftigen, weniger paradox, als es scheint. Haiku = exemplarische Form der AUFZEICHNUNG der GEGENWART = minimaler Äußerungsakt, kleinste Form, Satzatom, das ein Element des »wirklichen«, gegenwärtigen, gleichzeitigen Lebens notiert (markiert, konturiert, glorifiziert: mit einer fama versieht). (VR, S. 61)

Der Haiku weist einige Parallelen mit dem Ei auf, das das Blatt Papier, auf dem Deleuze und Guattari schreiben, charakterisiert. Der Haiku hat, wie wir schon gesehen haben a) einen Gegenwartsbezug, und gehört, b) der kleinen Form an. Des Weiteren c)

---

170 Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978 – 1979 und 1979 – 1980*. Herausgegeben von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2008). Im Folgenden: „(VR, S. ...)“.

171 Das hängt selbstverständlich auch mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts zusammen. Ein schlechtes Gedächtnis also, das durch eine schlechte Vergangenheit bedingt ist. Vgl. VR, S. 53: „Nicht weil ich meine Vergangenheit nicht liebte; es ist eher so, daß ich die Vergangenheit nicht liebe (vielleicht weil sie mich zerreißt)“.

desorganisiert er die Organe: „Die kleinen Formen ziehen das Auge auf die Seite“ (VR, S. 66), d) ist er mehr durch Intensitäten als durch Repräsentation wirksam: „Mit diesem wenigen an Sprache vermag das Haiku zu leisten, was Sprache nicht leisten kann: die Sache selbst zu evozieren“ (VR, S. 79), e) hat einen Effekt der Desubjektivierung: „eine Redeweise, die nicht darauf zielt, das Subjekt zu benennen, sondern darauf, es nicht zu zensieren“ (VR, S. 61).

Von hier aus müsste man Roland Barthes scheinbar jede Form von Zusammenarbeit ausschließende These: „Schreiben braucht Geheimhaltung“ (VR, S. 44) einer genaueren Lektüre unterziehen, um am Ende vielleicht festzustellen, dass Methoden der Zusammenarbeit genau jene Wirkungen hervorbrächten, die Roland Barthes suchen würde, wenn er einen Roman schreiben wollte. Denn braucht es, um ein Geheimnis zu bewahren, nicht nur zwei Akteure, sondern vielmehr zwei Aktionsgruppen? Die Wissenden und die, die wissen wollen? Und weiß nicht auch Roland Barthes, dass seine Worte wie ins Ohr jener geflüstert sind, die zum Wissen drängen, vom Wissen jedoch strategisch ausgeschlossen sind? Seine Worte verraten, dass die, die sie hören, etwas nicht wissen, und bilden den Übergang zwischen den Wissenden und den Profanen. Aber zumindest DAS sollen sie wissen. Seine Worte sind „mystisch“<sup>172</sup>, weil sie den Profanen etwas aus dem Bereich der Eingeweihten verschweigen, in dem sie es verraten.

---

172Mystisch in dem Sinn, wie es Michel de Certeau: *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert.* Aus dem Französischen von Michael Lauble. Mit einem Nachwort von Daniel Bogner. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2010). S. 155 gebraucht: „Das Geheimnis ist nicht nur der Zustand einer Sache, die sich einem Wissen entzieht oder enthüllt. Es bezeichnet ein Spiel zwischen Akteuren. Es umzirkt das Terrain strategischer Beziehungen zwischen dem, der es sucht, und dem, der es verbirgt, bzw. zwischen dem, der es angeblich kennt, und dem, der es angeblich nicht kennt (dem »Vulgären«).“

## 5 Schlussbemerkung

Bereits Lisa Lunsford und Andrea Ede haben in ihrer Studie zum kollaborativen Schreiben gezeigt, dass die Herangehensweisen an den gemeinsamen Schreibprozess, seine Techniken und Verfahren, wie sie im beruflichen Alltag zum Einsatz gebracht werden, von großer Vielfalt geprägt sind.<sup>173</sup> Dass die kollaborativ erstellten Texte, die in dieser Arbeit in einem Close-Reading auf ihre durch ihre gemeinschaftlichen Herstellungsbedingungen verursachte Leerzeichen hin gelesen wurden, sich dieser Heterogenität gegenüber als eher gleichförmig<sup>174</sup> ausnehmen, mag folgenden Umständen geschuldet sein.

Zum Einen gibt es Rezeptionsbezüge der einzelnen Autoren untereinander: Deleuze und Guattari lesen Kafka, Kluge und Negt lesen Deleuze und Guattari<sup>175</sup>. Ihre Texte und daher gewissermaßen auch ihre Techniken – zumal sie alle aus dem selben Jahrhundert und dem selben Kulturkreis stammen – sind diskursiv miteinander verwoben. Zum Anderen ist die Methode zu dieser Untersuchung – die Freilegung asignifikanter Äußerungsgefüge, die sich in maschinellen Gefügen entwickeln – aus der Gemeinschaftsarbeit von Deleuze und Guattari entnommen. Obwohl ich versucht habe, die Texte der einzelnen Schreibprojekte für sich sprechen zu lassen, kann ich nicht dafür garantieren, dass die Methode, mittels derer sie betrachtet wurden, nicht andere Aspekte verdeckt hat.

Anhand des Textes von *Richard und Samuel* habe ich versucht zu zeigen, dass Kafka und Brod die Institution Eisenbahn als kollaborative Schreib-Maschine nutzbar machen. In der Eisenbahn, die durch ihre Strukturierung in Abteile kleine, halböffentliche Schreib-Laboratorien eröffnet, wurde die Verbindung zwischen dem stereoskopischen Bildverfahren und dem Kino gesehen, von der Kafka während seines Besuches eines Kaiserpanorama spricht. Zu stereoskopischen Augenblicksbetrachtungen

---

173 Vgl. etwa die exemplarische Darstellung verschiedener Schreibtechniken. Lisa Lunsford/Andrea Ede: *Singular Texts/Plural Authors*. S. 20 – 67.

174 Zu dieser Gleichförmigkeit zählen etwa die Wahl oder der Zwang zur kleinen Form, die Betonung des Rohstoffcharakters im Ausdruck oder die Gefügeartigkeit in der Schreib-Arbeit.

175 Vgl. etwa: Oskar Negt/Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch*. Bd. II. S. 294 – 303.

während einer Bahnfahrt müssen jedoch mindestens zwei Menschen zusammenarbeiten. Wie sich dieses Ensemble von Maschinen im Text bemerkbar macht, habe ich durch eine genaue Lektüre einzelner Passagen aus *Richard und Samuel* zu zeigen versucht.

Den gemeinsam verfassten Texten von Deleuze und Guattari hingegen habe ich mich über den Begriff der Transversalität genähert, wie in Guattari in seiner Arbeit mit Gruppen in der Clinique de la Borde entwickelt hat. Aus dieser Arbeit ist der Begriff des kollektiven Äußerungsgefüges entstanden, den Deleuze und Guattari unter anderem auch für die Situation der deutschsprachigen, jüdischen Schriftstellenden in Prag verwenden. Meine These ist, dass Deleuze und Guattari, trotzdem sie in dem „Unglück“ leben, in einer großen Literatur geboren zu sein, in ihrer Schreib-Arbeit bemüht sind, die Merkmale einer „littérature mineure“ herzustellen.

## 6 Literatur- und Siglenverzeichnis

### Primärliteratur:

- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam (2000). S. 185 – 193.
- : *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978 – 1979 und 1979 – 1980*. Herausgegeben von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12008).
- Brod, Max: „Zusammenarbeit mit Franz Kafka“. In: Rolf Italiaander (Hg.): *Herder-Blätter. Faksimilie-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas*. Hamburg: Freie Akademie der Künste in Hamburg. S. VII – IX.
- Brod, Max/Kafka, Franz: „Erstes Kapitel des Buches 'Richard und Samuel' von Max Brod und Franz Kafka“. In: Franz Kafka: *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 419 – 440.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein-Verlag (1978).
- de Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag (1988).
- : *Mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*. Aus dem Französischen von Michael Lauble. Mit einem Nachwort von Daniel Bogner. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12010).
- Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12000). [Aesthetica].
- : „Brief an Uno: Wie wir zu zweit gearbeitet haben“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade , übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (12005). S. 223 – 225.

- : „Für Félix“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade , übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>2005). S. 363 f.
- : „Zwei Systeme von Verrückten“. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Hrsg. v. Daniel Lapoujade, übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>2005). S. 12 – 17.
- : *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink Verlag (<sup>3</sup>2007).
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übersetzt von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976).
- : *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Übersetzt von Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>1977).
- : *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions Minuit (1980).
- : *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1996).
- : *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Hrsg. v. Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (<sup>5</sup>2002).
- Flaubert, Gustave: *Par les champs et par les grèves. Voyages et carnets de voyages*. Paris: Club de l'Honnête homme (1973). [ Œuvres complètes de Gustave Flaubert Tome 10]
- Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Übersetzt von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Auswahl und Nachwort von Martin Stingelin. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>2003). S. 234 – 270.
- Guattari, Félix: „Transversalität“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 39 55.
- : *The Anti-Œdipus Papers*. Edited by Stéphane Nadaud and translated by Kéline Gotman. Cambridge, Mass./London: MIT Press (2006).
- Kafka, Franz: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1990).

- : *Reisetagebücher*. Mit parallel geführten Aufzeichnungen von Max Brod. [Gesammelte Werke, Bd. 12]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag (1994).
- : Franz Kafka: Kritische Ausgabe. *Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf . Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994).
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann und Bose (1986).
- Kleist, Heinrich von: „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: ders.: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Mit Anmerkungen von Christine Ruhrberg. Stuttgart: Reclam (<sup>3</sup>2002). S.88 -94.
- : „Über das Marionettentheater“. In: ders.: *Der Zweikampf. Die heilige Cäcilie. Sämtliche Anekdoten. Über das Marionettentheater und andere Prosa*. Mit Anmerkungen von Christine Ruhrberg. Stuttgart: Reclam (<sup>3</sup>2002). S. 79 – 87.
- Kracauer, Siegfried: „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“. In: Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat, Thomas Hauschild (Hg.): *Kulturtheorie*. Bielefeld: transcript Verlag (2010). S. 255 – 270.
- Kraus, Karl: „An meinen Drucker. Georg Jahoda zum 60. Geburtstag“. In: ders.: *Die Fackel*. Bd. 30. XXVI. Jahr. Nr. 649 – 685. Juni 1924 – März 1925. München: Kösel-Verlag (1972). S. 1.
- : *Literatur oder Man wird doch da sehn*. Genetische Ausgabe und Kommentar herausgegeben von Martin Leubner. Göttingen: Walleinstein Verlag (1996).
- Laforge, Jules: *Pierrot, der Spaßvogel*. Eine Auswahl von Franz Blei und Max Brod. Frankfurt am Main: Insel-Verlag (<sup>2</sup>1965).
- Negt, Oskar: *Achtundsechzig. Politische Intellektuelle und die Macht*. Göttingen: Steidl Verlag (<sup>4</sup>2008).
- : „Alexander Kluge und der Hausbau der Vernunft“. In: *Text und Kritik*, Heft 85/86 (November 2011). S.76 – 80.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins (<sup>1</sup>2001).
- Pecqueur, Constantin: *Économie sociale. Des intérêts du commerce de l'industrie et de l'agriculture et de la civilisation en général sous l'influence des applications de la*

- vapeur. *Machines fix. - Chemin de fer. - bateaux de vapeur.- etc.* Paris: Desesart (1839).
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Bd. 2. Im Schatten junge Mädchenblüten.* Ausgabe in zehn Bänden. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1979).
- R.A.: „Zusammenbruch eines noch nicht gelebten Lebens. Verlust des »Ich«. Auszüge aus dem Tagebuch von R.A.“. In: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse.* Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 113 – 126.
- Roth, Joseph: *Leviathan.* Erzählungen. Köln: Kiepenheuer & Witsch (2005).
- Rühm, Gerhard: „zu gemeinschaftsarbeiten der »Wiener Gruppe«“. In: Walter-Buchebner-Gesellschaft/Wiener Gruppe (Hg.): *Die Wiener Gruppe.* Wien, u.a.: Böhlau (1987). S. 187 – 208.
- William S. Burroughs/Brion Gysin: *The third Mind.* New York: The Viking Press (1978).
- Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan.* Aus dem Englischen von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp (2005).

## Sekundärliteratur

- Bassermann-Jordan, Gabriele von: „Franz Kafka, die »kleine Litteratur« und das Tschechische“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Nr. 35/2 (2010). S. 98 – 121.
- Binder, Hartmut: „Die Entdeckung Frankreichs. Zur Vorgeschichte von Kafkas und Brods Paris-Reisen“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte.* 95. Bd. (2001). S. 441 – 482.
- Buchanan, Ian: „Is Anti-Oedipus a May '68 book?“. In: Jeffrey A. Bell/Claire Colebrook (Hg.): *Deleuze and History.* Edinburgh: Edinburgh University Press (2009). S. 205 – 224.

- Ede, Lisa/Lunsford Andrea: *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*. Carbondale u.a.: Southern Illinois University Press (1990).
- Forrest, Tara: „Creative co-productions: Alexander Kluge's television experiments“. In: *Collective creativity 2011*. p. 191 – 203.
- Gnam, Andrea: *Positionen der Wunschökonomie. Das ästhetische Textmodell Alexander Kluges und seine philosophischen Voraussetzungen*. [Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1152]. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang (1989).
- Hansen, Miriam: „Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's contribution to Germany in Autumn“. In: *New German Critique* (1981) 24/25. p. 36 -56.
- Jäger, Christian: „Zonenrandgebiet. Zu Oskar Negts und Alexander Kluges 'Geschichte und Eigensinn'“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik 31/Heft 1* (1999). S. 104 – 125.
- Jaszi, Peter: „On the Author Effect. Contemporary Copyright and Collectiv Creativity“. In: Martha Woodmansee/Peter Jaszi (Hg.): *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham/London: Duke University Press (1994). S. 29 – 56.
- Koch, Hans-Gerd: „Kafkas Max und Brods Franz: Vexierbild einer Freundschaft“. In: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (2001). S. 245 – 256.
- Kuhlen, Rainer: „Kollaboratives Schreiben“. In: Christoph Bieber, Claus Leggewie (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag (2004). S. 217 – 239.
- Licher, Lucia Maria: „Die Zärtlichkeit der Vernunft. Formen der Mitteilung in »Geschichte und Eigensinn«“. In: Christian Schulte (Hg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Göttingen: V&R unipress (2012). S. 231 – 254.
- Martens, Gunther: „'Wann wird man soweit sein, Bücher wie Kataloge zu schreiben'? Alexander Kluge und die enzyklopädische Literatur“. In: *Alexander Kluge* (2011) [Text + Kritik]. S. 128 – 136.
- Masten, Jefferey A.: „Beaumont and/or Fletcher: Collaboration and the Interpretation of Renaissance Drama“. In: Martha Woodmansee/Peter Jaszi: *The Construction of*

- Authorship. *Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham/London: Duke University Press (1994). S. 361 – 381.
- Menninghaus, Winfried: „Geschichte und Eigensinn. Zur Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges“. In: *Geschichte als Literatur* 1990, 258/272
- Rodlauer-Wenko, Hannelore: „Die Paralleltagebücher Kafka – Brod und das Modell Flaubert“. In: *Arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*. Vol 20 (1 – 3) (1989). S. 47 – 60.
- Schäffner, Wolfgang: „Technologie des Unbewußten“. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München: Fink Verlag (1996). S. 211 – 229.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag (2000).
- Schmitt, Michael: „'Der Einfall eines Dilettanten [...]' Zum Ort von Kafkas Überlegungen zu kleinen Literaturen“. In: Bernd Neumann/Andrzej Talarczyk (Hg.): *Kleine Literaturen. Ein polnisch-deutschnordisches Symposium*. Aachen: Shaker (2010) [Polygon. Jahrbuch des Instituts für moderne Fremdsprachen, Bd. 6]. S. 113 – 128.
- Simanowski, Roberto: „Der Autor ist tot, es lebe der Autor – Autorschaften im Internet“. In: Christoph Bieber, Claus Leggewie (Hg.): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag (2004). S. 190 – 215.
- Schneider, Ulrich Johannes: „Theater in den Innenräumen des Denkens. Gilles Deleuze als Philosophiehistoriker“. In: Friedrich Balke/Joseph Vogl (Hg.): *Anschlüsse an Gilles Deleuze*. München: Fink Verlag (1996). S. 103 – 124.
- Theweleit, Klaus: „Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert. Zwei Herren im west-östlichen Denkversuch“. In: Christian Schulte (Hg.): *Die Schrift an der Wand – Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Göttingen: V&R unipress (2012). S. 325 – 337.
- Vassogne, Gaëlle: *Max Brod in Prag. Identität und Vermittlung*. Tübingen: Niemeyer Verlag (2009).
- Woodmansee, Martha/ Jaszi, Peter: „Die globale Dimension des Begriffs der >Autorschaft<“. In: Wolfgang Frühwald, u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 71]. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (1999). S. 391 – 419.

- : Introduction. In: Martha Woodmansee/Peter Jaszi: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham/London: Duke University Press (1994). S. 1 – 13.
- : „On the Author Effect. Recovering Collectivity“. In: Martha Woodmansee/Peter Jaszi: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham/London: Duke University Press (1994). S. 15 – 28.
- : „Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität“. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam Verlag (2000). S. 298 – 314.
- Zilcosky, John: *Kafka's Travels. Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*. New York: Palgrave Macmillan (<sup>1</sup>2003).
- Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag (<sup>1</sup>1996).

## Internetquelle:

<http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1921/bk21-027.htm>.

## Siglenverzeichnis

- MZ = Alexander Kluge: „Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit“. In: dies.: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Band 1. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins (<sup>1</sup>2001). S. 5 – 16.
- TB = Franz Kafka: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (1990).
- RS = Max Brod/Franz Kafka, Franz: „Erstes Kapitel des Buches 'Richard und Samuel' von Max Brod und Franz Kafka“. In: Franz Kafka: *Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten*. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd-Koch und Gerhard Naumann. Frankfurt am Main: S. Fischer (1994). S. 419 – 440.

- GE = Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag (2000).
- KH = Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve-Verlag (1988).
- K = Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übersetzt von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1976).
- TP = Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Hrsg. v. Günther Rösch, übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag (<sup>5</sup>2002).
- T = Guattari, Félix: „Transversalität“. In: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*. Mit einem Vorwort von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976). S. 39 55.
- VR = Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978 – 1979 und 1979 – 1980*. Herausgegeben von Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp (<sup>1</sup>2008).

## 7 Lebenslauf und Abstract

### **Lebenslauf:**

Ich wurde am 1986 in Ried im Innkreis, Oberösterreich, geboren und lebe seit 2006 in Wien.

- 2006 – 2007: Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaften
- 2006 – 2012: Studium der Philosophie mit einer Abschlussarbeit über Christoph Schlingensiefs Container-Projekt mit Bezugnahme auf das Konzept der Wunschmaschine: „Maschinelle Verkettungen und Selbstprovokation“
- 2007 – 2013: Studium der Germanistik
- 2009 – 2010: Auslandsaufenthalt in der Schweiz

### **Abstract:**

Das literarische Schreiben in der westlichen Kultur ist von einem monologischen Habitus geprägt. Kollaboratives Schreiben, wenngleich es selbst mit einer Autorfunktion ausgestattet ist, wird in dieser Arbeit als eine Technik verstanden, um das Bild des einsamen, autorisierten Schreibens zu unterlaufen und zu modifizieren. Den Kern der Arbeit bilden jedoch Close-Readings von kollaborativ verfassten Texten der Autoren Max Brod und Franz Kafka, Gilles Deleuze und Félix Guattari und Oskar Negt und Alexander Kluge. Es wird der Versuch unternommen, Rückstände der kollaborativen Schreibbedingungen in den Texten selbst nachzuweisen. Es werden jedoch auch Paratexte, die über das gemeinsame Schreiben berichten, herangezogen. Inwiefern die hier untersuchten Texte, aufgrund ihrer kollaborativen Schreibbedingungen einer kleinen, fragmentarischen Textform zuzurechnen sind, bildet den Abschluss meiner Überlegungen.