Ich stehe geschrieben

Ein Versuch über den Autor

Dejan Makovec

Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreutere hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genius fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fleiß seiner Werkstatt selber. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. ‚Genie ist Fleiß.'[1]

Walter Benjamin, *Einbahnstraße*

Einleitung und I. das Außen

Eine Betrachtung, die den Menschen in Beziehung zur Literatur setzt, wird in der Moderne ansetzen können, in deren Zentrum der Mensch steht. Da Autoren auch Menschen sind – und man wird sagen können: da viele Menschen auch nur Autoren sind – frage ich mich, entlang einiger Schriften Michel Foucaults zur Literatur, wie eine Skizze des Autors aussehen kann.

Beginnend mit Foucaults Text *Das Denken des Außen* aus dem Jahr 1966 gehe ich hier zuerst auf die Sprache ein und den Unterschied zwischen ihrem Selbstbezug und ihrer Zerstreuung. Laut Foucault ist es ein Irrtum, zu meinen, die auszeichnende Eigenschaft der modernen Literatur sei eine Verdoppelung ihrer selbst, die es ihr gestattet, sich (ausschließlich) auf sich selbst zu beziehen. In Wirklichkeit sei das Ereignis, dem die ‚Literatur' ihre Entstehung verdanke kein Nach-innen-Wenden, sondern „viel mehr tritt die Literatur ‚aus sich heraus'; [...] [sie] ist nicht die Sprache, die so sehr zu sich selbst findet, dass sie in hellem Licht erstrahlt, sondern die Sprache, die sich am weitesten von sich selbst entfernt."[2] Wenn die Literatur so aus sich heraustritt, zeigt sich ihr Wesen darin, dass sie eher Abstand zu dem Ausdruck eines Gedankens gewinnt, dass sie nicht zu den Zeichen zurückkehrt, die sie halten und vermitteln. Es ist nicht die Sprache in ihrer Tatsächlichkeit, die zu Wort kommt, sondern die Leere, in der sie ihren vagen Ort findet, ihre Zerstreuung, die der Raum ist, in dem sie sein kann.

---

1 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1955, S. 12.

2 Michel Foucault: „Das Denken des Außen", in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 208-233, hier S. 210.

Die Ontologie der Literatur lässt sich an zwei Sätzen zeigen, die einen vielleicht grundlegenden Unterschied ausmachen: Das antike Paradoxon des ‚Ich lüge', welches wie das ‚Ich denke' die Gewissheit eines Ichs impliziert und der Satz ‚Ich spreche'. ‚Ich lüge', nicht allein als logischer Widerspruch genommen, sondern bereits durch die Möglichkeit dies zu sagen, verweist umso schärfer als das ‚Ich denke' auf einen Denkenden (hinter dem Sprechenden). Das ‚Ich lüge' zeigt mit der Eindeutigkeit eines Paradoxons auf die Selbstbezüglichkeit einer solchen sprachlichen Spielart und den Spielenden selbst. Das ‚Ich spreche' hingegen zeigt nicht nach Innen, auf einen der da spricht oder denkt. Es steht selbstgenügsam da oder zerstreut dadurch vielmehr erst die Möglichkeiten der Sprache derart, dass ein Raum entsteht, in dem ein solcher Satz bestehen kann. Die Sprache ist in diesem Fall nicht mehr an Zeit und Ort gebunden, sie repräsentiert nicht mehr jemanden oder etwas, für den oder das gilt, was gesprochen ist. Die Sprache hat kein Innen mehr, sie wird zu einem endlosen, immer schon Gesprochenen.

II. die Anziehung

Dort, in jenem Raum des Außen, ist die Sprache ‚nackt'. Von ihr fühlt sich der, der sich außerhalb dieses nicht erreichbaren, sich ihm gegenüber gleichgültig gebenden Außen erfährt, angezogen. Diese Anziehung ist eine Form der Macht. Am Ort der Negation dieses Außen ist die Gegenwart des Angezogenen. Doch diese Selbst-Gegenwart ist eine durch die Gegenwart der unerreichbaren Sprache bestätigte. Diese Sprache ist das Gesetz oder der König, wie er 1977 in *Das Leben der infamen Menschen* behandelt wird, als ebenso unerreichbare Instanz, deren Sprache man sich als niederer, bedeutungsloser Untertan bedienen kann, um an der Macht teilzuhaben und Macht über Seinesgleichen im Außen des Außen auszuüben durch die immerwährende Gegenwart des Königs, der sich durch Bittschriften in die belanglosesten häuslichen Konflikte einzumischen vermag und dem somit auch die Missgunst der durch ihn auf diese Weise der Nachfrage Beherrschten beschieden ist. Hierbei geschieht zweierlei: Erstens werden, in einer an eine Selbstbezüglichkeit der Literatur erinnernden Art, in die formelle Sprache des Königs ‚niedere' Ausdrücke der Untertanen gewoben, wodurch eine Sprache der Überhöhung dieser Ausdrücke und der damit bezeichneten Begebenheiten entsteht. Oder nach Foucault: Wir schaffen uns innerhalb der Sprache lediglich neue Zwänge und glauben irrigerweise, sie in ihrer Unerreichbarkeit zu hintergehen.[3] Zweitens kommt es damit zu einem tragischen Selbstbetrug derer, die sich dieser Sprache

3 Vgl. Michel Foucault: „Das Leben der infamen Menschen", in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 S. 314-335, hier bes. S. 328-334.

bedienen. Sie bewirken existentielle Eingriffe in das Leben ihrer Nächsten und erschaffen erst die Machtzwänge, denen sie selbst unterliegen. Bei bezahlten Verfassern solcher Bittschriften, die der adressierten Sprache kundig sind, ist auf diese Art der Kunde König.

III. die Allüren

Dass die der Hochsprache Mächtigen der Sprache nicht mächtiger sind, kann man aus Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* lesen. Um nichts anderes als Liebe und sprachlichen Umgang soll es nun gehen: „Das ist ja ihr großer Charme, daß sie Konversation hat. Weißt du, das brauch' ich absolut: eine Frau, die mich fixieren soll, die muß außer ihrer absoluten Hingebung auch eine Konversation haben"[4], lässt Hofmannsthal seinen Stani über Antoinette zu dessen Onkel Hans Karl sagen. Dieser ist schon vorsichtiger mit Definitionen und absoluten Ansprüchen. Sein Zweifel an der Möglichkeit, sprachlich seinen Charakter zu vermitteln oder dem zu entsprechen, was sprachlich in der Gesellschaft als Charakter entsteht, lässt ihn sich zurückhaltender geben. Klar und dunkel wird ihm, dass sein ‚dubito ergo sum' nicht zum Ausdruck kommt. Hofmannsthals Helene nennt in dem Stück den Teufel beim Namen: „Wir haben alle Ursache, wir jüngeren Menschen, wenn uns vor etwas auf der Welt grausen muß, so davor: daß es etwas gibt wie Konversation; Worte, die alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen."[5]

In dem Text *Ein so grausames Wissen* (1962) nennt Foucault einen ähnlichen Gegenstand:

> Die Sprache der Welt ist augenscheinlich inhaltslos, völlig überladen mit formalen Nutzlosigkeiten, zugleich ritualisiert in einem stummen Dekor – ‚einige bevorzugte Worte, einige kostbare Wendungen, einige Ausrufe' – und vervielfältigt durch die unvorhergesehenen Fundstücke, die umso sicherer den Sinn erschöpfen – ‚Feinheit in seine Wendungen bringen und etwas kindliches in seine Ideen'.[6]

Dennoch ist es eine vollkommene Sprache, in deren Sätzen sich Sinnentleertheit und Urteilskraft lediglich die Waage halten müssen: „Nichts beachten… das man nicht verachten oder im Übermaß loben kann."[7] Auf diese Weise fühlt sich auch jemand, der sich allein der gehobenen Sprache bedient und sie nicht sublimiert, ebenso von dieser Sprache betrogen – dann wenn er versucht seine Gefühle in der Gesellschaft zu legiti-

4 Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 35.
5 Ebd., S. 57.
6 Michel Foucault: „Ein so grausames Wissen", in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 S. 47-63, hier S. 49f.
7 Ebd., S. 50.

mieren. Es ist die Sorge um sich selbst im Spannungsfeld zwischen empfundenem Wunsch und seiner Rolle unter Leuten, die jenen Wunsch erst ausleben kann. Bald gleicht jede Aussage der Kindesweglegung eines Kuckuckseis.

> Da die Sprache alles zeigt, was man nicht sagt, kann und muss sie alles verdecken; niemals schweigt sie, ist sie doch die lebendige Ökonomie der Situationen, ihre sichtbare Ader: ‚Sie haben angemerkt, dass einem in der Welt niemals der Gesprächsstoff ausgehen würde... Das ist so, weil man in ihr keinen Grund hat, der auszuschöpfen wäre.'[8]

Mit der Offensichtlichkeit des *entwendeten Briefes* bei Poe liegt der Teufel nicht im Detail, sondern ist das Detail selbst (wie es auch irrelevant ist was in jenem Brief geschrieben steht): nämlich die Sprache mit ihrer dreisten Präsenz und die Sorge um den eigenen Ausdruck mit ihrer Hilfe, als befände man sich ‚unter ihr', gerade wenn man ‚über sie' und ‚über sich' spricht. So sagt Hans Karl: „Sie können mich natürlich nicht verstehen, ich versteh' mich selbst viel schlechter, wenn ich red', als wenn ich still bin. [...] Aber alles, was man ausspricht, ist indezent. Das simple Faktum, daß man etwas ausspricht, ist indezent."[9] Die Sprache verliert sich allmählich im Tatendrang und dieser in ihr. „Dieses geschwätzige, unablässige und diffuse Sprechen hat immer eine ökonomische Absicht: eine bestimmte Wirkung auf den Wert der Dinge und der Leute."[10] Laut Foucault ist es kriegerisch – es geht diesem Sprechen ums Erobern und Halten von Positionen, um Scheinkapitulationen und überraschende Ausfälle. Das Sprechen hat sein Geschick. „Angespornt wird diese Sprache nicht von dem, was sie *sagen*, sondern von dem, was sie *tun* will."[11] Ein Ziel des Auftretenden und des Innehaltenden, des Wissenden und des Zweifelnden, des Begehrenden wie des Entfliehenden ist hier vielleicht eine Art performatives Ich – im Gegensatz zu einem mentalen, welches dem Außen nicht fern genug ist, um ihm nahe zu kommen.

---

8 Ebd.
9 von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, S. 84.
10 Foucault, „Ein so grausames Wissen", S. 50.
11 Ebd.

IV. der Anstand

Hans Karl:

> Durchs Reden kommt ja alles auf der Welt zustande. Allerdings, es ist ein bißl lächerlich, wenn man sich einbildet, durch wohlgesetzte Wörter eine weiß Gott wie große Wirkung auszuüben, in einem Leben, wo doch schließlich alles auf die letzte unaussprechliche Nuance ankommt. Das Reden basiert auf einer indezenten Selbstüberschätzung.[12]

Nun ist aber unterhalb dieser Selbstüberschätzung nichts. Es sind vielleicht Absichten, Meinungen, innere Regungen, doch diese kommen ohne die Sprache nicht zu ihrem Recht –im Sinne von: die Sprache ist die Gegenwart des Gesetzes. Das Gesetz ist eines des „Ich spreche", es ist an sich bedeutungslos und wir müssen es auf uns beziehen, wie etwa die obigen Untertanen ihre Mundart ins Formelle zwängen, die Macht an sich reißen und sich ihr damit unterwerfen. Doch das ‚Ich spreche' ist gleichgültig und selbstlos: es setzt kein gegenwärtiges Subjekt; man erfährt sich nur als davor stehend, als außerhalb. Diese Eigenschaft teilt es auch rechtmäßig mit der allegorischen Darstellung von Gerechtigkeit: Justitia trägt modernerweise eine Augenbinde. In letzterer finden wir nun die Frage an das Gesprochene ohne Sprecher – an das Gesetz – gestellt: Ist es blind oder gerecht? (und nicht zuletzt: Wer spricht?) Im Alltag ist diese Anonymität des Sprechens nicht nur bereits an Gemeinplätzen und Floskeln zu hören, sondern wir sprechen uns die Augenbinde auch zu, wenn wir urteilen; ‚Existiere deinen Nächsten, wie dich selbst!' oder vielmehr wird sie uns zugesprochen wenn wir ‚gerecht' urteilen – wenn unser Urteil anderen recht ist. Das ‚Ich spreche' kann vollkommen ausgedrückt sein im Schweigen. Es ist anziehend; zu sprechen, das Schweigen zu brechen, an die Stelle der Sprache zu treten:

> Indem sie [die Sprache, Anm. D. M.] nichts sagt, ist sie ganz von Anspielungen erfüllt und verweist auf Ansichten, die ihr ihren Sinn verleihen, denn von sich aus hat sie keinen Sinn; sie weist auf eine ganze stillschweigende Welt hin, die niemals Zugang zu den Wörtern erhält: Dieser Abstand im Hinweisen ist der Takt.[13]

Ja: ich lüge. Dieses Paradoxon liegt meinem Sprechen zugrunde, wenn ich den Anderen zur Rede stelle. Ich entlarve ihn als Hörer, als Sprecher. Es ist ein Selbstbetrug, da ich mich den Bedingungen des Spiels füge, und zugleich eine Denunziation, da es ‚niedere' Beweggründe sind ‚über' die ich sprechen will und dabei dem anderen die Rolle meines Gegenüber auferlege. Und dennoch: was geschieht ist legal und wird von uns lediglich exekutiert – wir sprechen eine Sprache, Ich und die anderen.

---

12 von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, S. 82.
13 Foucault, „Ein so grausames Wissen", S. 50.

> Diese ihnen gehörende Sprache, die ich an ihrer Stelle pflege (und wodurch ich auf ehrliche Weise die Scheinheiligkeit ihrer Lüge begründe), ist eine Strukturnotwendigkeit, damit ich zu ihnen von diesem Schweigen sprechen kann, auf das sie, indem sie schweigen, meine Sprache und die Rechtfertigung meiner Existenz reduzieren wollen.[14]

V. die Aussprache

In seiner *Einführung* zu Rousseaus autobiographischem Dialog *Rousseau juge de Jean-Jacques,* schreibt Foucault, Rousseau ziehe dem Dialog

> den Briefwechsel, den langsamen und lang anhaltenden Austausch vor, bei dem das Schweigen um so leichter überwunden wird, als die Partner es in einer Freiheit durchbrechen, in der man sich einander das eigene Bild zurückschickt und sich zum Spiegel des eigenen Bildes macht.[15]

Im Briefwechsel tausche ich mich in anderer Form mit einem Gegenüber aus. Ich bin in anderer Form adressiert: schriftlich. Ein Schweigen kann so eher als ein Noch-nicht-Antworten gelesen werden. Und während ich schreibe, breche ich nicht sogleich in den Anderen ein, sondern ich habe Zeit um zu lernen, wie ich mich ausdrücke, und noch viel mehr: um etwas über mich selbst zu lernen.

> Schreiben heißt also sich zeigen, sich sehen lassen, sein eigenes Gesicht vor dem des anderen erscheinen lassen. Von daher muss man verstehen, dass man mit einem Brief einerseits einen Blick auf den anderen wirft (durch das Schreiben, das er erhält, fühlt er sich angesehen), und sich andererseits durch das, was man darin über sich sagt, dem Blick des Empfängers aussetzt.[16]

Ein privates Phänomen, welches in besonderem Maße Opfer von Indiskretion wurde, ist der Traum. Neben Liebe und Sexualität sind es besonders Träume, die als Schlüssel zu, oder Hinweis auf erstere gedeutet werden. In seiner Auseinandersetzung mit dem Traumbuch des Artemidor zeigt Foucault auf, welche Aufmerksamkeit seit der Antike den Träumen in der Frage nach dem richtigen Leben zukommt. Die Erinnerungen anderer sind oft Quelle der stärksten Bilder.

> Eine Volksüberlieferung warnt, Träume am Morgen nüchtern zu erzählen. [...] In dieser Verfassung ist der Bericht über Träume verhängnisvoll, weil der Mensch, zur Hälfte der Traumwelt noch verschworen, in seinen Worten sie verrät und ihre Rache gewärtigen muß. Neuzeitlicher gesprochen: er verrät sich selbst. Dem Schutz der träumenden Naivität ist er entwachsen und gibt, indem er seine Traumgesichte ohne Überlegenheit berührt, sich preis.[17]

14 Michel Foucault: „Einführung [zu: Jean-Jacques Rousseau, Rousseau juge de Jean-Jacques]“ in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 S. 7-27, hier S. 19.

15 Ebd.

16 Michel Foucault: „Über sich selbst schreiben“, in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 S. 350-367, hier S. 361f.

17 Benjamin, *Einbahnstraße*, S. 9.

Beim Erzählen von Träumen erwachsen aneinander zwei Bilderwelten, die sich nicht überschneiden, dafür aber exakt darum herum die Leben von Hörer und Erzähler durch die Sprache ineinander führen: „denn alles was ich ihm vorlese, erzähle ich in den schönen Traum hinein, den er von mir träumt und es wird gleich traumhaft erhöht. Man kann eben zweierlei zugleich sein: eines Freundes guter Traum und das eigene böse Wachsein.“[18] – aus einem Brief Kafkas vom 06. Mai 1922[19], ein wenig seines ursprünglichen Kontextes entstellt, um wieder auf das ‚böse Wachsein' der schreibenden Existenz zurückzukommen.

VI. die Anschrift

„Keine Technik oder berufliche Fertigkeit lässt sich ohne Übung erwerben. Auch die Lebenskunst, technê tou biou, kann man nicht ohne eine askêsis erlernen, unter der man eine Übung seiner selbst durch sich selbst verstehen muss.“[20] Eine dieser Übungen – und wie Foucault in *Über sich selbst schreiben* zeigt: die wahrscheinlich folgenreichste – ist das Schreiben. Träume, Wünsche, Ängste, Gedanken werden festgehalten. Was man loswerden will, wird niedergeschrieben; was man nicht vergessen will, wird aufgeschrieben. Eine Form für diese Prozesse ist das Tagebuch. „Es ist der Kontext der Verwaltung von Leben, des ‚gerer la vie', wie Foucault sich ausdrückt, in dem der ‚souci de soi' seinen aussichtslosen Kampf zu kämpfen beginnt.“[21] Es ist ein Kampf zwischen Körper und Sprache. Seine Schlachtfelder sind Sexualität, Ausdruck, Familie, Politik und viele mehr. Das Tagebuch als Ort, an dem man Fragen an sich selbst richtet, als Antwort auf die zuvor genannten Schwierigkeiten der Lebenskunst. Dem Autor mag sein Tagebuch als Nebenbewusstes seiner Tätigkeit gelten; als ein sprachliches Gebiet zwischen seinem Innenleben, seinem Körper, seinem Ausdruck und seinem Schaffen, wohin er nach der Entstehung eines schriftstellerischen Werkes mit diesem als Schlüssel zu sich selbst – letztendlich zu seinem Körper – zurückkehren kann.

In einer Behandlung der Tagebücher Franz Kafkas werden von Gerhard Neumann die Problemfelder Foucaults in Anspruch genommen. Der eigentümliche Titel des Beitrages entstammt einem Eintrag Kafkas:

---

18 Leonhard M. Fiedler: „Kafkas Wahrheit“, in: *Die Zeit*, Nr. 31, 29. 07. 1983.

19 Vgl. Gerhard Neumann: „Kafka und Goethe“, in: *Franz Kafka und die Weltliteratur*, hrsg. von Dieter Lamping/Manfred Engel, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, S. 48-65, hier S. 48.

20 Foucault, „Über sich selbst schreiben“, S. 352.

21 Gerhard Neumann: „Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan? Franz Kafkas Tagebücher als Lebens-Werk“, in: *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*, hrsg. v. Maria Moog-Grünewald, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004, S. 157.

> ‚Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?' – Der Schauplatz, auf dem Kafka diese Frage in Szene setzt, ist in der Tat das Tagebuch. Es ist das Terrain der autobiographischen Schrift, der ‚écriture de soi', wie Foucault gesagt hat, auf dem Kafka das Drama von Geburt, Zeugung und [Anm. D. M.: Lebens-]Kunst immer wieder zu entfachen sucht: das Tagebuch als Geburtsort der Lebens-Rede wie der Kunst-Rede Kafkas, wobei es darauf ankommt, daß *diese* in *jene* gewendet werden soll![22]

Es geht nicht darum, dass dem stummen Körper eine Sprache entwächst, die es ihm gestattet sich zu vermitteln, sich und sein Gegenüber auszulegen. Es geht nicht um die Hoffnung, in der Sprache der Anderen aufzugehen und mit den eigenen Wünschen der Sexualität, der Familie und der gesellschaftlichen Position, die in der Frage nach dem ‚Geschenk des Geschlechtes' enthalten sind, auf Verständnis zu stoßen. Es bleibt vielmehr ein Kampf: ein Kampf, geführt mit den Waffen der angeeigneten Sprache, ihren Wörtern, ihren Wendungen, die gegen den eigenen Körper gewendet werden, worauf dieser „in einem letzten Aufbäumen, seinerseits Abwehrkräfte, ja Waffen gegen die aufgezwungene Sprache mobilisiert."[23] Hier sitzt das ‚eigene böse Wachsein' der Sprache – und somit sich selbst und den anderen gegenüber –, die dem Körper einst noch hätte versprechen können, ihm den Weg in die Kunst und darüber hinaus in die Lebens-Kunst zu öffnen, „wenn sie nicht zugleich und unausweichlich Instrument der Disziplin *und* Organ der Freiheit wäre."[24] Am Tagebuch zeigt sich, dass eine Vermittlung von Körperempfindung und Sprache angestrebt wird. Laut Neumann eine ‚Geburt' der Sprache aus dem Körper des Schreibenden *und* jenes seines Gegenübers:

> Das Ereignis der sinnlichen Wahrnehmung der Welt und ihrer Transformation in Darstellung kann ja in diesem Sinne als das Grundmuster der Lebens-Kunst als Selbstsorge verstanden werden: der Körper des Einzelnen, als Geschlechtskörper und materialer Ort des Begehrens; die Erfahrung des Körpers des Anderen, in den das Imaginäre, ja der ‚Traum vom Leben', investiert erscheint.[25]

VII. der Anspruch

Als ein Phänomen der Neuzeit kann ein Nominalismus des Autors identifiziert werden: „Das Werk erhält seinen alleinigen Sinn nicht mehr dadurch, dass es ein Monument ist, das wie ein steinernes Gedächtnis über die Zeit hinweg wirkt."[26] Das Werk verweist fortan auf die Ordnung des Lebens der Künstler. Ihre Namen sind nicht etwa nur eine

22 Ebd., S. 159.
23 Ebd., S. 158.
24 Ebd., S. 156.
25 Ebd., S. 159.
26 Michel Foucault: „Das ‚Nein' des Vaters", in: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003 S. 28-46, hier S. 34.

zeitliche Koordinate in der Literaturgeschichte; die Namen repräsentieren – und zwar: sich selbst. Die Arbeit des Schreibens gleicht allmählich der Arbeit an einem Selbstportrait. Der Autor tritt als neuer Held neben oder sogar über die Figuren hinaus, die er erschafft, ins Zentrum der literarischen Aufmerksamkeit.

> Der Heroismus ist darin als erste Erscheinungsweise eingeschlossen, an der Grenze dessen, was erscheint, und dessen, was sich vorstellt, als eine Art und Weise, für sich und für die anderen mit der Wahrheit des Werkes eine Einheit zu bilden und nichts sonst. Eine prekäre und dennoch unauslöschliche Einheit.[27]

Dies ist nicht eine allein vom Autor ausgehende Entwicklung. Das Tagebuch und ihm verwandte Prozesse der Selbstregulierung, eines zudringlichen ‚Erkenne dich selbst!', sind zwar auch in der Auseinandersetzung des Autors mit seinem Schaffen aufgetreten, doch es haben sich ebenso das Verständnis von und die Auseinandersetzung mit dem Autor eines Werkes gewandelt. Ob das Führen eines Tagebuches nun die normative Nahtoderfahrung im ‚Selbst-er-findungsprozess' des modernen Individuums ist, oder eine Art Archiv seiner Selbstgegenwart/Selbstwissenschaft, oder eine Identität, die nicht mehr sein Ich sein muss, bzw. in der Festhalten und Loslassen ein und dasselbe Motiv sind – solche Fragen neigen dazu, sich im Interesse der Allgemeinheit zu verlieren. Unser Verständnis vom Menschen ist wandelbar, bzw. die Öffentlichkeit kann ihren Blick von der Frage nach ihm abwenden und ihn ihr später wieder zuwenden – aber eben so, wie wir nicht zweimal in denselben Fluss steigen. Doch diesem Fluss liegt auch sedimentiertes Wissen zugrunde, träger Bodensatz, der ins Flussbett übergeht und mit der Form des Flusses ein zumeist unmerklich langsames Spiel spielt.

Ausgegangen bin ich hier von einer Ontologie der literarischen Sprache, die ihr Problem in der dem Subjekt der Sprache zuvorkommenden und äußeren Selbstständigkeit der Sprache findet; in der Frage nach der Aneignung und Enteignung des Ausdrucks. Weiter ging es über den Wunsch des (schreibenden) Subjekts nach Vermittlung seines ‚vorsprachlichen' Innenlebens, nach Übertragung seines Körperbewusstseins, wobei es sich in den Spielen der Macht, des Schweigens, des Geschlechts und der Gesellschaft jenes Außen bedienen muss. All das um schließlich mit der Sprache an die eigenen Grenzen zu stoßen – wie der Stich mit dem Schürhaken in die Glut, deren Funken zu den Grenzen der Sprache selbst schleudert, wo sie erlöschen. Wir versuchen zu einer sprachlichen Gewissheit unserer Existenz zu gelangen, wobei uns scheint, erst die Existenz einer gewissen Sprache überwinden zu müssen. Und dazu braucht es manchmal Wort-Gewalt.

---

27 Ebd.

VIII. der Abtausch

An die Stelle der Götter ist die Vernunft getreten und deren Blitze sind Sätze, Sanktionen. Die zwei Ebenen um die es nun geht sind Tragödie und Psychologie. Zur ersteren ein Zitat aus *Wahnsinn und Gesellschaft* von Michel Foucault: „Nietzsche wies auf die Struktur des Tragischen hin, auf der die Geschichte des Abendlandes aufbaut und die nichts anderes ist als die Ablehnung, das Vergessen und das stumme Zurücksinken der Tragödie.“[28] Es wird betrachtet, wie dieses ‚Zurücksinken der Tragödie' einhergeht mit dem Aufstieg des psychologischen Diskurses. Dieser Aspekt betrifft auch die Rolle des Autors in der Neuzeit: laut Foucault öffnet sich zwischen dem Thema des Helden und den Hindernissen, an denen er in der Tragödie zugrunde geht, ein Raum, in dem der ‚Wahnsinn' des Künstlers seinen Platz findet.

> Der Wahnsinn identifiziert ihn mit seinem Werk, indem er ihn den anderen – all denen, die schweigen – fremd macht, und er versetzt ihn außerhalb eben dieses Werkes, indem er ihn blind und taub macht für die Dinge, die er sieht, und für die Worte, die er dennoch selbst ausspricht.[29]

Es wird möglich den Autor psychologisch zu diskursivieren; eine Betrachtungsweise, der er nur noch schwer entgeht. Wo früher noch die Götter dem Helden Steine in den Weg geworfen haben, die ihn letztendlich erschlugen und dadurch im ‚steinernen Gedächtnis' unsterblich werden ließen, ist es in der Neuzeit ‚die Sprache', die ‚den Autor' in eine Tragödie verstrickt. ‚Was' geschrieben wird, welche Geschichte erfunden ist und was sie aufzeigen ‚will', muss Platz machen für die Lebensprobleme des Schriftstellers, für ein von seiner Gesellschaft ausgehendes Interesse an seiner Lebenskunst. „Die Dimension des Psychologischen ist in unserer Kultur das Negativ der epischen Wahrnehmung.“[30]

In unserer Sprache wurde durch den Tod Gottes das Schweigen an deren Anfang gestellt.[31] Das Wort zum Anfang ist nun souverän, als käme es aus einem Raum, in dem niemand ist, der es gesprochen haben könnte. Die Sprache dieses Ursprungs kann nur mehr insofern ein Werk sein, als sie in Richtung der Abwesenheit eines Sprechenden spricht. Laut Foucault ist in diesem Sinne jedes Werk ein Unterfangen zur Erschöpfung der Sprache: „die Eschatologie ist in unseren Tagen zu einer Struktur der literarischen

28 Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 10.
29 Foucault, „Das ‚Nein' des Vaters“, S. 35.
30 Ebd.
31 Vgl. ebd., S. 45.

Erfahrung geworden“[32]. Und anhand des ‚Zurücksinkens der Tragödie’ und der Frage nach der Psyche des Autors – wie verrückt kann man sein um zu schreiben? – zeigt sich, wie diese onto-theologische Fragestellung auf die Existenz des Schriftstellers Einfluss nimmt; ob er die Fragen nach ‚der Zeit’, in der er schreibt und der Zeit, in der ‚er schreibt’ selbst irgendwo, jenseits seines Werkes notiert, oder ob das Publikum sein Werk als Einbildung übernatürlicher Schwierigkeiten identifiziert und es wiederum auf ihn selbst zurück biegt.

> Die Anwesenheit und Abwesenheit der Götter, ihr Fortgang und ihr unmittelbares Bevorstehen haben der europäischen Kultur einen leeren und zentralen Raum bestimmt, in dem, in einer einzigen Frage verbunden, die Endlichkeit des Menschen und die Wiederkehr der Zeit erscheinen werden.[33]

IX. die Aversion

‚Welche sexuelle Ausprägung entspricht nun der Psyche des Autors?’ Ich will hier zwei Konzepte betrachten: den Sadismus und den Masochismus. Vielleicht kann in einer Betrachtung des Verhältnisses von Macht und Individuum ein sadistisches Moment ausgemacht werden. Eine Macht, die ‚über den Dingen steht‘, die nur betrachtet, überwacht und sanktioniert, stößt in ihrem Wissen an die Grenzen des Privaten, der Gedanken und Gefühle. Also wird die Anonymität, das Individuum zur Sprache gebracht, in der es psychologisiert wird und sich ausdrücken kann. Es setzt sich mit sich selbst und anderen auseinander. Das Intime kommt ans Licht einer Macht, die nicht selbstgenügsam ‚oben steht‘ und daher schwerer umgeworfen werden kann. Dem Privaten entsprechen nun Institutionen, die das hervorgebrachte Wissen auf den Markt der Interessen bringen, was die Illusion schafft, als Schreibender die immer noch düsteren Fesseln der eigenen gesellschaftlichen Position mit ausgesprochenen Geheimnissen zu geißeln.
Es „bildet sich ein neuer Imperativ aus, der das erschaffen wird, was man die dem literarischen Diskurs des Abendlandes immanente Ethik nennen könnte“[34]. Es ist die Pflicht, die ‚gewöhnlichsten aller Geheimnisse’ zu sagen: über Liebe, Triebe, Wünsche und eben alles, was sich einem zur Entwicklung einer Lebenskunst, der Macht über sich selbst, als Problem in den Weg stellt, denn die Herrschaft über sich selbst schmeckt wie absolute Herrschaft; es wird zur Lust systematisch die Grenzen der eigenen Lüste abzutasten. Darin versteht sich das Schreiben als aufklärende Tätigkeit, die zu Freiheit führt. In *Das Leben der infamen Menschen* bringt Foucault den Bezug der Literatur zu diesen und ähnlichen Prozessen auf den Punkt:

32 Ebd.
33 Ebd., S. 44f.
34 Foucault, „Das Leben der infamen Menschen“, S. 314-335, hier S. 333.

> Die Literatur bildet also einen Teil dieses großen Zwangssystems, wodurch das Abendland das Alltägliche genötigt hat, sich zu diskursivieren; aber sie nimmt darin einen besonderen Platz ein: verbissen das Alltägliche unterhalb seiner selbst zu suchen, die Grenzen zu durchbrechen, brutal oder hinterlistig die Geheimnisse zu lüften, die Regeln und die Codes zu verschieben, das Uneingestehbare sagen zu machen, so wird sie danach streben, sich außerhalb des Gesetzes aufzustellen oder zumindest die Last des Skandals, der Überschreitung oder der Revolte auf sich zu nehmen.[35]

Das zweite Konzept, jenes des Masochismus, wird in dem Essay *Die Muse im Pelz* von Boris Groys, einem Text auf Basis eines von ihm im Jahr 2003 in Graz gehaltenen Vortrages, thematisiert. Dieses Konzept geht für den Autor aus einer Verschränkung seines Werkes oder Schaffens mit dessen Rezeptionskontext hervor. Die Dauer der Evidenz von Liebe und Wahrheit ist ein Augenblick, doch die Arbeit des Schreibens braucht Zeit. Von Dauer ist jedoch die Angst um den Verlust dieser Evidenz, ihre Unauffindbarkeit oder die Furcht vor fremder Willkür in Hinblick auf das eigene Glück. Im Moment der Evidenz geht die Subjektivität verloren, da sie mit dem Objekt der Evidenz verschmilzt. Die Dauer und mit ihr die Subjektivität wird erst möglich, „wenn man auf jede Evidenz, jede Gegenseitigkeit, jede Kommunikation, jedes Einverständnis radikal verzichtet."[36] Dies ist eine masochistische Position und ihre Liebe ist eine statistische Liebe zu den Zahlen; etwa der Zahl der Demütigungen, anstatt zu der Qualität einer Evidenz. Der Augenblick der Evidenz ist heute der Augenblick des Kaufs und des Verkaufs, der kommerziellen Transaktion. Doch der Markt verbürgt keine Dauer, er ist Zustand der gegenwärtigen Produktion und um an ihr teilzuhaben, ist der Autor an die statistisch ermessene Gunst des Publikums gebunden, welche die Wahrheit seines Werkes verbürgt. „Der Autor als Autor ist niemals frei – frei ist immer nur der Andere. Der Autor lebt in Sklaverei – allein sein Leser lebt unter den Bedingungen der freien Liebe."[37] Denn nur Letzterem ist es erlaubt zu schweigen, Philosoph zu bleiben und aus den Werken anderer auszuwählen, wo er seine Evidenz zu suchen vermag; während dem Autor nur die Zahl seiner Leser, die Wahl seiner Worte und die Qual seiner Selbstgegenwart vergelten kann. „Eine heutige Niederlage kann nicht mehr durch einen späteren historischen Sieg kompensiert werden."[38] Das Kunstwerk und seine Statistik werden eins. Dem Autor wird es zum Genuss, aus seinem Ressentiment vor der Gesellschaft und seiner Verzweiflung über das Publikum Selbstgegenwart zu gewinnen.

---

35 Ebd., S. 334.
36 Boris Groys: *Die Muse im Pelz. Die „Venus im Pelz" als Muse der Massenkultur*, Graz: Droschl 2004, S. 13.
37 Ebd., S. 16.
38 Ebd., S. 24.

> In diesem Sinne tendiert der heutige Autor ebenfalls dazu, sein Publikum gerade dann besonders zu vergöttern, wenn es sich ihm gegenüber gleichgültig und grausam verhält. Denn dadurch fühlt sich der Autor von seinem Publikum getrennt, geht in ihm nicht auf und bewahrt seine Subjektivität.[39]

X. die Aussicht

> As a young child I wanted to be a writer because writers were rich and famous. They lounged around Singapore and Rangoon smoking opium in a yellow pongee silk suit. The sniffed cocaine in Mayfair and they penetrated forbidden swamps with a faithfull native boy and lived in the native quarter of Tangier smoking hasish and languidly caressing a pet gazelle.[40]
>
> William S. Burroughs

Spielen wir Scharade: der erste Begriff lautet „Schrift-Steller". Stellen wir uns vor zu schreiben! Was ist das Entwurfsmuster oder die Karikatur eines Autors? Ob als weitsichtiger Zwerg, der seinen großen Vorgängern auf die Schulter klopft, oder als Fotograf mit dem Instrument, oder als Maler mit den Farben seiner je eigenen Zeitgeschichte; oder schlichtweg als Schöpfer, Erfinder und Abenteurer – ...

> In der Haltung zum eigenen Satz, wie in jener zur Wand, sind Anlehnung und Abwendung ein und dieselbe Bewegung.

39 Ebd., S. 29.

40 William S. Burroughs: *Word Virus The William S. Burroughs Reader,* hrsg. v. James Grauerholz u. Ira Silverberg, New York: Grove/Atlantic Press 2000, S. 16.