

LAURENZIBERG / SILS-MARIA

KAFKAS „ER“ IM VERGLEICH MIT EINEM GEDICHT NIETZSCHES

1. THEORETISCHE VORÜBERLEGUNGEN

Wenn man einen Text intensiv liest, fallen einem oft Analogien zu anderen Texten auf. Die Einbildungskraft des Lesers übersieht dann leicht das Verschiedenartige und überspringt die Kluft, die diese Texte dennoch voneinander trennt. Es mag sogar die Gefahr bestehen, durch solche assoziativen Verbindungen die Grenzen des Wissenschaftlichen zu überschreiten. Andererseits lässt sich nicht bestreiten, dass sich auf diese Weise die Möglichkeit auftut, bei der vergleichenden Betrachtung beider Texte diese aus zuvor nie beachteten Perspektiven zu erfassen und dadurch vielleicht auch verborgene Korrespondenzen zu entdecken. Diese Möglichkeit birgt zweifellos Reize in sich und kann das gewohnte streng wissenschaftliche Vorgehen ergänzen.

Im Folgenden soll ein solcher Blick auf einen Abschnitt aus Kafkas Prosa-Konvolut *Er* (1920)¹ gerichtet werden. Dieses Konvolut besteht aus mehreren Fragmenten, wobei „Er“ der gleichbleibende Gegenstand jedes dieser Abschnitte ist. Obwohl es sich nicht um direkt zusammenhängende Episoden über „Er“ handelt, konzentrieren sie sich durchgängig auf diese eine fixe Person. Der Abschnitt, den ich im Folgenden etwas genauer analysieren möchte, entspricht in seiner Schreibweise also durchaus den anderen. Aber zugleich gibt es an dieser Stelle eine entscheidende Differenz. Sie betrifft die plötzliche Erscheinung der Person „Ich“ am Anfang des Abschnitts. Die Episode fängt mit diesem „Ich“ an, endet aber mit „Er“. Dieser Übergang vom „Ich“ zum „Er“ erscheint deshalb als von besonderem Interesse, weil dabei auch kurz auf das dichterische Verhältnis des „Ich“ zum „Er“ angespielt wird.²

¹ Franz Kafka: *Er. Prosa von Franz Kafka*. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1968, S. 212f.

² Manfred Engel erwähnt bereits diesen Wechsel der Erzählperson in *Er*. Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hrsgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2010, S. 283.

Dem kleinen Prosatext von Kafka sei ein Gedicht von Nietzsche gegenübergestellt. Es trägt den Titel *Sils-Maria*.³ Nietzsches Gedicht wurde in die kleine Sammlung *Lieder des Prinzen Vogelfrei* am Ende des Buchs *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) aufgenommen. Auch dieser Text beginnt mit der ersten Person „Ich“ und endet mit der Nennung des Namens „Zarathustra“. Allerdings stellt das Verhältnis Nietzsches (Ich) zu Zarathustra (Er) selbst schon ein philosophisches Problem dar. Wie Heidegger bemerkt, kann Nietzsche nicht Zarathustra sein. Ohne Nietzsche sei aber auch umgekehrt der Protagonist Zarathustra niemals zu begreifen.⁴

Ob sich im Hinblick auf diese beiden Texte genetische Beziehungen nachweisen lassen, soll hier nicht untersucht werden. Vielmehr wird es darum gehen, im Beschreibungsmodus etwas Analoges aufzuspüren, was man in beiden Fällen vor allem dort findet, wo es um den Übergang vom „Ich“ zum „Er“ geht. Im Folgenden versuche ich also, die beiden Texte zunächst einzeln zu analysieren, um danach der Frage nachzugehen, wie eigentlich das „Ich“ mit dem „Er“ zusammenhängt. Daran anschließend werde ich kurz die Art und Weise des Übergangs von der einen zur anderen Instanz in beiden Texten vergleichen, die mir eine gewisse Analogie aufzuweisen scheint. Die Entsprechung in der Beschreibung des Übergangs vom „Ich“ zum „Er“ aufzuzeigen, soll das Ziel meiner Darstellung sein.

2. FRANZ KAFKA: ER

Es handelt sich um folgendes: Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können), in der das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre, aber gleichzeitig mit nicht minderer Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben erkannt werde. Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte. Etwas als Wunsch, einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerksmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun und zwar nicht so, daß man

³ Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1988, S. 649.

⁴ Martin Heidegger: *Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*. In: Gesamtausgabe Bd. 12. *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main (Klostermann) 1985, S. 50.

sagen könnte: »Ihm ist das Hämmern ein Nichts«, sondern »Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts«, wodurch ja das Hämmern noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher und, wenn du willst, noch irrsinniger geworden wäre.

Aber er konnte gar nicht so wünschen, denn sein Wunsch war kein Wunsch, er war nur eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts, ein Hauch von Munterkeit, den er dem Nichts geben wollte, in das er zwar damals kaum die ersten bewußten Schritte tat, das er aber schon als sein Element fühlte. Es war damals eine Art Abschied, den er von der Scheinwelt der Jugend nahm, sie hatte ihn übrigens niemals unmittelbar getäuscht, sondern nur durch die Reden aller Autoritäten ringsherum täuschen lassen. So hatte sich die Notwendigkeit des ›Wunsches‹ ergeben.⁵

Kafkas Prosa-Konvolut *Er* weist einen Nebentitel auf: *Aufzeichnungen aus dem Jahre 1920*.⁶ Der Autor präsentiert die Stücke demnach als Aufzeichnungen, die eine starke Anbindung an das Ich des Autors aufweisen. Dennoch erfolgt das Erzählen nicht in der Ich-Form. Vielmehr greift der Autor auf die stilisierte Form der Er-Erzählung zurück, worauf auch der Titel *Er* explizit hinweist. Im Folgenden betrachte ich besonders das zehnte Fragment, in dem, wie schon erwähnt, ein Übergang vom „Ich“ zum „Er“ zu beobachten ist.

Das Fragment wird durch die Konjunktion „Aber“ im zweiten Absatz in zwei Teile geteilt. Der erste Teil setzt ein mit der Bemerkung: „Es handelt sich um folgendes“. Der Satz fungiert als Eröffnungssatz im Hinblick auf das danach Beschriebene und bezieht zugleich Distanz zum darauffolgenden Satz. Die Schreibweise erinnert an eine juristische Phrase, und es erscheint durchaus beachtenswert, dass Hugo von Hofmannsthal in seinem *Chandos-Briefe* eine ähnliche Geste zu Beginn benutzt: „Mein Fall ist, in Kürze, dieser [...]“⁷ Diese Beispiele verweisen auf die Form der offiziellen Mitteilung. Bei Hofmannsthal ist eine solche Schreibweise leicht nachzuvollziehen, weil sein Werk als fiktiver Brief eines „Ich“ an Francis Bacon verfasst wurde.⁸ Bei Kafka hingegen erscheint der Erzähleingang merkwürdig. Kafka formuliert seine Aufzeich-

⁵ Kafka, a.a.O.

⁶ Das *Er*-Konvolut wurde von Max Brod im Sammelband *Beim Bau der Chinesischen Mauer* unter die <Betrachtungen> eingeordnet. Titel und Nebentitel stammen ebenfalls von ihm. Diese Tatsache ist wichtig nicht nur für die Textkritik, sondern auch für die Rezeption. Denn die Lektüre und Reflexion auf dieses Konvolut *Er* hat schon eine eigene Geschichte. Mit ihm haben sich viele Schriftsteller, z.B. Hannah Arendt oder Martin Walser, beschäftigt und wichtige Beobachtungen dazu notiert. Ich stütze mich hier auf diese Tradition und wage nicht, ins Problemfeld der Textkritik einzutreten.

⁷ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II*. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1951, S. 12.

⁸ Hofmannsthals „Ich“ setzt sich der Subjektkrise aus und suspendiert das dichterische Schreiben. Aber es bleibt im Gegensatz zu Kafka bis zum Ende das „Ich“.

nungen hier wie einen Richterspruch. Das „Ich“ wendet sich an jemanden und versucht, ihm sein Urteil mitzuteilen. Der Eröffnungssatz am Beginn dieses Fragments inszeniert also eine fiktive kommunikative Situation. Zugleich konzentriert sich seine Spannung auf das nächstfolgende Wort: „Ich“. Im Zuge der Selbstinszenierung ist auch das Tempus am Anfang zu beachten: Das „Ich“ wendet sich im Präsens an ein gegenwärtiges „Du“. Doch dann erzählt es im Präteritum, denn dieses „Ich“ „saß“, wie es heißt, „auf der Lehne des Laurenziberges“. Der „Laurenziberg“ ist eine bekannte Lokalität in Prag; er soll – ohne entsprechende Namensnennung – von Kafka in seiner Novelle *Beschreibung eines Kampfes* angesprochen worden sein. Daraus kann man schließen, dass dieser wirkliche Ort bei Kafka schon fiktionalisiert ist und auch hier als poetische Kulisse wirken soll. Dabei entsteht eine Reihe komisch wirkender Assonanzen. Im Satz „gewiß traurig genug“ wird viermal der Konsonant „g“ gebraucht. Dies bewirkt ein stammelndes Lesen. Abgeschlossen wird die Reihe mit dem g-Konsonanten im Auslaut von „Laurenziberg“. Eine derartige musikalische Technik gehört mit zu den Distanzierungsstrategien, die Kafka in diesem Text einsetzt.

Durch eine derartige Inszenierung und poetische Fiktionalisierung wird erst das Hauptthema des Fragments, d.h. der „Wunsch“, eingeführt. Das „Ich“ erwägt verschiedene Wünsche und wählt daraus einen Wunsch „als wichtigsten oder reizvollsten“. Die Adjektive, mit denen das „Ich“ hier seinen Wunsch klassifiziert, bilden ebenfalls eine ungewöhnliche Kombination. Besonders deutet das letzte Adjektiv, „reizvoll“, an, dass der ausgesprochene Wunsch ein (auch sexuell konnotiertes) Begehren zum Ausdruck bringt. Zudem zielt der Wunsch darauf, „eine Ansicht des Lebens zu gewinnen“. Es geht ihm dabei nicht nur darum, sich eine solche Ansicht anzueignen, sondern er bezieht sich notwendig auf die Intention, „schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können“. Das „Ich“ erklärt diese Ansicht als etwas Mittleres. Die Intention richte sich nämlich darauf, dass „das Leben zwar sein natürliches schweres Fallen und Steigen bewahre, aber gleichzeitig mit nicht minder Deutlichkeit als ein Nichts, als ein Traum, als ein Schweben“ erkannt werde. Man kann daraus auf den wesentlichen Gegensatz zwischen „dem Leben“ und „dem Nichts“ schließen.

Was der Autor mit dem Wort „Nichts“ zum Ausdruck zu bringen versucht, ist vielschichtig. „Nichts“ wird zweifach paraphrasiert: „ein Traum“ und „ein Schweben“. Während die Adjektive „natürlich“ und „schwer“ zum Bereich „des Lebens“ gehören, wird das Substantiv „Deutlichkeit“ als Attribut des „Nichts“ eingeführt. Die leicht horizontale Bewegung „eines Schwebens“ ist der Vertikalen von „Fallen und Steigen“ entgegengesetzt. In Bezug auf „die An-sicht“, nach der hier das „Ich“ strebt, ist „Deutlichkeit“ unent-

behrlich, die sich aus der horizontalen Bewegung der Sehkraft ergibt. Aber diese verstößt notwendig gegen „das Leben“.

Nach dieser recht ungewöhnlichen Umschreibung und Präzisierung des Wunsches folgt eine Einschränkung, die alles zuvor Gesagte wieder aufhebt. Es heißt: „Vielleicht ein schöner Wunsch, wenn ich ihn richtig gewünscht hätte.“ Auch aus diesem Satz, der als ein zweiter Eröffnungssatz gelten kann, kann man die Distanzierung des Autors, ja eine Form der Selbstironisierung herausspüren. Danach folgt eine Metapher: „das Hämmern“ und „der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen“ werden noch einmal paraphrasiert. Es heißt: „Etwa als Wunsch, einen Tisch mit peinlich ordentlicher Handwerkmäßigkeit zusammenzuhämmern und dabei gleichzeitig nichts zu tun.“ Beim Vergleich mit dem Handwerk drückt „das Hämmern“ das ambivalente Werkzeug aus, das einerseits Erschaffung und andererseits Zerstörung durch die vertikale Bewegung „Fallen und Steigen“ ermöglicht. Aber zugleich bewahrt diese Metapher den Bezug auf den vitalen Bereich durch die Konnotation mit dem Pochen. Das andere Element „des Wunsches“ ist, „nichts zu tun“. Die Aktivität „des Hämmerns“ vertritt das „peinlich ordentliche“ Lebensgesetz und die Passivität von „nichts zu tun“ die Stelle des Beobachters. Das Verhältnis dieser beiden Verben, die hier aneinandergereiht werden, wird anschließend im Sinne einer Selbstkorrektur noch einmal präzisiert: „Ihm ist das Hämmern ein Nichts“, nein, vielmehr: „Ihm ist das Hämmern ein wirkliches Hämmern und gleichzeitig auch ein Nichts“. „Das Hämmern“ (Leben) und „Das Nichts“ (Beobachten) sind einander entgegengesetzt, dennoch müssen beide in diesem „Wunsch“ einheitlich sein. Denn „das Hämmern“ soll durch „das Nichts“ „noch kühner, noch entschlossener, noch wirklicher“ werden. Aber das „Ich“ fügt hier noch einen weiteren Ausdruck hinzu: „wenn du willst, noch irrsinniger“. Plötzlich erscheint die zweite Person „du“ in einem Ausruf des „Ich“. Damit verändert sich der Charakter des Monologs schlagartig. Unüberhörbar ist die damit einhergehende Selbstironisierung. Die Reihung der Komparative erreicht allmählich ihren Höhepunkt: „kühner“, „entschlossener“ und „wirklicher“. Sie wird aber mit der Anrede „du“ unterbrochen und zur Antiklimax umgebogen: „irrsinniger“. An dieser Stelle endet der erste Monolog des „Ich“ und der erste Teil dieses Abschnitts.

Dann setzt der zweite Teil ein, in dem sich das Subjekt vom „Ich“ zum „Er“ verändert. Dieser Teil ist als Kommentar zum ersten Abschnitt zu lesen. Dort wird das Scheitern des „Wunsches“ mitgeteilt. Der Grund dafür erklärt sich aus der Perspektive des „Er“. Wie in der vorausgehenden Metapher erläutert wird, handelt es sich für ihn um „Nichts“, das „Er“ zwar „als sein Element“ fühlt, aber in das „Er“ niemals eintritt. Sein „Wunsch“ sei demnach „kein Wunsch“, sondern „eine Verteidigung, eine Verbürgerlichung des Nichts“. Also versucht „Er“, seine Eigenschaft als Beobachter auf irgendeine Weise zu

rechtfertigen. Schließlich begeht „Er“ dadurch „eine Art Abschied von der Scheinwelt der Jugend“. Nach Engel wird im Hintergrund dieser Fabel auf eine Adoleszenzkrise hingewiesen.⁹ Die Jugend gilt im Allgemeinen als eine Schwellensituation. Jeder benötige eine Form der Initiation, um das Leben, das sich vor ihm ausbreitet, zu bestehen. Hier erinnert „Er“ sich an seine „Jugend“. Es heißt, „sie hatte ihn übrigens niemals unmittelbar getäuscht“. In der Form der Anekdote, auf die mit dem Adverb „übrigens“ angespielt wird, macht „Er“ ein wichtiges Bekenntnis. Ähnlich wie in der vorausgegangenen Umschreibung seines früheren „Wunsches“ spielt auch dieser Satz auf das Begehren nach der Frau an. Das heißt, eine Frau hat „Ihn“ zwar einmal getäuscht, es geschah aber nicht aus eigenem Antrieb. Durch diese Anspielung auf die Doppelsicht des Textes fasst der Autor den Grund dessen zusammen, warum „die Notwendigkeit des ›Wunsches‹“ entsteht, und erläutert die Weise, wie das „Ich“ dem „Er“ „sich ergibt“.

3. FRIEDRICH NIETZSCHE: *SILS-MARIA*

Sils-Maria.

Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts,
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
Genießend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
Da, plötzlich, Freundin! wurde Eins zu Zwei –
– Und Zarathustra gieng an mir vorbei ...¹⁰

Das Gedicht *Sils-Maria* besteht aus sechs Verszeilen, von denen jede ein regelmäßiges Metrum mit fünf Hebungen aufweist. Diese sechs Zeilen lassen sich des Weiteren in zwei Strophen teilen: in die ersten vier Zeilen und die letzten zwei Zeilen. Der Versausgang ist einheitlich betont (männlich) und bildet einen gehäuft Reim (aa/bb/cc). Der Gesamteindruck, den das Gedicht evoziert, ist der einer übertriebenen Stilisierung; es wirkt nicht wohlklingend.¹¹ Wie ist dies zu erklären?

Zunächst fällt die für ein Gedicht auffällige Erzählhaltung auf. Am Anfang des Gedichts tritt explizit ein „Ich“ auf: „Hier sass ich“. Das „Ich“ ist „wartend, wartend – doch auf Nichts“. Die Situation, in welche es geworfen

⁹ Engel, Auerochs (Hrsg.), a. a. O., S. 282.

¹⁰ Nietzsche, a. a. O.

¹¹ Theo Buck: Friedrich Nietzsche „Vereinsamt“ > „Der Freigeist“ (1884). In: Streifzüge durch die Poesie. Von Klopstock bis Celan. Gedichte und Interpretationen. Köln, Weimar, Wien (Böhlau) 2010, S. 160–170 (hier S. 167).

scheint, gibt sich wiederum als eine Schwellenzeit zu erkennen, wie das Verbum „warten“ anzeigt. Aber diese Schwellenzeit ist paradoxerweise doppel-sinnig bestimmt. Das heißt, es gibt zwei Lesearten für diese erste Zeile. Einer-seits wartet das „Ich“ auf „Nichts“. Andererseits könnte das „Ich“ auf „Nichts“ sitzen. In beiden Fällen erscheint der Satz absurd. Ferner klingen in der zweimaligen Wiederholung von **wartend** Konnotationen wie **wahr-heit**, **wahr-heit** mit an. Die doppelt bestimmte Situation des „Ich“, auf welche die Verben „sitzen“ und „warten“ verweisen, mag auf das Wahre, das durch das Denken herbeigeführt werden soll, hin ausgerichtet sein. Die Schwellenzeit des „Ich“ ist des Weiteren durch die folgende Zeile markiert: „Jenseits von Gut und Böse“. Der Ort, wo das „Ich“ sitzt, ist das Jenseits der Dualität, die durch die Begriffe „Gut und Böse“ symbolisch vertreten wird. Darauf folgt wieder ein Partizip Präsens: „[...] bald des Lichts / Genießend, bald des Schattens“. Hier wird nun auch die Dualität, die durch die Begriffe „Licht“ und „Schatten“ vertreten ist, aufgelöst. Das Verfahren des wartenden „Ich“ wird durch das Wort „Spiel“ erklärt, und plötzlich dringt dann die land-schaftlich wie tageszeitlich markierte Szene von Sils-Maria in den Vorder-grund: „Ganz See, ganz Mittag“. Die Schwellenzeit des „Ich“ bedeutet zu-gleich den Umschlagspunkt „Mittag“. Der Mittag ist „ganz Zeit ohne Ziel“. Das hier viermal erscheinende Wort „ganz“ drückt die höchste Erfüllung der Spannung, die das „Ich“ umgibt, aus. Die erste Strophe endet mit dieser Spannung, die sich dann in der folgenden Strophe entlädt in dem Ausruf: „Da, plötzlich, Freundin!“ Dies ist so zu verstehen, dass diese zweite Strophe im Gegensatz zum Monolog der ersten eine Anrede formuliert. Biologisch gesehen, vertreten das „Ich“ und die „Freundin“ die Geschlechterteilung. Der Satz „wurde Eins zu Zwei –“ könnte deshalb auch auf ihre Zeugungs-kraft anspielen. Ein angefügter Gedankenstrich schließt die Zeile ab mit der Hervorhebung der Zahl „Zwei“. Während die Zeit des wartenden „Ich“ ein Stillstehen zu Mittag ist, setzt hier doch auch das Ablaufen der Zeit ein.

Wieder erscheint ein Gedankenstrich am Anfang der letzten Zeile in der zweiten Strophe. Danach heißt es: „Und Zarathustra gieng an mir vorbei...“. Damit tritt ein berühmtes Alter-Ego auf. „Zarathustra“ hat zwei Hebungen und wird zudem explizit durch den Dichter hervorgehoben. Also geht Nietz-sches „Er“ fort. Sein Fortgang und das Stillstehen des „Ich“ in der ersten Strophe bilden einen starken Gegensatz. Mit dem Wort „plötzlich“ erscheint der Umschlagspunkt des Gedichts, und zugleich ereignet sich eine Wende vom „Ich“ zum „Er“. „Er“ geht weiter, und deshalb gibt es keinen anderen Gedan-kenstrich mehr, sondern drei Punkte. Das bedeutet Zarathustras Gang ohne Ende. Das „Ich“ bekam hier schließlich ein anderes Selbst.

4. VON DER ANALOGIE ZUR KORRESPONDENZ

Wie schon eingangs betont, handelt es sich hier nicht um einen genetischen, sondern um einen systematischen Vergleich. Aus wissenschaftlicher Perspektive hat ein solcher Versuch natürlich seine Grenzen. Man kann als grundsätzlichen Unterschied zwischen beiden Texten die Differenz in der zeitlichen Ausrichtung bei der Entwicklung des Subjekts notieren. Bei Nietzsche erscheint der Übergang von „Eins zu Zwei“ auf die Zukunft ausgerichtet, während Kafka sich mehr der Vergangenheit zuwendet. Diese Differenz ist vermutlich auch durch den Unterschied der jeweils gewählten Textgattung bedingt. Der Standpunkt des Sprechers ist in der Lyrik ein wesentlich anderer als in der Prosa. Einmal absehend von solchen Differenzen, möchte ich aber auch auf eine bisher nicht bemerkte Korrespondenz hinweisen, die meines Erachtens aus der beschriebenen Analogie resultiert.

Beiden Texten eignet außer einer analogen poetischen Struktur (jeweils zweigeteilte Form und Lautgestalt) eine gemeinsame Erzählhaltung. Zuerst erscheint ein „Ich“, dann ein „du“ (Frau) oder die „Freundin“, die diesem „Ich“ jeweils gegenübergestellt sind. Letztlich vermittelt durch diese Bewegung erscheint dann „Er“ (bei Nietzsche: „Zarathustra“). Mit diesem Hinweis auf die ‚Geburt‘ des „Er“ enden beide Texte. Dabei ist wichtig, dass der psychodramatische Verlauf beider Texte sich eng auf die dichterische Kulisse bezieht. Für Kafka ist der Laurenziberg eigentlich eine Bühne, auf der er einen jugendlichen „Abschied“ vom „Ich“ aufführt. Bei Nietzsches Gedicht *Sils-Maria* kann man eine vergleichbare Thematik vermuten: „Das Ich, das sich nicht gegen den Hintergrund abgrenzen, ‚definieren‘ will, kann sich in zwei Personen, Masken begreifen.“¹² Für Nietzsche ist also Sils-Maria eine Bühne für sein Maskenspiel.

Dass dieses Psychodrama sich in irgendeiner Weise auf die Tätigkeit des Schreibens bezieht, scheint ohne Zweifel. Bei Kafka wird dies markiert durch den Satz mit der Parenthese „Und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die anderen von ihr überzeugen zu können“. Bei Nietzsche kann man den Bezug zum Schreiben aus dem Selbstzitat seines Buches „Jenseits von Gut und Böse“ und der Nennung von „Zarathustra“ ersehen. Im Schreibakt versucht das „Ich“, seine wirklichen Grenzen zu überwinden, und sein Produkt, also die Bücher, zeugen für die andere Möglichkeit des „Ich“, die aber kaum realisiert wird. Dieses Dilemma des Schreibakts bei Kafka hält Hannah Arendt für einen „Kampf“: „Die Aufgabe des Geistes ist es, das, was geschah, zu verstehen, und dies Verstehen ist, nach Hegel, des Menschen Art

¹² Henning Ottmann (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2000, S. 154.

und Weise, sich mit der Wirklichkeit zu versöhnen; sein tatsächliches Ziel ist es, mit der Welt im Zustand des Friedens zu sein. Das Problem liegt darin, daß der Geist, wenn er unfähig ist, Frieden zu bringen und Versöhnung hervorzurufen, sich unmittelbar in seine eigene Art von Kriegführung verstrickt findet.¹³ Kafka konnte weder seinen Wunsch richtig wünschen, noch die anderen schriftlich davon überzeugen. Stattdessen teilte er uns die Dokumente seines Kampfes mit, in denen er Zeugnis davon ablegt, in welcher Weise er danach strebte, „[...] sich mit der Wirklichkeit zu versöhnen“. Während er seinen Kampf erzählt, geht sein Sprachsubjekt über vom „Ich“ zum „Er“. Obwohl das „du“ in diesem Verlauf dem „Ich“ begegnete, entzweiten sich die beiden letztlich. Der Autor als Beobachter entfernt sich so mit der plötzlichen Erscheinung des „Du“ von sich selbst.

Das Erzählsujet „Er“ bei Kafka ist wesentlich mit dem Bruch dieses Ich-Du-Verhältnisses verbunden. Wie der kleine Text zeigt, endet dieser Übergang vom „Ich“ zum „Er“ nicht, sondern perpetuiert er sich. Hier kann man dann auf eine Korrespondenz auch auf der thematischen Ebene bei Nietzsche hinweisen. Obwohl in seinem Gedicht nach langem Warten das „plötzlich, Freundin“ erscheint, bricht das Ich-Du-Verhältnis entzwei. Durch diese gebrochene Begegnung wird sein Alter-Ego ‚geboren‘. Auch wenn Nietzsche diese Erfahrung philosophisch verarbeitet und auf der „Vielheit von Subjekten“¹⁴ insistiert, erkennt man an dieser Stelle doch seine ernste Selbstverteidigung gegenüber dem niemals erfüllten Begehren nach dem Anderen. Aber gerade dort kann man auch „Er“ als das archetypische Subjekt des Schreibens wahrnehmen.

¹³ Hannah Arendt: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken 1. Hrsg. von Ursula Ludz. München, Zürich (Piper) 1994, S. 11.

¹⁴ Buck, a. a. O., S. 168, Anm. 34.