

OLIVER RUF

## (Un-)Politik des Schreibens: Technikästhetik eines Medienapparats

### Inhalt

1. „Auf den Leib geschrieben“ .....	1
2. Maschinen-Schreiben (Word processor).....	7
3. Un-Politik des Er-Schreibens .....	10

„[L]a Littérature est fondamentalement inversion du langage, puisque la forme y est singulière et les sens innombrables.“

Roland Barthes, *Tables rondes* (1959)

### 1. „Auf den Leib geschrieben“

In Kafkas ‚Legende‘ *In der Strafkolonie*<sup>1</sup> wird als Fiktion ein Terrain eröffnet, in dem die Erfahrung des Erhabenen nicht nur epistemisch, sondern buchstäblich medial vermittelt ist. Bedenkt man, dass das Erhabene traditionell als Grenzerfahrung des Subjekts gegenüber einem Übermächtigen beschrieben werden kann, was Faszination und zugleich Schrecken evoziert,<sup>2</sup> setzt Kafkas Erzählung dieses Denken in eine neue Reflexion. Denn die genannte Erfahrung der Grenzziehung wird hier zum diegetischen Akt, bei dem diese, wie im Folgenden demonstriert werden soll, vor allem in eine Technik der Schrift und des Schreibens selbst eingeschrieben erscheint. Die Apparatur, die dies vollzieht, operiert jedoch nicht lediglich als Instrument einer entsprechend eingesetzten Gewalt, sondern zugleich als Dispositiv, das die Subjektivität des Schreibenden (und Lesenden) gleichermaßen auf die Probe stellt. Hier zeigt sich, so die These,

<sup>1</sup> Ich zitiere Kafkas Text nach der Ausgabe Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, hg. v. Paul Raabe, Frankfurt a.M. S. Fischer 1995, S. 100–123, im Folgenden unter Angabe der Seitenzahlen im fortlaufenden Text in runden Klammern. Siehe zum Vorliegenden Oliver Ruf, „‚Bann‘ des Schreibens. Skription (R. Barthes), Schreibgeste (V. Flusser) und Ausnahmezustand (G. Agamben) in Kafkas ‚Legende‘ *In der Strafkolonie*“, in: *Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie und literarischer Fiktion*, hg. v. dems., Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 211–228.

<sup>2</sup> Vgl. u.a. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, 2. Aufl., Hamburg: Meiner 1989; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Meiner 2009; Longinus, *Vom Erhabenen*, Stuttgart: Reclam 1988. Siehe auch Jörg Heininger, Erhaben, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. v. Karlheinz Barck et al., Bd. 2, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 275–310; Armin Müller, Giorgio Tonelli u. Renate Homann, Erhaben, das Erhabene, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter et al., Bd. 2, 2. Aufl., Basel: Schwabe 2021, S. 624–635.

eine Technikästhetik, in der das Eingreifen des Schreibens in den Körper des Textes und des Textes in den Leib der fiktionalen Figurationen jene Transgression zwischen Körper und Medium markiert. Aus der Perspektive einer primär medienphilosophischen Analyse eröffnet sich dabei, dass Schrift und Schreiben bei Kafka eine spezifische Form der Verhandlung des Undarstellbaren leistet; es erzeugt gewissermaßen eine ästhetische Spannung, die im Übrigen bereits Lyotard<sup>3</sup> als Charakteristik eines dann *neuen* Erhabenen beschreibt – als Element einer geradezu negativen Ästhetik.<sup>4</sup> Kafkas Text illustriert eine solche negative Verfasstheit des Erhabenen nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die Herausstellung der in dieser verhandelten mechanischen und zugleich performativen Struktur des Schreibprozesses: Das Subjekt wird durch die Apparatur des Textes fragmentiert, herausgerissen respektive zerrissen und in den Akt einer so technischen Vermittlung hinein transformiert. Eine derart ausgeführte Verbindung von Körper und Medium im Schreiben schafft einmal mehr einen Diskurs, der nicht allein das Unausprechliche handhabbar macht, sondern auch ein neues Lesen des Erhabenen gestattet. Im medialen Eingriff werden Subjektivität und Objektivität in einer Art Grenztechnik verhandelt, die zwischen physischen und semiotischen Dimensionen schwankt. So eröffnet Kafka eine Einsicht, in der das Erhabene nicht mehr bloß als reines Erlebnis der Transzendenz dargestellt ist, sondern als umgesetzte Praxis, in der die Subjektivität qua Grenzüberschreitung in die Maschine des Textes massiv eingeht – eine ästhetische Operation, die sich wiederum zwischen Schrecken, Faszination und methodischer Präzision (ihrerseits erhaben) entfaltet.

In Kafkas Text existiert mithin zunächst eine „Schriftfoltermaschine“,<sup>5</sup> die der Offizier dem Forschungsreisenden gleich zu Beginn der Erzählung als „eigentümlichen Apparat“ (100) vorstellt; sie ist mehr als das einfache Hinrichtungsinstrument, als das sie zunächst erscheint. Wäre sie nur zu diesem Zweck gebaut, würden mit ihr die Delinquenten der Strafkolonie unmittelbar getötet. Doch den Verurteilten wird mit der Maschine „das Gebot“, das sie übertreten haben, „mit der Egge auf den Leib geschrieben“ (103); der Apparat dient dem exekutiven, zeremoniell inszenierten Rechtsvollzug und realisiert diesen in einem einzigartigen (zwölf Stunden andauernden) Moment des maschinellen Schreibens. Paradoxes Ziel dabei ist die Entzifferung der technologisch generierten, „tod- und erkenntnisbringenden“<sup>6</sup> Schrift:

Die Egge fängt zu schreiben an; ist sie mit der ersten Anlage der Schrift auf dem Rücken des Mannes fertig, rollt die Watteschicht und wälzt den Körper langsam auf die Seite, um der Egge neuen Raum zu bieten. Inzwischen legen sich die wundbeschriebenen Stellen auf die Watte, welche infolge der besonderen Präparierung sofort die Blutung stillt und zu neuer Vertiefung der Schrift vorbereitet. Hier die Zacken am Rande der Egge reißen dann beim weiteren Umwälzen des Körpers die Watte von den Wunden, schleudern sie in die Grube, und die Egge hat wieder Arbeit. So schreibt sie immer tiefer die zwölf Stunden lang. [...] Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. [...] Es geschieht ja nichts weiter, der Mann fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. [...] es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden. (108)

Kafkas Geschichte des folternden Schreibens greift – das hat die Forschung hinlänglich demonstriert – jene zeitgenössische Praxis des späten 19. Jahrhunderts auf, die zu Strafzwecken verurteilte Verbrecher in überseeische Kolonialgebiete deportieren ließ; bei genauerem Blick spielt Kafka hier auf die Verbannung des französischen Offiziers Alfred Dreyfus auf die so genannte Teufelsinsel vor der Küste Französisch-Guayanas im Jahr 1895 an.<sup>7</sup> Zugleich verhandelt

<sup>3</sup> Vgl. Jean-François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen 2019.

<sup>4</sup> Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 18.

<sup>5</sup> Andrea Polaschegg, „Maschinen (nicht) verstehen. Das kollabierte Paradox in Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (2008), S. 654–680, hier S. 656.

<sup>6</sup> Ebd., S. 655.

<sup>7</sup> Vgl. Sander Gilman, *Franz Kafka. The Jewish Patient*, New York u. London: Routledge 1995, S. 66–88.

Kafka im vorliegenden Text mit ästhetischen Mitteln solche juristischen Abhandlungen, in denen sich zu seinen Lebzeiten zur Strafe der Deportation geäußert wurde, und zwar bekanntlich die des Prager Strafrechtlers Hans Gross,<sup>8</sup> bei dem Kafka 1903 und 1904 Vorlesungen hörte, sowie diejenige von Robert Heindl<sup>9</sup> über eine ausgedehnte Inspektionsreise zu Gefängnislagern etwa nach Neukaledonien,<sup>10</sup> wobei hinzu gefügt werden muss, dass sich Kafka dabei, wie Wayne Burns<sup>11</sup> zum ersten Mal herausgestellt hat, von Werken des literarischen Exotismus, vornehmlich von Octave Mirbeaus *Le jardin des suplices* (1899),<sup>12</sup> zu seiner Erzählung anregen ließ. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass die Entstehung des Textes in eine Zeit fällt, in der das Prosaschreiben für Kafka etwa durch den 1912 begonnenen Briefwechsel mit Felice Bauer Züge einer epistolarischen Kommunikation gewinnt,<sup>13</sup> mithin eine Schaffensphase berührt, in der *Das Urteil*, *Die Verwandlung* und der Beginn des Romans *Der Verschollene* sowie auch wenig später der des *Proceß* entstehen, wobei Kafkas Plan, den Brotberuf aufzugeben, nach Berlin zu ziehen und die freie Schriftstellerexistenz zu wagen, vom Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 27. Juli 1914 bekanntermaßen aufs Tragischste verhindert worden ist.<sup>14</sup>

Die maschinelle Schrift-Handlung, die statt auf eine sofortige Tötung auf die Qual und Folter des zu Bestrafenden gerichtet ist, ist aber nicht nur in ihrer Zweckbestimmtheit, ihren zeitgenössischen Bezugsfelder und ihrem werkgeschichtlichen bzw. biographischen Kontext, sondern grundsätzlich diskurstypisch beschrieben: Dass es sich bei *In der Strafkolonie* um eine Phantasie handelt, in deren Zentrum – auch – das Schreiben steht, wird von der Forschung explizit referiert. Während z.B. Stanley Corngold darin die Erforschung der „Tödlichkeit einer äußersten Einschreibung – in einer buchstäblichen Szene des Schreibens“<sup>15</sup> erblickt, sieht Alexander Hohnold sie als eine Erzählung geradezu über die „Magie“ und „Gewalt der schreibenden Hand und ihrer Instrumente“; mit ihr habe

ein Autor der Materialität des Schreibens ein schockierendes Denkmal gesetzt, indem er den kreatürlichen Leib selbst unmittelbar einem Schreib- bzw. Beschriftungsvorgang unterwirft. Eingespannt in eine bizarre technische Vorrichtung, erfährt das Subjekt (ein ‚subiectum‘ im Wortsinne) sich als dem Schreibprozess unterworfen.

- 
- <sup>8</sup> Hans Gross, „Zur Deportationsfrage“, in: *Allgemeine Österreichische Gerichts-Zeitung* v. 18. Juli 1896; ders., „Degeneration und Deportation“, in: *Politisch-Anthropologische Revue* 4 (1905/06), S. 281–316. Vgl. auch ders., „Die Degeneration und das Strafrecht“, in: *Allgemeine Österreichische Gerichts-Zeitung* v. 06.09.1904.
- <sup>9</sup> Robert Heindl, *Meine Reise nach den Strafkolonien*, Berlin u. Wien: Ullstein 1913. Siehe dazu u.a. Harald Neumeyer, „Das Land der Paradoxa‘ (Robert Heindl). Franz Kafkas *In der Strafkolonie* und die Deportationsdebatte um 1900“, in: *Textverkehr. Kafka und die Tradition*, hg. v. Claudia Liebrand u. Franziska Schößler, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 291–334.
- <sup>10</sup> Zu Kafkas Rekurs auf Gross und Seidel insgesamt einschlägig ist Walter Müller-Seidel, *Die Deportation des Menschen. Kafkas Erzählung ‚In der Strafkolonie‘ im europäischen Kontext*, Stuttgart: J.B. Metzler 1986. Vgl. auch Franziska Schößler, „Franz Kafkas Roman der Proceß und die Erfindungen des Juristen Hans Groß“, in: Liebrand/Schößler (Hg.), *Textverkehr*, S. 335–360.
- <sup>11</sup> Wayne Burns, „In the Penal Colony‘: Variations on a Theme by Octave Mirbeau“, in: *Accent* 2 (1957), S. 45–51; dazu auch Hartmut Binder, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn: Bouvier 1966, S. 169 f.; ders., *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München: Winkler 1975, S. 174–181; Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. ‚In der Strafkolonie‘. Eine Geschichte aus dem Jahr 1914*, Berlin: Wagenbach 1975, S. 81–84.
- <sup>12</sup> Als Quelle diente Kafka vermutlich die deutsche Übersetzung Octave Mirbeaus, *Der Garten der Qualen*, dtsh. nach der 17. Aufl. des Originals v. Franz Hofen, Budapest: Grimm 1901.
- <sup>13</sup> Dazu ausführlich Wolf Kittler, „Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas“, in: *Franz Kafka. Schriftverkehr*, hg. v. dems. u. Gerhard Neumann, Freiburg i.Br.: Rombach 1990, S. 75–163, hier S. 94f.
- <sup>14</sup> Vgl. Joachim Unseld, „Kafkas Publikationen zu Lebzeiten“, in: von Jagow/Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Bettina v. Jagow u. Oliver Jahraus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 123–136, hier S. 127.
- <sup>15</sup> Stanley Corngold, „Kafkas Schreiben“, in: Jagow/Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch*, S. 150–164, hier S. 156.

Auf ein Prokrustesbett der Folter gespannt, wird der Delinquent der Strafkolonie zur lebendigen, verletzlichen Schreibfläche.<sup>16</sup>

Damit erinnert die von Kafka imaginierte Epiphanie der Schrift, die mit Körperlichkeit schlechthin in Verbindung gebracht wird, an einen Gedanken, den Roland Barthes fast vier Jahrzehnte nach Kafka formuliert. In *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>17</sup> unterscheidet Barthes zwischen der Sprache, dem Stil und der Schreibweise (*écriture*) eines literarischen Werkes: Die Sprache erscheint ihm als ein allen Schriftsteller:innen einer Epoche gemeinsamer Corpus an Vorschriften und Gewohnheiten, der Stil hingegen als eine Form der Bestimmung, die (bildhaft gesprochen) aus der mythischen Tiefe ‚des Schriftstellers‘ aufsteigt und sich außerhalb seiner Verantwortlichkeit entfaltet.<sup>18</sup> Dieser wird an den Körper des Schriftstellers gebunden, sein Geheimnis besteht in einer in diesem Körper eingeschlossenen Erinnerung.<sup>19</sup> Zwischen Sprache und Stil siedelt Barthes etwas Drittes an, das er *écriture* benennt, was für ihn die allgemeine Wahl eines Tones, eines Ethos bedeutet, durch den sich ein Schriftsteller eindeutig individualisiert, „engagiert“,<sup>20</sup> wie Barthes sagen würde. Es handelt sich um etwas, das nicht allein als bewusste Wahl ‚des Schriftstellers‘ aufgefasst werden soll, das nicht allein auf Seiten ‚des Schriftstellers‘ zu verorten ist. Die *écriture* wird auch definiert als „Verhältnis zwischen dem Geschriebenen und der Gesellschaft“ und als „literarische Ausdrucksweise“; sie „liegt also zugleich im Schriftsteller, im Text und zwischen Text und Gesellschaft“.<sup>21</sup> Barthes führt aus:

Sprache und Stil sind Objekte, die Schreibweise ist eine Funktion: Sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise, sie ist die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form, die somit an die großen Krisen der Geschichte gebunden ist.<sup>22</sup>

Relevant für meine Überlegungen ist, dass Barthes in einem späteren Text die derart gesellschaftlich eingebettete *écriture* ebenfalls an den Körper rückbindet. „Die Schrift“, sagt Barthes in einem Interview von 1974,

[d]ie Schrift, das ist die Hand, also der Körper: seine Triebe, seine Kontrollen, seine Rhythmen, seine Gewichte, sein Gleiten, seine Komplikationen, seine Ausflüchte, kurz, nicht die Seele (ungeachtet der Graphologie), sondern das mit seinem Begehren und seinem Unbewußten befrachtete Subjekt.<sup>23</sup>

Barthes körperliche Wesensbestimmung der Schrift manifestiert sich in Kafkas Text im Absenken der Egge auf den Körper des zu Bestrafenden und dem Beschreiben durch zweierlei Nadeln in vielfacher Anordnung von Kafkas Schreib-Folter-Apparatur ob des Vollzugs der „In-schrift im Körper“ (106). Die von Kafka inszenierte, tatsächlich buchstäbliche Einverleibung von Schrift im Manifest des Schreibens haben in Barthes Ausführungen zur *écriture* eine Nachgeschichte, die in Verbindung gebracht werden kann mit der von diesem mit Bezug auf de Saussure und Hjelmslev vorgenommenen semiologischen Unterscheidung in *signifié/signifiant* und *dénotation/connotation*. Barthes interessiert die Bedeutungskonstitution aller möglicher Arten kultureller Zeichensysteme der Gesellschaft und konzentriert sich weiterhin vor allem auf sekundäre Bedeutungssysteme: Die Denotation stellt die erste, rein lexikalische bzw. syntaktische Bedeutung eines Wortes bzw. einer Aussage dar, ihre wörtliche Bedeutung, die sich aus dem Verhältnis der Ausdrucksebene (des Signifikaten) zur Inhaltsebene (des Signifikats) ergibt; in der Kon-

<sup>16</sup> Alexander Honold, „In der Strafkolonie“, in: Jagow/Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch*, S. 477–503, hier S. 477.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, aus dem Frz. übertr. v. Michael Scheffel, Hamburg: Claassen 1982.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 15, 17.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>20</sup> Ebd., S. 20.

<sup>21</sup> Daniela Langer, *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München: Fink 2005, S. 201.

<sup>22</sup> Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 20 f.

<sup>23</sup> Ders., *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980*, aus dem Frz. v. Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann u. Gerhard Mahlberg, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 214.

notation erhält eine denotierte Aussage erster Ordnung als Ganzes eine neue Bedeutung, wenn beispielsweise etwas in seiner Gesamtheit zum Signifikanten (oder Ausdruck) eines zweiten Systems wird, dessen Signifikat (oder Inhalt) die Vorzüglichkeit des Produkts ist.<sup>24</sup> Dem Semiotologen Barthes geht es letztlich mehr um die Bedeutungsprozesse als um die Bedeutung selbst.<sup>25</sup> In *S/Z* sind es ebenfalls die Begriffe *connotation* und *dénotation*, um die Barthes Denken kreist; hier wertet er die Konnotation zum wesentlichen sprachlichen Mechanismus eines Textes auf, als „nennbare, absteckbare Spur eines gewissen Pluralen im Text“, als „eine Bestimmung, eine Beziehung, eine Anapher, eine Linie, die sich auf vorhergegangene, spätere oder von außen kommende Hinweise, auf andere Orte des Textes (oder eines anderen Textes) zu beziehen vermag.“<sup>26</sup> Dies verweist darauf, dass die Konnotation im Gegensatz zur Denotation für Barthes „nichts fest-stellt, sondern im Gegenteil gerade *Bewegungen* aufmacht“<sup>27</sup> – eine Beobachtung, die mit Bezug auf die Opposition zwischen lesbaren (*lisible*) und schreibbaren (*scriptible*) Texten an Gewicht gewinnt:

[D]er schreibbare Text, das sind wir beim Schreiben, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt.<sup>28</sup>

Ins Bild setzt Barthes seine Vorstellung von einem Text, wenn er ihn in Form einer Zwiebel sieht, einer Anordnung übereinander gelegter Schalen, dessen Gebilde letztlich keinerlei Herz, keinen Kern, kein Geheimnis, kein unerbittliches Prinzip in sich schließt als allein das Unendliche seiner eigenen Hüllen – die nichts anderes als das Ganze ihrer eigenen Oberflächen umhüllen.<sup>29</sup> Die Produktivität eines Textes liegt darin, niemals abgeschlossen zu sein und auch nicht der Kommunikation zu dienen, sondern in sich selbst eine Sprache zu sein, die den Autor ebenso wie den Leser in ein nie abgeschlossenes Spiel mit Signifikation einschließt – als Vorgang einer immer neuen Bedeutungserzeugung, die demgemäß nicht auf die Bedeutung abzielt, sondern sich selbst als Bewegung immer weiter trägt, als Arbeit des Textes, als immer neue, unab-schließbare und durch keine Lektüre vollkommen ausschöpfbare Signifikationsbewegung.<sup>30</sup> Ein solcher Text-Begriff, der im Übrigen auch von anderen Vertretern der französischen Theorie,<sup>31</sup> genauer: von Derrida, Lacan und Kristeva, geteilt wird, versinnbildlicht Barthes zudem im Bild des „Gewebes“,<sup>32</sup> in dem sich die Signifikanten zerstreuen, in dem verschiedene ‚Fäden‘ als Intertexte ineinander greifen – ein Wuchern des Textes.

Durch Rückgriff auf die Barthes’schen Metaphern (die vom Text als Zwiebel und als Gewebe) wie auch auf die entsprechenden zeichentheoretischen Bestimmungen (die Signifikationsbewegung und das Wuchern) lässt sich die Grundstruktur des schreibenden Strafkolonie-Apparates als Realisation eines ‚schreibbaren Textes‘ im Sinne Barthes auffassen. Diese ist im Mythos einer ‚Unlesbarkeit der Schrift‘<sup>33</sup> ausphantasiert: Das Räderwerk der Maschine, das die Bewegung der Egge und damit die Bewegung der Schrift bestimmt, wird „nach der Zeichnung, auf welche

<sup>24</sup> Vgl. ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 181–186.

<sup>25</sup> Vgl. Langer, *Wie man wird, was man schreibt*, S. 208.

<sup>26</sup> Roland Barthes, *S/Z*, aus dem Frz. v. Jürgen Hoch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 12.

<sup>27</sup> Langer, *Wie man wird, was man schreibt*, S. 209.

<sup>28</sup> Barthes, *S/Z*, S. 9.

<sup>29</sup> Vgl. ders., *Œuvres complètes*, Édition établie et présentée par Éric Marty, Bd. II, Paris: Seuil 1994, S. 1271.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 1691 f.

<sup>31</sup> Die Frage, ob Barthes als Poststrukturalist rezipiert werden soll, blende ich aus und verweise dazu u.a. auf Seán Burke, *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1992; Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1987; *Reading Material Culture. Structuralism, Hermeneutics and Poststructuralism*, hg. v. Christopher Y. Tilley, Oxford: Basil Blackwell 1990, S. 163–205.

<sup>32</sup> Roland Barthes, *Die Lust am Text*, aus dem Frz. v. Traugott König, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 94.

<sup>33</sup> Andrea Polaschegg hat diese widerlegt. Vgl. dies., „Maschinen (nicht) verstehen“.

das Urteil lautet“ (und das dem Delinquenten auf den Leib geschrieben wird), „angeordnet“ (107). Und diese Zeichnungen, die vom früheren Kommandanten stammen, zeigen mithin das, was Barthes zur *écriture* so eindringlich auszuführen vermag. Bei Kafka heißt es:

Er [der Offizier] zeigte das erste Blatt. Der Reisende hätte gerne etwas Anerkennendes gesagt, aber er sah nur labyrinthartige, einander vielfach kreuzende Linien, die so dicht das Papier bedeckten, daß man nur mit Mühe die weißen Zwischenräume erkannte. „Lesen Sie“, sagte der Offizier. „Ich kann nicht“, sagte der Reisende. „Es ist doch deutlich“, sagte der Offizier. „Es ist sehr kunstvoll“, sagte der Reisende ausweichend, „aber ich kann es nicht entziffern.“ „Ja“, sagte der Offizier, lachte und steckte die Mappe wieder ein, „es ist keine Schönschrift für Schulkinder. Man muß lange darin lesen. Auch Sie würden es schließlich gewiß erkennen. Es darf natürlich keine einfache Schrift sein; sie soll ja nicht sofort töten, sondern durchschnittlich erst in einem Zeitraum von zwölf Stunden; für die sechste Stunde ist der Wendepunkt berechnet. Es müssen also viele, viele Zierraten die eigentliche Schrift umgeben; die wirkliche Schrift umzieht den Leib nur in einem schmalen Gürtel; der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt. (107)

Man könnte (mit Barthes) sagen, es ist das Schreiben, das handelt (*performe*)<sup>34</sup> – sich bewegend, wuchernd, verzierend; es ist letztendlich das Schreiben, das tötet, indem es den Körper wie eine Zwiebel schreibend ‚schält‘, und das unabhängig des Körpers besteht. In Übereinstimmung mit den von Barthes angeführten, unendlichen Signifikationsbewegungen eines Textes löst sich bei Kafka das Subjekt letztendlich im prozesshaften Schreib-Akt auf und wird zerstreut; es wird eliminiert und zwar in einer unhintergehbaren Pluralität der Schrift. Die Deutungen, die sich aus einer so gebildeten Auffassungs-Matrix erzeugen lassen, werden bei Kafka nach Maßgabe zweier Master-Theoreme erzeugt: 1.) der geradezu unendlichen Zirkulation eines schreibbaren Textes und 2.) der Beziehung zwischen Schreiben, Körperlichkeit und dem hinlänglich diskutierten ‚Tod des Autors‘.

*Ad 1.)* Es ist offensichtlich, dass mit dem dann doch von Kafka in Szene gesetzten In-Trümmern-Gehen der Maschine eine Unterlaufung des Schreibens zwangsläufig korreliert („Die Egge schrieb nicht, sie stach nur“, 121); mit der Hinrichtung des vermeintlich ‚falschen‘ Subjektes (nämlich des Offiziers, der als letzter verbliebener Hüter des Apparats figuriert) geht, so meine Vermutung, letzten Endes auch, metaphorisch gesprochen, der Tod des Schreibens einher.

*Ad 2.)* Corngold favorisiert die gleiche Stoßrichtung, wenn er erklärt, *In der Strafkolonie* inszeniere das Schreiben und den Tod in der Einsicht, „dass literarischer Rausch im Tod enden muss, ohne dass aber zugleich das Umgekehrte gälte“; der Tod des Schriftstellers müsse „nicht notwendig von Verzückung begleitet sein.“<sup>35</sup> Nun rückbindet Barthes allerdings die *écriture* ausdrücklich an den physiologischen Körper, vor allem, wie bereits deutlich wurde, an die Hand, wenn er betont, es sei die Skription, der ‚muskuläre Akt‘ des Schreibens, des ‚Buchstabenziehens‘, der für ihn von Interesse ist: diese Geste, mit der die Hand ein Schreibwerkzeug ergreife, es auf die Oberfläche drücke, darauf vorrücke, indem sie es bedränge oder umschmeichele und regelmäßige, wiederkehrende, rhythmisierte Formen ziehe.<sup>36</sup> Doch in Kafkas Erzählung ist es gerade nicht eine Handschrift, die thematisch wird, sondern ein (gleichwohl von menschlicher Hand gesteuertes) maschinelles, technisch programmiertes und produziertes Schreiben – Polaschegg<sup>37</sup> bemerkt dazu, dass die Maschine streng genommen gar nicht schreibe, denn anstatt Buchstabe für Buchstabe in die Haut<sup>38</sup> des Delinquenten zu ritzen, trage sie eine komplexe Schriftgestalt auf, ein Schrift-Bild – ein Einwand, der noch zu diskutieren sein wird. Der Tod im Akt des Schreibens könnte, so wiederum Corngold, als „eine Überfülle von aufgezwungenen

<sup>34</sup> Vgl. Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, aus dem Frz. v. Matías Martínez, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. u. komm. v. Fotis Jannidis et al., Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193, hier S. 187.

<sup>35</sup> Corngold, „Kafkas Schreiben“, S. 157.

<sup>36</sup> Vgl. Barthes, *Œuvres complètes*, Bd. II, Parus 1994, S. 1535.

<sup>37</sup> Vgl. Polaschegg, „Maschinen (nicht verstehen)“, S. 672 f.

<sup>38</sup> Siehe dazu auch Alexander Honold, „Tatau. Das Fremde auf der Haut. 17. März 1922: Franz Kafka hört Adolf Loos über Ornament und Verbrechen“, in: *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, hg. v. dems. u. Klaus R. Scherpe, Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler 2004, S. 397–406.

Zeichen aufgefasst werden, die sich dem Code der Materie – dem körperlichen Medium – nicht aneignen lassen.“<sup>39</sup> Das Modell des Todes nähert sich einem allgemeinen Modell des sterbenden Subjekts überhaupt: „Jeder Tod ließe sich als ein Zu-Tode-geschrieben-Werden darstellen, als (Über)Schreiben, das für das Subjekt unlesbar bleibt.“<sup>40</sup> Die Frage nach der apparativen Unterlaufung des Schreibens schlechthin ist damit einmal mehr aufgeworfen.

## 2. Maschinen-Schreiben (*Word processor*)

Die Erzählung gibt in ihrem Verlauf mehrere Hinweise darauf, dass das Zu-Tode-geschrieben-Werden, das (Über)Schreiben mit dem Ende der Schriftfolter die endgültige Bestimmung des Maschinen-Schreibens bedeutet. „Dann ist es also an der Zeit“ (117), sagt der Offizier, nachdem das ‚Verfahren‘ der Hinrichtungsapparatur den Reisenden nicht überzeugen konnte, und es setzt eine Handlungsdynamik ein, die ein letztes Mal der ursprünglichen Gesetzes-Schrift des alten Kommandante folgt. Dass dabei deren einseitige Lesbarkeit erneut herausgestellt wird, versteht sich von selbst:

Von jetzt ab kümmerte sich aber der Offizier kaum mehr um ihn. Er ging auf den Reisenden zu, zog wieder die kleine Ledermappe hervor, blätterte in ihr, fand schließlich das Blatt, das er suchte, und zeigte es dem Reisenden. „Lesen Sie“, sagte er. „Ich kann nicht“, sagte der Reisende, „ich sagte schon, ich kann diese Blätter nicht lesen.“ „Sehen Sie das Blatt doch genau an“, sagte der Offizier und trat neben den Reisenden, um mit ihm zu lesen. Als auch das nichts half, fuhr er mit dem kleinen Finger in großer Höhe, als dürfe das Blatt auf keinen Fall berührt werden, über das Papier hin, um auf diese Weise dem Reisenden das Lesen zu erleichtern. Der Reisende gab sich auch Mühe, um wenigstens darin dem Offizier gefällig sein zu können, aber es war ihm unmöglich. Nun begann der Offizier die Aufschrift zu buchstabieren und dann las er sie noch einmal im Zusammenhang. „Sei gerecht!“ – heißt es“, sagte er, „jetzt können Sie es doch lesen.“ (117f.)

Deutlich ist, dass eine Schrift auf Papier, eine Auf-Schrift, die nun folgende Handlung des Offiziers evoziert, sich seiner geradezu bemächtigt: Er steigt mit dem Blatt auf die Leiter, bettet dieses vorsichtig darin und ordnet das Räderwerk „scheinbar gänzlich um“: „es war eine sehr mühselige Arbeit, es mußte sich auch um ganz kleine Räder handeln, manchmal verschwand der Kopf des Offiziers völlig im Zeichner, so genau mußte er das Räderwerk untersuchen.“ (118)

Ein solches Befolgen respektive Ausführen eines offenbar nur ihm lesbaren Befehls der Schrift lässt sich mit dem von Vilém Flusser thematisierten Konzept der Schreibgeste erklären. In Flussers Phänomenologie des Schreibens beeindruckt zunächst die Zeile als das lineare Laufen der Schriftzeichen, wobei Flusser dabei das Schreiben als „Ausdruck eines eindimensionalen Denkens, und daher auch eines eindimensionalen Fühlens, Wollens, Wertens und Handelns“ erscheint, „eines Bewußtseins, das dank der Schrift aus den schwindelnden Kreisen des vorschriftlichen Bewußtseins emportautcht“ – ein „Schriftbewußtsein“.<sup>41</sup> Es ist aus dieser Perspektive die Schrift, die in Kafkas Erzählung handelt (und zwar performativ durch den Offizier), nicht mehr das Schreiben, das der Maschine vorbehalten ist, die als Instrument derselben über das ausführende Zwischenglied (den Offizier) funktioniert. Bezeichnenderweise ist die Schrift (des Kommandanten) bereits auf Papier fixiert; ihr Nieder-Geschrieben-Sein ist vorausgesetzt. Das eigentliche Schreiben des Apparates erweckt indes den Anschein, *weich* im Sinne Flussers zu sein, d.h. „plastisch, manipulierbar“.<sup>42</sup> Denn schreibt man auf Papier, wird ein Text (nach Flusser) Zeilen bilden, die einem Schlusspunkt entgegen laufen; er wird ‚diskursiv‘ sein und so wird „sein diskursiver Charakter, sein eindeutiges Hinzielen auf einen Schlußpunkt, den auf Papier geschriebenen Text als ein in sich geschlossenes und abgeschlossenes ‚Werk‘ [...] erscheinen lassen.“<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Corngold, „Kafkas Schreiben“, S. 160.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: Imatrix 1987, S. 11.

<sup>42</sup> Ders., „Hinweg vom Papier. Die Zukunft des Schreibens“, in: ders., *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*, Mannheim: Bollmann 1995, S. 5965, hier S. 61.

<sup>43</sup> Ebd.

Schreibt man hingegen nicht auf Papier, ist der Text, so Flusser weiter, oft nicht mehr „das Resultat eines kreativen Prozesses, sondern er ist selbst dieser Prozeß, er ist selbst ein Prozessieren“<sup>44</sup> – die Nähe zu Barthes’ Überzeugung von der Pluralität des Textes ist augenscheinlich.

Das schreibende Prozessieren, der Schreib-Prozess wird in Kafkas Geschichte vollends mechanisiert und automatisiert. Kafkas Schreib-Apparat erinnert damit an jene primitiven Recht-schreibmaschinen, an jene *Word processors*, welche Flusser aufgreift, um die Schnelligkeit und Variabilität des Schreibens zu erläutern.<sup>45</sup> Folgt man, wie Flusser, dessen Etymologie wird die vorgesehene letzte ‚Aufgabe‘ der automatischen Schreib-Maschine in Kafkas Strafkolonie ein-sichtig: Schreiben stammt vom lateinischen *scribere*, das ritzen bedeutet, wobei das griechische *graphein* graben meint,<sup>46</sup> und demnach „war Schreiben ursprünglich eine Geste, die in einen Gegenstand etwas hineingrub und sich dabei eines keilförmigen Werkzeugs (‚stilus‘) bediente.“<sup>47</sup> Kafkas Apparat ist, in dieser Lesart, für eine Art *Ur*-Schreiben vorgesehen; es handelt sich um ein urtümliches, gewissermaßen ‚altes‘ Schreiben, welches Elemente einer Facette der Bilderschrift aufweist, das jedoch in buchstäblich tödlicher Absicht. „Rufen wir erneut die Etymologie zum Zeugen“, fordert Flusser und ergänzt:

Das englische „to write“ (das zwar, wie das lateinische „scribere“, auch „ritzen“ bedeutet) erinnert daran, daß „ritzen“ und „reißen“ dem gleichen Stamm entspringen. Der ritzende Stilus ist ein Reißzahn, und wer Inschriften schreibt, ist ein reißender Tiger: Er zerfetzt Bilder. Inschriften sind zerfetzte, zerrissene Bildkadaver, es sind Bilder, die dem mörderischen Reißzahn des Schreibens zu Opfern wurden.<sup>48</sup>

Kafkas Maschinen-Schreiben zeichnet sich durch das Zerfetzen, Zerreißen des Körpers aus, durch das Diktum des ‚mörderischen Reißzahn des Schreibens‘ – insbesondere durch die Finalisierung seiner Narration auf eine Frage der Technik: Ob Schriftzeichen in Gegenstände (oder wie bei Kafka: in Körper) gegraben oder auf deren Oberfläche aufgetragen werden, wird, so Flusser, über technische Vorkehrungen ausgewiesen, die es zu Gunsten des strukturellen Schreib-Komplexes einzusetzen gilt.<sup>49</sup> Ganz ähnlich bei Kafka: Bei ihm kommen Nadeln zum Einsatz, von denen jede lange eine kurze neben sich hat: „Die lange schreibt nämlich, und die kurze spritzt Wasser aus, um das Blut abzuwaschen und die Schrift immer klar zu erhalten.“ (106) Das gibt zu der Vermutung Anlass, dass in der Erzählung ein mediengeschichtlicher ‚Knackpunkt‘ vorgeführt ist: Zu Gunsten der Klarheit der Schrift wird das Schreiben einem Apparaten überlassen.<sup>50</sup>

Dieser Verdacht erhärtet sich, wenn man liest, dass zu früheren Zeiten die Maschinen-Exekution als zentrales gesellschaftliches *Ereignis* fungierte:

Wie war die Exekution anders in früherer Zeit! Schon einen Tag vor der Hinrichtung war das ganze Tal von Menschen überfüllt; alle kamen nur um zu sehen; früh am Morgen erschien der Kommandant mit seinen Damen; Fanfaren weckten den ganzen Lagerplatz; ich erstattete die Meldung, daß alles vorbereitet sei; die Gesellschaft – kein hoher Beamte durfte fehlen – ordnete sich um die Maschine [...]. Die Maschine glänzte

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 62.

<sup>45</sup> Vgl. Flusser, *Die Schrift*, S. 13.

<sup>46</sup> „Das griechische Wort ‚graphein‘ meint zunächst einmal ‚graben‘. In diesem Sinn sind etwa die von einem Stilus in Lehm hinterlassenen Spuren ‚Typographien‘. Wie wir aber wissen, meint das Wort ‚graphein‘ im allgemeinen Sprachgebrauch ‚schreiben‘. Es meint das Graben von Schriftzeichen – eben dieser Spuren, welche klassifizieren, vergleichen und unterscheiden sollen. Somit ist das Wort ‚Typografie‘ im Grunde ein Pleonasmus, der mit ‚Grubengraben‘ oder ‚Schriftzeichenschreiben‘ übersetzt werden könnte. Es genügt vollauf, von ‚schreiben‘ zu sprechen.“ (Ebd., S. 49 f.)

<sup>47</sup> Ebd., S. 14.

<sup>48</sup> Ebd., S. 17.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 20 f.

<sup>50</sup> Flusser erklärt: „Für das Zusehen, für die Beschaulichkeit sind Schriften nicht die geeigneten Codes. Bilder sind dafür besser geeignet. Wir sind eben daran, das Aufschreiben (das Schreiben überhaupt) den Apparaten zu überlassen [...], ins ‚Universum der technischen Bilder‘ zu übersiedeln, um von dort aus auf die von Apparaten automatisch geschriebene Geschichte hinunterzuschauen.“ (Ebd., S. 24)

frisch geputzt, fast zu jeder Exekution nahm ich neue Ersatzstücke. Vor hunderten Augen – alle Zuschauer standen auf den Fußspitzen bis dort zu den Anhöhen – wurde der Verurteilte vom Kommandanten selbst unter die Egge gelegt. Was heute ein gemeiner Soldat tun darf, war damals meine, des Gerichtspräsidenten, Arbeit und ehrte mich. Und nun begann die Exekution! Kein Mißton störte die Arbeit der Maschine. Manche sahen nun gar nicht mehr zu, sondern lagen mit geschlossenen Augen im Sand; alle wußten: Jetzt geschieht Gerechtigkeit. [...] Es war unmöglich, allen die Bitte, aus der Nähe zuschauen zu dürfen, zu gewähren. [...] Wie nahmen wir alle den Ausdruck der Verklärung von dem gemarterten Gesicht, wie hielten wir unsere Wangen in den Schein dieser endlich erreichten und schon vergehenden Gerechtigkeit! Was für Zeiten, mein Kamerad! (111f.)

Man könnte angesichts dieser Massen-Begeisterung für die regelrecht ‚göttliche‘ Hinrichtung eines Körpers durch eine vermeintlich Gerechtigkeit kreierende, schreibende Maschine den Schluss ziehen, dass eine Apparatur die Herrschaft über den Menschen schlechthin gewonnen hat. Es ist jedoch vielmehr auch so, dass das apparative Schreiben eine Voraussetzung hat; es ist, sagt Flusser, ein „anderes Schreiben und müßte demzufolge einen neuen Namen bekommen: ‚Programmieren‘.“<sup>51</sup> Denkt man dieses programmierende Schreiben mithin weiter, stößt man auf einen Gedanken, der bereits angedeutet wurde: Zwar programmiert vordergründig der Offizier den Folterapparat („Der Offizier hatte sich der Maschine zugewendet. Wenn es schon früher deutlich gewesen war, daß er die Maschine gut verstand, so konnte es jetzt einen fast bestürzt machen, wie er mit ihr umging und wie sie gehorchte“ (119); er tut dies aber angeleitet und eingenommen von der Gesetzes-Schrift in seinen Händen. Das Gleiche wird von Flusser formuliert, wenn es heißt, dass es eine „übermenschliche Autorität“ war, „welche aus Menschen Marionetten (Apparate) machte“: Die „Gesetze“ hatten „einen wenn nicht göttlichen, so zumindest mythischen Autor“, und „es war diese mythische Autorität, die das Verhalten der Menschen manipulierte.“<sup>52</sup> Das, was man in Kafkas Erzählung als ‚mythisches Schreiben‘ verstehen könnte, führt dann auch dazu, dass der die Maschine programmierende Offizier nicht nur der Ursprungsschrift, sondern gleichermaßen den Apparaten verfällt.

Was die oben zitierte Passage darüber hinaus aufruft, ist die Auffassung eines Textes, der besser als Skript bezeichnet werden sollte und der entsprechend mittels eines *Script writers* (eines ‚Schreibritzers‘) im Gefüge sozialer Dynamik zu Stande kommt: „Ein Skript ist ein Hybrid“, stellt Flusser fest; halb ist es noch ein tatsächlicher Text, „halb ist es bereits Apparatprogrammierung und als solche Vorfahre der von künstlichen Intelligenzen automatisch kalkulierten Programme“, ein „nicht-vollautomatisierter Word processor.“<sup>53</sup> Kurz: Hinter dem programmierten wie skript-haften Schreiben steckt bei Kafka eine Idee, die die Geschichte des Schreibens mit derjenigen gesellschaftlicher Mechanismen diskutiert. Was Flusser für seine Gegenwart konstatiert, hat Kafka bereits vor-imaginiert, dass nämlich jene *Script writers* „am Ausgang der Geschichte und am Eingang der Apparate“ stehen:

Sie beschleunigen den Output der Geschichte, um den Apparaten den von ihnen benötigten Input zu liefern. Sie liefern die Geschichte an die Apparate aus und überliefern ihnen damit den Sinn alles Geschehens. [...] Die *Script writers*, diese Gladiatoren, die im Medienzirkus die Schrift in Netze fangen, um sie abzuwürgen, und die dabei selbst abgewürgt werden, erwecken in uns nur darum keine Empörung, weil wir, die wir bewußtlos und ohnmächtig sind, sie hinter den Bildern überhaupt nicht wahrnehmen können. Wir nehmen den Beitrag nicht wahr, den das Alphabet den Bildern noch immer leistet. In diesem sehr entscheidenden Sinn sind wir bereits Analphabeten geworden.<sup>54</sup>

Letztendlich erfüllt eine solche Schreibweise in der Tat die von Barthes scharf gestellte gesellschaftliche Funktion (wiederholt sei, was dies laut Barthes bedeutet, dass sie die „Beziehung

<sup>51</sup> Ebd., S. 57. Flusser präzisiert: „Wenn man unter ‚Programm‘ ein Schriftstück verstehen will, das sich nicht an Menschen, sondern an Apparate richtet, dann hat man schon immer, seit der Erfindung der Schrift und vor den Apparaten, programmiert.“ (S. 58)

<sup>52</sup> Ebd., S. 59.

<sup>53</sup> Ebd., S. 131.

<sup>54</sup> Ebd., S. 137.

zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft“ sei, die „durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise“, die „in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form“, die „somit an die großen Krisen der Geschichte gebunden ist“<sup>55</sup>); sie wird dadurch motiviert, dass die Kunstauffassung der Moderne einer Produktionsästhetik folgt, „welche die Wahrheit der Werke in der Geschichte ihres Entstehungsprozesses niedergelegt sieht“, wenn auch von Kafkas „schreibender Foltermaschine“ eine Irritation ausgeht, die „eine solche prozessuale Erklärung künstlerischer Gebilde verunmöglicht.“<sup>56</sup> Diese von Kafkas Erzählung hin und her gewendete Schreib- und Schrift-Debatte berührt *in nuce* eine politische Frage. Mit Flusser formuliert: „Texte schreiben“ ist in einer Gesellschaft die „eigentlich politische Geste“:

Alles übrige politische Engagement folgt auf Texte und befolgt Texte. Wird obige Frage im konkreten Kontext des Textuniversums (und nicht „in vacuo“) gestellt, dann zeigt sich, daß ich, der Schreibende, nicht für alle Menschen, sondern für die von mir erreichbaren Empfänger da bin. Die Vorstellung, ich schreibe für jemanden, ist nicht nur megaloman, sie ist auch Symptom eines falschen politischen Bewußtseins. Erreichbar sind für den Schreibenden nur jene Empfänger, die mit ihm durch seinen Text übermittelnde Kanäle verbunden sind. Daher schreibt er nicht unmittelbar an seine Empfänger, er schreibt vielmehr an seinen Vermittler. Er ist in erster Linie für seinen Vermittler da, wobei „in erster Linie“ buchstäblich zu nehmen ist: Von der ersten Linie des Textes bis zur letzten wird der Text für den Vermittler geschrieben. Der ganze Text ist von der Tatsache getränkt, daß er in erster Linie für einen Vermittler geschrieben wurde.<sup>57</sup>

Bevor man ein Schriftstück liest, muss man daher wissen, welches Codes es sich bedient hat: „Man muß es zuerst dekodifizieren, bevor man darangeht, es zu entziffern.“<sup>58</sup> Und Entziffern bedeutet „ein Auseinanderfalten dessen, was der Bezifferer in sie hineingelegt, impliziert hat“ – „nicht nur auf der Ebene der einzelnen Ziffer, sondern auf allen Ebenen der kodifizierten Botschaft.“<sup>59</sup> Schriftstücke sind somit an Entzifferer gerichtet: „Der Schreibende streckt seine Hand dem anderen entgegen, um einen Entzifferer zu erreichen. Seine politische Geste des Schreibens geht aus, nicht um Menschen schlechthin, sondern um Entzifferer zu ergreifen.“<sup>60</sup> Noch einmal Flusser:

Die Leser, an die man schreibt, sind Kommentatoren (die das Geschriebene zerreden) oder Befolger (die sich wie Objekte ihm unterwerfen) oder Kritiker (die ihn zerfetzen) – falls überhaupt Leser gefunden werden. Daher ist das Gefühl der Absurdität des Schreibens, das viele Schreibende erfaßt und ihnen im Nacken sitzt, nicht nur auf äußere Tatsachen wie Textinflation und Emportauchen geeigneterer Codes zurückzuführen. Es ist vielmehr eine Folge des Bewusstwerdens des Schreibens als Engagement und als ausdrückende Geste.<sup>61</sup>

### 3. *Un-Politik des Er-Schreibens*

Die in Kafkas ‚Legende‘ *In der Strafkolonie* vorgenommene Überblendung von körpermedialem und apparativ-politischem Schreiben ist nicht ganz widerspruchsfrei; der Apparat praktiziert ein Schreiben, „bei dem es auf Buchstaben und ihren Sinn weniger ankommt als auf die Tatsache, dass geschrieben sein wird, und dass eine Zeichenfläche sich mit Spuren vollzogener Zeichenbewegungen füllt.“<sup>62</sup> Das scheint Kafka jedoch nicht zu stören: Denn er nutzt ein

---

<sup>55</sup> Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 20 f.

<sup>56</sup> Honold, „In der Strafkolonie“, S. 502.

<sup>57</sup> Flusser, *Die Schrift*, S. 43. Zur Bedeutung von Flusser Phänomenologie des Schreibens siehe auch Martin Stingelin, „Schreiben.‘ Einleitung“, in: „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato u. Sandro Zanetti, München: Fink 2004, S. 7–21, hier S. 13.

<sup>58</sup> Flusser, *Die Schrift*, S. 87.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Ebd., S. 88.

<sup>61</sup> Ebd., S. 91f.

<sup>62</sup> Honold, „In der Strakolonie“, S. 501.

solches Schreiben, um die, wie es Foucault einmal formuliert hat,<sup>63</sup> biologische Modernitätsschwelle einer Gesellschaft dort zu verorten, wo die Gattung und das Individuum als einfacher lebender Körper zum Einsatz ihrer politischen Strategie werden; er bietet dafür (umgangssprachlich gesagt: ohne mit der Wimper zu zucken) ein Szenario an, das die potentiellen Weisen, in denen die Macht im Foucault'schen Sinne „selbst den Körper der Subjekte und ihrer Lebensformen durchdringt“,<sup>64</sup> analysiert: nämlich im Schlüsselerlebnis des Schreibens.

Damit ist ein Diskurs aufgerufen. Denn die Erforschung des – noch immer nicht abschließend erklärten – Verhältnisses von Mensch und Maschine respektive Technologie und Körper oszilliert in weiten Teilen zwischen einem Standpunkt, der postuliert, nur ohne Körper denken zu können, und der sich mithin an einem radikalen Körperzweifel oder einer Körperausschaltung<sup>65</sup> orientiert, und einer Position, die gegenüber einer solchen Bedienung antiker, die Seinsweise des Subjekts verändernden Körpertechniken<sup>66</sup>, in postmodernem Vokabular unterstreicht, dass die technologische Transformation eine „starke Veräußerlichung des Wissens gegenüber dem ‚Wissenden‘“ bedeutet: „Das alte Prinzip, wonach der Wissenserwerb unauflösbar mit der *Bildung* des Geistes und selbst der Person verbunden ist, verfällt mehr und mehr.“<sup>67</sup> (Lyotard) Diese Dichotomie der, um mit Paul Virilio zu sprechen, technologisch bedingten „Stilllegung einer menschlichen Physiologie“<sup>68</sup> und demjenigen, was die „Wiederentdeckung des Körpers“<sup>69</sup> genannt worden ist, kann als Artikulation eines ‚dynamischen Körpers‘ aufgefasst werden, der zu einem multiplen, verteilten Netzwerk mit komplexen, miteinander verwobenen Systemen wird, zu einem halbdurchlässigen Selbst, das sich permanent konstruiert und zugleich konstruiert wird.<sup>70</sup>

Ist hier noch die Vorstellung eines Dualismus von Materie und Form enthalten<sup>71</sup>, ist es angesichts realer Medien- und Schreibapparate (d.h. jenseits von Kafkas Fiktion) angebracht, diesen mindestens in Frage zu stellen. Auf der Oberfläche wie im Innern von Technikapparaten geben sich, so Kittler, „Manipulationen am Realen“ zu erkennen, „wie sie unterm Regime hergebrachter Künste nur am Symbolischen möglich waren.“<sup>72</sup> Gleichwohl führt Kafkas Schreibapparat-Szene zurück auf eine tatsächliche Medienerfahrung; sie leitet zu einem Dispositiv oder anders:

<sup>63</sup> Vgl. Michel Foucault, ‚Sécurité, territoire et population‘, in: ders., *Dits et écrits 1954–1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Bd. III: 1976–1979, Paris: Gallimard 1994, S. 719–723, hier S. 719.

<sup>64</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, aus dem Ital. v. Hubert Thüring, Frankfurt a.M.: 2002, S. 15.

<sup>65</sup> Vgl. René Descartes, *Meditationes de prima philosophia/Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* [1641], lat./dt., auf Grund der Ausgaben von Arthur Buchenau hg. von Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1959, 49.

<sup>66</sup> Vgl. Michel Foucault, *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France 1981/82*, aus dem Frz. v. Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 70–73.

<sup>67</sup> Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* [1979], hg. von Peter Engelmann, aus dem Franz. von Otto Pfersmann, Wien: Passagen 1994, 21. Siehe auch ders., ‚Ob man ohne Körper denken kann‘, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 813–829.

<sup>68</sup> Paul Virilio, *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, aus dem Frz. v. Bernd Wilczek, München: Hanser 1994, 131.

<sup>69</sup> Dietmar Kamper, ‚Poesie, Prosa, Klartext. Von der Kommunikation der Körper zur Kommunikation der Maschinen‘, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, S. 43 f.

<sup>70</sup> Vgl. Donna Haraway, ‚Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems‘, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. und eingeleitet von Carmen Hammerer u. Immanuel Stieß, aus dem Amerik. v. Dagmar Fink et al., Frankfurt a. M. u. New York: Campus 1995.

<sup>71</sup> Vgl. Jutta Weber, ‚Die Produktion des Unerwarteten. Materialität und Körperpolitik in der Künstlichen Intelligenz‘, in: *Materialität denken. Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, posthumane Körper*, hg. v. Corinna Bath et al., Bielefeld: transcript 2005, 68.

<sup>72</sup> Friedrich Kittler, ‚Fiktion und Simulation‘, in: Jean Baudrillard et al., *Philosophien der neuen Technologie*, hg. von Ars Electronica, Berlin: merve 1989, 74.

zu einem *eigentlichen* Fall, zu einer weiteren Szene/zu einer Szenerie, in deren Zentrum (vielleicht wenig überraschend) Friedrich Nietzsche steht.<sup>73</sup>

Wie hat Nietzsche geschrieben? Wie hat er dazu eine dann (medien-)technische Apparatur gebraucht?<sup>74</sup> Schon im Juli 1862 hält er im Alter von 18 Jahren fest:

In meiner Stube ist es todtenstill – meine Feder kratzt nur auf dem Papier – denn ich liebe es schreibend zu denken, da die Maschine noch nicht erfunden ist unsre Gedanken auf irgend einem Stoffe, unausgesprochen, ungeschrieben, abzuprägen. Vor mir ein Tintenfaß, um mein schwarzes Herz darin zu ersäufen, eine Scheere um mich an das Halsabschneiden zu gewöhnen, Manuscripte, um mich zu wischen und ein Nachtopf.<sup>75</sup>

Die Maschine, die Nietzsche hier erwartet, wird ihn erst am 4. Februar 1882 erreichen; Paul Rée überbringt sie ihm als Weihnachtsgeschenk von Mutter und Schwester in Genua und zwar in Gestalt jener Schreibkugel, die Hans Rasmus Johan Malling Hansen erfunden und entwickelt hat.<sup>76</sup> Das Einschneidende dieses Medienerhalts gibt sich einerseits daran zu erkennen, wie „angreifender als irgend welches Schreiben“<sup>77</sup> Nietzsche deren Handhabung vorgekommen ist; andererseits scheint sich dessen Tragik darin zu artikulieren, dass die Maschine zu ihm beschädigt gelangt,<sup>78</sup> was Nietzsche ebenso missfällt, wie deren zukünftig immer wieder vorkommenden, mechanischen und materialen Ausfälle.

Es lohnt sich eine flüchtige Wiederholung des Eintretens jener Schreibmaschine in Nietzsches Leben, den ich mit einem Auszug aus der Nietzscheforschung hervorheben möchte und dies in dem Sinne, in dem ich ihm hier nachgehen möchte:

Die Schreibkugel, die Hans Rasmus Johan Malling Hasen zwischen 1865 und 1867 in Kopenhagen entwickelte, war als Typenstabmaschine wie ihre beiden Vorgängerinnen Foucauld (1839/1850) und Thurber (1843) ursprünglich für Blinde bestimmt. Das 1878 in Deutschland patentierte Modell hatte erst 52, später 54 Tasten für Großbuchstaben, Ziffern und Zeichen; die elektrische Wagenbewegung gab Malling Hansen 1875 auf, weil sie die ohnehin nicht billige Schreibkugel unverhältnismäßig verteuerte. Sichtbare Schrift gewährte sie nur bedingt: Man konnte das eben Geschriebene nachlesen, indem man sich zur Seite neigte. (Erst 1888 entdeckte Hermann Wagner jene Typenhebelübersetzung, mit der die von seinem Vater Franz Xaver Wagner konstruierte Underwood ab 1898 den Schreibmaschinenmarkt revolutionierte [...]).<sup>79</sup>

Ein Aspekt ist in Hinsicht auf Nietzsche für den Mediencharakter dieser Schreibkugel<sup>80</sup> auffällig: Zwar kommt die Maschine Nietzsches schlechtem und stetig schlechter werdendem Seh- und damit einhergehenden Schreibvermögen entgegen; sie stellt aber nur einen erhofften Ausgleich als essentiell notwendige und benötigte Körper- und Sinnesprothese dar. Bei Nietzsche werden Körper und Sinn in künstlicher Form ausgeweitet und das Medium lässt gleichzeitig die natürlichen Fähigkeiten verkümmern – Nietzsches Schreiben oder vielmehr:<sup>81</sup> sein handschriftli-

<sup>73</sup> Siehe Oliver Ruf, „Nietzsches Finger. Medienarchitekturen digitaler Kulturtechnik“, in: *Nietzscheforschung – Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft* 22 (2015), S. 43–58.

<sup>74</sup> Siehe auch Christof Windgätter, *Medienwechsel. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für die Schrift*, Berlin: Kadmos 2006.

<sup>75</sup> Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 12, Berlin u. New York: de Gruyter 1975 ff., S. 447.

<sup>76</sup> Vgl. Martin Stingelin, „Kugeläußerungen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine“, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, S. 327.

<sup>77</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* in 8 Bänden, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 2. Aufl., Bd. 6, München, Berlin u. New York: de Gruyter 2003, S. 73 (Nr. 203).

<sup>78</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche – Paul Rée – Lou von Salomé. *Die Dokumente ihrer Begegnung, auf der Grundlage der einstigen Zusammenarbeit mit Karl Schlechta und Erhart Thierbach* hg. v. Ernst Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Insel 1970, 93.

<sup>79</sup> Martin Stingelin, „Kugeläußerungen“, S. 328.

<sup>80</sup> Siehe auch Dieter Eberwein, *Nietzsches Schreibkugel. Ein Blick auf Nietzsches Schreibmaschinenzeit durch die Restauration der Schreibkugel*, Schauenburg: Typoskript 2005.

<sup>81</sup> Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill 1964. Siehe auch Vilém Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Bensheim: Bollmann 1994, sowie Michel Serres, *Hominescence. Le début d'une autre humanité?*, Paris: Le Pommier 2001.

ches Schreiben, das ob seiner durch das Augenleiden bedingten Kurzsichtigkeit<sup>82</sup> eine Handschrift hervorbringt, die niemand (auch er selbst) nicht mehr lesen kann,<sup>83</sup> wird mit der Malling Hansen zwar ausgeglichen, d. h. leserlicher; doch das Schreiben mit der Schreibmaschine hält nicht lange an,<sup>84</sup> wenn es auch einen Bruch in seiner Philosophie markiert.<sup>85</sup>

Gleichwohl geht dieser Prozess des Mediengebrauchs von einem körperlichen Zugang aus. Die nach Hegel „einfachen Züge der Hand“<sup>86</sup> werden in ein Mediensystem integriert, das mit der Wahrnehmung dieses Körperteils operiert: „Nietzsches Griff, so halbblind wie sicher, wählt eine Maschine, deren kugelförmige Tastatur ‚ausschliesslich durch das Tastgefühl‘ bedient werden kann, weil ‚auf der Oberfläche einer Kugel jede Stelle schon durch ihre örtliche Lage vollkommen sicher bezeichnet ist‘.“<sup>87</sup> Die Schreibkugel wird nicht mit einem Verbund aus Sehen, Tasten und Tippen bedienbar; der erste dieser Schritte wird auslassbar und stellt dadurch den Gebrauch der Medien durch die Hand und vor allem: durch die Finger auf eine neue Stufe der Exploration, was für Nietzsche schon vor dem Erwerb der Maschine entscheidend ist. Im August 1881 gibt er daher zu bedenken: „Ich habe mit dem Erfinder der Schreibmaschine Hr. Malling-Hansen in Kopenhagen, Briefe gewechselt – ein solches Instrument, bei dem die Augen nach einer Woche Übung gar nicht mehr thätig zu sein brauchen, wäre unschätzbar für mich [...]“.<sup>88</sup>

Ferner spricht einiges dafür, dass nicht nur dieser körperliche Aspekt Nietzsches Medientechnikapparatnutzung vorantreibt. Für ihn ist es zugleich entscheidend, dass es sich um ein portables Medium handelt und auch deshalb fällt seine Wahl „auf die nur sechs Pfund schwere Malling Hansen“ als „Reise-Schreibmaschine“.<sup>89</sup> Es ist damit ebenfalls die Möglichkeit des Mitnehmens und des Bewegens der Maschine, die Nietzsche zur Schreibkugel nicht allein buchstäblich greifen lässt, und damit ist es neben der Technologie bzw. Mechanik ebenfalls die Gestaltung bzw. das Design dieses Mediums, die Nietzsches – anfängliche – Begeisterung für jenes entfacht und die sich explizit durch eine der drei Arten von Gestaltungen bzw. Designs auszeichnet, die die jüngere Kulturtechnikforschung unterscheidet:<sup>90</sup> weniger die ‚pocketability‘, da eine solche Schreibmaschine schwerlich in Mantel-, Jacken-, Hemd- oder Hosentasche mitgenommen werden kann, und auch nicht die ‚wearability‘, da eine Schreibkugel nicht unmittelbar am Körper (mit-)getragen werden kann, als vielmehr die (tatsächliche) ‚transportability‘, d. h. die grundsätzliche Möglichkeit der Mitnahme, der Mobilität.<sup>91</sup> Nietzsche ist also einer der ersten, der auf die

---

<sup>82</sup> Vgl. Johannes Fuchs, „Friedrich Nietzsches Augenleiden“, in: Münchner Medizinische Wochenschrift 120 (1978), S. 631–634.

<sup>83</sup> Vgl. Nietzsches Äußerungen, „Verzeihe mir meine unausstehliche Schrift und meinen Mißmuth darüber, Du weißt, wie sehr ich mich darüber ärgere, und wie meine Gedanken dabei aufhören“ (Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, Bd. 2, S. 57, Nr. 467); „Ja die Barbarei meiner Handschrift, die niemand mehr lesen kann, ich auch nicht! (Weshalb lasse ich meine Gedanken drucken? Damit die für *mich* lesbar werden [...])“ (ebd., Bd. 6, S. 105, Nr. 127).

<sup>84</sup> Vgl. einmal mehr Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 1900*, München: Fink 1985, S. 183–210; ders., „Nietzsche, der mechanisierte Philosoph“, in: *kultuRRvolution*, 9 (1985), S. 25–29; ders., *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 293–310.

<sup>85</sup> Vgl. Martin Stingelin, „Kugeläußerungen“, 337.

<sup>86</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hg. von Hans-Friedrich Wessel u. Heinrich Clairmont, Hamburg: Meiner 1988, S. 211.

<sup>87</sup> Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme*, S. 243.

<sup>88</sup> Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, S. 117 (Nr. 139).

<sup>89</sup> Martin Stingelin, „Kugeläußerungen“, S. 329.

<sup>90</sup> Vgl. Heike Weber, *Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy*, Bielefeld: transcript 2008, S. 27 f.

<sup>91</sup> Siehe auch Matthias Thiele u. Martin Stingelin, „‚Portabel Media‘. Von der Schreibszene zur mobilen Aufzeichnungsszene“, in: *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, hg. v. dens., München: Fink 2010, S. 9.

Option einer Reiseschreibmaschine<sup>92</sup> (ohne dass die Schreibkugel eine solche wäre) als mobiles Medium geradezu schwört.

Anhand dieser Wiederholung ist zu verstehen, wie sozusagen *Nietzsches Medien*, so wie es die Zeugnisse schildern, ein bestimmtes Moment des Mensch-Maschine-Verhältnisses festhalten. Dieses wirkt als Ganzes zusammen und bildet sich dadurch erst heraus: eine sich im ersten Moment erfüllt zu nennende Beziehung, die von den Augen den Blick ab- und sich ganz den Fingern zuwendet und die daraufsetzt, in Bewegung zu bleiben, transportabel respektive mobil. Mit den Fingern wird die Maschine berührt und bedient. Die Transportabilität und Mobilität, welche Nietzsche so wichtig sind, sind die Zugabe, die die Maschinen-Berührung wie die Maschinen-Bedienung sozusagen lebendig hält und in Bewegung bringt. Aufmerksam gemacht wird auf diesen Modus, der situiert ist zwischen Technologie/Mechanik und Gestaltung/Design.

Diese Erfahrung können wir von Nietzsches Medientechniknutzung (und zugleich von Kafkas Schreibmaschinenutopie) lernen; es ist allerdings eine Erfahrung, auf die die Theorie an mehr als einer Stelle hinweist. Peter Behrens beschreibt zeitgenössisch das tiefere Gesetz, das den Bereich benennt, in dem sich auch Nietzsche in der Schreibkugel-Szene befindet:

Die Industrie hat es in der Hand, durch das Zusammenführen von Kunst und Technik Kultur zu schaffen. Durch die Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprechen, würde nicht allein dem künstlerisch empfindenden Menschen eine Wohltat erwiesen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen. Es wäre möglich, den hohen Wert geistiger Arbeit großen Kreisen zugänglich zu machen, wie es das Beispiel der Buchdruckerkunst [!] lehrt. Sodann würden Werte von nationaler und volkswirtschaftlicher Bedeutung geschaffen. Die allgemeine Hebung des Geschmacks ist schließlich auch eine wirtschaftliche Frage. Es kommt ein Umsetzen geistiger Arbeit in materielle Werte in Betracht. Und zwar nicht einer Arbeit, die von jeder Hand geleistet werden kann, sondern die wertvollere, die differenzierte und individualisierte Arbeit [...] Wenn wir nun zugeben müssen, daß Kunst und Technik ihrem Wesen nach wohl etwas Verschiedenes sind, so ist die Ansicht nicht minder gerechtfertigt, daß sie beide dennoch zusammengehören. Die Kunst soll nicht mehr als Privatsache aufgefaßt werden, der man sich nach Belieben bedient. Wir wollen keine Ästhetik, die sich in romantischer Träumerei ihre Regeln selbst sucht, sondern die in der vollen Gesetzlichkeit des rauschenden Lebens steht. Aber wir wollen auch keine Technik, die ihren Weg für sich geht, sondern die für das Kunstwollen der Zeit offenen Sinn hat.<sup>93</sup>

Ogleich Nietzsche wie Kafka in gewisser Weise diese Sicht nicht anerkennen würden, sieht es so aus, als ob sein Fingerzeig auf das bei ihm zum Ausdruck kommende Wissen von Medien, Mensch, Technik und Maschine – im Angesicht des Schreibens – diese heraufbeschwört und dieses zugleich disqualifiziert. Zugleich: das heißt in einer ab- und aussetzenden, doch immerhin an- und einsetzenden Geste. Auf der Grundlage dieses Schemas müssen wir Nietzsches Medienenerfahrung und Medienwissen sowie Kafkas Schriftschreib-Dystopie begreifen und mit ihnen Praktiken deuten, zueinander in Beziehung setzen, ihre Bedeutungen teilen. Das impliziert auf Seiten der Erfahrung und des Wissens einen Rekurs auf die Mediengeschichte und auf Seiten der Medienpraxis eine Anklage des Verhältnisses von Technologie und Körper. Doch welchen Weg man auch immer geht: Will man dieses Schema in einen systematischen Zusammenhang mit der ganzen dazugehörigen Begrifflichkeit bringen, dann scheinen – nach dem hier Gesagten – Nietzsches Medienenttäuschung und Kafkas grausame Phantasie dieser noch immer am ehesten gerecht zu werden. Wenn am Ende in Kafkas Erzählung die (Gesetzes)Schrift über die programmierte, apparative Vorrichtung handelt und zugleich das ursprüngliche Gesetz darstellt, was allerdings am Ende nicht realisiert wird, indem zum einen der Delinquent verschont bleibt und zum anderen der Offizier statt seiner der Hinrichtung anheimfällt, während die exekutierende

---

<sup>92</sup> Siehe zum Thema auch Catherine Viollet, „Wohin immer ich gehen sollte, ist die Maschine mitgekommen“: die Reiseschreibmaschine“, in: Stingelin/Thiele (Hg.), *Portable Media*, S. 109–122.

<sup>93</sup> Peter Behrens, „Kunst und Technik“, in: *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, hg. v. Klaus Thomas Edelmann u. Gerrit Terstiege, Basel: Birkhäuser 2010, S. 27.

Maschine gleichzeitig aufgrund eines technischen Fehlers zerfällt und das *eigentliche* (Gesetzes)Schreiben nicht stattfindet, wird die Politik des Schreibens zur (Un-)Politik:

Langsam hob sich der Deckel des Zeichners und klappte dann vollständig auf. Die Zacken eines Zahnrades zeigten und hoben sich, bald erschien das ganze Rad, es war, als presse irgendeine große Macht den Zeichner zusammen, so daß für dieses Rad kein Platz mehr übrig blieb, das Rad drehte sich bis zum Rand des Zeichners, fiel hinunter, kollerte aufrecht ein Stück im Sand und blieb dann liegen. Aber schon stieg oben ein anderes auf, ihm folgten viele, große, kleine und kaum zu unterscheidende, mit allen geschah dasselbe, immer glaubte man, nun müsse der Zeichner jedenfalls schon entleert sein, da erschien eine neue, besonders zahlreiche Gruppe, stieg auf, fiel hinunter, kollerte im Sand und legte sich. [...] die Maschine ging offenbar in Trümmer [...]; als er jedoch jetzt, nachdem das letzte Zahnrad den Zeichner verlassen hatte, sich über die Egge beugte, hatte er eine neue, noch ärgere Überraschung. Die Egge schrieb nicht, sie stach nur, und das Bett wälzte den Körper nicht, sondern hob ihn nur zitternd in die Nadeln hinein (120f.).[,]

In Un-Politik gesetzt wird in Kafkas Erzählung der Körper der Person, welche das Schreiben der Schrift-Maschine realisieren will sowie das ‚Eigentum‘ der Schrift, der Apparat selbst. Daher ist es evident, dass beide letztendlich scheitern (und zwar wechselseitig bedingt), ohne dass ein Schreiben je einsetzt (eine Enttäuschung auch hier wie für Nietzsche):

Da hob sich aber schon die Egge mit dem aufgespießten Körper zur Seite, wie sie es sonst erst in der zwölften Stunde tat. Das Blut floß in hundert Strömen, (nicht mit Wasser vermischt, auch die Wasserröhrchen hatten diesmal versagt.) Und nun versagte noch das letzte, der Körper löste sich von den langen Nadeln nicht, strömte sein Blut aus, hing aber über der Grube ohne zu fallen. Die Egge wollte schon in ihre alte Lage zurückkehren, aber als merke sie selbst, daß sie von ihrer Last noch nicht befreit sei, blieb sie doch über der Grube. (121)

Damit ist das Set an Maßnahmen benannt, die verhandelt sind: Die Schreib*strömung*, von der hier die Rede ist, scheint die Funktion eines ‚Lebensentzugs‘ (Detlef Kremer) zu haben, indem im anonymen Raum der Schrift der Körper wie dann auch das Subjekt reduziert bzw. zurück genommen wird.<sup>94</sup> Waldemar Fromm spricht von einem Schreiben unter Einsatz des Körpers und den Unkalkulierbarkeiten, die sich aus den körperlichen Zuständen beim Schreiben ergeben und Evidenzen produzieren.<sup>95</sup> Hier findet ein ‚Akt des Dekonstruierens‘ statt, und zwar indem man einen „Aufbau“, einen „Artefakt“ auseinander nimmt, um „seine Struktur, seine Maserung“, oder „sein Skelett sichtbar zu machen, um aber auch, gleichzeitig, die ruinöse Unsicherheit einer formalen Struktur aufzudecken.“<sup>96</sup> Und so ist ein Effekt beschrieben, der das Schreib- und Schriftsystem, wie es die Medien-Theoreme von Roland Barthes und Vilém Flusser explizieren, selbst ästhetisch entfaltet und es als sowohl (selbst)zerstörerisch und substantiell tödlich wie auch als brüchig und sogar *kaputtbar* ausweist. Je mehr man eine solche Dynamik des epistemischen Gegenstands der Schrift und des Schreibens in einem solchen Zustand zu verstehen sucht, um so deutlicher wird, dass genau diese Momente tatsächlich den eigentlichen Motor des Diskurses darstellen und zugleich eine jener Vorkehrungen gegen eine allzu eindeutige Auslegung bedeuten, von denen schon Benjamin in einem berühmten Wort gesprochen hat.<sup>97</sup>

Die Analyse von Kafkas *In der Strafkolonie* hat gezeigt, dass die Erfahrung des Erhabenen nicht nur als ästhetisches Subjekterlebnis, sondern als technisch vermittelte Grenzerfahrung zu begreifen ist. Während die Philosophie, wie bereits eingangs erwähnt, das Erhabene als Verhält-

<sup>94</sup> Vgl. Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, 2. Aufl., Bodenheim b. Mainz: Philo 1998.

<sup>95</sup> Vgl. Waldemar Fromm, *Artistisches Schreiben. Franz Kafkas Poetik zwischen ‚Prozeß‘ und ‚Schloß‘*, München: Fink 1998. Christian Schärf hat die These aufgestellt, dass die Schrift bei Kafka als Körper fungiert und es ermöglicht, die Differenzen von Denken und Sein, Leben und Literatur aufzuheben (vgl. Christian Schärf, *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000).

<sup>96</sup> Zit. nach Maximilian G. Burkhart, „Kafka und déconstruction“, in: Jagow/Jahraus (Hg.), *Kafka-Handbuch*, S. 385-398, hier S. 388. Dazu ist zudem bekanntlich einschlägig Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, aus dem Frz. v. Rodolphe Gasché u. Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

<sup>97</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 422.

nis des Subjekts zu einer überwältigenden Präsenz oder Macht verstehen, zeigt Kafka, dass diese Präsenz durch die Apparatur des Schreibens selbst erzeugt und zugleich verkörpert wird. Die Maschine der Strafkolonie fungiert denn auch als epistemischer Mechanismus, mit dem das Subjekt in die Dynamik von Körper und Medium Eingang findet und *seine* Grenzerfahrung erlebt. Aus der ebenfalls eingangs erwähnten Perspektive Lyotards ließe sich dies als exemplarische Form eines *neuen Erhabenen* deuten, das sich am Undarstellbaren entzündet. Das Erhabene offenbart sich so auch als eine Erfahrung des Unvorstellbaren, immer als Grenze der Präsentation selbst.<sup>98</sup> Kafkas Schreiben, aber auch Nietzsches Schreibkugel operieren genau in dieser Zone, in der die mechanische Apparatur das Subjekt fragmentiert, seine Wahrnehmung verschiebt und das Unaussprechliche medial verhandelt. Die Eingreifleistung des Schreibens wird zu einem technikästhetischen Akt, der Subjektivität und Technik nicht als Gegensätze, sondern als interdependente Dimensionen der Erhabenheit erfahrbar macht. Damit wird zugleich offenbar, dass eine solche Lektüre des Erhabenen über Kafka und Nietzsche hinausweist: Sie öffnet den Begriff für die Rolle technischer Vermittlung und die performative Dimension des Schreibens im Ganzen. Jene Erfahrung des Erhabenen ist hier nicht länger ein ästhetisches Subjekt-Erlebnis innerer Größe oder des (Er-)Schreckens, sondern ein Ort, an dem Subjektivität qua medialer Intensitäten diskursiviert wird. In dieser Perspektive wird eine solche (Medien-)Technikästhetik selbst zur Bedingung der Erhabenheit – und Kafka wie Nietzsche zu paradigmatischen Modellen ihrer Reflexion. Beide Modelle präsentieren, dass das Erhabene nicht allein in der Erfahrung der Überwältigung liegen kann, sondern in einer regelrechten Verfaltung von Körper, Maschine und Text. Das Erhabene verschränkt sich mit der Maschine, der Körper wird Text, der Text wird Grenze, das Subjekt oszilliert zwischen Eingreifen und Vermittlung – und erst an dieser pulsierenden Schnittstelle von Körper, Technik und Schreibprozess gerät die Subjektivität, so die Pointe, selbst zur Intensität, zur Bewegung, zum Medium des Erhabenen.

---

<sup>98</sup> Vgl. Lyotard, *Das Inhumane*, S. 84.