RISKANTE REDLICHKEIT.

NIETZSCHE – KLEIST – KAFKA

by

Nina Tolksdorf

A dissertation submitted to Johns Hopkins University in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Baltimore, Maryland

August, 2017

© Nina Tolksdorf 2017

All rights reserved

Abstract

My dissertation, entitled *Precarious Sincerity: Nietzsche – Kleist – Kafka,* (*Riskante Redlichkeit. Nietzsche – Kleist – Kafka*), formulates a concept of *Redlichkeit* (sincerity/ integrity/ truth-telling) that is constituted by both performativity and rhetoric. While philosophical, theological, and ethical discourses have disregard *Redlichkeit*'s rootedness in both *Rede* (speech) and act/deed, texts by Nietzsche, Kafka, and Kleist incorporate precisely these connotations and allow for a reformulation of *Redlichkeit.* Discourses of sincerity and honesty, to which *Redlichkeit* is closely linked, presuppose a subject that is fully aware of itself and in control of what it is doing, saying, thinking, and feeling. Nietzsche, Kleist, and Kafka confront their protagonists with unreliable and corrupt worlds and radically question any notion of a stable subject. However, instead of simply dismissing truthful speech, these texts expose a specific rhetorical and performative dimension of sincerity and truth-telling. In other words, the texts propose the possibility of *Redlichkeit.* At the same time *Redlichkeit* refers to a specific performativity of texts, and thus enables the analysis of their modes of representation.

The first chapter discusses theoretical and methodological questions and approaches *Redlichkeit* by situating it within discourses of sincerity, rhetoric, and *parrhesia* or truth-telling. The second chapter, on Nietzsche's *Zarathustra*, shows that *Redlichkeit* functions as an economy of gift-giving that always compels the truth-teller (and the text) to speak to its exhaustion, whereby the point of exhaustion is always suspended. *Redlichkeit* turns out to be a specific style of philosophical discourse that

permanently pushes itself to the edge of collapsing. In the third chapter, I argue that Kleist's texts "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden," *Amphitryon,* and *Penthesilea* severely problematize the dichotomy between meaning and saying, which in turn, troubles traditional understandings of sincerity. At the same time, these texts refer to a subversive corporeality of *Redlichkeit* by inextricably entangling language, body, and violence. Ultimately, in "Michael Kohlhaas" this corporeality exposes both subversive and totalitarian tendencies of *Redlichkeit*. The third chapter discusses Kafka's *The Trial* as well as a letter to Oskar Pollack and shows that Kafka's predominant use of free indirect discourse makes the subject intangible and thus revokes *Redlichkeit* from any notion of subjectivity. Instead, Kafka's texts intertwine the posture of protagonists and the rhetoric of the text in such a way that *The Trial* enables a reading of *Redlichkeit* that refers to an ethics beyond the subject. The study closes by considering ways of bringing *Redlichkeit* and the so-called "New Sincerity" of contemporary literature into a dialogue.

Acknowledgements

Ich danke Elisabeth Strowick und Anja Ketterl.

Inhalt

Einleitung:
Ein „uraltes Wort“ 1

1. Kapitel:
Überlegungen zu einer performativen Redlichkeit 9

1.1 Aufrichtigkeit, sincerity, sincérité 17

1.2 Das Wahrsprechen von Redlichkeit und *parrhesia* 25

1.3 Performanz und *parrhesia* 32

1.4 Die Rhetorik der *parrhesia* 39

2. Kapitel:
Redlichkeit und der Schrei der Philosophie. Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* 43

2.1 Redlich reden 47

2.2 Zur Rhetorik der Redlichkeit bei Nietzsche 49

2.3 Von den Risiken des Redens 55

2.4 Wahrhaftigkeit und Lüge 61

2.5 Das Risiko von *Also sprach Zarathustra* 63

2.6 Die andere Ökonomie der redlichen Rede 67

2.7 Redliche Philosophie 77

3. Kapitel:
Redlichkeit auf dem Schlachtfeld. Heinrich von Kleist 81

3.1 Performanz und Risiko des Redens in „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ 84

3.2 Wahrhaftigkeit des Nicht-Wissens. *Amphitryon* 93

3.3 Penthesileas Wahr-Fragen 106

3.4 Entsetzliche Redlichkeit. „Michael Kohlhaas“ 116

4. Kapitel:
Unaufrechte Redlichkeit. Franz Kafkas *Proceß* 130

4.1 Zum Deutungsproblem im *Proceß* 132

4.2 Die indirekte Rede der Redlichkeit 135

4.3 „peculiar performatives.“ K.’s Verhaftung 138

4.4 Zur grotesken Körperlichkeit von Redlichkeit 146

4.5 Zur Scham im *Proceß* 158

4.6 Gesenkte Köpfe. Zur unaufrechten Haltung der Redlichkeit 168

4.7 Redlichkeit als Erzählverfahren. K.’s Eingabe 173

Schlussbetrachtung:
Redlichkeit und die „Neue Aufrichtigkeit“ 192

Literaturverzeichnis 198

Einleitung

Ein „uraltes Wort“

Das *Neue Wörterbuch der Politik* von 1795 vermerkt, dass Redlichkeit ein „uraltes Wort“ sei, das „höchstens noch zu dem Sande“ gehöre, „das wir nach Convenienz der Welt in die Augen streuen müssen“ (43). Bereits 1795 ist also das Wort, um das es in dieser Studie geht, obsolet. Auffällig an diesem Eintrag ist der instrumentelle Einsatz der Redlichkeit: Sand in die Augen streuen meint blenden oder absichtlich täuschen und also in einem gewissen Sinne unredlich sein. In diesem Eintrag steckt damit die Voraussetzung, dass sich eine Wahrheit sagen lässt oder verschleiert werden kann, dass es also einen redlichen und einen unredlichen Umgang mit Wahrheit gibt. Ein solches Konzept von Redlichkeit lässt sie sich nicht so recht unterscheiden von Begriffen wie Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit oder Wahrhaftigkeit. Ähnlich wie ihre Synonyme ist Redlichkeit als ‚uraltes Wort’ an eine bestimmte Vorstellung von Sprache gebunden, die darin besteht, dass eine vermeintlich außersprachliche Welt adäquat in Sprache dargestellt wird. Der Wörterbucheintrag macht auf zwei Aspekte aufmerksam, die für die vorliegende Studie relevant sind. Zum einen zeigt er, dass die ‚uralte’ Redlichkeit eine Auffassung von Sprache voraussetzt, die sich als Repräsentation in den Dienst einer außersprachlichen Wirklichkeit stellt, die sie angemessen oder eben unangemessen beschreiben kann. Zum anderen setzt er eine Sprechinstanz voraus, ein Subjekt etwa, das in der Lage ist, Wahrheit und Täuschung voneinander zu unterscheiden, das die Verfügungsgewalt über Sprache hat und sie instrumentell einzusetzen vermag.

Sowohl ein solches über die Sprache verfügendes Subjekt als auch der repräsentative Charakter von Sprache wurden von verschiedenen literaturtheoretischen Ansätzen vielfach problematisiert. Mit John L. Austins Vorlesung *How to Do Things With Words* etwa und ihrer Rezeption durch die Dekonstruktion wird die performative Dimension der Sprache prominent, die sich von der Funktion der Sprache als Repräsentation absetzt. Gleichzeitig wird die Sprechinstanz – mit der Kritik am Subjektbegriff – als autonome Verfügungsgewalt über die sprachliche Äußerung in Frage gestellt. Die ‚uralte' Redlichkeit, ebenso wie Begriffe von Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit, geraten dadurch massiv ins Wanken, werden ihnen doch ihre Möglichkeitsbedingungen genommen.

Während Performativität mittlerweile in vielen Diskursen und Disziplinen methodologische Berücksichtigung findet, wurde ihre Relevanz für Redlichkeit noch wenig diskutiert. Zugespitzt ließe sich sagen, dass es bisher keinen theoretisch aufgearbeiteten ‚Begriff' von Redlichkeit gibt, der sich mit einer radikalen Abkehr von Sprache als Repräsentation verträgt. Anders als ihre Synonyme Aufrichtigkeit oder Wahrhaftigkeit geht Redlichkeit etymologisch sowohl auf Rede als auch auf Handlung zurück und begründet darin eine Verbindung zu Konzepten von Performativität. Wo sich Redlichkeit und Performativität in ihrem Sprach- und Handlungscharakter berühren, bietet sich eine Reformulierung des Redlichkeitsbegriffes unter performanztheoretischer Akzentuierung geradezu an. Und eben das ist das Anliegen der Studie.

Anhand von Friedrich Nietzsche, Heinrich von Kleist und Franz Kafka fragt die vorliegende Untersuchung nach einer Möglichkeit, Redlichkeit als performatives Konzept zu denken, das heißt eine Redlichkeit zu formulieren, die nicht nach der

adäquaten Darstellung einer Innerlichkeit (Gedanken/Gefühle) oder Äußerlichkeit (Welt) im Sprachlichen (Repräsentation) fragt, sondern die Performativität und Rhetorik des Sprechaktes befragt und analysiert. Die Autorenauswahl Kleist, Nietzsche und Kafka[1] ergibt sich dabei aus drei Überlegungen. Erstens wird allen Autoren entweder eine Sprachkrise attestiert oder ihr Schreiben als Sprachkritik gewertet, mit anderen Worten, alle drei Autoren haben sich intensiv mit den Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten von Sprache und ihren Darstellungsverfahren beschäftigt. Eine Auseinandersetzung mit den Texten dieser Autoren ermöglicht daher eine Diskussion über Redlichkeit als dezidiert sprachlichem Phänomen, das heißt unter Verabschiedung der Bezugnahme auf einen außersprachlichen Referenten. Mit diesem Sprachbewusstsein geht bei Kleist, Nietzsche und Kafka auf je spezifische Weise eine existenzielle Auseinandersetzung mit Subjekt- und Wahrheitsbegriffen einher. Kurz: Kleist, Nietzsche und Kafka erschüttern das

[1] Eine Studie, die sich ausschließlich mit dieser Autorenkonstellation beschäftigt, liegt meines Wissens nicht vor. Immer wieder gibt es Publikationen zum Beispiel zu Nietzsche und Kafka – *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka* herausgegeben von Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (2008). Die Beiträge des Sammelbandes setzt sich unter verschiedenen Konstellationen und thematischen Schwerpunkten mit den Berührungen zwischen den beiden Autoren auseinander. Die Monographie von Anna-Lena Scholz *Kleist/ Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation* untersucht die Rezeption der beiden Autoren in poststrukturalistischen Theorien (2016) und die Studien *Kafka's Prussian Advocate* von John Grandin (1987) sowie Tim Mehigans Untersuchung „Inferential Contexts" (2013) setzten sich ausführlich mit dem Einfluss Kleists auf Kafka auseinander. Auch einzelne Untersuchungen zum Stil, zu Motiven und Themen wie Beda Allemans „Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich" (1980), Stefani Engelsteins „The Open Wound of Beauty: Kafka Reading Kleist" (2006), Friedrich Balkes „Kohlhaas und K.: Zur Prozessführung bei Kleist und Kafka" (2011), das Kapitel „Kleist, Kafka, and the Refutiation of Reading" in Benjamin Bennetts *The Dark Side of Literacy* (2008, 264-309) sind interessante Auseinandersetzungen mit den Autoren. Die Publikationen, in denen Nietzsche und Kleist, Kleist und Kafka, Nietzsche und Kafka unter anderen AutorInnen aufgelistet werden, sind hingegen wohl unzählbar. In der Publikation „Das Außermoralische" von Ruth Ewertowski, wird das Triumvirat um Simone Weil erweitert (1994) und in seiner Untersuchung „Der Instinkt der Verwandtschaft. Heinrich von Kleist und Friedrich Nietzsche, Thomas Mann, Franz Kafka, Berthold Brecht" geht J.W. Dyke vor allem thematischen und motivische Parallelen der Autoren nach. Marion Faber untersucht in ihrer Studie *Angles of Daring* das Motiv des Seiltänzers in Nietzsche, Kafka, Rilke und Thomas Mann (1979). Wenn ich mich im Weiteren nicht oder selten auf diese Untersuchungen beziehe, dann ist das vor allem darin begründet, dass meine Studie weder komparatistisch angelegt ist, noch den Einfluss der Autoren untereinander zum Gegenstand hat. Auf diejenigen Arbeiten, die sich mit den einzelnen Autoren und Redlichkeit beschäftigen, gehe ich ausführlich in den einzelnen Kapiteln ein.

Fundament, auf dem der ‚uralte' Redlichkeitsbegriff fußt. Bemerkenswerterweise findet sich in ihren Texten aber nicht etwa eine Verabschiedung, sondern eine Aufarbeitung von Redlichkeit. Es sind gerade ihre Sprach- Wahrheits- und Subjektkritiken, die eine Verschiebung von einer referenziellen Sprachwahrheit zur Rhetorik und Performanz der Sprache zulassen, wodurch sie es ermöglichen, Redlichkeit als performatives und rhetorisches ‚Konzept' zu reformulieren.

Eine solche Reformulierung ermöglicht einerseits, Redlichkeit jenseits von überholten moralischen Imperativen zu lesen und andererseits, den Begriff für literaturwissenschaftliche Analysen fruchtbar zu machen, indem sie auf der Ebene der Performanz der Texte den ethischen Dimensionen ihrer Darstellungsverfahren nachgeht. Die Studie fragt also: Wie lässt sich Redlichkeit unter den veränderten Bedingungen neu lesen? Was kann eine Analyse der Redlichkeit über die Darstellungsverfahren der Texte sagen? Wie kommentiert Redlichkeit die Dynamiken und die Performanz der Texte? Und schließlich, wie lässt sich eine performative Redlichkeit als ‚Kategorie' der Literaturwissenschaft theoretisieren?

Redlichkeit hat bisher keinen festen, das heißt klar definierten Platz in Philosophie oder Theorie – mit anderen Worten: sie ist kein Begriff und kein Konzept – und verfügt so über ein Potenzial, das ihr auch im Folgenden nicht durch forcierte Definitionsversuche genommen werden soll. Vielmehr eruieren die folgenden Kapitel, wie in den ausgewählten Texten Redlichkeit thematisiert wird und auf welche Weise sich Redlichkeit und literarische Darstellungsverfahren zueinander verhalten. Dabei orientieren sich die Analysen ausdrücklich an der Verschränkung von Performativität und

Rhetorik, ohne dabei Redlichkeit per se mit performativen Sprechakten gleichzusetzen, denn nicht jeder performative Akt ist auch ein redlicher Akt.

Das der Einleitung folgende Kapitel „Überlegungen zu einer performativen Redlichkeit“ hat ein doppeltes Ziel: In der diskursiven und theoretischen Auseinandersetzung mit Redlichkeit diskutiert es, wie und unter welchen Bedingungen sich Redlichkeit im Rahmen von performativen Theorien denken lässt. Mit John L. Austin und Jacques Derrida wirft es die Frage auf, inwieweit die Intention für Redlichkeit relevant ist, mit Judith Butler diskutiert es, inwiefern von Redlichkeit gesprochen werden kann, wenn der Diskurs immer mitspricht, Redlichkeit also kein autoritativer Akt ist und mit Shoshana Felman fragt es, wie sich eine performative Redlichkeit zum Körper verhält. Weil redlich zu sein gewissermaßen auch bedeutet, die Wahrheit zu sagen, lohnt außerdem ein Blick auf Michel Foucaults Darstellungen des antiken Begriffs *parrhesia*, der eine Form des Wahrsprechens beschreibt, in der sich eine Sprecherin als Subjekt konstituiert und sich in diesem Akt zugleich dem Tod aussetzt. Obwohl Foucault *parrhesia* explizit von Rhetorik und Performativität unterscheidet, ermöglicht die Analyse von *parrhesia*, Redlichkeit auf einige Aspekte hin zu untersuchen, zu denen die Frage der Autorisation performativer und redlicher Sprechakte gehört, die der Subjektkonstitution und die der Rhetorik: Darf ein wahrsprechender Akt rhetorisch sein? Und worin unterscheidet er sich von anderen Sprechakten, die überzeugen/überreden wollen? Einen performativen ‚Begriff’ von Redlichkeit gewinne ich also zum einen aus der Auseinandersetzung mit der begriffsgeschichtlichen Entwicklung sowie aus ihrer Einbettung in Literatur und Philosophie und zum anderen aus der Sprechakttheorie Austins und ihren Umschriften in der Dekonstruktion. Durch diese Kontextualisierung

erhält Redlichkeit den Umriss einer Definition, die als Vorbereitung für die folgenden Kapitel fungiert. Sie ist insofern nur Vorbereitung, als die Kapitel zu den Autoren jeweils einen eigenen Beitrag zur Konzeptualisierung von Redlichkeit leisten. Sie kommentieren, befragen und erweitern die im zweiten Kapitel entwickelten theoretischen Überlegungen.

Mit der methodischen Entscheidung ein ‚Konzept' zu untersuchen – im Unterschied zum Beispiel zu einer komparatistischen oder begriffsgeschichtlichen Analyse – hängt auch die Strukturierung der Kapitel zusammen: Die Lektüren jedes einzelnen Kapitels sind ein genuiner Beitrag zur Formulierung einer Redlichkeit, weil die je eignen Darstellungsverfahren der Texte immer auch die bis dahin konzeptualisierte Redlichkeit kommentieren.

Die Lektüre von Nietzsches Texten bildet mit dem Kapitel „Redlichkeit und der Schrei der Philosophie. Nietzsches *Also sprach Zarathustra*" den Anfang der Analysen, weil seine polemische Kritik an Wahrheit, Sprache und Moral Redlichkeit einerseits am stärksten attackiert, andererseits am häufigsten explizit auf sie Bezug nimmt. Eine Analyse seiner Rhetorikvorlesungen, einzelner Aphorismen sowie des vor allem in den Literaturwissenschaften und der Sprachphilosophie bedeutenden Textes „Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" ermöglichen eine fundierte Diskussion über das Verhältnis von Redlichkeit und Rhetorik. Zur Diskussion steht hier unter anderem, ob sich Rhetorik und Redlichkeit widersprüchlich gegenüberstehen oder ob nicht Redlichkeit selbst als rhetorische Figur zu verstehen ist. Die Lektüre von *Also sprach Zarathustra* eröffnet für die nachfolgenden Kapitel vor allem zwei Themen, die die Frage der Darstellung in den Blick nehmen. Zum einen den ökonomischen Aspekt von Redlichkeit, der sich narratologisch und rhetorisch zeigt, zum anderen das Verhältnis von

Körper und Redlichkeit. Hier spielt vor allem die Konstituierung eines Ich im Reden eine Rolle sowie die rückhaltlose Verschwendung von Zarathustras Reden, deren Nützlichkeit dadurch plötzlich auf dem Spiel steht und mit ihnen auch Nutzen und Stil von Zarathustras Philosophie.

Bereits in der theoretischen Auseinandersetzung und im Bezug zu Nietzsche wird Redlichkeit immer von Bedrohungen und Risiken begleitet, aber bei Kleist eskaliert die Gewalt der Rede. Im dritten Kapitel „Redlichkeit auf dem Schlachtfeld" stellt sich deswegen die Frage, wie sich Redlichkeit im Angesicht von Gewalt artikuliert. Während die Analysen der Texte „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden", *Amphitryon* und *Penthesilea* vor allem das Verhältnis von Sprache-Körper-Gewalt unter Bezugnahme auf Kleists Diskussion um Wahrheit und Wahrhaftigkeit diskutieren, spielt bei der Lektüre des „Michael Kohlhaas" vor allem die gleichermaßen totalitäre wie subversive Tendenz der Redlichkeit eine Rolle.

Im vierten Kapitel, „Unaufrechte Redlichkeit. Franz Kafkas *Proceß"* werden Aspekt der Redlichkeit relevant, die die vorangehenden Kapitel eher implizit diskutieren: Die diskursgeschichtlich in die Redlichkeit eingetragene moralische Konnotation des Begriffs, verschiebt sich mit der Analyse einer performativen Redlichkeit zu einer ethischen Dimension. Das ist vor allem auf zwei Aspekte in Kafkas Texten zurückzuführen: zum einen auf die Überlegung, wie und wo sich Ethik abzeichnet, wenn kein Subjekt auszumachen ist, das eine ethische Haltung einnimmt. Zum anderen auf den performativen und rhetorischen Fokus der Studie: auffällig ist die permanente Erwähnung der Haltung der Figuren, die Körperlichkeit und Rhetorik auf eine Weise verschränkt, dass mit ihr eine Ethik jenseits des Subjekts lesbar wird. Anhand einer

performanztheoretischen und rhetorischen Analyse von Redlichkeit bei Nietzsche, Kleist und Kafka formuliert die Studie Ansätze für ein ‚Konzept' von Redlichkeit, das nicht nur trotz, sondern gerade wegen der grundlegenden Veränderungen der Subjekt- und Wahrheitsbegriffe denkbar wird und sich, indem es Darstellungs- und Erzählverfahren reflektiert, als produktives ‚Konzept' für die Literaturwissenschaft erweist.

1. Kapitel

Überlegungen zu einer performativen Redlichkeit

Im Althochdeutschen heißt *redilīh* „rednerisch, gut gesprochen, wohlgeordnet, vernünftig, vernunftgemäß," im Mittelhochdeutschen bedeutet *red(e)lich* unter anderem „redend, beredt, vernünftig, verständlich, rechtschaffen, brauchbar, tapfer, wichtig, geziemend" (Pfeifer 1390) und wird bei Adelung sogar dem *redelos*, als der Unvernunft, entgegengesetzt (*Grammatisch-kritisches Wörterbuch* „redlichkeit"). Das mittelhochdeutsche Wort *redelīcheit* heißt so viel wie „Gesetz-, Rechtmäßigkeit, Vernunft, Beredsamkeit" (Pfeifer 1390) und *redlich* bedeutet pflichtbewusst, „wie man es verantworten kann" (Grimm und Grimm „redlichkeit"); es hat aber auch die Bedeutung, dass jemand wohlredend, beredt und redselig ist (Kluge und Seebold 750). Redlichkeit ist schließlich unter anderem sinnverwandt mit ‚Aufrichtigkeit', ‚Wahrhaftigkeit' und ‚Rechtschaffenheit' (Eisler und Ritter 363). Frühere Formen des Wortes werden zurückgeführt auf das althochdeutsche *redilīh*, was so viel heißt wie ‚gut gesprochen', aber auch auf die althochdeutschen Formen *reda* und *redī*", also auf *Rede* (Pfeifer 1390). Durch seine etymologische Verbindung zur Rede verweist der Begriff schließlich auch auf *ratio* und obwohl eine Entlehnung von *Rede* aus *ratio* teilweise bezweifelt wird,[2] geht die Etymologie doch von Beeinflussung oder Urverwandtschaft aus.[3] Weil *ratio* auch die Rechnung ist, ist Redlichkeit auch die Rechenschaft und die wohlausgeführte Rechnung.[4] Der „Rede gemäß denkend und handelnd, also nicht anders und so redend, wie man

[2] So zum Beispiel Kluge und Seebold (2002); Grimm und Grimm (*redlichkeit*).
[3] Vgl. Kluge und Seebold (2002); Grimm und Grimm (*redlichkeit*); Pfeiffer (*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* 1390).
[4] Das liest man z.B. in dem von x herausgegebenen *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (229).

denkt, und auch, so wie es der Wahrheit gemäß ist“ heißt es im von Joachim Heinrich Campe herausgegebenen *Wörterbuch der deutschen Sprache* von 1809 (782).

Die Etymologie sieht in der *Redlichkeit* Sprechen und Handeln gleichermaßen verankert, sie kann entweder das Ablegen der Rechenschaft von Handlungen oder auch Handlungen selbst bezeichnen. Man kann also erstens sagen, dass Redlichkeit nicht nur die Verknüpfung von angeblich vernünftiger Rede und Beredsamkeit kundtut, was, traditionell betrachtet, heißt, dass sie vermeintlich rhetorisches und vermeintlich nicht-rhetorisches Sprechen verbindet, sondern auch, dass sie einer kategorialen Unterscheidung zwischen überlegter, sogenannter vernünftiger Rede und dem meist pejorativen plappernden Gerede oder der Redseligkeit argwöhnt. Zweitens durchkreuzt sie diejenigen Traditionen, die Reden und Handeln, Taten und Worte als dualistisches Begriffspaar denken, weil Redlichkeit heißen kann, im Reden zu handelt. Durch die Verknüpfung von rationaler und nicht-rationaler Rede sowie durch die Verbindung von Wort und Tat in der Redlichkeit wird es den unterschiedlichen Komponenten ermöglicht, sich gegenseitig zu unterwandern und in permanenter Bewegung zu bleiben. Die beredsame, redefreudige und vermeintlich unvernünftige Seite des Begriffs ist von der vernünftigen und moralischen Seite so überformt worden, dass sie kaum mehr von vermeintlichen Synonymen wie Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit usw. unterschieden werden kann. Dadurch wird das Potential des Begriffs und vor allem sein Handlungspotential eingeschränkt. Zwar gestehen auch die eher moralischen Begriffe der Redlichkeit eine gewisse Nähe zur Handlung zu, aber nur insofern sie Bericht oder Rechenschaft über Handlungen ablegt, nicht aber insofern sie selbst Handlung ist. Durch das Angleichen von Redlichkeit, Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit wird also auch der

Begriff, der eigentlich so deutlich vom Reden und Handeln zeugt, auf ein Abbildungsverhältnis von Sprache und Gedanken reduziert, das immer von der Frage nach Kongruenz zwischen einem Innen und einem Außen begleitet wird, so dass die Frage nach der Möglichkeit von Übereinstimmungen vermeintlicher Dichotomien in den Fokus gerät.

Mit dem 17. Jahrhundert beschreibt Redlichkeit keinen Modus des Redens mehr, sondern vielmehr einen moralischen Kodex, der sich als spezifisch deutschsprachiger Diskurs von den Diskursen um die höfische Verstellungskunst am französischen Hof abgrenzt (Martus und Benthien 7). Anders als in der in Frankreich geführten Verstellungsdebatte, geht es bei der Redlichkeit weniger um die Künstlichkeit, Leichtfertigkeit und Verstellung, welche die Diskurse um *sincérité* und *honnêteté* prägten (Galle). Vielmehr handelt es sich beim Diskurs um Redlichkeit um die Herausbildung einer mit Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit erworbenen Anerkennung, die einer unehrlich erworbenen gegenübergestellt wird.[5] Dass sich Redlichkeit zur ‚teutschen' Aufrichtigkeitsnorm herausbildet, zeigt zum Beispiel Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens Roman *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* mit seinen Erwähnungen von einer „angebornen Teutschen Redlichkeit" (364). In der Wendung jemandem etwas „nur allzu Teutsch [zu] verstehen" zu geben (*Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* 206), werden „redlich" und „teusch" gewissermaßen synonym verwendet.[6]

[5] Zu einer detaillierten Untersuchung einer „normierenden Beredsamkeit des Leibes" als spezifisch deutsches Thema im Unterschied zu einem „französischen Gebaren" der „Leichtfertigkeit, Verstellung, ja Amoralität" siehe Moureys Untersuchung „Gibt es eine Aufrichtigkeit des Körpers?" (333)
[6] Vgl. dazu auch Benthien und Martus (*Die Kunst der Aufrichtigkeit*, 8 Fußnote).

Im 18. Jahrhundert gibt eine Fülle an Schriften, die sich literarisch oder philosophisch mit Redlichkeit auseinandersetzen. Johann Michael von Loëns Roman *Der Redliche Mann am Hofe* von 1740 greift das Thema der höfischen Aufrichtigkeit auf und stellt den gesellschaftlichen Aufstieg des Grafen von Riviera dar, der mit seiner bürgerlichen Tugend über Intrige und Korruption an den Höfen siegt und so eine ‚teutsche Redlichkeit' propagiert.[7] Ab Mitte des 18. Jahrhunderts wird eine Wochenschrift mit dem Titel *Der Redliche* publiziert, im Jahr 1795 eine Sammlung „zur Erläuterung des wahren Begriffs von Wahrheit und Redlichkeit," herausgegeben (Percival) und in Sammelbänden wie etwain *Vergnügung bei müssigen Stunden* werden Erzählungen mit Titeln wie „Außerordentlicher Großmut eines Arabers und besondere Redlichkeit eines andern sein Wort zu halten" abgedruckt (Köhler 1770). Philosophische Schriften und Übersetzungen wie die *Betrachtungen über die feine Lebensart nach dem Französischen* werden zum Teil mit Abhandlungen „über die Vereinbarkeit artiger Sitten mit unverfälschter Redlichkeit" versehen, in denen ein idealtypischer Begriff von Redlichkeit entwickelt wird, der, obwohl er vielleicht nicht erreicht werden kann, immer angestrebt werden soll (Bellegarde und Heidenreich). Den meisten dieser Schriften haftet eine nationalistische Ideologie an, die sich sehr deutlich in einem seit 1830 erscheinenden Familien-Kalender zeigt, der früher unter dem Titel „Der redliche Preuße und Deutsche" und seit 1950 unter dem Titel „Der redliche Ostpreuße" erscheint. Jedes Jahr besteht der Familienkalender aus einer Sammlung von Geschichten über sogenannte redliche Ostpreußen und Lobgedichten auf die ostpreußische Landschaft und ihre Bewohner.

[7] Die Novelle „Redlichkeit und Schwindel" (1856) von Hermann Schiff zeigt einen Grafen, der einen wohlhabenden Mann und seine jüngere Frau vor dem sichereren Tod rettet und sich daraufhin in die Frau verliebt und sie hinterlistig verführen will. Sein Plan scheitert letztendlich an der Redlichkeit der „treue[n], braven[n] Hausfrau" (68).

In diesen Publikationen macht sich fast durchgehen das Interesse an einem regulativen Begriff von Redlichkeit bemerkbar, dessen moralischer Kodex meist von einem transparenten Gut/Böse–Dualismus und einer einfach strukturierten Kausalität von Belohnen und Strafen ausgeht.[8] Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verschiebt sich das Interesse an diesem moralischen Begriff zu einem Interesse an einer intellektuellen Redlichkeit. Letztere ist vor allem in Debatten um (geistes)wissenschaftliches Arbeiten zu finden und beschreibt eine Haltung von Wissenschaftlerinnen sowohl gegenüber dem zu prüfenden Gegenstand als auch gegenüber sich selbst. Intellektuelle Redlichkeit verlangt demnach, so Hartung und Schlette, dass man mit dem besten verfügbaren Wissen Rede und Antwort stehen, zu Meinungen und Gründen mögliche Gegenmeinungen und Gründe antizipieren kann und Revisionsbereitschaft zeigt (*Religiosität und intellektuelle Redlichkeit* 3ff). Da sich intellektuelle Redlichkeit vor allem auf rationale und empirische Beweisbarkeit beruft, kollidiert sie vermeintlich mit religiösen Glaubenssätzen.[9] Die Möglichkeit der intellektuellen Redlichkeit im Rahmen

[8] Vgl. dazu auch Carl Friedrich Mosers *Betrachtungen über die Aufrichtigkeit nach den Würkungen der Natur und Gnade* (1763) oder Ludwig Heinrich Christoph Höltys Gedicht „Der alte Landmann an seinen Sohn," aus dem die zum geflügelten Wort avancierte Zeile „Üb immer Treu' und Redlichkeit!" Dazu gehören aber auch zahlreiche zum Teil anonym publizierte Anekdoten und kurze Erzählungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Redlichkeit entweder im Titel tragen oder zum Gegenstand haben. Vgl. zum Beispiel „Die belohnte Redlichkeit. Eine Anekdote," die von einem unbekannten Autor stammt und 1786 im „Literarischen Portefeuille. Taschenbuch zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung" gedruckt wurde (124-135).

[9] So schreibt zum Beispiel Ernst Tugendhat in *Anthropologie statt Metaphysik* (2007), man könne, „wo es sich um Übersinnliches handelt, ungestraft glauben, es widerspricht dann lediglich der intellektuellen Redlichkeit" (129). Der Glaube an Gott erscheine, so Tugendhat, heute „entweder naiv oder unredlich" (192). Verschiedene Aufsätze im Sammelband von Hartung und Schlette (2012) reagieren darauf. So z.B. der Aufsatz von Christian Thies, in dem er diskutiert, dass Tugendhats Unvereinbarkeit von intellektueller Redlichkeit und Religion auf dessen Begriff von Religion zurückzuführen sei, der einen personellen Gott innerhalb von Raum und Zeit voraussetze („Redlichkeit versus Religiosität. Religiöser Atheismus im Anschluss an Tugendhat" 216). Thomas Metzinger versucht in seinem Beitrag intellektuelle Redlichkeit nicht mit Religiosität, sondern mit Spiritualität zu kontrastieren („Über intellektuelle Redlichkeit").

von praktizierter Religiosität ist somit immer wieder Gegenstand von Debatten.[10] Die Grundfragen dieses recht jungen Diskurses unterscheiden sich nicht wesentlich von den Überlegungen zur (allgemeinen) Redlichkeit, die vor allem in moralphilosophischen Kontexten zum Tragen kommen. Denn sowohl in den Debatten um die (allgemeine) Redlichkeit als auch in denen um die spezifischere intellektuelle Redlichkeit geht es meist um Aufrichtigkeit sich selbst und anderen (Gegenständen) gegenüber und um die Frage, wie diese Aufrichtigkeit kommuniziert werden kann und muss. Das heißt, es geht darum, wie angezeigt werden kann, dass es sich bei bestimmten Äußerungen und Meinungen um das handelt, wovon die sie Äußernden auch überzeugt sind.

Es ist also nicht erst der Diskurs der intellektuellen Redlichkeit, der sich besonders um die Übereinstimmung von Gedanken und Gefühlen mit Sprache bemüht. In Immanuel Kants *Metaphysik der Sitten* taucht die Redlichkeit *ex negativo* auf:

> Der Mensch als moralisches Wesen (*homo noumenon*) kann sich selbst als physisches Wesen *(homo phaenomenon*) nicht als bloßes Mittel (Sprachmaschine) brauchen, das an den inneren Zweck (der Gedankenmitteilung) nicht gebunden wäre, sondern ist an die Bedingung der Übereinstimmung mit der Erklärung (*declaratio*) des ersteren gebunden und gegen sich selbst zur Wahrheit verpflichtet … Unredlichkeit ist bloße Ermangelung an Gewissenhaftigkeit, d.i. an Lauterkeit des Bekenntnisses vor seinem inneren Richter, der als eine andere Person gedacht wird…(430)

Positiv gewendet heißt das, dass Redlichkeit das Vorhandensein von Gewissenhaftigkeit bzw. das ehrliche Bekenntnis vor dem inneren Richter ist. Doch damit nicht genug, ihr kommt auch noch die Komponente des Versprechens zu: „Die Wahrhaftigkeit in Erklärungen wird auch Ehrlichkeit und, wenn diese zugleich Versprechen sind,

[10] Intensive Auseinandersetzungen mit diesem Thema siehe auch Karl Rahner (1966) und Gerd Günther Grau (1958) sowie die Sammelbände *Intellektuelle Redlichkeit* (2005), herausgegeben von Einfalt u.a., und *Religiosität und intellektuelle Redlichkeit* (2012), herausgegeben von Hartung und Schlette.

Redlichkeit, überhaupt Aufrichtigkeit genannt“ (ebd. 429). Obwohl die Redlichkeit unter all den anderen ‚sittlichen’ Begriffen keine deutliche Kontur erhält, zeichnet sie sich doch dadurch aus, dass sie auch bei Kant ein Versprechen und damit eine Sprechhandlung ist. Während Kant aber nicht bemüht ist, Aufrichtigkeit und Redlichkeit voneinander zu unterscheiden, stellt Johann Christoph Gottsched der Aufrichtigkeit als Gerechtigkeit der Worte die Redlichkeit als die Gerechtigkeit der Handlung zur Seite: „Man schreibt auch den Handlungen zuweilen eine Aufrichtigkeit zu: Allein, es ist dieses eine Unbeständigkeit des gemeinen Mannes, die sehr gewöhnlich ist; denn dazu haben wir das Wort redlich schon gewidmet …“ (*Erste Gründe der gesamten Weltweisheit* 439, §662 und 453, §683f.) Die Redlichkeit, die über die Aufrichtigkeit definiert wird, ist eine Tugend, die darin besteht, in „Handlungen gegen andere, rechtschaffen und ehrlich zu verfahren …“ (ebd. 453, §683).[11] Die Vertauschung von Redlichkeit und Aufrichtigkeit als Resultat einer gewöhnlichen „Unbeständigkeit des gemeinen Mannes“ (ebd.), die auf eine allgemeinere Unbeständigkeit auch von den oppositionellen Begriffspaaren redlich-unredlich, aufrichtig-unaufrichtig, gerecht-ungerecht hinweisen könnte, hindert Gottsched nicht daran, eine klare Trennung zwischen Oppositionen zu erkennen. Johann Gottlieb Fichte hingegen hegt einen generellen „Verdacht“ gegen die Redlichkeit (*Grundlagen des Naturrechts* 394). Es gebe keinen Grund an die Redlichkeit des anderen zu glauben, weil dafür die „*gesamte künftige Erfahrung*“ dieser Person gegeben sein müsste (ebd. Hervorhebung im Original,). Damit verweist Fichte auf das moralische Problem der Redlichkeit, die, wenn sie als Übereinstimmung von Sprache und Gedanken

[11] In einer deutschen Übersetzung von einigen Anekdoten des englischen Arztes und Ethikers Thomas Percival von 1785 heißt es zum Beispiel: „Ich hoffe, Sie werden darinn mit mir eins seyn, sagte Philoktes, daß die moralische Wahrheit in der Übereinstimmung unserer Reden mit unseren Gedanken, und die Redlichkeit in der Übereinstimmung unserer Handlungen mit unsern Reden besteht“ (*Eine Anekdote* 305).

oder auch von Sprache und Handlung gedacht wird, auch immer von Skepsis und Verdacht begleitet wird sowie von dem Versuch, einer möglichen Unredlichkeit mit (moralischen) Imperativen und Verboten beizukommen. Auch bei Kant gibt es diesen Argwohn, wenn er von einer „faulen Stelle (der Falschheit, welche in der menschlichen Natur gewurzelt zu sein scheint)“ spricht, von welcher aus sich das Übel der Unwahrhaftigkeit gegen sich selbst auch „in die Beziehung auf andere Menschen verbreitet“ (*Metaphysik der Sitten* 431). Die Fäulnis der Redlichkeit sieht Arthur Schopenhauer bereits in Kants Philosophie angelegt, wenn sie auch erst in denjenigen philosophischen Methoden wirklich zum Tragen kommt, die sich an der Philosophie Kants orientieren. In ihnen sei der „Charakter der Redlichkeit, des gemeinschaftlichen Forschens mit dem Leser“ nicht mehr zu erkennen, weil sie mystifizieren, imponieren, täuschen und den Leser nicht mehr belehren, sondern betören wollen (*Über die Grundlagen der Moral* 45). Das heißt, Schopenhauer geht davon aus, dass die von ihm angegriffenen Philosophen sich dem Publikum gegenüber unredlich verhalten, weil sie ver- statt entschleiern, weil sie von Dingen „vorerzählen,“ „von denen sie schlechterdings nichts wissen“ (ebd.). Wenn Schopenhauer aber meint, dass der Zeitraum nach Kant von der Geschichte der Philosophie einmal als die „Periode der Unredlichkeit“ bezeichnet werde, dann kann diese Unredlichkeit zweierlei bedeuten (ebd.): Erstens, dass jene Philosophen nicht offen ihre Gegenstände befragt haben, das heißt, dass sie von Vorurteilen und Vorannahmen beeinflusst waren. Konträr zu einer solchen philosophischen Haltung hat jedenfalls später Jaspers die Redlichkeit verstanden: als kritische Betrachtung und Scheinentlarvung, „welcher eine grenzenlose Offenheit und Fragbarkeit eigen ist“ (Jaspers 551). Im Abschnitt „Die Aufgabe des Wahrseins“ in

seinem Buch *Von der Wahrheit* schreibt Jaspers, dass es „die Redlichkeit [ist], die nicht einmal diese Redlichkeit selber unangetastet läßt mit den durchdringenden Fragen: bis die letzten Antriebe unverschleiert sie selbst sind und als wahr anerkannt und verwirklicht werden […] bis überall das Wirkliche zum Sprechen kommt“ (551). Die Redlichkeit bekommt bei Jaspers, wie auch schon bei Schopenhauer, eine Aufgabe zugeteilt, die sie nicht von der intellektuellen Redlichkeit unterscheidet: Sie wird zur Kritik und zur Kritik der Kritik.[12] Zweitens kann der Vorwurf der Unredlichkeit, weil sie in dieser hier skizzenhaft gezeichneten Tradition nicht immer von Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit unterschieden wird,[13] als eine Anklage gegen Unehrlichkeit oder Unaufrichtigkeit verstanden werden.

1.1 Aufrichtigkeit, sincerity, sincérité

Aufrichtigkeit ist jedoch kein minder problematischer Begriff, dessen Schwierigkeiten sich vor allem um die Frage nach einer adäquaten Vermittlung von einem inneren Zustand, d.h. von Gedanken oder Gefühlen durch den sprachlichen Ausdruck gruppieren, wobei die Sprache einer Innerlichkeit als Äußerliches hinzukommt.[14] Wenn die Aufrichtigkeit aber, wie Lionel Trilling in seiner einschlägigen

[12] Ähnlich formuliert es Walburga Hülk (2005) in ihrer Untersuchung „Zum performativen und dekonstruktiven Charakter der intellektuellen Redlichkeit“ (18).

[13] Vgl. dazu die Einleitung von Claudia Benthien und Steffen Marthus in dem Sammelband *Die Kunst der Aufrichtigkeit* (2006) sowie Felicitas Krämers Aufsatz „Intellektuelle Redlichkeit in William James' The Varieties of Religious Experience“ (2012).

[14] Siehe dazu vor allem Wolfgang Engler, der in seiner Untersuchung *Die Konstruktion von Aufrichtigkeit. Zur Geschichte einer verschollenen diskursiven Formation* (1989) diese Unterscheidung als für den Diskurs der Aufrichtigkeit als grundlegend beschreibt. Vergleiche dazu auch seine Untersuchung *Lüge als Prinzip: Aufrichtigkeit im Kapitalismus* (2009). In seinem Buch *Masken des Selbst* (2006) geht Achim Geisenhanslüke der Geschichte des Gegensatzes von Verstellung und Aufrichtigkeit in der europäischen und vor allem deutschen Literatur nach. Er betont, dass er diesen Gegensatz nicht normativ, sondern historisch verstehe und dass es in seinen Lektüren vor allem um eine Analyse der Wahrheitsspiele gehe

Untersuchung *Sincerity and Authenticity* meint, eine Übereinstimmung „between avowal and actual feeling“ ist (2; dt.12), dann ist sie nicht nur an eine dichotomische Struktur von Innen und Außen,[15] sondern auch an eine Hierarchie gebunden, welche Gedanken und Gefühle als das ursprünglichere und damit ‚echte' setzt.[16] Das zeigt allein die recht beiläufige Formulierung ‚actual feeling', die zwar das Gefühl, nicht aber das Bekenntnis des Gefühls (‚avoval') als wahr/tatsächlich markiert. Wo aber aufrichtig/unaufrichtig die Leitdifferenz bildet, da schließen sich „Aussage/Ausdruck und Echtheit“ wechselseitig aus (Engler, *Die Konstruktion von Aufrichtigkeit* 41) oder dem wirklichen Fühlen bleibt der sprachliche Ausdruck die Echtheit/Eigentlichkeit schuldig. Geäußertem und Veräußerlichtem wird dabei mit Skepsis begegnet, weil die Sprache dem Verdacht der Täuschung, der Unaufrichtigkeit und der Unredlichkeit ausgesetzt ist.[17] Das kann sich so weit zuspitzen, bis Sprache als reines Instrument der Intrige wahrgenommen wird, wie das in der höfischen Konversation der Fall sein konnte.[18]

Ansätze, um Aufrichtigkeit trotz Skepsis gegenüber der Sprache identifizieren zu können, sieht das 18. Jahrhundert laut Engler dort, „wo es nicht darum geht, andere zu überzeugen, sie zu Handlungen zu bewegen oder sich vor ihnen darzustellen“

(27). Sein Buch schlägt damit trotz der gewinnbringenden Analysen eine andere Richtung ein als die vorliegenden Analysen zu einer performativen Redlichkeit.

[15] Ernst van Alpen und Mieke Bal verweisen darauf in ihrer Einleitung zum Sammelband *Rhetoric of Sincerity* (2009)

[16] Campes *Wörterbuch der deutschen Sprache* (1809) verweist darauf, dass zum Beispiel echtes Gold redliches Gold ist (782).

[17] Eine Ausnahme stellt hier vielleicht die Imagination/Projektion einer aufrechten Sprache des Barbaren dar, dem, wie Eva Kimminich zeigt, eine einfache Sprache, zugeschrieben wird, die natürlich und damit nicht verfälscht sei („Redlichkeit und Authentizität“ 169ff).

[18] Siehe dazu ebenfalls Engler (1989). Eine Erneuerung und Zuspitzung der höfischen Skepsis beziehungsweise des generellen Verdachts der Unaufrichtigkeit legte Boris Groys in seinem Buch *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (2000) vor. In dem Kapitel „Die Phänomenologie der medialen Aufrichtigkeit“ beschreibt er den Effekt der Aufrichtigkeit, den man strategisch einsetzen müsse, weil die Person, der man gegenüber steht, immer einen Verdacht auf das Böse entgegenbringe, der mit Aufrichtigkeitseffekten entkräftet werden müsse (78f.)

(*Die Konstruktion von Aufrichtigkeit*, 24). Aufrichtigkeit orientiert sich dann, wie Benthien und Martus schreiben „primär am Sprecher und dessen tatsächlicher Einstellung“ und weniger „am Adressaten und dessen Beeinflussbarkeit durch erfolgsorientiertes Agieren“, an der sich rhetorische Sprache ausrichtet (ebd.).

Um aber ein so verstandenes aufrichtiges Sprechen als aufrichtiges Sprechen identifiziert zu können, muss es auf explizite rhetorische Wendungen, besonders auf die *dissimulatio*, die im Unterschied zur Sprache der *honnêteté* in der Sprache der Aufrichtigkeit/*sincérité* keinen Platz hat, verzichten.[19] Gleichzeitig muss aufrichtiges Sprechen jedoch als solches markiert werden, wodurch es sich in ein Dilemma manövriert:[20] „Einerseits wird ‚rhetorisches’ Sprechen als das Gegenteil von ‚aufrichtigem’ Sprechen konzipiert; andererseits braucht das aufrichtige Sprechen Signale, mit denen es seine Wahrhaftigkeit und Unverstelltheit vermitteln kann“ (Martus und Benthien 7). Diejenigen Diskurse, die sich mit der Frage der Rhetorik der Aufrichtigkeit auseinandersetzen – im Unterschied zu moralischen und ethischen Fragestellungen – sind also vor allem bemüht, eine Sprache zu finden, die „unvermischt“ und „rein“ Gefühle und Gedanken vermittelt. Die Begriffe *sincerity*[21] und *sincérité* verweisen wahrscheinlich darauf, denn das lateinische Wort *sincerus* bedeutet „rein“, „unvermischt“, „echt“; s*incerity* ist das, was von einem Wuchs ist *(*Trilling, *Sincerity and*

[19] Zur Herausbildung der *sincérité* als ‚natürliches Pendant’ zur künstlichen *honnêteté* am französischen Hof siehe vor allem den in den Aufrichtigkeitsdiskursen einflussreichen Aufsatz „*Honnêteté* und *sincérité“* von Roland Galle (1985).

[20] Das stellen neben Engler (*Die Konstruktion von Aufrichtigkeit* 32) auch Benthien und Martus (*Die Kunst der Aufrichtigkeit* 5f.) sowie Jane Taylor , die in ihrer Untersuchung „Why do you tear me from Myself?“ (2009) dem Aufführungscharakter von *sincerity* und *confession* nachgeht.

[21] Der Diskurs um *sincerity* lässt sich nicht auf wenigen Seiten zusammenfassen. Wichtige Vertreter in der Diskussion sind aber Bernhard Williams, der in *Truth und Truthfulness* (2002) argumentiert, dass *sincerity* obligatorisch sei und einen in ihr selbst begründeten Wert habe. Magill Jr. hat eine Geschichte über *sincerity* geschrieben (2013), geht aber von einem vergleichsweise normativen Begriff aus, das heißt, er stellt das Konzept von *sincerity* grundsätzlich nicht in Frage.

Authenticity 12; dt.21). Mit diesem Wunsch nach einer ‚reinen', ‚unvermischten' Sprache der Innerlichkeit geht aber immer einher, dass Sprache und Gefühl/Innerlichkeit als dichotomisches Begriffspaar gedacht wird. Aufrichtigkeit kann dann, wie *sincerity* und *sincérité*, nicht statthaben, denn ihre aporetische Struktur besteht genau darin, dass die Forderung nach Reinheit und Unvermischtheit die Möglichkeit des Reinen damit durchkreuzt, dass eben diese Forderung die Dichotomie von Gefühl und Sprache allererst erzeugt und somit immer ein ‚Gemisch' aus Gefühl und Sprache produziert wird.

Ein weiterer Störenfried dieser Konzeption von Aufrichtigkeit ist der im Poststrukturalismus reformulierte Subjektbegriff. Denn Aufrichtigkeit als die Übereinstimmung von Gedanken/Gefühlen einerseits und dem Gesagten/Mitgeteilten andererseits zu verstehen, setzt voraus, dass das redende Subjekt eine stabile Entität ist, die über sich selbst und ihre Sprache verfügt. Wie Ernst van Alphen und Mieke Bal in ihrer Einleitung zu dem Sammelband *The Rhetoric of Sincerity* bemerken, ist die Diskussion um Aufrichtigkeit hinter der poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Revision des Subjekts als einer stabilen Einheit zurückgeblieben.[22] Im Zuge ihrer Relektüre des Konzepts von *sincerity*, das in der rhetorischen Dimension gedacht wird, werfen die AutorInnen die Fragen auf, wie Aufrichtigkeit gedacht werden kann, wenn ihr kein stabiles Subjekt vorausgeht; wie, wenn die Sprache des Subjekts nicht die eigene Sprache, sondern immer auch die Sprache des Anderen, die fremde Sprache ist? Wie verändert sich die Auffassung von Aufrichtigkeit, wenn man die

[22] Siehe dazu vor allem van Alphen und Bal (2009). Zum Verhältnis von Subjekt und Aufrichtigkeit schreiben auch Benthien und Martus: „Im 18. Jahrhundert geht Aufrichtigkeit eine konzeptionelle Allianz nicht nur mit Vorstellungen von ‚Natürlichkeit' ein, sondern vor allem mit den fortan handlungsleitenden Fiktionen einer psychisch stabilen, nach Maßgabe der Selbstgleichheit und biographischen Kontinuität agierenden Person …" (*Die Kunst der Aufrichtigkeit* 14).

Aufmerksamkeit auf den Handlungs- und *performance*charakter, mehr auf ihr ‚doing' denn auf ihr ‚being' richtet? Und "[w]hat do acts of sincerity in speech or enactment do, produce, or fail to do and produce?" (Alphen u. Bal „Introduction" 3)

Hent de Vries untersucht in diesem Sammelband mit seiner Studie „Must We (NOT) Mean What We Say?" Möglichkeiten und Unmöglichkeiten von *sincerity* mit und in sprechakttheoretischen Debatten, indem er sagt, dass Stanley Cavell John L. Austins *How to Do Things With Words* zu einer Frage nach den Möglichkeitsbedingungen von Aufrichtigkeit umformuliere.[23] Die Frage nach Aufrichtigkeit oder Ernsthaftigkeit[24] ist bei Austin dort angelegt, wo er fragt „[s]urely the words must be spoken 'seriously' and so as to be taken 'seriously'?" (*How to Do Things With Words* 9) Die in Anführungszeichen gesetzte Aufrichtigkeit oder Ernsthaftigkeit expliziert Austin wie folgt:[25]

> I must not be joking, for example, nor writing a poem. But we are apt to have a feeling that their being seriousness consists in their being uttered as (merely) the outward and visible sign, for convenience or other record or for information, of an inward spiritual act… (ebd.)

Austin wirft hier die Frage auf, ob nicht auch performative Akte bloße Mitteilungen interner Akte seien, ob nicht auch sie auf ein metaphysisches Verständnis von „representationalism, that is 'verism' and the descriptive, constative, or, ‚logocentric' fallacy" zurückzuführen seien (de Vries 98). In einem nächsten Schritt erwägt Austin

---

[23] Zu einer ausführlichen Untersuchung der zum Teil sehr unterschiedlichen Rezeptionen von Austins Sprechakttheorie siehe Eckard Rolf *Der andere Austin* (2005).

[24] Die Formulierung ‚Aufrichtigkeit oder Ernsthaftigkeit' folgt hier einem Muster, das de Vries anwendet. Er schreibt häufig „seriousness and sincerity" oder „seriously or sincere" („Must We (NOT) Mean What We Say?" 91, 95) Auch Cavell scheint *seriousness* und *sincerity* relativ synonym zu verwenden, *sincerity* taucht bei ihm allerdings meist in seiner negativen Form – als *insincerity* – auf.

[25] Zur Ernsthaftigkeit des bei Austin in Anführungszeichen gesetzten „serioulsy" siehe Jonathan Culler, der fragt, inwiefern es ernst genommen werden kann (*On Deconstruction* 115f; dt. 129f).

dann zwar von einer gewissen inneren Haltung auszugehen, das heißt von bestimmten „circumstances"/ „Begleitumständen" (*How to Do Things with words,* 9; dt. 33), die den performativen Akt unterstützen, unterscheidet sie aber von konstativen Akten, das heißt von der Möglichkeit, sie einer wahr/falsch oder Wahrheit/Lüge Logik zu unterstellen:

> Here we should say that in saying these words we are *doing* something – namely, marrying, rather than *reporting* something, namely that we are marrying. And the act of marrying, like, say, the act of betting, is at least *preferably* (though still not *accurately*) to be described as *saying certain words*, rather than as performing a different, inward and spiritual, action of which these words are merely the outward and audible sign. (*How to Do Things With Words* 13)

Um den Dualismus von innerem und äußerem Akt und die damit einhergehende Möglichkeit der gerechtfertigten (metaphysischen) ‚Unmoral' zu demonstrieren (de Vries 102), zitiert Austin einen Vers aus *Hippolytos* von Euripides: „my tongue swore to, but my heart (or mind or other backstage artiste) did not" (*How to Do Things With Words* 10). Für Cavell, so de Vries, heißt das nicht nur, „that we have no way of telling whether a promise is meant or intended to be kept" („Must We (NOT) Mean What We Say?" 105),[26] sondern auch, dass alle Handlungen größere Konsequenzen und Effekte beinhalten, „than we should be answerable for" (ebd.).[27] Da der Sprechakt sich jeglicher Kongruenz mit möglichen Intentionen/ Gefühlen/ Gedanken entzieht, da er immer unermesslich/„unfathomable" ist, kommt de Vries zu dem vorläufigen Ergebnis, dass, weil es unmöglich ist, alle Begleitumstände eines Sprechaktes und damit seine absolute

[26] De Vries bezieht sich zwar auf das Versprechen, betont aber immer wieder, dass das Versprechen nur paradigmatisch für alle performativen Akte, vielleicht für alle Äußerungen steht („Must We (NOT) Mean What We Say?" 105).

[27] Cavell entwickelt diesen Gedanken wiederum anhand seiner Lektüre von Felman im Vorwort zu Felmans *Scandal of the Speaking Body* (2002).

Transparenz und seinen gesamten Kontext darzulegen, die Voraussetzung der Aufrichtigkeit die Unaufrichtigkeit ist (ebd. 103):[28]

> If we do too much knowing or calculating, thinking or feeling – in short, intending – we will be good for nothing, come to nothing, be available for nothing. In order to promise – or, more broadly and simply, to speak and write, or even be and act at all – we must for conceptual no less than existential and metaphysical reasons not only not (!) necessarily mean what we say, we must necessarily not (!) mean what we say. More precisely still: in order to "mean" what we say, we must not (fully and exclusively or transparently) mean what we say. (ebd. 106)

Vor allem zwei Aspekte sind hier relevant: Erstens artikuliert de Vries eine Struktur der Aufrichtigkeit, die an Shoshana Felmans Struktur performativer Akte anschließt, die sie anhand von Austins Performativa, Molières *Don Juan* und Lacans Psychoanalyse entwickelt. Felman zeigt unter anderem, dass Sprechen skandalös ist, weil der sprechende Körper nicht weiß, was er tut: „The scandal consists in the fact that the act cannot *know what it is doing*, that the act (of language) subverts both consciousness and knowledge (of language)" (*The Scandal of the Speaking Body* 67). Radikaler als de Vries die Unmöglichkeit der Aufrichtigkeit, formuliert Felman die Unmöglichkeit zu wissen, was der Sprechakt als körperliche Handlung vollzieht. Zweitens – und das führt uns zurück zur Redlichkeit – spitzt de Vries hier zu, was Adorno bezüglich der unredlichen Forderung, intellektuell redlich sein zu müssen, formuliert. Denn laut Adorno hält diese Forderung den Schriftsteller dazu an, „alle Schritte explizit darzustellen, die ihn zu seiner Aussage geführt haben, und so jeden Leser zu befähigen, den Prozeß nachzuvollziehen…" (*Minima Moralia* 141f. §50) Unredlich ist sie nach Adorno vor allem deswegen, weil eine Darstellung der Denkprozesse weder ein „diskursives

[28] Auch mit diesem Vokabular bezieht sich de Vries auf Cavell, der meint, dass *Hippolytus* eine Studie „of the unfathomability of sincerity" sei (Cavell, *A Pitch of Philosophy* 102).

Fortschreiten von Stufe zu Stufe“ zeige, noch „umgekehrt dem Erkennenden seine Einsichten vom Himmel fallen“ (ebd.). Da sich Erkennen „vielmehr in einem Geflecht von Vorurteilen, Anschauungen, Innovationen, Selbstkorrekturen, Vorausnahmen und Übertreibungen, kurz in der dichten, fundierten, aber keineswegs an allen Stellen transparenten Erfahrungen“ vollziehe, laufe die Aufforderung nach intellektueller Redlichkeit „meist auf die Sabotage der Gedanken hinaus“ (ebd.). Die (intellektuelle) Redlichkeit nimmt bei Adorno, wie die Aufrichtigkeit bei de Vries eine, wie letzterer sie nennt, ‚aporetische Struktur' an,[29] die darin besteht, dass „in matters of seriousness and sincerity one can find precision and appropriateness only in (and through) imprecision and inappropriateness“ („Must We (NOT) Mean What We Say?“ 107).

Adorno nimmt das ‚Unredliche', wie Fichte den ‚Verdacht' und Kant die ‚faule Stelle' als Mitgift der Redlichkeit wahr, so dass Redlichkeit auch hier eine Doppelstruktur aufweist, die schon in ihrer Etymologie, in ihrer Ambivalenz von Redseligkeit und vernünftiger Rede zu finden ist. Die Rede, die den traditionellen Konzepten von Aufrichtigkeit fremd, ja sogar Feind ist, weil sich Aufrichtigkeit immer vor allem auf eine Innerlichkeit bezieht, ist von der Redlichkeit nicht wegzudenken, weil sie dem Wort selbst mitgegeben ist. Es stellt sich dann die Frage, wie sich ein Konzept von Redlichkeit formulieren ließe, das sich nicht auf dichotomische Strukturen von Gefühlen/Gedanken/Meinungen einerseits und Rede/Sprache/Ausdruck andererseits

[29] De Vries verweist bezüglich dieser Aporie auf Jean-Luc Marions Auseinandersetzung mit der Äußerung „Je t'aime, “ wie dieser sie in „Ce qui ne se dit pas – l'apophase du discours amoureux“ (2008) vornimmt. Für Marion stellt diese Äußerung eine Aporie der Aufrichtigkeit dar. Denn, so Marion mit Bezug auf Cavell, die Aussage „Je t'aime“ wird aus einer “passion“/ Leidenschaftheraus geäußert. Da Leidenschaft aber eine „disposition totalement privée“/ eine absolut private Neigung ist, ist sie Marion zufolge „indicible dans aucun langage commun“ / in alltäglicher Sprache unaussprechbar (Marion, „Ce qui ne se dit pas – l'apophase du discours amoureux“ 130f. Übersetzungen von NT).

einlässt, das sich keiner oder einer anderen Vernunft verschreibt – beziehungsweise diese vollzieht – als der Vernunft jenes *logos*, der die Rede zugunsten der Vernunft vergisst und die Vernunft dem Körper und der Materialität gegenüberstellt. Wie ließe sich eine redliche Rede denken, deren Wahrheit nicht in ihrem propositionalen Gehalt liegt, sondern darin, dass sie als wahre Rede geäußert wird? Und wie eine redliche Rede, welche die Rhetorik (der Redlichkeit) nicht ausschließt, sondern als ihr Material voraussetzt?

1.2 Das Wahrsprechen von Redlichkeit und *parrhesia*

Obgleich Redlichkeit und Aufrichtigkeit keinesfalls kongruent sind, werden ihnen doch einige gemeinsame Aspekte zugesprochen und einer davon ist ihr Bezug zu etwas, das sie nicht selbst sind und das sprachlich vermittelt werden muss. Sei es die wohlausgeführte Rechnung, die Handlung, über die Rechenschaft abgelegt wird oder der wahrhafte Bericht eines Ereignisses: Wie unter Aufrichtigkeit wird auch unter Redlichkeit meist der akkurate Transfer zwischen sprachlichen und vermeintlich außersprachlichen Entitäten verstanden. Wenn aber davon ausgegangen werden kann, dass in der Redlichkeit wie in der Aufrichtigkeit entweder zu viel, zu wenig (Engler, *Die Konstruktion von Aufrichtigkeit* 31) oder etwas anderes gesagt als intendiert oder kalkuliert wird, sie aber vor allem aufgrund ihrer Geschichte trotzdem in einem Verhältnis zu einer Wahrheit steht, von der sie nicht einfach abgelöst werden kann ohne ebenso viel zu verlieren, wie wenn sie von der Rede getrennt wird, dann braucht sie eine Wahrheit, die sich nicht auf eine Aussagelogik beschränken lässt und sich jeder Verifikation entzieht. Um sich einer solchen Wahrheit der Redlichkeit zu nähern, lohnt

sich ein Blick auf die *parrhesia* (παρρησία), auf diejenige Form der Rede, der sich Foucault in seinen späten Vorlesungen zuwendet.[30] „Etymologically, *parrhesiazesthai* means „to say everything" – from *pan* [παν] (everything) and *rhema* [ρήμα] (that which is said)" (Foucault FS, 12). Es hat auch die Bedeutung von *free speech* im Englischen, *frank-parler* im Französischen und *Freimütigkeit* im Deutschen (ebd. 11).[31] Obwohl *parrhesia* eine Form des Wahrsprechens ist, ist sie laut Foucault von einer cartesianisch geprägten Evidenzerfahrung deutlich zu unterscheiden.

> For since Descartes, the coincidence between belief and truth is obtained in a certain (mental) evidential experience. For the Greeks, however, the coincidence between belief and truth does not take place in a (mental) experience, but in a *verbal activity*, namely, *parrhesia*. It appears that *parrhesia*, in his Greek sense, can no longer occur in our modern epistemological framework. (ebd. 14)

Sowohl der deutliche Verweis darauf, dass die *parrhesia* eine verbale Tätigkeit ist als auch ihre andere Form der Wahrheit, die sich nicht in einer (mentalen) Erfahrung zeitigt, macht die *parrhesia* interessant für die Redlichkeit. Denn ohne die Wahrheit zu verabschieden und ohne sie in der Übereinstimmung zweier Entitäten erschöpfen zu lassen, ist sie ein wesentlicher Bestandteil der *parrhesia*.[32] Unabhängig von dem, was er

---

[30] Ich beziehe mich im Folgenden v.a. auf Foucault, weil er sich intensiv mit der antiken Form der *parrhesia* auseinandersetzt. Andere Untersuchung, die sich wiederum nicht nur mit Foucaults *parrhesia* beschäftigen und nicht allein begriffsgeschichtlich arbeiten – die Begriffsgeschichte fokussieren zum Beispiel Hülsewiesche (2002) und auch die sehr frühe Studie von Erik Peterson (1929) – konzentrieren sich vor allem auf die *parrhesia* im Christentum und behandeln sie entweder als aufrechte Rede zwischen Mensch und Gott, vgl. z.B. Bartelineck (1997), oder als Ausdruck christlicher Moral/Ethik, so z.B. Stephan Goertz (2016) oder auch Gerfried Hunold (2016). Die Vorlesungen von Foucault werden in der vorliegenden Studie mit folgenden Kürzeln im Text zitiert: *L'Herméneutique du sujet (1981-1982)* (HS)*/ Hermeneutik des Subjekts* (HS dt.), *Le gouvernement de soi et des autres* (GSA)*/ Die Regierung des Selbst und der anderen (1982-1983)* (RS), *Le gouvernement de soi et des autres II Le courage de la vérité (1983-1984)* (CV)*/ Der Mut zur Wahrheit* (MW), *Fearless Speech* (FS)*/ Diskurse und Wahrheit* (DW) (1996) und *Das Wahrsprechen der anderen* (WA).

[31] Foucaults Vorlesungen sind auch online unter https://foucault.info/documents/parrhesia/index.html zu finden (zuletzt besucht 09.04.2017).

[32] Auch Erik Peterson meint, dass der Begriff *parrhesia* an der Rede, am *logos* haftet und deswegen schon früh eine Beziehung zur *aletheia* hatte („Zur Bedeutungsgeschichte von parrhesia" 284).

denkt, fühlt oder meint, „the *parrhesiastes* says what is true because he *knows* that it *is* true; and he *knows* that it is true because it is really true. The *parrhesiastes* is not only sincere and says what is his opinion, but his opinion is also the truth. He says what he knows to be true" (Foucault, FS 14, Hervorhebungen im Original). Die Art und Weise, wie Foucault in diesem Zitat Wissen und Wahrheit verschränkt, erlaubt weder einen Zugang zum Wissen durch Wahrheit noch umgekehrt einen Zugang zur Wahrheit durch Wissen. Das eine ist das andere und durch die Sicherheit des jeweils anderen ist es, was es ist und auch das andere. Wahrheit und Wissen können sich aus diesem Grund nicht gegenseitig verifizieren, ebenso wenig wie die *parrhesiastae* oder ihre Gegenüber das Gesagte verifizieren können oder wollen. Und genau das ist die Eigenheit des *parrhesiastischen* Sprechens gegenüber einem philosophischen, wissenschaftlichen oder auch prophetischen Sprechen:[33] Die Äußerungen der *parrhesiastae* sind immer insofern wahr, als sie die Wahrheit wahr-sprechen.

Es gibt laut Foucault jedoch ein ‚Symptom', wenn man so will, das von der Aufrichtigkeit der *parrhesiastae* zeugt und welches das *parrhesiastische* von anderen Modi des Sprechens unterscheidet: „If there is a kind of 'proof' of the sincerity of the *parrhesiastes*, it is his courage. The fact that a speaker says something dangerous…is a strong indication that he is a *parrhesiastes*" (FS 15). Foucault spitzt die Bedeutung des Risikos zu, wenn er meint, dass Wahrsprechen genau dann eine *parrhesiastische* Tätigkeit sei, wenn sich die Sprecherin einem Risiko aussetze.[34] Die verschiedenen

[33] Zu den verschiedenen Professionen, die sich von der Praxis der *parrhesiastae* unterscheiden, siehe vor allem Foucault, *Le courage de la verité,* 1. Vorlesung, 1. Sitzung, 1. Februar 1984.

[34] Wahrsprechen bzw. *dire-vrai* und *parrhesia* verwendet Foucault m.E. oft weitgehend synonym, wobei es ihm zufolge weder in einer Demokratie noch in ‚unserem' epistemologischen Rahmen (der auf dem kartesianischen Evidenzbegriff beruht) *parrhesia* geben kann (FS 14). Hier müsste man ihm zufolge wohl eher von Wahrsprechen oder *dir-vrai* sprechen, um ein äquivalentes Phänomen zu beschreiben, das sich mit

Komponenten des *parrhesiastischen* Sprechens, das mindestens Wahrsprechen und Risiko beinhaltet,[35] haben bei Foucault konstitutive Züge:

> *Parrhesia*, then, is linked to courage in the face of danger: it demands the courage to speak the truth in spite of some danger. And in its extreme form, telling the truth takes place in the "game" of life or death. […] When you accept the *parrhesiastic* game in which your own life is exposed, you are taking up a specific relationship to yourself: you risk death to tell the truth instead of reposing in the security of a life where the truth goes unspoken. Of course, the threat of death comes from the Other, and thereby requires a relationship to himself: he prefers himself as a truth-teller rather than as a living being who is false to himself. (FS 16f.)[36]

Indem die *parrhesiastae* entscheiden, das Risiko des Todes einzugehen, konstituieren sie sich als Wahr-Sprechende. Diejenigen, die die Wahrheit verschweigen, scheinen keine Beziehung zu sich selbst einzugehen, was Foucault jedoch nicht explizit macht. Interessant ist jedoch, dass Foucault denjenigen, der die Wahrheit nicht spricht und dadurch nicht am *parrhesiastischen* Spiel teilnimmt, mit der Bezeichnung des *living being* weitestgehend entsubjektiviert. Als das *parrhesiastische* Spiel/ „le jeu de la *parrêsia"* bezeichnet Foucault in *Le courage de la vérité* den Pakt, den Wahrsprecher und Adressat miteinander eingehen und der besagt, dass der Wahrsprecher, trotz aller Risiken, die Wahrheit sagt und dass der Adressat sich im Gegenzug die Wahrheit anhört und akzeptiert (MW 29f.; CV 14f.).[37] Die *parrhesia*, die Foucault analysiert, ist

---

der Demokratie/ dem epistemologischen Rahmen vereinbaren lässt und das dann von *parrhesia* zu unterscheiden wäre (GSA 142ff.).

[35] Foucault geht in vielen seiner Vorlesungen auf sehr unterschiedliche Spielarten der *parrhesia* ein. Weil er an der Entwicklung des Begriffs in seinen historischen Umgebungen interessiert ist und nicht an einer widerspruchsfreien Begriffsbestimmung, lässt sich m. E. mit oder anhand von Foucault keine Systematik der *parrhesia* entwickeln.

[36] „Wenn man das *parrhesiastische* Spiel akzeptiert, in dem das eigene Leben exponiert wird, nimmt man eine spezifische Beziehung zu sich selbst auf: man riskiert den Tod, um die Wahrheit zu sprechen, anstatt in der Sicherheit eines Lebens auszuruhen, in dem die Wahrheit unausgesprochen bleibt. Die Todesdrohung kommt natürlich vom Anderen und erfordert dadurch eine Beziehung zum Anderen. Aber der *parrhesiastes* wählt in erster Linie eine spezifische Beziehung zu sich selber: Er bevorzugt sich selber als Wahrheits-Sprecher gegenüber sich selber als einem Lebewesen, das zu sich selber unehrlich ist" (DW 15f.)

[37] Zum Pakt in Foucaults Vorlesungen zur *parrhesia* siehe vor allem Waldenfels (2012).

deswegen auch meist ein Wahrsprechen gegenüber einer Autorität, zum Beispiel gegenüber eines Tyrannen. Die *parrhesiastae* gehen also das Risiko des Todes ein, weil sie gegenüber denjenigen sprechen, die das Recht haben, sie zu töten, wenn ihnen das Gesagte nicht gefällt.[38]

Im *parrhesiastischen* Spiel geht es jedoch vor allem darum, in welche Beziehung man sich zu sich selbst setzt bzw. darum, dass das Subjekt einen Pakt[39] mit sich selbst eingeht. Dieser Pakt wird nach Foucault auf zwei Ebenen vollzogen: „le niveau de l'acte d'énonciation et puis [celui], implicite ou explicite, par lequel le sujet se lie à l'énoncé qu'il vient de dire, mais se lie aussi à l'énonciation" (GSA 62).[40] Der *parrhesiastes* sagt in diesem Pakt demnach sowohl: „Voilà, la vérité" als auch „Je suis celui qui a dit cette vérité; je me lie donc à l'énonciation et je prends le risque de toutes ses conséquences" (ebd.).[41] Mit dem Sprechen der Wahrheit macht sich das Subjekt das Gesagte durch das Sprechen nicht nur zu eigen, sondern es exponiert sich und geht das Risiko des Todes ein. Oder mit Agamben: das Subjekt konstituiert sich im Wahrsprechen „und setzt sich als

[38] Deswegen diskutiert Foucault auch immer wieder die Beziehung von *parrhesia* und Demokratie. Siehe dazu z.B. Sergei Seitz (2014), Andreas Hetzel (2011) und Geoffrey Bennington in *Scatter 1.* (2016), hier v.a. das 1.Kapitel „Parrhesia" (9-47). Das Spezifische des Verhältnisses zwischen Demokratie und parrhesia, besteht laut Foucault darin, dass sie ein doppeltes Paradox beinhaltet: „Keine Demokratie ohne wahre Rede, aber die Demokratie bedroht die wahre Rede" (GSA Vorlesung vom 2. Februar, 1983 dt. 235). Die wahre Rede ist bedroht, weil sie wesentlich dadurch konstituiert ist, dass nicht jede/r sie gebraucht, Das heißt, parrhesia ist wesentlich darauf angewiesen, dass nur ein kleiner Kreis sie betreibt. Weil in einer Demokratie aber alle frei Reden können müssen, bedrohen sie sich gegenseitig. Wie sich der Begriff bei Philodemus verändert zu *peri parrhesias*, einem ‚frank criticism', der sich vor allem auf die Rede zwischen Freunden und Schülern und Lehrern bezieht vergleiche die Übersetzung von Philodemus' Fragmenten über *peri parrhesias* durch David Konstan et al. *On Frank Criticism* (1998).

[39] In den deutschen Übersetzungen wird der französische „pacte" manchmal mit „Pakt", manchmal mit „Bündnis" übersetzt.

[40] „die Ebene des Äußerungsakts und dann die Ebene, die implizit oder explizit sein kann, durch die das Subjekt sich an den Inhalt der gemachten Äußerung bindet, aber auch an die Äußerung selbst" (RS 92).

[41] „Dies ist die Wahrheit." und „Ich bin der, der diese Wahrheit gesagt hat; ich binde mich also an die Äußerung und trage das Risiko all ihrer Folgen" (RS 92).

solches aufs Spiel, indem es sich performativ an die Wahrheit der eigenen Versicherung bindet“ (*Das Sakrament der Sprache* 73).

> Was wir heute im engeren Sinne ein Performativ nennen […], ist die in der Sprache konservierte Reliquie dieser grundlegenden Erfahrung des Wortes – das Wahrsprechen –, das nur so lange Bestand hat, solange gesprochen wird, weil das aussagende Subjekt nicht vorher existiert noch sich sukzessive daran bindet, sondern vollständig mit dem Sprechakt zusammenfällt. (ebd. 73)

Von Foucault abweichend, doch mit Bezug auf ihn, verbindet Agamben hier performative Akte und Wahrsprechen; genauer: Performativität wird zur Struktur von Wahrsprechen, weil sich das Subjekt erst im Vollzug des Wahrsprechens konstituiert.[42] Diese Form des subjektkonstitutiven Sprechens kann insofern für die Redlichkeit fruchtbar gemacht werden, als das Interesse an der Redlichkeit sich dann nicht mehr auf die Suche nach Gedachtem/ Gefühltem/ Intendiertem gerichtet werden kann, was immer auch bedeutet, dass nach einem „echten“ und „originären“ Inneren gesucht wird, das unabhängig von der Rede das Subjekt betrachtet und/oder die Rede ohne das Subjekt.

Ohne auf Redlichkeit, *parrhesia* oder Wahrhaftigkeit einzugehen, hat vor allem

---

[42] Performanz und Performativität werden im Folgenden weitgehend synonym verwendet bzw. beinhaltet Performativität Performanz und umgekehrt. Siehe dazu Judith Butler z.B. *Gender Trouble* (1999) und *Bodies that Matter* (1993) oder auch Sybille Krämer (Sprache – Stimme – Schrift): „Die Debatte über ‚performance’ und ‚Performativität’… erinnert uns daran, daß ‚Performativität’ nicht einfach heißen kann, etwas wird getan, sondern heißt, ein Tun wird ‚aufgeführt’. Dieses Aufführen aber ist immer auch Wideraufführung“ (*Sprache – Stimme – Schrift* 330f.) Eine Ausdifferenzierung der Begriffe hat zum Beispiel Klaus Hempfer im Anschluss an Noam Chomsky versucht, indem er von Performativität als *token* und Performanz als *type*, Performativität also als Differenzierungskriterium für Typen von Sprechakten und Performanz als aktualisierte sprachliche Äußerungen verstehen will („Performance, Performanz, Performativität“ 15ff). Diese Ausdifferenzierung versucht jedoch m. E. Unterscheidungen wieder einzuführen bzw. zu erhalten, die gerade auch mit der Theorie der Performanz/Performativität radikal in Frage gestellt werden. Immerhin zeigt Austins Untersuchung, dass zum Beispiel Handlungen und Worte gerade nicht kategorisch unterschieden werden können. Ein gutes Beispiel hierfür ist auch Felman, die im Sprechakt die Chance sieht, metaphysische Oppositionen/Dichotomien zu skandalieren: „The act, an enigmatic and problematic production of the *speaking body*, destroys from its inception the metaphysical dichotomy between the domain of the ‘mental’ and the domain of the ‘physical‘, breaks down the opposition between body and spirit, between matter and language” (*The Scandal of the Speaking Body* 65). Im Anschluss an Uwe Wirth (2002), Elisabeth Strowick (2009), Andreas Hetzel (2004) und anderen wird also im Folgenden zwischen diesen Begriffen nicht systematisch unterschieden (es sei denn, es eröffnet sich die Notwendigkeit einer Systematisierung der Begriffe).

Hannah Arendt in *Vita Activa – oder Vom tätigen Leben* untersucht, inwiefern Menschen sich im Reden und Handeln zeigen:

> Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren, solange nämlich als ohne ihr eigenes Zutun nur die einmalige Gestalt ihres Körpers und der nicht weniger einmalige Klang der Stimme in Erscheinung traten. (169)

Auch bei Arendts Offenbarung oder Enthüllung geht es nicht um intentional gerichtete Öffnung eines Innern, denn das „wer" jemand ist, hat sich „unserer Kontrolle darum entzogen, weil es sich unwillkürlich in allem mitoffenbart, das wir sagen oder tun" (ebd.) Weil nicht nur niemand weiß, „wer" enthüllt wird, sondern den Sprechenden und Handelnden immer verborgen bleibt, wen sie enthüllen, ist es auch Arendt zufolge absolut riskant, zu sprechen und zu handeln.[43] Es wird aber deutlich, dass das Risiko nicht darin besteht, sich falsch auszudrücken, wie das vielleicht in der Aufrichtigkeit der Fall sein kann, sondern darin, dass nie kontrolliert werden kann, was man zeigt und wie die Anderen das Gezeigte wiederum verstehen und sehen.

Obwohl Arendt Sprechen und Handeln zwar zusammen aber doch getrennt auffasst und obwohl sie mit einem Vokabular arbeitet, das auf eine essentialistische Auffassung von jeder einzelnen Person verweist, (z.B. Enthüllung) richtet sich ihr Fokus deutlich auf das, was der Mensch tut und sagt. Und wenn der Blick stärker darauf gelenkt wird, was Rede und Subjekt sowohl an sich selbst, als auch am jeweils anderen gegenseitig vollziehen, dann lässt sich anhand des Wahrheitsbegriffs und des Risikos der *parrhesia* in Verbindung mit dem Handlungscharakter von Performativität eine

[43] Um diesen Punkt zu verdeutlichen bezieht Arendt sich auf den griechischen *δαίμων*, der von hinten über die Schulter blickt und nur von denjenigen gesehen wird, denen man begegnet, nicht aber von der Person (von der sich Enthüllenden) selbst (*Vita Activa* 169).

Redlichkeit entwickeln, die als (subjekt)konstitutives Schaffen einer (literarischen) Wirklichkeit zu denken ist. Im Unterschied zu traditionellen Auffassungen von Redlichkeit, die sich meist auf ein bestimmtes Objekt beziehen und im Verhältnis zu etwas gedacht werden – seien es Gedanken, Wahrheiten, Religionen, das Selbst oder andere – müsste ein performanztheoretisches Konzept von Redlichkeit auf die Vorherrschaft dieser Objekte als Kern- und Angelpunkte verzichten, und schauen, was mit der Redlichkeit ohne die Objekte und Gegenstände der Redlichkeit passiert. Das heißt nicht, dass es keine Gegenstände der Redlichkeit mehr geben darf. Das heißt nur, dass, wenn es eine Bezüglichkeit der Redlichkeit gibt, sich dann eine Redlichkeit bezieht, die weiß, dass sie ihre Gegenstände nicht nur betrachtet, sondern gleichermaßen selbst hervorbringt.

1.3 Performanz und *parrhesia*

Da das wahrsprechende Subjekt sich im *parrhesiastischen* Sprechakt zu sich selbst in eine Beziehung setzt, indem es zum Beispiel einen Pakt mit sich eingeht, ist das Wahrsprechen auch nach Foucault eine (subjekt)konstitutive Handlung. In seinen späten Vorlesungen, die er am Collège de France hielt und in welchen er immer wieder auf die *parrhesia* zu sprechen kommt, geht es ihm vor allem um mögliche Subjektivierungsprozesse und Subjektivitätspraktiken in der Antike. Im Fokus steht dabei nicht der von der abendländischen Philosophie begünstigte und von der cartesianischen Tradition rehabilitierte Begriff des *gnoti seauton*, des „connais-toi toi même“/*erkenne dich selbst*, sondern der in der westlichen Philosophie stark vernachlässigte Begriff des

epimeleia heautou, also der „souci de soi"/*Sorge um sich selbst*.[44] Der Grund, warum sich Foucault für die *Sorge um sich selbst* interessiert, ist die Dynamik, welche sie im Bezug zum Thema der Subjektivität und der Subjektkonstitution darstellt. Denn *epimeleia* ist, wie der stechende Stachel/Sporn, „un principe d'agitation, un principe de mouvement, un principe d'inquiétude permanent au cours de l'existence"[45] und gibt nicht, wie das gnostische Moment im *gnoti seauton,* den Königsweg zur Wahrheit vor (Foucault, HS 9).[46] Im Zuge dieser Auseinandersetzung findet Foucault in der *parrhesia* ein Sprechen, das das Subjekt konstitutiv (be)trifft. Weil er aber in seinen Vorlesungen eine Auffassung von Performativität zeigt, die mit dem Subjekt nichts, mit den die Subjekte autorisierenden Institutionen und dem Status der Subjekte aber alles zu tun hat, grenzt er die *parrhesia* nachdrücklich von performativen Äußerungen ab.[47] Dabei ist der performative Zug der *parrhesia* auch bei ihm an vielen Stellen angelegt. So zum Beispiel, wenn er das *parrhesiastische* Spiel als auf einem Pakt aufbauend beschreibt.[48] Foucault geht jedoch davon aus, dass es bei einem performativen Akt nicht darauf ankommt, ob es zwischen der Sprecherin und der Äußerung eine persönliche Beziehung gibt (GSA 61; dt. 90). Ein sich entschuldigendes Subjekt muss Foucault zufolge nicht aufrichtig sein, um den performativen Akt des Entschuldigens vollziehen zu können. „C'est simplement le fait qu'il [le sujet] a prononcé la phrase, même s'il se dit : Je t'attends au tournant et puis

---

[44] Vgl. v.a. die Vorlesung vom 6. Januar 1982 (HS, 4ff.; dt.15ff.).

[45] „das ganze Leben hindurch Grund für Bewegung und Bewegtheit" (HS 23).

[46] Foucault betont, dass erst die philosophische Rezeption dieser Begriffe zu ihrer Trennung – durch Disqualifikation der *Sorge um sich selbst* – geführt hat und dass sie in der Antike noch zwei Aspekte einer Lebensform waren (HS 18; dt. 34).

[47] Vgl. auch DW (11); RS (87ff); WA (30ff.). Verschiedenen Studien haben die Trennung, die Foucault vollzieht, bereits in Frage gestellt und Performanz und Parrhesia zusammen gedacht. Siehe z.B. Bernhard Waldenfels in „Wahrsprechen und Antworten" (2012) sowie die Diplomarbeit von Sergej Seitz *Euripides liest Foucault* (2012) und auch Melanie Möller in „Am Nullpunkt der Rhetorik" (2012).

[48] Siehe dazu v.a. Waldenfels' „Wahrsprechen und Antworten" (66ff.)

tu vas voir“ (GSA 61).[49] Indem Foucault aber meint, dass der performative Akt nichts über das Subjekt und dessen Einstellung bzw. dessen Bindung an den Sprechakt aussagt, deklariert er ihn, in Austins Terminologie zum „statement“, weil er vielmehr danach fragt, ob das entschuldigende Subjekt aufrichtig ist oder nicht bzw. inwiefern Gedachtes und Gesagtes kongruent sind. Tatsächlich ist es die Frage, ob performative Akte unaufrichtig/ *insincere* sein können, die dazu führt, dass Austin seine vorläufig eingeführte Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Akten explizit in Frage stellt: „Perhaps indeed there is no great distinction between statements and performative utterances,“ weil sie sich hier gegenseitig zu infizieren scheinen (*How to Do Things With Words* 52ff.). Um aber die Parallelen und Unglücksfälle von konstativen und performativen Akten sehen zu können, müsste man „the total situation in which the utterance is issued – the total speech-act” betrachten (ebd.)

Derridas Reformulierung performativer Akte setzt sowohl an der ‚totalen Situation’ bzw. am ‚total Kontext’ als auch am Infektiösen und Parasitären der performativen Akte an. In „Signature, événement, contexte“[50] zeigt er, dass das, was ihm zufolge bei Austin den performativen Akt von außen bedroht, sprich, dass die „longue liste“ von *infilicities* und die anormalen oder parasitären Akte dem Sprechakt nicht äußerlich, sondern dessen „condition de possibilié intern et positive“ sind (Derrida SEC 387; dt. 309).[51] Die für den Sprechakt konstitutive Parasitierung bricht sowohl mit einer

[49] „Vielmehr ist es die bloße Tatsache, daß es [das Subjekt] diesen Satz geäußert hat, auch wenn es zu sich selbst sagt: Ich warte auf dich an der Wegbiegung, und dann sollst du sehen.“ (RS 90)

[50] Im Folgenden mit SEC beziehungsweise SEK („Signatur, Ereignis, Kontext“) abgekürzt.

[51] „innere und positive Möglichkeitsbedingung“ (SEK 309). Zu Derridas Auseinandersetzungen mit Austins Performanz-Konzept vgl. zum Beispiel die Untersuchungen von Andreas Hetzel (2004); Hillis Miller (2009); Elisabeth Strowick (2009a) oder Uwe Wirth (2002).

Intention, die von ihrem Platz aus „toute la scène et tout le système de l'énonciation“[52] steuern kann als auch mit der Vorstellung eines „gesättigten“ und „totalen Kontextes“ (ebd. 389, 383; dt. 311, 306). Ein solcher zeichnet sich hingegen bei Foucault ab:

> C'est que dans un énoncé performatif, les éléments qui sont donnés dans la situation sont tels que l'énoncé étant prononcé, eh bien il s'ensuit un effet, effet connu d'avance, réglé d'avance, effet codé qui est précisément ce en quoi consiste le caractère performatif de l'énoncé. (GSA 60)[53]

Die Reinheit oder Konventionalität der foucaultschen performativen Akte ist ein Grund, warum das Subjekt mit seiner Aussage nicht notwendig zusammenfällt. Es erscheint vielmehr als bloße Vermittlerin einer institutionellen Konvention. Weil das Subjekt von der Institution befugt und geschützt ist und weil der Rahmen der Sprechakte genau kalkuliert ist, setzt sich die Sprecherin keinerlei Risiken aus. Das ist ein weiterer Punkt, an dem Foucault Performanz grundlegend von *parrhesia* unterscheidet, sie sogar als gegensätzliche Sprechmodi beschreibt:

> L'énoncé de la vérité n'ouvre aucun risque si vous ne l'envisagez que comme un élément dans une démarche démonstrative. Mais à partir du moment où l'énoncé de la vérité … constitue un événement irruptif, ouvrant pour le sujet qui parle un risque non défini ou mal défini, à ce moment-là on peut dire qu'il y a *parrhêsia*. C'est donc le contraire en un sens du performatif, où l'énonciation de quelque chose provoque et suscite, en fonction même du code général et du champ institutionnel où l'énonce performatif est prononcé, un événement tout à fait détermine. La au contraire, c'est un dire-vrai irruptif, un dire-vrai qui fait fracture et qui ouvre le risque : possibilité, champ de dangers, ou en tout cas éventualité non déterminée. (GSA 61)[54]

---

[52] „die ganze Szene und das ganze System von Äußerungen“ (SEK dt. 310).

[53] „In einer performativen Äußerung sind die Bestandteile der Situation derart, daß sich, wenn die Äußerung vollzogen wird, eine Wirkung einstellt. Diese Wirkung ist im Voraus bekannt, von vornherein geregelt. Es handelt sich um eine kodierte Wirkung, in der gerade der performative Charakter der Äußerung besteht“ (RS 88)

[54] „Das Aussprechen der Wahrheit eröffnet keinerlei Risiko, wenn man es nur als Bestandteil eines Beweisvorgangs betrachtet. Aber sobald das Aussprechen der Wahrheit … ein plötzlich hereinbrechendes Ereignis darstellt, das für das sprechende Subjekt ein gar nicht oder nur wenig zu bestimmendes Risiko eröffnet, können wir sagen, daß *parrhesia* vorliegt. In einem gewissen Sinne ist die *parrhesia* also das Gegenteil des Performativen, wo die Äußerung von etwas in Abhängigkeit von einem allgemeinen Code und von einem institutionellen Umfeld, in dem die performative Äußerung hervorgebracht wird, ein völlig

Weil Foucault performative Sprechakte nur in ihrem institutionellen Rahmen betrachtet und sich nur auf explizit performative Akte bezieht, geht das Äußerungssubjekt, dessen Handlung von einer von ihr unabhängigen und vor ihr bestehenden Institution behütet wird, kein Risiko ein. Die Abgeschlossenheit des institutionellen Rahmens, in dem sich nach Foucault performative Sprechakte ereignen, schützt vor jedem Abgleiten[55] der Intention und lässt keinen Zweifel an der Dechiffrierbarkeit des Kontextes. Mit Derridas Konzept der *Iteration* als „infiniter *Rezitierbarkeit* und indefiniter *Rekontextualisierbarkeit*" jedes Zeichens (Wirth *Performanz* 19, Hervorghebungen im Original), wird die „relative Reinheit" performativer Akte erschüttert und das Risiko, das Foucault den Performativa abspricht und das Austin laut Derrida als zufälliges und äußerliches ausklammert, wieder virulent (SEC 389; dt. 307). Derrida denkt die Möglichkeit des Misslingens als „wesentliches Prädikat" der Sprechakte und sieht in dieser Möglichkeit die konstitutive Struktur der Performativa (ebd. 387; dt.307).

An diese differenzielle Struktur der Sprechakte anschließend, trifft das Risiko der Performanz mit Butler wieder explizit das Subjekt, dessen Sprechen sie jedoch weniger autoritativ formuliert, als Foucault oder Austin. Wenn nach Foucault der performative Akt nicht subjektkonstitutiv zu denken ist, dann deswegen, weil ihm aufgrund seiner Verankerung in der Konvention die Macht oder Kraft fehlt, das Subjekt zu (be)treffen. Mit Derrida bezieht sich Butler auf die ‚performative Kraft'/ ‚performative force' des

---

bestimmtes Ereignis hervorruft. Hier haben wir im Gegensatz dazu ein Wahrsprechen, ein plötzlich hereinbrechendes Wahrsprechen, ein Wahrsprechen, das einen Bruch darstellt und ein Risiko eröffnet: Möglichkeit, Bereich von Gefahren oder zumindest ein unbestimmtes Ergebnis." (RS 89)

[55] Derridas „dérive" (SEC 376) wird in der Übersetzung in *Randgänge der Philosophie* mit „Führungslosigkeit" (SEK 299) übersetzt, in der Übersetzung in *Limited Inc*. mit „Abgleiten" (*Limited Inc*. 24).

Sprechaktes, die sich durch Dekontextualisierungsprozesse, durch den Bruch der performativen Äußerung mit dem Kontext sowie mit der Fähigkeit, „to assume new contexts“ ableiten kann (*Excitable Speech* 147; dt. 230)[56]

Während also Foucault den *parrhesiastischen* Sprechakt und die damit einhergehende Konstitution als singuläre Begebenheiten auffasst, denkt Butler die Konstitution eines Subjekts als immer vorläufiges Geschehen durch Zitation, als „ritualized practice“ (ES 51; dt.84). Die Konstitution des Subjekts ist nach Butler nicht der singuläre Akt, als der zum Beispiel die biblische Äußerung „Es werde Licht“ zu denken wäre, sie vollzieht sich aber auch nicht als *creatio ex nihilo*, sondern das Subjekt ist in eine „Praxis des Zitierens“ eingegliedert (ebd. 51; dt.83). Das heißt,

> [i]f a performative provisionally succeeds (and I will suggest that “success” is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, and accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices. (ebd.)

Die Zitationsstruktur entmächtigt das Subjekt insofern, als es nicht die souveräne Macht über das ausübt, was es sagt. Sie ermächtigt es aber gleichermaßen zum Sprechen und vor allem zur neuen Anwendung/*redeployment* von (verletzenden) Worten (ebd. 163; dt.254): „Such a redeployment means speaking words without prior authorization and putting into risk the security of linguistic life, the sense of one’s place in language, that one’s words do as one says“ (ebd.). Die Dekontextualisierung eines Wortes bedeutet für Butler Widerstand, der zur „necessary response to injurious language“ wird (ebd.), wodurch sich zeigt, dass auch sie hier das Risiko als notwendigen Bestandteil der Sprache denkt. Es ist nicht nur ein bestimmtes sprachliches Risiko, das *hate speech* darstellt, weil die Sprache

[56] Im Folgenden im Text abgekürzt als ES.

die Verletzung nicht nur androht, sondern performiert, es ist gleichermaßen das Aus- und Entsetzen des Subjekts in die/in der Sprache, das mit Hamacher am besten mit dem Afformativ bezeichnet werden kann. Als „*reine* Gewalt“ bilden Afformative „keine Untergruppe der Pervormativa,“ sondern sind „die ‚Bedingung’ jeder instrumentellen, jeder performativen, Gewalt und zugleich diejenige, die deren Erfolg prinzipiell suspendiert“ („Afformativ, Streik“ 360). In seiner Benjamin-Lektüre verweist Hamacher darauf, dass laut Benjamin der proletarische Streik auf „nichts gerichtet, nichts bezeichnend, nicht handelnd“ und „in dieser Hinsicht … das ‚Analogon’ zur ‚eigentlichen Sphäre der Verständigung’, der Sprache“ ist (ebd. 352). Analog zum Streik wiederum bezeichnet ‚Afformativ’ die Unterbrechung, Unterlassung oder Auslassung, „die Ellipse, die stillschweigend jede Handlung begleitet und jeder Sprachhandlung stumm ins Wort fallen kann“ (ebd. 360). Afformative sind insofern vor- oder präperformativ als sie nicht „zur Gruppe der Akte – also der Setzungs- oder Stiftungsakte – gehören,“ eröffnen sich jedoch niemals „einfach außerhalb der Aktsphäre und ohne Beziehung zu ihr“ (ebd.359). Das Ausloten zwischen Afformativ und Performativ erlaubt einen willkürlichen Setzungsakt, ohne dass es sich um einen „Akt absoluter Autothesis“ handelt (ebd. 363), weil es der Sprache gleichermaßen den Charakter einer „vor-performative[n] Ereignishaftigkeit“ und einer „performative[n] Akthaftigkeit“ verleiht .

Mit dem Afformativ wird dem Performativ jene Ereignishaftigkeit eingeräumt, die Foucault zwar der *parrhesia*, nicht aber der Performanz zugesteht. Wenn Foucault meint, dass man es bei einem plötzlich hereinbrechenden Wahrsprechen mit einer „fracture“/„einem Bruch“, einem „risque“/„Risiko“ oder einem „éventualité nondeterminé“/„unbestimmten Ergebnis“ zu tun hat, das aber vor allem Möglichkeit ist

(GSA 61; dt. RS 89), dann sind das eben jene Strukturen, die Hamacher dem Afformativ zuschreibt: „Ermöglichung und Anbahnung von Handlungen“ („Afformativ, Streik“ 485). Jedes Sprechen ist die Ermöglichung einer Zukunft, die immer mit einem „unbestimmten Ergebnis“ wartet (ebd.) Die Suspendierung durch das Afformativ, das die Unterbrechung/Unterlassung der Darstellung ist (Strowick, *Sprechende Körper* 35), ist dann auch das sich Aussetzen, das Exponieren der Sprechenden mit dem performativen Sprechakt, dem das Afformativ, das den Sprechakt bedingt, ins Wort fallen kann.

1.4 Die Rhetorik der *parrhesia*

Die Rhetorik ist eine der Schwierigkeiten, der sich die Aufrichtigkeit stellen muss und auch Foucault wendet sich ihr im Zuge seiner Auseinandersetzung mit *parrhesia* zu. Während er in den Vorlesungen von 1982 von der Rhetorik und der Schmeichelei als den Widersachern der *parrhesia* spricht (HS 365; dt. 465), vollzieht er die Trennung in den Vorlesungen von 1983 nicht mehr ganz so resolut, sondern spricht vielmehr von Wechselwirkungen, Nachbarschaftsbeziehungen und Verzahnungen (GSA 53; dt. 79). Weil die *parrhesia* jedoch weder eine reine Beweisstrategie noch eine Strategie der Überredung ist (GSA 53f.; dt.79), muss sie Foucault zufolge keine Figuren und Tropen anwenden, sondern der *parrhesiastes* sagt vielmehr alles „le plus clairement, le plus directement possible, sans aucun déguisement, sans aucun ornement rhétorique…Le parrèsiaste ne laisse rien à interpréter“ (CV 17).[57] Aussagen wie die, dass „la *parrhêsia* comme technique, comme procédé, comme manière de dire les choses, peut et souvent

[57] „so deutlich und direkt wie möglich, ohne Verkleidung, ohne rhetorischen Schmuck… Der *Parrhesiastes* lässt nichts zu deuten übrig“ (MW 33).

doit effectivement utiliser les ressources de la rhétorique“ suggerieren sogar (CV 53),[58] dass Foucault hier von zwei klar voneinander unterscheidbaren Bedeutungen der Sprache ausgeht: Von einer rhetorischen und einer eigentlichen bzw. grammatikalischen. Doch de Man hat im Anschluss an und vor allem mit Nietzsche – der bereits in seinen Rhetorikvorlesungen sagt, dass „die Tropen nicht dann und wann an die Wörter heran[treten], sondern … deren eigenste Natur“ sind und von einer ‚eigentlichen Bedeutung' gar keine Rede sein könne (Nietzsche KGW III, 4, 427) – gezeigt, dass es ununterscheidbar bleibt, ob die Bedeutung eines Satzes rhetorisch oder grammatisch ist, so dass man nie wissen kann, „what it might be up to“ (de Man, *Allegories of Reading* 19). Denn „[i]t is not so that there are simply two meanings, one literal and the other figural, and that we have to decide which one of these meanings is the right one in a particular situation" (ebd. 11). Die Notwendigkeit, zwischen rhetorischer und grammatikalischer Bedeutung zu entscheiden, stellt sich nur dann ein, wenn Sprache beide Bedeutungen annehmen kann. Genau dann ist es jedoch unmöglich zu entscheiden, so de Man, welche überwiegt und demnach die „richtige“ ist (ebd. 10).

Die *parrhesia* als rhetorische Figur ist diese Ambivalenz *par excellence*. Denn sie taucht, Foucault zufolge, bei Quintilian als eine „figure de style d'ailleurs assez paradoxale, assez curieuse“ auf (GSA 53).[59] Sie ist die nüchternste der Denkfiguren, „mais comme le degré zéro de la rhétorique, là où la figure de pensée consiste à n'utiliser aucune figure“ (ebd.)[60] Sie ist „a sort of 'figure' among rhetorical figures, but with this

[58] „*parrhesia* als Technik, als Verfahren, als Art und Weise, die Dinge zu sagen, tatsächlich die Mittel der Rhetorik verwenden kann und oft auch muss“ (RS 79).
[59] „als recht paradoxe und merkwürdige Stilfigur“ (RS 79).
[60] „aber eher im Sinne des Nullpunkts der Rhetorik, an dem die Denkfigur darin besteht, überhaupt keine Figur zu benutzen.“ (RS 79)

characteristic: that it is without any figure since it is completely natural" (Foucault, FS 21).[61] Wie bei Quintilian soll die *parrhesia* als zu der *exclamatio* gehörende Figur auch bei Nietzsche die Affekte vergrößern und beruht meist auf *simulatio* (Nietzsche KGW II, 4 457). Einen differenzierteren und fast doppelzüngigen Charakter erhält die *parrhesia* bei Lausberg, wo sie unter *licentia* verhandelt wird:

> Die *licentia* ist ein freimütiger, nur auf die Wahrheit pochender brüskierender Vorwurf an das Publikum auf die Gefahr hin, das Publikum gegen die sprechende Partei zu verstimmen: der Redner traut dem Publikum die Verkraftung einer unangenehmen Wahrheit zu und hofft, damit erst recht an Sympathie zu gewinnen, was er in für das Publikum schmeichelhafter Weise durchblicken lässt. – Die *licentia* wird darüber hinaus aber auch in listiger Weise so ausgeführt, daß die vorgebrachte (angebliche) Wahrheit der Anschauung des Publikums ganz entspricht und das Publikum so gerade durch die Form der *licentia* in seiner Selbstzufriedenheit bestärkt wird und deswegen dem Redner Sympathie entgegenbringt. (*Handbuch der literarischen Rhetorik* §761)[62]

Einerseits wird hier wieder das Risiko virulent, das für Foucault so wichtig ist. Andererseits aber widerspricht die Seite der *licentia*, die das Publikum in seiner Selbstzufriedenheit bestärken soll der *parrhesia* als Praxis des Wahrsprechens. Was die rhetorische Figur *parrhesia* über die *parrhesia* als Praxis des Wahrsprechens verrät, ist, dass letztere nicht dann und wann von rhetorischen Stilmitteln „Gebrauch macht," sondern dass sie „ihren Ort innerhalb der Rhetorik" hat (Möller 120). Das bedeutet aber auch, dass sowohl die Wahrheit der *parrhesia* als auch das Subjekt, das sich im *parrhesiastischen* Sprechakt konstituiert, immer rhetorisch sind.

Ein letzter Punkt, mit dem Foucault die *parrhesiastische* Rede von der rhetorischen unterscheiden will, ist „l'éthique de dire-vrai"/„die Ethik des

[61] Quintilian (*Ausbildung des Redners* 363).
[62] Der Registerband verweist unter dem Eintrag *parrhesia* auf §761 und damit auf die *licentia*.

Wahrsprechens“ (GSA 64; dt. 94). Während die *parrhesiastae* dafür einstehen, dass das Gesagte auch wahr ist, ist die Wahrheit nach Foucault für die Rede der Rhetorik unwesentlich. Damit blendet Foucault aber die gesamte Debatte um das Ethos des Redners aus, das spätestens mit Quintilian eine Beziehung zwischen Redner und Gesprochenem herstellt.[63] Die Frage nach dem Ethos wirft jedoch erneut die Sagen-Meinen-Dichotomie auf, jene ‚metaphysische Unmoral’, welche die Debatte um Aufrichtigkeit schürt und die ich hier versucht habe, in eine performative Redlichkeit aufzunehmen und anders zu befragen. In dieser Redlichkeit durchkreuzen die Schnittstellen von Performanz und Parrhesia auch jedes Innen und Außen und mit der Rhetorik wird die Unterscheidung von Innen und Außen, Sagen und Meinen, Grammatik und Rhetorik immer ununterscheidbar bleiben.

[63] Nach Quintilian sollte „das, was der Redner sagt […] nicht im Widerspruch zu dem stehen, was man bereits von ihm weiß“ (*Ausbildung des Redners* 44f). Groddeck meint, dass bei Aristoteles sowohl Pathos als auch Ethos dem „außersprachlichen Zweck der Rede“ untergeordnet seien (*Reden über Rhetorik* 71.), wohingegen Quintilian das Ethos eng an den Redner knüpft (*Ausbildung des Redners* VI 2 13).

2. Kapitel

Redlichkeit und der Schrei der Philosophie

Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*

Es mag verwundern, dass ausgerechnet der „Amoralist" (Zweig 265) Nietzsche ein Philosoph der Redlichkeit ist. Redlichkeit, so Zweig, sei die Tugend der „Bürger, Krämer, Händler und Advokaten" (ebd. 265), all jener also, von denen sich Nietzsches Philosophie abwendet. Da aber, wie Sarah Kofman schreibt, mit dem Tod Gottes alle Begriffe ihren Sinn verändern oder verlieren und weil der Tod Gottes alle absoluten Zentren der Referenz abschafft (fr. 158; dt 160), überrascht es vielleicht weniger, dass Nietzsches Redlichkeit nur noch an ihren Rändern an diejenige der Krämer und Advokaten erinnert.

Eine Untersuchung dieses im Zeichen von Norm und Moral stehenden Begriffs drängt sich aber vor allem vor dem Hintergrund von Nietzsches Wahrheitskritik und seiner Haltung gegenüber allem Normativen, Tradierten und Moralischen förmlich auf. Nietzsche selbst hat die Bedeutung seines Redlichkeitsbegriffs weder definiert noch diskutiert. Was er verrät, ist, dass Redlichkeit „etwas Werdendes" und „eine der jüngsten Tugenden" ist und dass sie „ihrer selber noch kaum bewusst" ist (M §456, KSA 3, 275). Außerdem kommt sie „weder unter den sokratischen, noch unter den christlichen Tugenden" vor (ebd.).[64]

[64] Nietzsches Texte werden im Text mit den üblichen Kürzeln nach der Kritische Gesamtausgabe (Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe,* herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinaro, 1975ff. (KGW)) oder der Kritischen Studienausgabe (Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 Bände, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinaro, 1988ff. (KSA)) zitiert. *Also Sprach Zarathustra* (Za), *Die fröhliche Wissenschaft* (FW), *Götzen-Dämmerung* (GD), *Menschliches, Allzumenschliches* (MA), *Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (WL).

Mit Jean-Luc Nancys Vortrag „'Notre Probité!' (sur la vérité au sens moral chez Nietzsche)"/„‚Unsere Redlichkeit' (Über Wahrheit und Lüge im moralischen Sinn bei Nietzsche)" und Alan Whites Essay „The Youngest Virtue" liegen zwei Untersuchungen vor, die sich ausschließlich mit dem Begriff der Redlichkeit bei Nietzsche beschäftigen.[65] Beide heben hervor, dass Redlichkeit mit Themen wie Wahrheit und Moral verbunden ist. Alan White diskutiert vor allem mögliche und unmögliche Übersetzungen des Begriffs ins Englische, denn im Übersetzungsprozess wird Redlichkeit meist zu *honesty*; *honesty* muss jedoch auch für andere Begriffe Nietzsches einstehen, wie zum Beispiel für ‚Rechtschaffenheit', ‚Ehrlichkeit', ‚Anständigkeit' und ‚Probität' („The Youngest Virtue" 63).[66] Sowohl White, als auch Nancy, verweisen zudem auf die Wurzeln des Begriffs im Kaufmännischen, da er sowohl von ‚Rede' als auch von ‚Rechnung' Zeugnis ablegt und die Bedeutung damit auf die kaufmännische Ehrlichkeit und „le compte exacte ou bien rendu"/ die „genaue und wohlausgeführte Rechnung" („Notre Probité!" 398) lenke. Aus dieser Perspektive tue die Redlichkeit „ l'arithmos et au logos"/„dem *arithmos* und dem *logos*" Genüge und bezeichne die „conformité scrupuleuse à la loi" /„gewissenhafte Angemessenheit ans Gesetzt" („Notre Probité!" 398; dt 235). Beide

[65] Andere Untersuchungen erörtern zwar Redlichkeit bei Nietzsche, gehen jedoch nicht genauer auf den Begriff selbst ein. Wilhelm S. Wurzer zum Beispiel versteht Redlichkeit als hermeneutisches Konzept, das Ähnlichkeiten mit *Paideia* aufweise (1983). Melissa Lane liest Redlichkeit als „cognitive virtue" und als Summe aller Tugenden. Ihre Ausführungen stellen „a severe challenge to attempts to appropriate Nietzsche for a postmodernist attack on truth" dar, indem sie Redlichkeit als „honesty" und als „honest acknowledgement of the inconvenient and unpleasant aspects of reality or nature" versteht (2007). Gerd-Günther Grau macht vor allem darauf aufmerksam, dass es laut Nietzsche nicht zu einem Über-Gebrauch von intellektueller Redlichkeit kommen dürfe (2000). Elisabeth Kuhn macht vor allem Anhand des Nachlasses von Nietzsche auf den Über-Gebrauch der Redlichkeit hin zum Nihilismus und der décadence aufmerksam („Redlichkeit"; und dies.: , *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus,* v.a. 189-198). Zur intellektuellen Redlichkeit siehe Markus Kleinert (2012).

[66] White bezieht sich vor allem auf die Übersetzungen von Walter Kaufmann.

nennen Wahrhaftigkeit (Nancy, „Notre Probité!“ 398, dt. 235) bzw. *truthfullness* (White, „The Youngest Virtue“ 64) als mögliches Synonym.

Nancy akzentuiert zudem die Bedeutung der Rede für die Redlichkeit und verweist auf ihren performativen Zug, wenn er schreibt, Redlichkeit sei „moins une adéquation avec quelque chose qui demeure ailleurs, derrière le discours, qu’un discours qui est par lui-même la restitution […] ou la re-prèsentation […] d’un compte, d’un calcule, d’un „logos““ ("Notre Probité!" 398)[67] Doch weil er Nietzsches Redlichkeit mit Kants kategorischem Imperativ in Bezug setzt, verfolgt er diesen Gedanken nicht weiter und schaltet vor die redliche Rede letztlich eine leitende Instanz, wenn er sagt, dass die Qualität der Redlichkeit immer die einer Person sein muss, „avant d’être celle d’un dicours“/„bevor sie die einer Rede sein kann“ ("Notre Probité" 389, dt. 235).

Auch Alan White thematisiert die Verknüpfung von Rede und Redlichkeit, kommt jedoch zu dem Schluss, dass Redlichkeit vor allem diejenige Instanz einer Person sei, die anzuerkennen fordere, dass wir nicht in der Lage sind, Dinge zu sagen, wie sie sind. Redlichkeit sei das, was uns sage, dass die Wahrheit zu sagen „’the whole truth and nothing but the truth,’ is something we cannot do, because that is not the way telling – *reden* – works. *Redlichkeit* demands that we recognize this“ (Hervorhebungen im Original, NT „The Youngest Virtue“ 77). In dieser Schlussfolgerung erscheint die Redlichkeit als mahnende oder imperativische Instanz und löst sie dadurch von der Rede selbst. Wie schon Nancy suggeriert auch White eine hierarchische Beziehung zwischen

[67] „weniger eine Entsprechung zu etwas, das außerhalb, das jenseits der Rede bliebe, als eine Rede, die selber die Herstellung oder Ausführung […] einer Rechnung, einer Erwägung, eines ‚logos’ ist“ ("Unsere Redlichkeit" 235).

Rede und Redlichkeit, die mir durch das Moment der ‚Rede' im Wort ‚Redlichkeit' gerade nicht gegeben zu sein scheint.

Konzentriert man sich auf die Redlichkeit als bestimmten Modus des Redens und sieht vorerst von möglichen moralischen Implikationen ab, treten diejenigen Merkmale hervor, die die Redlichkeit von synonymen Begriffen unterscheidet. Weil Nietzsches *Zarathustra* nicht nur unterschiedliche Modi des Redens aufweist, sondern darüber hinaus auch die Reden Zarathustras und anderer Figuren ständig thematisiert, ist dieser Text für eine Untersuchung der Redlichkeit, die den Moment des Redens in den Blick nimmt, besonders vielversprechend. Auf diese Weise lässt sich anhand dieses Textes ein Konzept von Redlichkeit formulieren, das jenseits einer moralischen Lesart eine Praxis des Wahrsprechens formuliert, die sich weder außerhalb der Rhetorik, noch ohne die performative Kraft der Sprache denken lässt.

Wenn ich mich im Folgenden vor allem auf den *Zarathustra* beziehe, dann auch, weil der *Zarathustra* Nietzsches radikalster Versuch zu sein scheint, sich von einem moralischen/christlichen/intellektuellen Redlichkeitsbegriff zu lösen. Der *Zarathustra* so wirft die Frage auf, welcher Wert Redlichkeit zukommen kann, wenn sie sich nicht auf Wahrheit beruft, sondern in eine verschwendende und performative Praxis überführt wird, in welcher sich die redliche Rede exponiert und preisgibt. Aufgrund dieser Ökonomie scheint sich Redlichkeit ihrer eignen Systematisierung zu verweigern. [68]

[68] Vielleicht müsste man, weil auch die Interpretation der Redlichkeit immer unabgeschlossen bleibt, von ihr im Plural, von Redlichkeiten sprechen. Vgl. zur Unabschließbarkeit der Interpretation bei und mit Nietzsche vor allem Foucault: „Auch bei Nietzsche zeigt sich deutlich, daß die Interpretation stets unabgeschlossen bleibt" (2007, 65).

2.1 Redlich reden

Die Unmöglichkeit einer Systematisierung des Redlichkeitsbegriffs im *Zarathustra* ist unter anderem mit der steten Generierung der einer redlichen Rede verbunden, die zuweilen eher redselige und plauderhafte, denn vernünftige oder gar intellektuelle Züge aufweist.

> Ja, diess Ich und des Ich's Widerspruch und Wirrsal redet noch am redlichsten von seinem Sein, dieses schaffende, wollende, werthende Ich, welches das Maass und der Werth der Dinge ist.
> Und diess redlichste Sein, das Ich - das redet vom Leibe, und es will noch den Leib, selbst wenn es dichtet und schwärmt und mit zerbrochnen Flügeln flattert. Immer redlicher lernt es reden, das Ich: und je mehr es lernt, um so mehr findet es Worte und Ehren für Leib und Erde. (ZA I 36)

Das Zitat aus der Rede „Von den Hinterwäldlern“ beginnt mit dem Demonstrativpronomen „diess“ und suggeriert damit, dass über dieses Ich, auf das es sich bezieht, bereits gesprochen wurde; da dies jedoch nicht zutrifft, verweist es zugleich auf das Ich wie auch ins Leere. Die grammatische Struktur des Satzes weist über sich selbst hinaus und fügt dem Ich sowie seinem „Widerspruch und Wirrsal“ die Leere hinzu. Diese Struktur ist vor allem deswegen interessant, weil das in alle Richtungen weisende Ich höchst produktiv und seine differenzielle Pluralität Teil seiner ständig neuen Wertungen ist. Die Produktivität des Vielen und Differenten zeigt sich auch in der Formulierung „redliche Reden,“ denn sie bezieht sich sowohl auf eine redselige als auch auf eine wahrhafte Rede. Der Wortlaut vollzieht also eine doppelte Bewegung: Durch die wiederholende Erwähnung von „red“ wird die Gemeinsamkeit als auch die Differenz der Worte hervorgehoben: ‚redlich’ erinnert daran, dass ‚Rede’ wahrhaft ist und ‚Rede’ verweist darauf, dass ‚redlich’ ‚Rede’ ist. Da ‚reden’ und ‚redlich’ hier und an anderen Stellen im Text gemeinsam auftreten, sind sie gleichermaßen untrennbar und gespalten.

Die doppelte aber klar differenzierte Verwendung des Morphems „red(e)“, das sowohl ‚reden’ als auch ‚redlich’ generiert, verweist auf eine Spannung und Ungleichheit, die überaus produktiv ist. Denn je redlicher das Ich reden lernt, desto mehr Worte findet es, um sich zu beschreiben. Die redliche Rede nährt sich selbst mit Worten, die sie in ihrer eigenen Spannung und Differenz findet. Die Spaltung scheint dabei zugleich die Spaltung des Wortes, das heißt des *logos*, in seiner Bedeutungsvielfalt als Vernunft und Wort zu sein. Die redliche Rede Zarathustras ist also weder eine Rede der Vernunft noch eine vernünftige Rede. Vielmehr konstituiert sich das Ich in dieser redlichen Rede und wird durch sie produziert, wenn es heißt, dass das „redliche Ich“ den Leib will, „selbst wenn es dichtet und schwärmt und mit zerbrochenen Flügeln flattert“ (Za I 36). Aus dem Begehren heraus, das immer erhalten wird, weil es sich selbst das Ziel ist, findet das Ich Worte für den Leib, den es will. Dadurch will es vor allem sich selbst:

> Hört mir lieber, meine Brüder, auf die Stimme des gesunden Leibes: eine redlichere und reinere Stimme ist diess.
> Redlicher redet und reiner der gesunde Leib, der vollkommne und rechtwinklige: und er redet vom Sinn der Erde. (Za I 36)

Dass aber die Produktion des Ich nicht vornehmlich auf der Grundlage des „Was“ der Rede, sondern vor allem im Redlichen der Rede, das heißt, im Akt des Redens erfolgt, wird durch die Alliteration – redlich, rein, rechtwinklig, reden – verdeutlicht. Denn die Alliteration ist auch hier, wie Wolfram Groddeck es allgemein für die Alliteration formuliert, „nicht nur eine sprachliche Akzentuierung, sondern auch eine Akzentuierung des Sprachlichen“ (*Reden über Rhetorik* 235) und betont somit vor allem die sprachliche Dimension der Redlichkeit.

2.2 Zur Rhetorik der Redlichkeit bei Nietzsche

> "Die ‚Vernunft' in der Sprache: oh was für eine alte betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden *Gott* nicht los, weil wir noch an die *Grammatik* glauben …" (Götzen-Dämmerung, §5)

Die Lektüre des *Zarathustra* zeigt, dass Redlichkeit nicht auf eine moralische Haltung reduziert werden kann, sondern einen Modus des Redens bezeichnet. Da Nietzsche und vor allem die dekonstruktivistische Rezeption von Nietzsches Rhetorikvorlesungen und anderen Schriften gezeigt haben, dass seine Texte ein nicht-rhetorisches Sprechen radikal in Frage stellen, stellt sich auch für die vorliegende Studie die Frage, wie sich Redlichkeit und Rhetorik zueinander verhalten. Nietzsche zufolge ist Sprache Rhetorik, „denn sie will nur eine δόξα, keine ἐπιστήμη übertragen" (KGW II 4, 425f).[69] Das ist nach Nietzsche vor allem auf den phänomenologischen und materiellen Gesichtspunkt der Sprachentstehung[70] zurückzuführen: der „sprachbildende Mensch" fasst nicht „Dinge oder Vorgänge" auf, sondern empfängt begrenzte Empfindungen, die durch Nervenreize hervorgerufen werden (KGW II 4, 426). Diese aber nehmen immer

[69] Seit den 1970er Jahren hat die Nietzsche-Forschung einiges zum Thema Rhetorik und Nietzsche veröffentlicht. Die Gründe für die vergleichsweise späte Beschäftigung mit dem Thema sind vielfältig: Ab 1961 arbeiteten Giorgio Colli und Mazzino Montinari an der *Kritischen Gesamtausgabe* (KGW), die auch Nietzsches Vorlesungen über die Rhetorik beinhaltet. Die Übersetzungen von Nietzsches frühen Texten durch Lacoue-Labarthe und Nancy (ab 1971) lenkten die Aufmerksamkeit auf Nietzsches Sprachauffassung und lösten eine ausführlichere philosophische Auseinandersetzung mit Nietzsches Rhetorik aus (vgl. Lacoue-Labarthe, "Der Umweg"). Zur Intensivierung und Verbreitung der Auseinandersetzung tragen dann die Reaktionen auf die vornehmlich dekonstruktivistische Rezeption (Paul de Man, Jacques Derrida, Sarah Kofman) bei, das heißt jene kritischen Stimmen, die vor allem auf die Quellen Nietzsches verweisen (Arthur Schopenhauer, Gustav Gerber, Hermann von Helmholtz) und Nietzsche zum Teil die Autorschaft seiner Rhetorikvorlesungen absprechen. So zum Beispiel Thomas Fries und Glenn Most (1994) und im Anschluss an diese auch Fredrik Agell (2006, 99f.). Zu den Texten, auf die sich Nietzsche in seinen Vorlesungen implizit und explizit bezieht, siehe auch Tilman Borsche (1994) und Martin Stingelin (1988).

[70] Zur Materialität der Sprache bei Nietzsche siehe auch/vgl. auch James Porter (1994).

nur einen kleinen Teil der Dinge oder Vorgänge auf. Das heißt, dass Sprache laut Nietzsche nur einzelne Merkmale abbildet. Sie „nimmt das Ding nicht selbst auf“ (KGW II 4, 426). Der Abbildungsprozess der in Laute überführten Empfindungen, gleicht zum einen der Bildung von Tropen: „Als wichtigstes Kunstmittel der Rhetorik gelten die Tropen, die uneigentlichen Bezeichnungen. Alle Wörter sind aber an sich u. von Anfang <an>, in Bezug auf ihre Bedeutung Tropen“ (ebd. 426).[71] Zum anderen gleicht er der Bildung von Figuren: „Ebensowenig wie zwischen den eigentl. Wörtern u. den Tropen ein Unterschied ist, gibt es einen zwischen der regelrechten Rede und den sogenannten rhetorischen Figuren. Eigentlich ist alles Figuration, was man gewöhnliche Rede nennt“ (ebd. 427). Das heiß aber, dass es laut Nietzsche prinzipiell kein Unterschied zwischen einer natürlichen und einer künstlichen Sprache gibt:

> Es ist aber nicht schwer zu beweisen, dass was man als Mittel bewusster Kunst rhetorisch nennt, als Mittel unbewusster Kunst in der Sprache und deren Werden thätig waren, ja, dass die Rhetorik eine Fortbildung der in der Sprache gelegenen Kunstmittel ist, am hellen Lichte des Verstandes. Es gibt gar keine unrhetorische „Natürlichkeit“ der Sprache, an die man appellieren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten die Kraft, welche Aristot. Rhetorik nennt, an jedem Ding das heraus zu finden u. geltend zu machen was wirkt u. Eindruck macht, ist zugl. das Wesen der Sprache: (KGW II 4, 425f)

Rhetorik bezeichnet also erstens nicht mehr das, was zu der Sprache als *ornatus* und damit als Kunst addiert wird. Sprache ist mit Nietzsche, wie Lacoue-Labarthe betont, vielmehr die Kunst schlechthin ("Der Umweg" 136) und zwar, wie Haverkamp fortführt, „die Sprache *als Rhetorik*“ (Hervorhebung im Original "FIGURA CRYPTICA" 246). Zweitens wird die Unterscheidung und damit auch die Hierarchisierung zwischen eigentlichen und uneigentlichen Bedeutungen von Zeichen nivelliert, da jegliche

[71] Hier handelt es sich um ein fast wörtliches Zitat von Gustav Gerber aus *Die Sprache als Kunst* (333).

Bedeutung insofern uneigentlich ist, als sie den Referenten nicht erfasst.[72] Mit der Verabschiedung von der Eigentlichkeit eines Zeichens und einer vorsprachlichen Welt, die sprachlich erfassbar wäre, richtet sich Nietzsches Interesse entsprechend nicht an vermeintliche Referenten hinter den Begriffen, sondern auf den Wert der Begriffe und Zeichen selbst. Der Gegenstand der Philosophie ist unter diesen Bedingungen kein ontologischer, sondern verschiebt sich zu der Frage nach der Beschaffenheit ihrer Metaphern, deren Lebendigkeit und Wertigkeit sich wiederum am Grad ihres Erblassens messen lassen, wie Nietzsche in dem weitaus berühmteren Text „Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ schreibt:[73]

> Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben

[72] Zur Ausstreichung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit bei Nietzsche siehe v.a. Kofman (*Nietzsche et la métaphore,* 158/dt. 160). Einige Untersuchungen zu Nietzsches Rhetorik gehen zwar grundsätzlich von der Sprache als Rhetorik aus, entschärfen diese Überlegung aber wieder dadurch, dass sie quasi eine Meta-Rhetorik etablieren. Das heißt, dass sie Sprache als Rhetorik lesen, aber auch hier eine Unterscheidung zwischen buchstäblicher und uneigentlicher Bedeutung herausarbeiten (so z.B. Agell 2006). Diese Überlegung übergeht m.E. mindestens einen ausschlaggebenden Punkt in Nietzsches Darstellung der Sprache als Rhetorik und letztendlich auch seiner Philosophie: Um von einer buchstäblichen und einer uneigentlichen Bedeutung sprechen zu können, um sie kategorisieren und bestimmen zu können, muss von einem fertig ausgebildeten Sprachsystem ausgegangen werden, in dem es keine oder nur schleichende oder unwichtige Veränderungen gibt. Eine solche Lektüre von Nietzsches Rhetorikbegriff führt die Möglichkeit der Unterscheidung einer Objekt- und einer Metasprache genau dort wieder ein, wo sie eigentlich radikal in Frage gestellt wird (vgl. Stingelin, „Nietzsches Rhetorik“ 306). Nietzsche hingegen schreibt permanent gegen ein Konzept von Sprache als statisches System an und bringt Sprache in Bewegung bzw. hält sie in Bewegung/ im Fluss (Klossowski 68). Zur Bedeutung der Rhetorik für Nietzsche auch in späteren Schriften siehe Alan Schrift (1990), Paul de Man (1979), den von Kopperschmidt herausgegebene Sammelband *Nietzsche oder Die Sprache ist Rhetorik* (1994) und Gerhard Posselt (2005, v.a. Kapitel I. 2).

[73] Derrida, wie auch Lacou-Labarthe, Kofman und de Man fragen im Anschluss an Nietzsche nach der Bedeutung der Metapher für die Philosophie beziehungsweise nach der Beziehung zwischen Philosophie und Metapher. Denn wenn, wie Derrida sagt, das Werkzeug der Philosophie die Metapher ist, die Metapher wiederum Gegenstand der Philosophie ist, scheint die Begegnung beider immer einen blinden Fleck zu generieren, der in der gegenseitigen Betrachtung eine mögliche Lösung aufschiebt, weil die Metapher der Metapher, den Blick auf Philosophie und Metapher immer verwehrt („Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“; „La mythologie blanche: la métaphore dans le texte philosophique“).

> und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. Wir wissen immer noch nicht, woher der Trieb zur Wahrheit stammt: denn bis jetzt haben wir nur von der Verpflichtung gehört, die die Gesellschaft, um zu existieren, stellt, wahrhaft zu sein, d.h. die usuellen Metaphern zu brauchen, also moralisch ausgedrückt: von der Verpflichtung nach einer festen Convention zu lügen, schaarenweise in einem für alle verbindlichen Stile zu lügen. (KSA I WL 879f)

Jeder Begriff, der Kofman zufolge selbst ein Resultat des Triebes zur Metaphernbildung ist (*Nietzsche et la métaphore* 55; dt. 58), garantiert die metaphorische „mensange"/ „Lüge" und „déloyauté"/ „Unredlichkeit," indem er die Stabilität der Metapher sichert (ebd. 55; dt. 58).[74] Eine Redlichkeit, die sich um korrekte Begrifflichkeit bemüht und deren Wert sich dadurch auszeichnet, dass sie ein annähernd richtiges und wahres Bild einer Handlung oder Überzeugung darlegt, muss entsprechend immer unredlich sein. Umgekehrt könnte nach Nietzsche aber auch jedes Sprechen als redlich betrachtet werden, wenn Redlichkeit nicht Angemessenheit ausdrückt, sondern vor allem auf die performative Kraft des Sprechens verweist, die bei Nietzsche in einer permanenten und aktiven Auseinandersetzung mit Sprache als Sprache liegt. Nur indem die Sprache Rhetorik wird und nur indem sie sich von den Objekten löst,[75] kann sie selbst schaffen:

> Nur als Schaffende! — Diess hat mir die grösste Mühe gemacht und macht mit noch immerfort die grösste Mühe: einzusehen, dass unsäglich mehr daran liegt, wie die Dinge heissen, als was sie sind. Der Ruf, Name, und Anschein, die Geltung, das übliche Maass und Gewicht eines Dinges — im Ursprunge zuallermeist ein Irrtum und eine Willkürlichkeit, den Dingen übergeworfen wie ein Kleid und seinem Wesen und selbst seiner Haut ganz fremd — ist durch den Glauben daran und sein Fortwachsen und Geschlecht zu Geschlecht dem Dinge allmählich gleichsam an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden: der Schein von Anbeginn wird zuletzt fast immer zum Wesen und wirkt als Wesen! Was wäre das für ein Narr, der da meinte, es genüge, auf diesen Ursprung und diese Nebelhülle des Wahns hinzuweisen, um die als

[74] „le concept ce porte garant du 'mensange' et de la 'déloyauté' metaphorique, en assure la stabilité en même temps qu'il maintient l'oubli de la genèse du processus comme de toute genèse" (Kofman, *Nietzsche et la métaphore* 55).
[75] Dazu auch Agell (2006, 65).

> wesenhaft geltende Welt, die sogenannte „Wirklichkeit“, zu vernichten! Nur als Schaffende können wir vernichten! — Aber vergessen wir auch diess nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten zu schaffen, um auf die Länge hin neue „Dinge“ zu schaffen. (FW 58, S. 422)

Nietzsche verweist in seiner Vorlesung zur *Darstellung der antiken Rhetorik* auf Cicero (KGW II 4, 442), der die Metapher des Kleides bemüht, um die Entstehung der Metapher zu veranschaulichen (Cicero, *Über den Redner* III 38, 442), wodurch schon die Entstehung der Metapher metaphorisch ist. Dem Kleid und dem Ursprung der metaphorischen Redeweise ist Cicero zufolge gemein, dass sie beide aus einer Notwendigkeit heraus entstanden sind (Kälte, Mangel) und erst in einem zweiten Schritt zur Anmut/ zum Schmuck und zur Ergötzung wurden (*Über den Redner* III 38, 442). Nietzsche begegnet dieser Annahme jedoch mit Jean Paul, der, und dem schließt sich Nietzsche an, von einer ursprünglichen Metaphorik und dem „entfärben“ der Metaphern zu den „eigentlichen Ausdrücken“ ausgeht (KGW II 4, 442f.).[76] Das heißt, dass sich die Metapher allein durch den „usuellen“ Gebrauch zu einem „eigentlichen“ Wort entwickelt (ebd. 443). Wenn, wie im Aphorismus aus der *Fröhlichen Wissenschaft* deutlich wurde, der Ursprung der Namensgebung, also das Verhüllen des Dinges, „zuallermeist ein Irrtum und eine Willkürlichkeit“ (FW 58, S. 422) ist, dann ist auch Nietzsches Vorstellung vom Ursprung der Gestaltung der Dinge und Vorgänge ein willkürlicher oder fiktiver.[77] Das übergeworfene Kleid (*textus*/ Gewebe/ Text) ist selbst Fiktion und dem Ding „an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden“ (Nietzsche FW 58, 422). Das Kleid kann nicht gelüftet, das Ding nicht in seiner Nacktheit betrachten

[76] Nietzsche bezieht sich auf Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“ (KGW II 4, 442f.).

[77] Ebenso wie die Entwicklung von Begriffen zur Stabilität der Metapher beiträgt, ist die gleiche Entwicklung nach Nietzsche nur durch das Vergessen, das heißt auch durch das Vergessen des Ursprungs der Metaphern möglich. Siehe auch dazu vor allem Kofman (*Nietzsche et la métaphore* 120/41ff.).

werden,[78] weil es bereits mit jenem verwachsen ist. Kleid und Ding sind das, was „wirkt“ und deswegen können diejenigen, die auf die Entstehung der Textur zeigen, die vermeintliche Wirklichkeit nicht zerstören. Eine Sprache, die an der Textur arbeitet, die durch Zerstörung schafft, kann produktiv sein, ohne unter der Illusion einer text(il)losen Dinghaftigkeit und dem Diktat der Wahrheit zu operieren.

Auch Redlichkeit wird damit ihre Orientierung an Wahrheiten, seien es religiöse, moralische, gesellschaftliche oder auch wissenschaftliche, genommen und in eine produktive Rede überführt, die nicht deswegen redlich ist, weil sie nicht lügt, sondern weil sie mit dem Material des Textes spielt:

> *Wahrspielerei*. — Mancher ist wahrhaftig, — nicht weil er es verabscheut, Empfindungen zu heucheln, sondern weil es ihm schlecht gelingen würde, seiner Heuchelei Glauben zu verschaffen. Kurz, er traut seinem Talent als Schauspieler nicht und zieht die Redlichkeit vor, die ‚*Wahrspielerei*’. (M §418)

Es geht dem Wahrhaften aus diesem Aphorismus nicht darum, wahrhaftig zu sein, weil es moralisch richtig wäre. Er ist auch nicht wahrhaftig, weil es verwerflich wäre zu heucheln, sondern weil es ihm „schlecht gelingen“ würde, sich Glauben zu verschaffen. Das heißt, es geht dem Wahrhaften darum, einen Sprechakt zu vermeiden, der misslingen könnte. Der Wahrhafte befürchtet, dass er seiner Heuchelei keinen Glauben verschaffen kann und wählt deswegen die Redlichkeit, die der Glaubhaftigkeit offenbar dienlicher ist. Der Rede „Glauben zu verschaffen“ (Überreden, Überzeugen) ist traditionell Aufgabe der Rhetorik. Die Formulierung weist darauf hin, dass weder der eine noch der andere Sprechakt ohne Rhetorik vollzogen werden kann. Der Wahrhafte zieht es also vor, redlich

[78] Zu Nacktheit/Verkleidung siehe Kofman (fr. 119ff./ dt.121ff.) und: „L’opposition du ‚costume’ et de la ‚nudité’ n’est donc pas celle de l’ ‚erreur’ et de la ‚vérité’, mais celle de deux ‚textes’ du monde …“/ „Die Opposition von ‚Kostüm’ und ‚Nacktheit’ ist also nicht jene von ‚Irrtum’ und ‚Wahrheit’, sondern die von zwei ‚Texten’ der Welt …“ (fr. 141; dt. 143).

zu sein, er zieht die Wahrspielerei der Schauspielerei vor. Redlichkeit scheint zwar im Gegensatz zur Heuchelei und zum Schauspiel zu stehen, sie wird jedoch nicht mit Wahrheit gleichgesetzt. Stattdessen wird die Wahrspielerei zu ihrem Synonym und zum Ausdruck des Nicht-Schauspiels. Wo Nietzsche sowohl den Begriff Schau*spiel* als auch jenen der Wahr*spiel*erei verwendet, haben selbst diese Sprechmodi eine gemeinsame Schnittmenge: das Spiel. Der Aphorismus unterscheidet Sprechtätigkeiten zwar zunächst voneinander, nähert sie aber zugleich wieder aneinander an. Über die zweimalige Erwähnung von Wahrspielerei am Anfang und am Ende des Aphorismus wird darüber hinaus eine Kreisfigur generiert, so dass die Wahrspielerei die unterschiedlichen Formen der Rede in sich einschließt. Dadurch werden sowohl Performativität als auch Rhetorik, Redlichkeit und Schauspielerei nicht nur zu Variationen der Wahrspielerei, sondern zu deren Verfahren.

2.3 Von den Risiken des Redens

Wenn Foucault meint, dass eine Sprechtätigkeit erst dann eine *parrhesiastische* sei, wenn mit ihr ein Risiko verbunden ist, dann kommt die Todesdrohung vom Anderen und „thereby requires a relationship to the other“ (FS 17). Die wichtigere Beziehung ist laut Foucault jedoch diejenige zu sich selbst: „But the *parrhesiastes* primarily chooses a specific relationship to himself: he prefers himself as a truth-teller rather than as a living being who is false to himself” (FS 17). Der Andere, der in dieser Dynamik des Wahrsprechens eine wesentliche Rolle spielt, ist demnach nicht nur der Tyrann, sondern vor allem der *parrhesiastes* selbst. Foucault beschreibt hier eine Struktur der Alterität, die er dem *parrhesiastischen* Sprechakt selbst abspricht, wenn er ihn von Rhetorik und

Performanz unterscheidet. Der Andere wird aber im Sprechakt das Andere, das auch den Sprechakt bedroht. Die Bedrohung trifft einerseits den Sprechakt, der Gefahr läuft nicht gehört oder nicht verstanden zu werden und sich insofern immer aufs Spiel setzt, als er seine diskursive Position etabliert oder verteidigt, womit er eine andere vernichtet und sich selbst der Vernichtung preisgeben will. Andererseits trifft die Bedrohung auch das Subjekt der Äußerung, das mit dem Körper für das Gesagte einsteht und mit diesem zusammenfällt. Wie die diskursive Position gibt das Subjekt sich selbst preis, weil es mit jedem Sprechakt sowohl sich selbst verwundbar macht als auch seinerseits verwundet.[79]

Dieser Struktur des Anderen, die dem Sprechakt eigen ist, fällt Zarathustra besonders in seiner Einsamkeit anheim. Wenn die Einsamkeit in der Rede „Die Heimkehr" zu Zarathustra sagt „Hier aber bist du bei dir zu Heim und Hause; hier kannst du Alles hinausreden und alle Gründe ausschütten, Nichts schämt sich hier versteckter, verstockter Gefühle … Aufrecht und aufrichtig darfst du hier zu allen Dingen reden …"

---

[79] Bezüglich des *parrhesiastes,* der sich durch sein Sprechen der Gefahr der körperlichen Gewalt aussetzt fragt Bernhard Waldenfels: „Gewalt, die man zufügt, oder Gewalt, die man erleidet?" (2012, 70) Zu Sprechakten als körperliche Handlung, siehe v.a. Judith Butler *Excitable Speech* (1997) und das Kapitel II der vorliegenden Studie. In seiner Vorlesung *Le courage de vérité*/ *Der Mut zur Wahrheit* spricht Foucault von den Kynikern, die seines Erachtens ihr Leben nicht nur dann riskieren, wenn sie wahrsprechen, sondern ihr gesamtes Leben exponieren: „Si l'on reprend le problème et le thème du cynisme à partir de cette grande histoire de la *parrhêsia* et du dire-vrai, on peut dire que, alors que toute la philosophie va tendre de plus en plus à poser la question du dire-vrai dans les termes des conditions sous lesquelles on peut reconnaître un énoncé comme vrai, le cynisme, lui, est la forme de philosophie qui ne cesse de poser la question : quelle peut être la forme de vie qui soit telle qu'elle pratique le dire-vrai?"/ „Wenn wir das Problem und Thema des Kynismus von der großen Geschichte der *parrhesia* und des Wahrsprechens aus betrachten, können wir folgendes sagen: Während die gesamte Philosophie immer danach strebt, die Frage des Wahrsprechens im Hinblick auf die Bedingungen zu stellt, unter denen man eine Aussage als wahr erkennen kann, ist der Kynismus seinerseits diejenige Form der Philosophie, die unablässig die Frage stellt: Welche Lebensform ist so, daß sie das Wahrsprechen vollzieht?" (vgl. *Le courage de la vérité*, die Vorlesung vom 14. März 1984, erste Sunde. Hier 216; dt. 305).

Auch Kofman verweist auf das Risiko der Rede/Schrift, wenn sie bezüglich Nietzsche vom „Malentendu" /„Unverständlichen": „Cependant, écrire en déplaçant le sens habituel des métaphores, en dehors des normes du concept, comme un „fou", c'est prendre le risque et le *vouloir* de ne pas être compris du troupeau, du *sens commun*." / „Wie ein ‚Narr' zu schreiben, indem man den gewohnten Sinn der Metapher außerhalb der Normen der Begriffe verschiebt, das heißt jedoch, das Risiko einzugehen und es auch zu wollen, von der Herde, vom Gemein-Sinn nicht verstanden zu werden." (*Nietzsche et la métaphore* fr. 163; dt. 165).

(Za III 231) bietet sie ihm nicht weniger als einen *parrhesiastischen* Vertrag an und damit einen vermeintlich sicheren Sprechraum. Aber Zarathustras Heimat, die Einsamkeit, hat Kenntnis von allem und konfrontiert ihn erneut mit allen Gefahren, denen Zarathustra bisher begegnete: mit den Menschen auf dem Marktplatz, die ihn bedrohten, mit dem Possenreißer und der „stillste Stunde, die sprach ‚sprich und zerbrich'" (ebd. 232). Sein Heimkommen bedeutet Anheimfallen der Heimat. Und es zeigen sich nicht nur die vergangenen Gefahren, sondern auch neue: „Hier kommen alle Dinge liebkosend zu deiner Rede und schmeicheln dir: denn sie wollen auf deinem Rücken reiten. Auf jedem Gleichniss reitest du hier zu jeder Wahrheit" (ebd. 231). Motivisch verweist diese Stelle auf die Fabel, die Nietzsches Text „Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" einleitet. Durch diesen Verweis ruht Zarathustra plötzlich „auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen", "in der Gleichgültigkeit seines Nichtwissens und gleichsam auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend" (WL S. 877). Zarathustra ist nicht nur in Gefahr, wenn er auf den Gleichnissen reitet, sondern stellt selbst eine Gefahr da, wenn die Dinge auf seinem Rücken reiten.

Die Wahrheit ist im *Zarathustra* kein Offenbarungsversprechen, auch wenn es hin und wieder den Anschein hat: „Hier [in der Heimat] springen mir alles Seins Worte und Wort-Schreine auf: alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will hier von mir reden lernen" (ebd. 232). Das „Sein", das Wort werden und das „Werden", das von Zarathustra „reden lernen" will, sind keine Offenbarung, sondern beschreiben vielmehr die den Worten eigene Gefahr, denn die aufspringenden "Seins Worte und Wort-Schreine" drohen mit Wortsplittern und Abgründen. Dass mit dem Aufspringen von

Signifikanten keinesfalls Wahrheiten außerhalb ihrer selbst sichtbar werden, zeigt sich figurativ, wenn Zarathustra von seiner Begegnung mit den Menschen spricht: „Ihre steifen Weisen: ich hiess sie weise, nicht steif, — so lernte ich Worte verschlucken. Ihre Todtengräber: ich hiess sie Forscher und Prüfer, — so lernte ich Worte vertauschen“ (ebd. 234) Mit diesen Worten wendet sich Zarathustra an seine Einsamkeit in dem Glauben, dass er hier, anders als unter den Menschen, offen und unverfälscht reden könne. Schon der erste Teil des Zitats zeigt aber, dass seine Hoffnung von der rhetorischen Struktur der Sprache unterlaufen wird. Denn die „steifen Weisen“ können, weil „Weisen“ hier ein Homonym ist, sowohl auf eine weise Person referieren, als auch ‚Art und Weise’ bedeuten. Der Signifikant ‚Weise’ springt oder splittert also semantisch auf. Erst der zweite Teil des Satzes führt rückwirkend dazu, dass die erste Bedeutung wahrscheinlicher wird. Die Annahme, dass ‚weise’ im Sinne von Klug verwendet wird, wird allerdings vom zweiten Satz wieder irritiert, denn Zarathustra lernte, Worte zu vertauschen; vielleicht also auch „Weise“ und „weise“. Erstens zeigt sich hier, dass Zarathustras Reden von der Rhetorik nicht loszulösen sind beziehungsweise wird mit dieser Passage deutlich, dass sich eine figurative Struktur seiner Reden nie ausschließen lässt. Zweitens verweist der Text hier auf die Uneinigkeit des Gleichen, das heißt auf das Andere des Sprechaktes, welches gleichermaßen die Gefahr für das jeweils Andere birgt und es ermöglicht.

Das zeigt sich auch anhand der im *Zarathustra* in unterschiedlichen Formen wiederkehrenden Paronomasie ‚sprich’/ ‚zerbrich’, die über den Gleichklang auf die Verwandtschaft der beiden Worte verweist und jedem Sprechen das Zerbrechen und jedem Zerbrechen das Sprechen einschreibt. Die Mehrdeutigkeit des Imperativs

„zerbrich“, der sich gegen die Sprechenden oder die etablierten Normen richtet, generiert ein erhöhtes Risiko. Damit ist aber ein ganz anderes Risiko angesprochen, als dasjenige, das Foucault interessiert. Die Bedrohung geht nicht vom Tyrannen aus, sie ist vielmehr der Teil des Sprechaktes, der nie weiß, was er tut, wenn er spricht.[80] Der *parrhesiastische* Vertrag ist dann nicht nur der Vertrag zwischen den Sprechenden, sondern vor allem ein Pakt mit dem Unwissen, das mit jedem Sprechakt einhergeht. Das heißt, dass die Sprechinstanz auf sich selbst verwiesen wird und dass das Risiko weder vom Tyrannen noch vom Freund ausgeht, sondern von dem abhängt, was sie äußert.

Die Sprechinstanz scheint dabei, weil sie nicht Urheberin des Gesagten oder zu Sagenden ist, nebensächlich zu sein, während das Reden selbst an Bedeutung gewinnt. Das zeigt sich im Gespräch zwischen Zarathustra und der stillsten Stunden.

> ’Du weisst es, Zarathustra, aber du redest es nicht!’ …’Ja, ich weiss es, aber ich will es nicht reden!… Ach ich wollte schon, aber wie kann ich es! Erlass mir diess nur! Es ist über meine Kraft!’ … Was liegt an dir, Zarathustra! Sprich dein Wort und zerbrich!’ – Und ich antwortete: „Ach, ist es denn mein Wort? Wer bin ich? Ich warte des Würdigeren; ich bin nicht werth, an ihm auch nur zu zerbrechen.’ (Za I 188)

Hier wird kein souveränes Subjekt aufgefordert zu sprechen, zumal keines, das bewusst ein Risiko einginge und die Folgen des geredeten kalkulieren könnte.[81] Die stillste Stunde will vielmehr, dass Zarathustra redet, was er weiß, obwohl die Rede weder seine Worte noch sein eigenes Wissen sind. Wie sich am Kontext dieser Rede erkennen lässt, geht es vielmehr darum, Pakte einzugehen, deren Ausgang nicht abschätzbar ist. Genau das tut Zarathustra zu Beginn der Rede, wenn er seinen Freunden von der Begegnung mit der

[80] Vgl. dazu Shoshana Felman (2002) und Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit.

[81] Zitate, die zeigen, dass Zarathustra auch nicht der Urheber seiner Lehren ist oder seine Lehren zwar „reif“, aber er nicht reif für seine Lehren sei, suggerieren das (ZA I 108).

stillsten Stunde berichtet. Hier verspricht er eingangs ihnen ‚alles zu sagen' (Za I 188) am Ende heißt es dann jedoch:

> — Nun hörtet ihr Alles, und warum ich in meine Einsamkeit zurück muss. Nichts verschwieg ich euch, meine Freunde.
>
> Aber auch diess hörtet ihr von mir, wer immer noch aller Menschen Verschwiegenster ist — und es sein will!
>
> Ach meine Freunde! Ich hätte euch noch Etwas mehr zu sagen, ich hätte euch noch etwas zu geben! Warum gebe ich es nicht? Bin ich denn geizig? (ebd. 190)

Mit seinem Bericht vollzieht Zarathustra etwas Anderes, als er zu Beginn der Rede Angekündigt hat. Er kann nicht reden, was er reden wollte, lässt seine Zuschauer aber eben dies wissen. Hier zeichnet sich eine Form der Redlichkeit ab, die nicht trotz, sondern gerade weil sie nicht diejenige eines autonomen/souveränen Subjekts ist, realisiert werden kann. Wo das Subjekt nicht souverän über das verfügen kann, was und wie es redet, da liegt die Redlichkeit gerade darin, mit jeder Nuance des Gesagten einen Pakt einzugehen. Das Risiko bindet das Gesagte an die redende Instanz und diese betrachtet sich gleichzeitig als diejenige, die das Risiko eingeht und sich damit etabliert. Das Risiko ist also das Scharnier, welches das Subjekt nicht als willenlos, ohnmächtig, determiniert zurücklässt, sondern die Möglichkeit der Konstitution markiert. Was Redlichkeit damit gewissermaßen performiert, ist ihre Kritik an einem Subjektbegriff, der das Subjekt von (Sprech)Handlungen trennt und unterscheidet. In der Genealogie der Moral heißt es:

> „Ebenso nämlich, wie das Volk den *Blitz* von seinem Leuchten trennt und letzteres als *Thun,* als Wirkung eines Subjekts nimmt, das *Blitz* heisst, so trennt die Volks-Moral auch die Stärke von den Äusserungen der Stärke ab, wie als ob es hinter dem Starken ein indifferentes Substrat gäbe, dem es freistünde, Stärke zu äussern oder auch nicht. Aber es giebt kein solches Substrat; es giebt kein „Sein" hinter dem *Thun*, Wirken, Werden; „der Thäter" ist zum *Thun* bloss hinzugedichtet, — das *Thun* ist Alles. Das Volk verdoppelt im Grunde das *Thun*, wenn es den *Blitz* leuchten lässt, das

> ist ein *Thun-Thun*: es setzt dasselbe Geschehen einmal als Ursache und dann noch einmal als deren Wirkung.“ (GM I, 13, 279)

Gleichermaßen könnte man von der Redlichkeit sagen, dass sie kein Charakter, keine Moral oder moralische Eigenschaft ist. Ein redliches Reden bezeichnet eine Form oder Modalität der Rede, deren Redner und deren Kraft sich nicht vor ihr äußert.

2.4 Wahrhaftigkeit und Lüge

Der Rede „Von den Dichtern“ liegt ein logisches Paradox zugrunde, das die Wahrhaftigkeit von Zarathustras Rede in der Lüge zeigt und sich darüber hinaus über die begründete und begründende rationale Rede mokiert. Der Text spielt ein doppeltes Spiel mit jeder Philosophie, die sich dem Satz vom Grunde verschreibt.[82]

> Doch was sagte dir einst Zarathustra? Dass die Dichter zu viel Lügen? – Aber auch Zarathustra ist ein Dichter. Glaubst du nun, dass er hier die Wahrheit redet? Warum glaubst du das? (Za II 163)

Ein Jünger Zarathustras wird hier sowohl mit Platons Dichterkritik als auch mit dem Paradox des Epimenides konfrontiert.[83] Weil sich seine Aussage weder logisch lösen lässt noch eine Antinomie darstellt, haben Wahrheit und Lüge hier keine kategorische Funktion (Zittel 37) und Zarathustra ist nicht bemüht, den Schein herzustellen, er kenne die Wahrheit und wisse sie von der Lüge zu unterscheiden. Wie zur Bestätigung dieser Struktur folgt die gleiche Aussage als selbstreferenzielles Paradox: „Aber gesetzt, dass Jemand allen Ernstes sagte, die Dichter lügen zu viel: so hat er Recht, – wir lügen zu viel“ (Za II 164). Trotz des performativen Setzungsaktes am Anfang des Syllogismus

[82] Zur Verdrängung der grundlosen Gabe in der abendländischen Philosophie siehe zum Beispiel Hetzel „Interventionen im Ausgang von Mauss“ (2006) und derselbe zur grundlosen Rede in „Die Gabe der Chariten“ (2011).
[83] Zur Dichterkritik und zum Paradox siehe Zittel *Ästhetisches Kalkül* (38ff., 44).

vollzieht Zarathustra seine Aussage innerhalb der Lüge. Er, als Dichter, ist Lügner, wodurch die Lüge zu dem Ort wird, an dem sich seine Aussagen vollziehen. Die Lüge wird zum unmöglichen aber einzigen Ort des Wahrsprechens.

Wenn Zarathustra die Dichter als Lügner bezeichnet, knüpft er an eine Tradition an, die spätestens mit Platon beginnt und obwohl Zarathustra eine Umdeutung von Platons Dichterkritik vollzieht, besteht diese keinesfalls in einer einfachen Umkehrung. Es heißt im *Zarathustra* nicht, dass die Wahrheit in der Kunst statt in den Ideen liege. Vielmehr bestätigt Zarathustra die Lügen der Dichter und zeigt darüber hinaus aber, inwiefern auch Platon Dichter war, indem er alle unvergänglichen Begriffe ins Reich der Wolken verlagert und zu „Dichter-Gleichnissen, Dichter-Erschleichnissen" erklärt (ebd. 164). Dadurch wird „[d]er Vorwurf Platons an die Dichter, daß sie nur Abbilder von Abbildern und damit eine defizitäre Scheinwelt konstituieren […] gegen Platon selbst gerichtet" (Zittel 37). Zarathustra entzieht sich dabei nicht dem Kreis derjenigen Dichter, die sich ihre Götter erschleichen: „Wahrlich, immer zieht es uns hinan – nämlich zum Reich der Wolken: auf diese setzen wir unsere bunten Bälge und heissen sie dann Götter oder Übermenschen: –" (Za II 164). Im Unterschied zu Platons Sokrates, der den Schein aus dem idealen Staat ausgrenzt, stellt sich Zarathustra mitten hinein in den Schein und zeigt sich zwar als Lügner, ist darin aber wahrhaft.

Die wahrhafte Rede ist insofern unbegründet, als sie von ihrer Wahrhaftigkeit und ihrem Wissen keine Gründe zu geben vermag und auch nicht verteidigt werden muss. Deutlich wird das bereits zu Beginn der Rede, wenn Zarathustra sich auf Sokrates' Taubengleichnis im *Theaitet* bezieht (Platon 197a-200d).

> 'Warum? sagte Zarathustra. Du fragst warum? Ich gehöre nicht zu Denen, welche man nach ihrem Warum fragen darf.

> Ist denn mein Erleben von Gestern? Das ist lange her, dass ich die Gründe meiner Meinung erlebte.
> Müsste ich nicht ein Fass sein von Gedächtnis, wenn ich auch meine Gründe bei mir haben wollte?
> Schon zuviel ist mir's, meine Meinungen selber zu behalten; und mancher Vogel fliegt davon.
> Und mitunter finde ich auch ein zugeflogenes Thier in meinem Taubenschlage, das mir fremd ist, und das zittert, wenn ich meine Hand darauf lege. (Za, II, 161)

Im *Theaitet* vergleicht Sokrates die Seele mit einem Taubenschlag, „aus dem man sich", wie Zittel sagt, „das bereits zuvor in Besitz genommene latente Wissen wie erjagte und gefangengenommene Tauben jeweils herausgreifen, d.h. in Anwendung aktualisieren" kann (*Ästhetisches Kalkül* 49). Wenn sich Zarathustra keine Gründe merken kann, dann deshalb, weil seine Reden keinen rationalen Strategien unterliegen. Wahrsprechen ist nicht gebunden an begründete Rede, vielmehr ist sie grundlos und grundlos wahrhaft.

2.5 Das Risiko von *Also sprach Zarathustra*

Weil sich die wahrhafte Rede im Zarathustra von vornherein jedem logischen Grund entzieht, kann dieser auch von keiner wahrhaften Rede erschüttert werden. Vielmehr wird das wahrsprechende Subjekt erschüttert, das sich mit jedem Sprachakt aufs Spiel setzt. Und mit ihm läuft der Sprechakt permanent Gefahr, nicht gehört oder verstanden zu werden – „…ich bin nicht der Mund für diese Ohren…" (Za IV I 18). Wie Foucault schreibt und wie Zarathustras Reden vor allem in der „Vorrede" zeigen, könnte es ihm ferner misslingen, die Blindstellen des Diskurses offenzulegen, die aufgrund der Blindheit oder Taubheit der Andern nicht gesehen oder gehört werden (Foucault, CV 16).

Sowohl *Zarathustra* als auch Zarathustra befinden sich von Beginn an in dieser Gefahr. Als Zarathustra in der „Vorrede“ mit dem toten Seiltänzer die Stadt verlassen will, spricht ihn der Possenreißer an und stellt sich ihm in den Weg:

> „Dein Glück war es, dass man über dich lachte: und wahrlich, du redest gleich einem Possenreisser. […] Geh aber fort aus dieser Stadt – oder morgen springe ich über dich hinweg, ein Lebendiger über einen Todten.“ (Za I 23)

Weil sich der Possenreißer mit seiner Rede auf den soeben übersprungenen Seiltänzer bezieht, entsteht hier zwischen den Figuren eine dichte Verweisstruktur,[84] anhand derer vor allem deutlich wird, dass die Gefahr im *Zarathustra* immer auch selbstreferenziell ist, weil sich jeder Sprechakt auch gegen sich selbst richtet. So sieht sich Zarathustra kurz vor dem Sturz des Seiltänzers dem Hass des Volkes und damit einer Gefahr ausgesetzt (Za I 21). Gleichzeitig heißt es, dass er selbst die Gefahr der Menge sei (ebd. 23). Einerseits redet Zarathustra dem Possenreißer zufolge wie einer seinesgleichen, wodurch ihm Eigenschaften des Possenreißers zugeschrieben werden und gleichsam dem Possenreißer Eigenschaften Zarathustras; Andererseits bezeichnet sich Zarathustra als „Mitte“, was ihn an die Stelle des Seiltänzers versetzt (ebd.). Die Verweisstruktur der drei Figuren macht deutlich, dass sich jede der Figuren sowohl in der bedrohten als auch in der bedrohenden Position befindet und sich die Figuren so letztlich selbst bedrohen, weil sich ihre Sprechakte gegen sie selbst wenden.

Eine solche Wendung gegen sich selbst vollzieht auch der Text *Also sprach Zarathustra*, was ebenfalls in der „Vorrede“ deutlich wird.

> Da aber geschah Etwas, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Thür hinausgetreten und gieng über das Seil,

[84] Auf die Verknüpfung zwischen Seiltänzer, Possenreißer und Zarathustra verweist u.a. Werner Stegmaier in „Anti-Lehren. Szene und Lehre in Nietzsches Also sprach Zarathustra“ (150).

> welches zwischen zwei Thürmen gespannt war, also, dass es über dem Markte und dem Volke hieng. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Thür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und gieng mit schnellen Schritten dem Ersten nach „Vorwärts, Lahmfuss, rief seine fürchterliche Stimme, vorwärts Faulthier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Dass ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle! Was treibst du hier zwischen Thürmen? In den Thurm gehörst du, einsperren sollte man dich, einem Bessern, als du bist, sperrst du die freie Bahn!“ — Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihm war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte: — er stiess ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe. Der Markt und das Volk glich dem Meere, wenn der Sturm hineinfährt: Alles floh aus einander und übereinander, und am meisten dort, wo der Körper niederschlagen musste. (Za I 21)

Es ist die Anwesenheit des Possenreißers, vor allem aber sind es seine Worte, die den Seiltänzer bedrohen. Mit Blick auf das Verhältnis zwischen dargestelltem Geschehen und Textstruktur ergibt sich genaugenommen sogar, dass der Text selbst zur Bedrohung wird. Denn der Seiltänzer, der sein Werk aufgrund eines Missverständnisses beginnt – „‘Wir hörten nun genug von dem Seiltänzer; nun lasst uns ihn auch sehen!“ Und alles Volk lachte über Zarathustra. Der Seiltänzer aber, welcher glaubte, dass das Wort ihm gälte, machte sich an sein Werk.“ (Za I 16) – gelangt in die Mitte des Seiles, während Zarathustra seine Rede hält. Für die Narration im sechsten Abschnitt der Vorrede bedeutet das, dass sie, wie der Possenreißer den Seiltänzer, den Einsatz der Erzählung aufholen muss. Beginnend mit „Inzwischen“ holt die Narration auf, bis sie an der Stelle angelangt ist, an der sie im sechsten Teil begonnen hat, an der Textstelle also, an der „Etwas“ geschieht (ebd. 21). Wenn der Possenreißer den Seiltänzer bedroht, indem er

ihm „mit jedem Worte näher und näher“ kommt,[85] kommt auch der Text seinem Anfang immer näher (ebd. 21). Wenn der Possenreißer zum Sprung ansetzt, hat der Text den Sprung aufgeholt, den er zu Beginn der Erzählung machen musste, um zu dem Punkt zu gelangen, an dem der Possenreißer zum Sprung ansetzt und der Seiltänzer stürzt. Text und Possenreißer müssen also den Seiltänzer beziehungsweise den Anfang der Erzählung einholen. Nicht der Possenreißer allein, sondern die Worte und der Text bringen den Seiltänzer in Gefahr. Nicht nur der Körper des Seiltänzers bedroht die Menge auf dem Marktplatz, sondern der Textkörper des *Zarathustra* bedroht sie. Der Text wendet sich gegen sich selbst, wird sein eigenes Risiko und zerbricht an sich selbst.

Das „Nachtwandler-Lied“ kann als reiner Vollzug einer riskanten Rede betrachtet werden, die sich selbst aufs Spiel setzt, sich vernichtet und vernichtet werden will. Anhand von unterschiedlichsten Wiederholungsfiguren bilden sich immer wieder neue Wortverkettungen und Kontexte, die, sobald sie entstehen, zerstört werden, indem die Wörter aus ihnen hausbrechen, weil sie aufgrund ihrer Dichte die Rede übersättigen.

> Du alte Glocke, du süesse Leier! Jeder Schmerz riss dir in’s Herz, Vaterschmerz, Väterschmerz, Urväterschmerz, deine Rede wurde reif, – / – reif gleich goldenem Herbste und Nachmittage, gleich meinem Einsiedlerherzen – nun redest du: die Welt selber ward reif, die Traube bräunt, / – nun will sie sterben, vor Glück sterben (Za 399 f.).

Der Text mobilisiert etliche Wiederholungen, welche die Sättigung der Rede generieren: „Vaterschmerz, Väterschmerz, Urväterschmerz“ – und Reife – „reif, –/– reif […] die Welt selber ward reif“ (ebd. 399). Die Rede erschöpft und verausgabt sich durch

[85] Auch Andreas Honneth verweist auf die Parallele von den Schritten des Possenreißers und seinen Worten, Honneth lenkt allerdings ein, dass eine Gleichsetzung von Worten und Taten Nietzsches Insistieren auf Differenzen ignorieren würde (*Das Paradox des Augenblicks* 239). Meines Erachtens performiert diese Passage gewissermaßen, was Nietzsche in der oben zitierten Passage aus der Genealogie der Moral zeigt (GM I, 13, 279): dass das Subjekt dem Sprechakt hinzugedichtet und ihm vorausgesetzt wird, dass also ein Unterschied zwischen Täter und Tun forciert wird.

die sich steigernden Wiederholungen und überlässt sich selbst dem Sterben, wodurch sie neu entsteht. Zarathustras Rede ist ihrer Reife überdrüssig und will vergehen. Sie ist die Lust, welche „nicht Erben noch Kinder", sondern nur sich selbst will, sich auch selbst vernichten will (ebd. 402, 403). Deswegen folgt dem „trunkene[n] Mitternachts-Sterbeglücke" bald der Weinstock, der jene preist, die ihn schneiden, denn „[w]as vollkommen ward, alles Reife – will sterben!" (ebd. 400, 401). Der glückliche Augenblick wird nicht festgehalten, sondern verscheucht – „'du gefällst mir, Glück! Husch! Augenblick!'"– und das nicht „Ein Mal" sondern „Zwei Mal" (ebd. 402). Die Rede bejaht sich selbst, das heißt, sie bejaht das Vergehen der einen und das gleichzeitige Entstehen der anderen Wortverknüpfung. Sie vernichtet jedoch nicht, um neu zu entstehen und entsteht nicht, um zu vernichten /vernichtet zu werden, sondern aus reiner Verwendung, Verschwendung und Lust.

2.6 Die andere Ökonomie der redlichen Rede

Mit dieser Struktur verweist das „Nachtwandler-Lied" auf eine spezifische Ökonomie der Rede im *Zarathustra*, die nicht Zurückhaltung und Beherrschung fordert, sondern einen maßlosen Gebrauch. Rede ist auch hier nicht aus Mangel, Not und Bedürftigkeit oder aus der Notwendigkeit der Kommunikation entstanden, sondern aus „überquellendem Reichtum […]",[86] der verschenkt und verausgabt werden will.

> „Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wen du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!
> Zehn Jahre kamst du hier herauf zu meiner Höhle: du würdest deines Lichtes und dieses Weges satt geworden sein, ohne mich, meinen Adler und meine Schlange.

[86] Lacoue-Labarthe über die griechische Sprache, die er als exzessive Sprache und mit Bataille als die „Frucht rückhaltloser Verausgabung" bezeichnet („Der Umweg" 135).

> Aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluss ab und segneten dich dafür.
>
> Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken," (Za I 11)

Zarathustra setzt sich in ein Verhältnis zur Sonne, weil er (wie sie) seinen Überfluss, das heißt seine Weisheit loswerden muss. In der Vorrede werden dann auch etlichen Formen der Verausgabung thematisiert. So muss Zarathustra nicht nur den von der Sonne empfangenen Überfluss loswerden, er muss bis auf den letzten Tropfen leer werden: „Segne den Becher, welcher überfliessen will, dass das Wasser golden aus ihm fliesse und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage! / Siehe! Dieser Becher will wieder leer werden " (Za V I, 12). Und sein Weg zu den Menschen ist nicht durch maßvolles Geben motiviert,[87] sondern durch radikale Verausgabung und rückhaltlose

[87] Häufig wurde darauf hingewiesen, dass Nietzsche mit dem *Zarathustra* auch eine Theorie der Gabe vorlegt. Die Theorien unterscheiden sich dabei grundlegend, weil, wie Zittel argumentiert, das Schenken im Zarathustra unterschiedlich dargestellt und gewertet wird (*Ästhetisches Kalkül* 151). Gary Shapiro zum Beispiel betont auf der Grundlage des Gespräches zwischen Zarathustra und dem Einsiedler, dass Zarathustra ein Redner ist, „and what he has to give are his words. That we call conversation exchange suggests that there is an economy of speech …" (*Alycone* 22) Doch obwohl Zarathustra meist auf der Suche nach Gesprächspartnern ist, braucht er sie nicht, um sich redlich zu verausgaben. So werden etliche Reden ohne Zuhörerschaft gehalten und nicht selten geht Zarathustra mit sich selbst ins Gespräch (was Shapiro als Situation bezeichnet, in der eine Person zugleich Geber und Nehmer ist (ebd. 38)). Torsten Hitz hingegen sieht im Zarathustra die Gegengabe in Form einer Weitergabe, das heißt, wenn die Reden Zarathustra weitergegeben werden, sei das die Gegengabe („Gift, Gaben, Geschenke" 145). Hitz stellt sich in die Tradition von Mauss und verknüpft Gabe/Geschenk und Gift als das Zerstörende. Das „gute" Geschenk erweise sich im *Zarathustra* als eigentlich „böse", weil es Mitleid und Hochmut verursache. Das „böse" Gift hingegen sei das eigentlich „gute", weil es unbemerkt zum Empfänger gelange, dort nach einer Inkubationszeit ausbreche, auf diese Weise nicht als Geschenk erkannt werde und trotzdem Wirkung zeige. Zarathustras Lehren könnten, so Hitz, bei seinen Gefährten als ein solch unerkanntes Geschenk wirken (1999). Zur Ökonomie bei Nietzsche ferner Rafael Winklers „I Owe you. Nietzsche, Mauss" (2007), der sie im Dialog mit der Ökonomie bei Mauss, Bataille und Derrida liest. Während Shapiro darauf besteht, dass die Gabe-Theorie im Zarathustra vor allem auf die Notwendigkeit der Reziprozität hinweise und die Nehmenden immer in eine Schuld versetze, die es auszugleichen gelte, sieht Vanessa Lemm im *Zarathustra* eine Theorie der Gabe, die sich der Gabe-Struktur Derridas nähert. In „The Time of the King" (1991) argumentiert Derrida, dass eine Gabe nur dann ein Gabe sein kann, wenn sie sich außerhalb jeglicher Ökonomie befindet. Da aber bereits ein Gefühl der Dankbarkeit, die Anerkennung einer Gabe oder eine Ablehnung die Gabe in die Ökonomie eingliedere, annulliert sich die Gabe selbst (1991). Lemm argumentiert folglich gegen die bei Shapiro immer vorausgesetzte Asymmetrie des Gebens, die auch einschließt, dass die Leserschaft in der Schuld des *Zarathustra* stehe (Shapiro 35ff.) Lemm sieht in der Tugend des Gebens im *Zarathustra* eine neue Gerechtigkeit, die weder Rache noch Schuld kenne, weil Zarathustra die vergessene Gabe als Ideal darstelle („Justice and Gift-Giving" 180).

Verschwendung; deswegen ist sein Gang ein Untergang: „Zarathustra muss untergehen, wie die Sonne, damit sein Überfluss sich sonnengleich verbreitet“ (Za V I, 12).[88]

Bataille zufolge – der vor allem von Nietzsches Verweisen auf die überschüssige Energie der Sonne zu seiner allgemeinen Ökonomie angeregt wurde – hat nur ein kleiner Teil der gesamten produzierten Energie einen Zweck.[89] Das heißt, der größte Teil der produzierten Energie ist entsprechend überschüssig und wird unproduktiv verausgabt:

> Je partirait d’un fait élémentaire : l’organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux le l’énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d’énergie qu’il n’est nécessaire au maintien de la vie : l’énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d’un système (par exemple d’un organisme) ; si le système ne peut plus croître, ou si l’excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser, volontiers ou non, glorieusement ou sinon de façon catastrophique. (Bataille, *La part Maudite* 59f.)[90]

Batailles Begriff der verschwenderischen Ausgaben bezeichnet im Grunde alles, was nicht auf „processus de production et de conservation“/„Prozesse der Produktion und Reproduktion“ („La notation de depense“ 28, dt. 12) reduziert werden kann. In der Vorrede des *Zarathustra* lassen sich mindestens zwei solcher Handlungselemente ausmachen: die theatrale Vorführung des Seiltänzers und des Possenreißers und die

---

[88] Zur Analogie zwischen Sonne und Zarathustra siehe etwa Andreas Honneth (*Das Paradox des Augenblicks* 111), Annemarie Pieper („Ein Seil geknüpft“ 32f.), Alexander Nehamas („For whom the Sun shines“ 123f.), Jörg Villwock („Rhetorik und Psychologie “137ff.) und Peter Gasser *(Rhetorische Philosophie*).

[89] Siehe z.B. Honneth (2004). Zum Einfluss Nietzsches auf Bataille auch Martin Stöckinger, (2012). Zu Batailles Theorie der Verschwendung siehe v.a. Gerd Bergflehts *Theorie der Verschwendung* (1986).

[90] „Ich gehe von einer Elementaren Tatsache aus: Der lebende Organismus erhält, dank des Kräftespiels der Energie auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (zum Beispiel eines Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und der Energieüberschuß nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muß er notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophischer Form“ (Bataille *Verfemt* 45).

Beerdigung des Seiltänzers durch Zarathustra. Vor allem Trauerzeremonien, Spiele, Theater und Künste gehören laut Bataille zu den unproduktiven Formen der Konsumption, weil sie „ont leur fin en elles-mêmes“/ „ihren Zweck in sich selbst haben“ (Bataille, „La notation de depense“ 28, dt. 12) Kontrastiert wird die Verschwendung mit notwendigen Ausgaben, zum Beispiel wenn Zarathustra auf der Suche nach einer geeigneten Beerdigungsstätte für den Seiltänzer vom Hunger überfallen wird und seine Suche unterbrechen muss (Za 24).

Abgesehen von der Handlungsebene ist die Struktur der Rede im vierten Teil der Vorrede vom Überschuss gekennzeichnet.[91] Bereits die achtzehnmalige Wiederholung des „Ich liebe die/ Den…“ (Za I 17f.) in der Rede Zarathustras ist hyperbolisch und lenkt gleichzeitig mit dem dadurch entstehenden emphatischen Moment auf weitere Tropen, wie zum Beispiel auf die Litotes. Die zeigt sich dort, wo Zarathustra das Gegenteil von dem verneint, was er sagt: „Ich liebe Den, welcher *nicht* einen Tropfen Geist für sich zurückbehält…“ (Za I 17, Hervorhebungen von NT). Positiv formuliert könnte ‚nicht zurückbehalten’ auch ‚verschenken’, ‚geben’ oder ‚verausgaben’ bedeuten. Die Verausgabung findet aber eben darum statt, weil es nicht ‚verschenken’, ‚geben’ oder ‚verausgaben’ heißt. Denn die negative Bestimmung des Gemeinten ist nie mit der positiven Formulierung identisch, sondern geht immer über diese hinaus (Groddeck, *Reden über Rhetorik* 226). Die Litotes demonstriert den Überschuss der Bedeutung, weil sie immer mehr sagt, als sie sagen müsste. In ihrer Zugehörigkeit zur Emphase, die in ihrer Nachdrücklichkeit selbst schon überflüssig ist, verweist die Litotes auf ihre eigene

[91] Auch Shapiro verweist auf die verschwenderische Verausgabung von Zarathustra (*Alcyone* 36).

Funktion und markiert die Rede als Erzeugnis eines allgemeinen Überflusses der Sprache (ebd. 227).

Aus dem Überfluss heraus verschenkt Zarathustra, was er zu vergeben hat: seine Reden. In der Rede „Von der großen Sehnsucht“[92] wird die Geste des Schenkens durch Überfluss thematisiert, während der Text den Überfluss zugleich performativ vollzieht. Zarathustra spricht hier nicht nur von seiner „überreichen Seele“, von „Überfluss“ und “Über-Fülle“, er wiederholt auch „oh meine Seele“ zweiundzwanzigmal (Za III 278f.), wodurch die Über-Fülle und der Überfluss der Seele vom Text erzeugt werden (Zittel 193). Darüber hinaus verweisen die Gesten des Gebens – „ich lehrte dich“, „ich gab dir“, „ich gab dir Alles“ (Za III 278f.) – durch mannigfaltige Bezüge auf andere Textstellen,[93] die als Gaben den Überfluss der Seele quasi erzeugen: „Oh meine Seele, jede Sonne goss ich auf dich und jede Nacht und jedes Schweigen und jede Sehnsucht: – da wuchsest du aus mir auf wie ein Weinstock“ (Za III 278). Die ausgegossene Sonne greift das überfließende Wasser aus dem übervollen Becher der Vorrede auf, die Sehnsucht verweist auf den Titel der Rede selbst und die Nacht auf „Das Nachtlied“, in welchem Verausgabung gleichermaßen Produktion bedeutet:

> Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. Ein Ungestilltes, und Unstillbares ist in mir; das will laut werden. Eine Begierde nach Liebe ist in mir, die redet selber die Sprache der Liebe. (Za II 136)

Das „Ungestillte“ und „Unstillbare“ zeugen einerseits von einer stets vorhandenen Begierde, die „Stille“ steht aber auch im Kontrast zu den laut redenden und springenden

[92] Jörg Villwock verweist darauf, dass Zarathustra seiner Seele die Gewährleistung der parrhesia gebe, wenn er in „Von der großen Sehnsucht“ zu ihr sagt: „Ich gab dir das Recht, nein zu sagen wie der Sturm“ (Za III 278),(Villwock „Rhetorik und Psychologie“ 148).

[93] Zu einigen dieser Textstellen siehe Peter Gasser (*Rhetorik und Philosophie* 128f.)

Brunnen und zeugt davon, dass das Ungestillte zwar noch nicht laut, aber auch nicht still ist. Auch diese Rede generiert eine Vielzahl an Verweisen, die mit der Wiederholung der ersten vier Zeilen am Ende der Rede nicht abgeschlossen sind, was durch den Gedankenstrich, der den Text (nicht) abschließt, noch verdeutlicht wird, wobei dieser auch als Resultat der absoluten Verausgabung und Erschöpfung lesbar ist. Auch hier wird also die „Begierde nach Begehren" performativ vollzogen, denn je mehr von dem verausgabt wird, was begehrt wird, desto mehr wird produziert (Za II 137): „Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein Verlangen — nach Rede verlangt mich" (Za II 138). Die Rede gibt nicht *etwas*, sie hat keine Gründe, zu reden und sie will auch nicht auf den Grund von Dingen gehen.[94] Sie verausgabt sich zur Todesökonomie: „Ich liebe Den, dessen Seele sich verschwendet, der nicht Dank haben will und nicht zurückgiebt: denn er schenkt immer und will sich nicht bewahren" (Za I 17). In der rückhaltlosen Verausgabung, wie im Begehren, zeigt sich eine Struktur, wie Bataille sie bezüglich des Potlatsch formuliert: „En tant que jeu, le potlatch est le contraire d'un principe de conservation" („La notation de depense" 35).[95]

Ob der Potlatsch aus der Schenkung beträchtlicher Reichtümer oder aus der Vernichtung des Eigentums zum Zweck der Erniedrigung des Rivalen besteht; die Verausgabung ist nach Bataille immer an den Erwerb von Macht gebunden, genauer: an eine "pouvoir de perdre"/„Macht des Verlustes" („La notation de depense" 35). Denn nur „par la perte que la gloire et l'honneur lui sont liés" / „durch den Verlust sind Ehre und

[94] Zur Performativität einer Sprache, die keinen Grund braucht, um gesprochen zu werden siehe Andreas Hetzel (2011).
[95] „In seiner Eigenschaft als Spiel ist der Potlatsch das Gegenteil eines Prinzips der Bewahrung" (Bataille, *Verausgabung* 20).

Ruhm mit ihm [dem Reichen] verbunden (ebd.),[96] das heißt durch die ‚bedingungslose Verausgabung' (Bataille *Verausgabung* 13). Aufgrund der Unkontrollierbarkeit des Systems ist die Praxis des Potlatsches absolut riskant.[97] Jeder Spieler verliert zunächst und muss darauf hoffen, kann „aber nie davon ausgehen […], dass er in anderer Form zurückerhält, was er im Potlatsch verloren hat" (Stöckinger 192). In der extremen Form des Potlatsches, in der nicht nur Gegenstände zerstört, sondern auch Menschen hingerichtet werden, geht es allein um das Ansehen des Gebenden.

Schon Marcel Mauss beschreibt in seinem *Essai sur le don* die Gefahr, die das Subjekt unabhängig von dessen Vermögen bedroht:

> …c'est vraiment la « face », c'est le masque de danse, le droit d'incarner un esprit, de porter un blason, un totem, c'est vraiment la persona, qu ont ainsi mis en jeu, qu'on perd au potlach, au jeu de dons comme on peut les perdre à la guerre ou par une faute rituelle (51).[98]

Die sich im Potlatsch aufs Spiel setzende *persona* markiert, wie auch Stöckinger bemerkt, die Schnittstelle mit Foucaults Konzept der Parrhesie. Beide, der Geber im Potlatsch und der *parrhesiastes* im *parrhesiastischen* Spiel, begeben sich absolut in die Hände des Gegenüber (Stöckinger 192). Genau hier ist auch die die Schnittstelle zwischen Potlatsch und Redlichkeit. Im *Zarathustra* muss der Zauberer bei seiner Begegnung mit Zarathustra im vierten Teil des Buches die Gefahr des Spiels und den Verlust des Gesichts beziehungsweise der Maske leibhaftig erfahren. Und der Verlust ist

---

[96] „durch den Verlust sind Ruhm und Ehre mit ihm [dem Reichen, N.T.] verbunden" (Bataille, *Verausgabung* 19)

[97] Siehe dazu auch Stöckinger, der zeigt, inwiefern sich Potlatsch und Spiel bei Bataille darin gleichen, dass in beiden Praktiken das Leben aufs Spiel gesetzt wird („Gabe und Spiel" 195).

[98] „…es ist wirklich das ‚Gesicht', die Tanzmaske, das Recht, einen Geist zu verkörpern, ein Wappen oder Totem zu tragen – es ist wirklich die *persona*, die auf dem Spiel steht und die man beim Potlatsch, dem Spiel der Gabe, verliert" (Mauss, *Die Gabe* 93).

eben das, was seine Redlichkeit auszeichnet. Der Zauberer „versucht“ Zarathustra mit seinem „Schauspiel“ und seiner „Kunst“ (Za IV 317) und erntet dafür Zarathustras Stockschläge. Wie in der Vorrede sind auch hier Worte Handlungen, wenn Zarathustra den Zauberer mit seinem Stock zum Schweigen bringt: „du bist hart, du weiser Zarathustra! Hart schlägst du zu mit deinen ‚Wahrheiten,’ dein Knüttel erzwingt von mir — diese Wahrheit!“ (Za IV 317). Zarathustras Wahrheiten fordern die Wahrheit des Zauberers. Wie der *parrhesiastes* die Verbindlichkeit des Wahrsprechens eingeht und die Gebenden im Potlatsch ihren Besitz dem Gegenüber überlassen oder zerstören, so binden Zarathustras Wahrheiten den Zauberer an die seinen. Wenn der Zauberer gegenüber Zarathustra seine Schauspielerei, Lüge und Maskerade zugibt, bezeichnet Zarathustra eben diese Rede als das „Redlichste“ des Zauberers (Za II 319). Was dieser vollzieht ist genau jene Bewegung, die im *Zarathustra* immer wieder mit der Paronomasie ‚sprechen /zerbrechen’ beschrieben wird.

> „…Einen grossen Menschen wollte ich vorstellen und überredete Viele: aber diese Lüge gieng über meine Kraft. An ihr zerbreche ich.
> Oh Zarathustra, Alles ist Lüge an mir; aber dass ich zerbreche – diess mein Zerbrechen ist ächt“ – (Za IV, II 319)

Das Redlichste ist nicht die Übereinkunft über eine Wahrheit oder eine wohl begründete Meinung. Es geht nicht um einen bestimmten Gegensand, über den die Wahrheit gesagt oder gelogen werden könnte. Die zur Debatte stehende Größe des Zauberers scheint dies zwar zu suggerieren, sie wird jedoch mit Zarathustras ausleitenden Worten noch im gleichen Gespräch karikiert (Za IV 320). Vielmehr geht es um die Wahrhaftigkeit des Zauberers, denn unter der Maske der Lüge zeigt sich ein Gesicht, in dem er „ächt“ ist (Za IV 318). Aber das „Beste“ und „Redlichste“ des Zauberers ist „nur für einen Hauch und Huschen“ da, nur für „diesen einen Augenblick“ (Za IV 319).

Redlichkeit beschreibt in ihrer Flüchtigkeit also nicht den Charakter des Zauberers oder eine richtende Norm, sondern einen spezifischen Sprechakt, in dem der Zauberer nicht nur wahrhaft ist, sondern an dem er auch zerbricht, weil dieser Sprechakt vorhergehende Sprechakte vernichtet und sich der Zauberer Zarathustra ausliefert. Redlichkeit ist keine Gabe, die etwas gibt, sondern sie ist ein Sich-Geben.

Das macht die Redlichkeit für Zarathustra gleichsam zu einer der nutzlosesten, wertvollsten und unbeständigsten Tugenden (in Wert und Werden). Nutzlos ist sie, weil sie, wie das überschüssige Licht der Sonne, gibt ohne zu nehmen. Wertvoll ist sie, weil sie sich immer schenkt und sie ist unbeständig, weil sie ihren eigenen Tod/ihre eigene Zerstörung immer in sich trägt. Diese Verknüpfung von Nutzen, Wert und Unbeständigkeit der Redlichkeit zeigt sich vor allem in der Rede „Von der schenkenden Tugend", wo Redlichkeit mit dem Wert des Goldes und der Ökonomie der Sonne verknüpft wird. Hier überreichen die Jünger Zarathustra zum ersten Abschied „einen Stab, an dessen goldenem Griffe sich eine Schlange um die Sonne ringelte" (Za I 97). Zarathustra fragt daraufhin, wie das Gold zu seinem höchsten Werte kam und antwortet: „Darum, dass es ungemein ist und unnützlich und leuchtend und mild im Glanze: eine schenkende Tugend ist die höchste Tugend" (Za I 97). Das Gold erhielt seinen Wert, weil es, ebenso wie die Redlichkeit und die Gabe, sich schenkt oder sich gibt. In „Zarathustra's Vorrede" wird die Sonne weder als dasjenige Gestirn gekennzeichnet, das Leben ermöglicht und aus diesem Grund gepriesen werden muss, noch als Metapher für das Wahre, Schöne und Gute.[99] Die Bedeutung der Sonne und damit derjenigen

[99] Für diese drei Werte steht die Sonne traditionell in der westlichen Metaphysik. Vergleiche dazu Hans Blumenberg, „Das Licht als Metapher der Wahrheit" (1957).

Metapher, die in der Geschichte der Metaphysik eine so zentrale Rolle spielt,[100] repräsentiert hier nicht mehr die zentristische Quelle der Wahrheit, sondern schüttet sich selbst aus und verschiebt ihre Bedeutung hin zum Überfluss, zur Gabe und zur Rede. Mit der Rede wird die Sonne genau dann kurzgeschlossen, wenn Zarathustra sich, wie die Sonne, „verschenken und austeilen will", was er mit seinen Reden vollzieht (Za I 97): „Zarathustra darf wieder reden und schenken und das Liebste tun" (ebd. 106).[101]

Wie zum Beispiel das „Nachtwandlerlied" zeigt, haben Zarathustras Reden vor allem sich selbst zum Ziel, sie haben keinen Grund geredet zu werden und sind deswegen – mit Bataille gelesen – Resultat eines Energieüberschusses und damit nutzlos. Gleichzeitig sind sie eine der höchsten Tugenden, weil sie sich verschwenden. Die Sonne/ das Licht als eine der zentralen Metaphern der Metaphysik und die ausgeblichene (Gold)Münze als eine der wichtigsten Metaphern der Metapherntheorie (Derrida, „La mythologie blanche"; „Die weiße Mythologie"), verweisen wiederum auf die Ökonomie der Redlichkeit als der nutzlosen und wertvollen Tugend, die sie nie bleiben kann, weil sie, wie die Metapher, ihren Tod immer mit sich trägt (fr. 323; dt. 258). Die permanente

---

[100] So meint Blumenberg: „in der Licht*metapher* ist die Licht*metaphysik* angelegt" (Das Licht als Metapher der Wahrheit 434). Auch Derrida geht der Bedeutung der Sonnen-/ Lichtmetapher innerhalb der Metaphysik „La mythologie blanche" (1972) nach.

[101] Mit der Sonnen-Metaphorik im Zarathustra setzt sich besonders Peter Gasser auseinander. Wie die Laufbahn der Sonne, so Gasser, sei auch der Text elliptisch, nicht nur bezüglich seines rhetorischen Aufbaus, sondern auch bezüglich der Bewegungen, die sowohl Zarathustra als auch der Text vollziehen. Dadurch werde, wie Gasser selbst einlenkt, eine Totalität suggeriert, welche die Reden nicht postulieren. Gasser zufolge, der hier mit Paul de Man argumentiert, arbeitet der Text so an seiner eigenen Dekonstruktion („Rhetorische Philosophie" 104f.) Interessanterweise verweist aber der *Zarathustra* vielmehr auf den Überfluss der Sonne als auf ihren zyklischen Lauf. Der Lauf der Sonne wird vielmehr an einigen Stellen irritiert. Am Ende des Buches ist z.B. nicht von der Sonne als Gestirn die Rede, sondern Zarathustra selbst kommt aus der Höhle wie eine Morgensonne (Za IV 408). Dadurch wird sie, könnte man sagen, aus ihrer Bahn geworfen. In „Mittags" legt sich Zarathustra schlafen, „als die Sonne gerade über Zarathustra's Haupte stand" (ebd. 343). Als er aber aufwachte „stand die Sonne immer noch gerade über seinem Haupte" (ebd. 345). Diese Störungen im Lauf der Sonne und in der Sonnenmetaphorik, ebenso wie die vielen zeitlichen Verschiebungen im Zarathustra, problematisieren das totalitäre Bild einer elliptischen Bewegung der Sonne.

Supplementierung von Rede, Redlichkeit, Gabe, Gold, Sonne, Wert, die auch permanenter (Aus)Tausch ist, zeugt davon.

2.7 Redliche Philosophie

> "Mein Zarathustra zum Beispiel sucht einstweilen noch nach Solchen — ach! er wird noch lange zu suchen haben! — Man muss dessen werth sein, ihn zu hören… Und bis dahin wird es Niemanden geben, der die Kunst, die hier *verschwendet* worden ist, begreift: es hat nie Jemand mehr von neuen, von unerhörten, von wirklich erst dazu geschaffnen Kunstmitteln zu verschwenden gehabt." (EH Bücher 4 KSA 304)

> „Wo meine Redlichkeit aufhört, bin ich blind und will auch blind sein. Wo ich aber wissen will, will ich auch redlich sein, nämlich hart, streng, eng, grausam, unerbittlich." (Der Gewissenhafte des Geistes zu Zarathustra, Za IV 311)

In seiner Vorlesung *Le courage de la vérité* unterscheidet Foucault das Wahrsprechen des *parrhesiastes* mit dem des Weisen, des Propheten und des Lehrers, um das Spezifische am Wahrsprechen als *parrhesia* hervorzuheben. Der Prophet spricht Foucault zufolge als Vermittler, das heißt, die diskursive Position, die er einnimmt, ist nicht die des Propheten selbst, sondern die eines anderen. Er sagt nicht, was ist, sondern was sein wird und spricht bevorzugt in Rätseln. Beides unterscheidet ihn vom *parrhesiastes*, der sagt, was ist und artikuliert sich dabei so deutlich und verständlich, dass keine Missverständnisse entstehen können. Der Weise spricht laut Foucault zwar unabhängig und in seinem Namen, er muss aber nicht sprechen und tut dies auch meist nur auf Nachfrage. Ferner gibt er keinen Rat, sondern stellt die Dinge dar, wie sie sind. Letztendlich unterscheidet sich der *parrhesiastes* von Lehrern, so Foucault, weil letztere

ein Wissen, das sie selbst von Lehrern bekommen haben, nur weitergeben. Lehrer gehen folglich, im Gegensatz zum *parrhesiastes*, kein Risiko ein.[102]

Im *Zarathustra* lassen sich verschiedene Modalitäten des Wahrsprechens ausmachen: Es gibt den Wahrsager, der Zarathustra die Zukunft voraussagt. Zarathustra selbst spricht gern in Rätseln und nimmt mit Foucault betrachtet dadurch eher die Rolle eines Weisen ein. Was das *parrhesiastische* Sprechen von anderen Modi des Wahrsprechens unterscheidet, ist, dass ein *parrhesiastes* erst durch den *parrhesiastischen* Sprechakt zu einem solchen wird. Weise, Propheten und Lehrer verkörpern ihre Positionen auch unabhängig von ihrer momentanen Sprechposition. Der *parrhesiastes* ist nur dann *parrhesiast*, wenn er wahrspricht. Ebenso wie der Redliche nur dann redlich ist, wenn er redlich redet, wenn er performativ wahrspricht, das heißt, wenn er sich (als Wahrsprecher) mit dem Wahrsprechen ins Spiel bringt und aufs Spiel setzt.

Redlichkeit zeigt sich als eine Form des Wahrsprechens, die bei Nietzsche immer rhetorisch ist und insofern auch immer performativ, als sich das Subjekt im Akt des Sprechens konstituiert und sich als wahrsprechendes (aufs Spiel) setzt. Damit ist das Risiko bereits benannt, das mit dem redlichen Sprechakt einhergeht, denn mit ihm stellt sich das Subjekt ins Offen, indem es die eigenen Masken zerstört und sich so dem Adressaten ausliefert. Im Potlatsch der Rede gibt das Subjekt nicht seine Reichtümer – wie etwa Propheten, Weise und Lehrer – sondern sich selbst.

Das eindeutige und deutliche Wahrsprechen, das Foucault in der antiken *parrhesia* findet, erfährt im Zarathustra eine wesentliche Umschrift: Die nicht versiegen wollende Quelle der Rede, wie sie in verschiedenen Reden im *Zarathustra* zu finden ist,

[102] Zu diesen Ausführungen siehe vor allem die erste Stunde der Vorlesung I vom 1. Februar 1984 in *Le courage de la vérité* (fr. 3ff.; dt. 13ff.)

scheint dann und wann aus der Not heraus zu entstehen, sich im Reden immer wieder neu generieren zu wollen, bis sich die Rede zu einem Schrei steigert, in dem die Worte konturlos ineinander übergehen. Dieser Schrei ist im *Zarathustra* immer wieder zu hören: Von der Vorrede – „Spracht ihr schon so? Schriet ihr schon so? Ach, dass ich euch schon so schreien gehört hätte!" – und dem Schrei des Possenreißers – „er stiess ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war" – über die schreiende Wahrheit in „Von alten und jungen Weiblein" und Zarathustras Alptraum-Schrei, dem Schrei des Hirten, der von einem Schrei Zarathustras abgelöst wird, bis zum Notschrei, der fast den gesamten vierten Teil durchzieht (Za I 16; 21; 86; II 174; II 201). Wenn sich die Rede als Schrei an der Grenze zur Artikulation positioniert, besteht das Wahrsprechen am entschiedensten auf seinen (Nicht-)Ort außerhalb jeglicher Verifikation.[103]

In ihrer Funktion als preisgebende und wahrhafte Rede ist die Redlichkeit angesichts der westlichen Metaphysik vielleicht das, was der Wahnsinn bei Foucault angesichts der Psychologie ist:

> Daß die Psychologie niemals den Wahnsinn meistern kann, hat einen Grund: die Psychologie ist in unserer Welt erst möglich geworden, als der Wahnsinn bereits gemeistert, als er vom Drama schon ausgeschlossen war. Und wenn der Blitz, ein Schrei, bei Nerval oder bei Artaud, bei Nietzsche oder Roussel wieder auftaucht, so verstummt die Psychologie ihrerseits und steht wortlos vor dieser Sprache, die den Sinn *ihrer* Worte jenem tragischen Aufriß und jener Freiheit entlehnt, denen gegenüber die bloße Existenz von „Psychologen" dem heutigen Menschen ein bedrückendes Vergessen gewährleistet. (Foucault *Psychologie und Geisteskrankheit* 132)

[103] Zum Schrei und zum Schrei als Nicht-Ort siehe Joseph Vogl (2013).

Vielleicht obliegt es im *Zarathustra* der Redlichkeit, der Logik der Metaphysik beizukommen ohne ihr Äquivalent zu bilden. Die redliche Rede wird zu einem Schrei der Philosophie, der nicht danach trachtet, Wahrheiten zu (er)finden, sondern danach, sich im Wahrsprechen zu konstituieren. Darin folgt die Redlichkeit einer Begierde, die laut und hörbar ist – und wahrhaft: „Jedes redlichen Schritt redet; die Katze aber stiehlt sich über den Boden weg. Siehe, katzenhaft kommt der Mond daher und unredlich. —“ (Za II 156). Die „Rein–Erkennenden“, wie Zarathustra sie nennt, heucheln bezüglich ihrer Begierden und behaupten, dass sie das Irdische verachten. Deswegen werden sie nie gebären „und wenn [sie] auch breit und trächtig am Horizonte“ liegen (Za II 156f). Wahrheiten, die geboren werden, sind jene, die nicht dazu gebraucht werden, Begierden zu verdecken, indem über sie „hinweggelogen“ wird (Za II 156). Wahrheiten, die geboren werden, sind die Wahrheiten einer Rede, die offenlegt und preisgibt, die selbst neue Wahrheiten erzeugt, sich dadurch selbst preisgibt und aufs Spiel setzt. Nietzsches Zarathustra ist nicht nur als Figur, sondern auch als Text ein Schrei riskanter Philosophie, die, weil und indem sie wahrspricht, sich selbst das Risiko ist.

3. Kapitel

Redlichkeit auf dem Schlachtfeld

Heinrich von Kleist

> Eine Nietzsche-Redlichkeit hat nicht ein Zollbreit mehr gemein mit dem haustierhaften, gezähmten, durchaus temperierten Vorsichtsinstinkt der Händler und ebensowenig mit der vierschrötigen bullenhaften Michael Kohlhaas-Redlichkeit mancher Denker …, die, mit Scheuklappen rechts und links, nur auf eine, nur auf ihre Wahrheit tollwütig losstürzen. (Zweig, Der Kampf mit dem Dämon 266)

Immer wieder steht das Thema der Gewalt im Zentrum von Untersuchungen zu Kleists Texten.[104] Die folgenden Auseinandersetzungen mit „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, *Amphitryon*, *Penthesilea* und „Michael Kohlhaas“[105] folgen dieser Tendenz insofern, als sie der Frage nachgehen, wie sich Redlichkeit zeigt und zur Darstellung kommt, wenn sie im Angesicht von Gewalt stattfindet. Die Lektüren eruieren, wie sich Redlichkeit denken lässt in einer Welt, in der Körper, Dinge, Sprache, Rede, Schrift, Figuralität, Literalität, austauschbar werden und sich gegenseitig sowohl generieren als auch verletzen und zerstören. Welche Wirkweisen, Darstellungen und Funktionen also hat Redlichkeit, wenn sie sich immer auf dem Schlachtfeld befindet und sie nie weiß, welche Tücken, Finten und Hinterhalte sich hier

[104] Siehe zum Beispiel Hansjörg Bay (2004), Maximilian Bergenruen und Roland Borgards (2007), Mathieu Carrièr (1990), Michel Chaouli (1998), Bernhard Greiner (2012), Manfred Schneider (2001), Anthony Stephens (1999), Dimitris Vardoulakis (2013), Irmela Krüger-Fürhoff (2001).

[105] Kleists Texte werden, soweit nicht anders angegeben, im Text nach der Brandenburger Ausgabe zitiert: Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe* (1988ff.) Prosatexte und Aufsätze werden wie folgt zitiert: (BA Kürzel, Band, Seite), bei den Dramen wird der Vers angegeben.

verbergen? Das Schlachtfeld zeigt sich bei Kleist in verschiedenen Formen, etwas als Szene der *Penthesilea*, als ein von Naturgewalten verursachter Trümmerhaufen in *Das Erdbeben von Chili*, als rhetorisches Schlachtfeld in „Über die allmähliche Verfertigung der Gendanken beim Reden" oder etwa als syntaktisches, wie es in vielen Versen, Erzählungen und Anekdoten zu finden ist. Bei Kleist ist Krieg kein Ausnahmezustand und damit der Stoff für das Theater oder die Erzählung, sondern der Normalzustand, aus dem heraus Kleist dann die Welt aus den Fugen heben kann (Schneider 104ff).[106] Kleist interessiert also weniger das Schlachtfeld, als vielmehr das, was selbst noch das Schlachtfeld erschüttert – und sollte es die Ordnung sein. Der Krieg, der das Schlachtfeld begleitet, bedeutet immer auch das gewaltsame Lösen von Bindungen und Verträgen (Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus* 483). Bei Kleist heißt das nicht nur, dass Verträge zwischen Göttern und Menschen, Souverän und Volk, Eltern und Kindern gelöst werden, sondern auch zwischen Signifikat und Signifikant (Amphitryon), zwischen Ich und anderem Ich (die Begegnung zwischen Sosias und Merkur), zwischen Innen und Außen (*Penthesiela*). Kleists Figuren versuchen in und mit diesen gelösten Verbindungen zu agieren, wobei die Frage danach, ob dieser Versuch erfolgreich oder erfolglos sein wird, keinen logischen Strategien unterliegt. Die offenen Enden gelöster Bindungen suchen sich wie freie Radikale neue Verbindungen und gehen neue Verträge ein, deren Verlauf auch deswegen ungewiss ist, weil die Bindungen keine Beständigkeit haben. Eine dieser brisanten Verbindungen ist sicherlich die zwischen Körper und Sprache, die es erlaubt, Redlichkeit zum einen in ihrer Verschränkung mit Körperlichkeit,

[106] Vor allem in den letzten Jahren gab es einige Untersuchungen, die Kleists Texte in einen Bezug zu Giorgio Agambens Ausführungen zum Ausnahmezustand gesetzt haben. Siehe unter anderem Bergenruen und Borgards (2007), Davide Giuriato (2011) und Christiane Frey (2006).

zum anderen im Angesicht von Gewalt zu perspektivieren. Die folgenden Lektüren gehen unter anderem den Fragen nach, ob Redlichkeit, wo sie Gefahren ausgesetzt ist, eine Form der *parrhesia* ist. Ist also Redlichkeit auf dem Schlachtfeld ein Wahrsprechen im Angesicht des Feindes und des Todes? Und stellt sich Redlichkeit der Gewalt entgegen oder ist sie selbst eine Form der Gewalt?

Die Analysen der ersten drei Unterkapitel setzen sich vor allem mit den Verbindungen von Körper, Sprache, Gewalt auseinander und diskutieren Möglichkeiten von Wahrhaftigkeit und Wahrsprechen. Die das Kleist-Kapitel abschließende Lektüre von „Michael Kohlhaas" diskutiert die Möglichkeit von Redlichkeit unter diesen Voraussetzungen und reflektiert unter Berücksichtigung der sprechakttheoretisch und rhetorisch relevanten Ergebnisse der vorhergehenden Analysen die Dynamik der Redlichkeit in Kleists Novelle. Berechtigterweise wird Kleist häufig vor dem Hintergrund der Aufklärung gelesen, die Kleist gleichermaßen mit Faszination bezüglich ihrer Gesetzmäßigkeiten, wie auch Entsetzen bezüglich der Totalität ihrer Ideale begegnete.[107] Redlichkeit ist eine von der Aufklärung propagierte Tugend und Kleists Texte sind, wie die folgenden Lektüren zeigen, eine Reflexion der Bedingungen und Dynamiken dieser Tugend.

[107] Zu Kleists Verhältnis zur Aufklärung siehe vor allem die Untersuchungen und Herausgeberschaften von Tim Mehigan (z.B. 2000 und 2013).

3.1 Performanz und Risiko des Redens in „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“

Laut Titel geht es in Kleists Texts „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ um die Rede,[108] weswegen er für eine Lektüre der Redlichkeit als Modus des Redens besonders vielversprechend ist. Kleist schreibt sich mit diesem Text einerseits zwar in die zeitgenössische sprachphilosophische Debatte um das Verhältnis von Sprache und Gedanken ein – um sie zu durchkreuzen – er hebt aber gleichzeitig die Rolle der Rede hervor:[109]

> Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede Vorschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus … (BA VG II/9 27f.)

[108] Vgl. zum Beispiel Jill Ann Kowalik, die zeigt, inwiefern es in der „allmählichen Verfertigung“ vor allem um den Gebrauch der Sprache geht (1989). Einige gewinnbringenden Lektüren der „allmählichen Verfertigung“ konzentrieren sich vor allem auf das Verhältnis von Bewusstsein und Sprache. Siehe zum Beispiel Dominik Pass (2003) und Jennifer Pavlik (2013). Letztere liest in ihrem Artikel „Normierung durch (Pro)Thesen“ die „allmähliche Verfertigung“ mit Foucault und analysiert, inwiefern der Text eine radikale Umdeutung von dem der Sprache mächtigen und autonom über sie verfügenden Subjekt der Aufklärung sei. Sie liest in der „allmählichen Verfertigung“ ein Subjekt, das der Sprache zum Opfer falle, weil die Sprache vom Bewusstsein unabhängig und diesem vorgelagert sei (67). Das Subjekt müsse sich deswegen „gegenüber der Sprache und der Welt“ behaupten (ebd. 65). Peter Philip Riedl liest die „allmähliche Verfertigung“ als Text, der das res-verba Verhältnis der klassischen Rhetorik auf den Kopf stellt. Er verweist zwar auf die Simultanität von Gedanken und Sprache, meint aber auch, dass die Sprache das Bewusstsein steuere (2009).

[109] Heinrich C. Seeba liest diesen Text als Kommentar zur sprachphilosophischen Debatte zwischen Kant und Herder, in welcher Kant von der „Vorgängigkeit der Gedanken vor der Sprache, ja sogar von der Unsprachlichkeit des Denkens“ ausgehe („Kunst im Gespräch“ 91), Herder hingegen der Überzeugung gewesen sei, dass die Sprache dem Denken vorgängig sei. Laut Seeba hat Kleist sich deutlich auf die Seite Herders geschlagen und sich dadurch auch „für die Verwandlung der Erkenntnistheorie in Sprachphilosophie“ entschieden (ebd. 91f., 91). Heimböckel hingegen meint, Kleist grenze sich von Herder ab und nähere sich Wilhelm von Humboldt an, weil dieser betone, dass in der Abhängigkeit von Gedanken und Wort das letztere die Wahrheit nicht darstelle, sondern „die vorher unbekannte Wahrheit“ erst entdecke (*Emphatische Unaussprechlichkeit* 81). Zum Einfluss von Herder, Humboldt und Kant auf Kleist siehe auch Angela Esterhammer, die in ihrer Untersuchung „’The Duel’: Jurist’s Scandal oft he Speaking Body“ die Verschränkung von Sprache und Körper beziehungsweise deren gegenseitige Beeinflussung analysiert.

Die „dunkle Vorstellung“ steht von Anfang an mit dem Gesuchten, wenn auch „von fern her“, in „Verbindung“ und gewinnt im Prozess des Redens an Deutlichkeit. Dieser Prozess ist ohne wechselseitige Hervorbringung von Vorstellung, Gesuchtem und Rede gar nicht zu denken. Das, was gefunden wird, ist nichts, was ohne die Beteiligung der Rede gefunden werden könnte oder vor der Rede da wäre. Vielmehr kommt die ‚völlige Deutlichkeit’ zustande, weil sie im Prozess der Rede hergestellt wird. Die Rede ist an der ständigen Produktion und damit auch an der Veränderung des zu Findenden beteiligt.

Diese Untrennbarkeit der sich gegenseitig hervorbringenden Komponenten wird auch in folgendem Zitat deutlich:

> Ein solches Reden ist ein wahrhaft lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakten, für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse. (BA VG II/9 30)

Im Prozess des Redens greifen Sprache und Geist ineinander, sodass die Arbeit des Gemütes gleichermaßen Resultat wie auch Teil des Prozesses und jeder neue Prozess schon eine Vielzahl neuer Akte ist. Die beiden Räder an einer Achse demonstrieren diesen Prozess: Wenn die Bewegung von Sprache und Geist während des Redens nie ohne die Bewegung des jeweils Anderen funktioniert, weil das eine Rad aufgrund der Achse immer das andere in Bewegung versetzt, dann sind auch Gemüt und Achse in Bewegung. Geist und Sprache sind hier nur im Reden und aus der Differenz zum jeweils Anderen heraus produktiv. Sprache kann nicht als Repräsentation eines inneren oder geistigen Zustandes verstanden werden, was nicht zuletzt auf die Körperlichkeit des Redens und auf die Materialität der Rhetorik zurückzuführen ist:

> Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Ideen auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. (BA VG II/9 28)

Die „unartikulierten Töne“ und „in die Länge gezogenen Verbindungswörter“ verweisen darauf, dass es nicht darum geht, einen guten und passenden Ausdruck für etwas zu finden. Vielmehr geht es darum, überhaupt etwas zu sagen, Rede zu produzieren, die Produktion der Rede selbst anzukurbeln, wobei die Artikulation, die Dehnung und Ziehung der Wörter, sprich: ihre Materialität, zum entscheidenden Prozess des Verfahrens wird.[110] Diese Produktivität unterstreichend verfährt der Schreiber H. v. K. in diesem kurzen Zitat gleich mehrfach performativ.[111] Zum einen zieht er sein Schreiben, durch eben jenen Einschub, der die Ausdehnungs-Taktik beschreibt, in die Länge („und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe“). Zum anderen verwendet er selbst Kunstgriffe der Rhetorik, wenn es heißt, dass er sie manchmal „zur Fabrikation seiner Ideen auf der Werkstätte der Vernunft“ verwende. Und die Apposition führt sich mit dem Einschub „wo sie nicht nötig wäre“, der eine Apposition ist, selbst vor. Wenn der Einschub auf den vorhergehenden Satzteil „gebrauche auch wohl eine Apposition“ zurückverweist, zeigt sich, dass dieses Verfahren weder linear noch zielgerichtet ist (ebd.) Es sind vor allem die Umwege, die rückwärts gerichteten Bewegungen, das heißt

[110] Dominik Paß argumentiert in diese Richtung, wenn er meint, dass Kleist zufolge Sprache nur in der Verwendung, im Gebrauch geschehen kann („Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“ 125). Anders als er lese ich die „Verbindungswörter“ und „Töne“ nicht als Geräusche, die daraus entstehen, dass entweder die Rede oder die Gedanken zu schnell sind und sich folglich die Stimme überschlägt oder unbeabsichtigte „Fülltöne“ entstehen, sondern als Verweis auf die Materialität der Sprache (ebd. 129). Paß sieht in dieser verzögernden Sprache die Möglichkeit für die Gedanken die „Gegenwart der Kommunikation aufzuholen, der das Bewusstsein zunächst nachhinkt“ (ebd. 128).

[111] Wolfram Groddeck verweist auf die performative Struktur dieser Passage, um zu zeigen, inwiefern die hier als spontan dargestellte Rede hoch konstruiert ist („Die Inversion der Rhetorik“ 110).

auch die rhetorischen und performativen Verfahren, durch welche „die gehörige Zeit“ gewonnen wird (ebd.). Räder und Achse können sich vorwärts, rückwärts und um sich selbst bewegen. Hervorgehoben wird die stetige Bewegung der Produktion mit dem paradoxen Ende des Satzes, mit dem der Schreiber den Prozess der dunklen Vorstellung bezeichnet, die sich auf eine Weise zur Deutlichkeit ausprägt „daß die Erkenntnis zu meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist“ (VG II/9 28).[112] Auf den ersten Blick scheint die Erkenntnis hier tatsächlich mit der Periode, also mit dem Ende des Satzes fertig zu sein. Auf den zweiten Blick erweist sich dieses Ende als paradox, weil eine Periode auch einen Zeitabschnitt bezeichnet, der in regelmäßigen Abständen wiederkehrt. Wenn eine Periode „fertig“ sein kann, dann nur für eine gewisse Dauer. Bezeichnet die Periode hier hingegen einen Satz, der sich durch seine Vielgliedrigkeit, das heißt durch seine vielen Nebensätze auszeichnet, dann ist der Satz grammatisch „fertig,“ wo der Punkt platziert wird. Semantisch schließt der folgende Satz jedoch genau dort an und der Gedanke des vorhergehenden wird im neuen Satz ausgeführt, wodurch er das fast gewaltvoll gesetzte Ende seines Vorgängers, also dessen „Fertig“-Sein, ausstreicht. Es gibt weder einen Absatz im Text,[113] noch einen größeren gedanklichen Sprung: „…

[112] So meint auch Andreas Gailus, dass in der „allmählichen Verfertigung“ das, was sich aus einer Perspektive als „bloße Entdeckung einer bereits feststehenden Lösung ausnimmt, aus einer anderen Perspektive ein schöpferischer Akt ist, die Erfindung eines neuen Gedankens“ und dass damit in diesem Text das epistemologische Feld überschritten werde (*Passions of the Sign* 156). Wobei sich noch zeigen wird, dass auch das Erfinden, beziehungsweise der schöpferische Akt, in diesem Text problematisch wird. Auch Groddeck weist darauf hin, dass Kleists Aufsatz „bei der Grenze oder gar beim Versagen des reinen, wissenschaftlichen Erkennens” einsetze und zur „Vorwärtsflucht ins Chaos der Sprache” rate („Die Inversion der Rhetorik“ 105).

[113] Rohrwasser verweist darauf, dass es im Text keine Absätze gibt, was seiner Meinung nach darauf hinweise, dass der Text keine Verfertigung von Gedanken darstelle, sondern vielmehr den Eindruck hinterlasse, dass es sich bei dem Text um eine Assoziationskette Kleists handle („Eine Bombenpost“ 154). Groddeck nimmt darauf Bezug und argumentiert, dass diese scheinbare Unmittelbarkeit des Schreibens, die den Redefluss vielleicht simulieren soll, derart von rhetorischen Raffinessen durchzogen sei, dass der Brief zeige, inwieweit die Gedanken vor der Rede fertig gewesen seien („Die Inversion der Rhetorik“ 110).

dergestalt, daß die Erkenntnis zu meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe Verbindungswörter in die Länge … " (BA VG II/9 28). Der neue Satz wird im Ende des vorhergehenden Satzes gefunden, so dass der folgende aus dem vorhergehenden Satz gleichsam seinen Anfang zieht.

Wie der Punkt am Ende des Satzes, wird auch das Ende der Erkenntnis gesetzt, das ohne diese Setzung zu keinem Ende kommen würde. Dadurch wird eine Erkenntnis als Markierung oder Endpunkt eines Erkenntnisprozesses als performativer Akt ausgewiesen, insofern das Ende eines Prozesses immer ein Akt der Setzung ist. Der Akt des Setzens bestimmt nicht nur das Ende, sondern auch den Anfang des Satzes. Sowohl im obigen Zitat– „wenn ich nur dreist damit den Anfang mache" – als auch an anderer Stelle wird auf diesen Setzungsakt verwiesen, indem der Brief ihn explizit markiert: „Aber die Überzeugung … machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen" (BA VG II/9 28). Eine Aussage markiert demnach ihren Anfang mit der Aussage ‚Ich fange jetzt an…' wodurch das Reden/der Anfang immer schon bereits vollzogen wurde.[114] Einen Anfang, wie auch ein Ende, kann dann aber nur grammatisch gedacht werden, weil es einen Anfang der Rede nicht gibt. Jedes Setzen eines Anfangs wird, wie Bettine Menke meint, immer ein Ein-setzen in ein System von Zeichen und Tropen gewesen sein („Anfangen" 24).[115] Durch die Unmöglichkeit des Anfangs und des Endes ist die Setzung nicht als „sich selbst begründende und über sich selbst … souverän

[114] Vgl. Bettine Menke: „Das Anfangen der Rede ist ein paradoxal gespannter oder sogar aporetisch blockierter Vorgang, obwohl wir, wenn wir ‚den Anfang' hören oder lesen, uns je schon nach dem Angefangen-Sein und im Text befinden" („Anfangen" 17). Zum Anfang als Stottern bei Kleist siehe auch Neumanns Untersuchung „Das Stocken der Sprache" (1994).

[115] Dabei wird sich, wie Menke zeigt, der Einsatz selbst als reiner Einsatz löschen, weil jeder Einsatz der Rede immer schon sprachlich geworden ist („Anfangen" 24). Zum Einsatz der Rede und zum Anfang, der kein Anfang ist, siehe auch Ekkehard Zeebs *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte* (1995).

verfügende“ konzipiert, „sondern vielmehr als ein Sich-Aussetzen an die Zufälle der ‚Umstände’, unter denen die Rede ergeht, die … deren Produktivität erst ermöglichen“ (Menke, „Anfangen“ 17)

Dass die Bewegung des Sich-Aussetzens in Kleists Texten absolut riskant ist, wird am Beispiel Mirabeaus deutlich. Denn dieser setzt sich mit seiner Rede nicht nur völlig ungewissen Zuständen, sondern auch den Bajonetten aus: Das Ein-setzen in die Rede ist zugleich der Einsatz des Lebens. Denn wenn Mirabeau sich erklärt – „Und damit *ich mich* Ihnen ganz deutlich erkläre“ (BA VG II/9 29, Hervorhebungen von NT) –, dann vollzieht er nicht nur einen expliziten performativen Sprechakt, sondern setzt sich, weil er den Befehl des Königs missachtet, dem Risiko des Todes aus.[116] Gleichzeitig setzt er sich, wie Foucault es bezügliches des *parrhesiastes* formuliert, in eine Beziehung zu sich selbst – „ich mich“ – und bindet sich an seine eigene Wahrheit. Er konstituiert sich im Akt des Redens als Wahrsprecher und setzt sich aufs Spiel. Was hier am Beispiel Mirabeaus als Einsatz des Lebens, d.h. als Reaktion auf einen Sprechakt dargestellt wird, ist gleichzeitig die Inszenierung eines Sprechaktes, der sich selbst das Risiko ist. Denn wenn es heißt: „ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß“ (BA VG II/9 28), dann verweist das zwar auf die Erwähnung der Bajonette im letzten Satz Mirabeaus – „so sagen Sie ihrem Könige, daß wir unsere Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden“ (BA VG II/9 29) – es bezeichnet aber gleichzeitig die Rede Mirabeaus als Bajonette, bezeichnet also den Sprechakt als Waffe. Die Rede selbst wird bei Kleist zum Bajonett

[116] Deswegen würde ich hier nicht nur von einer Rede sprechen, die einer Handlung gleichkommt (Rohrwasser „Bombenpost“ 158), sondern Handlung ist.

und unterscheidet sich dadurch vom *parrhesiastischen* Sprechen im Angesicht des Tyrannen bei Foucault.

Dass dieses Risiko aber durchaus nicht nur negativ konnotiert ist, wird am Beispiel mit H. v. K.'s Schwester deutlich, die im Gespräch fortwährend im Begriff ist, ihn zu unterbrechen. Das Gemüt des Redners wird durch den „Versuch von außen, ihm [dem Gemüt] die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen" angeregt, schneller zu arbeiten (VG II 28). Die Schwester ist die Andere, die zum Feind wird[117] – in der Terminologie Foucaults zur Todesdrohung – wenn sie dem Redner die Rede entwenden will.[118] Wenn das Gemüt dann wiederum mit einem General vergleichen wird, befindet sich die Rede auch hier auf dem Schlachtfeld.

Auf unterschiedlichste Weisen werden die Risiken der einzelnen Situationen in der „allmählichen Verfertigung" bewertet,[119] oder anders: der Text entsteht erst entlang der Darstellung verschiedener Risiken. So könnte man die Beobachtung von Gailus, Kleists Sprechen operiere „unter der Bedingung einer permanenten Krise" („Verwandlung der Geschichte" 158), umformulieren und behaupten: Kleists Rede operiert unter der Bedingung eines permanenten Risikos. Das wird unterstrichen durch

---

[117] Vgl. Gailus („Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen" 157). Günther Blamberger hebt vor allem agonale Strukturen in der „allmählichen Verfertigung hervor (dazu gehört auch die Situation mit der Schwester) und verweist auf den Zusammenhang dieser Strukturen mit kreativen Prozessen („Das Geheimnis des Schöpferischen" 12ff.). Campe weist darauf hin, dass auch die andere Sprache – Französisch – die „eigentlich die des Feindes" ist, ebenfalls in den Brief einfließt („Verfahren" 10), was ebenso auf die Spannung des Kampfes verweist. Auch Riedl schreibt, dass „der Dialog bei Kleist, auch der nonverbale, den Charakter eines Kampfes" annehme („Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken" 151).

[118] Die Schwester will aber eine Rede entwenden, die dem Redner ohnehin nicht gehört und derer er sich nie vollständig bemächtigen wird, weil er sie zwar besitzen, sie aber nie als sein Eigentum bezeichnen kann (Menke, „Anfangen" 35). Deswegen fehlt dem Redner im Examen die Rede, wenn es heißt: „Was ist Eigentum?" (ebd.) Menke zeigt, inwiefern bei Kleist, die „'eigene' Rede … von woanders her zugestellt" wird (ebd.).

[119] So meint auch Günter Blamberger, dass Kleist unter anderem in der „allmählichen Verfertigung" das Risiko aktiv suche („Das Geheimnis des Schöpferischen" 41).

die Bemühung von Kriegsmetaphern, die vor allem zeigt, dass Redende sich auf dem Schlachtfeld und in Lebensgefahr befinden.[120] An „die Stelle der Wissensfrage“ tritt so bei Kleist „das Problem des Überlebens“ im Reden (Gailus, „Verwandlung der Geschichte“ 158).

Die Wissensfrage wird insofern abgelöst, als hier nicht mehr im Zentrum steht, ob und wie Sprache repräsentieren kann und inwiefern sie angesichts eines authentischen Ausdrucks innerer Zustände versagen muss. Vielmehr steht ihre agonale Qualität im Zentrum des Briefes. Rede ist damit in diesem Text anders zu verstehen als jene Unzulänglichkeit der Sprache, die Kleist zum Beispiel in seinen Briefen immer wieder thematisiert und die in der Forschung häufig als Sprachskepsis oder Sprachkrise diskutiert wird.[121] Vor allem gegenüber Wilhelmine von Zenge betont und bedauert Kleist, dass er sein Herz nicht aufschreiben kann: „Du willst aber schwarz auf weiß sehen, und so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier malen, wobei Du aber nie vergessen mußt, daß es bloße Kopie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann” (BA IV/ 1, 20./21. Aug. 1800, 180). Und an anderer Stelle heißt es: „Ich

[120] Siehe dazu unter anderen Mathieu Carrière, der zeigt, inwiefern v.a. die Gemüts-Rede bei Kleist „eine Form des Krieges” ist („Für eine Literatur des Krieges“ 63). Das Gemüt ist laut Carrière wiederum „die Aktion, das Klima oder der Ort, der jedesmal dort Koordinaten bekommt, wo ein maschinistisches Agencement entsteht …“ (ebd. 62). Urs Strässle betont, dass eigentlich jede Situation in der „allmählichen Verfertigung“ mit Metaphern des Krieges untermauert werde („Heinrich von Kleist: Die Keilförmige Vernunft“ 164f.) und auch Rohrwasser verweist auf die exzessive Kriegsmetaphorik („Eine Bombenpost“ 157ff.).

[121] Die Forschungsliteratur zu Kleists Sprache und Sprachkrise ist mittlerweile beinahe unüberschaubar. Häufig wird darauf verwiesen, dass sich im Zusammenhang mit Kleists sogenannter Kant-Krise eine gewisse Wende in Kleists Schreiben vollzogen habe, die sich von einem Sprachoptimismus im Zeichen der Aufklärung zu einer Sprachskepsis und sogar zu einem Ekel vor der Sprache gesteigert habe. Viele dieser Studien verbinden die Untersuchung der Sprache mit der (Sprach)Gewalt. So zum Beispiel Helmut Arntzen (1980) und Anthony Stephens (1999). Allgemeiner zu Sprache und Sprachkrise siehe zum Beispiel Hans Heinz Holz (1962) sowie den einschlägigen Aufsatz von Max Kommerell „Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist“ (1944). Zu einem kurzen Überblick über einige Studien zu Kleists Sprache siehe auch Andrea Bartls Eintrag im *Kleist-Handbuch* „Sprache“ (361-363).

weiß nicht, was ich Dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. – Dummer Gedanke!" (BA IV/ 1, 13./14. März 1803, 244). Die Rede der „allmählichen Verfertigung" ist kein Kampf um den richtigen und passenden Ausdruck. Mit dem Brief gewinnt sie ein eigenes Leben und eine eigene Dynamik, die mit den Gedanken zwar im Zusammenhang steht, ihnen aber nicht untergeordnet wird. Ausschlaggebend ist bei dieser Rede die Körperlichkeit, die mit und in der Rede auf dem Spiel steht.

Das Risiko des Redens ergreift das ganze Subjekt, wenn sein Setzen zum einen immer ein Ein-setzen in ein unsicheres Feld von Zeichen ist und Reden zum anderen eine Bewegung des (dauerhaften) Sich-Aussetzens bedeutet. So ist in der „allmähliche Verfertigung" auch derjenige, der schnell sprechen kann, in einem klaren Vorteil, weil „er gleichsam mehr Truppen ins Feld" führt (BA VG II/9 28). Kleists Beispiel missglückter Sprechakte von „Leute[n], die sich, weil sie sich der Sprache nicht mächtig fühlen […] plötzlich mit einer zuckenden Bewegung die Sprache an sich reißen und etwas Unverständliches zur Welt bringen," markiert also nicht nur eine Lappalie, sondern eine Niederlage in einer Schlacht, die immer wieder aufs Neue ausgetragen wird (BA VG II/9 28). Das Risiko des im Krieg Gefallenen oder Verschollenen ist auch dem Text selbst eigeschrieben, wenn es am Ende heißt „Fortsetzung folgt" (BA VG II/9 32). Diese Ankündigung verweist auf das Ende als Nicht-Ende, auf den Text als Periode und auf seine Unvollständigkeit. Sei es aufgrund von Verlust oder versäumter Einhaltung: der Text stellt seine eigene (Unter)Brechung dar und verweist auf sein eigenes Risiko. Er

performiert das Risiko, von dem er spricht, indem das Ende des Sich-Aussetzens offen ist und suspendiert wird.

Wie kann sich Redlichkeit als Modus dieser Rede artikulieren, wenn sie nie wissen kann, was bei ihrem Ein- und sich-Aussetzen passieren wird? Wie, wenn sie immer unartikulierte Töne hervorbringt? Wenn wahre Rede mit Bajonetten vergleichbar ist, die sich auch gegen sich selbst richten, hat dann auch Redlichkeit eine selbstzerstörerische und selbstvernichtende Tendenz? Durch die Materialität der Rede und ihre agonale Struktur, setzen sich Sprechende im Reden einem Risiko aus, das nicht die Bedrohung eines Arguments und einer diskursiven Position ist, sondern die des Lebens.

3.2 Wahrhaftigkeit des Nicht-Wissens

Amphitryon

Im *Amphitryon* wird gern verlangt, dass die Adressierten alles sagen, in einem gewissen Sinne also *parrhesia* betreiben: „Und steh mir Rede, pünktlich, Wort für Wort" fordert Amphitryon Sosias auf (V 619); seinem Volk befiehlt er: „Und sagt mir an, und sprecht, und steht mir Rede:/ Wer bin ich?" (V 2110f.) und Merkur weist Amphitryon mit den Worten zurecht: „Sprich, soll man dir Rede stehen" (V 1719). Von Merkur in Sosias' Gestalt erfahren wir jedoch, dass ein Zuviel der Rede auch nicht erwünscht ist: „Denn ich bin, sag ich dir, Sosias,/ … dem man / Noch kürzlich fünfzig auf den Hintern zählte, / Weil er zu weit die Redlichkeit getrieben" (V 310ff.). Derselbe, der Sosias unter Drohungen auffordert (V 600), ihm Rede zu stehen, bestraft ihn für ein ‚Zuviel der Rede'. Eine erneute Bestrafung droht ihm, wenn Merkur, in der Gestalt von Sosias,

Amphitryon reizt: „Ich zittre selbst, Sosias, wenn ich denke,/ Was du mit diesen Reden dir bereitest. /Wie viele Schläg entsetzlich warten dein!" (V1740ff.) Die Schläge, die Sosias riskiert, wenn er redlich – das heißt hier auch: redefreudig – ist, verweisen auf ein grundlegenderes Risiko, das die Figuren im *Amphitryon* eingehen: Sie laufen immer Gefahr, mehr oder weniger zu sagen, als sie zu sagen meinen. Einerseits sind die Figuren angehalten zu reden und sich zu erklären, andererseits hat das, was sie sagen, immer auch überschüssige Bedeutung, von der sie nichts wissen und deren Auswirkung sie dementsprechend nicht kalkulieren können.

Erika Fischer-Lichte stellt in ihrer Untersuchung „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption" (2001) dem semantischen Körper des Theaters der Aufklärung den Kleistschen performativen Körper gegenüber und zeigt, wie sich der Prinz im *Prinz von Homburg* mit seinen gestischen Handlungen den Deutungsversuchen seiner Zuschauer im Stück permanent entzieht, weil die Deutungen nicht im Zeichencharakter aufgehen, wodurch ein körperlicher Überschuss generiert wird („Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption" 27). Fischer-Lichte folgt mit dieser Argumentation einem Weg, den Paul de Man in *The Rhetoric of Romaniticism* (1984) eingeschlagen hat und dem auch ich hier zum Teil folgen werde. De Man arbeitet im Marionettentheater die Gefahr, die tödlichen Fallen heraus, welche der Kleistsche Text mit seinen Finten produziert. Beiden, de Man und Fischer-Lichte geht es darum, zu zeigen, dass sich die Texte, denen sie sich jeweils widmen, der Deutbarkeit entziehen und damit jeglichen Versuchen, Texte und Figuren zu entschlüsseln. Anhand einer Geschichte aus dem Marionettentheater, in welcher Herr C. von seiner Begegnung mit dem fechtenden Bären erzählt, entwickelt de Man seine Lektüre. Herrn C., selbst ein guter

Fechter mit besonderem Talent im fintieren, gelingt es nicht, den Bären zu täuschen. Die echten Stöße weiß der Bär jedes Mal zu parieren. De Man zeigt, dass, ebenso wie C.'s Stöße immer „in error" und „off-target" sind („Aesthetic Formalization" 285), jede Interpretation an dem Versuch, die Wahrheit des Textes zu treffen, scheitern muss. Es gibt also eine Parallele zwischen den Figuren Kleists, die versuchen, die Welt zu entziffern und zu verstehen, und der Lektüre von Kleists Texten, die sich der Erkennbarkeit und dem Verstehen entziehen.

Inwiefern das im *Amphitryon* auch ein Problem der Rede ist, macht bereits Sosias' Bericht an Amphitryon deutlich, in dem die rhetorische mit der wahren Rede erst kontrastiert, dann aber Letztere karikiert und folglich als Farce demaskiert wird: Der Aufforderung Amphitryons „Und steh mir Rede, pünktlich, Wort für Wort" (V 619) will Sosias zwar nachkommen, bittet ihn aber vorab den Ton „der Verhandlung anzugeben," weil er weiß, dass sein „Geschwätz" ihn „an den Galgen bringen" könnte (V 622, 602f.):

> Soll ich nach meiner Überzeugung reden,
> Ein ehrlicher Kerl, versteht mich, oder so,
> Wie es bei Hofe üblich, mit euch zu sprechen?
> Sag ich euch dreist die Wahrheit, oder soll ich
> Mich wie ein wohlerzogener Mensch betragen? (V 623ff.)

In dieser Unterhaltung schlägt Sosias zwar gewissermaßen die Möglichkeit eines Sprechens jenseits von Rhetorik vor, negiert sie dann in seiner Rede jedoch. Denn auch Sosias' „wahrhaftige" Berichterstattung ohne „Fratzen" ist keinesfalls frei von rhetorischen Wendungen und Finessen (V 664, 628). Auf die Frage Amphitryons, was Sosias gemacht habe, nachdem er den Befehl bekommen hat, Alkmene auszurichten, dass Amphitryon heimkehren wird, antwortet Sosias:

> AMPHITRYON. Auf den Befehl, den ich dir gab – ?
> SOSIAS. Ging ich

Durch eine Höllenfinsternis, als wäre
Der Tag zehntausend Klaftern tief versunken,
Euch allen Teufeln, und den Auftrag gebend,
Den Weg nach Theben, und die Königsburg.“ (V 633ff.)

Nicht nur zeigt sich hier, dass auch wahre Rede nicht auf Kunstgriffe verzichten kann – zum Beispiel bezeichnet Sosias die Nacht als Höllenfinsternis –, dieses Zitat zeitigt darüber hinaus auch noch ein philologisches Skandalon. Wie Peter Szondi meint, hat die Forschung sich zum Teil darauf geeinigt, dass es sich bei „und die Königsburg“ um einen Kasusfehler handele, weil es grammatikalisch korrekt „Den Weg nach Theben, und *der* Königsburg“ (Hervorhebung von NT) heißen müsse. Szondi hingegen meint, dass man „und die Königsburg“ ebenso gut als eine kühne Fernstellung lesen könne. Dann würde sich die Königsburg auf „Euch allen Teufeln“ rückbeziehen. Aufgrund der beiden Möglichkeiten sei die Philologie mit einer Textpassage konfrontiert, über deren Bedeutung kein endgültiges Urteil gefällt werden könne. Laut Szondi besteht ihre Signifikanz genau darin, dass sie die Frage nach Bedeutung aufwerfe (*Hölderlin-Studien* 29f.) Und es ist diese Ambiguität, die für die Philologie zum Skandalon werde. Szondi hingegen argumentiert mit diesem Zitat für eine Philologie als perpetuierende Erkenntnis, die, statt eine Entscheidung über Fehler oder Fernstellung zu treffen, die Textstellen immer wieder neu evaluiert (*Hölderlin-Studien* 30). Sosias’ Rede performiert hier gleichermaßen die Unmöglichkeit, außerhalb der Rhetorik zu sprechen sowie die Unsicherheit darüber, ob das Gesagte noch weitere Finten und Unentscheidbarkeiten hervorbringt. Amphitryons Frage „Wie soll ich das verstehn?“ (V 650) richtet sich dann nicht nur auf das von Sosias berichtete Geschehen, sondern vor allem auf die Sprache und ihre Bedeutung, die sich im *Amphitryon* mindestens verdoppelt hat.

Wie Amphitryon das verstehen soll, weiß allerdings auch Sosias nicht: „Wie Ihrs verstehen sollt?/ Mein Seel! Da fragt ihr mich zu viel. Sosias störte mich, da ich mich übte“ (V 650f.). Sosias kann zwar von seiner Begegnung mit Merkur berichtet, kann aber nicht verstehen, was er berichtet, weil Merkur als der gespenstische Andere, als jenes Ich, „Nicht dieses Ich von hier,/ Doch das vermaledeite Ich vom Hause,“ dass „das alleinge Ich will sein“ und also „das Ich, das mich halb tot geprügelt hat“ immer mitredet (V 728f.; 745; 747). Die Anwesenheit Merkurs bedeutet, dass sich Sosias Körper verdoppelt und in dieser Verdoppelung verdoppelt sich die dem Verstand nicht mehr zugängliche Rhetorik des zweiten Ich.[122] Deutlicher als mit der Doppelgänger-Struktur kann die Überlegung, dass der Körper, der hier zugleich einer und zwei ist, immer mitspricht und dadurch überschüssige Bedeutung generiert, vielleicht nicht gezeigt werden.

Das Mitsprechen des zweiten Ich verweist gleichsam auf das für den Bedeutungsüberschuss konstitutive Nicht-Wissen der Figuren, das vor allem durch die Verdoppelung der Zeichen hervorgerufen wird: „Was seh ich? Himmel! Zwei Amphitryonen“ (V 1840). Die Verdoppelung verlagert oder usurpiert die Referenz nicht nur, wie Sosias glaubt – „Und kurz bin ich entsosiatisiert,/ Wie man Euch entamphitryonisirt.“ (V 2158f) – , sondern sie streicht sie aus: „Mein Seel, der Platz ist

[122] Ähnlich, jedoch ohne die Anwesenheit eines zweiten Körpers, zeigt Monika Schmitz-Emans anhand von Kleists *Der zerbrochene Krug,* dass Metaphern immer mehr Wahrheit verbürgen, als Sprechende wissen können: „Vordergründig setzt hier Adams Arbeit an seinem Lügengespinst ein, hinter der Lüge scheint jedoch sofort die Wahrheit hervor. Das jeweils buchstäblich Gesagte verweist auf etwas Unausgesprochenes, das – bildlich gesprochen – ›hinter‹ den Worten steckt. Das buchstäblich Gesagte ist (zumindest, was Adam angeht) verlogen: Trug, Schein, falsche Vorspiegelung. Und doch ist sein Gerede von einer hintergründigen Wahrheit, und zwar deshalb, weil die Sprache (ohne daß es dem jeweiligen Benutzer bewußt sein oder er dies wollen mag) eine metaphorische Dimension besitzt. Die gesprächsweise verwendeten Metaphern sagen von sich aus mehr, als ihnen zu sagen zugedacht ist, sie geben mehr Licht, als ihre Benutzer es ahnen und wollen mögen. Dies bedeutet unter anderem, daß Metaphern gegen denjenigen zeugen können, der sie verwendet, daß man also nicht Herr seiner Worte ist.“ („Das Verschwinden der Bilder als Geschichtsphilosophisches Gleichnis“ 48).

leer“ (V 896). Die Götter sind allerdings nicht Ursache oder einziger Grund potenzierter Zeichen. Mit seiner Theaterprobe verdoppelt Sosias bereits zu Beginn des Stücks die Szene[123] und auch Alkmene verdoppelt sich gewissermaßen selbst, wenn sie sich aufs Schlachtfeld träumt (V 930ff.).

Verdoppelung und Ausstreichung werden von den Figuren vor allem deswegen als so radikal wahrgenommen, weil sie, wie Gerhard Neumann schreibt, eine Erschütterung des Eigennamens darstellen („Hexenküche und Abendmahl“ 173).[124] Der Eigenname, so Neumann, soll doch eigentlich im Kontrast zu den deiktischen Pronomen ‚ich’ und ‚du’[125] von Individualität und individueller Verwendung zeugen (ebd. 175). Wenn aber die Verse „Sosias! Welch’ ein Sosias! Was für / Ein Galgenstrick, Halunke, von Sosias,“ metrisch korrekt gelesen werden (V 653f.), liegt die Hebung des Namens Sosias zweimal auf der mittleren Silbe und einmal auf der ersten. Und so wird, wie Szondi bemerkt, die Auffassung eines individuellen Eigennamens bis in die Mikroebene hinein erschüttert (*Schriften II* 51).[126] Dass es eine bürgende Instanz für die Bedeutung von Zeichen nicht gibt, zeigt sich vor allem immer dann, wenn sich die Sterblichen im Stück an die Götter wenden:

> Wer von euch beiden ist Amphitryon?
> Ihr seid es, gut; doch jener ist es auch.
> Wo ist des Gottes Finger, der uns zeigte,
> In welchem Busen, einer wie der andere,
> Sich lauernd das Verräterherz verbirgt? (V1878ff.)

[123] Robin Clouser (2010) sieht in Sosias’ Theaterprobe den Grund für den Besuch der Götter.
[124] So sagt zum Beispiel Amphitryon: „Begraben bin ich schon, und meine Witwe/ Schon einem andern Ehegemahl verbunden“ (V 1781).
[125] Neumann verweist auch darauf, dass jeder, „der sich mit Hilfe dieses ‚shifters’, als das ‚einzige’ Ich identifiziert“, „sich damit als Subjekt“ setzt („Hexenküche und Abendmahl“ 173).
[126] Im Anschluss auch Strässele („Heinrich von Kleist: Die Keilförmige Vernunft“ 215) und Neumann („Hexenküche und Abendmahl“ 173).

Gerade diejenigen, die vermeintlich menschliche Mängel ausgleichen und die labyrinthischen Strukturen lösen sollen, sind diejenigen, die die verwickelten Strukturen verursachen. Im *Amphitryon* gibt es kein einfaches Wort, keinen Finger, der auf eine Wahrheit verweisen und kein Zeichen, das einen eindeutigen referentiellen Zweck erfüllen könnte, sondern immer ein „Wort für Wort" (V 619), das heißt, das in sich gedoppelte, sich nicht selbst gleiche Wort.[127]

Mit der Referenzlosigkeit potenziert sich der semantische Gehalt, der den Zeichen zugeschrieben wird. Das weiß vor allem Jupiter: „Es hat mehr Sinn und Deutung als du glaubst" (V 507).[128] Damit verweist *Amphitryon* auf die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit wahrsprechender Rede, die nicht in dem Maße, in dem sie wahrspricht, auch als wahrsprechend erkannt wird. Das Stück experimentiert mit Sprechakten, die ihren gewohnten Kontext sprengen und verweist sowohl auf deren Komik als auch auf deren Tragik.

Shoshana Felman hat mit Bezug auf Sophokles' *Ödipus* gezeigt, dass das, was der Tragödie zugrunde liegt, nicht nur die Handlung (der Mord) ist – das seit Aristoteles wichtigste Element der Tragödie –, sondern vielmehr die Sprechhandlung (der Fluch) (*The Scandal of the Speaking Body* 66f.). Ödipus ist gleichermaßen derjenige, der den Fluch gegen den Mörder seines Vaters ausspricht, wie derjenige, den der Fluch trifft. Die Unentrinnbarkeit aus dem eigenen Fluch (aus dem Sprechakt) ist tragisch, nicht der Mord

[127] Katrin Pahl zeigt, dass die Verwendung „Wort für Wort" in *Penthesilea* weder Wahrheit noch Ganzheit garantiert („Gefühle schmieden. Gefühle sehen" 161).

[128] Dass die Figur Jupiter sowohl als Kommentar zur Kunst als auch zur Rhetorik gelesen werden kann, ist in der Forschung zu *Amphitryon* hin und wieder thematisiert worden. So verweist zum Beispiel Justus Fetscher auf Jupiters „Genius" („Verzeichnungen" 142) und Wolfgang Wittkowski meint, dass Jupiters Sprache „nuancenreicher, mächtiger, lyrischer, geistvoller und raffinierter" sei als die der anderen Figuren („Der neue Prometheus" 38). Seine Rhetorik quält Alkmene – „ach, du quälst mich" (V 1555) – und hat sie buchstäblich im Griff: „Meinst du, dich diesem Arme zu entwinden?" (V 1320)

allein. Mit Molières *Don Juan* zeigt Felman, dass die Sprechhandlung (das Versprechen), als körperlicher Akt,[129] auch für die Komödie konstitutiv ist:

> The tragic and the comic both stem in fact from the relation between language and body: a relation consisting at once of incongruity and of inseparability. The speaking body is *scandalous* precisely to the extend that its *performance* is, necessarily, either *tragic* or *comic*. (*The Scandal of the Speaking Body* 67)

Amphitryon zeigt diese Tragik und Komik, wobei sich nicht notwendig die Frage stellt, ob etwas tragisch oder komisch ist, vielmehr zeigt sich mit dem Nicht-Wissen der Figuren das Komische am und im Tragischen und umgekehrt. So findet zum Beispiel das Wiedersehen von Alkmene und Amphitryon unter „zweideutig[en] Zeichen" statt (V 782). Alkmene will den Göttern ein Opfer bringen, um sich für ihren Gatten – Jupiter in Gestalt Amphitryons – zu bedanken, als sie Amphitryon erblickt: „Oh Gott! Amphitryon!" (V 775) Da Jupiter erst kurz zuvor die Bühne verlassen hat, ist die Vieldeutigkeit dieses Ausrufes eklatant, für die Sprecherin selbst aber unüberblickbar: Alkmene ist vielleicht nur überrascht ihren Gatten wiederzusehen und verwendet einen Ausdruck der Überraschung – „Oh Gott!" – zusammen mit dem Namen ihres Mannes – „Amphitryon!". Weil sie damit aber Amphitryon zum Gott macht, bricht Alkmene das gerade gegebene Versprechen, Jupiter von Amphitryon zu unterscheiden (V 1471ff.). Und wenn der jetzt vor ihr Stehende zum Gott wird, spricht sie Jupiter das Gottsein gleichzeitig ab. Amphitryon nimmt die Zuschreibung Alkmenes wenige Verse später an, ohne von dem göttlichen Besuch zu wissen: „Und mit Befremden nehm ich wahr, daß

[129] Für eine ausführlichere Besprechung des Versprechens als körperlichem Akt siehe das Kapitel „Überlegungen zu einer performativen Redlichkeit" (1.4).

ich/ Ein Überlästiger aus den Wolken falle“ (V 791f.) Aus den Wolken gekommen ist nicht er, sondern Jupiter.

Die Fehladressierungen tragen nicht nur wesentlich zur Komik des Stückes bei, sondern markieren darüber hinaus die Reden der Figuren als Handlungen,[130] genauer: Sprechhandlungen. Weil Alkmene mit ihren floskelhaften[131] Äußerungen wie „Oh Gott! Amphitryon.“ Jupiter zu Amphitryon und Amphitryon zum Gott macht, sind ihre Aussagen komisch, verweisen aber gleichermaßen auf ihre ausweglose Situation. Einmal von dem hohen Besuch und der Verdopplung Amphitryons erfahren, entschließt sich auch Charis, Alkmenes Dienerin, zu „prüfen“ (V 1595), wen sie vor sich hat und fällt vor ihrem Mann Sosias in den Staub, in der Annahme, es sei ein Gott in der Gestalt ihres Gatten und riskiert, verlacht zu werden: „CHARIS. Sieh mich in Staub“ (V 1654ff.) Alkmene will hingegen von ihren Fehl(sprech)handlungen „nichts wissen“ (V 1006), setzt sich der Situation nicht aus, sondern zieht es vor, sich – wie Foucault es bezüglich derjenigen sagt, die nicht wahrsprechen – in der „Sicherheit eines Lebens“ (DuW 15) ausruhen: „Bleibt mir nur alles freundlich wie es war“ (V 1414).

Das Nicht-Wissen, das hier zur Komik des Stückes beiträgt, ist an anderen Stellen auch für die Tragik, beziehungsweise für die Tragik im Komischen verantwortlich. In der letzten Szene weiß Alkmene mehr als sie weiß, wenn sie, im Glauben sie stehe Jupiter gegenüber, Amphitryon beschimpft:

> Jetzt erst, was für ein Wahn mich täuscht’, erblick ich.
> Der Sonne heller Lichterglanz war mir nötig,
> Solch einen feilen Bau gemeiner Knechte,

[130] Karlheinz Stierle schreibt in seinem Aufsatz „Komik der Handlung, Komik der Sprechhandlung, Komik der Komödie,“ dass das Komische „am Sprechen nie allein die Sprachlichkeit, sondern ihre Verankerung in der Welt des Handelns“ ist („Komik der Handlung“ 254).

[131] Zum Ausmaß der Floskeln im *Amphitryon* siehe die Untersuchung von Roland Reuß „„…daß man’s mit Fingern läse“ (1991).

Vom Prachtwuchs dieser königlichen Glieder,
Den Farren von dem Hirsch zu unterscheiden?
Verflucht die Sinne, die so gröblichem
Betrug erliegen. O verflucht der Busen,
Der solche falschen Töne gibt! (V 2247ff.)

Der Fluch, als Kern des Tragischen, trifft hier Alkmene. Und wieder zeigt sich die Ökonomie des Sprechaktes darin, dass er mehr sagt und damit tut als er weiß oder glaubt zu wissen, denn zuvor hatte Alkmene Charis gegenüber von Jupiter als dem schöneren Amphitryon gesprochen:

Du müsstest denn die Regung mir mißdeuten,
Daß ich ihn [Jupiter N.T.] schöner niemals fand als heut.
Ich hätte für ein Bild ihn halten können,
Für ein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,
Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.“ (V 1186ff.)

Abgesehen davon, dass es absolut offenbleibt, warum sich Alkmene für diesen und gegen jenen entscheidet,[132] scheint es, als könne sie sich auf genau die Sinne verlassen, die sie verflucht und die sie dazu verleiten, Amphitryon als denjenigen mit dem „Bau gemeiner Knechte“ erkennen zu können (V 2249).[133] Verfehlt ist der Sprechakt, weil der Adressierte Amphitryon ist, weil sich also die Schimpftirade, die Jupiter treffen soll, an den Falschen wendet. *Amphitryon* wendet das tragische Moment durch das grundlegende Element der Komödie ab ins Komische: die Verwechslung. Komik und Tragik bleiben im *Amphitryon* nicht als separate Dramenformen bestehen, sondern werden durch die Verschränkung von Fluch und Verwechslung aufs Engste miteinander verknüpft. Im Tragischen wird das Komische und die Komödie generiert. Mit und abweichend von Felman könnte man sagen: der sprechende Körper ist skandalös, weil seine Performanz

[132] Bevor Alkmene überhaupt zu Wort kommt, haben die Feldherren bereits entschieden, wen Alkmene als Amphitryon erkennen wird und eben den wählt sie dann auch (V 2196 ff.).
[133] Zur Tragik bei Kleist, die dadurch entsteht, dass sich der Mensch auf keine Erkenntniskraft mehr verlassen kann, siehe auch Szondi (*Schriften I* 247ff.).

nicht nur tragisch *oder* komisch ist (*The Scandal of the Speaking Body* 67), sondern tragisch *und* komisch sein kann.

Auch hier ist das Skandalon wieder ein dezidiert philologisches, wenn die Verwirrung durch Alkmenes einleitende Worte potenziert wird: „Jetzt erst, was für ein Wahn mich täuscht', erblick ich" (V 2247). Das Elisionszeichen von „teuscht'" kann nur gelesen, nicht aber gehört werden. Nur dieses Zeichen zeigt, dass Alkmene im Präteritum spricht (Reuß, „„…daß man's mit Fingern läse" 14). Überhört oder überliest man es, spricht sie im Präsens und performiert ihre Täuschung, die sich im Sprechakt ereignet. Darüber hinaus wird an keiner Stelle deutlich, ob Alkmene, wenn sie im Präteritum spricht, erst im Moment des Sprechaktes den Betrug (die Täuschung durch Jupiter) erkennt oder ob sie jetzt erst das Fehlen von Amphitryons „königlichen Glieder[n]" bemerkt (V 2250). Deutlich wird aber, dass Alkmene einen Unterschied zwischen den beiden Protagonisten macht. Im verfehlten Sprechakt produziert sie einen Unterschied, den sie nicht sieht; sie erzeugt Differenz: „The act of failing thus opens up the space of referentiality – or of impossible reality – not because something else is done, or because something else is said: the term „misfire" does not refer to an absence, but to the enactment of a difference" (Felman, *The Scandal of the Speaking Body* 57). Was hier passiert, spielt sich in der Verschränkung von Körpern und Sprachhandlungen ab. Alkmene versucht den richtigen Körper zu erwischen und ihm wieder die Position Amphitryons zuzuweisen.

Wenn Alkmene Amphitryon beschimpft, spricht sie unwissend wahr, weil sie denjenigen mit dem ‚gemeinen Bau' beschimpft und damit sowohl Jupiter die Position Amphitryons wie auch Amphitryon die Position Jupiters zuweist. Gleichzeig wird die

Intention des Sprechaktes unterwandert, weil sie denjenigen ansprechen will, mit dem sie die vergangene Nacht verbracht hat.[134] Alkmenes Versuche, die Wahrheit zu sagen, erinnern an die Stöße von C., der gegen den Bären kämpft: „His blows are always off the mark, displaced, deviant, in error, off-target. Such is language: it always thrusts but never scores. It always refers but never to the right referent" (de Man, *The Rhetoric of Romanticism* 285). Mit diesen Fehlstößen erzeugt sie aber die Differenz zwischen Amphitryon und Jupiter.

Amphitryons Reaktion auf Alkmenes Fluchen zieht die Wahrhaftigkeit Alkmenes der Wahrheit vor und wirft auch Blamberger zufolge die Frage auf, ob in einer Welt, in welcher die Zeichen täuschen und sich permanent verändern beziehungsweise unkontrollierbar viele Bedeutungen haben,[135] die Wahrheit generell von der Wahrhaftigkeit abgelöst werde (*Heinrich von Kleist Biographie* 278). Denn wenn die Wahrheit nicht gefunden/benannt oder wenn nicht entschieden werden kann, was die Wahrheit ist (oder wenn es keine Wahrheit gibt), dann „könnte es eine Lösung sein, die Wahrhaftigkeit an die Stelle der vergeblichen Suche nach Wahrheit zu setzen" (ebd.) Wie aber gestaltet sich diese Wahrhaftigkeit? Im Amphitryon kann sie sich nicht auf eine Innerlichkeit beziehen, an die zum Beispiel Jupiter bei Alkmene gern appelliert: „So öffne mir dein Innres denn, und sprich" (V 455). Denn wenn Sosias sagt „Mein Seel, der Platz ist leer," dann bezieht sich das nicht nur auf das Diadem, das sich nicht mehr an seinem Platz befindet, sondern auch auf Sosias' Seele, die nicht mehr dort ist, wo er sie

[134] Dass die Rede eigentlich Jupiter treffe, meint z.B. Wittkowski (1968).

[135] Diesbezüglich wird auch das Ende von Amphitryon noch einmal interessant, wenn Jupiter sich zu erkennen gibt. Hier heißt es: „Blitz und Donnerschlag, die Szene verhüllt sich mit Wolken. Es schwebt ein Adler mit dem Donnerkeil aus den Wolken nieder" (nach V 2308). Das heißt, Jupiter legt nicht seine Maske ab oder verwandelt sich in eine andere Gestalt und offenbart ein ‚wahres Gesicht', sondern die Zeichen, die sich im Stück als so wandelbar und flüchtig erwiesen haben, sollen ihn jetzt identifizieren.

erwartet (Reuß, „„…daß man's mit Fingern läse" 4). Wenn dieser Platz leer ist und auf den „Busen, der so falsche Töne gibt" kein Verlass ist, dann muss sich die Wahrhaftigkeit, für die die Topoi der Innerlichkeit bürgen sollen, an anderer Stelle verorten.

> O ihrer Worte jedes ist Wahrhaftig,
> Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr.
> Läs ich, mit Blitzen in die Nacht, Geschriebenes,
> Und riefe Stimme mir des Donners zu,
> Nicht dem Orakel würd ich so vertraun,
> Als was ihr unverfälschter Mund gesagt. (V 2281ff.)

Wahrhaftigkeit wird definiert als ein Binden an die Wahrheit im Moment des Redens, also als Wahrsprechen. Amphitryon sagt sich hier von allen Zeichen los, die ihm eine Wahrheit verbürgt haben, wodurch er für die Wahrhaftigkeit Alkmenes bürgt. Er behauptet nicht, dass Alkmene die Wahrheit sagt, wenn sie meint, er sei nicht Amphitryon. Was er zu sehen meint, ist die Wahrhaftigkeit ihrer Worte und dass „er [Jupiter] Amphitryon ihr [Alkmene] ist" (V 2290). Mit diesem Zugeständnis riskiert er den Verlust seines Amphitryon-Seins. Das heißt aber auch, dass Amphitryon Alkmenes Lektüre gelten lässt, obwohl sich in der Begegnung mit Jupiter zu Beginn des Lustspiels zeigte, dass Alkmene sich gern verliest (Fetscher 268).

Dass Rede nicht trifft, ist im *Amphitryon* im Wesentlichen auf zwei Knotenpunkte zurückzuführen: zum einen auf den von Rede und Rhetorik zum anderen auf den von Rede und Körper. Erstens scheinen die Figuren nicht zu wissen, dass es im *Amphitryon* keine Rede gibt, die frei von Rhetorik wäre, was dazu führt, dass die überschüssige Bedeutung, die von der rhetorischen Dimension generiert wird, den Figuren verborgen bleiben muss. Zweitens bedeutet die Verdopplung von Amphitryon und Sosias gleichsam die Ausstreichung von Referenz. *Amphitryon* erprobt damit gewissermaßen, wie eine

Form der Wahrhaftigkeit und des Wahrsprechens trotz permanenter Fehladressierungen und trotz des Nicht-Wissens der Figuren denkbar ist. Beide Strukturen sind für eine Reformulierung der Redlichkeit insofern wichtig, als sie die Frage radikalisieren, was Redlichkeit ist, wenn sie nicht trifft und nichts weiß, wenn sie keine Referenz hat, auf die sie sich beziehen könnte und keine Innerlichkeit, an der sich etwas ablesen ließe.

3.3 Penthesileas Wahr-Fragen

Das heikle Verhältnis von Körper und Sprache, das sich im *Amphitryon* durch Alkmenes Erzeugung von Differenzen im Sprechakt sowie durch die vom (zweiten) Körper generierte überschüssige Bedeutung nur andeutet, wird in *Penthesilea* radikalisiert. Nun gehört dieses Stück wohl zu den meist gelesenen Stücken Kleists und die Analysen sind zahlreich und überaus vielfältig. Ziel des folgenden Kapitels ist daher keinesfalls, eine umfangreiche *Penthesilea*-Lektüre vorzulegen. Vielmehr nutzt es vor allem die theoretisch ausgerichteten Arbeiten, um zu fragen, was Redlichkeit bedeutet, wenn sich permanent versprochen, versehen, vergriffen, verhört wird und um zu analysieren, was Sprache tut, wenn das vermeintlich Innere und Unaussprechliche zur absoluten Äußerlichkeit wird.

Wenn sich im *Amphitryon* die Verschränkung von Körper und Sprache vor allem im Akt der Adressierung vollzieht, spitzt sie sich in der *Penthesilea* zu und ermöglicht in der wortwörtlichen Umsetzung der Redewendung „jemanden zum Fressen gern haben" die Kollision von literaler und figurativer Rede (Menke, „Körper-Bild"):[136]

[136] Dazu auch Carol Jacobs (*Uncontainable Romanticism* bes. 98), Hansjörg Bay (2004) und auch Koelb, der argumentiert, dass Penthesilea sich durch das Stück hindurch darin übe, rhetorische Figuren in Fakten umzuwandeln (*Inventions of Reading* 65-83). Zu einer Lektüre, die weniger von der Verwandlung von Körper und Sprache, Gefühl und Ding ausgeht und vielmehr von gegenseitiger Sättigung und

Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte
[…]
Hab' ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan; (V 2991ff.)[137]

Das intrikate Verhältnis von Körper und Sprache zeigt sich aber vor allem dann, wenn Sprechen als „*Ver*-sprechen bestimmt ist" (Menke, „Körper-Bild" 151), was besonders in Penthesileas viel besprochener Darstellung von Achills Tod deutlich wird:

Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das Andere greifen.
[…]
Du ärmster aller Menschen, du vergibst mir!
Ich habe mich, bei Diana, bloß *versprochen*,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
Doch jetzt sag' ich dir deutlich, wie ichs meinte:
Dies, du Geliebter, war's und weiter nichts.
(sie küsst ihn) (V 2980ff.)

In dieser Passage ballt sich das „Beieinander von Bedeutung und Gestalt, Zeichen und Symbol, Rhetorik und Mimesis," sodass „Wörter, Körper bzw. Dinge und Gefühle nicht mehr zu entheddern sind" (Pahl, „Gefühle schmieden" 162). Penthesilea meint erst, die Tötung Achills sei ein „Versehen," also ein visuelles Fehlgehen, legt es dann aber als Missverstehen aus: „Küsse, Bisse, /Das reimt sich […]". Sie deutet dieses Missverstehen gleich zu einem haptischen Irrtum um, wenn sie sagt, sie habe „das eine für das Andere" gegriffen. Wenn sie sich Achills Leiche zuwendet, um ihn um Vergebung zu bitten, dann ist es ein Versprechen gewesen – „Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen" (V 2986) – und wenn sie ihm deutlich sagen will, wie sie es meinte, küsst sie ihn. Ob sie bei

Durchdringung siehe Pahl (2008). Allgemeiner zur „Verwischung" von Grenzen in *Penthesilea* siehe auch Reuß (1922).

[137] Inwiefern es ein Risiko ist, Metaphern wörtlich zu nehmen, siehe z.B. Chaouli (1998).

diesem Kuss der „raschen Lippe Herr“ ist (V 2987), bleibt offen, denn nicht nur „[d]ie Ordnung der Rhetorik, die das Verhältnis von Gesagtem und Gemeintem soll regulieren können,“ auch Küsse und Bisse, die Teil der (Un)ordnung der Rhetorik sind, werden „trügerisch“ (Menke, „Körper-Bild“ 131 Fußnote).

Mit den verschiedenen Lektüren des Geschehens stellt *Penthesilea* den Lektüreprozess in Frage, der sich dann auch, wie in Alkmenes Fall, im Wesentlichen als Verlesen strukturiert, sodass jede Repräsentation als verfehlt erscheint beziehungsweise keine Repräsentation mehr ist, sondern vielmehr die Erzeugung/Performance eines (Bühnen)Geschehens.[138] Die Mauerschauen und Botenberichte verlagern das Geschehen nicht einfach in ein Außerhalb der Bühne,[139] sondern verweisen vor allem auf die selbstreferenzielle Dimension der Sprache. So meint Campe, dass es auf dem Schauplatz *Penthesilea* vor allem „um die Referenz der Literatur“ geht („Intensiv und Extensiv“ 15). Aber auch die Rede kommentiert sich permanent selbst, wie folgendes Beispiel zeigt: Nachdem Achilles ausführlich von einem Kampf zwischen den Griechen und den Amazonen berichtet hat, sagt Antilochos: „So, Wort für Wort, der Bote, den du sandtest;/ Doch keiner in dem ganzen Griechenlager,/ Der ihn begriff“ (V103f). Dieser Kommentar verweist gleichermaßen auf die Redundanz und die Referenz der Rede (Reuß, „Im Geklüft“ 11), indem er deutlich macht, dass Achill nicht nur den Botenbericht wiederholt, sich die Rede also auf die Rede bezieht (und nicht etwa auf eine Schlacht), sondern darüber hinaus auch genau das wiederholt, was schon beim Bericht des Boten nicht verstanden wurde. So werden die Botenberichte und Teichoskopien, die das Drama

[138] Vgl. dazu auch Brandstetter (1998).
[139] Zum Thema der Referenzen in der *Penthesilea* siehe vor allem den von Rüdiger Campe herausgegebenen Sammelband *Penthesileas Versprechen* (2008) und seine einleitende Untersuchung „Intensiv und Extensiv.“

dominieren, in ihrer Funktion als Wiedergabe eines Geschehens immerfort in Frage gestellt. Auch die Szene der *Penthesilea* – ein „Schlachtfeld bei Troja“ (vor V 1) – ist durchzogen von Wald und Geklüft (zum Beispiel V 280) und wirft die Frage auf, inwiefern Berichte und Teichoskopien sich überhaupt auf eines beobachtetes oder beobachtbares Geschehen beziehen. So ist zum Beispiel die Szene immer wieder in Staub gehüllt, was die Sicht wesentlich einschränken müsste: „Staub aufqualmend, wie Gewitterwolken“ und „Staub rings umqualmt sie“ (V 387, 282). Trotz dieser eingeschränkten Sicht wird „[d]as Angesicht, das funkelnde“ von Penthesilea beschrieben und sogar ihr Blick wahrgenommen (V 283f.). Das Geschehen des Kampfes ist dann ebenso wenig einsehbar, wie der Sprechakt seine Bedeutung und sein Risiko kalkulieren kann. Folglich zeigt sich vor allem im siebten Auftritt, dass die Berichte nicht von der Wahrnehmung eines der Sprache äußerlichen Geschehens abhängen, sondern vielmehr von der Produktion eines Geschehens im Reden:

> EINE PRIESTERINN.
> Wer rasch erfleucht den Hügel dort?
> DIE MÄDCHEN.
> Ich! Ich!
> (Sie ersteigen den Hügel)
> […]
> DIE ERSTE PRIESTERINN. (zu den Mädchen)
> Seht ihr sie? sprecht!
> DAS ERSTE MÄDCHEN. (auf dem Hügel)
> Nichts, gar nichts sehen wir!
> Es läßt kein Federbusch sich unterscheiden.
> Ein Schatten überfleucht von Wetterwolken
> Das weite Feld ringsher, das Drängen nur
> Verwirrter Kriegerhaufen nimmt sich wahr,
> Die im Gefild' des Tod's einander suchen.
> DIE ZWEITE PRIESTERINN.
> Sie wird des Heeres Rückzug decken wollen.
> DIE ERSTE.
> Das denk' ich auch.— (V 997ff.)

Die Mädchen, die den Hügel erkletterten, sehen nichts: „Nichts, gar nichts sehen wir!“ Einzig das Drängen „[v]erwirrter Kriegshaufen nimmt *sich* wahr“ (V. 94 Hervorhebungen von NT). Das heißt, die einzig mögliche Wahrnehmung ist hier die reflexive. Die Perspektive von außen auf ein Geschehen wird unmöglich. Aber das hält die Hauptmänninn, die nicht einmal „nichts“ sieht, weil sie nicht auf dem Hügel steht, keinesfalls davon ab zu sagen was passiert:

> Zum Kampf steht sie gerüstet,
> Ich sag's euch, dem Peliden gegenüber,
> Die Königinn, frisch, wie das Perserroß,
> Das in die Luft hoch aufgebäumt sie trägt,
> Den Wimpern heiß're Blick', als je, entsendend,
> Mit Athemzügen, freien, jauchzenden,
> Als ob ihr junger kriegerischer Busen
> Jetzt in die erste Luft der Schlachten käme. (V 1017ff.).

Die Betonung, dass sie diejenige ist, die spricht – „Ich sag’s euch“ (V 1011) – ist die Betonung und Etablierung der Sprechinstanz, die die Szene nicht im Blick hat und gleichzeitig ist die Aussage die Versicherung der Wahrheit des Gesagten. Die Lektüre richtet sich ganz an der Sprecherin aus. Nicht weil sie es beobachtet hätte, sondern weil sie weiß, dass es wahr ist, ist es wahr – das heißt, weil sie wahrspricht und weil sie es ist, die spricht.[140]

Die Berichterstattungen und Teichoskopien, die den Text *Penthesilea* dominieren, sind keine Übertragungen, keine Akte der Ersetzung (Brandstetter, „Inszenierte Katharsis“ 232). Vielmehr sind sie das Lesen einer ungewissen und uneinsichtigen Szenerie, die ein Geklüft ist und deren Risse und Spalten als Schrift gelesen, gedeutet und

[140] Wenn sich dann die Wetterwolken, welche die Sicht nehmen, auftun und die Sonne durch den entstandenen „Riß“ scheint (V 1033), verwandelt sich die Dunkelheit in Blendung: „der Saphir,/ Der Chrysolith, wirft solche Strahlen nicht!“ (V 1038)

interpretiert, dabei aber von Staub, Licht und Wald irritiert werden.[141] Wenn Penthesilea Achill *reißt* (V 2658 u. 2669), werden ihre Zähne zu Schreibwerkzeugen, zu Keilen, mit denen sie Achill (be)schreibt.[142] Der deutlichste Leseprozess, der gleichsam seinen Text selbst erzeugt, ist Penthesileas Lektüre von ihrem Mord an Achill, die mit einem leeren Blatt beginnt, das während des Leseprozesses Zeile für Zeile beschrieben wird, wodurch sich der Schluss des Dramas in einem Prozess des Wahrsprechens gewissermaßen selbst schreibt.

> Jetzt steht sie lautlos da, die Grauenvolle,
> Bei seiner Leich', umschnüffelt von der Meute,
> Und blicket starr, als wär's ein leeres Blatt,
> Den Bogen siegreich auf der Schulter tragend,
> In das Unendliche hinaus, und schweigt. (V 2694ff.)

Wenngleich die Rede in *Penthesilea* mit der Bezeichnung des Mordes an Achill als Versprechen und als absolut riskant gezeigt wird, wird hier das Risiko als Möglichkeit und Chance der Neu-Schreibung und Umschrift ausgestellt. Denn in eben dem Risiko, das Penthesilea eingeht, wenn sie spricht, öffnet sich der Raum für ihr Wahrsprechen beziehungsweise ihr Wahr-Fragen: „PENTHESILEA. […] So ist es wahr? PROTHOE. Was, fragst du, wahr, Geliebte?" (V 2871f.)[143] Es ist die Nuance, das „h" in Prothoes „wahr," die die Frage nach Versicherung, ob das Angenommene wahr ist, umschreibt zu einem Wahr-Fragen. Laut Prothoe geht es in Penthesileas Frage also nicht darum, was geschehen ist, sondern darum, was sie wahr-fragt. So ermöglicht sich Penthesilea an dieser Stelle eine Neuordnung und Relektüre des Geschehens. Ihr Wahr-Fragen bringt

---

[141] Brandstetter weist darauf hin, dass die Lesbarkeit immer wieder eine Rolle spielt, untersucht sie aber vor allem bezüglich der Protagonistin und „ihres Körpers, ihrer Seele und ihrer Gefühle" („Inszenierte Katharsis in Kleists *Penthesilea*" 229).

[142] Vgl. dazu Chaouli (1998), der darauf verweist, dass „Riß" etymologisch verwandt ist mit ritzen und schreiben, aber auch die Bedeutung von Furche, Spaltung und Beute hat.

[143] In der Handschriften-Ausgabe (V 2531).

eine Flut von Fragezeichen mit sich – in Vers 2978 sind es gleich vier – sodass sogar das im Imperativ stehende „sprecht?“ als Frage markiert wird (ebd.).[144] Aber die Amazonen folgen dieser fragenden Aufforderung oder auffordernden Frage nicht. Sie kommentieren zwar die Figur Penthesilea aber sie lassen die Fragen unbeantwortet, sodass sie gewissermaßen zu rhetorischen Fragen werden, die der Antwort nicht bedürfen. Nicht weil die Antwort bekannt sei oder sich aus dem Gesagten selbst ergebe, sondern weil die Antwort eine weitere Lektüre erfordern würde, die ebenso wenig Versicherung des Geschehenen oder einer Un/Wahrheit wäre wie Penthesileas eigene Darstellungen. Sie bedarf keiner Antwort, weil die Frage nach dem „was wahr?“ die Vergangenheit in der Zukunft öffnet und das Vergangene als noch Ausstehendes ausweist. Dadurch kann Penthesilea in der Befragung wahrsprechen, indem sie sich performativ an die eigene Wahrheit bindet, wenngleich die anderen Amazonen ihr die Wahrhaftigkeit und damit auch die Möglichkeit der Konstitution absprechen wollen. Sie verhüllen Achill und verstecken ihn vor ihr: Prothoe „winkt den Priesterinnen die Leiche, die aufgehoben wird, mit ihren Leibern zu verbergen“ (nach 2872). In ihrem Wahr-Fragen behauptet Penthesilea eine Sprechposition, die sie in einer Mauerschau, deren Gegenstand sie selbst wird, produziert. Penthesilea wird sich selbst das Bühnengeschehen, auf das ihre teichoskopischen Reden nicht einfach nur projiziert, sondern produziert werden.[145] Sprache und Subjekt fallen in einem performativen Akt zusammen und das Risiko der

[144] Den Vers „Nicht? Küßt ich nicht? Zerrissen wirklich? sprecht?“ gibt es so nur in der Fassung der Buchausgabe, die 1808 im Verlag der Cottaischen Buchhandlung erschien und die in die *Werkausgabe in einem Band* von Helmut Sembdner (2001) aufgenommen wurde. Die Handschrift, herausgegeben von Roland Reuß, Peter Steangele und Ingeborg Harms, kommt mit weit weniger Fragezeichen aus (BA I/5 601).

[145] Siehe dazu Carol Jacobs: „Es ist kein Bericht von etwas, das außerhalb der Sprache liegt … Penthesilea tut, was sie sagt“ („Der Dolch der Sprache. Die Rhetorik des Feminismus“ 41).

Redlichkeit blitzt auf, wenn Dolch und Wort eine neue Verbindung eingehen, die die letzte Szene gewissermaßen vorbereitet: Am Ende des Stücks will Prothoe Penthesilea die Waffen entwenden, um sie vor sich selbst zu schützen. In diesem kurzen Austausch inszeniert der Text eine Verschiebung, die das Wort zum Dolch und den Dolch zum Wort werden lässt:

> PROTHOE. So laß mich dir ein Wort, mein Schwesterherz –
> *Sie such ihr den Dolch wegzunehmen*.
> PENTHESILEA. Nun denn, und was? – – Was suchst du mir am Gurt?
> – Ja, so. Wart' gleich! Verstand ich dich doch nicht.
> – – Hier ist der Dolch. (V 3015ff.).

Weil „lassen" in Prothoes Vers die Funktion eines Modalverbes hat und weil an Stelle des zweiten Verbes der Gedankenstrich steht, liest sich diese Passage so, als wolle Prothoe Penthesilea ‚ein Wort' wegnehmen. Die Austauschbarkeit von Wort und Dolch markiert die Gewalt und das Risiko, das vom Wort ausgeht und sie gibt dem Dolch eine sprachliche Dimension. Das Zusammenspiel von sprachlichen und körperlichen Gesten durchkreuzt zum einen eine binäre Unterscheidung zwischen Sprache und Körper und zum anderen zwischen dem Text als Bühnenstück und Lese-Text.[146] Im Zusammenfallen sowohl von Subjekt und Sprache als auch von Sprache und Dolch wird das nicht endgültig kalkulierbare Risiko von Redlichkeit deutlich.[147]

Das Präfix ver-, von dem *Penthesilea* bestimmt ist und mit dem sich überall das Risiko zeigt, ist nicht nur Bürge von Unmöglichkeit, sondern gleichermaßen von Möglichkeit. Insofern dasselbe Präfix auch den Signifikant ‚Verantwortung' bestimmt, zeichnet sich hier Möglichkeit einer Rede, die eine ethische Dimension aufweist, wie sie

[146] Zu Kleists Texten als Dramen-Texte einerseits und Lese-Texte andererseits siehe Reuß (1991) und Menke („Intertextualität" 242)
[147] In der „allmählichen Verfertigung" sind es die Bajonette, die das Risiko markieren.

sich zum Beispiel in der wohl berühmtesten Szene *Penthesileas* zeigt. Hier bindet sich Penthesilea, indem sie wahrspricht, an die eigene Wahrheit und tötet sich mit einem redlichen Sprechakt selbst.[148]

> Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
> Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
> Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
> Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
> Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
> Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
> Trag' es der Hoffung ew'gem Amboß zu,
> Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;
> Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
> So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut.
> (Sie fällt und stirbt) (V 3025ff.)

Die vielzitierten Verse sind bezüglich einer Untersuchung von Redlichkeit deswegen interessant, weil mit ihnen die Relation von Gefühlen/Gedanken und Sprache, von Innen und Außen, von Konstativ und Performativ erneut auf dem Spiel steht. So wird in diesem Zitat zum Beispiel deutlich, was Deleuze und Guattari als die Exteriorität der Gefühle bezeichnet haben, die das bürgerliche Ideal der reinen und authentischen Innerlichkeit durchkreuzen[149] und das Gefühl als Fabrikation der Sprache ins Außen kehrt (*Mille plateaux*; fr. 440f; dt 488f.).

Penthesilea schreibt sich mit ihrem Dolch und ihrem zerrissenen Körper selbst in den Mythos als diejenige ein, die Achill getötet hat und wird eben dadurch erst lesbar.[150] Sie wechselt mit ihrem letzten Monolog von einem fragenden zu einem konstituierenden und setzenden Modus, zu einer Performativität, in der sie eine Sprechposition begründet,

---

[148] Zu einer ausführlichen Lektüre dieser Passage als performativem Sprechakt siehe vor allem Jacobs (1989). Pahl liest sie als gleichermaßen konstativ wie performativ („Forging Feeling" 680).
[149] Vgl. dazu Pahl („Forging Feeling" 666f.).
[150] Zu Körpern, die bei Kleist aufgrund ihrer Verletzungen erst lesbar werden, siehe Irmela Krüger-Fürhoff (*Der versehrte Körper* 158 und 180f.).

die über Leben und Tod bestimmt.[151] Der Dolch als redliches Wort zeitigt das Zusammenfallen von Wort und Ding und von Sprecherin und Rede, wobei Penthesilea sich an den Sprechakt und die ganze Vielfalt unüberblickbarer Bedeutungen bindet. Solch ein redlicher Akt wird im Entstehen aber auch bereits wieder umgedeutet und umgeschrieben. Wo die Rede der Redlichkeit immer einen neuen redlichen Akt herbeiführt, da ist sie vergleichbar mit jener Struktur der Erkenntnis in der „allmählichen Verfertigung," deren Ende immer der Anfang einer neuen Rede und Erkenntnis ist. Das Ende eines redlichen Aktes ist dann gleichzeitig der Anfang eines weiteren Aktes. So muss auch Penthesilea die drohende ewige Wiederholung und Fortschreibung ihres gewalttätigen Sprechaktes – „So! So! So! So! Und wieder!" –, wie H. v. K. in der „allmählichen Verfertigung" das Ende der Erkenntnis, gewaltsam beenden: „Nun ist's gut" (V 3025). Im Reden etabliert sie ihre Position und beendet ihr Sprechen im gleichen Moment. Die Wiederholung des „so" hat sich dabei selbst zur Referenz und vernichtet sich selbst. Es ist der Dolch, der im redlichen Sprechakt das Bühnengeschehen zerreißt, das heißt es gleichermaßen schreibt und zerstört. Und dieser Prozess ist die Konstitution des Geschehens. In der wahr-fragenden Haltung zeigt der redliche Sprechakt eine konstitutive und selbstzerstörerische Tendenz und deutet gleichermaßen eine ethische Dimension der Redlichkeit an.

[151] Dass es sich dabei nicht um ein Subjekt handelt, das mit sich identisch ist, wurde in der Kleist-Forschung oft betont. Hansjörg Bay zum Beispiel diskutiert Penthesileas Zerrissenheit nicht nur aufgrund ihrer Position zwischen den Gesetzen ihres Staates einerseits und ihren Bedürfnissen andererseits, sondern auch anhand ihrer körperlichen Zerrissenheit, die ihr durch die abgerissene Brust auf den Leib geschrieben sei („Mißgriffe" 170 u. 186f). Zu einem Forschungsüberblick und zur den Bedeutungen von Penthesileas und Achilles' Brust siehe v.a. Helga Gallas (*Kleist: Gesetz, Begehren, Sexualität* 165ff.).

3.4 Entsetzliche Redlichkeit

„Michael Kohlhaas“

Die Erzählung „Michael Kohlhaas“ steht ganz im Zeichen von Rechtschaffenheit und Redlichkeit. Vordergründig steht Redlichkeit im Zusammenhang mit dem Kaufmann und Händler Kohlhaas, der rechtschaffend zu Werke, seinen Geschäften gründlich und ehrlich nachgeht und ehrliche Geschäftspartner schätzt.[152] Sie steht aber auch im Zusammenhang mit dem ganzen Bedeutungsspektrum von ‚Tausch’ und ‚Austausch’, dem ‚Begleichen von Rechnungen’, ‚abrechnen’ und ‚eine Rechnung offen haben’, mit der ‚wohlausgeführten Rechnung’ und mit ‚Schulden’, ‚Schuld’, ‚Recht’, ‚rächen’ und ‚Rache’.[153] Letzteres wird besonders dann evident, wenn es heißt, dass Kohlhaas sich dem „Geschäft der Rache“ (BA II/1 116) zuwendet, bei dem er ebenso redlich vorgeht, wie bei seinen kaufmännische Tätigkeiten. Was genau also ist das redliche Moment im „Kohlhaas“? Was macht Kohlhaasens Handel, Geschäfte, Rache und letztlich sogar die Erzählung redlich?

Die Lektüren von *Amphitryon* und *Penthesilea* haben gezeigt, dass Rede, wie de Man sagt, immer stößt, aber nie den richtigen Referenten trifft, dass Körper überschüssige Bedeutungen produzieren und dass Körper und Sprache sich insofern nicht kategorisch unterscheiden, als ein Versprechen – die Verwechslung von Küssen und Bissen – Mord sein kann. Dieses Verhältnis von Körper und Sprache folgt in der *Penthesilea* oder dem *Amphitryon* anderen Darstellungsverfahren als in einer Erzählung, weil die dramatische Darstellung durch die direkte Rede und die Nennung der

[152] Siehe dazu zum Beispiel Oesterle (1998).
[153] Darauf verweist auch Christine Künzel (2013).

Sprecherinnen immer auch auf die *dramatis personae* als dem Körper auf der Bühne verweist.[154] Und obgleich Kleists Dramen viele epische Passagen aufweisen, trägt sich im „Michael Kohlhaas" Körperlichkeit anders in den Text ein, zum Beispiel über die Materialität der Rhetorik, durch die sie sich auch in der „allmählichen Verfertigung" einträgt. Besonders deutlich wird das in der durchaus dramatischen Rede von Kohlhaasens Knecht Herse, mit der er berichtet, wie er vom Schloss des Junkers von Wenzel verjagt wurde:

> …heraus aus dem Schloßhof! Schreit der Voigt, und: hetz, Kaiser! hetz, Jäger! erschallt es, und: hetz, Spitz! und eine Koppel von mehr denn zwölf Hunden fällt über mich her. Drauf brech' ich, war es eine Latte, ich weiß nicht was, vom Zaune, und drei Hunde todt streck' ich neben mir nieder; doch da ich, von jämmerlichen Zerfleischungen gequält, weichen muss: Flüt! gellt eine Pfeife; die Hunde in den Hof, die Thorflügel zusammen, der Riegel vor… (BA II/1 89)

Die Syntax dieser Passage ist ebenso zerfleischt wie Herse, sodass nicht mehr klar ist, ob Herse tatsächlich eine Latte vom Zaune gebrochen hat oder nicht vielmehr Satzteile, die jetzt seiner Erzählung fehlen. Die sprichwörtliche Verwendung von „einen Streit vom Zaun brechen"[155] wird in die literale Bedeutung überführt, wodurch sich die Materialität des Zauns in den Text einträgt. Die häufige Wiederholung des „hetz" in Verbindung mit dem Namen „Spitz" erinnert an die „unartikulierte Töne" aus der „allmählichen Verfertigung", die die Materialität der Rede ausstellen (VG II/9 28). Die auffällige Typographie trägt hier wesentlich zum Verständnis des Textes bei und wendet dadurch

[154] Zum Beispiel hat sich in *Penthesilea* gezeigt, dass gerade die Etablierung der Sprechposition in der dramatischen Form – „Ich sag's euch" (V 1011) – ausschlaggebend ist für das Wahrsprechen der Priesterin, obwohl v.a. dieses Drama mit seinen Teichoskopien und Botenberichten aus überwiegend epischen Passagen besteht.

[155] In Luthers *Sprichwortsammlung* z.B. wird „Eine Sache von eim alten Zaun brechen" als Redewendung aufgeführt (Nr. 32, 59). Das Sprichwort kommt wohl aus dem Kontext, dass bei einem Streit gern ein Stück Holz vom Zaun gebrochen wurde, um sich besser verteidigen zu können.

die Aufmerksamkeit auf ihn. Gleichzeitig scheinen die Ausrufungszeichen in Herses Rede, von denen es gleich zwölf gibt, den Zaun darzustellen. Die Onomatopoesie des „Flüt“ klingt eher nach einer Flöte als nach einer Pfeife, wodurch eine phonetische Differenz entsteht, die bereits zu Beginn der Erzählung eine wesentliche Rolle spielt: Wenn Kohlhaas die Pferde als Pfand für den ‚Paßschein’ beim Junker Wenzel lassen soll, dann macht die Alliteration darauf aufmerksam, dass der Austausch nicht nur zwischen Pfand und Pferd stattfindet, die Pferde also Pfand werden, sondern dass der Tausch gleichzeitig die Buchstaben ‚er’ und ‚an’ betrifft, der den Wert des Pf*er*des zum Wert des Pf*an*des umschreibt.[156] Immer wieder macht sich die Materialität auf diese Weise bemerkbar und verschränkt Text und Geschehen auf eine Weise, in der das Geschehen auf den Text und der Text auf das Geschehen verweist ohne dabei die Differenzen – und Differenz heißt im „Kohlhaas,“ wie sich zeigen wird, sowohl Unterschied/ Abweichung als auch Auseinandersetzung/ Streit – zu nivellieren.

Eine der Grundproblematiken im „Michael Kohlhaas“ ist allerdings, dass Kohlhaas keine Differenzen akzeptiert, wodurch die Ökonomie des Tausches und des Wertes in den Vordergrund der Erzählung tritt. Ein wesentlicher Aspekt der Erzählung ist, dass Kohlhaas glaubt, den Wert der Dinge zu kennen und dadurch sämtliche Tauschmöglichkeiten und -unmöglichkeiten kalkulieren zu können. Daher akzeptiert er keine anderen Substitute, als diejenigen, die er im Handel als gerechtfertigt anerkennt.[157]

---

[156] Zur Bedeutung und Funktion des Pfandes im „Kohlhaas“ siehe vor allem Wolfgang Pircher (2002).

[157] Sowohl zur Ökonomie als auch zur Differenz, die Kohlhaas nicht akzeptiert, haben zum Beispiel Christiane Frey (2003 und 2006) und Andreas Gailus (2006) Untersuchungen vorgelegt. Das Thema ‚Ökonomie’ hat sich in der Kleist-Forschung erst in den späten 1990ern etabliert. Erst jüngst (2013) haben Bernd Hamacher und Christine Künzel den Sammelband *Tauschen und Täuschen: Kleist und (die) Ökonomie* herausgegeben, in dem sich neben einem Forschungsüberblick zum Thema auch zwei Aufsätze zum Kohlhaas von Sabine Biebl (171–182) und Christiane Künzel (183–198) befinden.

„Nun! Was bin ich schuldig?“ fragt Kohlhaas gleich zu Beginn der Erzählung und wirft damit eine wichtige Frage der Erzählung auf (BA II/1 65). Weder Junker Wenzel noch die beteiligten Staaten und zuständigen Behörden werden diese Frage an Kohlhaas richten und sind auch nicht gewillt, ihre Schuld bei ihm zu abzutragen. Während Kohlhaas jetzt eine Rechnung begleichen will, fordert er später mit Gewalt das Begleichen einer Rechnung ein. Und als Händler hat er eine genaue Vorstellung vom Wert der Dinge:

> Er sagte zum Junker: ‚Herr, die Rappen habe ich vor sechs Monaten für 25 Goldgülden gekauft; gebt mir 30, so sollt ihr sie haben.’ Zwei Ritter, die neben dem Junker standen, äußerten nicht undeutlich, daß die Pferde wohl so viel wert wären; (BA II/1 69)

Da der Junker die Pferde nicht zum Preis ihres Wertes erwerben will, will Kohlhaas weiterziehen, was ihm aufgrund des nicht vorhandenen ‚Paßscheins’ verwehrt wird. Kohlhaas ist nicht bereit, zu handeln, um sein Weiterziehen zu ermöglichen, sondern besteht auf den Wert der Pferde.[158] Nachdem der Junker die Pferde als Pfand bei sich behält und herunterwirtschaftet, sodass sie an Wert verlieren, meint Kohlhaas: „das sind nicht meine Pferde, gestrenger Herr! Das sind die Pferde nicht, die dreißig Goldgülden wert waren! Ich will meine wohlgenährten und gesunden Pferde wieder haben!“ (BA II/1 78 Hervorhebungen im Original)

Der gesamte „Kohlhaas“ ist von ökonomischen Prinzipien geprägt. Nicht nur der Handel, sondern auch die Rache ist, wie gesagt, ein Geschäft, der Kampf um die Pferde hat Kohlhaas seine „Frau gekostet,“ die Prophezeiung der Wahrsagerin dient als „Unterpfand“ und so fort (BA II/1 116, 154, 266). Gleichzeitig fällt das Missverhältnis

[158] Ingeborg Harms (2000) zufolge macht Kohlhaas seine Unfähigkeit zu handeln und Preise als Variablen zu betrachten zu einem schlechten Händler.

zwischen den ‚Tauschobjekten' auf, wie Christiane Frey zeigt („Spiegelfechtereien" 307).[159] So muss Kohlhaas z.B. die Pferde als Pfand für einen ‚Paßschein' hinterlassen, den er nie bekommen wird. Frey hat ebenso detailliert gezeigt, dass Kohlhaas, wo er keine Differenzen im Tausch akzeptiert, auch die Differenzierung von Geist und Buchstabe, von *sensus litteralis* und *sensus spiritualis*, von Signifikat und Signifikant verweigert, wodurch er am Buchstaben der Repräsentationslogik festhält („Spiegelfechtereien" 300). Was im „Kohlhaas" also verhandelt wird, so Frey weiter, ist die „Frage nach der Logik der Repräsentation" (ebd. 301),[160] das heißt, die Frage der Darstellung. Kohlhaas ist bemüht, im Tausch keine Differenzen, das bedeutet auch, keine Schulden entstehen zu lassen. Im Falle der Pferde entstehen die Schulden dadurch, dass die Pferde massiv an Wert verlieren und die Verantwortlichen sich nicht bereit erklären, sie durch „Dickfütterung" wieder in den früheren Zustand zu bringen (z.B. BA II/1 117). Kohlhaas will aber genau seine Pferde zurückerhalten und nicht die ausgezehrten, die er aufgrund ihres Zustands auch nicht als die seinen anerkennt.

Während aber Kohlhaas um die Differenzlosigkeit bemüht ist und sie permanent einzuklagen sucht, beharrt der Text auf Differenz, wodurch die Erzählung eine doppelte Ökonomie aufweist: Eine Dynamik drängt auf unendliche Substituierbarkeit und die andere akzeptiert genau das nicht. Die erste und auffälligste Differenz, die der Text aufwirft, ist Kohlhaasens Charakterisierung. Erst in der Version von 1810 hat Kleist Kohlhaas mit den drei Adjektiven ‚rechtschaffen', ‚entsetzlich', ‚außerordentlich' (BA

[159] Frey verweist hier v.a. auf die Repräsentanten, die im „Kohlhaas" nicht unüblich sind und die, wie sie sagt, „ungedeckte Substitute" sind, weil zum Beispiel Pfand im Kohlhaas nie eine tatsächliche Schuld substituiere („Spiegelfechtereien" 308). Zu Repräsentanten und vor allem Stellvertretern im „Kohlhaas" siehe Katrin Trüstedt.

[160] Für eine detaillierte Lektüre von „Michael Kohlhaas" mit der Zeichentheorie Jacques Lacans siehe Helga Gallas (1981) und im Anschluss an sie auch Andreas Gailus (2006).

II/1 63) beschrieben. Im Unterschied zur Version von 1808 – ‚außerordentlich', ‚fürchterlich'', merkwürdig' (BA II/1 7) – macht die zweite Version deutlich, dass Kohlhaas nicht als Figur der Devianz erscheint, sondern gerade „*in* seiner Rechtschaffenheit entsetzlich" wird, d.h. er ist sowohl in seiner Rechtschaffenheit als auch in seiner Entsetzlichkeit außer-ordentlich (Giuriato 296 Hervorhebung im Original). So schlägt sich Kohlhaasens „Quärulanz" (BA II/1 100)[161] in der Erzählung nieder und bewirkt, dass Gleichungen und Gegensätze, wie Rechnungen, nicht aufgehen. Genau daraus entsteht eine Dynamik, in welcher der Text auf Differenz beharrt, während Kohlhaas dafür kämpft, die Differenz aufzuheben. Diese doppelte Bewegung, die Gegenläufigkeit dieser beiden Dynamiken ist das redliche Prinzip oder die redliche Ökonomie, die genau darin überaus ambivalent ist und auf den prekären Status beider Dynamiken verweist. Die redliche Ökonomie bestimmt sowohl den Handel als auch den Krieg: „Einen so heillosen Ausgang nahm der wohlgemeinte und redliche Versuch, dem Roßhändler wegen des Unrechts, das man ihm zugefügt, Genugtuung zu verschaffen" (BA II/1 194).

Während der „entsetzliche Mensch" Kohlhaas (z.B. BA II/1 150) immer wieder versucht, die Ordnung im staatlichen Gefüge durch Gewalt herbeizuführen, sorgt der Text – selbst nicht ohne Gewalt – für das Aussetzen von Kohlhaasens Gewalt. Das Aussetzen wird mit der Performanz des Textes sichtbar, zum Beispiel, wenn sich Kohlhaas permanent Steine in den Weg legen. Eine Lektüre, die die Funktion des Schlagbaumes in seiner rhetorischen und typografischen Dimension in den Blick nimmt,

[161] Zur Querulanz Kohlhaasens siehe v.a. Rupert Gaderer, der eine dreifache Querulanz in der Erzählung ausmacht und von einer „Poetologie der Querulanz" spricht („Schriftverkehr-Bürokratie-Querulanz" 531ff.).

zeigt, dass der Schlagbaum Kohlhaas buchstäblich – oder genauer: in der Verschränkung von Typografie, Rhetorik und Semantik – einen Strich durch die Rechnung macht, indem er sich auf Kohlhaasens Weg querlegt. Kohlhaas überlegt gerade, wie er den Gewinn, den seine Reise einbringen soll, „anlegen wolle: teils, nach Art guter Wirte, auf neuen Gewinst, teils aber auch auf den Genuß der Gegenwart“ (BA II/1 64), als er auf den Schlagbaum triff. Damit findet ein erstes Eingreifen in Kohlhaasens Weg statt, das für den Moment dafür sorgt, dass Kohlhaas seine Reise unterbrechen muss. Doch damit nicht genug: Während Kohlhaas Differenzen nicht zulässt, spielt der Text mit den Differenzen der Signifikanten, indem der Schlag des Schlagbaums auch im Kompositum „Schlagfluß“ auftaucht (der alte Herr des Landes, das Kohlhaas betritt, ist am Schlagfluß gestorben), wobei der Text über die Paronomasie „Handel und Wandel“ vor sich hinfließt (BA II/1 65). Die nächste Erwähnung des Schlagbaums versetzt Kohlhaas bereits unter das Beil des Scharfrichters: „Er war noch kaum unter den Schlagbaum gekommen …“ (ebd. 66). Und seine Bemerkung, dass es doch besser gewesen sei, wenn der „Baum im Walde stehen geblieben wäre“ (ebd. 65) wird gewissermaßen dann eingelöst, wenn der Burgvogt „schief gegen die Witterung gestellt,“ in eine Reihe mit den anderen Bäumen des Waldes gestellt wird. Wie der Zaun in Herses Bericht ragt hier über die Verknüpfung von sprichwörtlicher und literaler Rede Körperlichkeit der Erzählung in den Text hinein und stellt sich Kohlhaas in den Weg. Die Rhetorik des Textes macht auf diese Weise darauf aufmerksam, dass Differenzen – von Signifikanten, von Text und Erzählung, von Rhetorik und Semantik – Hauptstrukturen des Erzählens sind.

Wenn der Schlagbaum Kohlhaas den Weg versperrt, wenn der Wetterstrahl neben Kohlhaas einschlägt und verhindert, dass er das Kloster anzündet oder wenn der

Windstoß den Junker Wenzel davon abhält, weiter mit Kohlhaas zu verhandeln, dann wird hier eine entsetzende Kraft bemerkbar, die sich mit Werner Hamachers Konzept des Afformativen konkreter beschreiben lässt. [162] Während das Afformativ Hamacher zufolge zwar die Darstellung zulässt, aber auf keine Darstellung reduzierbar ist („Afformativ, Streik" 360f.), wird es hier rhetorisch markiert. Das Tun des Schlagbaums entfaltet sich erst im Kontext der vielen rhetorischen und semantischen Verweise des Textes und auch der Blitz/Wetterstrahl ist bei Kleist rhetorisch konnotiert – was in der Anekdote „Der Griffel Gottes"[163] besonders deutlich wird. Das heißt, das Aussetzen der Handlung ist ein Einfallen der Rhetorik des Textes in die Erzählung. Was aber vollzieht diese Gegenläufigkeit oder, um es im Vokabular des „Kohlhaas" zu sagen, die Querulanz des Textes und was bedeutet sie für die Redlichkeit? Wenn Kohlhaasens Bemühungen, Schulden zu begleichen oder einzutreiben, das heißt Differenzen auszugleichen, auf seine Redlichkeit zurückzuführen sind, ist die Darstellung dann nicht auf eine ebenso ambivalente redliche Ökonomie zurückzuführen? Erweist sich also die Darstellung selbst als redlich?

Zu Beginn charakterisiert die Erzählung Kohlhaas als einen „der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit" (BA II/1 63) und gibt damit das implizite Versprechen, mit der folgenden Erzählung zu erklären, wie dieses „zum Leben erwachte[] Oxymoron" zustande kommt (Földényi 390). Man kann also sagen, dass sich der Text mit dieser Charakterisierung verschuldet und dass die Schuld im Laufe der Erzählung beglichen werden muss. Dass das aber kein einfacher Akt

[162] Vgl. dazu das Kapitel „Überlegungen zu einer performativen Redlichkeit" in der vorliegenden Studie.
[163] In dieser Anekdote schlägt der Blitz in den Grabstein einer grausamen Dame ein und hinterlässt die Buchstaben „*sie ist gerichtet!"* (BKA 11/7 BA 1 28).

ist, wird durch die immer neu aufgeworfenen Differenzen und Auseinandersetzungen deutlich, die verlangen, das Verhältnisse immer wieder neu evaluiert werden. Dazu gehört zum Beispiel die Begegnung mit der Wahrsagerin, die einen vermeintlichen Kontrast bildet zu dem historischen Anspruch, den „Michael Kohlhaas" gemäß des Untertitels „Aus einer alten Chronik" zu haben scheint.[164] Die Forschung hat deswegen häufig eine Einteilung der Erzählung vorgenommen, die das historische von dem märchenhaften Element unterscheidet. Dieser Einteilung widerspricht jedoch die narrative Struktur. Die Begegnung mit der Wahrsagerin, obwohl sie erst in der zweiten Hälfte erzählt wird, findet bereits kurz nach dem Tod von Kohlhaasens Frau, also eher am Anfang der Erzählung statt. Das heißt, dass Kohlhaas die Kapsel mit dem Zettel, den die Wahrsagerin ihm überreicht hat, trägt, bevor der Text davon berichtet. Der sogenannte historische Teil[165] wird also fast durchgehend vom märchenhaften begleitet.

Ferner ist es ausgerechnet der ‚Paßschein', der als „Märchen" bezeichnet wird (BA II/1 73). Was als Paradox erscheint (Gailus, *Passions of the sign* 110), als Ironie (B. Hamacher 102) oder auch als unzuverlässiges Erzählen (Schmidt 183), generiert vor allem einen Bedeutungsüberschuss, der nicht subsumiert werden kann unter eindeutige Beschreibungsmodelle oder der permanent auf der Suche nach redlichen Darstellungsformen ist.

Eine Form dieser Darstellung sind die zahlreichen Schriften, von denen Frey zufolge „nicht weniger als 90" im „Kohlhaas" kursieren („Spiegelfechtereien" 296) und die im Sinne der Aufklärung als friedlicher Lösungsversuch gelten könnten. Sowohl die

[164] Zu einem Vergleich der historischen Figur Hans Kohlhase und Kleists Michael Kohlhaas siehe vor allem Malte Diesselhorst (1988).
[165] Zum vermeintlich historischen Anspruch der Geschichte siehe zum Beispiel Diesselhorst (1988) und Boockmann (1985).

Meinung, dass ein Austausch mit Worten friedlicher als Krieg sei und deswegen zu bevorzugen wäre, als auch die Überzeugung, dass Missständen durch das vernünftige Gespräch ein Ende bereitet werden könnte, wird im „Kohlhaas“ von Luther vertreten.[166] Auf „ein tüchtiges Element in der Brust des Mordbrenners [Kohlhaas] bauend,“ hofft Luther „den Kohlhaas, durch die Kraft beschwichtigender Worte“ in die „menschliche Ordnung zurückzudrücken“ (BA II/1 143). Der aufklärerische Luther forciert ein oppositionelles Verhältnis von Rede und Gewalt sowie von Körper und Sprache, dem der „Kohlhaas“ entgegenwirkt. Allein in der Formulierung ‚zurückdrücken’ konterkariert der Text diese Gegenüberstellung. Welche Funktionen aber haben aber die Schriftstücke, von denen „kaum eines … seinen eigentlichen Zweck“ erfüllt („Spiegelfechtereien“ 296)?[167] Permanent werden Briefe geschrieben, Poster angeschlagen, agitatorische Schriften verfasst – deren aggressive Rhetorik sich zu steigern scheint (Riedl) – ‚Paßscheine’ ausgestellt und Abschriften von Urteilen verlesen. Während aber Frey, wie im Übrigen auch Hillis Miller (1989), über die Schriften zur Rolle der Leserin kommt, stellt sich hier die Frage, welche Rolle die Schriftstücke innerhalb des Textes in Anbetracht von Kohlhaasens Redlichkeit spielen. Die Schriftstücke sind überwiegend Deklarationen und Mandate, Kundmachungen und Befehle also und demnach performative Schreibakte. Die von Kohlhaas verfassten Schriften sind häufig Drohungen und gehen dem Krieg voraus, versetzen aber derart in Aufruhr, dass ihnen selbst kriegerische Züge zukommen (z.B. BA II/1 130). Diejenigen Schreiben, die er erhält, treffen Kohlhaas meist gezielt. So

[166] Inwiefern die Figur Luthers im „Kohlhaas“ bezüglich der Debatte um Buchstabe und Geist/ Gemeintem eher die Position Lessings und die der Aufklärung denn die des historischen Luthers einnimmt, siehe Frey („Spiegelfechtereien“ 300).

[167] Zur Erfolglosigkeit der Schriften siehe auch Friedrich Balke (510ff.) sowie spezifischer zum Thema der gescheiterten Kommunikation in und mit den Schriften Gaderer (2011).

schäumt er zum Beispiel vor Wut wegen einer Nachricht (BA II/1 100) oder Plakate haben die Kraft, ihn in seiner seiner Kriegsführung zu schwächen: „Mehr als dieser wenigen Worte [auf dem Plakat von Luther] bedurfte es nicht, um ihn [Kohlhaas], in der ganzen Verderblichkeit, in der er dastand, plötzlich zu entwaffnen“ (BA II/1 148).

Was die Schriften zeigen, ist, dass Kohlhaas einen doppelten Krieg führt: jenen in den Städten und jenen auf dem Papier. Die Parallele zwischen Schreiben und Krieg verweist im Gegenzug drauf, dass der Krieg selbst eine Form der Sprache ist und dass Reden und Schreiben als Modus des Krieges zu verstehen sind, die, immer im Querverweis (Papierkrieg) auf das jeweils andere, auf ihre Differenzen verweisen. Die Briefe, Mandate und Deklarationen sprechen und setzen im Kohlhaas Recht und Gesetz und ent-setzen sie gleichermaßen. Die Plakate und Anschläge werden vor allem an Kirchen, Marktplätzen und Stadtmauern angebracht, der schriftliche Austausch vollzieht sich also vornehmlich im öffentlichen Raum. Man könnte fast sagen, dass das ‚Anplacken’ und ‚Anschlagen’– Begriffe, die selbst nicht frei von Gewalt sind – dem Brief(geheimnis) entgegengesetzt werden. Fast die gesamte Kommunikation spielt sich in der Öffentlichkeit ab, ebenso wie der Krieg und letztlich auch die Hinrichtung von Kohlhaas, während welcher allerdings die Schrift – falls der ‚Zettel’ der Wahrsagerin tatsächlich beschrieben ist – nur von Kohlhaas gelesen wird. Damit endet „Kohlhaas“ mit einem doppelten Aus-setzen, denn auch die Geschichte mit der Wahrsagerin und die Begründung, warum sie aussieht wie Kohlhaasens verstorbene Frau, ist durch den doppelten Gedankenstrich – „– –“ (BA II/1 285) – als ein Aussetzen der Darstellung markiert. Weil der Zettel ein „Unterpfand“ für die Prophezeiung der Wahrsagerin ist, funktioniert auch er als Substitut. Wenn Kohlhaas den Zettel schluckt, anstatt ihn dem

Kurfürsten von Sachsen auszuhändigen und mit diesem Tausch sein Leben zu retten, dann zeigt sich auch hier, dass er keine Substitute, und sei es sein Leben, akzeptiert. Obwohl Kohlhaas am Ende der Erzählung „Recht“ erhält (ebd. 287), das heißt, obwohl ihm seine Schulden bezahlt und damit die Differenzen weitestgehend ausgeglichen werden, kündigt sich doch am Ende in den zwei Söhnen auf den zwei Pferden ihre Fortsetzung an.

Der Text fällt immer wieder in die Logik der Nicht-Substituierbarkeit ein und subvertiert die totalitäre Tendenz des Kaufmanns. Wenn aber Kohlhaas ein redlicher Pferdehändler ist, dann auch genau deswegen, weil er weiß, wie eine Rechnung beglichen werden kann. Das heißt, dass Redlichkeit und Entsetzlichkeit nicht im Widerspruch zueinander stehen; Redlichkeit ist vielmehr die Verschränkung beider und kann damit strukturell kein Ende finden.[168] Insofern sich vor allem die literarischen Texte Kleists immer wieder querulatorisch zu den Postulaten der Aufklärung verhalten, indem sie zum Beispiel Widersprüche, Oppositionen und Systeme problematisieren, kann man bei Kleist von redlichen Texten sprechen. Wie Schlagbäume fallen sie in die Ordnungen der Aufklärung ein und ent-setzen sie und ihre Systeme und Ideale.[169]

Ein Postulat der Aufklärung ist der Aufruf zur Redlichkeit, der sich im ersten Vers des 1775 entstandenen Gedichts „Der alte Landmann an seinen Sohn“ von Ludwig Heinrich Christoph Hölty zu einem Leitspruch verdichte: „Üb’ immer Treu’ und

[168] Anders scheint zum Beispiel Oesterle die Verbindung vom Redlichen und, wie er mit Kant sagt, dem Bösen zu sehen, wenn er darauf hinweist, dass ein Ausweg aus dem Bösen nur durch eine „Art Wiedergeburt“ möglich wäre („Redlichkeit versus Verstellung“ 178).

[169] Ein Beispiel ist hier ein Vers, den Kleist quer über eine Seite geschrieben hat, um ihn nicht auf zwei Zeilen verteilen zu müssen: „Ich will hinein und muss hinein und solls auch in der Quere sein“. Das Faksimile ist abgedruckt in *Kleist in Paris* (1924) von Paul Hoffmann.

Redlichkeit“.[170] Der Modus des Imperativs, in dem dieser Satz und der überwiegende Teile des Gedichts geschrieben sind, reiht sich zum einen in die Aufforderungen, Mandate und Deklarative des „Michael Kohlhaas“ ein, zum anderen wirft er das Problem der Adressierung auf. An wen richtet sich dieser Vers? Kann ein Imperativ, der einer Drohung gleicht, selbst redlich sein?[171] Kleist macht genau auf diese Ambivalenzen der Redlichkeit aufmerksam, indem er sie einer Kritik mit ihren eigenen Mitteln unterzieht. Es zeigt sich, dass das Postulat, ebenso wie Kants Wahlspruch oder Imperativ der Aufklärung – „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ („Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ 53) – nicht ohne den Wiederspruch auskommt, dass sich des eigenen Verstandes zu bedienen, gleichermaßen bedeutet, einen Befehl zu befolgen. Man kann sagen, dass Alkmene an genau diesem Satz: „Üb’ immer Treu’ und Redlichkeit“ verzweifeln muss. Aber nicht, weil sie, wie es im Gedicht weiter heißt, einen „Finger breit“ von Gottes Wegen“ abweicht, sondern weil sie die Wege des Gottes Jupiter, im Glauben es seien ihre und die Amphitryons, geht. Auf diese Weise schafft es die Komplexität Kleistscher Texte, sich nicht einfach gegen, sondern auf eine spezifische Art, eben querulatorisch, zur Aufklärung zu verhalten. Und genau diese Strukturen ermöglichen die sprechakttheoretische und rhetorische Lektüre einer Redlichkeit, die sich sowohl im Schatten als auch im Licht der Aufklärung befindet.

In einem letzten Racheakt verschluckt Kohlhaas den ‚Zettel’ der Wahrsagerin, führt also das, was die Wahrsagerin wahrsagte, in den Mund zurück, etabliert sich erneut

[170] Der im Kapitel II erwähnte Familien-Kalender „Der redliche Ostpreuße“ nimmt immer wieder Bezug auf diesen Vers. Das Lied war in Preußen vor dem ersten Weltkrieg für den Schulunterricht vorgeschrieben.

[171] Der weitere Text des Gedichts droht vor allem damit, dass den Guten Gutes widerfahren wird und den Bösen Schlechtes und das Letzteren niemand nachtrauern wird.

als ‚rechtschaffenster' und ‚entsetzlicher Mensch' (BA II/1) und beendet damit die Regentschaft des Kurfürsten, der „zerrissen an Leib und Seele" zurückgelassen wird (BA II/1 63, 291). Die Redlichkeit Kohlhaasens liegt darin, die Bewegung des Redens umzudrehen und dadurch in aller Konsequenz und Radikalität nur den Tausch einzugehen, den es in seinen Augen einzugehen wert ist. Der Text antwortet mit dem Beil, unter dem Kohlhaasens Haupt fällt und das gleichermaßen die Geschichte abschließt: „Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas" (BA II/1 290). Redlichkeit bezeichnet die paradoxe Verschränkung gegenläufiger Dynamiken: die des Entsetzens und der Ent-setzung einerseits, die der Totalität und ihrer Außerkraftsetzung anderseits. Wo Redlichkeit auch jenseits des Postulats der Aufklärung lesbar wird, wird ihre Körperlichkeit sichtbar, durch die wiederum ihr Selbstbezug, das heißt auch ihre Selbstkritik zum Tragen kommt, die sich nicht ohne Streit vollzieht. In dieser ambivalenten und radikalen Dynamik deutet sich schon mit Penthesileas tödlichem Sprechakt – aber auch im Tod von Kohlhaas – eine ethische Dimension an, die bei Kleist aus dem moralischen und imperativischen Kontext heraus entsteht und sich bei Kafka, wie das folgende Kapitel zeigen wird, unter Erschütterung dieses Kontextes, zu einer Ethik jenseits des Subjekts entwickelt.

4. Kapitel

Unaufrechte Redlichkeit.

Franz Kafkas *Proceß*

„Kafkas Welt ist ein
Welttheater. Ihm steht der Mensch
von Haus aus auf der Bühne."
(Benjamin, *Benjamin über Kafka* 22)

„Le »il« narratif destitue tout sujet […]"
(Blanchot, *De Kafka à Kafka* 180)[172]

„Die Person wird aus einem
Substantiellen zum bloßen
Organisationsprinzip somatischer
Impulse."
(Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka" 262)

Eine Kafka-Lektüre von der Redlichkeit her anzugehen, erstaunt vielleicht, gehört die Redlichkeit doch nicht zu den prominenten Kafka-Themen, so wie Labyrinthe, Justiz oder die Suspension von Sinn. Und doch lässt sich daraus nicht schließen, dass Redlichkeit bei Kafka keine Rolle spielt; vielmehr ist sie nirgends und zugleich überall zu finden. Die folgenden Analysen zweier Texte – *Der Proceß* und Kafkas Brief an Oskar Pollak vom 20.12.1902 – eruieren die Möglichkeit von Redlichkeit innerhalb von Strukturen, die sie scheinbar verunmöglichen. Zu diesen Strukturen gehören zum einen Täuschung und Korruption und zum anderen die Unmöglichkeit, in Kafkas Texten ein Subjekt ausfindig zu machen. Genau diese Aspekte sind gleichzeitig der Grund, warum seine Texte für eine Untersuchung der Redlichkeit unumgänglich sind, denn sie befragen Redlichkeit am effektivsten und aus ihrer Mitte heraus.

[172] „Das Erzählerische "Er/Es" entthront jedes Subjekt […]" (Blanchot, *Von Kafka zu Kafka* 147).

Zum ersten Aspekt gehört, dass sich Kafkas Figuren häufig in Situationen befinden, in denen sie nicht wissen, ob sie einem Scherz ausgesetzt oder Opfer eines Hinterhalts geworden sind, ob sie einer Täuschung unterliegen oder korrupten Strukturen, aus denen sie sich nicht befreien können, weil es kein Jenseits dieser Strukturen gibt. Hier stellt sich die Frage, wie es innerhalb der permanenten Täuschung und innerhalb von korrupten Strukturen und Systemen Redlichkeit geben kann. Zugespitzt ließe sich fragen: Wie kann eine Redlichkeit gedacht werden, die selbst Täuschung und Korruption ist?

Der zweite Aspekt bezieht sich auf das bei Kafka „entthronte Subjekt", wie Blanchot sagt (*Von Kafka zu Kafka* 147): Bei Kafka sprechen keine autonomen Subjekte und es werden auch keine Subjekte durch oder mit Sprache konstituiert. Vielmehr sprechen hier die vielen Sprachen der Institutionen, der Gerichte, der Gesetze und der anderen Figuren mit. Das zeigt sich letztendlich in den Serien und Netzen von Fürsprechern, Stellvertretern und Advokaten, die Kafkas Texte durchziehen.[173] Stellvertreter und Fürsprecher entfernen sich über weitere Fürsprecher so weit von denen, für die gesprochen werden soll, dass diese letzte oder erste Instanz nicht mehr aufzufinden ist. Das heiß, die Urheber des Sprechaktes sind ebenso wie der einzelne autoritative Sprechakt nirgends auszumachen.

Es sind genau diese Strukturen, die Redlichkeit scheinbar verunmöglichen. Denn wie kann eine performative Redlichkeit gedacht werden, wenn performative Sprechakte über Fürsprecher vollzogen werden? Wer oder was wird im Akt der Redlichkeit konstituiert, wenn nicht ein Subjekt? Und wie zeigt sich Redlichkeit, wenn Kafkas Welt durchweg korrumpiert ist?

[173] Siehe dazu vor allem Rüdiger Campe (2007) und Doreen Densky (2011). Eine ausführlichere Besprechung der Fürsprache erfolgt auch im letzten Unterkapitel dieses Kapitels.

Wenn aber Täuschung, Wahrheit, Korruption und Subjekt keine Referenzen für die Analyse von Redlichkeit darstellen, wie sie auch keine Referenzen für Kafkas Texte und Figuren sind, dann muss sich die Lektüre auf andere Elemente des Textes richten. Und weil Kafkas Texte mit Buchstäblichkeiten, Figurationen und Konstellationen experimentieren, wird die folgende Lektüre genau diese in Blick nehmen. Dann wird nicht nur Unredlichkeit und ihr resignifiziertes Verhältnis zur Redlichkeit entscheidend, sondern auch die Scham, die sich bei Kafka unentwirrbar mit der Unredlichkeit verknüpft. Scham schreibt sich in die Rhetorik der Redlichkeit über gestreckte, aufgerichtete oder aufrechte Figuren ein, die sich entblößen oder exponieren und deswegen nicht selten schamlos sind. Zu dieser Verkettung von Figuren und Figurationen gehören aber auch die gebückten Figuren, die, über ihren Tisch gebeugt, schreiben wollen. Wenn es bei Kafka um Redlichkeit geht, dann werden die Haltungen der Figuren und Texte interessant, wobei die doppelte Bedeutung von ‚Haltung' – als körperliche und ethische – wesentlich wird. Auch in diesem letzten Aspekt zeigt sich die Relevanz der folgenden Lektüre für die Kafka-Forschung: Anhand der Analyse von Redlichkeit lässt sich mit Kafka eine Ethik jenseits des Subjekts in Ansätzen konzipieren.

4.1 Zum Deutungsproblem im *Proceß*

In Kafkas *Proceß* gleitet die Suche nach einer zuverlässigen und zugänglichen Wahrheit in permanente Auslegungs- und Deutungsprozesse ab.[174] Als beispielhaft wird dafür häufig das Kapitel „Im Dom" herangezogen, das die Deutungsproblematik

[174] Vgl. dazu v.a. Vogl (1994, 2010).

expliziert.[175] Hier diskutieren K. und der Gefängniskaplan über die Täuschungsabsichten des Türhüters in den „einleitenden Schriften zum Gesetz“ (KA P 226).[176] Die Frage nach der Täuschung ist, wie Joseph Vogl sagt, „Ausgangspunkt der Geschichte und Angelpunkt ihrer Interpretation, wird niemals bejaht und nie negiert, sondern von Instanz zu Instanz weitergegeben bis ins Innerste des ‚Gesetzes’, das immer unerreichbar bleibt und keine Entscheidung über Wahrheit und Täuschung zuläßt“ (*Ort der Gewalt* 193). Und so kommen der Gefängniskaplan und K. zu keinem Urteil über die Geschichte, schieben dieses vielmehr auf,[177] was zu K.’s vorläufigem Urteil führt: „‚Trübselige Meinung’, sagte K. ‚Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.’ / K. sagte das abschließend, aber sein Endurteil was es nicht“ (KA P 233). Die Türhüterlegende stellt sich damit quer zu „einer phonozentrisch orientierten ‚wahren Rede’,“ wie Gerhard Neumann sagt (*Verfehlte Anfänge und offenes Ende* 65). Es gibt weder Eigentlichkeit noch Uneigentlichkeit, so Neumann, keine klare Trennung von Wörtlichkeit und Figuralcharakter (ebd. 66).

Die Verhandlung über Täuschung und Wahrheit ist aber nicht nur das Thema des Kapitels „Im Dom“ und der Schriften zum Gesetz, sie stellt nicht nur den Auslegungsversuch eines unlesbaren Urtextes dar,[178] sondern ist gleichfalls Ausdruck von K.’s Situation im *Proceß*. Denn wie sich der Protagonist hier als Leser und Ausleger der Geschichte des Kaplans zeigt, versucht er von Anfang an, die ihm unzugänglich

---

[175] Dazu v.a. Hartmut Binder (1979), Jacques Derrida (1985), und JosephVogl (2010).

[176] Texte von Kafka werden, soweit nicht anders angegeben, zitiert nach Franz Kafka, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Kritische Ausgabe (KA), herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Frankfurt a.M. 2011. Angaben erfolgen im Text mit Kürzel. Bsp.: *Der Proceß* ist (KA P Seite).

[177] Zur Struktur des Aufschubs im *Proceß* vgl. vor allem Derrida (1985).

[178] So zum Beispiel Derrida („Préjugés, devant la loi“ 193). Zur Unlesbarkeit vgl. auch Axel Hecker *(An den Rändern des Lesbaren* 13f.).

gewordene Welt zu entziffern. Wie der Urtext der Geschichte, bleibt auch die Welt von Josef K. uneinsichtig und rätselhaft – „Wirklichkeit ist also weder evident noch gegeben" (Vogl, *Ort der Gewalt* 20). So ist K. nicht nur auf der Suche nach den Funktionsweisen der fiktiven Wirklichkeit, sondern zugleich auch „Instrument zur Herstellung des Wirklichen" (Eisele 29). Trotz der Unbestimmbarkeit von Täuschung und Wirklichkeit ist die Wirklichkeit keinesfalls wahllos, auch wenn das die „merkwürdige Struktur" des Romans zuweilen suggeriert (Allemann 242). Diese besteht vor allem darin, dass K. permanent Mutmaßungen über das Gericht anstellt und sich so in ein „eigentümliches Spannungsfeld zwischen überraschender Bestätigung und zugleich Widerlegung durch die Wirklichkeit" begibt (Allemann, „Kafka" 242). Die Wirklichkeit K.'s unterliegt aber nicht keinem Gesetz, es ist vielmehr unmöglich, die Gesetze zu kennen. Wenn Gilles Deleuze und Félix Guattari über Kafka sagen, dass er weder deuten könne noch Bedeutungen nachgehe, so trifft das auch auf K. zu, denn auch er versucht nicht das Gericht und seinen eigenen Prozess zu ergründen, er ist vielmehr an den Funktionsweisen des Gerichts interessiert (*Kafka* 14; dt.12): „Le problème : pas du tout être libre, mais trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence, etc."[179] (Deleuze und Guattari, *Kafka* 15).

Einen kleinen Einblick in die Funktionsweisen des Gerichts bekommt K., wenn er verhaftet wird. Denn wie die Wächter K. erklären, besagt eine Regel des Gerichts, dass die Verhafteten ihre Wäsche für die Zeit der Verhandlung abgeben müssen und dafür gibt es ein Depot. Die Wächter erklären ihm aber, er solle seine Wäsche besser ihnen geben, denn im Depot würden Sachen häufig verschwinden und der Erlös, den er dann erhielte,

[179] „Das Problem ist nicht, wie man frei wird, sondern wie man einen Ausweg findet oder einen Eingang, einen Seitenweg, einen Korridor usw." (Deleuze und Guattari, *Kafka: für eine kleine Literatur* 13)

würde nicht an der Höhe des Angebots, sondern an der Höhe der Bestechung errechnet (KA P 11f.). Gleich zu Beginn hat K. demnach nur die Wahl zwischen zwei korrupten Alternativen. Und aufgrund des korrupten Systems und der Ausstreichung ontologischer oder essenzieller Sicherheiten und Referenzen lässt sich Redlichkeit in Kafkas Texten vielleicht am effektivsten auf die Probe stellen: Wie und wo zeigt sich Redlichkeit, wenn das ‚abschließende Urteil' (KA P 233) über Bedeutungen immer ausbleibt. Wie lässt sich Redlichkeit denken, wenn sich Wirklichkeit entzieht? Und was bedeutet die Verschiebung von der Frage nach dem Wesen des Gerichts zu jener nach dessen Funktionsweise für die Redlichkeit? Was ist die Funktion der Redlichkeit, wenn es keine Beständigkeit gibt und das Bekannte immer auf dem Spiel steht? Und wie ist Redlichkeit möglich, wenn sie permanent korrumpiert wird und womöglich selbst korrupt ist?

4.2 Die indirekte Rede der Redlichkeit

Eine weitere Schwierigkeit für Redlichkeit bei Kafka stellt sich in Bezug auf die Frage nach der Sprechinstanz. Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass bereits der erste Satz des *Proceß* vor allem darin spezifisch ist, dass unentscheidbar bleibt, wer ihn äußert: „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet" (KA P 7). In diesem Satz begegnet man niemandem (Vogl, „Vierte Person" 756) und doch gibt es da den Verweis auf einen ‚Jemand'. Die Unpersönlichkeit der Äußerung lässt die Fragen danach, ob es sich um eine auktoriale oder personale Rede handelt oder ob der Satz gar von K. selbst geäußert wird, unbeantwortet. Zu dieser Unbestimmbarkeit trägt wesentlich die Verwendung der Verben bei: Weil es nicht heißt ‚Jemand hatte K. verleumdet,' sondern weil Kafka mit

der Ambivalenz des „musste verleumdet haben“ (KA P 7) arbeitet, wird die Verleumdung sowohl einer Notwendigkeit unterstellt als auch in Ungewissheit belassen.[180] Die doppelte Valenz des ‚musste’ wird durch die indirekte Rede potenziert, die wiederum auch nicht eindeutig ist, sondern als „eine Vermischung von direkter und indirekter Rede präsentiert“ wird (Vogl, *Vierte Person* 751).[181] Die Antwort auf die in der Erzähltheorie wichtige Frage „Wer spricht?“ verliert sich insofern, als sie an einen Ursprung der Rede gerichtet ist, der sich in einem Subjekt bündelt, das in diesem Beispiel entzogen bleibt. Deleuze und Guattari haben gezeigt, dass, wenn bei Nietzsche die Metapher oder die Trope die Bestimmung der Sprache ist, ist es bei Kafka die indirekte Rede, weil „langage ne s’établit pas entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d’un dire a un dire“ (*Mille plateaux* 97).[182] Deswegen verweist das Ausgesagte bei Kafka weder „ à un sujet d’énonciation qui en serait la cause, pas plus qu’à un sujet d’énoncé qui en serait l’effet“ (Deleuze und Guattari, *Kafka* 32).[183] In Kafkas Texten kann Redlichkeit, weil sie hier als dezidiert sprachliches Konzept gedacht wird, weder auf eine ihr vorausgehende Instanz zurückgeführt werden, noch kann die Wirkung von Redlichkeit ein Subjekt sein. Vielmehr muss auch Redlichkeit von Rede zu Rede oder genauer: von Redlichkeit zu Redlichkeit gehen.

---

[180] Vgl. dazu Beda Allemann („Kafka: Der Proceß“ 236)

[181] Siehe dazu ebenso Beda Allemann („Kafka: Der Proceß“ 239).

[182] „Sprache sich nicht zwischen etwas Geschehenem (oder Gefühltem) und etwas Gesagtem bildet“, sondern „immer von einem Sagen zum nächsten geht.“ (Deleuze und Guattari, *Kafka: für eine kleine Literatur* 107)

[183] „auf ein Subjekt der Aussage als seine Ursache, noch auf ein Subjekt des Ausgesagten als seine Wirkung.“ (Deleuze und Guattari, *Kafka: für eine kleine Literatur* 26) Auch Vogl verweist auf diese Struktur wenn er zeigt, dass durch die Art und Weise des Sprechens im ersten Kapitel eine Dissonanz zwischen Subjekt und Aussage generiert wird (*Ort der Gewalt* 186).

Der erste Satz im *Proceß* verweist also nicht auf den Ursprung der Verleumdung, sondern auf ein ‚Jemand' und auf das in Unbestimmtheit gelassene Subjekt. Die Fragen ‚Wer ist Jemand?' und ‚Wer hat K. verleumdet?' markieren dann gleichsam die paradoxe Suche nach dem Ursprung der Sprache und ihren Urhebern. Vielleicht werden sie deswegen weder von K. noch vom Text gestellt. Die Frage „Wer spricht?", die eine Subjektposition und einen Ort des Subjekts forciert und damit immer von seiner Existenz ausgeht (Derrida und Nancy „Il faut bien manger"), kann nicht beantwortet werden beziehungsweise verweist die Antwort immer aufs unspezifische ‚Jemand' oder ‚Niemand'.

Dem Je*man*d der Verleumdung kommt dadurch die Funktion des *man* oder der vierten Person Singular zu, in der alles singulär „et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel" ist (Deleuze, *Logique du sens* 178).[184] Die Gleichzeitigkeit von Privatem und Kollektivem ist im Kapitel „Verhaftung" durch die Merkwürdigkeit ausgestellt, dass K.'s neugierige Nachbarin nicht nur in dessen Zimmer, sondern in sein Bett schauen kann. K. wiederum kann aus seinem Bett heraus an ihr eine „ungewöhnliche[ ] Neugierde" beobachten, was von einer irritierenden Nähe zeugt, die eine Trennung von kollektiv/öffentlich und privat stört (KA P 7). Zum öffentlichen Ereignis wird K.'s Verhaftung in aller Deutlichkeit dann, wenn seine Nachbarn von Fenster zu Fenster gehen, um alles genau beobachten zu können und die Szene folglich an ein Theater oder Panoptikum erinnert.

[184] „und dadurch gleichzeitig kollektiv und privat, in eines besonders und allgemein, weder individuell noch universell" (Deleuze, *Logik des Sinns* 190).

Wenn das *man* spricht, dann wird die subjektlose Rede deutlich, beziehungsweise diejenige Rede, die gleichermaßen die Rede des Besonderen wie des Allgemeinen ist. Der unbestimmbare Ort der vierten Stimme oder des *man* wirft die Frage auf, wie Redlichkeit gedacht werden kann, wenn sie nicht an ein Subjekt gebunden oder auf ein Subjekt zurückgeführt werden kann, sondern Teil einer Kette von Aussagen ist.[185] Was ist die Performativität der Redlichkeit, wenn sich der Ort des Agens permanent entzieht oder verschiebt? Und was wird mit ihr vollzogen, wenn nicht die Positionierung und Konstituierung der Sprechinstanz? Die Suche nach Redlichkeit in Kafkas Texten wird, wie die Suche nach einem Subjekt, an immer weitere Segmente einer Kette von Aussagen verwiesen. Dabei ist Redlichkeit bereits Teil dieser Kette, aus welcher sie auch ihre performative Kraft generiert. Wie aber lassen sich Redlichkeit und indirekte Rede zusammendenken, wenn dabei nicht von einem bewusst anwesenden Subjekt ausgegangen werden kann?

4.3 „peculiar performatives“[186]

K.’s Verhaftung

Die Relevanz von Performativität im *Proceß* wird bereits mit dem ersten Satz deutlich, denn mit ihm wird K. verhaftet, indem der Text ihn an die Stelle des Akkustativobjekts setzt. Damit ist ‚Josef K.’ der die Anklagende betreffende Fall oder genauer: der Angeklagte.[187] Hierin zeigt sich eine erste Performanz des Satzes, denn der

---

[185] Dazu auch Deleuze und Guattari, die von Aussagenketten sprechen, die kein bestimmbares Subjekt zulassen, aber erlauben, Wesen und Funktionen der Aussagen zu bestimmen (*Kafka: Für eine kleine Literatur* 116).

[186] So Hillis Miller über die Sprechakte im *Proceß* (2000).

[187] Emmanuel Levinas folgend, diskutiert Judith Butler auf der Grundlage desjenigen Falls, der eine Anklage ausdrückt, die Rolle der Anklage im Zustandekommen eines „Sich“ (*Kritik der ethischen Gewalt*,

Akt der Verhaftung ist nichts Anderes als ein explizit performativer Sprechakt und als solcher ge- und misslingt er gleichermaßen.

Hillis Miller schreibt mit Bezug auf Austin, die Performativa im *Proceß* seien unter anderem deswegen so „peculiar," weil sie inkorrekt vollzogen werden, weil sie „infelicities" oder „misfires" seien („(In)Felicitous Speech Acts in Kafka's The Trial"): „The Trial is a large-scale example of how not to do things with words, or of how not to do anything with words, or of how to do nothing with words, how to use the words to stop forward movement in a perpetual wavering" (ebd.).[188] Mit der Sonderbarkeit der Performativa wird auch in die Redlichkeit ein korrumpierender Aspekt eingetragen; denn, wie Miller richtig feststellt, der explizit performative Sprechakt des Verhaftens – ‚hiermit verhafte ich Sie (im Namen des Gesetzes)' – wird im *Proceß* nicht ausgeführt. Und auch diejenigen Aussagen der Wächter, die einem explizit performativen Akt grammatisch noch am stärksten ähneln, werden von Modalpartikeln korrumpiert:[189] „Sie dürfen nicht weggehen, Sie sind ja gefangen" (KA P 11). Die Modalpartikel ‚ja' zeigt an, dass K. der mitgeteilte Sachverhalt bereits bekannt sein müsste und die Aussage des Wächters nur eine Erinnerung ist. Ein weiteres Mal nimmt der Wächter Bezug auf den ersten Satz, wenn K. fragt, warum Frau Grubach sein Zimmer nicht betreten dürfe: „Sie sind doch verhaftet" (KA P 13). Wieder wird eine Modalpartikel verwendet, um zu verdeutlichen,

116, *Giving an Account of Oneself* 84f.) Siehe in der deutschen Version auch die Fußnote der Übersetzerinnen auf der gleichen Seite.

[188] Miller argumentiert im Ansatz ähnlich wie Koelb, wenngleich mit sprechakttheoretischem statt rhetorischem Vokabular. Koelb liest den ersten Satz als Prolepsis, also als Aussage, die im Folgenden widerlegt wird, weil K. nicht wirklich verhaftet werde (*Kafka's Rhetoric* 32ff.). Sowohl für ihn als auch für Miller scheint es für die Interpretation ausschlaggebend zu sein, dass die (perlokutionäre) Wirkung der Verhaftung die Festnahme beinhalten müsste. Da das nicht geschieht, geht der performative Akt Miller zufolge fehl oder wird laut Koelb die Prolepsis inszeniert.

[189] Siehe dazu auch Koelb (*Kafka's Rhetoric* 38).

dass K. mit dem Umstand seiner Verhaftung bereits vertraut sein müsste.[190] Das ‚doch' verweist darauf, dass dieser Satz bereits geäußert wurde und hier als Zitat oder indirekte Rede wiederholt wird. Dass sich etwas verändert hat, bemerkt K. aber allein an der „Störung" in seinem Tagesablauf (KA P 8).[191] So heißt es zum Beispiel: „Die Köchin der Frau Grubach […] kam diesmal nicht. Das war noch niemals Geschehen" (KA P 7). Erst als K. trotz der Störungen versucht seinem gewöhnlichen Ablauf nachzugehen, zeigt sich, dass die Wächter voraussetzen, dass K. bereits von seiner Verhaftung wissen müsse.

Immer wieder verweisen also die Reden der Wächter auf den ersten Satz selbst und nicht auf eine Verhaftung. Sie sind eine Erinnerung an die mit dem ersten Satz des Romans performativ vollzogene Verhaftung K.'s in den Text. Mit anderen Worten: Mit dem ersten Satz wird K. in den *Proceß* gefangen und bleibt ihm verhaftet. Die Wächter erinnern ihn daran. Der erste Satz wird zum Gesetz, das K. verhaftet: ‚Josef K.' als Akkusativobjekt der Anklage ist Teil des Satzes oder Teil der Satzung. K. wird nicht von einem Gericht außerhalb des Textes verhaftet, sondern vom Text selbst. Damit ist der Text das Gesetz, und diejenige Kraft, die K. leitet, ohne dass er jemals in der Lage sein könnte, das Gesetz zu kennen, dessen Protagonist er ist. Der Text ist es, der Josef K. zuallererst hervorbringt, indem er ihn anruft, jedoch nicht als Subjekt, sondern als Angeklagten. Die perlokutionäre Kraft des Performativs bewirkt weder einen Gefängnisaufenthalt noch die Subjektivierung K.'s oder die Individualisierung aus einer Allgemeinheit, die ein Subjekt produziert.[192] Auch hierin zeigt sich, was Peter-André Alt

---

[190] Benjamin hat diese Struktur auf das Motiv des Vergessens zurückgeführt (*Benjamin über Kafka* 29).
[191] Zur Störung im *Proceß* siehe auch Martin Walser, der meint, dass durch Störung immer etwas in Gang gebracht werde (*Beschreibung einer Form* 69).
[192] Eine der jüngeren Studien zur Performanz des Textes im *Proceß* legt Graham Fallowes (2015) vor. Sein Fokus liegt auf der Machtlosigkeit des Subjekts, mit Äußerungen eine produktive und kontrollierte Kommunikationssituation herbeizuführen und auf der perlokutiven Kraft des Sprechaktes.

als das Spiel mit dem Doppelsinn des Begriffs „Proceß“ als Titel und als gerichtliches Verfahren bezeichnet (*Der ewige Sohn* 406f.). Wenn Alt in Zitaten wie „er hatte kaum mehr die Wahl, den Proceß anzunehmen oder abzulehnen“ (KA P 167) reflexive Kommentare des Autors über seinen Schreibprozess sieht (*Der ewige Sohn* 406f.), beziehen sich die Kommentare auch darauf, dass K., weil er in den Text verstrickt ist, keine andere Wahl hat, als damit umzugehen. Aber wie genau funktioniert die Festnahme K.’s und was sind ihre Folgen? Worin besteht die Performanz des Satzes und vor allem: Wie lässt sich Performanz denken, wenn ‚Jemand’ (oder ‚Niemand’) den Satz äußert?

Mit Émile Benveniste ließe sich die Verhaftung als Allokution lesen, deren Lokutor verborgen bleibt, die aber den Allokutor hervorruft:

> En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'*appropriation*. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre.
> Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire. („L’appareil formel de l’énonciation“14)[193]

Benveniste geht allerdings von einer starken Unterscheidung zwischen subjektiven Personen einer Unterhaltung – „ich“ und „du“ – und den Nicht-Personen – „es“ und „man“ aus.[194] Bei Kafka wird eine solche Unterscheidung von Beginn an problematisiert

[193] „Als individuelle Realisierung kann sich die Äußerung im Verhältnis zur Sprache als Aneignungsprozess definieren. Der Lokutor eignet sich den formellen Apparat der Äußerung an und äußert seine Sprechposition einerseits über spezifische Indizes, andererseits mittels akzessorischer Prozeduren. Aber unmittelbar, wenn er sich als Sprecher erklärt und die Sprache annimmt, setzt er den Anderen gegenüber sich ein, was auch immer der Grad der Anwesenheit ist, den er diesem Anderen beimisst. Jede Äußerung ist, explizit oder implizit, eine Allokution; sie richtet sich an einen Allokutor“ (Zitiert nach Angermüller, 2007, Fußnote 62).

[194] Siehe z.B. in Benvenistes „Structure des relations de personne dans le verbe“/ „Die Struktur der Personenbeziehungen im Verb“ (225ff.; dt. 254f.).

und die Anwesenheit sowohl des Lokutors als auch des Allokutors durch die Dominanz des *man* irritiert.

Alexander Honold hat vorgeschlagen das Kapitel „Im Dom“ und vor allem die Erzählung „Vor dem Gesetz“ mit Louis Althussers Theorie der Subjektkonstitution durch Interpellation zu lesen,[195] mit der sich vielleicht auch der erste Satz beschreiben ließe („Kafka: Die Falle der Subjektion“ 699). Honold betrachtet sowohl die Anrufungen des Aufsehers im ersten Kapitel als auch die des Kaplans im Dom analog zu jener Szene bei Louis Althusser, in welcher der Polizist „Hé vous là bas!“/„He, Sie da!“ (Althusser, *Positions* 114) ruft und das vermeintlich adressierte Individuum im Umwenden subjektiviert wird. Das Individuum wird in diesem Moment zum Subjekt, wobei Individuen Althusser zufolge immer schon Subjekte sind, weil die Anrufung immer bereits geschehen ist (*Positions 116*). Wenn der Geistliche im Dom „Josef K.!“ (KA P 286 und 288) ruft, dann scheint sich hier tatsächliche eine ähnliche interpellative Struktur wie bei Althusser lesen zu lassen.[196] Im ersten Satz des *Proceß*-Romans gibt es allerdings insofern keine direkte Anrufung als der Satz in der indirekten Rede operiert. Das ist genau der Punkt, an dem Judith Butler mit ihren Ausführungen zur Interpellation bei Althusser ansetzt. Denn Butler will die Anrufung als subjektkonstitutiven Akt von der „figure of the voice“ ablösen, „in order to become the instrument and mechanism of discourses whose efficacy is irreducible to their moment of enunciation“ (*Excitable*

[195] Auch Arne Höcker verweist darauf („Literatur als Verfahren“ 244).

[196] Es ließe sich jedoch überlegen, inwiefern die Tatsache, dass der Geistliche K. mit Namen statt mit Althussers anonymem „He, Sie da!“ adressiert, einen Unterschied macht, auch bezüglich der Frage nach der Schuld. Denn bei Althusser dreht sich das Subjekt auf den Ruf hin auch deshalb um, weil es Schuldgefühle hat. Dabei ist es gut möglich, das sich der Ruf an jemand andern richtet (*Positions* 114f.; *Ideologie und ideologische Staatspparate* 143f.). Die Nennung des Namens schränkt die Möglichkeit dieses Missverständnisses ein.

Speech 32; dt. 57). Sie geht davon aus, dass nicht einzelne „göttliche“ Autoritäten die Kraft zur Anrufung haben, sondern dass die Anrufung durch den Diskurs stattfindet. Individuen können den Diskurs zwar nie kontrollieren, ihn aber durchaus weiterführen (ebd. 34; dt. 59). Butler antwortet damit gewissermaßen auf ein Problem, das auch Slavoj Žižek mit Kafka an Althusser bemerkt:

> [W]e can say that Kafka develops a kind of criticism of Althusser *avant la lettre*, in letting us see that which is constitutive of the gap between ‘machine’ and its ‘internalization’. Is not Kafka’s irrational bureaucracy, this blind, gigantic, nonsensical apparatus, precisely the Ideological State Apparatus with which a subject is confronted *before* any identification, any recognition – any *subjectivation* – takes place? What, then, can we learn from Kafka? (Žižek 43)

Žižek meint, dass bei Kafka zwar Interpellation „by a mysterious bureaucratic entity“ stattfinde, dass sie jedoch nicht verstanden werde (ebd.). Daraus ergeben sich laut Žižek zwei Konsequenzen: Erstens handle es sich bei Kafka um Interpellation ohne Subjektivation, zweites setze es die Suche nach einem trait/Zug in Gang, mit dem sich die Angerufenen identifizieren können (ebd).[197] Die Gerichtetheit der Interpellation Althussers wird bei Butler zur Kraft des Diskurses,[198] an dem Subjekte zwar partizipieren, aber keinesfalls die Urheber interpellativer Sprechakte sind, weil „[t]he time of discourse“ nicht „the time of the subject“ ist (*Excitable Speech* 31; dt. 55).[199] Selbst die Anrufungs-Szene im Dom durch den Geistlichen, die Althussers Interpellation vorwegzunehmen scheint, hat nichts von der Plötzlichkeit und Anonymität der

[197] In seiner kürzlich erschienenen Studie „The Misinterpellated Subject“ untersucht James Martel diejenigen Fälle, in denen eine Interpellation schiefgeht. Als Paradebeispiel verweist er auf Kafkas Parabel „Abraham,“ in welcher Abraham reagiert, obwohl nicht er gerufen wird (1ff.)

[198] Die Kraft resultiert bei Butler letztlich aus der Historizität der Begriffe (*Excitable Speech* 36; *Hass spricht* 63).

[199] Darin folgt Butler Foucault, der in „Politics and the study of Discourse“ schreibt: „discourse is not life; its time is not yours“ (72f).

Althusserschen Szene. Denn K. trifft bereits vor dieser Szene auf den Kaplan und erkennt ihn als Geistlichen an, indem er sich vor ihm bekreuzigt und verbeugt. Vor allem fühlt er sich im weiteren Verlauf vom Kaplan beobachtet, er fragt sich sogar, wie er sich aus dessen Fängen befreien kann. Wenn Althussers Interpellation das Einfangen des Individuums meint, das sich mit dem Umdrehen und dem Anerkennen des Subjekts vollzieht, dann ist die Anrufung des Geistlichen im *Proceß* eher die Prävention der Flucht. Sie ist keine originäre Anrufung, sondern vielmehr eine Bestätigung dessen, was K. bereits erwartete, also dass der Geistliche mit ihm sprechen möchte. Die eigentümliche Zeitlichkeit, die sich eben darin zeigt, dass die Anrufung bereits vollzogen ist, wenn der Kaplan sie äußert, lässt sich einerseits an Althussers Überlegung rückbinden, dass der Akt der Interpellation ohne zeitliche Abfolge vor sich geht, weil die Ideologie, welche die Individuen als Subjekte anruft, ewig ist und die Individuen deswegen immer schon angerufen hat (dr.98f.; dt.144f.).[200] Andererseits ließe sich sagen, dass sich hier das ‚stimmlose' (im Rückgriff auf Butler) Reden der unbekannten Institutionen andeutet, die in Kafkas Texten und vor allem im *Proceß* unantastbar, das heißt auch unerreichbar sind, und nur im Modus der indirekten Rede hörbar werden.[201] Für die Redlichkeit bei Kafka und für die Redlichkeit als performative Rede bedeutet das, dass sie weder von einem Subjekt geäußert werden kann noch ein Subjekt hervorruft.

[200] Meines Erachtens ist Butlers Lektüre von Althusser sehr stark auf den Aspekt des Rufens gerichtet, der bereits bei Althusser nicht mehr als originär gelesen werden muss, weil auch er meint, dass die Anrufung immer schon stattgefunden hat. Dieser Aspekt deutet bereits bei Althusser auf einen Diskurs hin, der die Anrufung vollzieht.

[201] Zu Kafkas Institutionen und deren Vertretern siehe v.a. den Sammelband *Kafkas Institutionen* von Höcker und Simons (2007).

Vielmehr sind die Institutionen als Immanenzebenen das Gemurmel oder das Summen des Diskurses, also jene Aussageketten,[202] die zwar performative Kraft generieren, die aber nicht aus einem beschränkten institutionellen Rahmen autorisiert werden, sondern sich aus einem Erzählverfahren herleitet, das wesentlich von der indirekten Rede bestimmt ist. Deswegen ist auch K. im ersten Satz Akkusativobjekt und das Subjekt ‚Jemand'. Es ist das unbestimmte und vor allem entsubjektivierte *es gibt*, aus dem Redlichkeit ihre performative Kraft gewinnt, aus einem *es gibt*, wie Nancy schreibt, das selbst keine Präsenz ist, das da ist, bevor es Subjekt, Wissenschaft oder Philosophie gibt („Entstehung zur Präsenz" 105). Es ist immer schon da, aber „weder als ‚Sein' (wie eine Substanz) noch als ‚da' (wie eine Präsenz)" (ebd.). Das *es gibt* ist das Unpersönliche des „es regnet" oder „es ist Nacht" (Levinas 46; dt. 34). Redlichkeit ist ein Modus einer Rede, die sich innerhalb der Struktur des *es gibt* vollzieht.

Die Kraft des *es gibt* und der indirekten Rede werden im *Proceß* dann deutlich, wenn K. sich in Situationen befindet, aus denen er sich nicht lösen kann, weil er selbst zur indirekten Rede wird. So heißt es im Kapitel „Onkel – Leni" etwa: „Sie könnten mir ja verbieten, wegzufahren sagte K., den die Rede des Onkels ein wenig in ihren Gedankengang gezogen hatte" (KAP 126). Die Rede zieht K. in ihren Gedankengang, nicht etwa in den seines Onkels. K. wird so zum Mitläufer oder zur Mitsprache der Rede, wodurch wieder der Ursprung irritiert wird und nicht mehr klar ist, wer eigentlich redet. Alles, was gewusst werden kann, ist, dass *es redet*. In einem anderen Beispiel vermischen sich die Reden anderer und hier binden sie K. an den Prozess: „Wäre er [K.] allein in der

[202] In eben diesem Summen/ Gemurmel, das Foucault immer wieder beschreibt, sieht Deleuze ein „ON PARLE"/ „MAN SPRICHT" (Deleuze, *Foucault* 62 ;dt. 79)

Welt gewesen, hätte er den Proceß leicht mißachten können […] Jetzt aber hatte ihn der Onkel schon zum Advokaten gezogen, Familienrücksichten sprachen mit" (KA P 167). Die Kraft des Performativen resultiert nicht aus dem einzelnen, autorisierten Sprechakt, sondern aus dem *es gibt* der Rede und den endlosen Aussageverkettungen, die K. übersteigen. Weil Redlichkeit ein Modus dieser Rede ist, muss auch sie K. insofern übersteigen, als sie eigenständige Rede sein kann. Diese Struktur wird anhand eines sehr frühen Textes von Kafka deutlich.

4.4 Zur grotesken Körperlichkeit von Redlichkeit

In einem Brief an Oskar Pollak, der einen Poststempel vom 20.12.1902 trägt, schreibt Kafka „die vertrackte Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen" (*Briefe* 14).[203] Wie dieser erste Satz der Erzählung ankündigt, experimentiert Kafka hier mit der Beziehung zwischen Scham und Unredlichkeit. Er setzt sie in ein parasitäres Verhältnis und markiert so die Unredlichkeit als Verlängerung des schamhaften Körpers.

Gedanken an eine parasitäre Struktur werden vor allem dann evoziert, wenn der Unredliche in seinem Herzen als „Fremder" und zweimal als „Gast" (*Briefe*, 15f.) bezeichnet wird (*Briefe*, 15f.). Etymologisch betrachtet, ist der Parasit der eingeladene Fremde, der Mitessende oder auch der unterwartete Gast.[204] Abgeleitet von *παρά* (*para*), ‚neben', ‚bei' und *σῖτος* (*sitos*), ‚Weizen', ‚Getreide' wird der Unredliche bei Kafka sogar

[203] Der Brief wird im Folgenden ausschließlich nach der Ausgabe von Max Brod zitiert: Franz Kafka, *Gesammelte Werke. Briefe, 1902-1924*, herausgegeben von Max Brod, Frankfurt, 1858. Im Folgenden im Text mit dem Kürzel (*Briefe* Seite) zitiert.
[204] Zum Parasiten als der/das Fremde siehe v.a. Michel Serres *Le parasit* (fr. 1980; dt. 1997), Heiko Stullich (2013) und zum Parasitären bei Kafka auch Avital Ronell (*Looser Sons*, 106-130).

wortwörtlich zum *para sitos*, wenn er im Haus des schamhaften Langen auf einem Mehlsack Platz nimmt (*Briefe* 15). Und wenn er an die Plankentür seines Wirtes klopft, wird er zu jenem (Stör)geräusch, mit dem der Parasit Michel Serres zufolge die bestehende Ordnung in eine andere überführt (*Le parasite* 9; dt. 11). In Kafkas Brief überführt das Klopfen des Unredlichen die Harmonie, in welcher sich der Lange befindet, in eine Ordnung der Scham.[205] Wenngleich der Lange von Beginn an schamhaft ist, ist es die Störung durch den Gast, die ihn sich schämen lässt:[206]

> Vor Weihnachten einmal saß der Lange geduckt beim Fenster. In der Stube hatten seine Beine keinen Platz; so hatte er sie bequem aus dem Fenster gestreckt, dort baumelten sie vergnüglich. […]
> Jemand klopfte fein an die Plankentür. Das war der Unredliche in seinem Herzen. Der Lange riß das Maul auf. Der Gast lächelte. Und schon begann sich der Lange zu schämen. Seiner Länge schämte er sich und seiner wollenen Strümpfe und seiner Stube. – Aber bei alldem wurde er nicht rot, sondern blieb zitronengelb wie zuvor. Und mit Schwierigkeit und Scham setzte er seine Knochenbeine in Gang und streckte schämig dem Gast die Hand entgegen. (*Briefe* 15)

Obwohl der schamhafte Lange nie in seine Umgebung passt, weil die Gassen zu eng sind und sein Haus zu klein ist, lässt er zu Beginn der Geschichte doch „bequem" die Beine aus dem Fenster hängen, wo sie „vergnüglich" baumeln. Die Ankunft des Gastes verändert diese Harmonie.

Das heißt aber nicht, dass erst hier die parasitäre Struktur einsetzt, denn auch die Geschichte ist gewissermaßen ein Fremdkörper,[207] ein Parasit des Briefes.[208] Sie ist etwas

---

[205] Zu der neuen Ordnung, die die Ankunft des Parasiten herbeiführt, siehe v.a. Stullich (2013) und Serres (1980).

[206] Auch Cersowsky betrachtet im Anschluss an Martin Walser die Störung bei Kafka im Allgemeinen und in dieser Geschichte im Besonderen als signifikantes Geschehen. Er versteht die Störung jedoch als dasjenige Element, das Bewusstsein und Bewusstseinsvorgänge in Gang setzt („Die Geschichte vom schamhaften Langen" 24ff.).

[207] Zum Fremdkörper als Parasit bei Kafka siehe auch Peter Krapp (1995) und Alexander Honold (2010).

[208] Hier ließe sich die Frage nach dem Genre und dem Gesetz der Gattungen anschließen, das Derrida zufolge eine „économie du *parasite*"/„Ökonomie des *Parasitären*" ist, weil es die Reinheit der Gattung

*bei*gegebenes, etwas *mit*verabreichtes und auch der Brief kann zum Parasiten werden, wenn er vielleicht mit einem Klopfen übergeben wird und damit selbst zum Störgeräusch und zum Gast wird. So setzt sich die Kette des parasitären Verhältnisses fort,[209] wobei immer wieder die Grenzen zwischen Parasit und Wirt verwischt und durchbrochen werden, weil der Wirt ebenso Parasit wie der Parasit Wirt sein kann. Auch das zeigt der vorliegende Brief. Die Geschichte „vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen" befindet sich zwischen den Sätzen „Vielleicht überlegst Du es Dir bis zum Karneval" und „Also überleg es Dir bis zum Karneval. Dein Franz" (*Briefe* 16). Dadurch wird sie zwar vom Rest des Briefes unterschieden, aber auch sie beginnt mit einer Adressierung – „Du hast schon viel gelesen …" (ebd. 14) –, wodurch die Geschichte Briefcharakter annimmt. Umgekehrt hat der Brief durchaus märchenhafte Züge, wenn es heißt: „Prag läßt nicht los. Uns beide nicht. Dieses Mütterchen hat Krallen." (ebd.)[210] Die Gattungen der Texte/des Textes sind weder eindeutig bestimmbar, noch klar voneinander zu trennen, weil sich die verschiedenen Elemente in ihrer Unterscheidbarkeit gegenseitig durchdringen.[211] Obwohl die Geschichte ein Mitgegebenes des Briefes ist, stellt sich aufgrund der parasitären Struktur dennoch die Frage, ob die Geschichte Teil des Briefes oder der Brief Teil der Geschichte ist. Schreibt

---

fordert, aber gleichzeitig die Unmöglichkeit markiert, Gattungen nicht zu vermischen (fr.1986, 256; dt. 1994 252).

[209] Zur Kette der Parasiten siehe auch Serres (fr. 1980; dt.1987)

[210] Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, dass sich die Geschichte vom schamhaften Langen vor allem durch die vielen Diminutive auszeichnet, was den Einfluss der Zeitschrift *Der Kunstwart* auf Kafkas Schreibstil zeige. Vgl. Cersowsky (1976) und Kurz (1984). Letzterer verweist auch darauf, dass die Diminutive das Stilmittel des Märchens sind, wodurch auch der Brief märchenhaften Charakter erhalte.

[211] In der hier zitierten Ausgabe, die von Max Brod herausgegeben wurde, sind Anfang und Ende der Geschichte typographisch durch eine Freizeile und einen Absatz markiert (14-16). Die kritische Ausgabe, *Briefe 1913-März 1914*, herausgegeben von Hans-Gerd Koch (1999), die sich auf die Ausgabe von Brod bezieht, vollzieht eine deutlichere Trennung, indem sie die Geschichte mit einem Strich am Anfang und am Ende vom Brief trennten (17-19). Die Handschrift Kafkas ist nicht überliefert.

Kafka den Brief an Pollak, um die Geschichte zu erzählen oder erzählt er die Geschichte, um den Brief zu schreiben? Ist die Geschichte der Brief oder ist der Brief die Geschichte? Und warum ‚oder'? Ist das Verhältnis ein disjunktives? Ist es vielleicht gerade die Disjunktion, welche die Fragen am Ende der Geschichte zu jenen „kranken Fragen" macht, deren Fragezeichen den schamhaften Langen „drosseln": „Weine ich aus Mitleid mit mir oder mit ihm?/ Hab ich ihn am Ende lieb oder haß ich ihn?/ Schickt ihn mein Gott oder mein Teufel?/ So drosselten den schamhaften Langen die Fragezeichen" (ebd.). Drosseln ihn die Fragenzeichen möglicherweise nicht nur deshalb, weil sich das Fragezeichen als angedeutete Schlinge um den Hals des Langen legt, sondern auch, weil sie ein Entweder-oder einfordern und dadurch vor allem die möglichen Antworten einschränken, also drosseln?

Die parasitäre Struktur, die der Disjunktion wohl die Konjunktion vorziehen würde, setzt sich bei den Namen fort. Bereits mit dem ersten Satz der Geschichte erschweren sie unter anderem durch ihre grammatische Anordnung eine Aussage über ihre Beziehung zueinander: „Du hast schon viel gelesen, aber die vertrackte Geschichte vom schamhaften Langen und vom Unredlichen in seinem Herzen kennst Du nicht" (*Briefe* 15). Auf den ersten Blick handelt es sich vielleicht um nur eine Figur, die in ihrem Herzen unredlich ist. Spätestens mit der Verschiebung vom Langen zum Unredlichen im vierten Absatz des Briefes zeichnet sich jedoch ab, dass der Unredliche in seinem Herzen auch eine eigenständige Figur, beziehungsweise die Verdoppelung des Schamhaften ist:

> Der schamhafte Lange war in einem alten Dorf verkrochen zwischen niedrigen Häuschen und engen Gäßchen. So schmal waren die Gäßchen, dass, wenn zwei zusammen gingen, sie sich freundnachbarlich aneinander reiben mußten, und so niedrig waren die Stuben, dass, wenn der

> schamhafte Lange von seinem Hockstuhl sich aufreckte, er mit seinem großen eckigen Schädel geradewegs durch die Decke fuhr und ohne sonderliche Absicht auf die Strohdächer niederschauen mußte.
> Der Unredliche in seinem Herzen, der wohnte in einer großen Stadt, die betrank sich Abend für Abend und war rasend Abend für Abend. Dieses ist nämlich der Städte Glück. Und wie die Stadt war, so war auch der Unredliche in seinem Herzen. Dieses ist nämlich der Unredlichen Glück. (*Briefe* 15)

Die unpassende Größe des Langen in dem zu kleinen Dorf und die deutlich werdende Harmonie zwischen dem Unredlichen und der Stadt setzen den Unredlichen an die Stelle des Wünschens- und Erstrebenswerten. Aufgrund seiner Größe muss der Schamhafte auf die Dächer des kleinen Dorfes schauen, während der Unredliche in einer Stadt leben darf, die vielleicht auch für den Langen groß genug wäre. Diese Verschiebung vom Dorf zur Stadt, vom Langen zum Unredlichen, verweist auf das mehrdeutige Verhältnis der beiden Figuren. Weil der Name der ‚Unredliche in seinem Herzen' das Possessivpronomen ‚seinem' einschließt, weil er überdies im ersten Satz an zweiter Stelle genannt wird und weil sein Name im Laufe der Geschichte dekliniert wird, liegt es vielleicht nahe, den Unredlichen in seinem Herzen als einen abgespaltenen Teil des schamhaften Langen zu lesen.[212] Anders als in anderen Erzählung Kafkas würde hier der Prozess der ‚Abspaltung' außerhalb des erzählten Geschehens liegen. Eine andere Lektüre, die dem Verhältnis von Unredlichkeit und Scham nachgeht, durchkreuzt jedoch die Spaltungshypothese, die zum Dualismus tendiert und der Schamlosigkeit womöglich die Unredlichkeit und der Scham die Redlichkeit zurechnen würde.[213] Scham und

[212] So z.B. Claudia Schiffermüller, die das Geschehen als „Abspaltung eines andern im Herzen des Selbst" liest, „der sich in fremder Gestalt verkörpert" („Gebärden der Scham" 95). Ähnlich auch Kurz (1984) und Michael Heidgen (2013). Statt von „Abspaltung" sprechen Deleuze und Guattari von Verdoppelung als Wiederholung (*Kafka* 57; dt. 44).

[213] Dazu scheint Schiffermüller zu tentieren, wenn sie meint, dass dem schamhaften Langen eine „naive und weltfremde Redlichkeit" zukomme („Gebärden der Scham" 96).

Unredlichkeit würden sich dann aber wieder in einem disjunktiven Verhältnis befinden, das die Geschichte gerade problematisiert. Die Spaltungslektüre wird bereits von der Logik der grammatischen Struktur der Eigennamen torpediert. Denn sie setzt den Unredlichen und den Schamhaften in ein Verhältnis, das zugleich von Abhängigkeit und Unabhängigkeit gekennzeichnet ist und das die Figuren als Verdoppelung der jeweils anderen ausweisen. Das Possessivpronomen ‚seinem' zeigt einerseits die grammatische Abhängigkeit des Unredlichen in seinem Herzen vom schamhaften Langen an. Andererseits verlangt es regelrecht nach dem schamhaften Langen, dessen Possessivpronomen es ist. Damit deutet sich eine exzentrische Beziehung der beiden zueinander an, die eben dadurch zustande kommt, dass das Possessivpronomen zwar den Unredlichen ins Außen des Schamhaften verschiebt, ihn aber zugleich an sich bindet, ohne mit ihm zusammenzufallen. Semantisch zeigt sich, dass die beiden Figuren die Verdoppelung der jeweils anderen sind, weil sich die Namen gegenseitig parasitieren, indem sie in ihrer Differenz voneinander abhängig sind, beziehungsweise weil sie in einem doppelt parasitären Verhältnis stehen. Denn in der Logik des Parasiten ist zum Beispiel der Übergang vom guten Fremden zum bösen Fremden (vom schamhaften Langen zum Unredlichen oder umgekehrt) im *para sitos*, im ‚mit' enthalten. Das bedeutet, so Derrida, „that the *meaning* of parasite parasites itself" („Subverting the Signature" 18; dt. 33 Hervorhebung im Original). Das heißt, dass „one cannot, in all rigor, oppose, distinguish as one would like to, between the good parasite and the bad parasite; any more than one can between the good and the bad in general. The bad is not the opposite of the good. It is its supplementary parasite" (ebd.). Als solcher verwischt er alle Grenzen und

> first of all the border which separates it from itself … Which cannot tell, therefore, the good parasite from the bad parasite, cannot tell the friend from the enemy, cannot tell the enemy within from the exterior enemy, etcetera.
> And therefore with the border, the parasite passes meaning. It throws meaning itself into confusion. It jumbles the unity or the universal identity of meaning“ (ebd.)

Kafkas Text experimentiert mit dieser universellen Identität der Bedeutung, mit Dissonanzen von Affekten, Territorien und Paradigmen, die in ihrer nicht-identischen Bedeutung und in ihren scheinbaren Oppositionen entlarvt werden. Der Schamhafte und der Unredliche stehen in keinem oppositionellen Verhältnis, sondern sind die Verdopplung der Differenz ohne Versöhnung.

Die einleitende Gegenüberstellung von Stadt und Dorf mit ihren jeweiligen Bewohnern schreibt die Geschichte in den Dualismus von städtischer Hektik und ländlicher Idylle ein,[214] nur um diesen (buchstäblich)[215] zu durchbrechen, wenn „der schamhafte Lange von seinem Hockstuhl sich [aufreckt und] mit seinem großen eckigen Schädel geradewegs durch die Decke“ fährt (*Briefe* 15). Gesteigert wird dieser Eindruck, wenn es heißt, dass sich der Lange im Dorf „verkrochen“ habe, was angesichts seiner Größe sonderbar wirkt (ebd.). Die parasitäre Logik, die auf verschiedenen Ebenen durchgespielt wird, macht die Geschichte so „vertrackt,“ dass ‚Unredlichkeit’ zum

---

[214] Siehe hierzu vor allem Cersowsky, der diskutiert, inwiefern diese Geschichte einen Artikel aus dem *Kunstwart* aufnimmt, der von den Städtern berichtet, die den ländlichen Charakter und die Idylle von Ferienorten gefährden („Die Geschichte vom schamhaften Langen“ 20). Zum Einfluss vom *Kunstwart* auf diese Geschichte siehe auch Peter-André Alt (*Der ewige Sohn* 136f.). Zur nur scheinbaren Opposition von Stadt und Dorf siehe Kurz („Schnörkel und Schleier und Warzen“ 88).

[215] Adorno sagt über Kafkas Texte: „Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet.“ („Aufzeichnungen zu Kafka“ 255). Zu der Verwendung und In-Szene-Setzung von Buchstäblichkeit bzw. *literalization* vor allem von Metaphern siehe Stanley Corngold (*The Necessity of Form* 47–89): „At times, Kafka inverts the usual order of priorities. He does not appear to use the tropes of rhetoric (and their principles) as devices for the literary representation of experience. Rather, he operates with principles of resemblance and difference as prime reality, and writing, when scrupulously done, is the occasion of their greatest freedom and comprehensiveness of interaction.” (*The Necessity of Form* xi Fußnote). Siehe dazu auch das Kafka-Handbuch von Hartmut Binder et.al. (1979 Bd. 1, 49)

Januswort wird (UnRedlichkeit), sich also nicht mehr eindeutig sagen lässt, ob das Präfix „un", das Fehlen der Redlichkeit oder die extrem große Redlichkeit markiert. Denn der Unredliche ist gleichzeitig der Einzige, der redet; der schamhafte Lange hingegen bleibt stumm: „Der Lange riß das Maul auf" (ebd. 15). An anderer Stelle heißt es: „Sein Herz schmerzte ihn und er konnte es niemandem sagen. Aber kranke Fragen krochen ihm von den Beinen zur Seele hinauf" (ebd. 16). Die Worte und Satzzeichen, über die der schamhafte Lange verfügt, sind diejenigen des Unredlichen, die ihn auch nach dessen Abschied nicht verlassen. Es gibt also keine genuine Sprache der Scham, vielmehr spricht die Scham die Sprache der UnRedlichkeit.[216] Redlichkeit ist in dieser Geschichte und in diesem Brief nicht die Opposition der Unredlichkeit, sondern sie ist als Mitgift beziehungsweise als Parasit zu denken. Die Figuren, die Kafka hier entwirft, sind keine Gegenspieler und Gegensätze,[217] vielmehr scheinen ihn Differenzen, Berührungen, Infiltrierungen, Durchdringungen, Wiederholungen zu interessieren.

Deswegen experimentiert Kafka neben der gewissermaßen wertfreien Bedeutung des Parasiten auch mit dessen pejorativer Konnotation. Die Augen des Langen, die „verlegen an den glänzenden Westenknöpfen des Gastes" krabbeln, erinnern ebenso an störendes Ungeziefer, wie die Worte des Gastes, die aus dessen Mund „gehen," sich auf ihre „Stiefelspitzen" stellen, anfangen zu „tänzeln" und dann „zwickend und beißend" an dem Langen hinaufklettern und „sich ihm mühselig in die Ohren" stopfen (*Briefe* 15f.). Gleichzeitig sind die Worte in ihren „englischen Halsbinden" (die nichts anderes als Fliegen sind) diejenigen, die den eckigen Kopf des Langen infiltrieren und somit

[216] Die Majuskel „R" markiert, die enorm große und zugleich nicht vorhandene Redlichkeit.
[217] Dazu tendiert Cersowsky („Die Geschichte vom schamhaften Langen" 32).

letztendlich die Geschichte auf das „zitronengelbe“ oder vergilbte Papier bringen (ebd.).[218] Der Spazierstock des Unredlichen wird zum Stift, der Worte auf Papier bringt, wenn es heißt: „Und während er erzählte, stach er nebenbei seinen spitzen Spazierstock dem Langen in den Bauch“ (ebd.) In dieser Passage inszeniert die Geschichte den Akt des Briefeschreibens. Weil diese Geschichte selbst Teil eines Briefes ist, entsteht dadurch eine Mise en abyme, durch die sich die Verdopplung der Figuren unendlich vervielfacht.[219] Der schamhafte Lange verdoppelt sich in seiner Sehnsucht nach der großen Stadt im Unredlichen, der Unredliche vervielfältigt sich im Schamhaften in seiner Rede, die sich dem ersten in die Ohren stopft und sich wiederum im Unredlichen verdoppelt.[220] Der Unredliche in seinem Herzen ist dann nicht nur der ins Außen gestülpte schamhafte Lange, sondern umgekehrt ist auch der Schamhafte der ins Außen gestülpte Unredliche. Die UnRedlichkeit ist das Außen der Scham und das Außen der UnRedlichkeit nistet sich in der Scham ein, deren Außen die UnRedlichkeit ist. Das

[218] Zu Kafkas gelben Figuren, die als Papier gelesen werden können, siehe Hans-Thies Lehmann („Der buchstäbliche Körper“ 222f.)

[219] Wenn hier die Hand des Briefeschreibers sichtbar wird und die Wörter, die aufgrund ihrer „Anzüglichkeit“ als „feine Herren” bezeichnet werden, also vielleicht im Frack auftreten, dann zeichnet sich eine starke Parallele zu Friedrich Hebbels „Das Komma im Frack“ ab, wo er die detaillierten Darstellungen des Realismus als Beschreibungen des Bekannten bemängelt. Dass dabei das Komma den Frack anzieht und „selbstgefällig auf den Satz herab“ blickt, „dem es doch alleine seine Existenz verdankt,“ dass also der Text als Text sichtbar wird, ist bei Hebbel Grund zur Missachtung (685). Kafkas Brief scheint die Sichtbarkeit des Textes geradezu herauszufordern. Zum Text als Darstellung seiner selbst bei Kafka siehe auch Lehmann (1984)

[220] Deleuze und Guattari beschreiben den Briefwunsch bei Kafka wie folgt: „il transfère le mouvement sur le sujet d'énoncé, il confère au sujet d'énoncé un mouvement apparent, un mouvement de papier, qui épargne au sujet d'énonciation tout mouvement réel. Comme dans les Préparatifs, celui-ci peut rester sur son grabat, tel un insecte, puisqu'il envoie son double tout habillé dans la lettre, avec la lettre. Cet échange ou ce renversement de la dualité des deux sujets, le sujet d'énoncé assumant le mouvement réel qui revenait normalement au sujet d'énonciation, produit un *dédoublement* (*Kafka* 57). „Die Bewegung wird auf das Subjekt des Ausgesagten verlagert; dem zweiten, in den Brief verlegten Subjekt wird eine scheinhafte, papierne Bewegung zugewiesen, die dem ersten jede reale Bewegung erspart. Diese kann nun, wie in den Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, bewegungslos liegenbleiben, denn es hat ja sein Double im Gewand des Briefes ausgesandt. Eine solche Vertauschung oder Verkehrung, bei der das zweite Subjekt die reale Bewegung übernimmt, die normalerweise dem ersten Subjekt zukäme, produziert eine Zweiteilung oder *Verdoppelung*.“ (*Kafka: für eine kleine Literatur* 44).

Innen dieses Außen ist es immer nur insofern, als es das nach Außen gestülpte Innen ist.[221]

Genau diese Bewegung beschreibt auch das Spezifische der Scham. Sie will sich bedecken, verbergen. „Scham versucht noch, verschämt, sich zu verhüllen", sie entsteht aber nur, weil sie sichtbar, einem Blick ausgesetzt, Zeigen und Offenbarung ist (Lehmann, „Das Welttheater der Scham." 824); eine Bewegung, die sich bei Kafka durch die dem Gast „schämig" hingestreckte Hand, die zu allem Übel auch noch „durch die ganze Stube" langt, manifestiert (*Briefe* 15). Die UnRedlichkeit ist die Sprache dieser Scham: sich „anzüglich" ausstellend „tanzen" die Worte zum Langen und verkriechen sich bald in ihm. Der Unredliche sitzt vor dem Langen, „dreht die Augenlieder in die Höhe" und „erzählt von sich, von Westenknöpfen, von der Stadt, von seinen Gefühlen – bunt" (ebd. 15f.). Er, oder besser: die UnRedlichkeit, exponiert sich und verbirgt sich gleichzeitig in ihrer Scham, die ihr gegenübersitzt.

In Kafkas Brief an Pollack ist das Verhältnis von UnRedlichkeit und Scham ein dezidiert körperliches. Wenn sich im Dorf zwei begegnen und sich „freundnachbarlich

[221] Im Unterschied z.B. zu Kurz, der im Unredlichen eine äußere Wirklichkeit sieht, die das nach Außen projizierte Innere des Schamhaften ist und deswegen von einer Personifizierung des Innern spricht („Schnörkel und Schleier und Warzen" 89), ist das nach Außen gestülpte Innere nie nur in eine Richtung denkbar und muss auf jegliche Formen der Teilung oder Spaltung, vor allem als aktive Handlung, gänzlich verzichten. Vielleicht lässt sich das Verhältnis von Innen und Außen mit Benjamins Strumpf-Erlebnis in der *Berliner Kindheit* beschreiben, wobei der Strumpf bei Kafka selbst die Bewegung wäre, die sich ohne „ich" vollzieht: „Ich mußte mir Bahn bis in ihren hintersten Winkel schaffen; dann stieß ich auf meine Strümpfe, die da gehäuft und in althergebrachter Art gerollt und eingeschlagen ruhten. Jedes Paar hatte das Aussehen einer kleinen Tasche. Nichts ging mir über das Vergnügen, die Hand so tief wie möglich in ihr Innerstes zu versenken. Ich tat das nicht um ihrer Wärme willen. Es war „Das Mitgebrachte", das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt, was mich in ihre Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, begann der zweite Teil des Spieles, der die Enthüllung brachte. Denn nun machte ich mich daran, „Das Mitgebrachte" aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende sich ereignete: ich hatte „Das Mitgebrachte" herausgeholt, aber „Die Tasche", in der es gelegen hatte, war nicht mehr da. Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus „Der Tasche" holte" (*Berliner Kindheit* 58).

aneinander reiben“ müssen, um aneinander vorbeigehen zu können, dann vollziehen auch die Buchstaben ‚d’ und ‚n’ im Kompositum ‚freundnachbarlich’ diese Reibung. Wenn die Augen des Schamhaften „verlegen an den glänzenden Westenknöpfen des Gastes“ krabbeln, dann nicht nur aus Verlegenheit, sondern auch, weil der Schamhafte seine Augen verlegt, das heißt, weil sich seine Augen buchstäblich an den Westenknöpfen des Gastes befinden (ebd. 15). Sie zeitigen ebenso Körperlichkeit, wie die Wörter, die aus dem Mund des Unredlichen gehen. Reden ist nicht deswegen ein körperlicher Akt, weil es eines redenden Körpers bedarf – den brauchen die „feinen Herren“ in dieser Geschichte nicht. Die Rede findet hier ihre Artikulation und Figuration in eigenständigen Körpern, die als Dritte zu den Figuren hinzutreten, aus dem Mund des Einen gehen und sich in die Ohren des Anderen stopfen.[222] Das Dritte, dessen Medialität die Rede ist, das als Serie oder Kette auftritt und das *man* markiert (Serres, *Le parasite* 75) ist erstens unabhängig von den Figuren und geht ihnen und jeglicher anderen möglichen Singularität voraus und trägt zweitens deutliche Züge des Parasitären.[223] Rede, vor allem redliche Rede, irritiert also permanent die Identität der eigenen Bedeutung.

Diese und andere Szenen – wie jene mit dem durch die Decke fahrenden Schädel – machen aus der Geschichte eine „méditation sur le territoire et la maison“/ „Meditation über Territorium und Haus“ (Deleuze, *Qu’est-ce que la philosophie?* 175; dt. 219) und lassen ihre grotesken Züge deutlich werden, die sie, wie man mit Mikhail Bachtin sagen könnte, auch zu einer Meditation über die „Grenzen zwischen Leib und Welt und

[222] Mit den Worten, die sich erst auf den Weg zum Schamhaften begeben müssen und unterwegs noch tänzeln, wird hier wieder auf den Brief als Medium der zeitlichen Verzögerung verwiesen.
[223] Zum Dritten als dem Parasiten siehe Serres (*Le parasit*e 75) und im Anschluss an Serres und mit Bezug zu Kafka siehe auch Gerhard Neumann (*Franz Kafka, Experte der Macht* 156f.)

zwischen Leib und Leib“ werden lassen (Bachtin 15).[224] Dass sich die Geschichte zwischen zwei Erwähnungen des Karnevals schiebt, lässt die Referenz zum Grotesken umso deutlicher erscheinen. Der Karneval stülpt sich durch seine doppelte Erwähnung aus den Briefzeilen von beiden Seiten in die Geschichte ein beziehungsweise bildet die doppelte Erwähnung des Karnevals eine klaffende Öffnung, in der die Geschichte ihre grotesken Züge annimmt. Bachtin ist in seinem kurzen Text „Die groteske Gestalt des Leibes“ vor allem an der Verbindung vom Leibeskanon und den Normen der Rede interessiert: „Das Groteske hat es nur mit herausquellenden Augen zu tun: mit allem, was aus dem Körper herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will“ (ebd. 16). Die „wohlanständige“ und „geziemende“ Rede der Neuzeit hingegen verbiete die „Redefreiheit“ der grotesken Gestalt (ebd. 20f). Alle Öffnungen, „die in die Tiefe des Leibes hineinführen,“ werden zugedeckt, während in der grotesken Darstellung die Öffnung und vor allem der „aufgerissene Mund“, „diese[r] klaffende[] und verschlingende[] leibliche[] Abgrund[],“ dominiert (ebd. 29, 16). Wenn sich der schamhafte Lange und der Unredliche in seinem Herzen begegnen, sind beide nur das: Münder: „Der Lange riß das Maul auf. Der Gast lächelte“ (*Briefe* 15). Während aber Bachtin vor allem zeigt, wie die „geziemende Rede“ den Leib normiert, experimentiert Kafkas Geschichte mit den Grenzen zwischen Rede und groteskem Leib. Die Rede, genauer: die un/redliche Rede, die „anzüglich“ antwortet und von Blut spricht, wird zur grotesken Verlängerung des Körpers (auch Körperflüssigkeiten wie Blut sind ein

[224] Kurz definiert die Groteske in seiner Besprechung dieses Briefes als Anomalität, „die eine unauflösbare Konfusion von Komik und Schrecken erzeugt“ und klassifiziert die Geschichte vom schamhaften Langen deswegen als „Komik mit groteskem Einschlag“ („Schnörkel und Schleier und Warzen“ 85). Auch Norbert Kassel verweist auf den Brief in seiner Studie über das Groteske bei Kafka. Ihm zufolge ist vor allem die Personifizierung von Unredlichkeit und Worten das, was der Geschichte groteske Züge verleiht (*Das Groteske bei Kafka* 40f).

beliebtes Thema der Groteske). Die Groteske ist das, was die Grenzen des Körpers ausreizt und gleichermaßen Redende wie auch Hörende infiltriert. Die parasitäre Struktur der UnRedlichkeit markiert diese selbst, wie auch die Scham, deren Sprache sie ja ist, als das, was sich an der Grenze von Innen und Außen, von Körper und Welt, Körper und Körper exponiert. Während sich die Scham inwendig falten will,[225] faltet sich die UnRedlichkeit auswendig, wobei sowohl die eine Bewegung als auch die andere immer auch die jeweils andere ist. Anhand der Scham sowie des Verhältnisses von Scham und UnRedlichkeit zeigt Kafka, dass der Scham die Sprache der UnRedlichkeit zukommt und sich Redlichkeit und Unredlichkeit gegenseitig parasitieren, sodass die Nicht-Identität ihrer Bedeutungen hervortritt.

4.5 Zur Scham im *Proceß*

Mit der Scham trägt sich die Redlichkeit in den *Proceß* ein, wodurch es möglich wird, mit dem *Proceß* eine Redlichkeit zu formulieren, die auf eine Ethik der Verantwortung jenseits des Subjekts verweist. Und da der Brief an Oskar Pollak gezeigt hat, dass Redlichkeit sich vor allem dort einstellt oder anklopft, wo Scham und Körperlichkeit aufeinandertreffen, ist eine Lektüre von Szenen im *Proceß*, die diese Verknüpfung aufnehmen, vielversprechend. Wenn Kafka im Brief die Idee von Innen und Außen vor allem durch die Bewegung des Stülpens und durch die des Parasitären problematisiert, ist es im *Proceß* eine membranhafte Verbundenheit zwischen Figuren, die eine Unterscheidung von Innen und Außen erschwert. Durch die sich abzeichnende Durchlässigkeit und Verbundenheit zwischen den Figuren verweist der *Proceß* auf eine

[225] Vgl. dazu Lehmann „Das Welttheater der Scham“ (824)

Entsubjektivierung, vor deren Hintergrund sich Scham entfaltet. Wenn K. im Kapitel „Ende“ von zwei Herren in den Steinbruch gebracht wird, weisen ihr gemeinsamer Gang und ihre Art des Gehens eine spezifische Verbindung ihrer Körper auf:

> Gleich aber vor dem Tor hängten sie sich in ihn in einer Weise ein, wie K. noch niemals mit einem Menschen gegangen war. Sie hielten die Schultern eng hinter den seinen, knickten die Arme nicht ein, sondern benützten sie, um K.s Arme in ihrer ganzen Länge zu umschlingen, unten faßten sie K.’s Hände mit einem schulmäßigen, eingeübten, unwiderstehlichen Griff. K. gieng straff gestreckt zwischen ihnen, sie bildeten jetzt alle drei eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann. (KA P 306)[226]

Erica Weitzman schreibt unter Rückbezug auf Charles Darwin und Silvan Tompkins, dass es für die Scham zwei Bedingungen gebe: Erstens müsse man einen Begriff von einer „Grenze zwischen dem Selbst und den Anderen, zwischen Innerem und Äußerem haben” und zweitens müsse die Grenze “undicht, verletzbar, überschreitbar” sein („Scham – oder die Metaphysik“ 31). Es sind eben diese zwei Aspekte, die im *Proceß* wichtig werden. Die Aussageverkettungen der indirekten Rede werden überführt in Körperketten, die durch drei und später vier Personen, die weder getrennt noch eins sind, eine Figur des Seriellen inszenieren. Da sich die Arme der Personen der Länge nach berühren und nicht punktuell aufeinandertreffen, erinnert die Grenze zwischen ihnen an

[226] Kafka schrieb am 11./12.Februar 1913 folgenden Brief an Felice Bauer: „Wie soll ich es also nur beschreiben, wie wir im Traum gegangen sind! Während beim bloßen Einhängen sich die Arme nur an zwei Stellen berühren und jeder einzelne seine Selbstständigkeit behält, berührten sich unsere Schultern und die Arme lagen der ganze Länge nach aneinander. Aber warte, ich zeichne es dir auf:

Eingehängtsein ist so: Wir aber giengen so:

(KA *Briefe* 87)

eine Membran, die von Durchlässigkeit zeugt.[227]

Und obwohl K. mit den Herren eine Einheit bildet, besteht diese Einheit aus dreien, das heißt, dass das serielle Moment auch in dieser Einheit bestehen bleibt. Die Einheit kann nicht aufgehoben, aber erweitert werden. Letzteres tritt ein, wenn K. und die Herren einer Gestalt hinterherlaufen, die Fräulein Bürstner ähnelt, und K. bald bemerkt, wie sich seine Schritte im Gleichmaß mit den Schritten der Anderen befinden (KA P 308). Was hier widerhallt, ist die tänzelnde Unredlichkeit des schamhaften Langen. Dass dieses Gleichmaß, wenn es die Schritte von sechs Füßen beschreibt, gleichzeitig auf einen gewissen Rhythmus des Textes, auf die Versfüße sozusagen, und damit auf die Materialität des Sprachlichen verweist, wird spätestens dann deutlich, wenn sich K. fragt: „Soll ich als ein begriffsstützliger Mensch abgehen?“ (KA P 308) Aufgrund des Umlautes lässt sich die Schreibweise von ‚begriffsstutzig’ als Stütze lesen. Als solche fungieren die beiden Herren, von denen K. annimmt, dass sie am Theater spielen oder Tenöre sind (ebd. 306, 307). Es ist die Körperlichkeit und Theatralität von Darstellung und Rhetorik, die im *Proceß* zeigen, dass Scham auch hier als Figur der Redlichkeit operiert.

In diesem Kontext überrascht es wenig, dass K. in der gleichen Szene von „abgehen“ und nicht etwa von sterben spricht, das heißt, Vokabular von Inszenierung und Bühne bemüht, kurz bevor er sich auf der Bühne des Steinbruchs einrichtet:

> Die Herren setzten K. auf die Erde nieder, lehnten ihn an den Stein und betteten seinen Kopf obenauf. Trotz aller Anstrengung, die sie sich gaben, und trotz allem Entgegenkommen, das ihnen K. bewies, blieb seine Haltung eine sehr gezwungene und unglaubwürdige. Der eine Herr bat daher den anderen, ihm für ein Weilchen das Hinlegen K.s allein zu überlassen, aber auch dadurch wurde es nicht besser. Schließlich ließen sie

[227] Für eine ausführlichere Lektüre dieses Verhältnisses wäre Derridas Begriff des Hymen fruchtbar, mit dem er zum Beispiel in „La double séance“ („Die zweifache Séance“) die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen beschreibt (fr. 1972; dt.1981).

> K. in einer Lage, die nicht einmal die beste von den bereits erreichten Lagen war (KA P 311).

Mit K.'s Positionierung im Steinbruch, die unhandlich, unelegant, unpassend ist, ist die Kulisse der Scham bereitet, die im letzten Satz im Kapitel „Ende" kulminiert: „'Wie ein Hund!' sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben" (KA P 312). In der Forschung wird diese Scham oft als Schuld K.'s gelesen beziehungsweise wird sie als Zeichen dafür gelesen, dass sich K. schuldig gemacht hat und sich genau dafür schämt.[228] Es heißt jedoch nicht, dass sich K. (für etwas) schämt, sondern dass es sei, „als sollte die Scham ihn überleben."[229] Dieser Unterschied ist erstens deswegen wichtig, weil hier nicht mehr K., sondern wieder das „es" Subjekt des Satzes ist. Die Scham hat weder einen Träger (geschweige denn ein Subjekt) noch einen konkreten Inhalt.[230] Zweitens

---

[228] Menninghaus meint z.B., dass die Scham bei Kafka immer die Scham angesichts „eines Mangels oder eines Versagens" ist, „das jemand – im Medium der Beobachtung eines beobachtenden Anderen – an sich selbst erfährt" (*Ekel* 448). Sokel zufolge schämt sich K., weil er den Erwartungen, die man an ihn gestellt hat, nicht entsprechen konnte und weil er versäumt hat, das Messer der Herren zu nehmen und sich selbst zu töten, kurz, weil er versagt hat (*Franz Kafka – Tragik und Ironie* 290). Emrich zufolge ist Scham bei Kafka immer Ausdruck eines sinnlosen Scheiterns (*Franz Kafka* 217) und auch Heidgen liest die Scham bei Kafka als Resultat der Schuldigkeit des Subjekts (*Inszenierungen eines Affekts* 77). Allemann setzt Scham und Schuld in Verbindung, wenn er meint, dass K.'s Schuld darin bestehe, dass er es nicht schaffe, seine Eingabe zu schreiben und genau das bei ihm Scham auslöse. Anders sieht es z.B. Vogl, der schreibt, dass die Scham „Innervation einer Rede, aus der Ich und Nicht-Ich zugleich sprechen" sei (*Ort der Gewalt* 62). Andere Untersuchungen zur Scham bei Kafka liegen zum Beispiel von Oliver Simons (2010), Alex Danchev (2006), Lutz Ellrich (2004), Dietmar Goltschnigg (1992), Joachim Kalka (2008), Rolf Tiedemann (2005) und Frank Schirrmacher (2008) vor. Zu einem Überblick über die Forschung, die von K.'s Schuld ausgeht, siehe Hiebel (*Im Zeichen des Gesetzes* 213).

[229] In seinem Buch *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (2003) setzt sich Agamben in einem Kapitel ausführlich mit Scham auseinander und verweist auch auf diese Stelle im *Proceß.* Obwohl seine Analyse sehr produktiv ist, weicht sie von der hier entwickelten Lektüre unter anderem deswegen ab, weil auch Agamben in der Scham eine subjektkonstitutive Bewegung sieht, die allerdings nur durch eine gleichzeitige Entsubjektivierung zustande komme (76–117, hier 90).

[230] In "Kafkas Sätze. Scham bedeutet Hoffnung" (2008) geht Joachim Kalka davon aus, dass es immer einen Menschen geben muss, der die Scham empfindet, weswegen am Ende des Romans trotz des Todes von K. auch Hoffnung mitschwinge. Honold spricht von der Abspaltung der Scham von K. („Exotische Verhandlungen" 22) und Simons (2010) verweist auf die Verschiebung von einem Subjekt, das sich schämt zu einer Scham, die das Subjekt bestimmt: „Das Subjekt verschwindet in der Scham" („Schuld und Scham" 289).

verzeichnet der *Proceß* mit diesem Satz eine Verschiebung von Schuld zu Scham[231] und zu einer absoluten Destabilisierung jeglichen ontologischen Anspruchs. Diese Verschiebung vollzieht sich aber im Konjunktiv, das heißt auch im Modus der indirekten Rede. Mit diesem Satz wird also erneut die Problematik des ersten Satzes aufgegriffen und gezeigt, dass kein (der Aussage schuldiges) Subjekt ausgemacht werden kann. Während sich Scham vor allem an Konstellationen zwischen Selbst und Anderen orientiert, orientiert sich Schuld an Taten und forciert nicht nur eine Tat-Täter Unterscheidung, sondern auch den verteidigenden Monolog. Scham entsteht und vergeht im Dialog oder im Blick der Anderen.[232]

So wie die Suche nach der Sprechinstanz, ist im *Proceß* auch die Suche nach der Schuld K.'s vergeblich, weil es weder eine bestimmte Tat gibt, für die K. verantwortlich

---

[231] Das meint auch Leon Wurmser in seiner psychologischen Betrachtung der Scham, in welcher er in der 3. Auflage auch auf die Scham im *Proceß* eingeht. Allerdings liest auch er in der Scham eine Schuld. Von dieser Verschiebung spricht auch Heidgen, sieht aber ebenso eine vorhandene, wenn auch nicht konkrete Schuld (*Die Maske der Scham* 82). Ähnlich meint auch Geisenhanslüke, dass in der Scham ein Subjekt konstituiert werde, allerdings auch das Subjekt als Objekt, weil sich das Subjekt über sich vor Anderen schäme (*Masken des Selbst* 200ff.). Schiffermüller hingegen schreibt: Die Scham „steht keineswegs im Zeichen der Schuld, wie oft behauptet wurde, sie bezeugt vielmehr, jenseits von gut und böse, ein ‚letztes Lebensgefühl' – wie es im Wortlaut der ersten Variante heißt. Ähnlich wie die ‚große Scham' des Zarathustra vor dem ‚häßlichsten Menschen', die im Unterschied zu Kafka noch das antike *eidos* des Menschen hochhalten wollte, behauptet sie ein letztes *ethos*, das die Diskurse der Schuld und Rechtfertigung überlebt und Zeugnis ablegt für die Entstellung der menschlichen Gestalt" („Gebärden der Scham" 147f.) Saul Friedlander hat vor nicht allzu langer Zeit das Buch *Kafka. The Poet of Shame and Guilt* (2013) vorgelegt. Der für die Scham- und Schuldanalyse vielversprechende Titel ist jedoch insofern irreführend, als Friedlanders Betrachtungen sehr persönlich und stark (auto)biographisch geprägt sind. Eine detaillierte Analyse von Schuld und Scham bietet er nicht an.

[232] In seinem Buch *Shame and Necessity* (1993) untersucht Bernard Williams die unterschiedlichen Funktionsweisen von Schuld- und Schamkulturen, ohne eine kategoriale Trennung zwischen den beiden Kulturen zu vollziehen. Während in sogenannten Schamkulturen das Streben nach Ansehen der Einzelnen eine Norm aufrechterhalte, sei es in Schuldkulturen die verinnerlichte universelle Norm, welche es zu erreichen und der es zu genügen gelte. Da er in der griechischen Antike eine Schamkultur sieht, analysiert er z.B. das Abkommen zwischen Achill und Agamemnon in der *Ilias*, nachdem Agamemnon Briseïs geraubt hat. Wenn Agamemnon meint, dass er die Tat begangen habe, weil Zeus ihn in einen Verrückten verwandelt habe, dann würde ein Schuldsystem ihn Williams zufolge vielleicht freisprechen. Nach den antiken Gesetzen, d.h. in einer Schamkultur, sei sein Verrücktsein kein Ausweg aus seiner Verantwortung. Agamemnon leistet Wiedergutmachung, ob er nun im Sinne eines Schuldsystems verantwortlich ist oder nicht, weil er nach eigener Aussage trotz des Einflusses von Zeus vorsätzlich gehandelt habe (v.a. 50ff).

gemacht werden könnte, noch eine, für die er nicht verantwortlich gemacht werden könnte. Schuld verliert dadurch ihre subjektkonstitutive Kraft, die sie bei Nietzsche hat.[233] Anstatt zu versuchen, eine Ursache für K.'s Verhaftung zu finden, lohnt es sich, wie K. den funktionalen Mechanismen des Gerichts, den funktionalen Mechanismen von Schuld im *Proceß* nachzugehen und damit letztendlich auch denen der Redlichkeit.

Eine der wichtigsten Szenen für die Betrachtung dieser Mechanismen ist K.'s Besuch bei Titorelli. K. berichtet gerade, dass alle von ihm befragten Personen sich in den meisten Punkten über das Gericht und seine Gesetze uneinig waren und fährt fort:

> Darin stimmten aber alle überein, daß leichtsinnige Anlagen nicht erhoben werden und daß das Gericht, wenn es einmal anklagt, fest von der Schuld des Angeklagten überzeugt ist und von dieser Überzeugung nur schwer abgebracht werden kann.' ‚Schwer?' fragte der Maler und warf eine Hand in die Höhe. ‚Niemals ist das Gericht davon abzubringen. Wenn ich hier alle Richter neben einander auf eine Leinwand male und Sie werden sich vor dieser Leinwand verteidigen, so werden Sie mehr Erfolg haben als vor dem wirklichen Gericht.' (KA P 201)

Das „wirkliche Gericht," das für K. weniger wirklich sein muss als das in der Vorstellung gezeichnete, ist weniger zum Dialog bereit als die gemalten Richter auf der Leinwand. K. ist zwar in permanenter Auseinandersetzung mit dem Gericht, aber das Gericht setzt sich nicht mit ihm auseinander. Mit dem ersten Satz im *Proceß* wird ein schuldiger Angeklagter installiert und mit ihm die Verantwortung des Angeklagten, sich immer wieder neu vor einer uneinsichtigen Instanz zu verteidigen.[234]

Im Gespräch mit dem Geistlichen erfährt aber die Dynamik zwischen der unbekannten respektive unbestimmbaren Instanz und K. eine Wendung.

---

[233] Siehe dazu vor allem die zweite Abhandlung der *Genealogie der Moral* (291ff.).

[234] *Ex negativo* zeigt sich das an K.'s. Aussage gegenüber Titorelli, wenn es heißt, dass er besondere Freude daran habe, auf die Frage, ob er unschuldig sei, mit einem „Ja" zu antworten, eben weil es vor einem Privatmann und deswegen „ohne jede Verantwortung erfolgte" (KA P 200).

> ‚Weißt Du, daß dein Proceß schlecht steht?' fragte der Geistliche. ‚*Es* scheint mir auch so', sagte K. ‚Ich habe mir alle Mühe gegeben, bisher aber ohne Erfolg. Allerdings habe ich die Eingabe noch nicht fertig.' ‚Wie stellst du dir das Ende vor', fragte der Geistliche. ‚Früher dachte ich *es* müsse gut enden', sagte K., ‚jetzt zweifle ich daran manchmal selbst. Ich weiß nicht, wie *es* enden wird. Weißt Du *es*?' ‚Nein', sagte der Geistliche, ‚aber ich fürchte *es* wird schlecht enden. *Man* hält dich für schuldig. Dein Prozeß wird vielleicht über ein niedriges Gericht nicht hinauskommen. *Man* hält wenigstens vorläufig deine Schuld für erwiesen.' ‚Ich bin aber nicht schuldig', sagte K. (KA P 288, Hervorhebungen von mir NT)

Die häufige Verwendung des *man* zeigt, das es weder eine individuelle noch universelle Meinung über den Prozess gibt, die damit eine erhebliche und gleichzeitig keine Aussagekraft hat. Zum *man* gesellt sich das *es*, das hier nicht mehr den Zweck eines Pronomens erfüllt, sondern ausschließlich funktionell operiert, indem es einen Platz besetzt, den möglicherweise irgendwann einmal ein schuldiges Subjekt innehatte. Der Satz „Früher dachte ich *es* müsse gut enden" müsste eigentlich, wenn das „es" als Pronomen fungieren sollte, lauten: „Früher dachte ich *er* [der Prozess] müsse gut enden".[235] Das *es* markiert den eigenen Ort als besetzt unbesetzt. Es kann aber auch auf die allgemeine Anwesenheit, eine generelle Beschaffenheit oder eine Allgegenwärtigkeit verweisen. Im Kapitel „Advokat Fabrikant Maler" heißt es:

> War er müde dann war es schlimm.
> Zu übertriebener Sorge war allerdings vorläufig kein Grund. Er hatte es verstanden, sich in der Bank in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einer hohen Stellung emporzuarbeiten und sich von allen anerkannt in dieser Stellung zu erhalten, er mußte jetzt nur die Fähigkeiten, die ihm das ermöglicht hatten, ein wenig dem Proceß zuwenden und es war kein Zweifel, daß es gut ausgehen mußte. Vor allem war es, wenn etwas erreicht werden sollte, notwendig, jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld. Der Prozeß war nichts anderes als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte, ein Geschäft, innerhalb dessen, wie das die Regel war, verschiedene Gefahren lauerten, die eben abgewehrt werden mußten.

[235] Man könnte versucht sein das „es" als Pronomen für „das Ende" zu lesen. Dann würde der Satz aber lauten: „Früher dachte ich das Ende müsse gut enden".

> Zu diesem Zwecke durfte man allerdings nicht mit Gedanken an irgendeine Schuld spielen, sondern den Gedanken an den eigenen Vorteil möglichst festhalten. (KA P 167)

Die gesamte Passage scheint K.'s Gedankengang zu darzustellen, in den sich nur der Satz „Es gab keine Schuld" einschleicht, der sich wie ein universelles Urteil vom Rest absetzt. Diese Universalität der Schuld ist es auch, die K. im Gespräch mit dem Geistlichen anspricht: „‚Es ist ein Irrtum. Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein? Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere.' ‚Das ist richtig' sagte der Geistliche, ‚aber so pflegen die Schuldigen zu reden.'" (ebd. 288) Die Funktionalität von Schuld lässt deswegen nach, weil ihr keine (welt)ordnende Aufgabe zukommt. Deswegen ist es auch nicht die Schuld, die den weiteren Verlauf des Prozesses bestimmt. „Loi"/„Gesetzt," „culpabilité"/„Schuld" und „intériorité"/ „Innerlichkeit" kommen bei Kafka überall vor, funktionieren aber nicht (Deleuze und Guattari, *Kafka* 83; dt. 63). Und da „[d]ie schuldhaften Ereignisse" – wenn es solche gibt – „nicht verfügbar" sind, „setzt der Roman mit einer theatralischen Darstellung ein, die bis zuletzt wiederholt werden muss" (Simons 271).[236] Das theatrale Moment spitzt die Problematisierung von Schuld im *Proceß* weiter zu. Denn die Rolle, die ein Subjekt im theatralen Kontext spielt, die Maske, die es sich aufsetzen kann, trennt das Subjekt von seiner Rolle und gibt ihm, wie Ellrich meint, „die Chance, sich jener Verantwortung zu entledigen, die von traditionellen Ethiken gefordert wird" („Diesseits der Scham" 252). Was an Ellrichs Interpretation exemplarisch deutlich wird, ist die Vorstellung eines Subjekts, in dem sich schuldhaftes Ereignis und Verantwortung bündeln und das sich dann als Verantwortung tragendes

[236] Simons leitet diese Überlegung mit der Automobilgeschichte und der wuchernden Bürokratie her („Schuld und Scham" 269f).

transparent und gegenwärtig wird. Dieser Auffassung zufolge kann sich das Subjekt seiner Maske entledigen und als ‚echtes', ‚authentisches' auftreten. Im *Proceß* wird bereits auf den ersten Seiten die Frage danach wer Masken trägt oder Rollen spielt für unentscheidbar erklärt, wenn K. die Verhaftung für Fräulein Bürstner aufführt. Erst imitiert er den Aufseher, bis ihm auffällt, dass er „die wichtigste Person" vergessen hat und daraufhin eben diese – „mich" – darstellt (KA P 44). Wenn K. K. spielt, wird mit der Verdoppelung die Möglichkeit eines ‚Selbst' parodiert. Die Maske des Selbst ist immer auch das Selbst als Maske und das Selbst des und der Anderen. In K. können sich Verantwortung und Schuld nicht bündeln, weil Schuld als Konzept, das eine Subjektposition forciert, nicht funktioniert. Deswegen ist K. auch im Kapitel „Ende" und während seiner Hinrichtung nicht ohne Maske, vielmehr spitzt sich die Theatralität im Steinbruch noch einmal zu. Wenn die Scham K. überlebt, dann wird sie als Affekt markiert, der nicht primär Subjektivität und Individualität produziert.[237] Vielmehr ist sie ein „free radical that […] attaches to and permanently intensifies or alters the meaning of – of almost anything" (Sedgwick 62). Scham als Affekt, der nicht gewaltsam versucht, ein Subjekt zu installieren, überstimmt das Primat der Schuld: „Es gab keine Schuld" (KA P 167) – es gibt vielleicht Scham, wo es so scheint, als überlebe sie K. Die Scham ist aber konstitutiver Teil des Theaters; sie ist immer Darstellung, immer ein Exponiertsein vor Zuschauern: „Wie die Scham das Theater fundiert, so ist sie selbst theatralisch verfasst" (Lehmann, „Das Welttheater der Scham" 830). Und das zeigt sich

[237] Scham gilt in der Psychologie, der Philosophie sowie den *Affect* und *Shame Studies* oft als derjenige Affekt, der Identität erzeugt. Eve Kosofsky Sedgwick hingegen will Scham nicht als denjenigen Affekt verstehen, der am stärksten an eine essenzielle Vorstellung von Identität gebunden ist, sondern als Ort „where the question of identity arises most originarily and most relationally" (*Touching Feeling* 37).

auch in der letzten Szene im *Proceß*, in der alles verdoppelt ist:[238] die Henker oder Tenöre, die Gesichter, die Wangen, die brechenden Augen, das zweimalige Drehen des Messers, der doppelte Mord, wenn K. erstochen und erwürgt wird. K. selbst ist doppelt, wenn es heißt, „Wie ein Hund", denn dann verweist seine Haltung auf die eines Hundes und gleicht darin der Haltung der Wächter, mit der sie sich über K. beugen. Auch die Haltung des Hundes steht im Zeichen der Scham, aber nicht unbedingt wegen der „hündischen Abschlachtung" des Protagonisten (Goltschnigg 190), sondern weil die Haltung auf allen vieren die Scham verbirgt, wie Kafka es in den „Forschungen eines Hundes" beschreibt:

> Denn wie führten sie sich auf, vor lauter Musik hatte ich es bisher nicht bemerkt, sie hatten ja alle Scham von sich geworfen, die elenden taten das gleichzeitig lächerlichste und Unanständigste, sie gingen aufrecht auf den Hinterbeinen. Pfui Teufel! Sie entblößten sich und trugen ihre Blöße zur Schau." (KA *Nachgelassene Schriften und Fragmente* 432)

Damit berührt Kafka ein grundlegendes Thema der Anthropologie, das – über die Aufrichtigkeit – zur Redlichkeit zurückführt.[239] Denn mit dem aufrechten Gang beginnt in der Anthropologie sowohl die Menschheitsgeschichte als auch die Scham.[240] Bei Kafka ist die aufrechte Haltung die schamlose, während sich die gebückte und gebeugte Haltung in die Rhetorik der Redlichkeit einschreibt.

---

[238] Vgl. dazu Lehmann („Das Welttheater der Scham." 830)

[239] Zu einer Geschichte der aufrechten Haltung siehe Kurt Bayertz (2012).

[240] Freud zum Beispiel schreibt, dass das Abwenden des Menschen von der Erde und der Entschluss „zum aufrechten Gang, der nun die bisher gedeckten Genitalien sichtbar und schutzbedürftig macht … das Schämen hervorruft. Am Beginne des verhängnisvollen Kulturprozesses stünde also die Aufrichtung des Menschen" (*Das Unbehagen in der Kultur*, Fußnote S. 65). Weitzman (2015) meint, dass die Scham, als Affekt, in der Geschichte von Philosophie und Psychoanalyse einen Unterschied zwischen Mensch und Tier und damit auch den Unterschied zwischen Subjekt und Objekt markiert. Damit ist Scham Weitzmann zufolge nicht nur grundlegend, sondern auch konstitutiv für die westliche Philosophie.

4.6 Gesenkte Köpfe

Zur unaufrechten Haltung der Redlichkeit

Das Exponiertsein der Scham ist bei Kafka verbunden mit verschiedenen Körperhaltungen. Wenn der schamhafte Lange „geduckt beim Fenster" sitzt, dann scheint der gesenkte Kopf das inwendig Falten der Scham zu figurieren und damit die konventionellen Anzeichen der Scham zu bedienen, die ja tendenziell im Abwenden, Verstecken-Wollen usw. bestehen (*Briefe* 15). Der gehobene Kopf, „la tête qui crève le toit ou le plafond"/„der Kopf, der Dach oder Decke durchbricht" (Deleuze und Guattari, *Kafka* 9; dt. 8), erscheint als Gegenstück und lässt die Möglichkeit aufblitzen, „rapport binaires"/ „binäre Beziehung" und „relations biunivoques"/„bijektive Relationen" zwischen der körperlichen Haltung und der moralischen zu konstruieren (ebd. 14; dt. 12). In dieser Logik entspräche die aufrechte Haltung der – moralisch gesprochen – aufrichtigen.[241] Aber allein die Figur des schamhaften Langen, die mal gebückt und dann wieder aufrecht ist und das Dach durchbricht, zeigt, dass sich die Haltung der Figuren nicht in ein moralisches Raster übersetzen lassen. Weil sich aber die vielen gebückten, gebeugten, geduckten und gesenkten Figuren, verknüpft mit den etlichen steifen, gestreckten und aufrechten Figuren, in die Semantik von Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit einschreiben, lässt sich mit ihnen auch die Frage der Redlichkeit jenseits von moralischen Rastern noch einmal neu stellen. Die Haltung der Figuren ist nicht Ausdruck eines psychologischen Bewusstseins, das körperlich oder physiognomisch

[241] In ihrem Buch *Inclinations, A Critique of Rectitude* (2016) zeigt Adriana Cavarero, wie stark die westliche Metaphysik von der Vorstellung bestimmt ist, dass sich mit dem aufrechten Gang, mit der aufrechten Haltung eine moralische und integre verbindet. Die aufrechte Haltung ist aber auch jene, die mit dem Maskulinen verbunden werde, das Feminine hingegen werde in Literatur und bildender Kunst gebeugt dargestellt und deswegen aus den Betrachtungen zur Ethik ausgeschlossen. Zu der Paarung aufrecht-klug siehe auch Ingo Stöckmann (2006).

lesbar wird,[242] sie ist nicht Ausdruck einer Innerlichkeit, die es zu übersetzen oder übertragen gälte.[243] Vielmehr schreibt sich jede von Kafkas gebückten, geduckten, aufrechten, halb aufrechten und steifen Figuren in eine Serie von Haltungen ein, was dazu führt, dass die Haltungen absolut entpersonalisiert werden. Und da es bei Kafka darüber hinaus keine aufrechte Haltung gibt, die Bestand hat, muss sich Redlichkeit anders zeigen.

Im *Proceß* lässt sich zum Beispiel eine Reihe von aufrechten Haltungen ausmachen, die permanent nicht zustande kommen. Bereits auf der ersten Seite heißt es: „‚Wer sind Sie?' fragte K. und saß gleich halb aufrecht im Bett" (KA P 7). Wenn K. Einblick in die Gesetzesbücher verlangt und statt der erwarteten Paragrafen pornographische Zeichnungen vorfindet, sind diese seiner Meinung nach nicht sonderlich gelungen, weil der Zeichner die abgebildeten Figuren „übermäßig aufrichtig" auf dem Kanapee sitzend entworfen hat (KA P 76f.). Und obwohl es zu Beginn des Kapitels „Verhaftung" noch heißt, „K. lebte doch in einem Rechtsstaat…, alle Gesetze bestanden aufrecht" (ebd. 11), kann sich K., sei es, weil er keine Luft bekommt oder weil ihm permanent schwindlig wird, nie „aufrechthalten," wenn er sich in den Gebäuden des Gerichts und anderen Institutionen befindet (ebd. 100f.). In der Nebenkanzel im Dom zum Beispiel muss man sich über die Brüstung beugen, weil „die steinerne Einwölbung der Kanzel ungewöhnlich tief" in die Höhe geht, dass ein „mittelgroßer Mann dort nicht aufrecht stehn konnte" (ebd. 283). Zudem wird K. angewiesen, an einer „Stelle knapp vor

[242] Anders z.B. Abraham, der meint, dass „aufrechte" Gesetze „aufrechte Menschen" als Rechtssubjekte verlangen und keine „hündischen Subjekte"", wie K. eines sei (251). Dabei sind es gerade die Institutionen, deren Architektur das Aufrechtsein des Menschen nicht ermöglichen (z.B. die Kanzel im Dom und die Galerie des Gerichts).

[243] Geisenhanslüke argumentiert, dass sich bei Kafka in den Briefen an Felice der Unterschied zwischen Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit auflösen würde (2006, v.a. 193f.).

der Kanzel“ zu stehen, sodass er den „Kopf schon weit zurückbeugen [mußte,] um den Geistlichen noch zu sehen“ (ebd. 287). Auch die Erzählung „Das Urteil“ inszeniert eine erstaunliche Geometrie, in der die aufrechte Haltung korrumpiert wird:

> „Nein!“ rief der Vater, daß die Antwort an die Frage stieß, warf die Decke zurück mit einer Kraft, daß sie einen Augenblick im Fluge sich ganz entfaltete, und stand aufrecht im Bett. Nur eine Hand hielt er leicht an den Plafond. (KA „Das Urteil“ 50)

Weil nicht nur der Vater mit einem Sprung aufrecht im Bett steht, sondern auch die Bettdecke sich komplett entfaltet, wird das Aufrechte merkwürdig unwahrscheinlich,[244] so dass es eigentlich wieder unaufrecht ist und sich zur Scham hin verschiebt, wenn der Vater kurz darauf „vollkommen frei“ die Beine hochwirft, sodass er „vor Einsicht strahlt“ (KA „Das Urteil“ 50). Bei Kafka wird die aufrechte Haltung immer wieder korrumpiert: Manchmal ist sie flüchtig, ein anderes Mal ein Kuriosum (wie es in den „Forschungen eines Hundes“ der Fall ist). Oder sie wird so übertrieben und geometrisch dargestellt, dass sich der Übergang zur Unaufrichtigkeit einstellt.

Damit ist Haltung immer im Prozess begriffen. Sie hat keine Beständigkeit, die sich an einer Innerlichkeit orientiert oder aus deren Abbildung resultiert. An den Haltungen der Figuren zeigt sich, was den *Proceß* und andere Texte Kafkas prägt: Weil es keine Instanz, kein Referenzsystem gibt, an dem sich Aufrichtigkeit messen und bewahrheiten ließe, müssen sich die Koordinaten verschieben. Im Zuge dessen wird Aufrichtigkeit überführt in rhetorische Figuren. Oder anders: Die Haltung der Figuren wird Teil der Rhetorik von Redlichkeit und markiert damit eine ethische Haltung. Wenn es im „Gespräch mit dem Beter“ heißt: „Ich legte meine Hände auf die obere Stufe,

[244] Vgl. zur Unglaubwürdigkeit von „rectitude“ auch Cavarero (*Inclinations* 129).

lehnte mich zurück und sagte in dieser unangreifbaren Haltung, welche die letzte Rettung der Ringkämpfer ist: ‚Ihr habt eine lustige Art Euch zu retten …,“ dann wird die körperliche Haltung zur Haltung des Redners (KA *Nachgelassene Schriften und Fragmente* 90). Unangreifbar ist nicht nur die Figur auf den Stufen, sondern auch die rhetorische Figur, mit der eine Haltung argumentiert wird[245] beziehungsweise die selbst Haltung ist. Auch K.’s „unglaubwürdige“ Haltung im Kapitel „Ende“ schreibt sich in diese Rhetorik der Rhetorik ein.[246] Haltung ist also einerseits metaphorisch zu verstehen – und die Metapher ist bei Kafka immer im Werden begriffen und verursacht in ihrer Verwandlung immer weitere Verwandlungen.[247] Andererseits ist sie beim Wort zu nehmen. Das heißt, sie ist insofern keine Metapher, sondern Metamorphose, als sie keine eigentliche Bedeutung hat und ist doch eine Metapher als Trope, das heißt als Wendung, die sich im Moment des Wendens selbst zerstört.[248] Die Haltung der Figuren bei Kafka

[245] Anders als Vogl, der schreibt, dass der Körper bei Kafka „kein natürliches Faktum, sondern immer schon rhetorischer Gegenstand und Kristallisationskern eines kulturellen Phantasmas ist“ (*Ort der Gewalt* 48), geht es mir hier weniger um den Körper als Gegenstand, sondern um die Figuration des Körpers als rhetorische Figur.

[246] Peter Utz untersucht diese Stelle in den verschiedenen französischen Übersetzungen des *Proceß* und meint, dass die Übersetzer sich nicht entscheiden könnten, ob sich das „unglaubwürdig“ auf das Moralische oder das Körperliche beziehe („Übersetzte Gesten“ 2001). Was dadurch auch deutlich wird, ist, dass Haltung nicht als außersprachliches Pendant zur Sprache gelesen werden kann. An dieser Stelle haben Haltung und Geste einiges gemein, wie Schiffermüllers Ausführungen zur Geste zeigen: „Kafkas Gesten sind kein Fluchtpunkt nostalgischer Sehnsucht nach authentischem Ausdruck, sie bedeuten in diesem Sinne auch keine Rettung von der modernen Sprachkrise, keine Alternative zum konventionellen sinnentleerten Zeichen…“ („Gebärden der Scham“ 30).

[247] Corngold (1988) zeigt, aufbauend auf der Untersuchung von Sokel (1964), inwiefern Kafka in der *Verwandlung* zwar tatsächlich eine Metapher beim Wort nimmt, dass die Verwandlung vom Metaphorischen zum Wörtlichen oder Buchstäblichen aber immer unabgeschlossen bleibt. Die Rhetorik Kafkas ist demnach nicht eine einfache Umkehrung des figurativen Gebrauchs, sondern in jeder dieser Verkehrungen steckt ein neuer Widerspruch bzw., wie Corngold es formuliert, in jeder Wendung zum Wörtlichen steckt eine erneute Wende (52). Eine ausführliche Studie zur Metapher bei Kafka legte Henry Sussman vor (1979).

[248] Koelbs Lektüre von Kafkas Erzählung „Die Brücke“ zeigt das: Die Brücke, die sich an beiden Seiten eines Abgrunds festhält (und damit als Transportwerg, d.h. als Metapher funktioniert), fällt selbst in den Abgrund, wenn sie sich umwendet (τροπή *tropé* ‚Wendung‘) und zerschellt. Die Wendung als Wendung, die eine eigentliche Bedeutung entweder aufdeckt oder generiert, indem sie eine uneigentliche Bezeichnung hervorbringt, kann nicht vollzogen werden (1989).

ist die Nicht-Haltung, weil sie nicht hält, sondern sich durch Körper und Rhetorik hindurchzieht und verwandelt. Und eben darin ist sie Serie und äußerlich.

Weil es in dieser Rhetorik keine subjektive Haltung gibt, lässt sich Redlichkeit nur im Rahmen von Kollektiven denken. So sieht auch K. im *Proceß* bei seinem Eintreten in das Untersuchungszimmer des Gerichts kaum Gesichter „sondern nur Rücken von Leuten, welche ihre Reden und Bewegungen nur an Leute ihrer Partei richteten“ (KA P 58). Die gesamte Szene entfaltet sich im Ineinandergreifen von politischen und juristischen Begriffen und Verfahren, die das Untersuchungszimmer in ein antikes Gericht oder in eine Versammlung der Polis verwandeln. Und wenn K. überlegt, wie er alle Zuschauer auf einmal oder wenigstens alle zu unterschiedlichen Zeiten gewinnen könne, dann überlegt er sich hier nicht nur strategische Möglichkeiten, mit denen er ‚Wohlwollen erheischen' kann (*captatio benevolentiae*), sondern auch, wie er seine Zuhörerschaft am besten von seiner Angelegenheit überzeugen oder überreden kann.[249] Es verwundert daher nicht, dass an diesem Ort permanent von gebeugten und gebückten und übermäßig aufrichtigen Haltungen die Rede ist: Beim Eintreten sieht K. „ein mittelgroßes, zweifenstriges Zimmer, das knapp an der Decke von einer Galerie umgeben war, die gleichfalls vollständig besetzt war und wo die Leute nur gebückt stehen konnten und mit Kopf und Rücken an die Decke stießen” (ebd. 57). Wenn K.'s Antwort auf die Frage des Untersuchungsrichters, ob K. ein Zimmermaler sei, bei der einen Partei ein solch herzliches Gelächter hervorruft, dass die Leute sich „mit den Händen auf ihre Knie” stützten und sich „wie unter schweren Hustenfällen” schüttelten,

[249] Sicherlich ist K.'s Rede nicht eindeutig als Gerichtsrede (*genus iudiciale*) zu klassifizieren, sondern ist ebenso politische Rede und wenn es heißt, „[w]as ich will, ist nur die öffentliche Besprechung eines öffentliches Mißstandes“ auch eine *parrhesiastische* Rede (KA P 53).

dann ist die gebeugte Figur auch eine Figur der Zustimmung und der gelungenen Überzeugung, also der Rhetorik (ebd.).

Wie schon die Redlichkeit, ist auch die Haltung dieser Massen in der Versammlung nicht personalisiert. Weil sich aber die Haltung in die Semantik von Aufrichtigkeit einschreibt, schreibt sie sich auch in jene der Redlichkeit ein. Die Rhetorik der Haltung ist Redlichkeit, die sich in ihrer Serialität als entpersonalisiertes Redlich-werden sowohl auf das Ethos als auch auf den Körper bezieht. Aber ebenso wie K. im *Proceß* nicht weiß was Zeichen „dirigieren" und er deshalb darauf verzichtet, „die Bedeutung von Zeichen zu erfahren," entziehen sich die gebeugten und aufrichtigen Figuren der Systematisierung und Kategorisierung (KA P 67). Sie haben jedoch die Tendenz, sich nicht als Repräsentation einer moralischen Aufrichtigkeit zu artikulieren, sondern als performative Redlichkeit zu figurieren. Letzteres zeigt sich nicht zuletzt an den vielen Figuren, die gebückt und gebeugt über Texten und Blättern sitzen und in dieser Haltung zu lesen und zu schreiben versuchen. Besonders wichtig wird diese Haltung im Hinblick auf K.'s Vorhaben, eine Eingabe zu verfassen.

4.7 Redlichkeit als Erzählverfahren

K.'s Eingabe

Mit K.'s Eingabe wird die entpersonalisierte Redlichkeit in eine Schreibpraxis überführt, die sich durch eine doppelte Bewegung auszeichnet: Zum einen kann K. zu viel erinnern, sodass er zum anderem ein Projekt unternimmt, dass niemals fertiggestellt werden kann. Damit einhergehend wird deutlich, dass es sich bei K.'s Eingabe um ein Projekt handelt, das nicht nur sein Leben, sondern Leben schreibt, wodurch die Eingabe

auf eine wuchernde Verantwortung verweist, die, weil sie entsubjektiviert ist, nie zum Ende kommen kann. Redlichkeit zeigt sich als jenes Erzählverfahren,[250] durch das sich die Eingabe nicht als Repräsentation eines vorhandenen Lebens zeigt, sondern als Produktion von Leben; als das, was zum Detail drängt, das Detail selbst ist und sich über den Tod hinaus fortscheibt.[251]

Weil K. meint, dass seine Vertreter bisher zu wenig in seinem Prozess getan haben, besonders weil sie seine Eingaben noch nicht eingereicht haben, will K. die Eingabe eigenständig verfassen. Was zunächst nach einer direkteren Verteidigung aussieht, hat Rüdiger Campe als die doppelte Entfernung von einem Ursprung beschrieben, weil K. dadurch nicht nur zu seinem eigenen Vertreter, sondern zum Vertreter seiner Vertreter wird, das heißt, er wird zum Fürsprecher seiner Fürsprecher (R. Campe, „Schreiben im Process" 129).[252] Darin zeigt sich erneut die Unpersönlichkeit des Prozesses: K. spricht nicht einfach für sich, sondern er spricht für die Advokaten, die für ihn sprechen sollen. Wieder wird mit dieser Serie der verschiedenen Instanzen der

---

[250] In den letzten Jahrzehnten hat sich die Literaturwissenschaft immer wieder mit dem Begriff des Verfahrens auseinandergesetzt. Vor allem Rüdiger Campe hat einige Studien vorgelegt, in welchen er spezifische Verfahren einzelner Texte untersucht. Wichtig ist dabei, dass Verfahren „Regularitäten ohne Regeln" zu sein scheinen und sich insofern von einer bestimmten Methode unterscheiden, als es sich nie um *das* Verfahren handeln könne, sondern etwas immer „*[a]ls*, *durch* und *in* Verfahren" Form wird („Verfahren" 3, 4f.). Im zitierten Text von Campe (2012) befindet sich eine ausführliche Fußnote zu Texten, die in den letzten Jahren zum Verfahren erschienen sind (Fußnote 13, 5) und in seiner Untersuchung „Vorgreifen und Zurückgreifen" (2010) befinden sich ebenfalls wichtige Hinweise zum Begriff des Verfahrens. Zur ‚Literatur als Verfahren' bei Kafka siehe Höcker (2007).

[251] Da, wie Campe (2005) meint, bei und seit Kafka das Schreiben in der Literaturgeschichte etwas Anderes bedeutet, ist das Schreiben Kafkas ein in der Forschung viel besprochenes Thema. Die folgenden Aufsätze sind nur einige der einflussreichsten: Rüdiger Campe, „Schreiben im Process" (2005); Jeff Fort *The Imperative to Write* (2014), Lehmann, „Der buchstäbliche Körper" (1984), Gerhard Neumann, „Der verschleppte Prozeß" (2013) und „Schreibschrein und Strafapparat" (2013), Wolf Kittler „Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas" (1990) sowie der von Neumann und Kittler herausgegebene Band *Franz Kafka. Schriftverkehr* (1990).

[252] Zu Fürsprechern und Vertretern bei Kafka siehe v.a. Rüdiger Campe (2004, 2005, 2007 und 2010) und Doreen Densky (2011). Zu Josef K. und seiner Fürsprache/Vertreterschaft durch die Eingabe siehe v.a. die beiden Untersuchungen von Campe „Kafkas Fürsprache" (201) und „Schreiben im Prozeß" (129).

Ursprung des Sprechens irritiert. Gleichermaßen sind alle mit dem Gericht verbundenen Figuren Boten und Advokaten des Gerichts, das heißt, dass sich auch hier die Serie der Vertretungen fortsetzt. Durch K. und seine verschiedenen Funktionen in der Bank, im Gericht und als Angeklagter steht er mit allen in Verbindung.[253]

Was Redlichkeit jedoch von Fürsprache unterscheidet, ist die Haltung der Redlichkeit – wieder im doppelten Sinne von körperlicher und ethischer: Weil K. die Eingabe selbstständig, das heißt auch über den Schreibtisch gebeugt, schreiben will, ist es, als ob er selbst spricht, als ob seine Haltung keine Fürsprache sei und als ob K. also Verantwortung für sich selbst übernehmen würde. Damit unterscheidet sich die Eingabe zum Beispiel von seinem Auftritt im Gericht, bei dem er behauptet, mit seiner Rede nicht für sich zu sprechen, sondern für all diejenigen einzustehen, die wie er aufgrund eines falschen Verfahrens verhaftet wurden (KA P 46f).[254]

Mit der Eingabe steht er also für sich und, wie später deutlich werden wird, für andere ein und mit ihr exponiert er sich. Vielleicht ist die Eingabe auch aus diesem Grund mit Scham besetzt. Denn obwohl K. gegenüber dem Verfassen der Eingabe quasi schamlos wird – „Früher, etwa noch vor einer Woche, hatte er nur mit einem Gefühl der Scham daran denken können, daß er einmal genötigt sein könnte, eine solche Eingabe

---

[253] Vgl. Deleuze und Guattari: „Dans le Procès, K. est banquier, et, sur ce segment, en connexion avec toute une série de fonctionnaires, de clients, et avec sa petite amie Elsa ; mais il est aussi arrêté, en connexion avec des inspecteurs, des témoins, et avec Mlle Bürstner ; et il est accusé, en connexion avec des huissiers, des juges, et avec la laveuse ; et il est procédurier, en connexion avec des avocats et avec Leni; et il est artiste, en connexion avec Titorelli et les petites filles...“ (*Kafka*, 151) / „So ist K. im Prozeß zunächst Prokurist einer Bank und steht durch dieses Segment in Verbindung mit einer ganzen Serie von Bankbeamten und Kunden sowie mit seiner Freundin Elsa; aber er ist auch Verhafteter und dadurch in Verbindung mit Wächtern, mit Zeugen und mit Fräulein Bürstner; und er ist Angeklagter, durch in Verbindung mit Advokaten und mit Leni; und er ist Künstler, dadurch in Verbindung mit Titorelli und den Mädchen...“ (*Kafka: für eine kleine Literatur* 117).

[254] Zu der Gerichtsszene, in der K. sich quasi selbst zum Stellvertreter ernennt, siehe Densky („Proxies in Kafka“ 130f.) und zur Paradoxie, die darin besteht, dass sich K., wenn er für Andere einsteht, auch für sich selbst einsteht, siehe Simons („Schuld und Scham“ 280).

selbst zu machen. […] Heute wußte K. nichts mehr von Scham, die Eingabe mußte gemacht werden“ (KA P 170)[255] – steht die ganze Szene des Schreibens im Zeichen der Scham:

> Er erinnerte sich, wie er einmal an einem Vormittag, als er gerade mit Arbeit überhäuft war, plötzlich alles zur Seite geschoben und den Schreibblock vorgenommen hatte, um versuchsweise den Gedankengang einer derartigen Eingabe zu entwerfen und ihn vielleicht dem schwerfälligen Advokaten zur Verfügung zu stellen, und wie gerade in diesem Augenblick die Tür des Direktionszimmers sich öffnete und der Direktor-Stellvertreter mit großem Gelächter eintrat. Es war für K. damals sehr peinlich gewesen, obwohl der Direktor-Stellvertreter natürlich nicht über die Eingabe gelacht hatte, von der er nichts wußte, sondern über einen Börsenwitz, den er eben gehört hatte, einen Witz, der zum Verständnis eine Zeichnung erforderte, die nun der Direktor-Stellvertreter, über K.s Tisch gebeugt, mit K.s Bleistift, den er ihm aus der Hand nahm, auf dem Schreibblock ausführte, der für die Eingabe bestimmt gewesen war. (KA P 169)

Einerseits ist es K. vermutlich peinlich, beim Schreiben der Eingabe vom Direktor-Stellvertreter erwischt zu werden – und das, obwohl dieser nicht weiß, was K. zu schreiben im Begriff ist. Andererseits ist es aber die Zeichnung, die K. peinlich wird, weil sie sein Leben zum Witz macht. Darin zeigt sich eine Form von Gewalt, die sich zuspitzt, wenn der Direktor-Stellvertreter zum Zeichnen der Pointe K. den Stift erst entwenden muss, wodurch diesem erneut das Leben aus der Hand genommen wird. Wenn Ks. Leben zum Witz wird, dann auch deswegen, weil es ihm entwendet wird. Nichts Anderes ist also K.’s Eingabe, als die Darstellung, Begründung und Beurteilung (s)eines Lebens:[256]

> Er wollte darin [in der Eingabe] eine kurze Lebensbeschreibung vorlegen und bei jedem irgendwie wichtigeren Ereignis erklären, aus welchen Gründen er so gehandelt hatte, ob diese Handlungsweise nach seinem

[255] Zum Imperativ des Schreibens in dieser und anderen Szenen bei Kafka siehe Fort *(The Imperative to Write,* zum *Proceß* v.a. 133f.)

[256] In der Forschung wird von der Eingabe meistens von K.’s Autobiographie gesprochen. Siehe dazu z.B. Campe (2005; 2007). Alleman spricht von der Eingabe als einer Rechtfertigung (*Kafka: Der Prozess* 284f.), die Zitate aus dem *Proceß* legen es aber m. E. nahe, dass Rechtfertigung nur einen Teil der Eingabe ausmacht.

> gegenwärtigen Urteil zu verwerfen oder zu billigen war und welche Gründe er für dieses oder jenes anführen konnte. (KA P 149)

Das Verfahren bringt K. dazu, sein Leben zu schreiben und Rechenschaft abzulegen, wodurch er so von der Eingabe eingenommen wird, dass sie zum Leben wird. Schreiben und Leben überlagern sich auf eine Weise, die es nicht mehr möglich macht, zwischen Schrift und Leben zu unterscheiden. Die Eingabe ist nicht die Verdopplung seines Lebens in Schrift, sondern selbst Leben. Mit Roland Barthes ließe sich sagen, dass die Eingabe eine Form des intransitiven Schreibens ist, durch welches K. in „Mitleidenschaft" gezogen wird, weil die Eingabe ihn nicht als „psychologisches Subjekt" erscheinen lässt, sondern K. selbst „Agens der Aktion innerhalb des Schreibens" wird (Barthes 247f).[257]

> Wenn er im Büro keine Zeit für sie [die Eingabe] fand, was sehr wahrscheinlich war, dann mußte er sie zu Hause in den Nächten machen. Würden auch die Nächte nicht genügen, dann mußte er einen Urlaub nehmen. Nur nicht auf halbem Wege stehenbleiben, das war nicht nur in Geschäften, sondern immer und überall das Unsinnigste. Die Eingabe bedeutete freilich eine fast endlose Arbeit. Man mußte keinen sehr ängstlichen Charakter haben und konnte doch leicht zu dem Glauben kommen, daß es unmöglich war, die Eingabe jemals fertigzustellen. Nicht aus Faulheit oder Hinterlist, die den Advokaten allein an der Fertigstellung hindern konnten, sondern weil in Unkenntnis der vorhandenen Anklage und gar ihrer möglichen Erweiterungen das ganze Leben in den kleinsten Handlungen und Ereignissen in die Erinnerung zurückgebracht, dargestellt und von allen Seiten überprüft werden mußte. (KA P 170f.)

K.'s Schwierigkeiten leiten sich vor allem aus der nicht zu bewältigenden Fülle des zu Erzählenden und Erklärenden her. Bereits hier deutet sich an, dass sich die „kurze Lebensbeschreibung" aufwendiger gestaltet als gedacht und das, obwohl K.'s Prozess noch sehr „jung" ist (KA P 239). Kaufmann Block hingegen, dessen Prozess schon fünf

[257] Zum Schreiben als intransitives und transitives Verb bei Kafka vgl. Campe (2005).

Jahre andauert, ist bereits sein eigener Name geworden, er ist ein von Vertretern der Institution beschriebener Schreib-Block oder eine Ansammlung von Blättern, Schriftsätzen und Eingaben, gewissermaßen ein „Bündel Papiere, wahrscheinlich Prozeßschriften“ (KA P 247). Block ist permanent damit beschäftigt, die unlesbaren Papiere zu entziffern, ebenso wie K. versucht, sein Leben zu entziffern oder eben seine eigene Eingabe, in der er sich vielleicht immer schon befindet. Denn im Grunde ließe sich schon der erste Satz des Kapitels „Verhaftung“ als ein Kapitel der Eingabe K.’s lesen. Deswegen kann K., wie sein Onkel meint, auch gestrichen werden: „Willst du denn den Proceß verlieren? Weißt Du was das bedeutet? Das bedeutet, dass du einfach gestrichen wirst“ (KA P 126). Dass K. dabei von sich in der dritten Person schreibt ist angesichts der Vertreter- und Fürsprecherstrukturen nur konsequent. Dieser Lektüre zufolge ist das Schreiben nicht nur die einzige Möglichkeit, den Prozess hinauszuschieben,[258] sondern gleichzeitig auch der einzige Grund, warum der *Proceß*, und damit das Ende K.’s vollzogen wird.

Obwohl K. für ein asketisches Schreiben bereit ist, weiß er nicht, wofür er Rechenschaft ablegen soll oder ob es überhaupt etwas gibt, für das er sich verteidigen kann.[259] Die Aufgabe, Rechenschaft in einem geschlossenen und kohärenten Narrativ abzulegen, ist nicht zu bewerkstelligen, weil die Fülle an Erinnerungen, die Details und Nebenhandlungen, der Abschließbarkeit immer entgegenwirken. Das Entdecken immer neuer Details verunmöglicht ein lineares Erzählen und gestaltet sich bald als Suche nach

[258] Vgl. Sussman (*Geometrician of Metaphor* 94*)*, der sich auf Walter Benjamin bezieht.

[259] Das wirft erneut das bei Kafka häufig auftauchende Problem der Unmöglichkeit des Ganzen auf. Vgl. dazu Höcker (2007), der meint, dass sich in den späten Erzählungen Kafkas das „Problem des Ganzen“ vielmehr als Motiv, denn als Problem des Erzählens zeigt, „an dem es zu scheitern droht“ („Literatur als Verfahren“ 242ff., hier 243).

einem Genre, das die Unabschließbarkeit erschließt. Es lässt sich aber mit Kafka und K.'s Eingabe überlegen, wie Rechenschaft und Verantwortung trotz Inkohärenz der eigenen Geschichte und auch ohne einen stabilen Subjektbegriff möglich wird. Und weil K.'s Eingabe einen performativen Zug hat, weil K. mir ihr nicht sein Leben beschreiben, sondern ein Leben schreiben wird,[260] handelt es sich hier vielleicht weniger um Rechenschaft als vielmehr um performative Redlichkeit, mit der K. Leben schreibt und die K. schreibt.

Judith Butler hat anhand des Konzepts *giving an account of oneself*, das gemeinhin mit ‚Rechenschaft ablegen' übersetzt wird, gezeigt, wie auch mit einem instabilen und dezentrierten Subjekt Verantwortung gedacht werden kann. Sie schreibt, dass das Konzept eines Subjektes, von dem nicht permanent gefordert wird, kongruent, transparent und sich selbst gleich zu sein und zu bleiben, einer ethischen Gewalt entgegenwirken könne, die eben darin bestehe, von sich und anderen zu fordern, immer mit sich selbst identisch zu sein („Giving an Account of Oneself" 30ff.). Das Subjekt kenne sich, so Butler, immer nur unvollständig und auch nur im Kontext zu einem sozialen Umfeld, das ihm vorausgehe, das nach ihm existierte und es immer bereits in einer Form beeinflusst habe, die ihm nicht in Einzelheiten zugänglich werden könne:

> The „I" cannot tell the story of its own emergence, and the conditions of its own possibility, without in some sense bearing witness to a state of affairs to which one could not have been present, prior to one's own becoming, and so narrating that which one cannot know. (Butler, „Giving an Account of Oneself" 26)

[260] Gerhard Neumann schreibt, dass „der Roman Kafkas kein ‚erzähltes Leben' bietet, sondern ein dialektisches Spiel zwischen Lebensprozeß und Schreibakt, zwischen Perspektivenfigur und Autorfunktion entfaltet" („'Blinde Parabel' oder Bildungsroman?" 406). Die Schaltstelle bildet die Chiffre „K.," die – und hier bezieht sich Neumann auf Tzvetan Todorov – zwischen „sujet de l'énoncé und sujet de l'énonciation … oszlliert" („Der Zauber des Anfangs" 127; auch erschienen in *Kafka-Lektüren* 422–443). Simons spricht von K.'s autobiographischer Schrift als performativem Schreibakt („Schuld und Scham" 288). Ähnlich auch Fort, wenn er vor allem das „-grafie" von „Autobiografie" in den Fokus seiner Studie stellt (*The Imperative to write* 21f.)

Von einem Subjekt Kongruenz, Transparenz und Beständigkeit zu fordern, ist Butler zufolge eine Form ethischer Gewalt, weil es Unmögliches verlangt. Wie also, fragt Butler, können wir, wenn wir uns niemals vollständig gegenwärtig sind, Rechenschaft ablegen ohne permanent Gewalt auszuüben? Wie kann Rechenschaft eingefordert werden, wenn Gründe und Ursachen des Handels immer entgleiten? Sie diskutiert mit Adriana Cavarero (die sich wiederum auf Hannah Arendt bezieht) die Ethik der Frage „Wer bist du?“,[261] die wir nie zu stellen aufhören dürfen, weil sich das Du immer verändert, ebenso wie sich die Geschichten verändern, die das Du als Antwort gibt.[262] Im Unterschied zur eingangs diskutierten Frage „Wer spricht?“, fragt Butler nicht nach der Instanz hinter und außerhalb der Sprache oder des Textes, sondern das Sprechen selbst rückt in den Fokus der Betrachtung. Die Frage nach dem Du darf Butler zufolge nicht nach Kongruenz und Geschlossenheit verlangen, sondern erwartet keine befriedigende Antwort und keinen abschließbaren Prozess. Deswegen muss die Frage auch immer wieder aufs Neue gestellt werden.

Diese Gedanken von Butler und Cavarero aufnehmend möchte ich anhand von K.’s Einschreiben die Möglichkeiten der Rechtfertigung noch einmal betrachten. Denn erstens ist im *Proceß* das Du nicht verfügbar, obwohl auch K. der Gewalt ausgesetzt ist, lückenlosen Bericht abgeben zu müssen. Aber weder das Gericht noch die Gesprächspartner werden für K. greifbar und wenn K. im Schreiben der Eingabe zum Vertreter seiner Vertreter wird, dann entrückt auch er sich selbst als Du und wird selbst Teil der Serie, die auf weitere Dus verweist. K.’s Versuch, an eine stabile Instanz zu

[261] Hannah Arendt untersucht in *Vita Activa,* inwieweit Handeln und Sprechen zeigen, wer jemand ist (164ff).
[262] Vgl. Butler (2001, 2005)

gelangen, gleitet immer wieder an der Unverfügbarkeit des Du ab, das nicht personalisiert werden kann.[263] Zweitens kann die Eingabe nie fertig werden, weil immer mehr Details und Erzählstränge wie aus dem Nichts auftauchen und vielleicht auch nur entfernt mit K. in Verbindung stehen. Butlers *giving account of oneself* berücksichtigt vor allem Lücken, Brüche und die Überlegung, dass die Sprache dem Subjekt immer vorausgeht. Damit scheint es ein Narrativ zu geben, das nicht vollständig erzählt werden kann. Redlichkeit, ein redliches Schreiben und eine redliche Haltung im Schreiben werden immer wieder von der Überfülle des zu Erinnernden und der Vielzahl an Perspektiven überrascht, mit denen das Erinnerte betrachtet werden kann sowie von den vielen Figuren, die sich im Schreiben zu Wort melden. Mit Kafkas *Proceß* verlagert sich also der Fokus des *giving an account of oneself* von Lücken und Brüchen auf eine Überfülle an Geschichten, die sich der Erzählbarkeit zu entziehen drohen.

Auch Redlichkeit zeugt, wie die Rechenschaft, von der (kaufmännischen) Rechnung, die korrekt ausgeführt wird. Und tatsächlich überlegt K., dass die erfolgreiche

[263] Das zeigt sich zum Beispiel an folgender Szene: „Der Fabrikant beklagte sich, daß er beim Prokuristen so wenig Neigung für das Geschäft gefunden habe, und zeigte auf K., der sich unter dem Blick des Direktor-Stellvertreters wieder über die Papiere beugte. Als dann die beiden sich an den Schreibtisch lehnten und der Fabrikant sich daran machte, nun den Direktor-Stellvertreter für sich zu erobern, war es K., als werde über seinem Kopf von zwei Männern, deren Größe er sich übertrieben vorstellte, über ihn selbst verhandelt. Langsam suchte er mit vorsichtig aufwärts gedrehten Augen zu erfahren, was sich oben ereignete, nahm vom Schreibtisch, ohne hinzusehen, eines der Papiere, legte es auf die flache Hand und hob es allmählich, während er selbst aufstand, zu den Herren hinauf. Er dachte hierbei an nichts Bestimmtes, sondern handelte nur in dem Gefühl, daß er sich so verhalten müßte, wenn er einmal die große Eingabe fertiggestellt hätte, die ihn gänzlich entlasten sollte. Der Direktor-Stellvertreter, der sich an dem Gespräch mit aller Aufmerksamkeit beteiligte, sah nur flüchtig auf das Papier, überlas gar nicht, was dort stand, denn was dem Prokuristen wichtig war, war ihm unwichtig, nahm es aus K.'s Hand, sagte: ‚Danke, ich weiß schon alles' und legte es ruhig wieder auf den Tisch zurück. K. sah ihn verbittert von der Seite an. Der Direktor-Stellvertreter aber merkte es gar nicht oder wurde, wenn er es merkte, dadurch nur aufgemuntert, lachte öfters laut auf, brachte einmal durch eine schlagfertige Entgegnung den Fabrikanten in deutliche Verlegenheit, aus der er ihn aber sofort riß, indem er sich selbst einen Einwand machte, und lud ihn schließlich ein, in sein Büro hinüberzukommen, wo sie die Angelegenheit zu Ende führen könnten" (KA P 173). Ganz deutlich will sich K. mit seiner Eingabe an ein Du wenden, das unverfügbar bleibt.

Leitung einer Bank nicht wirklich etwas anders sein könne als einen Prozess zu gewinnen. Wenn aber Rechenschaft durch Lücken und Brüchen angesichts der permanenten Transformation des zu Erzählenden definiert wird, das heißt, von einer strukturellen Unmöglichkeit alles zu erzählen, dann wird Redlichkeit vom Überschuss, von einem „zu viel" des zu Erzählenden bestimmt und befindet sich damit immer wieder an der Grenze zur Redseligkeit. Wenn es ein Genre der Redlichkeit gibt, dann ist es ein ein unabschließbarer Fortsetzungsroman. Redlichkeit wird bei Kafka also zur einer Form von *giving account of oneself*, sie zeichnet sich aber vor allem durch den Überschuss und die entpersonalisierte Form des Erzählens aus, die kein Du braucht, um erzählen zu können. Mit dem *Proceß* lässt sich die ethische Frage „Wer bist Du?" zu der ebenso unbeantwortbaren Frage „Wer wird erzählt?"[264] umformulieren, mit der vielleicht am ausdrücklichsten die absolute Immanenz des Erzählens und Schreibens im *Proceß* deutlich wird.

K.'s Eingabe stellt keinen Abschluss in Aussicht. Nicht nur, weil jeder Text den eigenen Ursprung verstellt,[265] und es damit keinen Anfang des Erzählens gibt, sondern vor allem, weil jede Episode und jede Handlung eine Vielzahl an weiteren möglichen Episoden oder „blocs"/„Blöcken" Verknüpfungen und Handlungen möglich macht (Deleuze und Guattari, *Kafka* 131ff; dt. 100ff.): K. wird zur *„fonction générale qui prolifère sur elle-même"*/ *„eine[r] allgemeine[n] Funktion, die aus sich selbst heraus wuchert*" (Deleuze und Guattari, *Kafka* 151; dt. 117 Hervorhebungen im Original). Die

[264] Im Rückgriff Hanna Arendt diskutiert Cavarero in *Inclinations* den Unterschied der Fragen „was" jemand ist und „wer" jemand ist und meint, dass „was" nach dem Wesen, der Essenz frage, die Frage nach dem „wer" hingegen den Fokus auf die Erzählung lenke. Siehe dazu vor allem das Kapitle I, „Heroes" und auch das Vorwort von Paul Kottmann".

[265] Vogl zeigt das vor allem am Kapitel „Im Dom" (Ort der Gewalt 159f.).

Erzählungen gewinnen an Eigenständigkeit, sodass K. mit Handlungen konfrontiert ist, deren Anfänge,[266] Enden und Nebenhandlungen ihm permanent entgleiten und er ihnen nacheilen muss. Ein Beispiel dafür findet sich im Kapitel „Erste Untersuchung". Weil K. nicht will, dass jemand weiß, dass er auf der Suche nach dem Gericht ist, kommt ihm der Einfall, nach einem Tischler Lanz zu fragen. Diese Passage zeigt, wie K. zum Protagonisten seines eignen Einfalls wird und damit auch zum Segment seiner Eingabe, die sich bald ohne ihren Erzähler fortschreiben wird. Sie zeigt, wie K. in Erzählungen hineingehen kann und wie sich daraus weitere Erzählungen entwickeln.[267] Zuerst funktioniert K. als Erzähler, der eine Figur erschafft, die ihm helfen soll, an den richtigen Ort zu gelangen. Da ihm die Suche aber von den Bewohnerinnen des Hauses aus der Hand genommen wird, wird aus der Erzählung des Erzählers K. ein kollektives Erzählen:

> Im ersten Stockwerk begann die eigentliche Suche. Da er doch nicht nach der Untersuchungskommission fragen konnte, erfand er sich einen Tischler Lanz – der Name fiel ihm ein, weil der Hauptmann, der Neffe der Frau Grubach, so hieß – und wollte nun in allen Wohnungen nachfragen, ob hier ein Tischler Lanz wohne, um so die Möglichkeit zu bekommen, in die Zimmer hineinzusehn. […] An den Wohnungen, deren Türen geschlossen waren, klopfte K. an und fragte, ob hier ein Tischler Lanz wohne. […] Viele glaubten es liege K. sehr viel daran den Tischler Lanz zu finden, dachten lange nach, nannten einen Tischler, der aber nicht Lanz hieß, oder einen Namen, der mit Lanz eine ganz entfernte Ähnlichkeit hatte, oder sie fragten bei Nachbarn oder begleiteten K. zu einer weit entfernten Tür, wo ihrer Meinung nach ein derartiger Mann möglicherweise in Aftermiete wohne oder wo jemand sei der bessere Auskunft als sie selbst geben könne. Schließlich mußte K. kaum mehr selbst fragen, sondern wurde auf diese Weise durch die Stockwerke gezogen.
> K. glaubte in eine Versammlung einzutreten. […] K., dem die Luft zu dumpf war, trat wieder hinaus und sagte zu der jungen Frau, die ihn wahrscheinlich falsch verstanden hatte: „Ich habe nach einem Tischler,

[266] Zum Thema der Anfänge bei Kafka siehe vor allem Neumann „Der Zauber des Anfangs" (1992), *Verfehlte Anfänge und offenes Ende* (2011) und *Experte der Macht* (2012) sowie Vogl (2010).
[267] Kafkas Schreiben wird teilweise ähnlich charakterisiert, zum Beispiel als Rhizom (Neumann, „Umkehrung und Ablenkung" 710). Zu einer erneuten Betrachtung von Kafkas Schreibprozess siehe Jean-Pierre Palmier (2015).

> einem gewissen Lanz gefragt?“ „Ja“, sagte die Frau, „gehen Sie bitte hinein.“ K. hätte ihr vielleicht nicht gefolgt, wenn die Frau nicht auf ihn zugegangen wäre, die Türklinke ergriffen und gesagt hätte: „Nach Ihnen muss ich schließen, es darf niemand mehr hinein.“ (KA P 55ff.)

Erstens zeigt sich hier erneut die Funktionalität der Serie, deren singuläre Verknüpfungen von Nicht-Identität zeugen: entweder findet K. einen Tischler, der aber nicht Lanz heißt oder er findet jemanden, der sich erinnert, dass dort einmal jemand gewohnt hat, der so ähnlich hieß oder zwar Lanz hieß aber kein Tischler war. Wenn ‚Tischler Lanz’ schließlich als Codewort funktioniert, ist weder ein Tischler noch Lanz da. Zweitens wird K. zum abwesenden Erzähler, der seine Erzählfiguren ihrem Erzählschicksal überlässt, auch wenn an dieser Stelle der Erzähler selbst Gegenstand der Erzählung ist. Das kollektive Erzählen wird hier zum strukturellen Moment des Erzählens – und verweist damit auch auf ein kollektives Erzählen bezüglich der Eingabe K.’s –, das sich vor allem dadurch auszeichnet, dass Anfänge und Enden auftauchen und verschwinden, dass die Erzählinstanz nie vollständig weiß, wohin ihre Figuren sie führen und dass sie selbst immer auch Teil der sich verselbstständigenden Erzählung ist. Auch die Frage „Wer wird erzählt?“ muss also immer aufs Neue gestellt werden. Was K. in seiner Eingabe schreiben kann, ist dann auch der Bericht von denjenigen, die ihn über endlose Stellvertretungen begleiten.

Die Passage über den Tischer Lanz kommentiert auf interessante Weise das Wort ‚nur’ in einer Bemerkung, die K. am Anfang des *Proceß* gegenüber den Wächtern macht, nämlich dass das Gesetz, aufgrund dessen er verhaftet werden soll, „wohl auch nur in Ihren Köpfen“ bestehe (KA P 14). Anhand der Suche nach Lanz zeigt sich, dass etwas, das sich in einem Moment ‚nur im Kopf’ befindet, im nächsten bereits die Führung durch die Stockwerke übernimmt und sich die Figur oder der Protagonist der Geschichte im

Kopf oder in der Geschichte einer anderen Instanz befindet. Die Geschichten, die in den Köpfen bestehen, bestehen ebenso außerhalb und diejenigen, die auf Papier geschrieben sind, reichen aus dem Papier heraus oder die schreibenden/lesenden Figuren werden Teil der Schrift auf dem Papier.[268] So kann nach Kafka auch nur dann geschrieben werden, wenn man „wie durch alle Poren auf sie [die Geschichten] hin geöffnet" bleibt (R. Campe, „Schreiben im Process" 122).[269] Geschichten und Leben sind Teile einer Serie, in der unterschiedliche Segmente ausgemacht werden können, die sich aber durch ihre membranhafte Verbindung permanent verschieben und durchdringen.

Weil K. nicht nach der Gerechtigkeit oder Rechtfertigung des Gerichts fragt, sondern sich bald seiner Eingabe zuwendet, performiert er die Struktur des Gerichts, indem er sich in eben diese einschreibt.[270] Mit der Eingabe und dem Kapitel „Ende" wird aber eine Ethik der Verantwortung skizziert, die vor allem wegen des unverfügbaren Subjekts möglich und wirksam wird, insofern sie weder ein Ich noch ein Du braucht. Das zeigt sich an der Redlichkeit des Einschreibens, die sich radikal auf das hin öffnet, was erzählt werden könnte. Denn es ist die Redlichkeit, die K.'s Leben befragt, die zum Detail drängt und verlangt, dass das Einschreiben den unverfügbaren Erzählungen nachgeht, nach den Anfängen und Gründen sucht, die aber gleichzeitig weiß, dass diese immer entgleiten und nie greifbar sind. Redlichkeit findet und erfindet und wird den Ursprung des Lebens oder der Erzählung nie erreichen, weil die vielen Verzweigungen

---

[268] Elisabeth Lack (2009) zeigt anhand von Kafkas Tagebüchern und Briefen, inwiefern die Oberfläche des Körpers bei Kafka immer als Ort des Transfers gedacht wird (*Kafkas bewegte Körper*).

[269] Campe bezieht sich hier auf Kafkas Kommentar zum Schreiben des *Urteils,* in dem es heißt, dass man nur unter der „vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele" schreiben könne (Kafka, *Briefe, 1900-1912* 461).

[270] Ähnlich Campe, wenn er sagt, dass K. mit der Eingabe versuche, sich aus dem System zurückzuziehen, sich damit aber immer weiter in das System verstricke („Schreiben im Process" 130).

und Nebenhandlungen das verunmöglichen. Wenn es aber kein Ende der eigenen Geschichte gibt, gibt es auch kein Ende der Verantwortung. Es gibt nur die bedingungslose Übernahme von Verantwortung für all das, was erzählt werden könnte, und es könnte, so scheint der *Proceß* zu zeigen, all das erzählt werden, was auf rhetorische Fragen geantwortet werden könnte. Rhetorische Fragen sind am Ende des *Proceß* jedoch nicht diejenigen Fragen, die eigentlich Behauptungen sind. Vielmehr zeichnen sie sich durch eine maximale Offenheit aus, weil ihre Antworten immer ausstehen. Dadurch markieren sie die Unentscheidbarkeit darüber, inwieweit sie überhaupt rhetorische Fragen sind.[271] Auch wenn die rhetorische Frage ihre Antwort kennen sollte, bleibt sie also dennoch insofern offen, als die Entscheidung darüber, ob es sich um eine rhetorische Frage handelt, aufgeschoben werden muss (de Man *Allegories of Reading* 3ff.).

Auf diese Struktur der rhetorischen Frage verweist das Kapitel „Ende," wenn K. im Steinbruch auf die Steine gebettet wird und sieht, wie die Fenster eines anliegenden Hauses aufgehen:

> …ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger. (KA P 312)

[271] Im Kapitel „Semiology and Rhetoric" hat de Man gezeigt, inwieweit rhetorische Fragen referentielle Verwirrungen stiften, weil letztendlich nicht zwischen ihrer grammatikalischen und ihrer rhetorischen Funktion unterschieden werden kann. Das Urteil darüber, ob es sich tatsächlich um rhetorische Fragen handelt, steht deswegen immer aus (*Allegories of Reading* 3ff.).

In den Fragen „Wer war es? Ein Freund? War es ein einzelner? Waren es alle?" zeigt sich wieder die Unverfügbarkeit des Du, ohne aber die Möglichkeit eines Du gänzlich zu verwerfen. Die Frage „War noch Hilfe?" wird durch den Verzicht auf ein Subjekt noch weniger konkret als in der geläufigeren Formulierung „Gab es noch Hilfe?". Diese Struktur wird mit der Frage aufgegriffen „Gab es Einwände, die man vergessen hatte?", die sich vielleicht auf die Eingabe bezieht, die auch jetzt noch nicht fertig ist. Beziehungsweise wird auch die Eingabe, wie andere Texte bei Kafka, zum Text ohne Text (Vogl, *Ort der Gewalt* 203). In ihrer Unabschließbarkeit und ihrem seriellen Auftreten verweisen die Fragen auf die Unabschließbarkeit des zu Erzählenden. Sie performieren die Serie hin zu Öffnung und Exposition.

In der gesamten letzten Szene lässt sich eine Ethik lesen, die nicht auf Aufrichtigkeit angewiesen ist, sondern sich durch Öffnung auszeichnet und dabei durchaus gebückt und gebeugt sein kann. Das deutet sich zum Beispiel dann an, wenn K., ebenso wie ‚jemand' oder ‚alle' – wie jenes persönliche und zugleich unpersönliche *man* also – die Arme ausstreckt und eine Verantwortung skizziert, die ohne identifiziertes Gegenüber auskommt. Eine Ethik der Öffnung, die ebenso rhetorisch ist wie die Fragen und die Haltungen der Figuren, verweist auf eine Ver-antwortung, die nicht erfordert oder erzwungen, sondern selbst erfragt wird. Redlichkeit wird zum Pendant der rhetorischen Frage, die nicht vollständig beantwortet werden kann, aber immer gestellt wird. Wenn K. Antworten ver-sagt werden, verredet sich Redlichkeit. Sie wird zum Erzählverfahren einer Nicht-Haltung und eines Ethos, das immer schon korrumpiert oder parasitär ist.[272]

[272] Im Brief an den Vater bezeichnet Kafka das Parasitentum als Verfahren, mit dem permanent die Grenzen zwischen den Territorien von Vater und Sohn verwischt werden (Weidner 293), um, wie Deleuze und Guattari gezeigt haben, „[d]éterritorialiser Œdipe dans la monde" /„den Ödipus in die Welt zu deterritorialisieren" (*Kafka* 19, dt. 17). Wenn sich im „Brief an den Vater" der hypothetische Einwurf des

Wenn K. meint, dass das Gericht von ihm eine Eingabe einfordert, in der er sich und sein Leben darstellen soll, dann heißt das, dass er sich dem Gesetzt als Individuum, Identität oder Subjekt vorstellen will. Das Ziel der Eingabe ist also die kohärente und transparente Konstitution eines (un)schuldigen Subjekts. Nichts davon wird am Ende erreicht: Erstens kann die Eingabe, weil sie sich auch nach K.'s Tod fortsetzt, nicht zum Abschluss gebracht werden; zweitens ist am Ende des *Proceß* alles verdoppelt, was die Idee des Individuums und des Individuellen durchkreuzt und drittens wird auch das Roman-Ende durch die vielen Verweise auf andere Texte Kafkas zu einem Teil der seriellen Anordnung.[273]

> Aber an K.s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm tief ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K., wie die Herren, nahe vor seinem Gesicht,

---

Vaters, in den Brief einnistet, bezeichnet der Vater diese Bewegung, die Franz mit dem Brief vollzieht, dezidiert als Verfahren: „Zuerst lehnst auch Du jede Schuld und Verantwortung von Dir ab, darin ist also unser Verfahren das gleiche" (Brief an den Vater: Faksimile 180). Wenn der Vater fortfährt, beschreibt er das spezifische Verfahren von Franz: „Das könnte Dir jetzt schon genügen, aber es genügt Dir noch nicht. Du hast es Dir nämlich in den Kopf gesetzt, ganz und gar von mir leben zu wollen. Ich gebe zu, daß wir miteinander kämpfen, aber es gibt zweierlei Kampf. Den ritterlichen Kampf, wo sich die Kräfte selbständiger Gegner messen, jeder bleibt für sich, verliert für sich, siegt für sich. Und den Kampf des Ungeziefers, welches nicht nur sticht, sondern gleich auch zu seiner Lebenserhaltung das Blut saugt. Das ist ja der eigentliche Berufssoldat und das bist Du. Lebensuntüchtig bist Du; um es Dir aber darin bequem, sorgenlos und ohne Selbstvorwürfe einrichten zu können, beweist Du, daß ich alle Deine Lebenstüchtigkeit Dir genommen und in meine Taschen gesteckt habe" („Brief an den Vater" 181). Indem die Antwort des Vaters das Vorgehen des Sohnes als das eines Ungeziefers bezeichnet, macht er deutlich, dass auch er, laut des Sohnes, schmarotzt, indem er die fremde Lebenstüchtigkeit für sich beansprucht. Am Ende der Antwort des Vaters ist es nicht nur der Sohn, dem vorgeworfen wird, Schmarotzer zu sein, sondern der Vater entlarvt sich quasi auch selbst als Schmarotzer, der wiederum meint: „Wenn ich nicht sehr irre, schmarotzest Du an mir auch noch mit diesem Brief als solchem" (ebd. 182). Schmarotzertum oder das Parasitäre zeigt sich als Verfahren, das Territorien überschreitet und Identitäten unterwandert. Da in der überlieferten Handschrift nach der Rede des Vaters das schließende Anführungszeichen fehlt, schlägt sich der territoriale Aspekt auch in der Typographie nieder (ebd. 182).

[273] Auch wenn, wie Sussman (1979) überzeugend zeigt, die „Motive" in Kafkas Texten keinesfalls die gleiche Bedeutung in ihren verschiedenen Kontexten haben, bestehen sie doch als Verweise. Das Messer zum Beispiel kehrt in Kafkas Texten immer wieder. Vgl. dazu auch Binder et.al. (*Kafka-Handbuch* 147). Nicht zuletzt zitiert Kafka seinen eigenen Text, wenn er im „Brief an den Vater" schreibt, er habe in Erinnerung an die Scham, die der Vater ihm bereitet habe, einmal geschrieben: „Er fürchtet, die Scham werde ihn überleben" („Brief an den Vater" 153). Weil Kafka nicht einfach auf ein Gefühl verweist, das er dem Vater gegenüber hegte, sondern auf das, was er einmal in Erinnerung daran geschrieben hat, wird der Verweis im Brief nicht nur zum Zitat, sondern in eine Mise en abyme überführt. Der Text verweist nicht auf etwas außerhalb des Textes, sondern auf andere Texte. Das heißt auch, dass die Verdoppelung keine Verdoppelung als Repräsentation ist, sondern als Verweis auf den anderen Text.

> Wange an Wange aneinandergelehnt, die Entscheidung beobachteten. »Wie ein Hund!« sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben. (312)

Es bleibt völlig unklar, welche Entscheidung die Herren hier beobachten: Ist es K.'s Entscheidung sich töten zu lassen? Ist es die Entscheidung das Töten den Männern zu überlassen?[274] Ist es die Entscheidung des Gerichts, die niemand kennt? Ist es die Entscheidung K.'s zu sterben? Niemand *trifft* eine Entscheidung, sondern sie wird beobachtet beziehungsweise beobachtet K., wie die Herren die Entscheidung beobachten. Und wenn „es war, als sollte die Scham" K. überleben, dann ist es auch die Eingabe, die K. überlebt und sich über seinen Tod hinaus fortschreibt, als Singularität eines Lebens, das sich, wie die Scham, zugleich zeigen und verbergen will.

Beim Schreiben der Eingabe geht es K. darum, dass er Verantwortung für sein Handeln übernimmt.[275] Wenn sich aber zeigt, dass die Eingabe nie fertig sein wird, weil sie den Überschuss an Erinnerungen, Nebenhandlungen und Begründungen nicht nacheilen kann und wenn sowohl K. als auch jedes Du unverfügbar ist, wenn vielmehr K. zur vierten Person, zum *man*, *niemand* und/oder *jemand* wird, dann zeigt sich genau hier, dass K. nicht sein Leben, sondern eine Gesamtheit des Lebens oder eine Welt schreiben müsste, um seine Handlungen bis in die letzten Winkel, in die er nie kommen wird, darzulegen. Deswegen heißt es auch, wenn K. die Eingabe beginnen will, dass er „das ganze Leben" (KA P 150) schreiben muss und nicht etwa „sein ganzes Leben". In dieser Struktur erinnert die Eingabe an die unterirdischen Gänge, die Kafka im *Bau* beschreibt, die sich nicht überblicken, nicht beschützen lassen und an denen immer gearbeitet

---

[274] Darin sieht Sokel eine Schuld K.'s (*Franz Kafka – Tragik und Ironie* 290)

[275] Auch wenn der *Proceß*, wie Campe zeigt, wesentlich von „ausgesetzten Schreibszene" bestimmt ist („Schreiben im Process"118).

werden muss. Weil die Gänge des Baus den Weg eines weiteren Baus kreuzen könnten (KA *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* 577) und möglicherweise bereits Teil eines anderen Baus sind und von anderen Tieren bewohnt werden, weil der Bau außerdem aufgrund von äußeren und inneren Erschütterungen fortwährend Ausbesserungen und Ergänzungen bedarf, ist er, wie die Eingabe, permanent dem Verdacht der Unvollständigkeit und Unabgeschlossenheit ausgesetzt.[276]

Es ist die Unabschließbarkeit der Eingabe, die K. als Leben jenseits einer Subjektposition markiert und es ist das Schreiben der Eingabe, das von einer Verantwortung zeugt, die über das, was man das Selbst und das dem Selbst zugehörig nennt, hinausgeht. Die Eingabe oder ein Leben wird nicht von K. allein geschrieben oder erzählt. Das zeigt sowohl die Tischler Lanz-Passage als auch der Beginn des *Proceß*, denn die Verleumdung – als korrumpierter Leumund, das heißt als gestörter Ruf oder auch als Gerücht – verweist auf die vielen Reden, die die Eingabe generieren, indem sie sie korrumpieren. Eine Eingabe müsste demnach mit „Es gibt...“ oder mit „Jemand...“ beginnen.

Nicht zuletzt bildet K. ebenfalls ein Segment in einer Serie von K.'s, die sich durch die Texte und das Leben ziehen.[277] Die Ethik, die hier aufgeworfen wird, zeigt sich genau darin, dass keine Entscheidung über Schuld oder Unschuld getroffen, dass weder Identität noch Stabilität konstruiert und keine Sicherheit über die Richtigkeit des Urteils, geschweige denn über Gerechtigkeit, festgestellt wird. Schuld und Unschuld gehören zu

[276] Zum konstitutive Moment des Verdachts in Kafkas „Bau“ siehe Elisabeth Strowick („Epistemologie des Verdachts“ 2009)

[277] In *Der Verschollene* ist es Karl Rossmann, im *Schloss* ist es K., im *Proceß* Josef K. und der Name Kafka. Neumann beschreibt das „K“ bei Kafka und seine Protagonisten als Chiffren (1992). Hier müsste ergänzt werden, dass sie nur als nicht-identische Chiffren funktionieren, wie die Tischler Lanz-Passage zeigt.

jenen Größen, die im Namen der Ethik Gewalt ausüben. Wie das Gericht, schreibt sich diese andere Ethik in den *Proceß* ein, indem genau das entsubjektivierte, das *man* oder *es*, aufgrund der radikalen Unabgeschlossenheit auch die radikalste Form der Verantwortung möglich macht.

Die einzige Intersubjektivität, die Scham in der Immanenz der Entsubjetivierung erzeugen kann, ist diejenige ohne Subjekte. Das Abwenden dieser Scham bedeutet gleichzeitiges Sich-Exponieren – im Steinbruch, auf der Bühne, in der Eingabe – und ermöglicht die Haltung einer unaufrichtigen/gebeugten Ethik. Unaufrichtig ist sie in dem Sinne, als sie nicht aufrecht sein muss, das heißt auch, das Antlitz der Anderen nicht sehen muss, um Verantwortung zu ermöglichen. Die Ethik von Emmanuel Levinas ist unendlich dadurch, dass die Anderen „me regard" – das heißt gleichermaßen, ‚mich anschauen' und ‚mich etwas angehen' – oder mich nichts angehen (*Ethique et infini* 72). Jede ist verantwortlich für die Verantwortung der jeweils Anderen (Levinas). Damit schreibt sich Levinas Cavarero zufolge in die Tradition der aufrechten Ethik ein, die die westliche Metaphysik prägt und mögliche Ethiken der Zuwendung und des Gebeugt- und Gebücktseins ausschließt. Zum Beispiel, so Cavarero, die Ethik der sich dem Kind zuwendenden Mutter, aber auch, so ließe sich schlussfolgern, die eine Ethik andeutende Haltung der Figur am Fenster im Steinbruch, die kaum als Figur, geschweige denn als Angesicht ausgemacht werden kann. Hier bedarf es weder des Angesichts noch der Aufrichtigkeit.

Schlussbetrachtung

Redlichkeit und die „Neue Aufrichtigkeit“

Die vorangegangenen Lektüren haben gezeigt, dass sich eine Reformulierung des ‚uralten Wortes' Redlichkeit vor dem Hintergrund von Sprechakttheorien und anhand von ausgewählten Texten von Nietzsche, Kleist und Kafka als gewinnbringend für literaturwissenschaftliche Analysen erweist. Zu den zentralen Aspekten dieser Redlichkeit gehören ihre Performativität, ihre Rhetorizität, ihre rückhaltlose Ökonomie und das Risiko, das Redlichkeit im Reden eingeht. Die Kapitel zu den Autoren zeigen zudem einige je spezifische Aspekte von Redlichkeit auf: Bei Nietzsche erzeugt die redliche Rede einen philosophischen Stil, der sich hin und wieder an der Grenze der Artikulation befindet, bei Kleist zeigt sich eine gegenläufige Dynamik der Redlichkeit, durch die sich die ebenso totalitären wie subversiven Kräfte der Redlichkeit zeigen und bei Kafka figuriert sich schließlich die indirekte Rede der Redlichkeit in einer Haltung, die, ohne aufrecht sein zu müssen, redlich sein kann. Da sich die Lektüren vor allem auf die Rhetorik der Texte und ihre performativen Strukturen konzentrieren, fokussieren sie Redlichkeit als Darstellungsverfahren. Das ermöglicht es, Redlichkeit ohne Bezugnahme auf einen außersprachlichen Referenten, der immer ‚echter' oder ‚authentischer' als der sprachliche Ausdruck ist und hinter dem Sprache als bloßes Medium der Mitteilung zurückbleiben muss, zu denken.

Bei den hier besprochenen Autoren und Texten handelt es sich nicht um eine geschlossene Konstellation. Die diskutierten Texte bieten vielmehr einen Einstieg in die Reformulierung von Redlichkeit als rhetorisches und performatives Konzept. Es gibt zwischen den Texten Berührungspunkte, Überschneidungen und Gemeinsamkeiten, an

die sich weitere Texte und Autor*innen anschließen lassen. Und es gibt zwischen ihnen Differenzen, Widersprüche und offene Fragen, die mit anderen Texten und Autor*innen kommentiert und perspektiviert werden können. So kann sich sowohl eine Relektüre etwa von eher kanonischen Texten unter dem Aspekt der Redlichkeit als fruchtbar erweisen (etwa von Jean-Jacques Rousseaus *Les Confessions*, Friedrich Schlegels *Lucinde*, Bettine von Arnims *Die Günderode*, Else Lasker-Schülers *Mein Herz*), als auch eine Diskussion über Gegenwartsliteratur (etwa Benjamin von Stuckrad-Barre, Charlotte Roche, Helene Hegemann). Letztere verschreibt sich zunehmend einer sogenannten „Neuen Aufrichtigkeit", die es ermöglichen würde, ihr den literaturwissenschaftlichen ‚Begriff' Redlichkeit zur Seite zu stellen, mit dem dezidiert die Darstellungsverfahren der Texte in den Blick genommen werden können.

Als „Neue Aufrichtigkeit" oder auch als „Neue Ehrlichkeit" wird im deutschsprachigen Raum die US-amerikanische Bewegung „New Sincerity" bezeichnet, die sich in den 1980er Jahren als literarische und pop-kulturelle Bewegung etabliert hat. In einem Atemzug mit „New Sincerity" fällt häufig der Name David Foster Wallace, der sich immer wieder gegen die Ironie der postmodernen Medienlandschaft und Lebenshaltung geäußert hat. Diejenigen ironischen Fernsehsendungen, die keinen Bruch mit der Ironie kennen, bieten ihm zufolge keine Lösungen für Konflikte („E Unibus Pluram"). Und weil es zur Ironie der Postmoderne gehöre, dass sich Texte (auch filmische) permanent selbst parodieren, entzögen sie sich jeglicher Kritik (ebd.). Das, was sich selbst schon ironisch kommentiert, kann Wallace zufolge nicht mehr kritisiert werden (ebd.).

Nach 9/11 wurde das Ende der Ironie verkündet, aber bereits wenige Wochen später erfuhr sie „a heroic, if modest, resurgence," wie Jesse Thorn in seinem „Manifesto for The New Sincerity" (2006) schreibt . Er ist einer der führenden Figuren des „New Sincerity" und distanziert sich von Wallaces Einwänden, wenn er meint, dass das Neue an der Bewegung die Verbindung von Ironie und Aufrichtigkeit sei (ebd.). Darin folgt er Joseph Massey, der häufig als der Begründer der Bewegung gilt und der in seinem Manifest von 2005 eine anti-theoretische und damit vermeintlich ‚echtere' Haltung fordert. „Sincere" bedeute zum Beispiel, keine Angst davor zu haben „to show people the shit particles," die sich überall versteckten oder etwa dem Radio Widerworte zu geben, ohne einen „Derrida-lubricated joke" zu äußern (Massey, „Eat Shit!"). Generell verabscheue die Bewegung „the inside egg-headed jokes of academic crackers" und jegliche „THEORY GOGGLES" (ebd. Hervorhebung im Original). Laut Massey, Thorn und Morris ist die Bewegung keine Ablehnung von Ironie, sondern sie ist „the black, rich bed of dirt out of which these movements blossom" (Morris). „New Sincerity" ist dementsprechend innerhalb der Ironie zu verorten, mit anderen Worten: Sie ist „post- nicht antiironisch" (Thumfart). Um zu erörtern, worin die Ironie des „New Sincerity" genau besteht, müsste man sich jedoch die verpönten ‚theory goggles' aufsetzten. Jesse Thorn vermeidet das, indem er versucht, die Darstellung von Ironie anhand von spezifischen Charakteren, wie dem des animierten Helden *Voltron Legendary Defender* oder auch mit dem Stuntman Evel Knievel einzufangen („Manifesto for The New Sincerity").

Massey ruft in seinem Manifest die Bewegung dazu auf, nichts zu verstecken und sich selbst treu zu sein („Keept it real, ass" („EAT SHIT!)). Die Texte, die im Namen

„New Sincerity“ verfasst werden, versuchen genau das zu verwirklichen, indem sie dreckig, peinlich und vor allem ‚awkward’ sind. Neben ‚awkward’ ist „voulnerability“ eines der Schlagworte der Bewegung, beide gehen häufig mit Nacktheit und der Darstellung des Körpers einher. Der Körper, häufig der Körper der Künstler*innen, wird zum Kunstwerk,[278] wobei der Widerspruch sicherlich eine Rolle spielt, dass die „Ehrlichkeit zur Ware“ wird, dass sich also hinter der Kunst der Ehrlichkeit auch marktorientiertes Kalkül verbirgt (Thumfart).

Diese Veränderungen der Pop-Kultur und der neueren Medien haben Juli Zeh zufolge konkrete Auswirkungen auf die Literaturrezeption („Zur Hölle mit der Authentizität“). Letztere ginge mit einem „Echtheitswahn“ einher, der verlange, dass neben dem Reality-TV auch Literatur „echt“ und überprüfbar sei (Zeh). So werden Straßennamen und Verläufe in Romanen „weglektoriert,“ wenn sie nicht faktisch existieren (ebd.). Und wenn zum Beispiel ein Hund in einem von Zehs Romanen nicht genauso aussieht wie der Hund der Autorin, dann sei das für die Leserschaft zum Teil „Tarnung,“ das heißt, Dissimilation (ebd.). Dissimilation ist auch das, was laut Christy Wampole eine Lebenspraxis in Ironie bestimme (How to Live Without Irony). Sie bemängelt, dass es vor allem in der Hipster-Kultur nichts Echtes mehr gebe, dass sie keine wirkliche und eigene Meinung zulasse und dass das, was geredet werde, eigentlich keine Rolle spiele (ebd.). Während also das Leben von der Praxis der Ironie bestimmt ist, will die „New Sincerity“-Literatur in der Ironie „echt“ sein. Damit scheint aber der Glaube einherzugehen, so Hugendick, man könne nur noch über das schreiben, was man kenne: über sich selbst („Das literarische Selfie“). Mit der Konzentration auf die

[278] Zum Beispiel hatten Lao Tin und Megan Boyle, die beide als Künster*innen des „New Sincerity“ gelten, einen Blog, auf dem sie ihr gemeinsames Leben detailliert darstellten.

biographischen, das heißt auf die sogenannten „echten“ Aspekte, geht aber Zeh zufolge das verloren, was Literatur ausmacht und sie fordert: „Mimesis statt Mimikry!“ (Zeh) Literatur, so Zeh, will sich nicht als Wirklichkeit tarnen, sondern ist eine Form der Interpretation und Darstellung der Wirklichkeit, die Freiheiten braucht und nicht täuschen will (Zeh).

Um den in der vorliegenden Studie in Ansätzen konzipierten ‚Begriff’ von Redlichkeit in einen kritischen Dialog mit der Bewegung „New Sincerity“ zu bringen, wäre eine umfassendere Diskussion über das Verhältnis von Redlichkeit und Ironie vielversprechend. Was in der Debatte um „New Sincerity“ oft kritisiert wird, ist, dass Ironie etwas verschleiere, dass sie das Gegenteil von dem sage, was sie meint, und dass es ihr Kalkül sei, das ‚Echte’ zu verbergen.[279] Im Rückbezug auf Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Schlegel konzipiert Paul de Man eine der Sprache inhärente Ironie, die sich nicht in der Differenz zwischen Sagen und Meinen erschöpfend darstellen lasse, wie das in der traditionellen Rhetorik üblich sei („The Concept of Irony“ 165). Indem er Schlegels Beschreibung der Ironie als Dynamik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung hervorhebt und diese mit Fichte als sprachliche Setzungsakte liest, verweist de Man auf die „performative function“ der Ironie (ebd. 165). Selbstschöpfung und Selbstvernichtung sind jedoch nicht nur einzelne Setzungsakte, sondern „[w]ords have a way of saying things which are not at all what you want them to say“ und fallen sich dadurch gewissermaßen selbst ins Wort, wodurch auch Texte von permanenter Unterbrechung gekennzeichnet sind (ebd. 181).

[279] Vgl. z.B. Wampole (2012).

Die vorliegende Studie hat gezeigt, dass auch Redlichkeit immer wieder Aspekte einer solchen Doppeldynamik aufweist. Im *Zarathustra* ‚spricht' und ‚zerbricht' Redlichkeit, das heißt, sie setzt sich aufs Spiel, um zu zerstören und um zerstört zu werden, aber auch, wie „Kohlhaas" zeigt, um in ihre eignen totalitären Tendenzen einzufallen, das heißt, um zu setzen und zu ent-setzen. Sowohl hier, als auch in der Reflexion ihrer Darstellungsverfahren zeigt sich ihr ironischer und zugleich ethischer Zug: sie exponiert sich, ohne dass sie die Bedeutungen ihres Redens restlos kalkulieren könnte und sie kann sich nicht ungeschehen machen. Die Dichotomie von Sagen und Meinen, in der das Meinen die Oberhand hat, hat für die Redlichkeit keine Gültigkeit. Redlichkeit flüchtet sich nicht in diese Differenz. Es ist ihr immer ernst auch im Spaß. Redlichkeit zeigt sich, so ließe sich zusammenfassend sagen, als eine Dynamik, die immer redet und evaluiert und sich gleichzeitig der Verantwortung für das Geredete, das sie nicht zurücknehmen will und kann, nicht entzieht. In dieser Dynamik reflektiert sie ihre Darstellungsverfahren und ermöglicht es so, Literatur hinsichtlich ihrer ethischen Dimensionen zu befragen.

Literaturverzeichnis

Abraham, Ulf. „Rechtsspruch und Machtwort: Zum Verhältnis von Rechtsordnung und Ordnungsmacht bei Kafka“. *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Hg. von Friedrich Kittler und Neumann Gerhard. Rombach, 1990. Print.

Adelung, Johann Christoph. „redlich“. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der deutschen Mundart*. 6 Apr. 2017. Web.

Adorno, Theodor W. „Aufzeichnungen zu Kafka“. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Bd. 1. München, 1963. 254–287. Print.

---. *Minima Moralia; Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Bd. 236. Berlin, 1969. Print.

Agamben, Giorgio. *Das Sakrament der Sprache: eine Archäologie des Eides (Homo Sacer II,3)*. 1. Aufl. Berlin, 2010. Print.

---. *Was von Auschwitz bleibt: das Archiv und der Zeugen*. Frankfurt am Main, 2003. Print.

Agell, Fredrik. *Die Frage nach dem Sinn des Lebens: über Erkenntnis und Kunst im Denken Nietzsches*. München, 2006. Print.

Allemann, Beda. „Kafka: Der Prozess“. *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte*. Hg. von Benno Wiese von. Düsseldorf, 1963. 234–290. Print.

---. „Kleist und Kafka: Ein Strukturvergleich“. *Franz Kafka: Themen und Probleme*. Göttingen, 1980. 152. Print.

Alphen, Ernst van, Mieke Bal, und Carel Smith, Hrsg. „Introduction“. *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford, 2009. 1–16. Print.

---, Hrsg. *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2009. Print.

Alt, Peter-André 1960-. *Franz Kafka: der ewige Sohn; eine Biographie*. München, 2005. Web.

Althusser, Louis. „Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung“. *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg, 1977. 108–153. Print.

---. *Positions*. Paris, 1976. Print.

Angermüller, Johannes. „Diskurs als Aussage und Äußerung – Die enunziative Dimension in den Diskurstheorien Michel Foucaults und Jacques Lacans“. *Diskurslinguistik nach Foucault: Theorie und Gegenstände*. Hg. von Ingo Warnke. Berlin; New York, 2007. 53–80. Print.

Arendt, Hannah. *Vita Activa – oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart, 1960. Print.

Arntzen, Helmut. „Heinrich von Kleist: Gewalt und Sprache“. *Die Gegenwärtigkeit Kleists*. Schmidt, 1980. 62–78. Print.

Bachtin, Mikhail Mikhaĭlovich. *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt von Alexander Kaempfe, Frankfurt/M, 1985. Print.

Balke, Friedrich. „Kohlhaas und K.: Zur Prozessführung bei Kleist und Kafka“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130.4 (2011): 503. Print.

Bartelink, G J M. „Die Parrhesia des Menschen vor Gott bei Johannes Chrysostomus“. *Vigiliae Christianae.* 51.3 (1997): 261. Print.

Barthes, Roland. „Schreiben, ein intransitives Verb?“ *Schreiben als Kulturtechnik*. Hg. von Sandro Zanetti. Berlin, 2012. 240–250. Print.

Bartl, Andrea. „Sprache“. *Kleist-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer. Stuttgart, 2009. 361–363. Print.

Bataille, Georges. *Die Aufhebung der Ökonomie: der Begriff der Verausgabung; der verfemte Teil; Kommunismus und Stalinismus; die Ökonomie im Rahmen des Universums*. Hg. von Gerd Bergfleth. München, 1985. Print.

---. „La notation de depense“. *La part maudite, précédé de la notion de dépense*. Paris, 1967. 23–45. Print.

Bay, Hansjörg. „Mißgriffe: Körper, Sprache und Subjekt in Kleists *Über das Marionettentheater* und *Penthesilea*“. *Krisen des Verstehens um 1800.* Hg. von Sandra Heinen und Harald Nehr, 2004. 169-190. Print.

Bayertz, Kurt. *Der aufrechte Gang: eine Geschichte des anthropologischen Denkens*. München: C.H. Beck, 2012. Print.

Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan de, und Karl Heinrich Heidenreich. *Betrachtungen über die feine Lebensart nach dem Französischen des Abt Bellegarde bearbeitet. Mit Anmerkungen und einer Abhandlung über die Vereinbarkeit artiger Sitten mit unverfälschter Redlichkeit*. Leipzig, 1800. Print.

Benjamin, Walter. *Benjamin über Kafka: Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Hg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1981. Print.

---. *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Berlin, 2010. Print.

Bennett, Benjamin. *The Dark Side of Literacy: Literature and Learning Not to Read*. New York, 2008.

Bennington, Geoffrey. *Scatter 1: The Politics of Politics in Foucault, Heidegger, and Derrida*. 1 edition. New York, 2016. Print.

Benveniste, Émile. „L'appareil formel de l'énonciation". *Langages* 17.5 (1970): 12–18. Print.

---. *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München, 1974. Print.

---. *Problèmes de linguistique générale. I I*. Paris, 1966. Print.

Bergenruen, Maximilian, und Roland Borgards. „Bann der Gewalt. Theorie und Lektüre (Foucault, Agamben, Derride/Kleists Erdbeben in Chili". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 81.2 (2007): 228–256. *DigiZeitschriften*. Web. 21 März 2017.

Bergfleth, Gerd. *Theorie der Verschwendung: Einführung in Georges Batailles Antiökonomie.* 2. München, 1986. Print.

Binder, Hartmut, und et. al. *Kafka-Handbuch: in zwei Bänden*. Stuttgart, 1979. Print.

Blamberger, Günter. *Das Geheimnis des Schöpferischen: Ingenius est ineffabile?: Studien zur Literaturgeschichte der Kreativitat zwischen Goethezeit und Moderne.* Stuttgart, 1991. Print.

---. *Heinrich von Kleist Biographie*. Frankfurt am Main, 2011. Print.

---. „Von der Faszination riskanter Bewegungen". *Kleist-Jahrbuch 2007*. Hg. von Günter Blamberger u. a. J.B. Metzler, 2007. 38–45. Print.

Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981. Print.

---. *Von Kafka zu Kafka*. Übers. von Elsbeth Dangel. Frankfurt am Main, 1993. Print.

Blumenberg, Hans. „Das Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung." *Studium Generale 10* (1957): 432–447. Print.

Boockmann, Hartmut. „Mittelalterliches Recht bei Kleist: Ein Beitrag zum Verständnis des Michael Kohlhaas". *Kleist-Jahrbuch* (1985): 84. Print.

Borsche, Tilman. „Natur-Sprache. Herder – Humbold – Nietzsche“. *„Centauren-Geburten“: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Hg. von Tilman Borsche, Federico Gerratana, und Aldo Venturelli. Berlin, 1994. 113–130. Print.

Brandstetter, Gabriele. „Inszenierte Katharsis in Kleists Penthesilea“. *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle. Würzburg, 2001. 225–248. Print.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. New York, 1993. Print.

---. *Excitable Speech*. *A Politics of the Performative*. New York, 1997. Print.

---. *Gender Trouble*. London, 1999..

---. *Giving an Account of Oneself*. 1st ed. New York: Fordham University Press, 2005. Print.

---. „Giving an Account of Oneself“. 31.No. 4 (Winter, 2001) (2001): 22–40. Print. Diacratics.

---. *Hass Spricht: zur Politik des Performativen*. 1. Aufl. Frankfurt am Main, 2006..

---. *Kritik der ethischen Gewalt: Adorno-Vorlesungen 2002, Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main, 2003. Print.

Campe, Joachim Heinrich. *Wörterbuch der deutschen Sprache. Dritter Teil*. Braunschweig, 1809. Print.

Campe, Rüdiger. „Intensiv und Extensiv“. *Penthesileas Versprechen: exemplarische Studien über die literarische Referenz*. Hg. von Rüdiger Campe. Freiburg, Br., 2008. 7–18. Print.

---. „Kafkas Fürsprache“. *Kafkas Institutionen*. Transcript, 2007. 189. Print.

---. „Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß“. *Gesetz. Ironie. Festschrift für Manfred Schneider*. Hg. von Rüdiger Campe und Michael Niehaus, Heidelberg, 2004. 197–208. Print.

---. „Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszene.“ *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen*. Hg. von Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti, München, 2005. 115–132. Print.

---. „Synergoria und Advokatur. Entwurf zu einer kritischen Geschichte der Fürsprache.“ *Empathie und Erzählung*. Hg. von Claudia Breger, Fritz Breithaupt. Freiburg im Br., 2010. 53–84. Print.

---. „Verfahren. Kleists allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. *Sprache und Literatur* 43 (2012): 2–21. Print. Sprache und Literatur.

---. „Vorgreifen und Zurückgreifen. Emergenz des Sudelbuchs in Georg Christoph Lichtenbergs *Sudelbuch E*“ Notieren, Skizzieren: Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs. Hg. von Karin Krauthausen, Omar W. Nassim. Zürich, 2010. 61-87. Print

Carrière, Mathieu. *Mathieu Carrière Für Eine Literatur Des Krieges, Kleist.* Frankfurt am Main, 1990. Print.

Cavarero, Adriana. *Inclinations: A Critique of Rectitude*. Übers. von Paul A. Kottman. Redwood City, 2016. Web.

Cavell, Stanley. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge, 1994. Print.

---. *„Foreword" In:* Shoshana Felman. *The Scandal of the Speaking Body*. Stanford, 2002. Print.

Cersowsky, Peter. „Die Geschichte vom schamhaften Langen und dem unredlichen in seinem Herzen. Zu Fremdeinflüssen, Originalität und Erzählhaltung beim jungen Kafka". *Sprachkunst* 7.1 (1976): 17–37. Print. Sprachkunst.

Chaouli, Michel. „Die Verschlingung der Metapher". *Kleist-Jahrbuch 1998*. Hg. von Günter Blamberger. J.B. Metzler, Frankfurt am Main, 1998. 127–149.

Cicero, Marcus Tullius. *De oratore/ Über den Redner. Lateinisch/ Deutsch*. Hg. von Harald Merklin. Stuttgart, 1997. Print.

Clouser, Robin. „Sosias Tritt Mit Einer Laterne Auf: Messenger to Myth in Kleist'sAmphitryon". *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 50.4 (2010): 275–293. Print.

Corngold, Stanley. *Franz Kafka: The Necessity of Form*. Ithaca, 1988. Web.

Culler, Jonathan. *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg, 1999. Print.

---. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. 25th anniversary ed. Ithaca, 2007. Print.

Danchev, Alex. „‚Like a Dog!': Humiliation and Shame in the War on Terror". *Alternatives: Global, Local, Political* 31.3 (2006): 259–283.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Übers. von Hermann Kocyba. Frankfurt am Main, 1992. Print.

---. *Foucault*. Paris, 1986.

---. *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main, 1993. Print.

---. *Logique du sens*. Paris, 1969. Print.

---. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, 1991. Print.

Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. *Kafka: für eine kleine Literatur*. 1. Aufl. Frankfurt am Main, 1976. Print.

---. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris, 1975. Print.

---. *Mille plateaux*. Paris, 1980. Print.

---. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin, 1997. Print.

Densky, Doreen. „Proxies in Kafka: Koncipist FK and Prokurist Josef K." *Kafka for the twenty-first century*. Hg. von Ruth V. Gross und Stanley Corngold. Rochester, 2011. 120–135. Print.

Derrida, Jacques. „Das Gesetz der Gattung". *Gestade*. Wien, 1994. 245–283. Print.

---. „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text". *Randgänge der Philosophie*. Hg. von Peter Engelmann. Wien, 1988. 205–258. Print.

---. „Die zweifache Séance". *Dissemination*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Hans D. Gondek. Wien, 1995. 193–322. Print.

---. *Given Time I: Counterfeit Money*. Chicago, 1992. Print.

---. „La double séance". *La dissémination*. Paris, 1972. 199–318. Print.

---. „La loi du genre". *Parages*. Paris, 2003. 249–287. Print.

---. „La mythologie blanche: la métaphore dans le texte philosophique". *Marges de la philosophie*. Paris, 1972. 247–324. Print.

---. „Préjugés, devant la loi". *La Faculté de juger*. Hg. von Jacques Derrida et.al. Paris, 1985. Print.

---. *Préjugés: vor dem Gesetz*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Detlef Otto und Axel Witte. Wien, 1992. Print.

---. „Signature, événement, contexte." *Marges de la philosophie*. ders. Paris, 1982. 365-393. Print.

---. „Signatur, Ereignis, Kontext." *Randgänge der Philosophie*. Übers. von Gerhard Ahrens, hg. von Peter Engelmann. Wien, 1988. 291-314.

---. „Subverting the Signature: A Theory of the Parasite". 2 (1990): 16–21. Print. Blast Unlimited.

Derrida, Jacques, und Jean-Luc Nancy. „‚Il faut bien manger' ou le calcul du sujet, entretien avec J. L. NANCY". *Cahiers confrontation* 20 (1989): 91–114. Web.

Diesselhorst, Malte. „Hans Kohlhase/Michael Kohlhaas". *Kleist-Jahrbuch* (1988): 334. Print.

Einfalt, Michael u. a. *Intellektuelle Redlichkeit - Intégrité intellectuelle: Literatur - Geschichte - Kultur : Festschrift für Joseph Jurt*. Heidelberg: C. Winter, 2005. Print.

Eisele, Ulf. *Die Struktur des modernen deutschen Romans*. Tübingen, 1984. Print.

Eisler, Rudolf, und Joachim Ritter. *Historisches Wörterbuch Der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. Print.

Ellrich, Lutz. „Diesseits der Scham: Notizen zu Spiel und Kampf bei Plessner und Kafka". *Textverkehr: Kafka und die Tradition*. Würzburg, 2004. 243. Print.

Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka*. Bonn, 1958. Web.

Engelstein, Stefani. „The Open Wound of Beauty: Kafka Reading Kleist". *Germanic Review* 81.4 (2006): 340–359. Web.

Engler, Wolfgang. *Die Konstruktion von Aufrichtigkeit : zur Geschichte einer verschollenen diskursiven Formation*. Wien, 1989. Print.

---. *Lüge als Prinzip: Aufrichtigkeit im Kapitalismus*. Berlin, 2009. Print.

Esterhammer, Angela. „‚The Duel' Kleist's Scandal of the Speaking Body." European Romantic Review 10.1-4 (1999) 1-22. Print

Ewertowski, Ruth. *Das Außermoralische: Friedrich Nietzsche - Simone Weil - Heinrich von Kleist - Franz Kafka*. Heidelberg, 1994. Print.

Faber, Marion. *Angels of Daring: Tightrope Walker and Acrobat in Nietzsche, Kafka, Rilke and Thomas Mann*. Stuttgart, 1979. Print.

Fallowes, Graham. „Power and Performativity: ‚Doing Things With Words' in Kafka's Proceß". *Oxford German Studies* 44.2 (2015): 199–225. Web.

Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Hg. von Stanley Cavell. Stanford, Calif., 2002. Print.

Fetscher, Justus. *Verzeichnungen: Kleists „Amphitryon" und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal*. Köln, 1998. Print.

Fichte, Johann Gottlieb. *Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. Werke 1794-1796*. Bnd.: I,3. Hg. von Hans Jacon und Reinhard Lauth. Stuttgart, 1966. Print.

Fischer-Lichte, Erika. „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption". *Kleist - Jahrbuch 2001*. Hg. von Günter Blamberger, Sabine Doering, und Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main, 2002. 25–37. Print.

Földényi, F. László. *Heinrich von Kleist: im Netz der Wörter*. Übers. von Akos Doma. München, 1999. Print.

Fontana, Alessandro, Frédéric Gros, und Michel Foucault. *Die Regierung des Selbst und der anderen: Die Regierung des Selbst und der anderen I. Vorlesungen am Collège de France 1982/83*. Übers. von Jürgen Schröder. 1. Aufl. Berlin, 2011. Print.

Fort, Jeff. *The Imperative to Write: Destitutions of the Sublime in Kafka, Blanchot, and Beckett*. New York, 2014. Web.

Foucault, Michel. *Das Wahrsprechen des Anderen. Zwei Vorlesungen von Michel Foucault 1983/84.* Hr. von Ulrike Reuter, Lothar Wolfstetter, Hermann Kocyba, Bernd Heiter. Übers. von Ulrike Reuter und Lothar Wolfstetter. Frankfurt am Main, 1988. Print.

---. *Der Mut zur Wahrheit: Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84*. Übers. von Jürgen Schröder. 1. Aufl. Berlin, 2011. Print.

---. *Le gouvernement de soi et des autres II: Cours au Collège de France*, 1983-1984. Paris, 2009. Print.

---. *Diskurs und Wahrheit: Die Problematisierung der Parrhesia*: 6 Vorlesungen, gehalten im Herbst 1983 an der Universität von Berkeley/Kalifornien.“ Hg. von Joseph Pearson. Übers. von Mira Köller. Berlin, 1996. Print.

---. *Fearless speech*. Los Angeles, 2001. Print.

---. „Nietzsche, Freud, Marx“. *Nietzsche aus Frankreich*. Hg. von Werner Hamacher. Berlin, 2007. 59–69. Print.

---. „Politics and the study of Discourse“. *The Foucault Effect: Studies in Governmentality. With two Lectures by and an Interview with Michel Foucault*. Hg. von Graham Burchell, Colin Gordon, und Peter Miller. Chicago, 1991. 53–72. Print.

---. *Le gouvernement de soi et des autres: cours au collège de France, 1983-1984*. Paris, 2009. Print.

---. *L'herméneutique du Suje: Cours du Collège de France* (1981-1982). Paris, 2001. Print.

---. *Hermeneutik des Subjekts: Vorlesungen am Collège de France 1981/82*. Übers. von Ulrike Bokelmann. 3. Aufl. Frankfurt am Main, 2009. Print.

Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur: und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt, 1994. Print.

Friedländer, Saul. Franz Kafka. The Poet of Shame and Guilt. New Haven, 2016.

Frey, Christiane. „Spiegelfechtereien mit dem Leser. Trügerische Ökonomien der Schrift in Kleists ‚Michael Kohlhaas'“. *Beiträge zur Kleist-Forschung*. Hg. von Lothar Jordan. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte Frankfurt Oder, 2003. 296–317. Print.

---. „The Excess of Law and Rhetoric in Kleist's Michael Kohlhaas“. *Phrasis* 47.1 (2006): 9–18. Print.

Fricke, Harald u. a. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. 3, neubearb Aufl. Berlin: De Gruyter, 1997. Print.

Fries, Thomas, und Glenn Most. „Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesungen“. *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“*. Hg. von Josef Kopperschmidt. München, 1994. 17–38. Print.

Gaderer, Rupert. „Michael Kohlhaas (1808/10): Schriftverkehr-Bürokratie-Querulanz“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130.4 (2011): 531-544. Print.

Gailus, Andreas. *Passions of the Sign: Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist*. Baltimore, 2006. Print.

---. „Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen“. *Kleist-Jahrbuch 2002*. Hg. von Günter Blamberger. Frankfurt, 2002. 154–164.

Gallas, Helga. *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas“: Die Sprache des Unbewussten und der Sinn der Literatur*. Reinbek bei Hamburg, 1981. Print.

---. *Kleist: Gesetz, Begehren, Sexualität: zwischen symbolischer und imaginärer Identifizierung*. Frankfurt am Main, 2005. Print.

Galle, Roland. „Honnêteté und Sincérité“. *Französische Klassik: Theorie, Literatur, Malerei*. Hg. von Fritz Nies und Karlheinz Stierle. München, 1985. 33-60. Print.

Gasser, Peter. *Rhetorische Philosophie: Leseversuche zum metaphorischen Diskurs in Nietzsches „Also sprach Zarathustra.“* Bern, 1992. Print.

Geisenhanslüke, Achim. *Masken des Selbst: Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur*. Darmstadt, 2006. Print.

Gerber, Gustav. *Die Sprache als Kunst 1.1.* Bromberg, 1871. Print.

Giuriato, Davide. „‚Wolf der Wüste‘. ‚Michael Kohlhaas‘ und die Rettung des Lebens“. *Ausnahmezustand der Literatur: neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*. Hg. von Nicolas Pethes. Göttingen, 2011. 290–306. Print.

Goertz, Stephan. „Parrhesia. Über den ‚Mut zur Wahrheit' (M. Foucault) in der Moraltheologie". *Verantwortung und Integrität heute: Theologische Ethik unter dem Anspruch der Redlichkeit. Für Konrad Hilpert*. Hg. von Jochen Sautermeister. Freiburg, 2016. 70–86. Print.

Goltschnigg, Dietmar. „Die unendliche Scham: Das elende Ende Josef K.s im Kontext von Kafkas Leben und Werk". *Literature, Culture and Ethnicity: Studies on Medieval, Renaissance and Modern Literatures*. Hg. Mirko Jurak, 1992. 181-191. Print.

Gottsched, Johann Christoph. *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit, darinn alle philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, zum Gebrauch academischer Lectionen entworfen*. Leipzig, 1733. Print.

Grandin, John M. *Kafka's Prussian Advocate: A Study of the Influence of Heinrich von Kleist on Franz Kafka*. Columbia, 1987. Print.

Grau, Gerd-Günther. *Christlicher Glaube und intellektuelle Redlichkeit. Eine religionsphilosophische Studie über Nietzsche.* Frankfurt am Main, 1958. Print.

---. „Redlichkeit." *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Hg. Henning Ottmann, Stuttgart, 2000. Print.

Greiner, Bernhard. „Gewalt und Recht. Kleists juridische Genealogie der Gewalt." Hg. von Ricarda Schmidt, Seán Allan, und Steven Howe. Würzburg, 2012. 43–56. Print.

Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. „Redlichkeit". *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 2015. Web.

Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von 1625-1676. *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Halle an der Saale, 1880. Print.

Groddeck, Wolfram. „Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache: Zu Heinrich von Kleists Aufsatz ‚Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden'". *Kleist lesen*. Hg. von Marianne Schuller und Nikolaus Müller-Schöller. Bielefeld, 2003. 101–116.

---. „Reden über Rhetorik". *Zu einer Stilistik des Lesens*. 2. durchgesehene Ausgabe. Basel, 2008.Print.

Groys, Boris. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München, 2000.

Hamacher, Bernd. „Michael Kohlhaas". *Kleist-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer. Stuttgart: Metzler, 2009. 97–106. Print.

Hamacher, Werner. „Afformativ Streik". *Was heisst „Darstellen"?* Hg. von Christiaan L.Hart Nibbrig und Frankfurt am Main, 1994. Print.

Harms, Ingeborg. „Tod und Profit im ‚Michael Kohlhaas'". *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Rochester, 2000. 226–236. Print.

Hartung, Gerald, und Magnus Schlette, Hrsg. *Religiosität und intellektuelle Redlichkeit*. Tübingen, 2012. Print.

Haverkamp, Anselm. „FIGURA CRYPTICA Paul de Man und die Rhetorik nach Nietzsche". *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik"*. Hg. von Josef Kopperschmidt. München, 1994. 241–148. Print.

Hebbel, Friedrich. *Werke*. Hg. von Gerhard Fricke, Werner Keller, und Karl Pörnbacher. 2. rev. Aufl. Bd. 3. München, 1987. Web.

Hecker, Axel. *An den Rändern des Lesbaren: dekonstruktive Lektüren zu Franz Kafka: Die Verwandlung, In der Strafkolonie und Das Urteil*. Wien, 1998. Web.

Heidgen, Michael. *Inszenierungen eines Affekts: Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*. Göttingen, 2013. Print.

Heimböckel, Dieter. *Emphatische Unaussprechlichkeit: Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists: ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne*. Göttingen, 2003. Print.

Hempfer, Klaus W. „Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes." *Theorien des Performativen Sprache - Wissen - Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Hg. von Jörg Volbers. Bielefeld, 2014. 13–41.

Herzberg, Ewald Friedrich. *Neues Wörterbuch der Politik: Ein Vermächtniß des Grafen von Herzberg an seine Zöglinge*. Warschau 1795. Print.

Hetzel, Andreas. „Das Rätsel des Performativen. Sprache, Kunst und Macht". *Philosophische Rundschau* 51.2 (2004): 132–159. Web.

---. „Interventionen im Ausgang von Mauss: Derridas Ethik der Gabe und Marions Phänomenologie der Gebung". *Gift – Marcel Mauss' Kulturtheorie der Gabe*. Hg. von Stephan Moebius und Christian Papiloud. Wiesbaden, 2006. 269–291. Print.

---. „Performanz, Performativität". *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Nachträge*. Ueding, Gerd u.a. Boston, 1991: Spalte 839-861. Print.

---. *Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie*. Bielefeld, 2011. Print.

Hiebel, Hans Helmut. *Die Zeichen des Gesetzes: Recht und Macht bei Franz Kafka*. 2., korrigierte Aufl. München, 1989. Print.

Hitz, Torsten. „Gift, Gaben, Geschenke. Bataille und Heidegger als Leser Nietzsches.“ *Georges Bataille: Vorreden zur Überschreitung*. Hg. von Andreas Hetzel und Peter Wiechens. Würzburg, 1999. 133–156. Print.

Höcker, Arne. „Literatur durch Verfahren: Beschreibung eines Kampfes“. *Kafkas Institutionen*. Hg. von ders. und Oliver Simons. Bielefeld, 2007. 235. Print.

Höcker, Arne, und Oliver Simons. *Kafkas Institutionen*. Bielefeld: Transcript, 2007. Print.

Hoffmann, Paul: *Kleist in Paris.* Berlin, 1924. Print.

Holz, Hans Heinz. *Macht Und Ohnmacht Der Sprache*. Frankfurt am Main, 1962. Print.

Honneth, Andreas. *Das Paradox des Augenblicks: „Zarathustras Vorrede“ und Nietzsches Theorem der ewigen Wiederkunft des Gleichen*. Würzburg, 2004. Print.

Honold, Alexander. „Exotische Verhandlungen: Fremdkörper in Kafkas Process“. *Kafka verschrieben*. Hg. von Irmgard Wirtz. Wallstein, 2010. Print.

---. „Exotische Verhandlungen: Fremdkörper in Kafkas ‚Process‘“. *Kafka verschrieben*. Göttingen: Wallstein, 2010. S. 13-36. *edoc.unibas.ch*. Web. 27 Feb. 2016.

---. „Kafka: Die Falle der Subjektion“. *Das Argument* 37, (1995), (211) 5, 693–711. Print.

Hülk, Walburga. „Zum performativen und dekonstruktiven Charakter intellektueller Redlichkeit“. *Intellektuelle Redlichkeit - Intégrité intellectuelle: Literatur - Geschichte - Kultur : Festschrift für Joseph Jurt*. Hg. von Michael Einfalt u.a. Heidelberg, 2005. Print.

Hülsewiesche, Reinhold. „Redefreiheit“. *Archiv für Begriffsgeschichte* 44 (2002): 103–143. Print.

Jacobs, Carol. „Der Dolch der Sprache. Die Rhetorik des Feminismus“. *Penthesileas Versprechen: exemplarische Studien über die literarische Referenz*. Hg. von Rüdiger Campe. Freiburg im Breisgau, 2008. 19–46. Print.

---. *Uncontainable Romanticism: Shelley, Brontë, Kleist*. Baltimore, 1989. Web.

Jaspers, Karl. *Von der Wahrheit*. München, 1958. Print.

Kafka, Franz. *Briefe, 1900-1912*. Hg. von Max Brod. Frankfurt am Main, 1999. Print.

---. *Briefe 1913-März 1914*. Hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main, 1999. Print.

---. *Gesamelte Werke in acht Bänden. Briefe, 1902-1924*. Hg. von Max Brod. Frankfurt am Main, 1989. Print.

---. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Hg. von Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Bd. 1. Frankfurt am Main, 1992. Print.

---. *Der Proceß*. Kritische Ausgabe. Hg. von Malcolm Parsley. Frankfurt am Main, 1990.

---. „Das Urteil.“ Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann. Frankfurt am Main, 1994. 41-61. Print.

Kalka, Joachim. „Kafkas Sätze (51): Scham bedeutet Hoffnung“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3 Sep. 2008.

Kant, Immanuel. *Die Metaphysik der Sitten.* Königsberg, 1798. Print.

---. *Immanuel Kant Werkausgabe XI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main, 1977. Print.

Kassel, Norbert. *Das Groteske bei Franz Kafka*. München, 1969. Print.

Kimminich, Eva. „Redlichkeit und Authetizität – Kulturrecycling und Entbarbarisierung des Barbaren?“ *Intellektuelle Redlichkeit – Intégrité intellectuelle. Literatur – Geschichte Kultur. Festschrift für Joseph Jurt.* Hg. Michael Einfalt, Ursula Erzgräber, Ottmar Ette, Franziska Sick. Heidelberg, 2005. 169-179. Print.

Kittler, Wolf. „Schreibmaschienen, Sprechmaschienen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas“. *Franz Kafka, Schriftverkehr*. Hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg im Breisgau, 1990. Print.

Kittler, Wolf, und Gerhard Neumann. *Franz Kafka, Schriftverkehr*. Freiburg im Breisgau, 1990. Print.

Kleinert, Markus. „Ambivalenz der intellektuellen Redlichkeit am Beispiel von Nietzsches Antichrist.“ *Religiosität und intellektuelle Redlichkeit.* Hg. von Gerald Hartung. Tübingen, 2012. 71-84. Print.

Kleist, Heinrich. *Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe, I/5 Penthesilea*. Hg. von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Harms. Basel, 1992. Print.

---. *Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe, II/1 Michael Kohlhaas*. Hg. von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Harms. Basel, 1990. Print.

---. *„Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.“ Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe, II/9* Hg. von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Harms. Basel, 1990. Print.

---. *Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe, IV/3 Briefe*. Hg. von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Harms. Basel, 1992. Print.

---. *Sämtliche Werke. Berliner Abendblätter, II, 7 u. 8.* Hg. von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Harms. Basel, 1997. Print.

---. *Sämtliche Werke und Briefe: Zweibändige Ausgabe in einem Band*. Hg. von Helmut Sembdner. München, 2001. Print.

Klossowski, Pierre. *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus*. Hg. von Gerd Bergfleth. Übers. von Ronald Vouille. Munchen, 1986. Print.

Kluge, Friedrich, und Elmar Seebold. *Etymologisches Worterbuch der deutschen Sprache*. Neunte durchgesehene Auflage. Berlin, 1921. Print.

Koelb, Clayton. *Inventions of Reading: Rhetoric and the Literary Imagination*. Ithaca, 1988. Print.

---. *Kafka's Rhetoric: The Passion of Reading*. Ithaca, 1989. Web.

---. „Kafka's Rhetorical Moment". *PMLA* 98.1 (1983): 37–46. Web. 17 Dez. 2016.

---. „The Turn of the Trope: Kafka's ‚Die Brücke'". *Modern Austrian Literature* 22.1 (1989): 57–70. Web. 18 Dez. 2016.

Kofman, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris, 1988. Print.---. Nietzsche und die Metapher. Übers. von Florian Scherübl. Berlin 2014.

Köhler, Johann Georg Wilhelm. „Ausserordentliche Grosmuth eines Arabers und besondere Redlichkeit eines andern sein Wort zu halten". *Vergnügung bei müssigen Stunden: In einer Sammlung von allerhand sinnreichen Historien, moralischen Stücken, Poesien und dergleichen, meistens aus fremden Sprachen übersetzt zum Thema aber in Urschrift entworfen*. Jena, 1770. Print.

Kommerell, Max. „Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist.“ *Geist und Buchstabe der Dichtung: Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin.* Hg. von ders. Frankfurt am Main, 1944. 243–317. Print.

Kopperschmidt, Josef, Hrsg. *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“*. München, 1994. Print.

Kowalik, Jill Anne. „Kleist’s Essay on Rhetoric“. *Monatshefte* 81.4 (1989): 434–446. Web.

Krämer, Felicitas. „Intellektuelle Redlichkeit in William James’ The Varieties of Religious Experience.“ *Religiosität und intellektuelle Redlichkeit*. Hg. von Gerald Hartung, Magnus Schlette. Tübingen, 2012. Print.

Krämer, Sybille. „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main, 2002. Print.

Krapp, Peter. „Der Parasit der Parasiten“. *Politiken des Anderen. Eingriffe im Zeitalter der Medien*. Hg. von Hannelore Pfeil und Hans Peter Jäck. Bornheim, 1995. 43–54. Print.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei 1965-. *Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen, 2001. Print.

Kuhn, Elisabeth. *Friedrich Nietzsches Philosophie des europäischen Nihilismus*. Berlin New York, 1992. Print.

---. „Redlichkeit“. Nietzsche-Lexikon. Hg. von Christian Niemeyer. 2. Aufl. Darmstadt, 2011. 321–322. Print.

Künzel, Christine. „Die Rächenfehler der Kaufleute: Anmerkungen zu Michael Kohlhaas und Der Findling“. *Tauschen und Täuschen: Kleist und (die) Ökonomie*. Hg. von Christine Künzel und Bernd Hamacher. Peter Lang, 2013. 183-198. Print.

Kurz, Gerhard, Hrsg. *Der Junge Kafka*. Frankfurt am Main, 1984. Print.

---. „Schnörkel und Schleier und Warzen. Die Briefe Kafkas an Pollak und seine literarischen Anfänge.“ *Der junge Kafka*. Hg. von Gerhard Kurz. Frankfurt am Main, 1984. 68–101. Print.

Lack, Elisabeth. *Kafkas bewegte Körper: Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*. 1. Aufl. München, 2009. Print.

Lacoue-Labarthe, Philippe. „Der Umweg“. *Nietzsche aus Frankreich*. Hg. von Werner Hamacher. Berlin, 2007. 125–163. Print.

Lane, Melissa. „Honesty as the Best Policy? Nietzsche on Redlichkeit and the Contrast between Stoic and Epicurean Strategies of the Self.“ Histories of Postmodernism. Hg. Mark Bevir, Jill Hargis, Sara Rushing. New York, 2007. Print.

Lausberg, Heinrich. *Handbuch Der Literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung Der Literaturwissenschaft*. Bd. 1. München, 1973. Print. 2 Bde.

Lehmann, Hans-Thies. „Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung“. (1991): 824–839. Print. Merkur 45.

---. „Der buchstäbliche Körper. Zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz Kafka“. *Der junge Kafka*. Hg. von Gerhard Kurz. Frankfurt am Main, 1984. 213–241. Print.

Lemm, Vanessa. „Justice and Gift-Giving in ‚Thus Spoke Zarathustra‘“. *Nietzsche’s Thus Spoke Zarathustra.* Hg. James Luchte. London, 2008. 165–206. Print.

Levinas, Emmanuel. *Ethique et infini: dialogues avec Philippe Nemo*. Paris, 1982. Print.

Luther, Martin. *Luthers Sprichwörtersammlung*. Hg. von Ernst Thiele. Weimar, H. Böhlaus, 1900. *Internet Archive*. Web. 18 März 2017.

Magill Jr., R Jay. *Sincerity: How a Moral Ideal Born Five Hundred Years Ago Inspired Religious Wars, Modern Art, Hipster Chic, And The Curious Notion That We All Have Something To Say (No Matter How Dull)*. New York, 2013. Print.

Man, Paul de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, 1979. Print.

---. „The Concept of Irony." *Aesthetic Ideology*. Hg. von Andrzej Warminski. Minneapolis, 1996. 163–184. Print.

---. *The Rhetoric of Romanticism*. New York, 1984. Print.

Marion, Jean-Luc. „Ce qui ne se dit pas – l'apophase du discours amoureux". *Le visible et le révélé*. Paris, 2005. 119–142. Print.

---. „What Cannot Be Said. Apophasis and the Discourse of Love". *The Visible and the Revealed*. Übers. von Christina M. Geschwandtner. New York, 2008. Print.

Martel, James R. *The Misinterpellated Subject*. Durham, 2017. Print.

Martus, Steffen, und Claudia Benthien. *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Tübingen, 2006. Web.

Massey, John. „EAT SHIT! a manifesto for the new sincerity". *aesthetics*. 2005. Web. 8 Juli 2017.

Mauss, Marcel. *Die Gabe: Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Übers. von Eva Moldenhauer. 11. Aufl. Frankfurt am Main, 1990. Print.

---. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques.*Paris, 2002. Print.

Mehigan, Tim. *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Rochester, 2000. Print.

---. „Inferential Contexts: Kafka Reading Kleist". *Heinrich von Kleist: Artistic and Political Legacies*. Hg. von Sophia Clark und Jeffrey L. High. Amsterdam, 2013. 69–85. Print.

Mehigan, Timothy J. *Heinrich von Kleist: Writing after Kant*. New York, 2013. Print.

Menke, Bettine. „Anfangen: Zur Herkunft der Rede". *Herkünfte: Historisch-ästhetisch-Kulturell. Beiträge zu einer Tagung aus Anlass des 60. Geburtstags von Bernhard Greiner*. Hg. von Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski, Doerte Bischoff, Barbara Thums, Heidelberg, 2004. 13–37. Print.

---. „Intertextualität, Aussetzung der Darstellung und Formeln der Passion". *Penthesileas Versprechen: exemplarische Studien über die literarische Referenz*. Hg. von Rüdiger Campe. Freiburg im Breisgau, 2008. 211–152. Print.

---. „Körper-Bild und - Zerfällung, Staub". *Körper - Gedächtnis - Schrift: der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Hg. von Claudia Ölschläger, Birgit Wiens, Erich Schmidt. Berlin, 1997.

Menninghaus, Winfried. *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main, 1999. Web.

Metzinger, Thomas. „Über intellektuelle Redlichkeit – Thomas Metzinger u.a. | also42" o. J. Web. 10 März 2017.

Miller, Hillis J. „(In)Felicitous Speech Acts in Kafka's The Trial". *http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/miller.html*. N.p., 2000. Web. 30 Nov. 2015.

Miller, Hillis J. *For Derrida*. New York: Fordham University Press, 2009. Print.

---. „Laying Down the Law in Literature: The Example of Kleist". *Cardozo Law Review* 11 (1989): 1491–1514. Web.

Möller, Melanie. „Am Nullpunkt der Rhetorik? Michel Foucault und die parrhesiastische Rede". *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Hg. von Petra Gehring und Andreas Gehard. Zürich, 2012. 103–120. Print.

Morris, Jason. „The Time Between Time: Messianism & the Promise of a "New Sincerity"". *jacketmagazine*. 2008. Web. 13 Juli 2017.

Moser, Friedrich Carl von. *Betrachtungen über die Aufrichtigkeit, nach den Würkungen der Natur und Gnade*. Frankfurt am Main, 1763. Print.

Mourey, Marie-Thérèse. „Gibt es eine Aufrichtigkeit des Körpers?" *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Hg. von Claudia Benthien und Steffen Martus. Bd. 114. Tübingen, 2006. 329–341. Print.

Nancy, Jean Luc. „‚Notre probité' (sur la vérité au sens moral chez Nietzsche)". *Revue de théologie et de philosophie* 112.4 (1980): 391. Print.

Nancy, Jean-Luc. „Entstehung zur Präsenz". *Was heisst „Darstellen"?* Hg. von herausgegeben von Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main, 1994. 102–106. Web.

---. „Unsere Redlichkeit! (Über Wahrheit im moralischen Sinn bei Nietzsche)." *Nietzsche aus Frankreich*. Hg. Werner Hamacher. Essays, 2003. Print.

Nehamas, Alexander. „For whom the Sun shines. A Reading of ‚Also sprach Zarathustra'". *Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra*. Hg. von Volker Gerhardt. Berlin, 2012. 123–142. Print.

Neumann, Gerhard. „‚Blinde Parabel' oder Bildungsroman? Zur Struktur von Franz Kafkas Process-Fragment". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 41 (1997): 399. Print.

---. „Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers: Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie". *Heinrich von Kleist: Kriegsfall-Rechtsfall-Sündenfall*.Hg. Wolf Kittler, Gerhard Neumann, Manfred Schneider u.a. Rombach, 1994. 13–30. Print.

---. „Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol." *Kafka-Lektüren*. Hg. ders. Berlin, 2013. 76–98. Print.

---. „Der Zauber des Anfangs und das Zögern vor der Geburt: Kafkas Poetologie des riskantesten Augenblicks." *Nach erneuter Lektüre: Franz Kafkas Der Prozeß*. Hg. von Hans Dieter Zimmermann. Würzburg, 1992. 121. Print.

---. *Franz Kafka: Experte der Macht*. München, 2012. Print.

---. „Hexenküche und Abendmahl: Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists". *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Hg. von Walter Hinderer. Würzburg, 1997. 169–196. Print.

---. *Kafka-Lektüren*. Berlin, 2013. Print.

---. „Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens." *Kafka-Lektüren*. Hg. von Gerhard Neumann. Berlin, 2013. 55–75. Print.

---. „Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »Gleitendes Paradox«“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42.1 (1968): 702–744. Print

---. *Verfehlte Anfänge und offenes Ende: Franz Kafkas poetische Anthropologie*. München, 2011. Web.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. München, 1967ff. Print.

---. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München, 1967 ff. Print.

---. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden: Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München, 1967 ff. Print.

---. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden: Also sprach Zarathustra*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4. München, 1967 ff. Print.

---. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden: Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 5. München, 1967 ff. Print.

---. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden: Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung. Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben Nietzsche contra Wagner*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 6. München, 1967 ff. Print.

---. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Kritische Gesamtausgabe Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, 1967 ff. Print.

Oesterle, Günter. „Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden". *Interpretationen: Kleists Erzählungen*. Hg. von Walter Hinderer. Stuttgart, 1998. 157–180. Print.

Pahl, Katrin. „Forging Feeling: Kleist's Theatrical Theory of Re-Layed Emotionality". *MLN* 124.3 (2009): 666–682. Web. 23 März 2017.

---. „Gefühle schmieden. Gefühle sehen". *Kleist-Jahrbuch 2008/09*. Hg. von Günter Blamberger u. a. J.B. Metzler, 2009. 151–165. Print.

---. „‚Geliebte, sprich!' – wenn Frauen sich haben". *Penthesileas Versprechen: exemplarische Studien über die literarische Referenz*. Hg. von Rüdiger Campe. Freiburg im Breisgau, 2008. 165–187. Print.

Palmier, Jean-Pierre. „Kafkas Lust und Mühe am Schreiben. Leichtsinninge Erzälverfahren im ‚Proceß' und im ‚Schloß'". *Kafkas narrative Verfahren: Kafkas Tiere*. Hg. von Harald Neumeyer und Wilko Steffens. Würzburg, 2015. 129–143. Web.

Paß, Dominik. „Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden". *Kleist-Jahrbuch 2003*. Hg. von Günter Blamberger. Stuttgart, 2003. 107–136. Print.

Pavlik, Jennifer. „Normierung durch (Pro)Thesen." *Kleist. Vom Schreiben in der Moderne.* Hg. Dieter Heimböckel. Bielefeld, 2013. 50-68. Print.

Percival, Thomas. „Einige Anekdoten zur Erläuterung des wahren Begriffs von Wahrheit und Redlichkeit“. *Auswahl der nüzlichsten und unterhaltendsten Aufsätze für Deutsche. Aus den neuesten Brittischen Magazinen*. Leipzig, 1785. 305–326. Print.

Peterson, Erik. „Zur Bedeutungsgeschichte von Παρρησία” *Reinhold-Seeberg-Festschrift I. Zur Theorie des Christentums*. Hg. Wilhelm Koepp u.a. von Leipzig, 1929.

Pfeifer, Wolfgang, Wilhelm Braun, u.a. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin, 1989. Print.

Philodemus. *On Frank Criticism*. Hg. von David Konstan u. a. Atlanta, 1998. Print.

Pieper, Annemarie. *„Ein Seil geknüpft zwischen Tier und Übermensch“: Philosophische Erläuterungen zu Nietzsches erstem „Zarathustra“*. Stuttgart, 1990. Print.

Pircher, Woffgang. „Geld, Pfand und Rache. Versuch über ein Motiv bei Kleists ‚Kohlhaas.‘“ *Kleist-Jahrbuch 2002*. Hg. von Günter Blamberger, Sabine Doering, und Klaus Müller-Salget. Stuttgart, 2002. 104–117. Print.

Platon. *Theaitet*. Hg. von Reinhard Thurow und Friedrich Schleiermacher. Frankfurt am Main, 1979. Print.

Porter, James I. „Nietzsche’s Rhetoric: Theory and Strategy“. *Philosophy & Rhetoric* 27.3 (1994): 218–244. Print.

Posselt, Gerhard. *Katachrese. Rhetorik des Performativen*. München, 2005. Print.

Quintilian, Marcus Fabius. *Ausbildung des Redners. Buch I - VI*. Hg. von Helmut Rahn. 2., durchges. Aufl. Darmstadt, 1988. Print.

Rahner, Karl. „Intellektuelle Redlichkeit und Christlicher Glaube“. *Intellektuelle Redlichkeit und christlicher Glaube.* Hg. von ders. Wien, 1966. 7–33. Print.

Reuß, Roland. „‚…daß man's mit Fingern läse,/' Zu Kleists ‚Amphitryon'". Hg. von Peter Staengle und Roland Reuß. *Berliner Kleist-Blätter* 4 (1991): 3–26. Print.

---. „‚Im Geklüft' Zur Sprache von Kleists ‚Penthesilea'". Hg. von Peter Staengle und Roland Reuß. *Berliner Kleist-Blätter* 5 (1992): 3.-27. Print.

Riedl, Peter Philipp. „Eine bessere Ordnung der Dinge? Die Psychologie revolutionärer Gewalt im Werk Heinrich von Kleists". *Heinrich von Kleist: konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt*. Hg. von Ricarda Schmidt, Seán Allan, Steven Howe. Würzburg, 2012. 97–116. Print.

Rohrwasser, Michael. „Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben". *Heinrich von Kleist*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold, Roland Reuss, und Peter Staengle. München: Text + Kritik, 1993. 151–162. Print.

Rolf, Eckard. *Der andere Austin Zur Rekonstruktion/Dekonstruktion performativer Äußerungen - von Searle über Derrida zu Cavell und darüber hinaus*. Wien, 2015.

Ronell, Avital. *Loser sons: politics and authority*. Urbana, 2012. Web.

Sautermeister, Jochen, und Gerfired W. Hunold. „Redlichkeit - zur Geschäftsgrundlage des Ethiktreibens". *Verantwortung und Integrität heute: Theologische Ethik unter dem Anspruch der Redlichkeit. Für Konrad Hilpert*. Freiburg, 2016. 23–37. Print.

Schiff, Hermann. *Zwei Novellen von Hermann Schiff: I. Ballkleid und Demantschmuck. II. Redlichkeit und Schwindel*. Hamburg, 1856. Print.

Schiffermüller, Isolde. *Franz Kafkas Gesten: Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen, 2011. Print.

Schirrmacher, Frank. „Kafkas Sätze (1): Neunzehn Worte Kafka - Bücher - FAZ“. 7 März 2008. Web. 2 Dez. 2015.

Schmidt, Jochen 1938-. *Heinrich von Kleist: die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt, 2003. Web.

Schmitz-Emans, Monika. „Das Verschwinden der Bilder als Geschichtsphilosophisches Gleichnis“. *Kleist-Jahrbuch 2002*. Hg. von Günter Blamberger. Stuttgart, 2002. 42–69. Print

Schneider, Manfred. „Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater.“ *Kleist-Jahrbuch 2002*. Hg. von Günter Blamberger, 2001. 104–119. Print.

Scholz, Anna-Lena. *Kleist / Kafka: Diskursgeschichte einer Konstellation*. Freiburg im Breisgau, 2016. Print.

Schopenhauer, Arthur. *Über die Grundlage der Moral.* Hamburg, 2007. Print.

Schrift, Alan. *Nietzsche and the Question of Interpretation*. New York, 1990. Print.

Seeba, Hinrich C. „Kunst im Gespräch: Über Kleist und die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.“ Publications of the English Goethe Society, Vol. LXXXVI II Nos. 1-2, 2009. 89-105. Print.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, 2003. Print.

Seitz, Sergej. „Euripides liest Foucault“. *Parrhesia und die Paradoxien der wahren Rede. Wien. (Veröffentlicht bei academia.edu.)* 3. Sept. 2014 Web.

Serres, Michel. *Der Parasit*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main, 1987. Print.

---. *Le parasite*. Paris, 1980. Print.

Shapiro, Gary. *Alcyone: Nietzsche on gifts, noise, and women*. Albany, 1991. Print.

Simons, Oliver. „Schuld und Scham: Kafkas episches Theater“. *Kafkas Institutionen*. Wien, 2007. Print.

Sokel, Walter. *Franz Kafka - Tragik und Ironie; zur Struktur seiner Kunst*. München, 1964.

Stegmaier, Werner. „Anti-Lehren. Szene und Lehre in Friedrich Nietzsches *Also Sprach Zarathustra.*“ *Friedrich Nietzsche ‚Also sprach Zarathustra'*. Hg. von Volker Gerhardt. Berlin, 2012. 143–169. Print.

Stephens, Anthony. *Kleist: Sprache und Gewalt*. Freiburg, 1999. Print.

Stierle, Karlheinz. „Komik der Handlung: Komik der Sprachhandlung: Komik der Komodie“. *Das Komische*. München, 1976. 237–268. Print.

Stingelin, Martin. „Nietzsches Rhetorik: Figuration und Performanz“. *Rhetorik*. Hg. von Jürgen Fohrmann. München, 2004. 295–312.

---. „Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf Poet(olog)ische Verfahren“. *Nietzsche-Studien* 17 (1988): 336-349. Print.

Stöckinger, Ingo. „Gabe und Spiel. Foucaut – Mauss – Bataille“. *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Hg. von Petra Gehring und Andreas Gehard. Zürich, 2012. 187–202. Print.

Stöckmann, Ingo. „Die Gemeinschaft der Aufrichtigen. Die Sprache der Nation und der redliche Grund des Sozialen im 17. Jahrhundert“. *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Hg. von Steffen Martus und Claudia Benthien. Tübingen, 2006. 205–230. Print.

Strässle, Urs. *Heinrich von Kleist: die keilförmige Vernunft*. Würzburg, 2002. Print.

Strowick, Elisabeth. „Epistemologie des Verdachts. Zu Kafkas ‚Bau'". *The Parallax View: Zur Mediologie der Verschwörung*. Hg. von Markus Krause, Arno Meteling, und Markus Stauff. Paderborn, 2009. 123–136. Print.

---. *Sprechende Körper, Poetik der Ansteckung: Performativa in Literatur und Rhetorik*. München, 2009. Print.

Stullich, Heiko. „Parasiten, eine Begriffsgeschichte. Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte (FIB)". Hg. von Ernst Müller. Frühjahr 2013: Print.

Sussman, Henry. *Franz Kafka: Geometrician of Metaphor*. Madison, 1979. Print.

Szondi, Peter. *Hölderlin-Studien: mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. 3. Aufl. Frankfurt am Main, 1977. Print.

---. *Schriften I*. Frankfurt am Main, 1978. Print.

---. *Schriften II,*. Frankfurt am Main, 1978. Print.

Thies, Christian. „Redlichkeit versus Religiosität: religiöser Atheismus im Anschluss an Tugendhat". *Religiosität und intellektuelle Redlichkeit*. Hg. von Gerald Hartung, Magnus Schlette. Tübingen, 2012. Print.

Thorn, Jesse. „A Manifesto for The New Sincerity | Maximum Fun". 26 März 2006. Web. 8 Juli 2017.

Thumfart, Johannes. „Das Kulturphänomen ‚New Sincerity': Und jetzt mal ehrlich". *die tageszeitung* 2013. *taz.de*. Web. 8 Juli 2017.

Tiedemann, Rolf, und Peter Krapp. „Kafka Studies, the Culture Industry, and the Concept of Shame: Improper Remarks between Moral Philosophy and Philosophy of History". *Cultural Critique* 60.1 (2005): 245–258. *Project MUSE*. Web. 4 Dez. 2015.

Trilling, Lionel,. *Ende der Aufrichtigkeit*. Frankfurt am Main, 1983. Print.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. New York, 1980. Print.

Tugendhat, Ernst. *Anthropologie statt Metaphysik*. München, 2007. Print.

Unbekannt. „Die belohnte Redlichkeit. Eine Anekdote.“ *Taschenbuch zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung;*. Bd. 1. Hamburg, 1786. Print.

Utz, Peter. „Übersetzte Gesten in Kafkas Proceß.“ *Geste und Gebärde: Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*. Hg. Isolde Schiffermüller, Ulrich Port, Petra Löffler, Ingo Breuer. Bozen, 2001. 262–290. Print.

Vardoulakis, Dimitris. *Sovereignty and its Other: Toward the Dejustification of Violence*. New York, 2013. Print.

Villwock, Jörg. „Rhetorik und Psychologie. Überlegungen zu Nietzsches Konzeption dionysischer Rede.“ *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“*. Hg. von Josef Kopperschmidt und H. Schanz. München, 1994. 137–158. Print.

Vogl, Joseph. *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. Zürich, 2010. Print.

---. *Ort der Gewalt: Kafkas literarische Ethik*. München, 1990. Print.

---. *Über den Schrei.* Göttingen, 2013. Print.

---. „Vierte Person: Kafkas Erzählstimme“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVJS* 68.4 (1994): 745-756. Print.

Vogl, Joseph, Benno Wagner, und Friedrich Balke, Hrsg. *Für Alle und Keinen: Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*. Zürich Berlin, 2008. Print.

de Vries, Hent. „*Must We (NOT) Mean What We Say? Seriousness and Sincerity in the Work of J. L. Austin and Stanley Cavell.*“ *The Rhetoric of Sincerity*. Hg. Ernst van Alphen, Mieke Bal, Carel E. Smith, 2009. 90-120. Print.

Waldenfels, Bernhard. „Wahrsprechen und Antworten“. *Parrhesia: Foucault und der Mut zur Wahrheit*. Hg. von Petra Gehring und Andreas Gehard. Zürich, 2012. 63–81. Print.

Wallace, David Foster. „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction“. *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (1993): 151–194. Print.

Walser, Martin. *Beschreibung einer Form*. München, 1961. Print.

Wampole, Christy. „How to Live Without Irony“. *The New York Times* 17 Nov. 2012.*www.nytimes.com.* Web. 8 Juli 2017.

---. „How to Live Without Irony (for Real, This Time)“. *The New York Times* 19 Dez. 2016. *www.nytimes.com*. Web. 8 Juli 2017.

Weidner, Daniel. „Brief an den Vater“. *Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. Hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs. Stuttgart, 2010. 293–301. Print.

Weitzman, Erica. „Scham – oder die Metaphysik“. *Rücksendungen zu Jacques Derridas „Die Postkarte“: ein essayistisches Glossar*. Hg. von Mathias Schmidt. Wien, Berlin, 2015. Print.

White, Alan „The Youngest Virtue.“ Nietzsche's Postmoralism. Essays on Nietzsche's Prelude to Philosophy's Future. Hg. von Richard Schacht. New York, 2001.

Williams, Bernard. *Shame and Necessity*. Berkeley, 1993. Print.

---. Truth and Truthfulness. An Essay in Genealogy. New Jersey, 2004.

Winkler, Rafael. „I Owe You: Nietzsche, Mauss“. *Journal of the British Society for Phenomenology* 38.1 (2007): 90–108. Web. 14 Mai 2017.

Wirth, Uwe. *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt, 2002. Print.

Wittkowski, Wolfgang. „Der neue Prometheus, Kleists ‚Amphitryon' zwischen Moliere und Giraudoux". *Kleist und Frankreich.* Hg. Walter Müller-Seidel. Berlin, 1968. 27-82 Print.

Wurzer, Wilhelm S. „Nietzsche's Hermeneutic of *Redlichkeit*. " The Journal of the British Society for Phenomenology. Vol 14, (1983). 258- 271. Print.

Zeeb, Ekkehard. *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte: Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*. Würzburg, 1995. Print.

Zeh, Juli. „Zur Hölle mit der Authentizität!" *Die Zeit* 21 Sep. 2006. *Die Zeit*. Web. 7 Juli 2017.

Zittel, Claus. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches Also Sprach Zarathustra*. Würzburg, 2000. Print.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London New York, 1989. Print.

Zweig, Stefan. *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Frankfurt am Main, 1981. Print.

CURRICULUM VITAE
Nina Tolksdorf

CONTACT

The Johns Hopkins University
Department of German and Romance Languages and Literatures
Gilman Hall 401
3400 N. Charles Street
Baltimore MD, 21218
tolksdorf@jhu.edu
Phone: (443) 500 5429

EDUCATION

07/2011 –	Ph.D. at the Johns Hopkins University, Department of German and Romance Languages and Literatures Dissertation: „Precarious Sincerity. Nietzsche – Kleist – Kafka“ („Riskante Redlichkeit. Nietzsche – Kleist – Kafka“ (supervised by Elisabeth Strowick and Andrea Krauß)
05/2014 – 07/2015	Visiting Fellow at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Free University Berlin, Germany
10/2004 – 07/2010	Technical University of Berlin. Graduated as Magistra Artium in Modern German Literature, Comparative Literature and Philosophy
09/2006 – 06/2007	ERASMUS/SOCRATES student at the University of Aberdeen, Scotland

RESEARCH & TEACHING INTERESTS

German literature, culture, and thought from 1800 to the present, philosophy, literary theory, rhetoric, aesthetics, feminist and queer studies, film and media studies

ARTICLES

„Riskante Redlichkeit. Wahrsprechen in Nietzsches *Also sprach Zarathustra“* In: Heit, Helmut (Ed.) and Sigridur Thorgeirsdottir (Ed.). *Nietzsche als Kritiker und Denker der Transformation*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. S. 37- 48.

„Zu den Figuren und Strukturen der Wiederholung in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*” In: Ates, Murat, et al. *Nietzsches Zarathustra Auslegen: Thesen, Positionen und Entfaltungen zu »Also sprach Zarathustra« von Friedrich Wilhelm Nietzsche.* Marburg: Tectum Verlag, 2014. S. 191-206.

REVIEW

Nicholas D. More. *Nietzsche's Last Laugh.* Ecce Homo *as Satire*. Cambridge, United Kingdom; New York: Cambridge University Press, 2014. In: Claudia Breger and Benjamin Robinson. "Complexity/Simplicity" Special Section. *MLN* 130.3 (2015).

CONFERENCE PAPERS AND TALKS

„K.'s Einschreiben. Zur Ethik in Kafkas *Proceß.*" German Studies Association (GSA), San Diego, September/ October 2016.

„Kafkas Sprachen der Scham." 21. World Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA): „Die vielen Sprachen der Literaturwissenschaft," Vienna, July 2016.

"The Economy of the Metaphor of the Sun in Nietzsche's *Zarathustra*." 11th Conference of the Association for Researching and Applying Metaphor (RaAM), Berlin, July 2016.

„Groteske UnRedlichkeit in Kafkas Brief an Oskar Pollak vom 20. XII. 1902." Summer Colloquium, Department of German & Slavic Studies, CU Boulder, May 2016.

"On Guilt and Shame in Kafka's *Proceß*." Guest lecture in the seminar "Kafka and the Kafkaesque", Johns Hopkins University, Baltimore, April 2016.

"Redlichkeit/ Truth-Telling." Common Threads in Arts and Humanities. A Collaborative Research Symposium, University of Maryland, College Park, March 2016.

„Riskante Redlichkeit. Nietzsche – Kafka – Kleist." Graduate Colloquium, Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Berlin, December 2014.

„Vom Risiko der redlichen Rede in Nietzsches *Zarathustra*." Berliner Nietzsche Colloquium, Berlin, November 2014.

„Riskante Redlichkeit. Wahrsprechen in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*." International Nietzsche Conference Naumburg: Nietzsche as Critic and as Thinker of Transformation, Naumburg, October 2014.

"Breaking Through the Invisibility of LGBTQ-ness in the German Language Classroom." ACTFL Convention Florida, Orlando, November 2013.

"Truth as a Terrible Spirit. Heinrich von Kleist's *Amphitryon*." Graduate Student Conference, Department of Germanic Languages and Literatures, University of Michigan: „Hauntings," Ann Arbor, November 2012.

"Zyklische Linearität in Hölderlins *Hyperion*." International Summer School, University of Bonn: "Time and Literature," Bonn, July 2012.

„Heinrich von Kleists *Amphitryon*." Workshop: „Kleist Lesen!" Maxim Gorki Theatre Berlin, December 2010.

CONFERENCE AND WORKSHOP ORGANISATIONS & RELATED ACTIVITIES

"VERSUS. Antagonism, Self-Criticism and Hostility in Literature and Art." Graduate Conference of the Department of German and Romance Languages and Literatures, Johns Hopkins University, September 2016 (co-organized).

"The Body in Contemporary Theory. Seminar and Workshop with International Guests." Friedrich Schlegel Graduate School of Literar Studies, Berlin 2015 (co-organized).
Moderator: "Avant-Garde Revisited: Else Lasker-Schüler," Johns Hopkins University, March/April 2016.
Moderator: "Realism Bites – Disruptive Realism in Modernity," Johns Hopkins University, November 2015.
Respondent: "Nietzsche-Colloquium Berlin," Technical University Berlin, May 2015.

EDITORIAL WORK

Modern Language Notes. German Issue. Vol. 127 / No. 3, April 2012. Editorial Assistent

COURSES QUALIFIED TO TEACH

German Language on all levels
Introduction to German Literature, Culture, and Thought
Literature and Technology in the Long19th Century
The Holocaust in Literature and Film
Taking Risks in Literature and Film
The (Im)Possibility of Being Sincere

TEACHING EXPERIENCES

Johns Hopkins University
German Elements I (Fall 2016)
The Holocaust in Film and Literature (TA, Spring 2016)
Taking Risks: Literature and Film (Intersession 2016)
Advanced German I: Post-War Divided Germany 1945-1989 (Fall 2015)
Intermediate German II (Spring 2014)
Intermediate German I (Fall 2013)
German Elements II (Spring 2013)
German Elements I (Intersession 2013)
German Elements I (Fall 2012)
Intermediate German II (Spring 2012)
Intermediate German I (Fall 2011)

ACADEMIC SERVICES

2012/13 & 2013/14	Graduate Student Representative to the Johns Hopkins Department of German and Romance Languages and Literatures Faculty (German Section)
2013/14	Graduate Representative to the GRLL Graduate Student Forum

FELLOWSHIPS AND AWARDS

2017	William H. McClain Dissertation Grant
2011- 17	Gilman Fellowship, The Johns Hopkins University
2016/17	DAAD Travel Grant
2016	Cornelia Hohenberg Kaye Memorial Research Grant
2015	Cornelia Hohenberg Kaye Memorial Research Grant
2012-16	Max Kade Travel Grant
2013	Roulston Award for Outstanding Graduate Work in German

LANGUAGES

German (native speaker), English (near-native speaker), French (reading proficiency), Ancient Greek (basic level), Latin (basic level)

MEMBERSHIP IN PROFESSIONAL ORGANIZATIONS

American Comparative Literature Association
German Studies Association
International Comparative Literature Association
Modern Language Association

REFERENCES

Elisabeth Strowick
Professor of German
Johns Hopkins University
416 Gilman Hall
Baltimore, MD 21218
strowick@jhu.edu
+1 (410) 516-7509

Andrea Krauß
Associate Professor of German
Johns Hopkins University
406 Gilman Hall
Baltimore, MD 21218
akrauss@jhu.edu
+1 (410) 516-4239

Deborah McGee Mifflin
Associate Teaching Professor and Director of German Language
Johns Hopkins University
469B Gilman Hall
Baltimore, MD 21218
mifflind@jhu.edu
+1 (410) 516-7592

Anette Schwarz
Associate Professor of German
Cornell University
183 Goldwin Smith Hall
Ithaca, NY 15853
as163@cornell.edu
(607) 255-8323