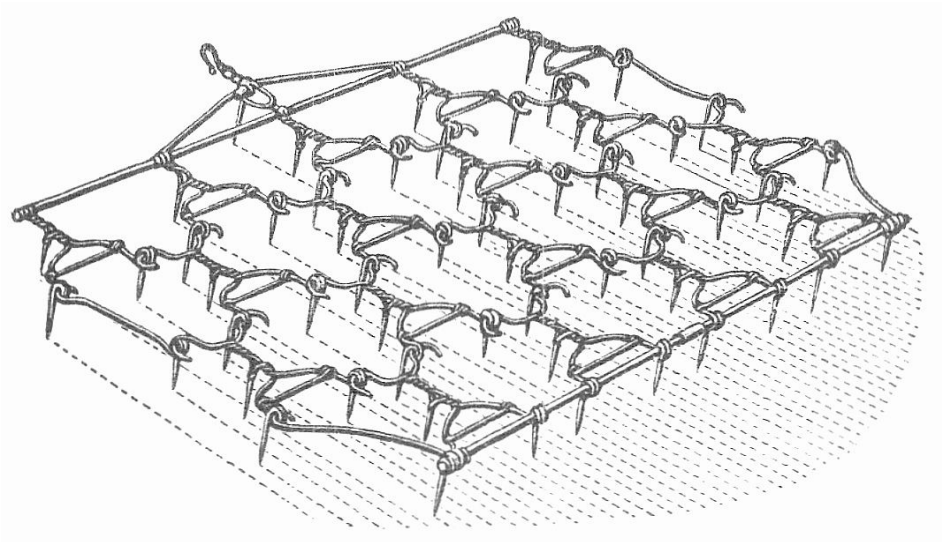
Universität Zürich[UZH]

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts
der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich

Maschinen

Ansätze zu einer absoluten Metapher bei

Franz Kafka – F. T. Marinetti – Robert Musil – Arthur Rimbaud



Philipp Auchter
Matrikel-Nr.: 06-704-340

Referent: Prof. Dr. Philipp Theisohn
Deutsches Seminar

Abgabedatum: 5. 4. 2016

Inhalt

I. Einleitung 3

I. 1. Der Text als Maschine 12

II. Kafka 16

II. 1. Die Aeroplane von Brescia 20

II. 2. Am Schreibtisch 24

II. 3. Traumarbeit 28

II. 4. Ein wirkliches Hämmern 30

III. Marinetti 35

III. 1. Das Manifest des Futurismus 36

III. 2. Kentauren 41

III. 3. Mafarka der Futurist 45

III. 4. Entropieangst 48

III. 5. Steuerung 52

III. 6. Worte in Freiheit 54

IV. Fazit 60

V. Appendix 64

V. 1. Bibliographie 64

V. 2. Selbstständigkeitserklärung 69

VI. Lebenslauf 70

Titelbild: *Egge aus Stahldraht*, in: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 5, Leipzig 1906, S. 389.

I. Einleitung

> Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'*inconnu!* […] et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé![2]
>
> Arthur Rimbaud: Charleville, 15. Mai 1871

> Das Fliegenpapier Tangle-foot ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederläßt – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind – klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest. Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand und schon etwas, in das allmählich das grauenhaft Menschliche hineinflutet, das Erkanntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält!
>
> Robert Musil: Das Fliegenpapier

Am Anfang dieser Arbeit stehen zwei Texte: ein Brief des 17-jährigen Arthur Rimbaud, der später unter dem Titel *Lettre du voyant* bekannt wird und die Prosaminiatur *Das Fliegenpapier* von Robert Musil aus dessen *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936).

In dem Brief, den Rimbaud im Mai 1871 noch unter dem Eindruck der miterlebten Barrikadenkämpfe in Paris an den Dichter Paul Denemy schreibt, entwirft er das Bild des Horizontes als einer Grenze zum Unbekannten hin. Doch dieses Unbekannte, das immer hinter dem Sichtfeld liegt, ist nur scheinbar unerreichbar. Der Poet kann zum Sehenden werden, indem er durch eine unheimliche Anstrengung an diese Grenze vorstösst und ins Unbekannte blickt. Die Vorstellung erinnert an das 5. Buch Mose, an dessen Ende Moses im Alter von 120 Jahren „aus der Wüste von Moab auf den Berg Nebo" steigt und nach unendlichen Strapazen in der

---

[2] Rimbaud 1929, S. 53. „Der Dichter macht sich *sehend* durch eine lange, unermessliche und durchdachte *Deregulierung aller Sinne*. Alle Formen der Liebe, des Leidens, des Wahnsinns; er forscht selbst, er schöpft in sich alle Gifte aus, um nur ihre Quintessenzen zu behalten. Unaussprechliche Tortur, für die er allen Glauben braucht, alle übermenschliche Kraft, für die er unter allen anderen der grosse Kranke, der grosse Verbrecher, der grosse Verdammte wird, – und der höchste Weise! – Denn er gelangt zum *Unbekannten*! […] und wenn er auch, wahnsinnig geworden, damit endete, dass er das Verständnis seiner Visionen wieder verliert, er hat sie gesehen! Mag er in seinem Hüpfen durch die unerhörten und unbenennbaren Dingen krepieren: Es werden andere schreckliche Arbeiter kommen; sie werden an den Horizonten beginnen, wo der andere zusammengebrochen ist." Übersetzung von eigener Hand unter Berücksichtigung derjenigen Alfred Wolfensteins in Rimbaud 1930, S. 239, und derjenigen Tim Trzaskaliks in Rimbaud 2010, S. 27.

Wüste das Heilige Land überblicken darf. Er stirbt, ohne dieses Land jemals zu betreten.[3] Der Topos des Propheten, der nur bis an die Grenzen des verheissenen Landes gelangt, reicht weit zurück, doch in dem Brief Rimbauds klingt es, als würde er von einem völlig neuen Einfall sprechen.

Das liegt mitunter an der Dringlichkeit der politischen Umstürze, in deren Dienst sich der junge Dichter stellt.[4] An die ‚unaussprechliche Tortur', die Rimbaud vom Poeten verlangt, ist denn auch eine unbedingte Hinwendung zur Lebenswelt geknüpft: eine Verpflichtung zum Hinschauen. Die *dérèglement de tous les sens* meint eine diesseitige Ausschweifung aller körperlichen Eindrücke und Erfahrungen, doch sie meint nicht den Rausch. Sie beschreibt vielmehr eine Befreiung des Subjekts von dessen Einbindung in die „Pflicht der Gesellschaft".[5] So stösst der Dichter in sich selbst zu jenen ‚übermenschlichen Kräften' vor, die einer objektiveren Existenz verpflichtet sind. Denn das poetische Wissen, das aus dieser Kraft hervorgeht, reicht über die subjektive Befindlichkeit und über die Zeitspanne eines einzelnen Menschenlebens hinaus. An den Grenzen des einen werden andere, ‚schreckliche Arbeiter' die Reise fortsetzen. Rimbaud will die poetische Arbeit von einem falsch verstandenen Ich ablösen und sie als eine überindividuelle Kulturleistung verstanden wissen. Das Unbekannte ist bereits im Diesseits verfügbar, weil das Denken gar nichts ist, das vom Subjekt selbst gemacht würde: „J'assiste à l'éclosion de ma pensée".[6] Als Assistent kann Rimbaud schon im Augenblick der Enthüllung einem Denken zusehen, das in Wahrheit ‚ihn denkt'.[7] Unbeteiligt vorwegzunehmen, was hinter dem Horizont liegt, ist die eigentliche Leistung des Poeten.

In seiner *Theorie der Unbegrifflichkeit* (1975) verwendet Hans Blumenberg ebenfalls die Metapher des Horizonts, um ein anthroplogisches Verständnis für die Herausbildung sprachlicher Begriffe zu entwickeln. Der Mensch ist demnach das Wesen, das sich in seiner Evolution aufrichtet und den Nahbereich der Wahrnehmung verlässt. Mit dem Blick auf den Horizont entwickelt es die Fähigkeit, auf Distanz zu agieren und Vorkehrungen zu treffen für das, was hinter dem Horizont liegen könnte. Zu dieser *actio per distans* gehört die Leistung, sich einen Begriff von dem zu schaffen, was einem unmittelbaren Zugriff entzogen bleibt. Die Antizipation dessen, was hinter seinem räumlichen oder zeitlichen Horizont liegt, bedeutet den Anfang der menschlichen

---

[3] Zürcher Bibel, Deuteronomium 34, 1.

[4] Vgl. den Brief an Georges Izambard vom 13. Mai 1871 in Rimbaud 2010, S. 21.

[5] ebd., S. 20.

[6] Rimbaud 1929, S. 51.

[7] Das französische „On me pense" (Man denkt mich) steht in einem Gleichklang zu „On me panse" (Man striegelt mich). Das „Wortspiel" ist eine Anspielung auf einen Kalauer aus einem Gespräch zwischen Voltaire und Louis XV., vgl. Rimbaud 2010, S. 21, 56.

Begriffsarbeit, die „zwischen Unbestimmtheit und typisierender Einengung" eine Erwartung für das Kommende modelliert.[8]

Das Problem, das sich für Rimbaud mit der Aufgabe stellt, etwas zu benennen, was noch hinter dem Horizont liegt, löst dieser in seinem *Seherbrief* mithilfe einer Negation: Das *Unbekannte* meint all jenes, was dem Menschen noch nicht begegnet ist. Damit wirft Rimbaud jedoch nur eine neue sprachtheoretische Frage auf: Was ist mit Bedeutung anzufangen, die sich in keiner Weise vergegenwärtigen lässt? Die Frage betrifft nicht nur die negativen Begriffe, sondern auch jene, die aufgrund der Totalität ihres Bedeutungsanspruchs überhaupt keine Vorstellung zulassen, wie dies etwa bei den Begriffen von Gott, der Welt, dem Dasein und dergleichen der Fall ist. Im Kontext von Blumenbergs *Theorie der Unbegrifflichkeit* betrifft die Frage überhaupt all jene Begriffe, „deren Realität nur im *Prozess* der Vernunft selbst begründet werden kann".[9] Solche *Ideen*, wie Kant sie nennt, zu denen etwa das Ich, die Wahrheit, die Zeit oder der Raum gehören, lassen sich ihrer Totalität wegen nicht durch andere Begriffe – in der Form von Definitionen – ersetzen. „Sie ziehen zwar Erfahrung an sich und bestimmen sogar die Richtung, in der dies geschieht, aber das vermehrt nur ihre Vieldeutigkeit und setzt sie dadurch in Gegensatz zu der in jeder Begriffsbildung angelegten Nötigung zur Eindeutigkeit."[10]

Die blanke Verfügbarkeit jener Begriffe, die auf ein Absolutes hindeuten, befriedigt noch nicht die ‚Erwartung', aus der sie einst hervorgegangen sind. Wenn eine Begrifflichkeit daran scheitert, die Wahrheitserwartung der Vernunft – etwa durch eine Vollendung ihrer Terminologie[11] – zu erfüllen, so kann der Mensch die Lücke nur provisorisch füllen, indem er etwas Bekanntes aus dem Fundus seiner Anschauung auf den Bereich des Unvorstellbaren, der ihm Unbehagen verursacht, überträgt. So springt angesichts seiner Deutungsbedürftigkeit die Metapher dem Begriff zu Hilfe und verleiht ihm durch ihre Anschaulichkeit eine Deutungsrichtung – oder wie es Immanuel Kant ausdrücken würde: eine praktische Bestimmung davon, „was die Idee von ihm [dem Begriff] für uns und den zweckmäßigen Gebrauch derselben werden soll."[12]

Solche Metaphern nennt Hans Blumenberg *absolut*, weil sie in ihrem Veranschaulichungspotenzial an der Ausdeutungsarbeit von absoluten Begriffen beteiligt sind, ohne dass sich diese Beteiligung hinreichend in logische Begriffe übersetzen liesse. *Absolute Metaphern* kommen entsprechend da zum Einsatz, wo die logische Begriffsarbeit in Aporien mündet. Das bedeutet jedoch gerade nicht, dass absolute Metaphern die Aporien logisch aufheben würden, die sie provisorisch in die

---

[8] Vgl. Blumenberg 2007, S. 10 f.

[9] ebd., S. 55.

[10] ebd., S. 56.

[11] Eine solche Vollendung war das erklärte Ziel Descartes', der mit seiner Bedingung der Klarheit eine vollständige Definierbarkeit „aller in Urteilen erfaßten Gegebenheiten" meinte, so Blumenberg 1998, S. 7.

[12] Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft,* § 59, zit. in Blumenberg 1998, S. 12.

Gegenständlichkeit hinüberretten. Sie fördern vielmehr zutage, dass das sprachliche Begriffssystem und die Beschaffenheit der Welt offensichtlich nicht deckungsgleich sind:[13] „Wenn der Logos der Welt selbst es wäre, der in der Sprache des Menschen sich ausspricht […], dürfte es nichts anderes als die im aristotelischen Sinne ‚eigentliche Rede', das *kyrion onoma*, geben."[14] Da dies nicht so ist, muss der Mensch immer wieder versuchen, mittels der uneigentlichen Rede die primären Wirklichkeitsbezüge der Sprache durch ihre sekundären Möglichkeitsbeziehungen neu zu bestimmen.

Die Metapher, die als rhetorische Figur ja eigentlich ein Mittel zur Überzeugung ist, kann somit in ihrer Übertragungsleistung einer spekulativen Funktion der Sprache zugeordnet werden. Nicht unmittelbar an ein Wirklichkeitspostulat gebunden, kann sie die Skala aller Wahrscheinlichkeiten ausloten. Wie dies dem Menschen nützen mag, wird zweifellos da fraglich, wo die Sprache hinter dem Horizont der Wirklichkeit Möglichkeitswelten entwirft, die sich nicht unmittelbar in den Horizont der Lebenswirklichkeit reintegrieren lassen; mit anderen Worten, wo Fiktionen erschaffen werden. In dieser ästhetischen Sphäre, die ebenfalls nach einer metaphorischen Logik der Übertragung funktioniert, scheint die präventive Leistung der Sprache vorderhand einmal aufgehoben. Doch geschieht es gerade hier, so Blumenberg, dass der Mensch von der Fiktion einen Anspruch an die Wirklichkeit ableitet. Er beginnt, von der Fiktion Realität zurückzufordern:

> Die ästhetische Fiktion als die Schwundstufe einer Realität, die nur in der Anspannung der *Prävention* ertragen und durchgestanden werden konnte, erweist sich als umkehrbarer Ansatz, zumindest Realität zurückzufordern, vielleicht ohne zu wissen, welche Realität dies sein müßte.[15]

In einer Weiterführung der Theorie Blumenbergs wäre eine Funktion der ästhetischen Fiktion entsprechend darin zu finden, dass sie – ähnlich wie die absolute Metapher – in Situationen des ‚Wahrheitsmangels' Handlungsorientierung leistet, ohne dass die Ansatzpunkte der fiktionalen Welt an die Realität umfassend benannt werden könnten. Ein solcher Ansatz versteht den metaphorischen Gebrauch von Sprache nicht mehr alleine unter der Prämisse seiner Hilfsfunktion im Dienste der Begriffsarbeit. Stattdessen nimmt er „in umgekehrter Richtung die Rückführbarkeit des konstruktiven Instrumentariums auf die lebensweltliche Konstitution, der es zwar nicht entstammt, auf die es aber vielfältig zurückbezogen ist", in Angriff.[16]

Eine solche lebensweltliche ‚Rückführbarkeit' – im Sinne eines Blicks in die Zukunft – ist für Rimbaud eine Voraussetzung für gute Literatur. Es ist eine Forderung, die er angesichts des Ästhetizismus unter den Pariser *Parnassiens* und ihrer Losung des *l'art pour l'art* umso dringlicher

---

[13] Blumenberg 2007, S. 87.

[14] ebd., S. 89.

[15] ebd., S. 29.

[16] ebd., S. 106.

stellen muss. Baudelaire ist für ihn zwar „der erste Sehende, König der Dichter, *ein wahrer Gott*", doch selbst Baudelaire habe leider „in einem allzu künstlerischem Milieu gelebt".[17] Angesichts der Strassenschlachten in Paris muss sich der belesene Rimbaud gerade diese Frage stellen: inwiefern er dem reichen Schatz der bürgerlich-literarischen Tradition noch irgendeine Handlungsorientierung abgewinnen kann. Fast nichts von dem, was er liest, deutet für ihn noch auf eine mögliche Zukunft der Dichtung hin.

Diese Zukunft vorherzubestimmen, darin besteht jedoch für Rimbaud gerade die Arbeit des Poeten. Im August 1871, drei Monate nach seinem *Seherbrief* an Denemy, schreibt Rimbaud sein wohl berühmtestes Gedicht *Le Bateau ivre*. Das 25-strophige, kreuzgereimte Gedicht imaginiert ein unbemanntes Handelsschiff, das vor den Ufern der Neuen Welt von der gleichgültigen Strömung erfasst und fortgetragen wird, während Indianer seine ehemalige Besatzung an den Marterpfahl schlagen. Das Gedicht beginnt jenseits des Horizonts, am Endpunkt einer grossen Kulturleistung, der Entdeckungsfahrten, die nun im Gemetzel enden. Die „Peaux-rouges"[18], die ‚Rothäute', welche die Treidler aus dem Verkehr ziehen und das Schiff von seinem Zweck des nützlichen Gebrauchs befreien, ist einerseits eine Anspielung auf die Strassenkämpfe der Pariser Kommunarden und auf die Hoffnung, die Rimbaud in ihren Kampf gegen bürgerliche Ausbeutungsstrukturen setzte.[19] Gleichzeitig treten in den ‚Rothäuten' jene „horribles travailleurs" auf, welche die Arbeit des Poeten jenseits seiner Grenzen fortsetzen.

Mit den ersten beiden Strophen lässt das Gedicht diese letzten lebenden Menschen hinter sich. Das sensationell Neue, das einsetzt, nachdem die Menschen fort sind, lässt sich im poetischen Kalkül fassen, dass in Rimbauds Gedicht das Schiff selbst zum lyrischen Ich geworden ist. Es erzählt nun von seinen Eindrücken auf hoher See und von seinem allmählichen Untergang. Doch das Wissen, das es dabei erlangt, ist kein menschliches mehr: „Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes / […] Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir."[20] Diese Leistung der poetischen Perspektive besteht darin, dass sie die Dinge ohne menschliches Empfinden verzeichnet. Die Dichtung ist ein „Aufzeichnungsorgan" geworden,[21] das sich in seiner Poetik des ‚gleichmütigen Fliessens'[22] von der Begriffslogik des Menschen, von dessen Ökonomie und Überlebenswillen abkoppelt.

---

[17] Rimbaud 2010, S. 33.

[18] Rimbaud 2008, S. 8.

[19] In dieses Bedeutungsfeld gehört auch, dass mit den „fleuves impassibles" auf die Dichter des Parnasse angespielt wird, zu denen auch Baudelaire gehörte. *Impassible* ist der Begriff für die Gleichgültigkeit, die man diesen Dichtern wegen ihres unpolitischen Rückzugs in die poetische Kunst vorgeworfen hat, so Wögerbaucher 2011, S. 322.

[20] Rimbaud 2008, S. 10.

[21] Den Begriff verwendet Trzaskalik in Rimbaud 2010, S. 81.

[22] Vgl. die „Fleuves impassibles" in Rimbaud 2008, S. 8.

Die Schifffahrt war seit der Antike ein Topos für das Leben des Menschen und zugleich für das Schreiben.[23] Sie lässt sich folglich mit Blumenberg als absolute Metapher bzw. als *Daseinsmetapher* qualifizieren. Rimbaud greift diese Daseinsmetapher auf und setzt sie unter veränderten Bedingungen fort. Er setzt eine Schifffahrt ohne Steuermann und ohne Zuschauer in Gang und schafft damit eine Versuchsanordnung, die den Ballast von Jahrhunderten über Bord wirft.

Was kann unter diesen Vorzeichen das Schiff noch bedeuten? In Rimbauds Versuch verwandelt sich das metaphorisch ‚verankerte' Schiff zu einem eigenständigen Ding des Textes und wird darin – poetologisch bewusst – einer unkontrollierten Bedeutungsgenese überlassen. „Zeichenhaftigkeit als einen eigenen Prozess, dem der Autor entzogen ist, darzustellen lernen", das ist gemäss Theisohn „das Projekt der Avantgarde in der Moderne."[24] Indem Rimbaud die absolute Metapher literarisiert, *literalisiert* er sie zugleich: er macht sie zu einem ‚eigentlichen Zeichen' des Textes.

Nachdem Rimbaud Ende des Jahres 1871 endlich im Kreise der Pariser Literaten Aufnahme fand, soll er laut einer Anekdote sein Gedicht vor dem alten Meister Théodore de Banville vorgetragen haben. Banvilles Rat, das Gedicht mit dem Satz einzuleiten: „Je suis un bateau qui…", soll Rimbaud beim Verlassen des Hauses nur mit den Worten kommentiert haben „C'est un vieux con".[25] Damit wäre jener Verachtung Ausdruck verliehen, mit welcher sich Rimbauds Schiff von den alten poetischen Gepflogenheiten verabschiedet. Im Fehlen des Vergleichs steckt gerade die moderne Sprengkraft des Gedichtes: „Das was später die Futuristen und Expressionisten fordern, die Ausmerzung des ‚wie' der Vergleiche, Allegorien, Symbole, die Unabhängigkeit des Gedichtes ist hier schon vollzogen", so konstatiert Paul Pörtner.[26] Damit wäre eine wichtige literaturwissenschaftliche Theoretisierung der absoluten Metapher auf den Punkt gebracht. Die absolute Metapher bezeichnet demnach jenen Fall, in welchem der eigentliche Referent nicht mehr erkennbar wird und die Metapher, d. h. der uneigentliche Ausdruck, alleine für sich steht.[27]

Der wesentliche Unterschied zur Gattung der Topoi wäre in der modernen Entwicklung dieser Figur, wie sie Rimbaud angestossen hat, zu fassen. Sie gründet darin, dass solche ‚für sich stehende' Metaphern die topologische Verankerung ihres Bezuges hinter sich lassen. Die kulturelle Tradition der gesicherten Referenz wird zugunsten einer neuen Unbestimmtheit aufgegeben. Damit wird die Literatur dem Impetus gerecht, die Pfade des Bekannten zu

---

[23] Vgl. Curtius 1969, S. 138, sowie Blumenberg 2011.

[24] Theisohn 2012, S. 389.

[25] Die Anekdote findet sich bei Wögerbauer 2011, S. 313.

[26] Pörtner 1963 f., S. 990.

[27] So schreibt etwa Hugo Friedrich 1967 über die absolute Metapher, dass diese nur ihre metaphorische Seite zeige, nicht jedoch die Sache, auf die sie bezogen ist. Vgl. ders.: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1967, S. 282; zit. in Neumann 1970, S. 195.

verlassen, um das *Unbekannte* anzusteuern. Die literarische Verwendung der absoluten Metapher in der Moderne, so wird diese Arbeit zeigen, ist eine poetische Antwort auf die Frage, inwiefern Sprechen über ein absolut Entzogenes noch möglich, und vielleicht einzig Mögliches, sein kann. Die moderne Literatur stützt sich in diesem neuartigen Sprechen immer weniger auf den Menschen, sondern eignet sich eine Technik an, die in ihrer operativen Autonomie einer Maschine gleicht. Die absoluten Metaphern treiben diese Maschine an, die weiterläuft, während ihre Urheber verstummend vor ihrer Grenze zurückbleiben.

Im Hinblick auf Rimbauds poetische Innovation spricht Tim Trzaskalik von einer Poetik des „zweiten Blicks". Rimbaud ‚sehe' sozusagen mit der Sprache.[28] Das ist natürlich eine Übertragung und sie funktioniert nur unter der Bedingung, dass man *Le Bateau ivre* eben doch allegorisch liest; als *Literarisierung* und als *Fortsetzung* einer absoluten Metapher. So gibt das ‚trunkene Schiff' ein Beispiel dafür ab, wie die moderne Literatur Topoi, derer sie sich bedient, einer Umwertung unterzieht. Als literarische Ausarbeitung einer absoluten Metapher macht sich Rimbauds *Bateau ivre* daran, den Begriff des menschlichen Daseins wie auch den Begriff des Schreibens, für welche die Schifffahrt topologisch steht, umzudeuten.

Die literarische Form kann dies leisten, ohne dafür neue Begriffe zur Verfügung zu haben. Aus heutiger Perspektive hat sich das Feld der Begrifflichkeit verändert. Begriffe wie das ‚Posthumane' oder die ‚Automatisierung von Kulturtechniken'[29] gehören zum Inventar einer kulturwissenschaftlichen Sprache, die aus der Arbeit an der Unbegrifflichkeit erst hervorgegangen sind. Texte wie Rimbauds *Le Bateau ivre* sind an diesem Prozess massgeblich beteiligt und haben in der Geschichte dieses Prozesses, um ein Diktum Brechts zu entlehnen, „den Wert von Dokumenten".[30] Ein solches Verständnis mag die ‚unaussprechliche Tortur' der Poesie, über deren Gebrauchswert sich gerade auch Rimbaud unklar geworden ist, nachträglich würdigen. Und es mag einer Hoffnung Ausdruck verleihen, dass das Unsagbare lediglich das ‚noch nicht Gesagte' sei.[31]

Sein Prosastück *Das Fliegenpapier* schrieb Robert Musil im Sommer 1913, also noch vor dem ersten Weltkrieg, in dem er selber diente. 1914 veröffentlichte er es unter dem Titel *Römischer Sommer (Aus einem Tagebuch)* in der Zeitschrift *Die Argonauten.*[32] Das frühe Entstehungsdatum erwähnt Musil eigens in der Vorbemerkung zu seinem *Nachlass zu Lebzeiten*, weil man den Text

---

[28] Vgl. Rimbaud 2010, S. 83.

[29] Vgl. Kittler 1995, S. 287.

[30] Brecht 1992, S. 191.

[31] Vgl. Blumenberg 2007, S. 104.

[32] Vgl. Göhler 2012, S. 150.

sonst, wie er anfügt, „leicht für erfundene Umschreibungen späterer Zustände halten könnte."[33] Musil konstatiert im Nachhinein nicht ganz ohne Stolz eine prognostische Funktion seiner literarischen Methode, mittels derer es – wie auch im Text *Die Affeninsel* – gelungen sei, Zukünftiges derart genau vorauszusehen, dass man meinen könnte, es handle sich dabei um nachträgliche „Umschreibungen" (MuN, 292). Dabei sind es ja nur Tagebucheinträge aus einem römischen Sommer, die allenfalls Zeugnis von sorgfältiger Beobachtungsgabe ablegen, nicht aber von dichterischem Weitblick. Anders als für Rimbaud bedeuten solche ‚Vorausblicke' für Musil nämlich keine besondere Leistung des Schriftstellers mehr: „Jedermann werden solche Weissagungen gelingen, der an kleinen Zügen, wo es sich unachtsam darbietet, das menschliche Leben beobachtet" (MuN, 292).

Es gibt Grund zur Verunsicherung. Werden in diesen Texten doch explizit ein *Fliegenpapier* und eine *Affeninsel* beschrieben, so kann aus solchen Betrachtungen offenbar die Zukunft, ja der Fortgang des Menschen abgelesen werden. Beschreibt der Text *eigentlich* das Sterben von Fliegen auf einem industriell gefertigten Fliegenpapier, so erblickt er in diesem Vorgang die Zukunft – eine den Menschen betreffende *Conditio*, die nur im Moment der Niederschrift noch „nichts zu sagen" hat (MuN, 292). Die literarische Methode von Musils *Bildern*, wie er die kurzen Texte nennt, stehen somit in einer deutlichen Ähnlichkeit zu Rimbauds Poetik, der am liebsten in jedem Wort eine Universalsprache, die noch nicht gesprochen wird, entdecken möchte.[34] Musils Beobachtung, dass sich zukünftige Bedeutung überall darbietet, wo sie der Blick zu registrieren weiss, entspricht der Hoffnung Rimbauds – mit dem feinen Unterschied, dass für Musil ein Blick in die Zukunft gar nicht beabsichtigt gewesen war.

Aus metaphorologischer Sicht ist *Das Fliegenpapier* noch vertrackter. Die Fliegen werden hier so oft mit Menschen verglichen, dass am Ende gar nicht mehr so klar ist, ob die Fliegen nun eine Metapher für den Menschen sind oder umgekehrt. Das Fliegenpapier wird dabei in seiner dokumentarischen Beobachtung ein derart wirklicher Gegenstand, dass sich die Fliegen nur schwer metaphorisieren lassen. Befremdlich auch, dass der Leim des Fliegenpapiers, der ja das *Unbegreifliche* darstellt, in seinem „Erkanntwerden" als menschliche Hand apostrophiert wird. Zugleich werden aber auch die Fliegen ständig mit Menschen verglichen: „ganz menschlich" sind sie in dem seltsamen „Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauergefühle des Daseins siegt" (MuN, 294).

Wenn es wirklich zutrifft, dass die Fliegen in jenem Moment „ganz menschlich" sind, so würde Menschlichkeit noch den poetischen Augenblick bezeichnen, in dem das *Unbekannte* für das

---

[33] Robert Musil: *Nachlaß zu Lebzeiten. Vorbemerkung*, S. 292 (MuN, 292). Zitate aus der Primärliteratur stehen nach der ersten Nennung unter Angabe von Sigle und Seitenzahl im Lauftext. Nähere Angaben stehen im Siglenverzeichnis der Bibliographie.

[34] Vgl. Rimbaud 2010, S. 30.

Bekannte ausgegeben wird. Die Reihe der Anthropomorphismen bezeichneten dann die Unmöglichkeit des Menschen, in einem Fliegenpapier nicht *sich selbst* zu lesen. So muss man denn zum Schluss kommen, dass in diesem Text der Mensch gleichbedeutend mit dem *Uneigentlichen* ist. *Das Fliegenpapier* beschreibt eine wirkliche Welt, in welcher der Mensch nur noch durch das, was er gerade nicht ist, bestimmt werden kann.[35]

In dieser Möglichkeitswelt, so könnte man sich im Land der Fliegen erzählen, gab es einst die Vorstellung, dass die Welt ein Buch sei, in dem man nur mit genügender Hartnäckigkeit zu lesen habe, damit sich aus ihm ein Sinn erschliessen lässt. Dieses Buch ist in der Wirklichkeit der Fliegen ein mit vergiftetem Leim bestrichenes Papier – etwas länger als ein A4-Blatt. Auf diesem Papier wird nicht geschrieben. Auf diesem Papier, auf dem sich die Fliegen nach Gesetzen der „Konvention" niederlassen, ist allenfalls noch der aussichtslose Kampf ums Überleben zu verzeichnen. Was der Mensch sein könnte, wird hier alleine noch durch eine Unmöglichkeit beantwortet. Menschlich ist in der Logik des Fliegenpapiers alleine noch der Widerstand, den die Fliegen gegen dasjenige leisten, was sich als das Unausweichliche herausstellt.

Verleiht in *Le Bateau ivre* das ‚poetische Meer'[36] durch sein ‚gleichmütiges Fliessen' dem Schiff eine maximale Beweglichkeit, so vollzieht die Poetik des *Fliegenpapiers* das Gegenteil. Durch eine fortschreitende Umschliessung werden die Bewegungen der Fliegen erst „unnatürlich" und enden schliesslich in ihrer weitgehenden Fixierung. Schon gleichen sie Maschinen: „Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen" (MuN, 295). Die Unbeweglichkeit bedeutet den endgültigen Rückzug der Fliege aus dem Felde ihrer menschlichen Metaphorisierung. Doch kurz vor dem Ende zeigt sich im letzten ‚Flimmern' noch das Ungeheuerliche:

> […] an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschenauge aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt. (MuN, 295)

Die ‚sehende' Dichtung schafft Bilder, die sich in ihrer Zeichenhaftigkeit der Kontrolle der Interpretation entziehen. In diesem Prozess verschiebt sich der wahrgenommene Horizont in den Text hinein. Mit seltsamen Augen werden dann Dinge gesehen, von denen der Mensch nichts wissen kann.

Gleicht das ‚flimmernde Organ' am Ende des *Fliegenpapiers* tatsächlich einem „Menschenauge", so stellt sich die Frage, deren Antwort bis zu diesem Zeitpunkt für selbstverständlich gehalten worden ist:[37] Wer beobachtet eigentlich dieses Fliegenpapier? Eine naive Rezeption – und jede Rezeption ist bis zu einem gewissen Grade naiv – hat wohl zuerst den Autor vor Augen. In der

---

[35] Vgl. Blumenberg 2012, S. 134.

[36] S. die Strophe 6: „Poème/ De la Mer" in Rimbaud 2008, S. 11.

[37] Gemäss Blumenberg bedeutet die Metaphorologie eine „Sistierung von Gegenwart als Selbstverständlichkeit, die den Zeitgenossen immer als das letzte Wort erscheinen wird, das zur Sache zu sagen war" (Blumenberg 2007, S. 100).

ungeheuren Perspektive dieses Textes, aus deren Warte das Menschliche ein letztes Mal bestimmt werden soll, kristallisiert sich aber ein posthumanes Schreiben heraus. Dasjenige, was den unmenschlichen Fortgang der Welt auf einem Fliegenpapier verzeichnet hat, ist kein Menschenauge. Was hier am Werk ist, besitzt die mechanische Präzision eines Filmapparates.

I. 1. Der Text als Maschine

> Haben wir einen Kunstbau spekulativer Aussagen vor uns, so wird die Interpretation uns erst dann ‹aufgehen›, wenn es uns gelungen ist, nachvollziehend in den Vorstellungshorizont des Autors einzutreten, seine ‹Übertragung› ausfindig zu machen.[38]

Durch die exemplarische Annäherung an die beiden literarischen Texte von Rimbaud und Musil ist bereits deutlich geworden, dass eine literaturwissenschaftliche Metaphorologie sich über die Unterscheidung zwischen einer absoluten Metapher im begriffsphilosophischen Sinne und ihrer Literarisierung, die ihre *Literalisierung* miteinschliesst, stets im Klaren sein muss. Eine metaphorologische Lektüre hat die Rückführung der literarischen Figuren, die im Rahmen einer fiktionalen Versuchsanordnung fortgeführt und fortgesponnen werden, auf ihre Topoi erst einmal zu leisten. Diese ‚Rückabwicklung' ist im Falle des ‚trunkenen Schiffs' zur Schifffahrtsmetapher vergleichsweise einfach, im Falle des *Fliegenpapiers* benötigt es bereits eine gewisse Abstraktionsleistung, um auf die absolute Metapher des ‚Buchs der Welt' zu gelangen. Ein solches Vorgehen muss jedoch, will es der Dynamik literarischer Texte gerecht werden, stets die Arbeit an der Unbegrifflichkeit im Auge behalten, welche durch die literarische Weiterentwicklung ihrer Metaphernbestände geleistet wird. Dabei zeigt sich in der Abstraktion, durch welche sich die literarischen Texte der Moderne von ihren metaphorischen Traditionen loslösen, bereits eine wesentliche Schwierigkeit metaphorologischer Lektüren. Durch den Grad der Unbestimmtheit, mit welcher moderne Texte ihre Zeichen ‚de-referenzialisieren', ist es leicht möglich, dass sie die Lokalisierung absoluter Metaphern gezielt untergraben oder die Frage ihrer Bedeutsamkeit schlicht marginalisieren. Nicht jedes Papier der modernen Literatur will die Welt bedeuten oder auch nur die Unmöglichkeit eines solchen Bedeutens reflektieren.

Auch die Bedeutung von absoluten Metaphern unterliegt historischem Wandel. Es ist vor dieser Grundannahme kein Zufall, dass für die vorliegende Arbeit nicht ‚das Schiff' oder ‚das Buch' zum Gegenstand einer metaphorologischen Untersuchung gewählt worden ist, sondern die Maschine. Die Gründe hierfür liegen in einem Interesse für die *Automatisierung* einer Zeichenhaftigkeit, die in den literarischen Strömungen der Moderne zu einem wesentlichen Motiv und Modus der literarischen Reflexion wird. Eine zentrale Frage dieser Arbeit lautet

[38] Blumenberg 1998, S. 91.

entsprechend, wie die Maschine als absolute Metapher zum Verständnis dieser Automatisierung beitragen kann. Daran knüpft sich noch grundlegender die Frage, weshalb die Maschine in der Moderne zu einer absoluten Metapher für das Dasein des Menschen und für sein Schreiben werden kann – und was das zu bedeuten hat.

Eine solche Fragestellung trägt einerseits der Einsicht Friedrich Kittlers Rechnung, wonach die Literatur in ihren historischen Modi der Verschriftlichung nach *Aufschreibesystemen* organisiert ist, deren Ausdrucksformen um 1900 durch die technischen Einrichtungen zur Verarbeitung und Speicherung von Daten einen tiefgreifenden Wandel erfahren.[39] Eine Untersuchung, welche die Maschine als literarische Hintergrundmetapher in den Blick nimmt, wäre dazu prädestiniert, solche medientheoretischen Interdependenzen zwischen den Produktionsbedingungen und den virulenten Bedeutungs-*Mechanismen* der Texte offenzulegen. Dabei richtet sich der Fokus dieser Arbeit jedoch nicht auf eine Bestimmung der mediologischen Praktiken, aus denen literarische Texte in der Moderne hervorgehen, sondern darauf, wie technische Transportmittel und Kommunikationsmedien in diesen Texten als Metaphern für die literarische Übertragung und Prozesshaftigkeit von Zeichen und für jenes Tier, das diese Zeichen liest, Bedeutung generieren. Die Metapher der Maschine stellt die Frage, welche Erwartungen und Handlungsanweisungen sich aus einer *entzogenen Sinnproduktion* für den Menschen noch ableiten lassen.

Im Zuge dieser Untersuchungen wird die Maschine als eine Organisationsform verständlich, die auf zwei grundsätzlich verschiedene Arten Sinn erzeugen kann. Einerseits kann die Maschine als *Modell* begriffen werden, andererseits als *Instrument* – als System von Übertragungsmechanismen in einer meist automatisierten Produktion.[40] Die Dialektik, die hinter dieser Unterscheidung steht und sich niemals abschliessend entscheiden lässt, ist für das Verständnis einer Geschichte der Technik grundlegend. Zu einem heuristischen Verständnis davon mag die Erfindung der Rechenmaschine beitragen, von der Hans Blumenberg in einem Vortrag über eine *Geistesgeschichte der Technik* erzählt.[41] Die Rechenmaschine ist demzufolge nicht von den Technikern, sondern von den Philosophen unter den Mathematikern – von Pascal und Leibniz – entwickelt worden. Dies etwa nicht mit der Absicht, das Rechnen zu erleichtern, sondern um an einem Modell aufzuzeigen, wie Rechnen im Geiste funktioniert. Die Maschine war:

> ein *Argument*, kein *Instrument* – oder erst *sekundär* ein solches. Es war also nicht der Nutzeffekt, Rechenoperationen mechanisch zu erleichtern, sondern die Absicht, das Modell für die *Erklärung* dieser Operationen zu liefern, was den Konstruktionswillen motivierte.[42]

---

[39] Vgl. die Kapitel zu *Psychophysik* und *Technische Medien* in Kittler 1995, S. 259-334.

[40] Vgl. hierzu auch Helmut Müller-Sievers 2012, S. 14, der für seine Studie über *den Zylinder* (als die zentrale kinematische Form des 19. Jahrhunderts und Grundbausatz jeder Maschine) die Lehre vom vierfachen Schriftsinn gewinnbringend auf die möglichen Verständnisse von der Maschine überträgt. Diese sind: literal (Motor), moralisch (Werkzeug), allegorisch (Übertragung), anagogisch (Befreiungs- oder Vernichtungsgrund des Menschen).

[41] Vgl. Blumenberg 2009, S. 76 f.

[42] ebd., S. 76.

In der Ironie dieser Geschichte, die darin kulminiert, dass sich die Rechenmaschine erst nach ihrer Erfindung als ein Instrument erwiesen hat, durch welches der Mensch die Operationen, die er zuvor in seinem Verstand durchführte, mechanisch externalisieren und weit über seine intellektuellen Kapazitäten hinaus erweitern konnte, zeigt sich eine Dynamik der Technikgeschichte, dessen Verständnis auch für die Lektüre moderner Texte von Bedeutung ist.

Wird in der modernen Literatur die Kontrolle über die Bedeutungsproduktion zu einem textimmanenten Faktor, dem die lebensweltliche Bestimmung entzogen bleibt, so reflektiert die Literatur damit gerade eine Einsicht aus der Technikgeschichte, „daß der Mensch ‚Ideen' nicht nur als *Derivate* metaphysischer oder physischer Gegebenheiten besitzt, sondern sie authentisch hervorbringen kann."[43] Dieser Paradigmenwechsel, der dem Menschen aus dem Erfolg seiner technischen Erfindungen allmählich ins Bewusstsein drängt, bedeutet nicht nur, dass der Mensch durch seine Kulturleistungen keine *Mimesis* mehr betreibt. Es bedeutet gerade auch, dass seinen Ideen eine Logik innewohnt, die sich mit der Lebenswelt in keinen sinnvollen Zusammenhang mehr bringen lässt. Damit bedeutet die Technik in der Moderne immer auch die Einsicht, dass den Ideen, die sich der Mensch von sich und der Welt macht, keine vorherbestimmte Gewissheit zuteil wird.[44]

Literarische Texte der Moderne können in diesem Zusammenhang als Versuch gelesen werden, einen neuen Wahrheitsgrund des Menschen bestimmen zu müssen. Diese Texte gleichen insofern *technischen Erfindungen*,[45] als ihr Nutzen und Gebrauch erst durch den Gang der Geschichte bestimmt und in Begrifflichkeit übersetzt werden kann. Die Texte gleichen Maschinen, weil in ihnen das Material und die Potenziale eingelagert sind, aus deren Übertragungslogik der Sinn, nach welchem sich dieses System organisiert, erst noch auszurechnen sein wird. Besteht das Experiment der modernen Dichtung tatsächlich aus lauter „combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu", wie es in Mallarmés *Igitur ou la Folie d'Elbehnon* (1870–73) heisst,[46] so lässt sich die absolute Metapher nicht mehr als Topos begreifen, durch welchen ein gespeichertes Wissen aufgerufen und modellhaft hingestellt wird, sondern die absolute Metapher muss in ihren literarischen Umdeutungen selbst als Maschine gehandhabt werden, aus welcher die zukünftige Evidenz erst noch zu gewinnen sein wird.[47]

---

[43] ebd., S. 65.

[44] ebd., S. 139.

[45] Vgl. Müller-Sievers 2012, S. 16, über die Metaphorologie Hans Blumenbergs: „In this view, metaphors and their extensions, allegories, are linguistic machines that help negotiate the anthropological mismatch between world and words."

[46] Vgl. Theisohn 2012, S. 388.

[47] Vgl. zum Begriff der programmatischen Dichtung Theisohn 2012, S. 369 f.

In den folgenden zwei Kapiteln werden die Ansätze zu einer absoluten Metapher der Maschine im literarischen Werk von Franz Kafka und F. T. Marinetti analysiert. Damit rücken zwei Autoren in den Fokus, die im Kontext der modernen Literatur unterschiedlicher nicht sein könnten. Bei beiden ist ein tiefgreifendes Interesse für die Maschine offenkundig. Die Gegenüberstellung zweier Autoren, die zur gleichen Zeit auf so unterschiedliche Weise literarisch tätig waren und zu denen sich auch die Forschung in völlig verschiedene Richtungen entwickelt hat, hat seinen eigenen Reiz. Mit ihrer Auswahl sei jedoch bei Weitem kein Anspruch auf Vollständigkeit impliziert. Wohl kann in Kafka ein bedeutender Intellektueller, in Marinetti ein einflussreicher Programmatiker des frühen 20. Jahrhunderts ausgemacht werden. Doch die Moderne lässt sich von allen Epochen am Allerwenigsten in einfache Skalen und Dichotomien aufteilen. So ist denn das, was die beiden Autoren miteinander verbindet und für diese Untersuchung relevant werden lässt, die literarische Beschäftigung mit der Maschine.

II. Kafka

> Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen.
>
> Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.
>
> Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.
>
> Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.
>
> Blieb das unerklärliche Felsgebirge. – Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.[48]

Der Eintrag vom 16. Januar 1918 ins *Oktavheft G*, das Franz Kafka während seines Kuraufenthalts in Zürau führte, steht in einem Zusammenhang fortlaufender Notizen und Aphorismen, doch läßt er sich ebenso leicht isoliert für sich – als einen in sich abgeschlossenen Gedankengang betrachten, dessen Ausgangspunkt der griechische Mythos von Prometheus ist. Das deutsche Wort der „Sage" bezeichnet dabei ziemlich genau, was auch Mythos im Griechischen meint: μῦθος bedeutet *Wort* oder *Rede* und entsprechend der Eigenschaft des Mythos, sein vielfältiges ‚Sagen' ungetrennt nebeneinander sprechen zu lassen, steht er im Gegensatz zum λόγος, der die Dinge durch seine Weise der Unterscheidung trennt und bezeichnet.

Freilich kann in Kafkas Skizze nur die erste der vier Sagen dem narrativen Kern des prometheischen Mythos zugeordnet werden, wie er in den mythologischen Lexika zu finden wäre. Schon mit der zweiten Sage verselbständigt sich ein Prozess der literarischen Variation, der auf ein Ende des Mythos hinauszulaufen scheint: Die Jahrtausende seiner Überlieferung werden als Grenze zu einem Wissen begreiflich, mit welchem der Mythos einstmals die Welt zu erklären verstand. Das Vergessen, das in der dritten Sage alle Protagonisten befällt, markiert einen Abbruch dieser Überlieferung. Die vierte Sage variiert die Erzählung, indem sie das Vergessen durch die Müdigkeit ersetzt, die sich über alles legt. So lässt sich Schritt für Schritt ein Abbrechen der Erzähltradition nachverfolgen.[49] Und eine Rückabwicklung der Sage auf ihre absolute Metapher des „Wahrheitsgrunds".

Die variative Reihung der vier Sagen erzählt eine eigene Geschichte. Durch das Thema der Müdigkeit liesse sich die Erzählung einer kulturpessimistischen ‚Dekadenzgeschichte' nachzeichnen, in welcher die abendländische Hochkultur, wie sie von Prometheus symbolisch

---

[48] Franz Kafka: „Oktavheft G", in: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, S. 69 f. (KNSF II, 69 f.).

[49] Vgl. Theisohn 2008, S. 619: „Zurück bleibt das Bewußtsein, daß dort einmal etwas gewesen ist, aus dem sich die Geschichte des Menschen begründen sollte."

verkörpert wird, im Untergang begriffen ist.[50] *Vergessen* und *Müdigkeit* können dabei als direkte Folge der Ereignisse in der zweiten Sage gedeutet werden: „im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln" drückt sich Prometheus „immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins" wird. Die forcierte Bewegung, welche in einer sprichwörtlichen *Versteinerung* von Prometheus endet, korrespondiert mit der abschliessenden Sentenz, wonach die Sage, „da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt", wieder im Unerklärlichen enden müsse. Prometheus, der den Menschen einst das Licht der Erkenntnis gebracht hat, ist mit seiner Sage *grund*-los geworden.

Der prometheische Mythos liesse sich somit als einen kulturgeschichtlichen Prozess erklären, in welchem Prometheus anfänglich, gemeinsam mit der mythischen Götterwelt, aus der er stammt, von der unerklärlichen Erde geschieden und nach seiner spezifischen Funktion im Mythos *aufgeladen* wird. Diese mythische *Ladung*, durch die sich Prometheus als interpretierbares Zeichen vom Kaukasus abhebt, kann jedoch nur vorübergehend, durch die *Spannung* der Sage aufrecht erhalten werden. Mit der Zeit *entlädt* sich endlich die Plausibilität der Sage und verliert ihre Deutungskraft.

Der Mechanismus der Strafe, der in regem Austausch zwischen Himmel und Erde durch deren Stellvertreter, Prometheus und Adler, als scheinbares *perpetuum mobile* betrieben wird, setzt spätestens dann aus, wenn sich Prometheus' Wunde müde schliesst.[51] Der Verschluss der Wunde bedeutet die endgültig gekappte Verbindung zu den Göttern.[52] Die Transzendenz, mit welcher der figurative Mythos das Rätsel des Menschen erklärte, ist ganz in die Immanenz des unerklärlichen Felsgebirges zurückgefallen.

Damit wäre der Motor der Sage eigentlich zum Erliegen gebracht – bliebe nicht das „unerklärliche Felsgebirge". Durch die abschliessende Sentenz, die Kafka wohl nachträglich an

---

[50] Oswald Spenglers kulturpessimistische Schrift *Der Untergang des Abendlandes* wird im selben Jahr, in dem Kafkas Notizen entstehen, in Wien erscheinen. Zum Begriff der ‚Dekadenzgeschichte' vgl. Lack 2009, S. 160.

[51] Insofern Kafkas Mythologie eine historische Perspektive einnimmt, fällt sie interessanterweise mit der historischen Beobachtung überein, dass noch vor dem 19. Jahrhundert die Rotation vor allen Dingen für die Metaphysik, die Astronomie und Theologie von Bedeutung gewesen ist. Erst im 19. Jahrhundert gerät die Rotation in den Fokus der Ingenieure, welche die rotierende Bewegung als Grundlage für die Übertragungsketten von Maschinen studieren, so Müller-Sievers: „Before the universal availability of motive power in the steam engine, the valuation of translational and rotational motion had been predominantly a metaphysical and theological business, in which straight-line motion and its embodiments belonged to the rational and human world, rotational motion to the aesthetic and divine sphere" (Müller-Sievers 2012, S. 103). In einer weiter gefassten Perspektive, als es Kafkas Bearbeitung des prometheischen Mythos zulässt, wäre abzulesen, wie die maschinenhafte Wiederholung der Strafe, die an die Bewegung der Sonne gebunden ist, den Antrieb des Mythos in der göttlichen Sphäre verortet.

[52] Man kann dieses Schliessen der Wunde auch als umgekehrten Vorgang zur Geburt interpretieren. Kafka verwendet die Geburt verschiedentlich als Metapher für einen geglückten Schreibprozess, so in einer Reflexion am 25. September 1912, zwei Tage nach der Niederschrift von *Das Urteil*: „Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele" (Franz Kafka: *Tagebücher*, S. 461 (KT, 461)).

den Anfang der Erzählung verschob,[53] wird das Gebirge als Metapher für eben jenes ‚Unerklärliche' gelesen, zu dessen Erklärung die Sage einst anhob. Der Prozess von Kafkas Prometheus-Skizze wirft am absoluten Endpunkt der Rede das Bild des Wahrheitsgrunds wie eine Frage auf. Der Grund, der Felsen, das undurchdringliche, harte Gestein, ist auf nichts anderes mehr rückführbar. Von ihr geht alles Sagen aus, sie ist auf nichts anderes mehr reduzierbar. Die absolute Metapher ist der eigentliche Motor dieser Sage.

Will man den ‚Grund' als Metapher ernst nehmen, so werden die Figuren des Mythos aus ein und demselben Material hervorgebracht, vergleichbar mit jenem Lehm, aus welchem Prometheus nach einer Version des Mythos die Menschen formt. Leben wird diesen Figuren durch ihre kulturgeschichtliche Bedeutung eingehaucht. Ist der Wahrheitsgrund eine absolute Metapher, so bedeutet das Felsgebirge deren literarische Fortführung: Als Felsgebirge wird der Wahrheitsgrund in den literalen Bildbestand des poetischen Textes überführt. Substituierung einer Totalität durch eine Metapher: erster Schritt. Umschreibung der Metapher zu einem Gegenstand des Textes: zweiter Schritt.

Mit ihrer *Literalisierung* gewinnt die Metapher eine poetologische Dimension, die sich im Werkzusammenhang Kafkas leicht als eine Konstante seiner Poetik erkennen lässt. Am 6. August 1914 schreibt Kafka in sein Tagebuch:

> Von der Litteratur aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf zu verkümmern. Nichts anderes kann mich jemals zufrieden stellen. Nun ist aber meine Kraft für jene Darstellung ganz unberechenbar, […]. So schwanke ich also, fliege unaufhörlich zur Spitze des Berges, […] schwanke dort oben, es ist leider kein Tod, aber die ewigen Qualen des Sterbens. (KT, 546)

Es ist dies offenbar eine weitere Variante des prometheischen Mythos, in welcher die poetologische Reflexion auf das literarische Schaffen zum Referenzpunkt für das prometheische Felsgebirge wird. Das qualvolle Dasein an der Spitze des Berges meint den täglichen Versuch des Schreibens. Von hier aus gelesen, erscheint der definitive Rückzug von Prometheus ins Innere des Berges als eine Art von Erlösung im Verstummen. Beinahe alles an diesem Bild ‚schwankt'. Gerade die Imagination des Todes oszilliert zwischen einem Abbrechen und einer Erfüllung des literarischen Projektes. Eindeutig ist aus dieser Tagebuchpassage alleine die Gewissheit zu ziehen, dass sich kraft der Metapher nichts über eine äussere Lebenswirklichkeit sagen lässt. Diese Lebenswirklichkeit ist Nebensache des Projektes und verkümmert zusehends.

Zwei Tage vor seiner Prometheus-Skizze schreibt Kafka ins *Oktavheft*:

> Es gibt nur zweierlei: Wahrheit und Lüge. Die Wahrheit ist unteilbar, kann sich also selbst nicht erkennen. Wer sie erkennen will muß Lüge sein. (KNSF II, 69)

---

[53] In der Handschrift des *Oktavhefts G* werden die letzten zwei Sätze durch Verweisungszeichen an den Anfang des Textes gestellt. Vgl. KNSF II, Apparatband, S. 217.

Wahrheit und Lüge ist, wie wir seit Nietzsche wissen, eine Frage der metaphorologischen Perspektive.[54] Man kann an die Metapher glauben, oder aber fragen, durch welches *Sagen* sie in unseren Kanon gekommen ist, um fortan behaupten zu können, wahr zu sein. Kafka bewegt sich in diesem Spannungsfeld, wenn er die Prometheus-Sage auf die absolute Metapher des Wahrheitsgrunds zurückarbeitet. Die mediologische Notwendigkeit der Lüge bleibt dabei jedoch bestehen. Indem das Felsgebirge in Kafkas Skizze als absolute Metapher für die Unsagbarkeit der Wahrheit lesbar wird, kann die Schrift in ihrer grundsätzlichen Widersprüchlichkeit ausgestellt werden: Sie muss ein Bild dafür finden, wofür begrifflich nichts mehr zu sagen ist. Felsgebirge und absolute Metapher stehen dabei in einer poetologischen Entsprechung. So wie das Felsgebirge verschliesst sich auch die Metapher als ein hermetisch geschlossenes System, das sich nicht mehr in den figurativen Handlungszusammenhang der Sage eingliedern lässt, vor unseren Augen. Die absolute Metapher erweist sich, mit Blumenberg gesprochen, als ein Grundbestand des Denkens, der sich „nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen" lässt.[55] Sie wird zwar durch ihren sprachlichen Kontext hervorgebracht, lässt sich aber im Fortgang der Lektüre nicht ohne Verlust in diesen Kontext zurückübersetzen.

Doch Kafkas augenscheinliche Sprachkritik bedeutet noch nicht das Ende der Lektüre. Wenn Prometheus durch seinen Eingang in den metaphorischen Wahrheitsgrund – bildlich gesprochen – eins mit der Wahrheit wird, gibt er Anlass dazu, an jener apodiktischen Unterscheidung von Wahrheit und Lüge zu zweifeln. Die Metapher führt zwar zum Absoluten, indem sie der prometheischen Allegorese ein Ende setzt: Aus ihr wird keine neue Referenz zu gewinnen sein. Das bedeutet aber noch nicht, dass sie von jeglicher Bedeutung entkoppelt worden wäre. Der Kontext, in welchem sie steht, bleibt für ihr immanentes Übertragungswerk produktiv. Und somit bleibt sie auf seltsame Weise ein *redender* Gegenstand. Obwohl sie dem Anspruch der Sage, das Unerklärliche auszusprechen, gewissermassen ein Ende setzt, gibt sie Anstoss zu folgenden zwei Behauptungen:

1. Das Feuer, das von Prometheus einst geraubt wurde, ist mit ihm ins Innere des Felsens gelangt. Der Felsen übersetzt einen Funken der Wahrheit in das autonome Zeichensystem des Textes.
2. Vorausgesetzt, Prometheus habe Eingang in den Felsen gefunden, so bedeutet dies noch kein Ende seiner literarischen Existenz. Es eröffnet erst die Möglichkeit, mit Prometheus hermetisch zu werden: den Bau im Inneren des Gebirges zu erkunden.[56]

---

[54] Vgl. Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, Berlin 1973.

[55] Blumenberg 1998, S. 10.

[56] Das Bild eines rhizomatischen Baus, wie er in Kafkas Erzählung *Der Bau* beschrieben wird, ist ein wesentliches Denkbild für Deleuze/Guattari, mit welchem sie ihre Studie von *Kafka* beginnen. Vgl. Deleuze/Guattari 1976, S. 7.

Die zwei Behauptungen, so erratisch sie auch scheinen mögen, bringen uns auf eine Spur, wie eine Literarisierung der absoluten Metapher zu lesen sein könnte. Da sie durch die Kontrollinstanz der ‚Adler' nicht länger erreichbar bleibt und nicht länger durch ihre offene Wunde mit den Göttern in Verbindung steht, wird sie zu einem abgeschlossenen System, das eine neue Form der Hermeneutik erzwingt. Erzählungen ohne eindeutiges Telos und ohne sagbaren Sinn produzieren verzwicktere Arten der Allegorie mit unerklärlichen Antriebsformen. In dem Paradigma einer unbedingten Immanenz des Wahrheitsgrunds braucht es keinen göttlichen Funken mehr, um das metaphorische Übertragungswerk in Bewegung zu setzen. Unabhängig vom transzendenten Antrieb durch die Götter birgt dieses Felsgebirge alles Potenzial für eine Maschine.

II. 1. Die Aeroplane von Brescia

Mitte September 1909 reist Kafka zusammen mit Max Brod und dessen Bruder Otto vom österreichischen Riva nach Brescia in Norditalien. Hier werden sie zum ersten Mal motorisierte Aeroplane zu Gesicht bekommen.[57] Das Flugmeeting in Brescia kann eine Reihe nationaler und internationaler Pioniere der Luftfahrt präsentieren. Namen wie Calderara, Rougier, Curtiss, Leblanc oder Blériot[58] stehen auf den Hangars geschrieben. Doch von ihren „Apparaten" ist vor dem Aerodrom noch nichts zu sehen: Die Vorhänge sind alle zugezogen und die „Holzhäuschen" stehen wie „geschlossene Bühnen wandernder Komödianten" da.[59] So beginnt Kafkas Bericht *Die Aeroplane von Brescia*, der am 29. September in der Prager Tageszeitung *Bohemia* erscheint,[60] weder euphorisch noch fortschrittskritisch, sondern als Komödie. „Ungeheure in ihren Wägelchen fettgewordene Bettler" sind die ersten Automobile, die den Besuchern ihre Arme in den Weg strecken (man merke sich das Wort ‚ungeheuer'). Vor dem Aerodrom kommen die drei Besucher „zwischen und hinter […] Tausend Fuhrwerken" (KDL, 401) zu stehen, was den Verfasser wiederum dazu verleitet, von einer nächtlichen Kutschenfahrt in Brescia zu berichten, die in einem heftigen Streit mit dem Kutscher über den angemessenen Fahrpreis endet. So verstellen am Anfang dieses Berichts eine Menge anderer Fahrzeuge, geschlossene Bühnen sowie die italienische Kavallerie den Blick aufs Wesentliche.

---

[57] Eine ausführliche Recherche zu Kafkas Besuch des Flugmeetings in Brescia findet sich bei Ingold 1980, S. 19-27.

[58] Louis Blériot hatte eineinhalb Monate zuvor, am 25. Juli 1909, als erster Mensch den Ärmelkanal überflogen. Er ist der eindeutige Held an diesem Meeting: „Nun aber kommt der Apparat mit dem Blériot den Kanal überflogen hat; keiner hat es gesagt, alle wissen es" (KDL, 408).

[59] Franz Kafka: „Die Aeroplane von Brescia", in: *Drucke zu Lebzeiten,* S. 401, 403 (KDL, 401, 403).

[60] Der Artikel erscheint allerdings in gekürzter Form, so Ingold 1980, S. 20.

Endlich im Aerodrom scheint irgendetwas mit der Grösse nicht zu stimmen: Das weite Feld ist „so groß, daß alles, was sich auf ihm befindet, verlassen scheint". Verschwindend klein dagegen der erste Aeroplan auf dem Feld: „‚Wie klein!' ruft eine französische Gruppe gleichsam seufzend." Hingegen wirkt der Apparat von Curtiss, den man hinter dem gezogenen Vorhang erkennt, „größer, als man erzählt" (KDL, 404 f.). Das Spiel mit den unerwarteten Grössenverhältnissen wird sich in dem Text weiter fortsetzen und eine Perspektive festigen, aus welcher die Aviatiker am Himmel einen „Miniaturisierungsprozess"[61] vorexerzieren, und vor ihm „klein und einsam" (KDL, 409) werden. Paradigmatisch ist dies zu beobachten, als der erste Pionier den Boden verlässt:

> […] schon rauscht der Motor des Curtiss, kaum sieht man hin, schon fliegt er von uns weg, fliegt über die Ebene, die sich vor ihm vergrößert, zu den Wäldern in der Ferne, die jetzt erst aufzusteigen scheinen. Lange geht sein Flug über jene Wälder, er verschwindet, wir sehen die Wälder an, nicht ihn. Hinter Häusern, Gott weiß wo, kommt er in gleicher Höhe wie früher hervor, jagt gegen uns zu; […]. Es ist eine vollkommene Leistung, aber vollkommene Leistungen können nicht gewürdigt werden. (ebd.)

So gerät Curtiss, der Pilot, der an diesem Tag den grossen Preis von Brescia gewinnen wird, noch während er in der Luft ist und „allein dort über den Wäldern arbeitet" (KDL, 410) in der Zuschauermenge beinahe in Vergessenheit – beinahe so, wie Prometheus in der Sage vergessen geht. Angesichts der grossen Ebene und der aufsteigenden Wälder, über denen Curtiss verschwindet, relativiert sich auch dessen „vollkommene Leistung", die im Beobachter keine Begeisterung hervorruft, sondern nur so etwas wie Mitleid. Die Wälder, die erst durch die zunehmende Entfernung des Piloten ins Bewusstsein des Betrachters rücken, bleiben vor den Augen stehen wie das unerklärliche Felsgebirge.[62] Sie stehen da, ohne einer Erklärung zu bedürfen, und bleiben stehen, während der Mensch schon lange dahinter verschwunden sein wird: „wir sehen die Wälder an, nicht ihn." Die Ahnung, die einen dabei befällt, erinnert an das Diktum Michel Foucaults, wonach der Mensch „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand" verschwinden wird, sobald die Dispositionen, nach welchen er sich konstituiert, ‚ins Wanken geraten'.[63]

Ins ‚Schwanken' gerät in Brescia erst einmal der Monoplan Blériots. In der näheren Beschreibung des Flugkünstlers am Himmel beginnt sich in dessen neuartiger *Disposition* die Grenze zwischen Mensch und ‚Apparat' zusehends zu verwischen: „[…] man sieht seinen geraden Oberkörper über den Flügeln, seine Beine stecken tief als Teil der Maschinerie fest" (KDL, 408). Das Bild ist so schlagend, dass es der Verfasser – mit Vernunft besehen – gleich noch einmal so nüchtern wie möglich sagen muss: „Was geschieht denn? Hier oben ist 20 M. über der Erde ein Mensch in

---

[61] ebd., S. 23.

[62] Wie das Felsgebirge sind auch die Wälder als Bild für eine Totalität zu fassen, die man bald ‚vor lauter Bäumen' nicht mehr sieht. Vgl. Blumenberg 2007, S. 99 f.

[63] Foucault 2003, S. 462.

einem Holzgestell verfangen und wehrt sich gegen eine freiwillig übernommene unsichtbare Gefahr“ (KDL, 409). Das ist freilich eine absurde *Conditio humana*, die sich über dem Aerodrom in Brescia präsentiert und die sich auch auf die Zuschauer entfremdend überträgt. Die Zuschauer stehen „zurückgedrängt und wesenlos“, mit gereckten Hälsen da und schwanken ebenfalls: „Man dreht sich auf seinem Sessel, schwankt, hält sich an irgendjemandem fest, bittet um Verzeihung, irgend jemand schwankt, reißt einen mit, man bekommt Dank“ (KDL, 410). Das Schwanken der Maschine scheint sich im Taumel der Menschen zu verdoppeln, die dabei nicht mehr wissen, wie ihnen geschieht und an welchem Gegenüber sie sich noch festhalten. Die Menschen stecken bereits in der Maschine fest.

„Je est un autre“, die berühmte Einsicht von Arthur Rimbaud,[64] die sich in seinem *Seherbrief* an der Reflexion über das Denken entzündet, stellt sich in Brescia während der Beobachtung eines Motors ein:

> Wieder wird die Schraube angedreht, vielleicht besser als früher, vielleicht auch nicht; der Motor kommt mit Lärm in Gang, als sei er ein anderer; vier Männer halten rückwärts den Apparat und inmitten der Windstille ringsherum fährt der Luftzug von der schwingenden Schraube her in Stößen durch die Arbeitsmäntel dieser Männer. Man hört kein Wort, nur der Lärm der Schraube scheint zu kommandieren, acht Hände entlassen den Apparat, der lange über die Erdschollen hinläuft, wie ein Ungeschickter auf Parkett. (KDL, 406 f.)

Offenbar entziehen sich die Gründe für das Anspringen des Motors, der mit Lärm in Gang kommt, als sei er ein anderer (ein anderer was?), dem kritischen Auge. Die Schraube, die angedreht wird, ist die einzige erkennbare Verbindung zum inneren Mechanismus des Motors, doch deren Übertragungsregeln entziehen sich dem Beurteilungsvermögen des Zuschauers.[65] Jede Möglichkeit der Kommunikation beschränkt sich auf eine Serie zufälliger Proben und so kann uns denn auch der „Lärm der Schraube“, der anhebt, wenn die Maschine in Gang gekommen ist, nichts weiter mitteilen, als dass der Motor ein anderer ist.

Mag Kafkas Beobachtung womöglich ein ungerechtfertigtes Urteil über den Sachverstand der anwesenden Ingenieure abgeben; auf einer allgemeineren Ebene zeichnet sie exakt jene Trennung zwischen technischer und weltlicher Sphäre nach, mit welcher Phänomenologen wie Husserl und Heidegger später die Technik der Moderne begriffen haben: als „innengesteuerten mathematisch-technischen Komplex“, der von der ihm vorausliegenden Welt radikal getrennt ist.[66] Kafka benennt diese Abtrennung des Motors von der übrigen Welt in seinem *anderen Sein*. Doch in der

---

[64] Rimbaud 1929, S. 51, in dem Brief an Paul Denemy vom 15. Mai 1871.

[65] Zu diesem Phänomen gibt es in der Literatur Kafkas weitere Textstellen. Kafka schreibt am 10. August 1912 ins Tagebuch: „Nichts geschrieben. In der Fabrik gewesen und im Motorraum 2 Stunden lang Gas eingeatmet. Die Energie des Werkmeisters und des Heizers vor dem Motor, der aus einem unauffindbaren Grunde nicht zünden will. Jammervolle Fabrik“ (KT, 428).

[66] Die Zusammenfassung stammt von Campe 2009, S. 284, der Hans Blumenbergs Metaphorologie als ‚technischen Handgriff‘ bzw. als Methode begreift, um den phänomenologischen Gegensatz von Sein der Welt und moderner Technik aus der Aporie zu helfen.

literarischen Perspektive geschieht zugleich auch etwas mit der übrigen Welt bzw. mit den Menschen, die sich in ihr bewegen.

Diese Menschen beginnen sich in den Apparaten zu verfangen und die Schraube – jenes Kommunikationsglied dazwischen – beginnt zu „kommandieren". Der durch die Schraube künstlich erzeugte Luftzug fährt „in Stößen" durch die Arbeitsmäntel der Männer und durchdringt sie im Takt der Maschine. Bereits blitzt hier die gewaltsame Imagination der *Strafkolonie* auf: eine Maschine, welche die Arbeitsmäntel inmitten der Windstille pneumatisch ‚durchstösst' und dabei ihre eigene Sprache diktiert. Der maschinelle Übergriff auf den Menschen wird durch die Anthropomorphisierung der Maschine als ungeschickter Tänzer konterkariert: „wie ein Ungeschickter auf Parkett" läuft der Apparat über die Erdschollen. Auch für die Maschine kennt der Mensch keine geeignete Sprache. Alle sind hier fremd und verfremden sich in einem chiastischen Effekt, der die Maschine menschlich und die Menschen maschinenhaft prozessiert: Die „vier Männer" verdoppeln sich am Ende zu „acht Händen", denen keine weitere Aufgabe zukommt, nachdem sie den Apparat „entlassen" haben.

Die Schraube, die in Kafkas Text metonymisch den Propeller meint, bezeichnet im Allgemeinen ein Verbindungselement, durch welches die einzelnen Teile der Maschine zusammengehalten werden. Erst der forcierte Verschluss erlaubt es der Maschine, die Übertragung einer *geradlinigen* in eine *rotierende* Bewegung – oder vice versa – kontrolliert auszuführen.[67] Franz Reuleaux, deutscher Maschinenbauer und Verfasser der Schrift *Theoretische Kinematik* (1875), verstand die Maschine in diesem Sinne als ein System von kinematischen Paaren, für die, so erklärt Helmut Müller-Sievers in seinem Buch *The Cylinder*, das folgende Umschluss-Verhältnis massgeblich war:

> […] one of their elements had to be the other's *Gestell*, the fixed element had to follow the form of the mobile element, and the joining had to exclude all other motions („freedoms") except the one that was desired. The ideal couples to meet all of these conditions were the ones where one element fully enclosed the other […].[68]

Solche *Umschlusspaare*, die sich in der Maschine zu einer Kette von zylindrischen Verschlüssen fügen, beschreibt Reuleaux in seiner kinematischen Theorie der gerichteten Bewegung, seiner *Zwanglauftheorie*. Mit dem Begriff, von dem sich das Wort ‚zwangsläufig' herleitet, theoretisiert Reuleaux all jene Formen der Umschliessung, durch welche die sechs Grade der Bewegungsfreiheiten im dreidimensionalen Euklidischen Raum auf *eine* gerichtete Bewegung

[67] Vgl. Müller-Sievers 2012, S. 3, der die Opposition von geradliniger und rotierender Bewegung in der Maschine feststellt: „This opposition – and the fact of its forced reconciliation in the cylinder – arises from an absence that for all its simplicity still is stunning: nothing on earth rotates" (ebd., S. 4).

[68] ebd., S. 34.

reduziert werden können.[69] Bewegungs*freiheiten* werden durch *Zwangläufe* auf bestimmte Abläufe festgelegt.[70]

Franz Kafka, nachdem er von der Unfall- in die technische Abteilung der *Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt* versetzt worden war, begann im Herbst 1909 zu seiner Weiterbildung Vorlesungen über mechanische Technologie an der deutschen technischen Universität in Prag zu besuchen.[71] Ausserdem hatte Kafka im Rahmen seines Jurastudiums 1905 eine Vorlesung bei Heinrich Rauchberg, Professor für Völkerrecht und Statistik, besucht, der darin wohl ausführlich über elektrische Zählmaschinen zur statistischen Erhebung, wie etwa die Hollerith-Maschine, gesprochen hatte.[72] Kafka wusste also einiges über Maschinen, was sich in seinen akkuraten Beschreibungen der Aeroplane von Brescia niederschlägt. Wenn in seinem Bericht von Blériots Flug zweimal auf die Umschliessung des Piloten in der Maschine hingewiesen wird, dann kommt darin nicht einfach eine expressionistische Hyperbel zum Ausdruck. Es wird darin vielmehr eine Sensibilität für die Schnittstelle zwischen Maschine und Mensch deutlich, an welcher der Mensch nicht nur mit der Maschine verschlossen, sondern in ihrer Verkettung selbst zu einem „Teil der Maschine" zu werden beginnt.[73]

II. 2. Am Schreibtisch

In der gesamten Szenerie des Flugmeetings in Brescia, in welcher die Beobachterposition ein gefährliches und gleichzeitig enthobenes Ineinandergreifen des Menschen mit der Maschine feststellt, sind es nicht die technischen Belange an sich, die interessieren. Die mögliche Fetischisierung der Apparate, die zeitgemässe Überhöhung der Piloten, wird von Anfang an komödiantisch gebrochen. Die Aeroplane werden in den Verbund der alten Fortbewegungsmittel eingereiht und vor dem Hintergrund der weiten Fläche des Feldes beinahe zum Verschwinden gebracht.

---

[69] ebd., S. 35 bzw. S. 36 zur „successive elimination of freedoms".

[70] Der Begriff des Reulaux'schen ‚Gestells', jenes Teils der kinetischen Maschine also, in dessen fixierender Umschliessung sich die anderen Teile bewegen können, wird später in Heideggers *Die Frage nach der Technik* (1962) als „Ge-stell" zum technologiekritischen Konzept umfunktioniert. Vgl. ebd., S. 16; Ingold 1980, S. 26.

[71] Vgl. Ingold 1980, S. 19.

[72] Vgl. Wagner 2004, S. 340. Benno Wagners Studie zu *Kafkas Kulturversicherung* ist nach dem einflussreichen Buch von Deleuze/Guattari nur ein weiteres prominentes Beispiel in der jüngeren Forschung, welche die Literatur Kafkas – vor dem Hintergrund seines amtlichen Berufes – unter Bezugnahme auf die Maschine verhandelt, so auch in: W. Kittler 1990, S. 75-163; F. Kittler 1995, S. 457-462; Theisohn 2005, S. 205-246.

[73] Die Beobachtung, dass der Mensch in der Anwesenheit der Maschine selbst zur Maschine zu werden beginnt, ist im Kontext von Kafkas Werk keine Ausnahme. Vgl. besonders den Tagebucheintrag vom 7. Februar 1912 über die Mädchen in einer Fabrik, die während ihrer Arbeit an der Maschine ihre Menschlichkeit verlieren (KT, 373 f.).

Die distanzierte, jedoch exakte Beschreibung der Apparate zielt indessen in eine andere Richtung. Sie dient, sobald sich die erste Enttäuschung über die Banalität des Fliegens eingestellt hat, als Material der metaphorischen Beschreibung von etwas *Anderem*, das sonst im Kontext des Wettkampfs und Volksfests verborgen bleiben würde. Kurz blitzt dieses *Andere* beim Anspringen des Motors auf – möglich, dass es in seinem Inneren zu finden wäre. Doch wird auch dieses ‚eigentlich' technische Problem sogleich in ein menschliches Gleichnis überführt, um figurativ besprochen werden zu können. Die Monstrosität der Maschine kann nur in der *Personificatio* gelindert werden und bleibt doch „unbarmherzig" entzogen:

> wie ein Schüler, dem man immer hilft, die ganze Klasse sagt ihm ein, nein, er kann es nicht, immer wieder bleibt er stekken, versagt. Ein Weilchen lang sitzt Blériot ganz still in seinem Sitz; seine sechs Mitarbeiter stehn um ihn herum, ohne sich zu rühren; alle scheinen zu träumen. (KDL, 406)

Kaum ist ein schöneres Bild für den Traum von der Maschine denkbar. Im Moment, in dem der Motor versagt, stumm bleibt und ein Rätsel, darf der Mensch zurück in jenen romantischen Schlaf versinken, in dessen Träumen sich seine Einbildungskraft einst selbst in den Himmel geschwungen hat. Ein Moment des absoluten Stillstands mitten am Tag der grossen Aufregung. Unscharf betrachtet, bilden Blériot in seinem Sitz und die sechs Mitarbeiter, die um ihn herum stehen, dabei das Bild eines Propellers nach. Der Mensch ahmt die Maschine nach, betreibt *Imitatio machinae*,[74] und steht in dieser Nachahmung still, als würde er nicht im Tageslicht existieren.

Die Beobachtung stützt die Behauptung von Deleuze/Guattari, wonach Kafkas Genie darin bestehe, „daß er die Menschen als Maschinenteile begreift – und zwar nicht nur, wenn sie arbeiten, sondern auch außerhalb der Arbeit, wenn sie sich ausruhen, wenn sie einander lieben, wenn sie protestieren, sich empören usw.".[75] Diese ausgreifende Verkettung bedeutet im Denkmodell Deleuze/Guattaris, dass die technischen Apparate zusammen mit ihren menschlichen Maschinenteilen immer auch Teil einer umfassenderen, *gesellschaftlichen Maschine* sind. Und entsprechend lassen sich die Apparate von Brescia ja auch ohne Weiteres in andere gesellschaftliche Kontexte verschieben: Von der Schulstube, in welcher der Maschine das Erlernen menschlicher Eigenschaften (wie jener der Barmherzigkeit) nicht gelingen will, führt uns der metaphorisch-metonymische Weg der Verkettung in die Schreibstube, gerade als sich „Rougiers grosser schwerer Apparat" in die Luft wirft:

> Rougier sitzt an seinen Hebeln wie ein Herr an einem Schreibtisch, zu dem man hinter seinem Rücken auf einer kleinen Leiter kommen kann. Er steigt in kleinen Runden, überfliegt Blériot, macht ihn zum Zuschauer und hört nicht auf zu steigen. (KDL, 411)

---

[74] Vgl. Bernd Flessner: *Imitatio machinae. Die Säkularisierung der Idee vom vollkommenen Menschen*, in: *Kursbuch „Vorbilder" 146* (2001).

[75] Deleuze/Guattari 1976, S. 112.