

NATUR ZU KUNST. KÜNSTLERMAHLZEITEN BEI TIECK, ZOLA, JOYCE, KAFKA

MARTIN JÖRG SCHÄFER

Bekanntlich handelt es sich bei Kunst um eine ›brotlose‹ Tätigkeit. Und dass viele Kunstproduzierende, zumindest seit der Ausdifferenzierung der Sphäre der Künste zu einem eigenständigen epistemologischen wie teils auch gesellschaftlichen Bereich, potenziell Hungerkünstler im wörtlichen Sinne gewesen sind, hat vermutlich nicht bloß ökonomische, sondern auch moraltheologische Gründe: »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen«, lautet ein Pauluswort, das in der von Max Weber (1864-1920) analysierten protestantischen Arbeitsethik besonders wirkungsmächtig geworden ist.¹ Denn welche ›Arbeit‹, die zum Erhalt und Funktionieren der Gesellschaft beitrüge, wäre mit der Kunst schon geleistet? »Wer nicht arbeiten will, bekommt auch nichts zu essen, sondern wird betrogen, so wie die Götter Orpheus betrogen mit einem Luftbild an der Geliebten Statt, [...] betrogen, [...] weil er Zitherspieler war, nicht Mann«², schreibt Kierkegaard (1813-1855) über den Sündenfall des Künstlers und dessen prekäre Stellung bezüglich der Menschlichkeit. Jedoch liegt dieser puritanischen Argumentation ein verengter Kunstbegriff der Autonomisierung des Diskurses zur Ästhetik zugrunde. Sind *techne*, *ars* und nicht zuletzt ›Kunst‹ doch Begriffe, die traditionellerweise für Natur in Kultur verwandelnde Tätigkeiten geläufig sind – also gerade für solche Tätigkeiten, welche Natur nicht bloß dazu bewegen, unmittelbare Bedürfnisse zu stillen, sondern das Stillen dieser Bedürfnisse vom Triebhaften loszureißen und in die Diskurse und Praktiken der Kultur einzubetten. Kunst wäre demnach, so wollen es zahlreiche Theorien von Vico über Schelling bis Beuys, die ursprüngliche, ›menschliche‹ Tätigkeit, mit welcher der Mensch sich seine Kultiviertheit bewiesen und das Naturwesen hinter sich gelassen habe. Die Figur des brotlosen Künstlers, der für sein Parasitentum bestraft wird, findet sich diskursiv gespiegelt im Künstler

-
- 1 Vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus*. (1904). Weinheim 1993, S. 128.
 - 2 Sören Kierkegaard: *Furcht und Zittern*. (1843). In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Übers. v. Emanuel Hirsch u. hg. v. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes. Gütersloh 1993, S. 23.

als Opfer einer Arbeitsethik, die ihrer eigenen Herkunft bzw. Kultiviertheit verlustig gegangen wäre.³

Unabhängig von kulturgeschichtlichen Auslegungen und Spekulationen über die Urszenen der Kultur verweisen die spiegelverkehrten Lektüremöglichkeiten vielleicht auf eine epistemologische Konvergenz, welche Begriffen des Arbeitens und des Essens zukommt. Und in dieser Konvergenz erhielte die Kunst und nicht zuletzt die Literatur eine besonders prekäre Position: Denn Arbeit und Essen konvergieren gerade, wo vorkulturelle Urszenen der Kultur (re-)konstruiert und entsprechende Anfangsmythen erfunden werden. Ihre Implikationen überlappen, wo auch Theorie und Literatur sich nicht mehr trennen lassen und ein fiktives Moment in ersterer dominant wird. In beiden Fällen, dem der Arbeit wie dem des Essens, geht es um die Aneignung und Einverleibung des Fremden an und in ein Selbst, welches sich im Akt der Aneignung meist erst als ein Selbst konstituiert – eben weil ihm die Macht gegeben ist, Anderes durch Vernichtung in Eigenes zu verwandeln. So fasst etwa Locke (1632-1704) Arbeit als Quelle des Eigentums, über die sich der Arbeiter als selbständige Person erweist und so auch das Recht erwirbt, das durch Arbeit von Natur in Kultur Umgewandelte zu verzehren.⁴

Bei Hegel (1770-1831) wird die Überwindung der Fremdherrschaft durch die vom Knecht geleistete Arbeit nach dem Muster der Verdauung gedacht; die Arbeit der Negativität ist Vernichtung und Umwandlung von Andersheit.⁵ Und bei Freud (1856-1939) weist Essen in seiner frü-

-
- 3 Allerdings betont Weber nachdrücklich, dass die zwanghafte Dimension, die den angeblich Untätigen ein Recht auf Ernährung abzuerkennen scheint, dem Pauluswort etwa in seinem mittelalterlichen Gebrauch völlig abgeht. Demnach wäre hier mit dem Satz: »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« vor allem die Verpflichtung gegenüber dem eigenen Körper gemeint, den es Gott zu Ehren zu erhalten gelte, statt ihn in einer andauernden *vita contemplativa* aufzufüttern. D. h. der Gläubige muss so viel tätig sein wie zum Nahrungserwerb und damit zur Aufrechterhaltung der natürlichen Grundbedürfnisse notwendig. Wo der Puritanismus Paulus den Imperativ zur Arbeit entnimmt, sieht Aquin Weber noch einen Imperativ zum Essen. Vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus*, a. a. O., S. 129 f.
 - 4 Vgl. John Locke: *Two Treatises of Government*. (1680-1690). Cambridge 1988, S. 287 f.
 - 5 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. (1807). Frankfurt a. M. 1986, S. 150-155.

hesten Form eine »kannibalische«⁶ Struktur auf, während er die psychische Arbeit, die aufgewendet werden muss, um sich vom Anderen zu befreien und wieder ganz zu werden – die Trauerarbeit – als Totschlag⁷ am Anderen definiert findet.

Trauerarbeit endet, wo die Andersheit des Anderen wieder vollständig angeeignet wurde. »Ist nicht jede Arbeit eine Trauerarbeit«,⁸ fragt Derrida (1930-2004) in diesem Sinne. Trauerarbeit kann nämlich als Versuch einer einverleibenden Bewältigung der Andersheit des Anderen verstanden werden, über die – so Freud, Locke und Hegel – die Arbeit, wie das Essen, bestimmt werden. Sodass in Weiterführung der Parallele auch Essen eine Trauerarbeit an der Andersheit des Anderen darstellt, in der sich ein Bedrohliches von *physis* in das Eigene und Kultivierte des Menschseins verwandelt. Aus einem triebhaften Fressen soll kultiviertes Essen geworden sein. Esskultur, *Eating Culture*, bestätigt sich selbst auch den Vollzug von »eating culture«⁹: dass Essen nicht gleich Fressen ist und mit der Nahrungsaufnahme nicht bloß die biologischen Funktionen befriedigt, sondern kulturelle Symbole, Rituale und Praktiken (re-)produziert werden.¹⁰

Doch weist diese Logik Bruchstellen auf: Eine Spannung, die Hannah Arendt (1906-1975) am Konzept der menschlichen Selbstkultivierung durch Arbeit ausmacht, mag auch für die Selbstkultivierung durch Essen gelten. Arendt zufolge kann Locke die Selbstwerdung des individuellen Menschen durch Arbeit erst zu einem historischen Zeitpunkt ausrufen, an dem die Arbeitskultur keineswegs durch die proklamierte Individualität gekennzeichnet ist: Im westlichen Europa gibt es erstmals Überproduktion. Mehr Güter werden produziert als zum Lebenserhalt der Bevölkerung notwendig – dank neuer Arbeitsformen wie Arbeitsteilung,

-
- 6 Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«. (1905). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1982, S. 37-145, hier: S. 103.
 - 7 Vgl. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«. (1917). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1982, S. 193-212, hier: S. 199 u. S. 211.
 - 8 Jacques Derrida: »Glas/Totenglocke (Auszüge)«. (1974). In: *Frag-Mente* 44/45 (1994). S. 1093-1202, hier: S. 1193. Vgl. auch Jacques Derrida: *Points de suspension*. Hg. v. Elisabeth Weber. Paris 1992, S. 269-301.
 - 9 Vgl. Tobias Döring, Markus Heide u. Susanne Mühleisen: »Introduction: Writing/Eating Culture«. In: *Eating Culture. The Poetics and Politics of Food*. Hg. v. dens. Heidelberg 2003, S. 1-16.
 - 10 Vgl. Gerhard Neumann: »Jede Nahrung ist ein Symbol«. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. In: *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Hg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1993, S. 385-482, hier: S. 392 ff.

neuer technischer Zugriffsmöglichkeiten auf Natur und, nicht zuletzt, dank der Ergiebigkeit der örtlichen Natur selbst.¹¹

Das Konzept der Selbstwerdung durch Arbeit bzw. Ernährung erhöhe sich also über einem mehrfachen Vergessen: des Umstandes, dass die Erhaltung des eigenen wie der fremden Körper durch Arbeiten wie Essen nicht bloß Eigenleistung, sondern ebenso sehr Fremdleistung oder Fremdgabe darstellt. In Arbeit oder Essen wird das sich kultivierende Subjekt befremdet – mit einer Andersheit der *physis*, einer der *techné* und nicht zuletzt einer Andersheit der anderen Menschen. Durch Trauerarbeit im Sinne Freuds sucht Essen dann nicht zuletzt diese Andersheiten zu bewältigen – und würde immer wieder damit konfrontiert, dass dieses Andere doch sein scheinbar Eigenstes erst ermöglicht.¹² In Vergessen dieser Abhängigkeit lassen Locke, Hegel und teilweise auch Freud den Arbeiter und Esser als Adam auftreten, als Einzelwesen, in erster Linie unabhängig von jenen anderen, mit denen es zu Tische sitzt und *Eating Culture* praktiziert. Ihre Urszenen der Kultur sind nicht zuletzt Szenen einer Austreibung jener Anderen, die verarbeitet und verspeist, eben einverleibt werden.

Auf eben diese Spannung zielt Freud allerdings an anderer Stelle, wenn er die frühkindliche »*Einverleibung*« im Essen zum Modell einer im späteren psychischen Leben auftretenden »*Identifizierung*«¹³ mit einem Ding der Außenwelt erklärt: Diese Person, dieses Ding oder dieses Zeichen, über das die Identifizierung operiert, wird das entstehende Subjekt als Teil des eigenen Selbst libidinös besetzen und, nunmehr nach dem Modell der Einverleibung, in die eigene psychische Struktur zu integrieren suchen. In dem Umweg über das Andere zum Selben ist aber auch angezeigt, wie Ersteres Letzterem gegenüber widerständig bleibt und nicht im Selben aufgehen wird. Denn wo verwandelt werden soll, was vorher als zukünftiges Selbes bestimmt ward, geht der auf den Anderen zielende Totschlag zuallererst auf die Selbigkeit des Selben, den das aneignende Moment immer wieder neu »kannibalisiert«. Die Andersheit des Anderen bleibt in der Einverleibung unzugänglich. Der Akt des Verarbeitens und Essens schlägt in eine melancholische Wiederholung um, die gerade im Gelingen auch stets von ihrem Anderen heimgesucht

11 Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München u. Zürich 1967, S. 119-129.

12 Pasi Falk verortet einen entsprechenden Bruch in der Esskultur zwischen den mittelalterlichen und den klassischen Epistemen im Sinne Foucaults: die streng rituelle Mahlzeit wird zu einer von und zwischen Individuen. Vgl. Pasi Falk: *The Consuming Body*. London [u. a.] 1994, S. 20-31.

13 Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, a. a. O., S. 103.

wird – und stets jene Narbe zwischen Eigenem und Anderem neu öffnet, welche der Akt des Verarbeitens und Essens geheilt haben soll.¹⁴

Ars ist nicht zum Gegenpol von *natura* geworden. Einverleibtes wird aufgestoßen. Wo Einverleibung auf Selbstwerdung zielt, exponiert sie ebenso sehr eine uneinheitliche und fragmentierte Anhäufung von Andersheiten, die das Konzept des Selbst wie seiner Kultiviertheit, das heißt Kunstfähigkeit, bedrohen. Jene Ursprungsszenen, in denen bei Locke, Hegel oder Freud Arbeiten und Essen darin übereinkommen, dass sie den Übergang von Natur zu einer Kultur der souveränen Individuen, das heißt der potenziellen Künstler, gewährleistet haben werden, überlagern und verdecken eine Verstörung, der dieses souveräne Selbst im Arbeiten wie Essen ausgesetzt ist. Die anfängliche Arbeit und das anfängliche Essen konvergieren, wo ihr Anfang zweifelhaft und prekär wird und zur Frage steht, was an Andersheit in ihnen weder verarbeitet noch verdaut werden kann.

Kafkas Hungerkünstler

In der Frage nach der Urszene des Arbeitens und Essens ist die Frage nach der Literatur berührt. – Weil es sich, wie Freud pointiert, bei einer Urszene um eine Fiktion handelt, die sich vor einen unzugänglichen Anfang geschoben hat.¹⁵ In der Urszene verwandelt sich Natur in Kultur und Fressen in Essen, wo anstelle der realen Einverleibung eine Erzählung, anstelle des Triebes ein Zeichen getreten ist. In der Urgeschichte von der Einverleibung werden die erste vernichtende Arbeit und erstes Fressen in unzugängliche Fernen gerückt – und gleichzeitig in die Richtung, in die sie von Lockes, Hegels und Freuds Urgeschichten gelenkt werden: in die der Sublimierung und Transsubstantiation vom Körper zum Wort,¹⁶ von *natura* zu *ars*, von Fressen zu Essen, von der Abhängigkeit von den Anderen zu einem souveränen Individuum. In dieser Ursprungsfiktion von *ars* sind damit die Fragen nach der Kunst und der Literatur selber angesprochen. Zur Frage steht damit auch, wie Literatur diesen

14 Vgl. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, a. a. O., S. 202-207.

15 Vgl. Sigmund Freud: »Totem und Tabu«. (1913). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 9. Frankfurt a. M. 1982, S. 287-444, s. bes. S. 438 ff.

16 Vgl. Gerhard Neumann: »Jede Nahrung ist ein Symbol«, a. a. O., S. 438-441. Vgl. Gerhard Neumann: »Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas«. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 66 (1984), H. 2, S. 347-388, hier: S. 365 f. u. S. 372.

Anfang, der ihr eigener als den anfänglichen Hunger sublimierende Sprachzeichenkette ist, inszenieren und wie sie die Verstörung durch Andersheit bewältigen oder exponieren wird, wegen der es an diesem Ursprung und statt seiner zum Erscheinen der Literatur gekommen ist.

Zur Frage steht, wie und ob die Figur des Künstlers sich beim Essen zu jener Andersheit verhalten kann, über die Arbeit und Essen sich in ihren und als ihre Ursprungsfigurationen erheben. Anhand von Künstlerfiguren ist jene Konvergenz von *ars* und Essen, am Ursprung der Kultur, zur Disposition gestellt und muss, inmitten der Kultur, neu inszeniert werden. Die Mahlzeit setzt den Künstler all jenem aus, dem Lockes erster Arbeiter sich verweigert und von dem auch die Urszene der Kunst sich letztendlich befreien müsste, soll sie wirklich zu Kultur werden: keine Kontaminierung durch *physis*, keine Kontaminierung durch bereits vorhandene Kulturtechniken, keine Kontaminierung durch die anderen.

In aller Radikalität schreibt Kafkas (1883-1924) Text »Ein Hungerkünstler« (1924) diese Gebote und ihre Paradoxien aus: »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« – die nutzlose Arbeit des Künstlers besteht gerade in der Essensverweigerung.¹⁷ Durch diese kann die Titelgestalt der Fremdbestimmung durch Fressen wie Essen widerstehen. Der Aussetzung an die anderen Menschen widersteht sie eben durchs Künstlertum: in der Trennung von Kunstproduktion und Publikum, Schaukäfig und Zuschauerraum. Dies bietet für die Kunst zunächst Auswege aus Lockes Dilemma insofern, als dass der Produzent für sich eigenständig Kultur bzw. *ars* schöpft und diese freie Schöpfung an die anderen Menschen weitergeben kann. Auch in diesem Sinne weist eine Parallelführung zum neuen Testament¹⁸ den Hungerkünstler als eine Erlösergestalt und damit die Figur eines solchen Anfangs aus. Doch wird dieser Anfang nicht von den anderen, vom Publikum, akzeptiert. Die Jüngerschaft bricht weg; die Jesusgestalt stirbt vergessen und alleine. Ihr Sterben wird exponieren, dass es sich beim Ausweg aus Lockes Dilemma um eine Antinomie handelt.

Des Hungerkünstlers Kunst besteht bereits darin, den Aporien der Urszene von *techné*, *ars* und Kunst bis zum Ende zu folgen – und ihnen so letztendlich zuvorzukommen: Die bei Freud beschriebene Selbstverfehlung der Einverleibung wird dem Wunsch nach Einverleibung Ersatz-

17 Wierlacher betont, dass es sich hier gerade um Sünde im Sinne der mittelalterlichen Auslegung – »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« – handelt. Vgl. Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart [u. a.] 1987, S. 204.

18 Vgl. Felix Greß: *Die gefährdete Freiheit. Franz Kafkas späte Texte*. Würzburg 1994, S. 91-100.

objekte des Wünschens – stets unzureichende – zur Verfügung stellen. Indem diese das Wünschen nicht befrieden, werden sie es, als Wünschen, fortlaufen lassen: in der Verwandlung des zu Fressenden in zu Essendes; in der Hervorbringung von Kultur als ihrer beständigen Selbstverfehlung. Das heißt aber auch, dass der anfängliche Akt der Kultivierung nichts so sehr wünschen und begehren muss wie seine eigene Unterdrückung.¹⁹ Unterdrückt wird die Urszene der Einverleibung. Als Wünschen nach Ersatzobjekten wird der Wunsch sich auf Dauer stellen, als Wunsch nach dem Wünschen erhalten und so die Andersheit, auf welche die Einverleibung zielt, immer wieder neu aufzeigen wie verfehlen.

Des Hungerkünstlers Wunsch hingegen zielt zwar weiter auf Einverleibung, nimmt aber weder die Urszene des Fressens beim Wort noch die Kultur des Essens, in welche die Urszene umgeschlagen sein wird. Der Hungerkünstler, der »nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt«²⁰, lebt vom in der Selbstbehauptung des im Wunsch nach Einverleibung perpetuierten Mangels. Er exponiert die Urszene der Kultur vor der Kultur.²¹ Auch die sich darin vollziehende Aufzehrung der organischen Substanz, sein notwendig eintretender Tod, kann den Wunsch nach dem Wünschen nicht völlig aus der Bahn werfen, denn »noch in seinen gebrochenen Augen war die feste [...] Überzeugung, daß er weiterhungre.«²²

Der Käfig, in dem Kafkas Hungerkünstler sein das Publikum immer mehr langweilendes Schauspiel betreibt, findet nach seinem Tode rasch einen neuen Bewohner, »einen jungen Panther«. Der Wildkatze »fehlte nichts«, ganz im Gegensatz zum Hungerkünstler. Das heißt ihr fehlt eben jenes Fehlen, welches der kulturellen Urszene eigentümlich ist. Auch die vom Schaukäfig auferlegte Fremdbestimmung löst keinen Wunsch im Panther aus und damit keinen Wunsch nach dem Wünschen. »[N]icht einmal die Freiheit schien er zu vermissen; dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreißen ausgestattete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen.«²³ Indem er die Unfreiheit des kulturellen

19 Vgl. zum »Hungerkünstler« Joseph Vogl: *Orte der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München 1990, S. 106. Vgl. zu Kafka allgemein Gilles Deleuze u. Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M. 2002, S. 68-73.

20 Franz Kafka: »Der Hungerkünstler«. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M. 1994, S. 333-349, hier: S. 349.

21 Vgl. Gerhard Neumann: »Hungerkünstler und Menschenfresser«, a. a. O., S. 369-373.

22 Franz Kafka: »Der Hungerkünstler«, a. a. O., S. 349.

23 Ebd.

Wünschens zeigt, langweilt der Hungerkünstler. Hingegen fasziniert, dass die Freiheit des Panthers ihre offensichtliche Beschränkung im Käfig vergessen macht. Die Zuschauer »umdrängten den Käfig und wollten sich gar nicht fortrühren«. Doch war am Anfang seiner Karriere ebenfalls der Hungerkünstler Objekt solcher Faszination gewesen. »[V]on Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehen«. ²⁴ Und auch ansonsten gibt es strukturelle Ähnlichkeiten von Hungerkünstler und Panther, auf Dauer gestelltem Wünschen und völliger Wunschlosigkeit. ²⁵

Der Verdacht liegt nahe, dass es sich beim Panther nicht zuletzt um ein Ersatzobjekt für den Hungerkünstler oder gar um ein Spiegelbild seiner handelt. Die Freiheit des Panthers entfaltet sich in einer vom Bereich der Zwecke und Notwendigkeiten und letztendlich jeglicher möglichen Freiheit abgeschlossenen Sphäre des Käfigs. Als bloß scheinbare Freiheit weist sie die nämliche Spannung auf, die seit Kant der autonomen Sphäre des Ästhetischen zugeordnet wird. Dem eigenen »Gesetz der Gesetzlosigkeit« nach schafft sich das Ästhetische eigene Gesetze, die sich nicht mit Nutzen, Zwecken und Notwendigkeiten des Außerästhetischen verrechnen lassen. Die Verfassung des Ästhetischen ist »zweckmäßig aber ohne Zweck« ²⁶. Seine Funktion liegt, mit einem Wort Adornos, höchstens in seiner »Funktionslosigkeit« ²⁷.

Die Autonomie des Schönen stellt diesem Argument nach eine Aporie aus: einerseits frei zu sein in autonomer Selbstverwaltung und so als Analogon zu der von Kant unterstellten menschlichen Souveränität zu dienen, und andererseits diese Freiheit nie selbst verwirklichen zu können; beruht die Eigengesetzlichkeit doch gerade vom Ausschluss aus dem Reich der Zwecke und Notwendigkeiten, an denen Freiheit sich bewiesen müsste. In der Autonomie des Schönen scheint ein unerfüllbarer Wunsch erfüllt – und reproduziert, weil diese Erfüllung scheinbar bleibt, doch bloß den Wunsch nach Freiheit, das heißt letztendlich nach der Abwesenheit von Mangel und Wünschen. So kann sich auch das Begehren der zur Schau gestellten Freiheit des Panthers dank des trennenden Gitters nicht erfüllen. Und als begehrtes Symbol der Freiheit fungiert er

24 Ebd., S. 334.

25 Es handelt sich hier also weder um die Ersetzung des Todes durch das Leben noch um das beliebige Auffüllen einer Leerstelle durch ein weiteres arbiträres Zeichen. Zu den gängigen Interpretationen des Panthers vgl. Gerhard Neumann: »Hungerkünstler und Menschenfresser«, a. a. O., S. 365 f.

26 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*. (1790). In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1974, S. 155.

27 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 337.

bloß, solange diese Grenze aufrechterhalten bleibt. Eine Vereinigung mit der Freiheit des Panthers wäre tödlich – »irgendwo im Gebiß schien sie zu stecken«²⁸ und droht zu töten und zu fressen, wer ihr zu nahe kommt – so tödlich wie jene Erfüllung des Wunsches nach seinen dauerhaft unerfüllten Wünschen, die der Hungerkünstler sich leistet.

Während die dem Panther zugeschriebene Destruktivkraft eine Antinomie des Ästhetischen an seiner Außengrenze exponiert, vollzieht der Hungerkünstler diese Antinomie im Inneren. Völlig frei macht er sich vom Reich der Zwecke und Notwendigkeiten, indem er das erste biologische Gebot, das der Nahrungsaufnahme zur Erhalt der Lebensfunktionen, verweigert. Er folgt in seinem »ästhetischen Käfig« bloß dem einzigen Gesetz des Ästhetischen, das heißt seinem schon bei Kant angelegten negativen Potenzial: zweckmäßig nach Maßgabe des Außerästhetischen zu sein, hier also auf Nahrungsaufnahme ausgerichtet – diese konkrete Zweckmäßigkeit aber zu verweigern, und überhaupt jeden sonstigen Zweck außer der Aufrechterhaltung der Verweigerung.

Während die Panther-Antinomie aber den künstlerischen Selbstzweck, Suggestion von Freiheit und Stimulation des entsprechenden Begehrens, erfüllt, zersetzt die Hungerkünstler-Antinomie das ästhetische Eigengesetz von innen. Die verwirklichte Freiheit des Wünschens erscheint dem Publikum »eines Tages« ihrerseits nicht wünschenswert, »wie in einem geheimen Einverständnis hatte sich überall geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungern ausgebildet.«²⁹ Der organische Tod, das Verhungern des Hungerkünstlers, tritt in eben dem Moment der Ersetzung durch den Panther ein. Wie lange dies Spiegelbild faszinieren, das heißt die Antinomie des Ästhetischen überscheinen kann, oder wann es dasselbe Schicksal wie den Hungerkünstler ereilen wird, lässt die Erzählung offen. Es bleibt die Trennung der Zuschauer vom »ästhetischen Käfig«, in welchem allein die Panther wie Hungerkünstler ihre Produktivität entfalten können. Die Bedingung einer Kunst, welche die Freiheit des Kulturanfangs behaupten will, liegt in der Abtrennung von den anderen. Um freie Kunst zu bleiben – ob des Fressens oder der Essensverweigerung –, muss die Mahlzeit alleine vollzogen werden. Nur so dienen *ars* und *techné* als Modelle für Kultur insgesamt.

28 Franz Kafka: »Der Hungerkünstler«, a. a. O., S. 349.

29 Ebd., S. 334.

Der Künstler muss mit anderen essen (drei Modelle)

Der Künstler bei Tisch mit anderen ist ein Ort der Spannung, an dem die Kunst selbst infrage gestellt wird und mit ihr genau die Kultur, für die sie seit ihrer Autonomisierung eintreten soll. Eine Mahlzeit eröffnet eine Szene, in der nicht zuletzt das Verhältnis der Kunst zu den anderen auf dem Spiel steht und damit, kann sie sich nicht zureichend behaupten, die Existenz der Kunst selbst und paradoxerweise auch der Kultiviertheit, die bei Tische im gemeinsamen Essen behauptet wie ausagiert wird.

An drei Modellen sei diese Spannung im Folgenden angedeutet: Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) verwandelt die Szene der Bedrohung in eine der Überschreitung: Der an Sinn und Zweck der Kunst zweifelnde Tischgenosse muss selbst zum Künstler, das heißt zum eigentlichen Menschen werden, auch wenn diese Entscheidung ihn mit Hunger bedroht. Zolas *L'Œuvre* (1886) bittet Künstler gemeinsam zu Tisch. Zunächst als eine gegen die feindliche Welt verschworene Gemeinschaft, die sich jedoch nur erhalten können wird, indem sie einen der ihren einem rituellen Ausschluss unterwirft. Das *Portrait of the Artist* (1916) von James Joyce schließlich ironisiert die Künstlermahlzeit eben als Urszene, hier eine der Kindheit: als verweigerte Initiation des Künstlers in die Welt der Erwachsenen und ihrer ›Kultur‹. In allen drei Modellen schlägt die Mahlzeit in ein Tribunal um, auch wenn sie als Familien-, Solidar- oder Repräsentationsmahlzeit beginnt.³⁰ Zu Gericht gesessen wird über die Anderen oder den Anderen, die oder der die Autonomie von Künstler und Kunstproduktion bedrohen und damit jene Kultur des souveränen Individuums, für welche die Autonomieästhetik eintreten soll. Die eingenommene Mahlzeit liefert das Bühnenbild für diese Gerichtsszene.³¹

30 Hier sei Wierlachers Einteilung von Mahlzeiten in Typen aufgenommen. Vgl. Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 53 f.

31 Im historischen Schema Falks ersetzt die verhältnismäßig offene Kommunikation zwischen Individuen zu Tische den eher rituell vorgegebenen Ablauf der Mahlzeit nicht am Individuum orientierter Kulturen. Vgl. Pasi Falk: *The Consuming Body*, a. a. O., S. 32-36.

Überschreitung (*Franz Sternbalds Wanderungen*)

Ludwig Tiecks (1773-1853) unvollendetem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* bleibt das Essen als Motiv weitgehend äußerlich, obwohl die narrative Konstellation beständig die Frage aufwirft, wie und wo der Protagonist zu seiner nächsten Mahlzeit kommen wird. Der Text betreibt eine allegorische Engführung der Motive Künstlertum und Reise. Die Ungebundenheit eines meist ziellosen Schweifens um seiner selbst willen bietet Raum für das von lebensweltlichen Zwängen befreite Refugium der Kunst wie umgekehrt das Zwanglose der Kunst die Freiheit des Reisens spiegelt. Wo die Reise zwecks Verköstigung regelmäßig unterbrochen wird, spielt das jeweilige Essen mit seinen Kontexten stets eine untergeordnete Rolle, ist aber immer Anlass zur Neuorientierung des angehenden Künstlers Sternbald. Er speist mit den Figuren, die er auf seiner Reise absichtsvoll trifft oder die ihm der Zufall zuführt. Und stets liefern Gespräch und anschließende Reflexionen eine Neuausrichtung des Kunstbegriffs und bzw. oder eine Neuausrichtung der Reise.

Im Text scheinen die beim Reisen entstehenden Begegnungen und Eindrücke die Kunst jedoch zu überlagern. Sternbald, auf Wanderjahren der Selbstfindung, wird durch das ihm Begegnende so sehr beeinflusst, dass an künstlerische Eigenproduktion nicht mehr zu denken ist: »[M]ein Gemüt ist nunmehr so verwirrt, daß ich mich durchaus nicht unterstehen darf, selber an die Arbeit zu gehen.«³² Angesichts der Überwältigung durch Andersheit ist der Künstler bereits kein eigenständiger Künstler mehr. Konsequenter folgt der Text nur manchmal seiner künstlerischen Entwicklung, zeigt ihn nur selten bei künstlerischer Produktion und verliert diese in der zweiten Hälfte völlig aus dem Blick. Dies steht jedoch durchaus im Einklang mit den Erkenntnissen über Kunst, zu denen die Hauptfigur im Laufe des Textes vorstößt: Die »Einfalt« des alltäglichen Lebens der *Bauern*, das heißt den an der Nahrungsproduktion Arbeitenden, und der *Kinder*, jener allgemeinen Menschen mit all ihren zu entfaltenden Möglichkeiten, stellt »doch nur einzig und allein die wahre Kunst«³³ dar.

Diese Einfalt besteht zunächst in einem unmittelbareren Zugang zur ursprünglichen Produktiv- und Schöpfungskraft, das heißt im romantischen Register zu Gott: »[U]nsere Gedanken an Gott [...] sind das

32 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart 1994, S. 99.

33 Ebd., S. 33.

schönste Kunstwerk, das wir hervorbringen können«, ³⁴ sodass sich in der »Andacht der höchste und reinste Kunstgenuß« ³⁵ finden lässt. Der Bauer steht dem Künstler nicht in seinem Überlebenskampf mit der *physis* Modell, sondern in der Reinheit eines als ursprünglich gedachten Bezuges zu ihr. Diese Kunst ist schon jenseits der *physis*, sublimiert in Gott. Das Künstlertum macht sich von Natur frei und wird eigengesetzlich, gerade indem es sich »den Bauern« zum Modell nimmt. Die gleichzeitig mit diesem Modell eingestandene Aufgabe der Sondersphäre der Kunst und des Einzigartigkeitsanspruch des Künstlers läuft jedoch nicht auf eine Beschränkung des Künstlertums, sondern auf seine Ausweitung zur romantischen Utopie hinaus. Jede und jeder soll Künstler sein und verständig für Kunst: »Aber wenn alle Menschen Künstler wären oder Kunst verständen [...] so wären doch gewiß alle um vieles glücklicher.« ³⁶ Sternbald ist nicht bloß einer, der Kunst versteht, sondern der die Welt um sich nur als Kunst zu verstehen weiß. Sein Blick auf die Lebenswelt und ihre funktionalen Zusammenhänge ist bereits durch und durch ästhetisiert; er nimmt sie »wie ein Bild« nach Maßgabe der Kunst wahr, »die er sonst schon öfter im Bild gesehen hatte.« ³⁷ In der Welt als Kunstwerk ist die romantische Utopie schon erfüllt, jeglicher Antagonismus wird unnötig. ³⁸

Im Motiv des Künstlers verdichten sich die mit dem Kind und dem Bauern gleichzeitig aufgerufenen wie bewältigten Motive der kulturellen Urszene: des Anfangens, der Arbeit wie der Ernährung. Insofern die Künstlerfigur schon die gesamte Spannung der kulturellen Urszene in sich eingesogen und hinter sich gelassen hat, kann diese Urszene nicht mehr die narrative Ordnung organisieren: Die Selbstwerdung des Künstlers in Auseinandersetzung mit und in der Aneignung der Welt, die der Künstlerroman traditionell zum Sujet hat, folgt dem Modell jener Kultivierung durch Einverleibung, die auch die Urszenen Lockes, Hegels oder Freuds bestimmt. Doch das Künstlertum der Sternbald-Figur steht im Text zu keinem Zeitpunkt zur Disposition, ob Sternbald nun Werke schöpft oder nicht. Zum Erhalt der organischen Funktionen notwendige

34 Ebd., S. 69.

35 Ebd., S. 72.

36 Ebd., S. 76.

37 Ebd., S. 87.

38 Vgl. entsprechend Pikuliks Plädoyer für die »Gelungenheit« des Texts in seiner Gesamtkonzeption gegenüber denjenigen Interpretationen, die seine Unabgeschlossenheit auf ein konzeptuelles Scheitern zurückführen. Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München 1992, S. 288-293.

Mahlzeiten finden keinen Eingang in den Text. Nahrungsaufnahme hat in *Franz Sternbalds Wanderungen* meist einen festlichen Anlass, zu dem auch Kunst präsentiert und diskutiert wird. Als »Konvivum«³⁹ geht das Essen dann gänzlich in der ästhetisierten Lebenswelt auf. Doch gerade die wenigen Textstellen, in denen eine Lebenswelt der Zwecke und Funktionen den Selbstentwurf als Künstler bedroht, sind mit Mahlzeiten im kleinen oder großen Kreis verbunden. Anlässlich dieser proklamiert der Text dann die künstlerische Eigenständigkeit Sternbalds, nämlich in Abkehr von einer (noch) profanen Welt.

So schlägt der Mann, den Sternbald für seinen Vater hält, auf seinem Sterbebett eine Versöhnung der Kunst mit der Welt der funktionalen Arbeit zum Nahrungserwerb vor, indem er letztgenannte der Erwerbstätigkeit angleicht:

Wir müssen arbeiten [...], weil wir einmal in diesem Leben, in diesem Joch eingespannt sind, aber darum müssen wir doch nie das Höhere aus den Augen verlieren. Sei redlich in deinem Gewerbe, damit es dich ernährt, aber lass nicht deine Nahrung [...] den letzten Gedanken deines Lebens sein.⁴⁰

Sternbald reagiert gerührt, schlägt diesen Kompromiss aber indirekt aus, mit der Verweigerung von Nahrung: »Franz aß wenig zu Mittag«. Als Bestätigung des derart vollzogenen Bruchs mit der Familie und funktionalen Welt folgt wenig später das letzte Wort des sterbenden Vaters, welches das was Natur schien zur Unnatur erklärt: »Du bist mein Sohn nicht, liebes Kind.« – Markanterweise während die (Pflege-)Mutter den Raum verlässt, um »Gemüse zu holen zur Abendmahlzeit«.⁴¹ Die Stimme eines Gesetzes der Arbeit und der Ernährung spricht und zieht sich im Sprechen zurück in dem Moment, in dem auch die arbeitende und ernährende Funktion einer primären Gastfreundlichkeit sich zurückgezogen hat. Entsprechend wird Franz von der mit Drohung gemischten Trauer der Pflegemutter um seinen Abschied nicht mehr berührt werden: »Malen ist ein unsicheres Brot«.⁴² Denn die Verbindung zu Arbeit und Brot und allem, was an ihnen die Eigenständigkeit der Kunst zur Frage werden lassen könnte, ist bereits gekappt.

Bereits von Beginn des Textes an steht die Stimme Sternbalds für ein Selbstgesetz der Kunst ein. Gerade in seiner Unentschiedenheit bezüglich der Verwirklichung dieses Gesetzes verteidigt er es umso heftiger gegen

39 Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 54.

40 Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, a. a. O., S. 48.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 52.

das Gesetz der Arbeit und Ernährung, auch wo dieses ihm, gleich der Figur der Pflegemutter und gleich einer ersten Gabe der Natur, gastfreundlich offen ist: Nach einem »Mittagessen«⁴³, zu dem ein reicher bürgerlicher Gönner ihn einlädt, macht er diesem, vom »vielen Wein« »ungemein erhitzt«, drastisch klar, dass er sich »nimmer zu diesem kunstlosen Leben bequemen könnte« und sich »in seiner Armut glückseliger«⁴⁴ schätzt als den im Leben der Zwecke und Funktionen erfolgreichen Gastgeber. Dass die Unabhängigkeitserklärung ganz im Einklang mit der Tendenz des Erzählten und der poetologischen Machart des Romans steht, überdeckt jedoch einen ihr innewohnenden performativen Widerspruch. Ist sie doch stimuliert durch die kulinarischen Gaben jenes Anderen, von dem eine Unabhängigkeit proklamiert wird.⁴⁵

Ebenfalls der Wein regt Sternbald gleich in der ersten Essensszene des Textes an, die funktionale Welt mit der eigenen Kunstidee zu infizieren. Diese ist als Fest für sich alleine anlässlich Sternbalds Auszugs in die Welt angelegt. In ihr kommt es zum ersten Mal im Text zum romantischen Einklang zwischen Künstlerfigur und der zu ästhetisierenden Welt, welche zuvor noch als neu und fremd wahrgenommen wurde: »Er breitete seine Tafel aus und aß mit Wohlbehagen von seinem mitgebrachten Vorräte, er fühlte jetzt nur die schöne ruhige Gegenwart, die ihn umgab.«⁴⁶ Einem des Weges kommenden »Schmiedegesellen« namens Messys gegenüber bietet er, nun seinerseits gastfreundlich, Platz und Wein und wird schnell in ein Gespräch über die Kunst verwickelt: »Und könnt Ihr Euch denn davon ernähren?«⁴⁷ lautet der eine Einwand. Dass der Kunst im Unterschied zum gerade verspeisten Essen »zur Not entbehrt werden könnte«⁴⁸ der andere. Sternbald führt den nichtfunktionalen Anspruch der Kunst als Gegenargument an und wirkt so überzeugend, dass der Schmied eine Konversion durchmacht: Das nächste Mal wird ihn Sternbald treffen, als er seiner abschließenden Versuchung durch das bürgerliche Leben ausgesetzt ist. Ein kunstliebhabender Kaufmann will Sternbald mit seiner Tochter vermählen. Doch ist die in Messys verliebt und der inzwischen nicht mehr statthaft. Durch Sternbalds Worte beim gemeinsamen Mahl selbst zum Künstlerdasein bekehrt, fristet er nun, als

43 Ebd., S. 36.

44 Ebd., S. 39.

45 Zur Struktur und Eigenart der Gastfreundschaft vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft*. Übers. v. Markus Sedlaczek u. hg. v. Peter Engelmann. Wien 2001, S. 13-34.

46 Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, a. a. O., S. 21.

47 Ebd., S. 22.

48 Ebd., S. 23.

Autodidakt, in der Tat ein Dasein als Hungerkünstler. Sternbald greift ein und trifft den potenziellen Schwiegervater »bei einer Flasche Wein und bei guter Laune«. ⁴⁹ Dass Sternbald für Messys Talent bürgt, macht die glückliche Ehe möglich und bündigt die letzte Verführung, der Sternbald sich durch die Welt des Unkünstlerischen ausgesetzt sah. ⁵⁰

Sternbald ist zum Erfüllungsgehilfen seines eigenen Gesetzes geworden: das der Verwischung der Differenz von Kunst und funktionalem Leben. Wo er bei der seinen Auszug in die Welt eröffnenden Mahlzeit das Gesetz der Kunst verkündet hat, kann das funktionale Leben ihm nicht mehr zu nahe treten. Auch hier beruht die romantische Verkettung glücklicher Zufälle jedoch auf einem Missbrauch der Gastfreundschaft und einem performativen Konflikt zwischen Sprechakt und Geäußertem, da Sternbald seinem Gast in der Anfangsszene des Romans doch die eigenen Sitten aufdrängt. Diese bestehen in eben der Eigenlogik der Kunst und deren Loslösung von Andersheit, etwa von jenem Genuss der Nahrung und des Weins, aus dem heraus Messys erst dem Eigengesetz der Kunst unterworfen werden konnte.

Von dieser Stelle an kommt es im Text in erster Linie noch zu Gemeinschaftsmahlzeiten mit jenen Reisebekanntschaften, die entweder den Liebeshandel antreiben, welchen der Roman als zeitweiliges Ersatzsubjekt entdeckt, und denjenigen, die nicht nur später seine selbst nach dem Gesetz der Kunst lebenden Freunde werden sollen, sondern von denen sich einige auch als verlorene Familienangehörige entpuppen ⁵¹: Das Künstlertum produziert im und als Roman seine eigentliche Familie – wohl auch als ursprüngliche Ernährerin. Der Text lebt von der Kunst allein. Die Nahrungsproduktion und -konsumption wird in die Eigenwelt der Kunst sublimiert. Mahlzeiten dienen dazu, Spuren einer anderen Welt zu tilgen, sei es durch gewaltsame Grenzziehungen, sei es durch Niederreißen der Grenzen und Überwältigung, vielleicht auch Einverleibung, des Tischgenossen. Zwar mögen *Franz Sternbalds Wanderungen* als Muster einer romantischen Ästhetisierung der Lebenswelt gelten, ⁵² »bei Tisch« jedoch bekommt die ursprüngliche Kultivierung, welche Kunst als *ars* und *techné* verspricht, Probleme, sich über ihr unkultiviertes Anderes zu erheben.

49 Ebd., S. 187.

50 Ebd., S. 185 ff.

51 Ebd., z. B. S. 286.

52 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1989, S. 99-105.

Austreibung (L'Œuvre)

Im Bohème-Milieu, das Émile Zolas (1840-1902) *L'Œuvre* nachzeichnet, ist die Nahrungsaufnahme ein beständiges Thema, zumindest in der Kommunikation zwischen den Künstlern. Fast »crevé la faim«⁵³ zu sein, grenzt den authentischen Künstler im Paris des zweiten Kaiserreichs vom Bourgeois ab. Künstlertum kann jedoch bloß behauptet werden, wenn der Hunger innerhalb der Künstlerbiografie zu einem Ding der Vergangenheit gewandelt wird. Denn auch für das geschilderte Bohème-Milieu wie für die naturalistische Konzeption des Romans gilt die modellbildende Kraft von Kunst als *ars*, die die Menschheit insgesamt zu ihrem großen Werk führen soll: »En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée.«⁵⁴ Dass Claude Lantier, dem Protagonisten des Romans, die Anerkennung als Künstler versagt bleibt, wird nicht zuletzt an der zunehmenden Ärmlichkeit seiner Mahlzeiten überdeutlich signalisiert ebenso wie am Verhungern seines Sohnes, das genau so sehr organischer Natur wie emotionaler Vernachlässigung geschuldet ist. Claude und seine Frau opfern das Kind, in der Nacht einer großen künstlerischen Niederlage Claudes beim Pariser Salon gezeugt, jenem passionierten Kunstschaffen, dem Claude wenig später auch selbst durch eigene Hand zum Opfer fallen wird.

Dem Essen der Künstler kommt damit im Projekt Zolas ein bezeichnender Zwischenstatus zu. Die nämliche Claude-Figur entwickelt in einem im Rougon-Macquart-Zyklus vorgeordneten Roman, *Le Ventre de Paris* (1873), eine Klassenkampfallegorie, welche die Entgegensetzung von Bürgertum und Proletariat anhand ihrer Ernährung naturalisiert: Für Claude gibt es »la bataille des Gras et des Maigres«⁵⁵, wobei die einen, die Bürger, immer fetter, die anderen, die Arbeiter, immer dünner werden. Beschreibungen von Mahlzeiten symbolisieren stets die gesellschaftliche Verankerung der Figuren.⁵⁶ Da Statusveränderungen im Schreiben Zolas nicht vorgesehen sind, werden entsprechende Übertritte

53 Émile Zola: *L'Œuvre*. Paris 1996, S. 451.

54 Émile Zola: »Refus du fatalisme«. (1880). In: *Le roman naturaliste*. Hg. v. Henri Mitterrand. Paris 1999, S. 96-98, hier: S. 98.

55 Émile Zola: *Le ventre de Paris*. Paris 2002, S. 301.

56 Bei Zola ist Essen »always an ideological statement«. In: Karin Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Eßkultur in Literatur und Gesellschaft des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a. M. 2000, S. 422.

bestraft.⁵⁷ Einer Sonderstellung des Künstlertums bleibt es zu verdanken, dass der hungernde Künstler potenziell zu einem satten werden kann.

Die Sättigung des Künstlers allegorisiert ihrerseits nicht nur den Erfolg seines künstlerischen Entwurfs, sondern die Rettung der Gesellschaft insgesamt durch das anbrechende wissenschaftliche Zeitalter. Dessen Erkenntnis lautet, so die Figur des naturalistischen Schriftstellers Sandoz: »[L]a pensée est le produit du corps entier« – nicht nur eines sublimierten Geistes, sondern eines gesunden, das heißt wohlgenährten Organismus. Die »poussée d'un nouvel art«⁵⁸, welche in dieser poetologischen Selbstbeschreibung des Romans wie des ganzen Zyklus' logisch aus der organischen Gebundenheit des Denkens folgt, muss sich also nicht zuletzt auf die gesunde und ausreichende Ernährung beziehen. Schon aus diesem Grund wird der Künstler, der Hungerkünstler bleibt, mit seinem Projekt, und der ganzen an ihm hängenden Reformierung der Gesellschaft, gescheitert sein wie im Falle Claudes. Dessen revolutionärer Anspruch besteht zu Anfang des Textes frappantermaßen darin, »une botte de carottes«⁵⁹ in höchstem Realismus malen zu wollen. »Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution.«⁶⁰ Claude gelingt dieses Bild aber nicht. Der Schriftsteller Sandoz hingegen wird es im Verlaufe des Textes erreichen, seinen Gästen nicht mehr mit Wasser versetzten Wein anzubieten,⁶¹ sondern »curiosités gastronomique, venues des quatre coins du monde«⁶². Modellhaft findet sich in solcher Mahlzeit das vom Text proklamierte Verhältnis des Künstlers zu den Anderen, zur Gesellschaft, abgebildet. Aus dem Hungerkünstler wird ein Mann, »dont la gourmandise était le seul vice«⁶³ und der die Welt von dieser Schlemmerei, seinen Werken, ernährt und reformiert.

Nur geht die zweite geschilderte Mahlzeit bei Sandoz im Unterschied zur ersten ärmlichen mit einem Eklat aus. Das Projekt einer gelingenden Miniaturgesellschaft misslingt und endet im Streit. Dies Scheitern steht einerseits im Einklang mit den meist von Sandoz vorgetragenen metapoetischen Passagen des Romans, die immer wieder bezweifeln, ob das kulturelle Reformprojekt gelingen wird oder die künstlerischen Anstrengungen im Bunde mit der Wissenschaft nur »une transition«⁶⁴ darstellen,

57 Vgl. ebd., S. 416 f.

58 Émile Zola: *L'Œuvre*, a. a. O., S. 249.

59 Ebd., S. 100.

60 Ebd., S. 101.

61 Ebd., S. 151.

62 Ebd., S. 441 f.

63 Ebd., S. 441.

64 Ebd., S. 485.

die jederzeit auch ins Leere oder in eine Regression führen kann.⁶⁵ Andererseits ist das Scheitern aber auf jene epistemologische Reibungen zurückzuführen, die entstehen, wenn Künstler »zu Tische« gehen, und die hier verstärkt auftauchen, denn Sandoz hat seine Künstlerkommune geladen. Die Szene jener ehemaligen Bohème, aus der er und Claude hervorgegangen sind. Zu einer Bohème gehören die Teilnehmenden allein schon wegen ihres fortgeschrittenen Alters nicht mehr.⁶⁶ Sie sind teils gescheitert; teils haben sie sich ökonomische Nischen zum materiellen Überleben geschaffen; teils haben sie wie Sandoz einen Erfolg, der ihnen durchaus Zutritt zur Bourgeoisie verschafft.

Das Essen im Hause Sandoz ist durchaus eine bürgerliche Repräsentationsmahlzeit, ganz nach den Regeln und Ritualen der ehemals verhassten Klasse.⁶⁷ Sie erfüllt die Funktion der »bürgerlichen Besuchsmahlzeit«, in der schichtenspezifische Zusammengehörigkeit behauptet und im gemeinsamen Essen vollzogen wird.⁶⁸ Um sich im Essen als erfolgreiche, das heißt wahre, Künstler zu bestätigen, muss paradoxerweise der Übertritt zur Bohème inszeniert werden – und dies kann nur durch eine neue Abgrenzung geschehen, die auf den Hunger der Vergangenheit zielen muss. Die Mahlzeit schlägt in die Suche nach einem Sündenbock um, der aus der gelingenden Gemeinschaft ausgetrieben werden muss – und gerade in diesem Umschlag scheitert das Mahl.

Dabei sollte die Künstlermahlzeit eine Urszene der Bohème wiederholen. In ihrer Anfangszeit lädt Sandoz die Freunde zum wöchentlichen Mahl; hier versammeln sich »tous révolutionnaires, animés de la même passion de l'art«.⁶⁹ Als anfänglich im Sinne von wild, gefährlich und »primitiv« werden sie auch von der alten Kultur in ihrer Erstarrung wahrgenommen: Claude, damals »autorité«⁷⁰ der Gruppe, erscheint Außenstehenden wie »le chef redoutable d'un clan de sauvages«.⁷¹ Dieser wird bei seinem Festmahl gezeigt, trotz dessen kulinarischer Dürftigkeit

65 Ebd., S. 482 ff.

66 Vgl. Emilie Sitzia: *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. Åbo 2004, S. 47.

67 Vgl. Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier*, a. a. O., S. 593. Vgl. Jutta Klose: *Tafelfreud und Liebesleid in der Bourgeoisie: Essen und Trinken bei Balzac, Flaubert und Zola*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1987, S. 195.

68 Vgl. Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier*, a. a. O., S. 587.

69 Zola: *L'Œuvre*, a. a. O., S. 113.

70 Ebd., S. 153.

71 Ebd., S. 147.

eine ausgelassene Feier – »[o]n n'en laissa pas«⁷² –, während der die im Mahl zu bekräftigende Vereinigung in Abgrenzung von den Nichtkünstlern gelingt.

Der Reinszenierungsversuch steht jedoch im Zeichen des Scheiterns Claudes. Zwar hat sich eine an seine Kunst angelehnte Malweise inzwischen durchgesetzt: »L'art de demain sera le tien, tu les as tous faites«, betont Sandoz. Doch er verfehlt den Anspruch an Autonomie, den Claude aus der Kunst ableitet und für sich selbst nicht erreicht hat: »Qu'est-ce que ça me fout de les avoir faits, si je ne me suis pas fait moi-même?«⁷³ Beim Abendessen befindet sich die ehemalige Autorität entsprechend in einem unbeteiligten Dämmerzustand, aus der sie nur selten mit der Frage nach dem Erfolg ehemaliger Kumpanen erwacht. Doch diese Fragen unterminieren den bürgerlichen Kodex des Tischgesprächs, der Kommunikation über Berufliches streng verbietet.⁷⁴

Die in der Rede über abwesende Künstler benutzten Metaphern weichen bereits von der angestrebten Kultiviertheit des Essens ab, wenn es heißt, »ils vont se manger, j'espère bien!«⁷⁵ An dieser Stelle kann die Hausherrin die Kommunikation noch in bürgerliche Gefilde zurücklenken und um »un peu de recueillement pour les raviolis«⁷⁶ bitten. Doch weitere Äußerungen Claudes stimulieren einen Reigen nunmehr gegenseitiger Schuldzuweisungen, der sich nicht mehr bändigen lässt. Der hochkultivierten Mahlzeit, bestehend aus »potage queue de bœuf, des rougets de roche grillés, un fillet aux crêpes, des raviolis à l'italienne, des gelinottes de Russie, et une salade de truffes«⁷⁷ und noch vielem mehr, stehen »la férocité dans la lutte« und ein »besoin de se détruire« gegenüber, wie sie in der kulturellen Urszene dem Fressen des Anderen eigen sind. Das Tun des Künstlers Claudes stiftet aber keine Kultur, sondern deren destruktives Gegenteil: »[U]n mot les rejetait les uns sur les autres, acharnés«.⁷⁸ Der Streit bewirkt eine Entkultivierung der Mahlzeit: »[L]a table semblait s'être incendiée, avec la débâcle des son couvert«.⁷⁹

Was als Selbstinzenierung des Künstlers als besserer Bürger geplant war, nämlich als Schöpfer und erster Bewohner der Kultur, lässt bürger-

72 Ebd., S. 151.

73 Ebd., S. 411.

74 Vgl. Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier*, a. a. O., S. 597.

75 Zola: *L'Œuvre*, a. a. O., S. 449.

76 Ebd., S. 450.

77 Ebd., S. 442.

78 Ebd., S. 451.

79 Ebd., S. 452.

liche Esskultur in ein Fressen umschlagen, das auf symbolischer Ebene auf ein Opfer unter den Teilnehmenden zielt, welches nun seinerseits gefressen, das heißt zerstört, werden muss. Der ehemalige »Häuptling« Claude wird zum Schuldigen für den bürgerlichen Misserfolg seiner meisten Kumpanen erklärt: »C'est Claude qui nous a tué. [...] [I]l ma bien volé mon originalité!«⁸⁰ Doch die letztendliche Austreibung Claudes scheint fast zufällig. Die Freunde, die »semblent se mordre«, reißen Claude; sie sind in »cet enragement dans la lutte pour la vie«⁸¹ verstrickt. Die Urszene bei Locke, Hegel oder Freud proklamiert dieses Rasen als ersten Akt der Kultur, operiert aber unter Ausschluss von Andersheit.

Beim gemeinsamen Mahl sind die Künstler mit Andersheit konfrontiert – nicht zuletzt der der anderen Künstler mit dem gleichen Anspruch auf ursprüngliches Schaffen. Die von Locke, Hegel und Freud betonte Sublimation wird von ihrem Vergessen der anderen eingeholt und als Destruktion ausagiert. Denn sobald der Sündenbock aus- und niedergemacht ist, beruhigt sich der Aufruhr: »[I]ls se remirent à ricaner, en échangeant un regard«.⁸² Die eigene unmögliche Position zwischen behauptetem Künstlertum und angestrebtem wie verachtetem Bürgertum scheint vergessen, wo man sich des Schuldigen entledigen und so die Synthese von beidem behaupten konnte. Ebenso vergessen ist, dass sich die eigene künstlerische Leistung, der wahre erste Akt, dem Schuldigen verdankt.

Das Gelingen der Austreibung zerstört jedoch das soziale Projekt, das es konstituieren sollte. Der »rêve d'éternité« zerbricht, den Sandoz an das Zusammenkommen bindet und der dem poetologischen Ziel des Romans von einer Reformierung der sozialen Welt parallel geführt ist. Der Gastgeber muss das Scheitern der Künstlerkommune einsehen, die nicht gemeinsam essen kann, sondern einen der ihren fressen muss: »Nous ne les inviterons plus à dîner ensemble, ils se mangeraient.« Der symbolischen Zerfleischung Claudes folgt wenig später sein Selbstmord im Realen vor seinem letzten, gescheiterten Versuch eines Werks. Sandoz und seine Frau isolieren sich von der eigentlich zu reformierenden Gesellschaft: »[C]loîtrés dans la haine du monde«.⁸³

Dass den Hass der Welt selbst entfesselt, wer Künstler zur gemeinsamen Mahlzeit lädt, lässt die immanente Ebene der Narration nicht durchscheinen. Das in ihren epistemologischen Voraussetzungen angelegte Scheitern der Künstlermahlzeit bietet eine Ausrede, sich von jener

80 Ebd., S. 454.

81 Ebd., S. 453 u. S. 454.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 459.

Andersheit abzugrenzen, die – in denjenigen, mit welchen man isst – für den Künstler zum Problem wird. Die Lösung dieses Problems kann der Künstler Sandoz aus seiner ästhetischen Enklave heraus in die ferne, epistemologisch unerreichbare, Zukunft aufschieben. Der Roman schließt mit seinen ernüchterten, aber künstlerisch pflichtbewussten Worten am Grab Claudes, für dessen Tod er zwar nicht in der Handlung des Romans, sehr wohl aber von der Logik seiner poetologischen Rahmung her mitverantwortlich zeichnet: »Allons travailler«.⁸⁴

Kindheit (*A Portrait of the Artist as a Young Man*)

A Portrait of the Artist as a Young Man von James Joyce (1882-1941) ironisiert die Szene der Abgrenzung von den Anderen, über die sich Künstlertum inszeniert, eben indem sie die Vorgeschichte eines Künstlers erzählt. Der Titel leitet fehl oder ist zumindest recht weit gefasst. Lediglich das letzte von fünf Kapiteln zeigt den Künstler wirklich als jungen Mann, welcher auch bereits eine recht ausgefeilte Kunsttheorie entwickelt hat. Die anderen vier Kapitel beginnen mit der frühkindlichen Erfahrung eines ersten verbalen Weltzugangs und enden in der späten Jugend mit der Entdeckung der künstlerischen Berufung. So wie der Titel die Vergangenheit einer Künstlerfigur evoziert, spielt ein Großteil des Romans in einer Vorvergangenheit, aus der retrospektiv alles auf das Künstlertum der Hauptfigur zuzulaufen scheint. In der im ersten Kapitel beschriebenen Familienmahlzeit, an der Stephen als kleiner Junge teilnimmt, steht daher bereits jene Abgrenzung von den Ansprüchen durch Andersheit auf dem Spiel, mit der Stephen als junger Künstler sein Künstlertum in erster Linie definiert: durch die Absonderung von den anderen und ihren Gebräuchen des »marketplace«⁸⁵, das heißt der gewöhnlichen Gebräuche, die doch auch das organische Leben erhalten. Gleich Kafkas Hungerkünstler und Panther ist er »[a]lways alone«⁸⁶. Doch Stephens Unabhängigkeitserklärung bleibt mehrdeutig: »This race and this country produced me, he said. I shall express myself as I am.«⁸⁷ Nämlich als ein Ich, dass sich gegen biologische und nationale Determination behauptet, und doch in seiner Selbstschöpfung von dieser Deter-

84 Ebd., S. 489.

85 James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Bedford, Massachusetts 1993, S. 164.

86 Ebd., S. 176.

87 Ebd., S. 177.

mination abhängt und in seiner behaupteten Autonomie immer wieder von ihnen eingeholt wird.

Eben mit »this race and this country« sieht der junge Stephen sich in besagter Essensszene konfrontiert. Diese ist überdeutlich als Urszene gekennzeichnet. Stephen, der Stammhalter, darf zum ersten Mal am weihnachtlichen Familienessen mit Gouvernante und Nachbarn teilnehmen und wird so in die Erwachsenenwelt eingeführt. Über das Sprechen des Tischgebets wird er zwar in die Rituale der Mahlzeit integriert, bleibt aber ansonsten Beobachter. Die Urszene seines Erwachsenendaseins erlaubt ihm jene Abgrenzung, über die er später auch seinen Status als autonomer Künstler behaupten wird. Zu beobachten gibt es aber an der politischen Diskussion bei Tisch, dass »this race and this country« keinesfalls eine Einheit darstellen, sondern von internen Konflikten zerrissen sind.

Der Streit entzündet sich am Schicksal Parnells, Führer der irischen Unabhängigkeitsbestrebungen gegen Großbritannien. Das reiche Festessen steht im Zeichen einer Kolonialmacht, die die »great famine«⁸⁸ in der Kolonie nicht bekämpft hat und die Essenden so auch noch im gegenwärtigen Mahl mit potenziellem Hunger bedroht. Gleichzeitig liefert das christliche Fest den Anlass des Streitgesprächs. Im Unterschied zur Kolonialmacht bildet die Kolonie zwar eine katholische Monokultur, aber die machtvolle örtliche Kirche hat sich durchaus mit den Machthabern arrangiert. An Parnell scheiden sich bei Tisch die Geister, weil der persönliche Lebenswandel des Politikers nicht mit den kirchlichen Dogmen übereinstimmt. Die Weihnachtspredigt, von der die Familie zurückgekehrt ist, wird landesweit zum Anlass genommen, von der Kanzel zu einer Abkehr von Parnell aufzurufen. Der dem Nationalismus anhängende Vater und die der priesterlichen Autorität anhängende Gouvernante gehen mit den entsprechenden Argumenten – »priestridden Godforsaken race« gegen »traitor to his country«⁸⁹ – nicht nur verbal aufeinander los.

Der Konflikt wird mit verteilten Rollen auf Ebene der Essenszuteilung fortgesetzt, auf der die Figur des Vaters, nun ihrerseits Kolonisator, die Figur seiner Untergebenen zu vergessen vorgibt, also mit Hunger bedroht. Als er den angeblich unabsichtlichen Fehler mit angeblichem Bedauern korrigieren will, verweigert die Gouvernante das Essen.⁹⁰ Sie nimmt, in ihrer Abhängigkeit, die Gefahr des Hungerns auf sich – so wie später Stephen, der nach einer beständigen Auseinandersetzung mit Au-

88 Vgl. z. B. Terry Eagleton: *Heathcliff and the Great Hunger*. London u. New York 1995, S. 1-26.

89 Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a. a. O., S. 45.

90 Ebd., S. 39.

toritätsfiguren, beim Vater anfangen, »this race and this country« für das Exil austauschen wird, um sein Künstlertum zu verwirklichen. Dass der Kosenamen »Dante«, mit dem der junge Stephen seine Gouvernante belegt, ein Dichtername ist, suggeriert diese Parallelführung. In dieser stellt der Text aber auch die ganze Aporie von Stephens künstlerischem Projekt, die Abgrenzung von der Tischgemeinschaft, von »this race and this country« mit all ihren internen Konflikten, aus: Wütend und hungrig wird Dante den Raum verlassen und die Gemeinschaft mit denen kündigen, von denen sie doch abhängig bleibt. Dass sie dies im Namen der Kirche tut und Parnell bzw. Stephens Vater dabei als »devil« und »fiend«⁹¹ beschimpft, findet sich in Stephens späterem »I will not serve«⁹² spiegelverkehrt wieder, durch welches er die Kommunion mit »this race and this country« wie ihrer priesterlichen Führungsschicht verweigert.

Wo Stephen aber selbst die luzifersche Position des *non serviam* übernimmt, macht der Vergleich mit der religiösen Dante deutlich, wie sehr auch noch seine Selbstbehauptung von »this country« bestimmt wird. Die Berufung zum Künstler imitiert eine erste Berufung zum Priester.⁹³ Die Individualität, auf die Stephen sich beruft und die ihm Nähe zum göttlichen Schöpfertum verspricht, ist voll und ganz aus den Erziehungssystemen der katholischen Kirche hervorgegangen, auf deren Schulen Stephen erzogen und in deren Beichtstühlen Individualität als Massenphänomen hergestellt wird.⁹⁴ Gleich Dante wird der Künstler, der mit der Tischgemeinschaft zu brechen vorgibt, doch von deren Strukturen, Regeln und Institutionen geprägt bleiben, auch wenn er die gemeinsame Mahlzeit verweigert.

Die nicht abschüttelbare Fremdbestimmung durch Andersheit bestimmt der Text auch als eine der Sprache – Medium von Stephens Kunst sowie der Darstellung ihrer Urszene im Essen: »The language in which we are speaking is his before it is mine«⁹⁵, erkennt der irische Jungkünstler anlässlich der Diskussion seiner ästhetischen Ideen mit einem Engländer. Seine künstlerische Sprache ist die der Anderen, der Kolonisatoren, so wie er auch die Fremdbestimmung des Künstlers durch »this race and this country« nicht abschütteln können wird. Die Panik, welche der

91 Ebd., S. 46.

92 Ebd., S. 206.

93 Ebd., S. 140.

94 Vgl. R. Brandon Kershner. »Genius, Degeneration and the Panopticon«. In: James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a. a. O., S. 373-390, hier: S. 374 ff.

95 Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a. a. O., S. 165.

weihnachtliche Streit auf Stephens »terrorstricken face«⁹⁶ hinterlässt, ist bereits eine Angst vor der Andersheit, die ihm in der Initiation in »this race and this country« bei Tisch begegnet. Sein Künstlertum versucht nicht zuletzt, eine eigene Urszene aufrechtzuerhalten, die von den sprachlichen Konflikten des »marketplace« unberührt bleibt. Der Künstler bewahrt den Anspruch des Kindes bei Tisch, nicht in die sprachlichen Abgründe der, wie die Mutter sagt, »bad language«⁹⁷ hinabgezogen zu werden: »[Y]ou should not speak that way before Stephen. It's not right.«⁹⁸

Als Exil auch von der Sprache weist die ästhetische Theorie des Jungschriftstellers Stephen zwar eine Theorie der Gattungen auf, hat aber letztlich keinen Platz für sein eigenes Medium. Das Hauptmerkmal des künstlerischen Moments liegt neben Ganzheitlichkeit und Harmonie in der *claritas* nach Aquin, von Stephen mit »*radiance*«⁹⁹ übersetzt. Die Übersetzung verdeckt bereits, dass es sich im Erstrahlen des Erscheinenden auch um seine transparente Durchsichtigkeit handelt, die nicht durch die Andersheit von »this race and this country« und deren Tischsitten, aber auch nicht mehr von der Materialität der Sprache befremdet wird.

Entsprechend ändert sich die interne Fokalisierung des Romans auf Stephen nach der Initiation in die Erwachsenenwelt bei Tisch schlagartig. Die sprachliche Anarchie, über die sich das Kind noch die Welt aneignete – »*Oh the green wothe bothes*«¹⁰⁰ – verschwindet völlig. Und fast schwerfällig kommen die im letzten Kapitel künstlerischen Versuche Stephens daher – »Above the flame the smoke of praise«; »Tell no more of enchanted days«.¹⁰¹ Zurückgelassen werden Witz und Zwanglosigkeit, mit der sich der Vater die Sprache der Kolonisatoren zueigen gemacht hat. In der unreinen Sprache, vor der Stephen in der Initiationsszene zurückschreckt, wimmelt es von schrägen und eigenwilligen Verknüpfungen: »There's more cunning in one of those warts on his bald head than in a pack of jack foxes«,¹⁰² heißt es über einen Familienfreund. Diese Verknüpfung zu den Anderen, ihren Konflikten und ihrer Sprache bei der weihnachtlichen Mahlzeit abgeschnitten zu haben ist retrospektiv die kindliche Urszene von Stephens Kunst – und die Urszene ihres Scheiterns. Im *Ulysses* (1914-1921), dem Nachfolgebuch, ist die Stephen-Fi-

96 Ebd., S. 46.

97 Ebd., S. 40.

98 Ebd., S. 41.

99 Ebd., S. 184.

100 Ebd., S. 19.

101 Ebd., S. 189.

102 Ebd., S. 37.

gur erfolglos aus dem Exil zurückgekehrt. Die Sprache, welche hier Stephens Existenz (und sein Verhältnis zu einem Vaterersatz) entfaltet, gleicht viel mehr derjenigen Stephens als der des Vaters, von dem der kindliche Künstler Stephen sich in *A Portrait of the Artist as a Young Man* abwendet: »Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed«;¹⁰³ »[a] scared calf's face, gilded with marmalade«.¹⁰⁴ Der in der Verweigerung der Mahlzeit selbst gewählte Hunger nach Sprache, der Stephens Kunstphilosophie bestimmte, kehrt auf poetologischer Ebene wieder in der Sprache der Kunst mit ihrer Wandlungsfähigkeit und Verdichtung: als Durchscheinen jener Andersheit, von der die kulturelle Urszene sich zu befreien suchte, als Infragestellung der von dieser Urszene behaupteten Sublimationsleistung und als Infragestellung jener Autonomieästhetik, die Konflikte bewirkt, sobald ihr verschriebene Künstler sich mit Anderen zu Tische setzen.¹⁰⁵

Wo der Hungerkünstler die kulturelle Urszene verweigert, wo Sternbald sie expandieren lässt und Sandoz und Lantier sie implodieren lassen, markiert das Scheitern der Stephen-Figur die kulturelle Urszene als die unzugängliche Vergangenheit einer Versagung, deren Versagtes nicht abzuschütteln ist: nicht zu verarbeiten, unverdaulich.

103 James Joyce: *Ulysses*. London 1992, S. 7.

104 Ebd., S. 10.

105 Zum Übergriff dieses Konflikts auf die Integrität der Wörter, die Joyce in aller Radikalität dann in *Finnegans Wake* (1923-1939) praktizieren wird, vgl. Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris 1974, S. 220 u. S. 541.

