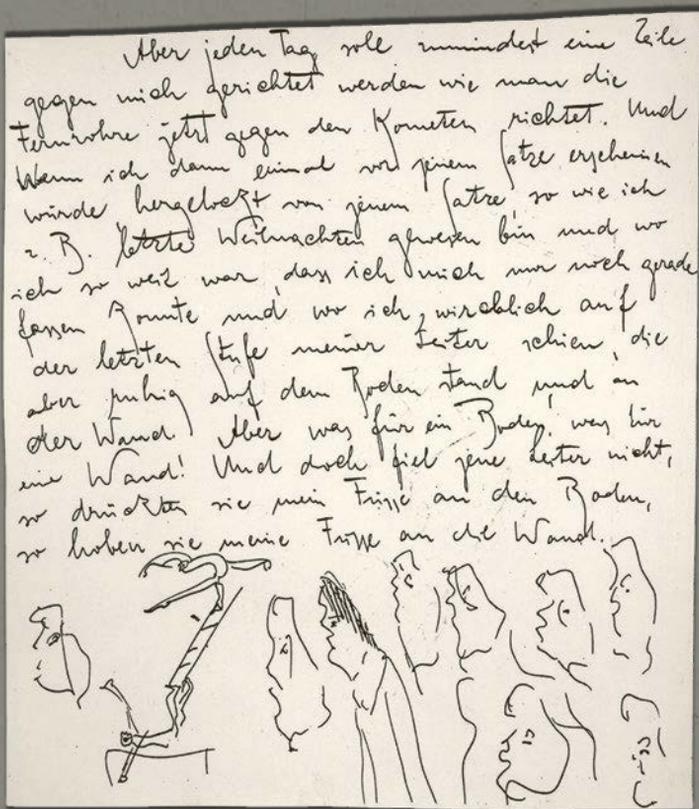


Achim Küpper Schrift und Medialität

FRANZ KAFKA



et+k

edition text + kritik

Achim Küpper (*1980) forscht und lehrt an der Freien Universität Berlin. Seine Tätigkeitsschwerpunkte liegen auf den Gebieten Literatur, Kultur und Medien. Die Beschäftigung mit Kafka kann als Ergänzung zu seiner Habilitationsschrift über das Nomadische in der Gegenwart angesehen werden. Dieses Buch ist das Ergebnis einer rund zehnjährigen Auseinandersetzung mit Kafkas Werk.

Achim Küpper

Franz Kafka

Schrift und Medialität

et+k

edition text + kritik

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Kofinanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC-BY 4.0-Lizenz veröffentlicht wird.

Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International (CC-BY 4.0)



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

E-ISBN 978-3-68930-003-6

ISBN 978-3-68930-002-9

<https://doi.org/10.61050/3689300029>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0818-736X>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2024

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer/ Isabell Homfeld

Umschlagabbildung: © akg-images / Archiv K. Wagenbach

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

Vorbemerkungen 9

1 Eingang: Vor- und Torbauten vom antiken griechischen Theater bis zu Kafka 23

- 1.1 Text und Bauwerk: *Der Bau* 23
- 1.2 Zum Einstieg: *Vor dem Gesetz* (aus *Der Proceß*) 25
 - Himmel oder Hölle: Orte des Verstoßenseins 27
 - »Vor dem Gesetz steht ein Türhüter«:
 - Der Text als Zone der Uneindeutigkeit 29
 - Die attische Tragödie: Schwellenräume seit Sophokles 34
 - Johann Wolfgang Goethe: *Iphigenie auf Tauris* 38
 - Zwischenüberlegungen: Zum historischen Ort von Kafkas Schreiben 39
 - Johann Wolfgang Goethe: *Propyläen* 40
 - Heinrich von Kleist: Briefwechsel 46
- 1.3 *Der Schlag ans Hoftor* 49

2 Die Schrift und das Nomadische Über ortlose Reisende, unvollendete Bauwerke und verfehlt Botschaften 65

- 2.1 Problematik und Grundlagen 65
- 2.2 Die Fragmente um den *Jäger Gracchus* 71
- 2.3 *Beim Bau der chinesischen Mauer* und *Eine kaiserliche Botschaft* 75
- 2.4 *Ein altes Blatt* 81

3 Eis und Wüste Von Vampiren und anderen Kreaturen aus den Grenzgebieten Mit einem Ausblick auf die Nacht der Schöpfung 93

- 3.1 *Schakale und Araber*, Briefwechsel 97
- 3.2 *Der Kübelreiter*, *Das Schloß* 100
- 3.3 *Ein Landarzt* 102

- 3.4 Die Kreatur 106
- 3.5 Die Nacht der Schöpfung 107
- 3.6 Zerstreuung und *Betrachtung* 110

4 **Der Klang der Schrift**

Zum Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten 125

- 4.1 Visuelles und Auditives im literarischen Kontext 125
- 4.2 Klang und Klangentzug bei Kafka 126
 - Das Schloß* 126
 - Der Bau* 127
 - Großer Lärm* 128
 - Die Verwandlung* 129
 - In der Strafkolonie* 130
 - Das Schweigen der Sirenen* 131
 - Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* 132
- 4.3 Visuelles und Auditives in *Ein Landarzt* und *Vom jüdischen Theater* 133
- 4.4 Literarhistorischer Bezug: Eine visuell-auditive Lektüre von Heinrich von Kleists *Bettelweib von Locarno* 138
- 4.5 Akustische Textfenster: Flüchtige Blicke in eine Welt jenseits des Fixierten 142
- 4.6 Zu einer Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas *Gesammelten Werken* (digital erfasst) 143

5 **Zirkuskünste**

Von akrobatischen Schreibübungen, einer Artistik in der Schweben und sechs Variationen über die »Erziehung« 155

- 5.1 Der Zirkus als kulturelles und poetologisches Modell 155
- 5.2 Zum Zirkus bei Franz Kafka 156
 - Artistische Schreibakrobatik in der Schweben 156
 - Erstes Leid* 163
 - Kafka und der Verkehr 164
 - Ein Hungerkünstler* 164
 - Auf der Galerie* 165

Franz Kafka und Charlie Chaplin 169
Im Zwischenraum der Medien – Kulturbegegnung
als Schauplatz des Entzugs 170

5.3 Nachrichten vom kleinen Ruinenbewohner:
Sechs Variationen über die »Erziehung« 171

6 Vom Schreiben in die Tiefe – Kafka und die Schwere der Skriptur Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe 183

6.1 Die Brücke als Darstellungs- und Denkfigur 183

6.2 Brückenkonstruktionen in Kafkas Werk 189

Das Schloß 189

Das Urteil 192

Verstreute Brückenszenen: *Kinder auf der Landstraße*,
Brief an Felice Bauer, *Der Verschollene* 195

Die Brücke 198

6.3 Vom Schreiben in die Tiefe
oder: Von einem Ort jenseits der Ströme 203

6.4 Zu einer Poetik des Übergangs 206

7 Kafkas Ankunft Über einen Topos in Literatur und Film von den Brüdern Lumière bis zur Gegenwart 215

7.1 Vom Anhalten der Bewegung und Aussetzen der Ankunft:
Kafkas Tagebuch und der Ankunftsfilm der Brüder Lumière
(1896) 216

7.2 Über das Versagen der Ankunft im Erzählwerk:
Zum Beispiel *Jäger Gracchus* und *Ein Landarzt* 226

7.3 Die Ankunft im Roman (I): *Der Verschollene* 227

7.4 Die Ankunft im Roman (II): *Das Schloß* 228

7.5 Kafkas Ankunft in der Gegenwart:
Zu einem Topos bei Christoph Ransmayr 233

7.6 Die Wiederkehr des Fremden 236

8 Ausgang: Abgebrochene Enden 247

8.1 Fiktionale Unabgeschlossenheit:

Ein Landarzt und *Das Urteil* 248

8.2 Formale Unabgeschlossenheit:

Das Schloß und *Beim Bau der chinesischen Mauer* 251

8.3 Fragmente vom stillen schwarzen Grund:

Michael Hanekes Fernsehfilm *Das Schloss* (1997) 256

8.4 Schlusswendung 269

Zitierte Werke 281

Siglen und Werkausgaben 281

Sonstige Textquellen 283

Literatur (summarisches Verzeichnis) 283

Abbildungsnachweise 303

Vorbemerkungen

In dem von ihm herausgegebenen Sonderband der Zeitschrift *Text + Kritik* zu Franz Kafka aus dem Jahr 1994 fragt Heinz Ludwig Arnold eingangs: »Soll man die kaum mehr zu überschauende Literatur über Kafka noch um ein weiteres Buch vermehren?«¹ Seine Antwort fällt ebenso klar wie kurz aus: »Ja.«² Tatsächlich hat die Frage in den letzten 30 Jahren nicht an Gewicht verloren, sondern angesichts der kontinuierlich anwachsenden Kafka-Forschung noch weiter zugenommen. Nichtsdestoweniger nimmt sich die Antwort heute genauso entschieden aus wie damals. Mehr noch: Gerade die nicht abreiende Beharrlichkeit, mit der das Werk Kafkas die Gemüter zu bewegen und umzutreiben scheint, verweist auf eines der Grundmerkmale Kafka'schen Wirkens, nämlich auf die Unabschließbarkeit des Interpretationsprozesses an sich, auf die Offenheit und Abundanz von Sinnzuweisungen. Kafkas *Ceuvre* ist nicht ein für alle Mal auszudeuten, kann nicht auf eine allein gültige Wahrheit hingeführt werden. Es entzieht sich konsequent einer Festlegung auf den einen Sinn und fordert daher zu immer neuen Ansätzen, ständig neuen Versuchen und Herangehensweisen auf und heraus. Das ist aber nicht als ein Mangel aufzufassen. Eben darin liegt eine seiner größten Starkeiten und ein ganz entscheidender Grund für das Zeiten überstehende und Epochen überwindende Interesse an Kafkas literarischem Vermächtnis.

Es lohnt sich also nach wie vor, über Kafka nachzudenken. Ja, viele Facetten des kafkaesken Kosmos wirken heute vielleicht vertrauter denn je: Wenn K., der Fremde, der Ankömmling etwa einen Zugang zum alles bestimmenden und doch in seltsamer, unerreichbarer Ferne verbleibenden *Schloß* aus dem gleichnamigen Roman nicht findet, gleicht diese Situation dann nicht sonderbar derjenigen, die viele Ankommende, beispielsweise vor Kriegen Gefluchttete aktuell erleben, dem Gefühl, an die Grenzen einer Welt zu stoßen, deren Geheimnisse nicht entschlüsselt, deren Sprache nicht verstanden, deren Sinn nicht gefunden werden kann? Es verbirgt sich etwas Dauerhaftes in Kafkas Texten.

Im Jubiläumsjahr 2024, in dem sich der Tod des Autors zum 100. Mal jährt, gilt es diese überzeitliche Verbindung zu demonstrieren: Das dazwischenliegende Jahrhundert hat das Werk noch näher an die Gegenwart herangerückt, statt es von ihr zu entfernen. Unvermindert spricht es zu den heutigen wie zu den damaligen Lesenden. Die Näher selbst hat jedoch ihre Grenzen: Es umgibt ungeachtet aller Aktualität etwas Unnahbares das Schaffen Kafkas, das überhaupt erst die Unermüdlichkeit der Erklärungsversuche begründet,

das zu immer neuen Ansätzen anregt und doch nie endgültig aufzulösen sein wird. Im Kern der Kafka'schen Welt befindet sich ein Unauslotbares, das sich dem Aufschluss ebenso persistent entzieht, wie es ihn provoziert.

Wenn die acht Kapitel, die in diesem Buch versammelt sind, erneut dazu aufbrechen, Zugänge zum Werk Kafkas zu bahnen und sich dem Unnahbaren im Inneren der Werke anzunähern, so wissen sie zugleich um die Grenzen und um die Beschränkungen ihres Unterfangens: Nicht den einen, einzig wahren Aufschluss wollen sie liefern, »nicht *den* Schlüssel, sondern« – um noch einmal Heinz Ludwig Arnold zu zitieren – »einen *Schlüsselbund*«,³ allerdings auf das Wagnis hin, dass trotz aller Deutungsangebote einige Türen verschlossen bleiben und dass manch geöffnete Tür lediglich zu neuen Türen führt, hinter denen wieder neue Rätsel warten, dass die Lösung des einen Problems womöglich nur eine Vielzahl weiterer Probleme aufwirft und dass die Interpretation offene Fragen gegebenenfalls nicht verringert, sondern vermehrt. Aus dieser labyrinthischen, unendlich verwinkelten, sich selbst ständig neu erfindenden und neu erschaffenden Anlage des Werkganzen entsteht die Fülle der Kafka-Forschung..

Vor dem Hintergrund begreifen sich die Kapitel dieses Buchs als Versuche einer Annäherung an das Schaffen Kafkas, die sich gleichwohl der unüberwindlichen Distanz zu ihrem Gegenstand bewusst sind. Diese Distanz ist unabänderlich. Was sich aber durch die Versuche sehr wohl zu verändern vermag, ist die Perspektive. Darin gleicht das Unternehmen einem Gang zum Horizont: Wer sich auf den Weg zum Horizont begibt, wird das anvisierte Ziel zwar nie erreichen, doch wird sich unterwegs die Aussicht ändern, werden Sehweisen und Blickwinkel unaufhörlich angepasst. Insofern ist das Vorhaben im wörtlichen Sinn nicht aussichtslos. Tatsächlich eignet sich der Marsch zum Horizont vorzüglich als Denkfigur für eine Untersuchung zum Werk Franz Kafkas, obwohl – oder vielleicht auch gerade weil – eindeutig zu bestimmende oder klar konturierte Horizonte in den verschachtelten und vielfach gebrochenen, sich häufig in die Abstraktion verlierenden Fluchtlinien seiner literarischen Welt selbst kaum jemals aufragen. Der Horizont ist gleichermaßen unerreichbar wie für die Orientierung unerlässlich. In einem völlig anderen Zusammenhang schreiben Benjamin Marius und Oliver Jahrtaus: »Der Horizont ist zwar ein räumlicher Begriff, bezeichnet aber keinen Ort, der zu fixieren wäre. Der Horizont markiert in diesem Sinne einen imaginären Ort. Ihn aufzusuchen ist noch nicht einmal theoretisch möglich.«⁴ Albrecht Koschorke zufolge ist »das Modell des Horizonts als einer mit dem Betrachter vorwandernden Grenze«⁵ zutiefst zweideutig: »Erst Bild einer Grenze, die zurückweicht und unerahnte Räume freigibt, zwingt der

Horizont dem, der diese Räume gewinnen will, bald die Wahrnehmung einer sich stets wiederherstellenden, jedem Schritt zuvorkommenden perspektivischen Beschränkung auf.«⁶

Ein werkinternes Äquivalent findet dieses Bild in Kafkas letztem großen Romanentwurf *Das Schloß*. K.s anfänglicher Versuch, sich dem titelgebenden Schloss zu nähern, erweist sich bald als zum Scheitern verurteilt:

So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Straße nämlich, diese Hauptstraße des Dorfes führte nicht zum Schloßberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloß nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. (S 21)

Allen Anstrengungen zum Trotz gelingt es dem Protagonisten nicht, sich dem Schloss zu nähern, sondern nur, sich in einer immer gleichen Distanz zum Ziel zu bewegen, ohne es jemals erreichen zu können. Nicht anders ergeht es den Interpretierenden Kafka'scher Texte, die sich dem Gegenstand zwar anzunähern bemühen, doch den Abstand zu ihm nicht zu verringern, die Kluft der Unverständlichkeit und der Fremdheit, die ihm vorgelagert ist, nicht zu überschreiten, das Niemandsland des Sinns, das ihn umgibt, nicht zu durchdringen vermögen, während sich die Perspektiven darauf aber dennoch unablässig verändern.

Ist es ein Zufall, dass die Architektur des Schlosses, das zugleich dem Roman seinen Namen gibt, in gewisser Hinsicht derjenigen des Textes selbst ähnelt, der in seiner Ausdehnung und in seiner vertrackten, aus vielen Einzelementen zusammengesetzten oder -gedrängten Bauform seinerseits an einen Gebäudekomplex erinnert? Im Text heißt es über K.s Wahrnehmung des Schlosses »von der Ferne«: »Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zwei-stöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand« (S 17). Der Text als Bauwerk: Dieser Gedanke liegt nicht nur mehreren von Kafkas literarischen Gebilden zugrunde, wie im Eingangskapitel genauer auszuführen ist,⁷ er ist auch prägend für dieses Buch.

Die vorliegende Monografie ist das Resultat einer rund zehnjährigen Beschäftigung mit dem Werk Franz Kafkas, die parallel zur Arbeit an der Habilitationsschrift (*Theorie des Nomadischen und Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart*) verlief.⁸ Ging es in den beiden Bänden der Habilitationsschrift um grundlegende Spannungsverhältnisse wie die von Werk und Bewegung oder von Medialität und Motion einschließlich nomadischer Werkdynamiken wie derjenigen von Intertextualität, Paratextualität, Meta-

textualität und Intermedialität, so macht die Kafka-Studie es sich zur Aufgabe, im Ansatz vergleichbare Phänomene bei einem ganz anderen Autor aus einer anderen Zeit zu untersuchen. Obschon dieser in vielem mit den Themen und Gegenständen der Habilitationsschrift verbunden bleibt, überschneiden sich die Bücher nicht.

Dagegen hat sich die Beschäftigung mit dem Werk Kafkas in einem ersten Zyklus von Aufsätzen materialisiert, die an verstreuten Orten erschienen sind.⁹ Diese Aufsätze sind in unterschiedlicher Form in das vorliegende Buch eingegangen, das sich zur Hälfte aus bis dato gänzlich unveröffentlichten, zur Hälfte aus vorhandenen Ergebnissen speist. Gleichwohl handelt es sich bei den betreffenden Kapiteln keineswegs um einen Wiederabdruck der Aufsatztexte, sondern um intensiv überarbeitete, teils umfassend erweiterte, teils in ihren Grundfesten aktualisierte, teils vollständig neu konzipierte Revisionen. Keinem der Texte ist seine einstige Gestalt geblieben: Alle haben sie sich von ihren Fundamenten an verwandelt. So beansprucht, um nur ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, etwa das Kapitel zum Zirkus bei Kafka (Kap. 5), das unter anderem die auf dem vorderen Umschlag dieses Buchs abgebildete Handschrift behandelt,¹⁰ annähernd den doppelten Wortumfang des Aufsatzes von ehemals. Ähnliches gilt für andere Kapitel dieses Bandes. Hier bot die Buchpublikation nicht allein die Gelegenheit, frühere Befunde noch einmal gründlich neu zu überdenken, zu modifizieren und zu komplettieren, sondern sie auch miteinander zu verflechten und in Beziehung zueinander zu setzen, um die originäre Zusammengehörigkeit des zunächst disparat Erschienenen vorzuführen. Dahinter steckt eine doppelte Absicht: Zum einen sollen die bislang vereinzelt veröffentlichten Beiträge in ihrem ursprünglichen Gesamtzusammenhang präsentiert, zum anderen die bestehenden Erkenntnisse weit über den bisherigen Stand hinausgeführt werden. Mit der Veröffentlichung verbindet sich die Hoffnung, dass künftig die neuen Fassungen als maßgeblich gültige rezipiert werden.

Mit der konsequenten Weiterentwicklung früherer Resultate greift diese Publikation ein Verfahren auf, das Kafkas Schaffen selbst inhärent ist: die unentwegte Wiederaufnahme und Variation eigener Textelemente.¹¹ Immer wieder hat der Prager Autor nicht bloß bereits gedruckte Werke in stets sich verändernden Anordnungen neuveröffentlicht, das narrative Inventar an sich zeigt vielfach Züge einer Rekombination des Zeichenarsenals vorheriger Schöpfungen, der Wort- und Bildbestände sowohl eigener als auch fremder Texte und Medienkomponenten. Schon lange vor und noch lange nach der Abfassung seiner weltberühmten Erzählung *Die Verwandlung* liegt Kafkas literarischem Œuvre das schöpferische Prinzip der Metamorphose als kreati-

ves Geheimnis seiner Produktion zugrunde. Gerade dieses unentwegte metamorphische Fortschreiben des textuellen und medialen Reservoirs wird zu einem wichtigen Thema des hier unternommenen Versuchs. Die Analogie ist mehr als eine nur zufällige Koinzidenz: Was sich in der Konzeption dieses Textes abzeichnet, ist eine konstitutive Korrelation zwischen Gegenstand und Gestaltung, zwischen dem Objekt der Beschreibung und der Struktur der Beschreibung selbst. Ein solcherart wiederaufnehmendes, im wahrsten Sinne fortschreibendes Verfahren wie das dieser Darstellung erscheint insofern als eine legitime Möglichkeit, sich dem Werk Kafkas zu nähern.

Der Schwerpunkt der Studie liegt, wie der Untertitel verrät, auf dem Nexus von Schrift und Medialität. Die Entscheidung für dieses Interessengebiet schließt die Beschäftigung mit anderen Arealen zwar nicht restlos aus, lässt sie aber doch in den Hintergrund treten. Unter diesen anderen Arealen ist beispielhaft das Verhältnis zwischen Kafka und dem Judentum oder dem Zionismus zu nennen, das einen gewaltigen, in seinen Ausmaßen mittlerweile kaum noch zu überblickenden Zweig der Kafka-Forschung ausmacht.¹² Dieses Verhältnis bleibt hier keinesfalls unberücksichtigt, doch bildet es weder den Mittel- noch den Angelpunkt der Argumentation. Die thematische Auswahl ist zwangsläufig selektiv und basiert auf dem unvermeidlichen Erfordernis, im begrenzten Rahmen dieses Bandes bestimmte Prioritäten setzen zu müssen. Nichtsdestotrotz kann sich die Hinwendung von der jüdischen Herkunft zu anderen Aspekten auf einige relevante Stimmen berufen.

In seinem Tagebuch verzeichnet Kafka nach dem 8. Januar 1914: »Was habe ich mit Juden gemeinsam? Ich habe kaum etwas mit mir gemeinsam und sollte mich ganz still, zufrieden damit daß ich atmen kann in einen Winkel stellen.« (T 622) Natürlich bleibt auch die Stimme des Autors nicht ohne immanente Widersprüche, ist eine Aussage wie die vorangehende nicht die einzige Perspektive auktorialer Zuordnung. Eine zweite Stimme stammt deshalb von Walter Benjamin. In dem am 3. Juli 1931 im Frankfurter Rundfunk gehaltenen Vortrag über Franz Kafka spricht Benjamin davon,

wie man Kafka nicht auslegen soll, weil das leider fast die einzige Art ist, an das, was bisher über ihn gesagt ist, anzuknüpfen. Ein religionsphilosophisches Schema den Büchern Kafkas unterzuschieben, wie man es getan hat, lag freilich nahe genug. Auch ist sehr möglich, daß sogar ein vertrauter Umgang mit dem Dichter wie Max Brod, der verdienstvolle Herausgeber seiner Schriften, ihn hatte, solchen Gedanken erwecken oder bestätigen konnte. Dennoch bedeutet er eine ganz eigentümliche Umgehung, beinahe

möchte ich sagen Abfertigung der Welt von Kafka. Gewiß widerlegen läßt sich die Behauptung wohl nicht, Kafka habe in seinem Roman »Das Schloß« die obere Macht und den Bereich der Gnade, in dem »Prozeß« die untere, das Gericht, und in dem letzten [sic] großen Werke »Amerika« das irdische Leben – dies alles im theologischen Sinn verstanden – darstellen wollen. Nur daß solche Methode sehr viel weniger ergibt als die gewiß viel schwierigere einer Deutung des Dichters aus der Mitte seiner Bildwelt.¹³

Ausgehend davon ließe sich der vorsichtige Vorsatz formulieren, dass eine Interpretation von Kafkas Werk im Kontext des Judentums mit Sicherheit eine legitime und auch eine durchaus notwendige, nicht aber die alleinige Deutungsmöglichkeit Kafka'scher Probleme bietet. Dieser Monografie liegt die Überzeugung zugrunde, dass sich der Gestaltenreichtum von Kafkas Prosa keiner einzelnen Gedankenrichtung beugt und sich die Fülle ihrer Phänomene nicht auf eine singuläre, religiöse oder sonstige Essenz reduziert. Der Weg, den dieses Buch einschlägt, verläuft über die Verbindung von Schrift und Medialität, über die Benjamin'sche »Bildwelt« im übertragenen und im wörtlichen Sinn, über Visuelles, Auditives, Intermediales sowie auch Skripturales in seiner materiellen Qualität, doch wird damit nicht im Entferntesten suggeriert, dass dies der einzige Weg einer Annäherung an Kafka sei.

Die Arbeit an der schriftmedialen Konstitution von Kafkas Opus verlangt eine solide textkritische Grundlage. Gleichzeitig galt es ein zentrales Kriterium zu beachten: das der Lesbarkeit. Das Dilemma einer um größte Genauigkeit bemühten, am exakten Wort- und Zeichenlaut, am handschriftlichen Original ebenso wie an der partikularen Materialität des Buchstabens, der Schreibinstrumente und des Papiers interessierten Analyse besteht darin, sich in zugänglicher und nachvollziehbarer Form zu präsentieren, ohne den Anspruch auf Präzision aufzugeben. Die Wahl fiel auf die Umsetzung einer Doppelstrategie: Einerseits wird den Zitaten aus Kafkas Werken die *Kritische Ausgabe* zugrunde gelegt, um die Lesefreundlichkeit der Ausführungen zu gewährleisten, andererseits werden in Einzelfällen die Faksimiles und Transkriptionen von Kafkas Manuskripten aus der *Historisch-Kritischen Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte* hinzugezogen, um auf Speziфика der handschriftlichen Disposition sowie auf Charakteristika individueller Schriftträger eingehen zu können. Um die Endnoten nicht zu überlasten, werden Zitate aus den beiden Ausgaben im Fließtext nachgewiesen. Den benutzten Bänden sind je eigene Siglen zugeordnet, die im Verzeichnis der zitierten Werke aufgeschlüsselt werden.

Es existieren verschiedene Arbeiten aus dem engeren oder weiteren Umkreis der Thematik, die mal direkter, mal indirekter mit dem Gegenstand der Darstellung verwandt sind. Dazu zählen einschlägige Studien über Kafka und den Film,¹⁴ Kafka und die Kunst¹⁵ oder über Kafkas Zeichnungen¹⁶ genauso wie vereinzelt Ansätze zu Kafka und den Medien¹⁷ oder zur Materialität von Kafkas Schreiben.¹⁸ Dessen ungeachtet wird hier jedoch der bislang erste Versuch gewagt, dem expliziten Zusammenhang von *Schrift und Medialität* auf den Grund zu gehen und ihn namentlich im Spannungsfeld von Skriptur und Bewegung zu verorten. Freilich fehlt es ihrerseits nicht an Versuchen, der besonderen Verschränkung von Dynamik und Schreiben bei Kafka nachzuspüren. Zwei prominente Pioniere in dieser Richtung sind Martin Walser mit seiner Beobachtung einer »rotierenden Dialektik« in Kafkas Werk¹⁹ und Gerhard Neumann mit seinem Hinweis auf dessen »[g]leitendes Paradox«.²⁰

Von grundlegender Bedeutung für das Vorverständnis der folgenden Versuche sind gerade die *Kafka-Lektüren* von Gerhard Neumann, die Beiträge aus über vier Jahrzehnten vereinen. Wegweisend ist beispielhaft sein Aufsatz über »Schrift und Druck«, der die »Edition von Kafkas *Landarzt*-Band« zum Ausgangspunkt tiefgreifender Überlegungen zum Produktions- und Publikationsprozess des Autors macht.²¹ Dort bestimmt Neumann »das Verhältnis von anonymem Schreibstrom und autorbezogenem Werkidol als das Gegenüberwirken zweier einander widerstrebenden Tendenzen«²² im Schaffen Kafkas: Auf der einen Seite befindet sich das dynamische und offene, auf den körperlichen Vorgang bezogene Schreiben, auf der anderen das erstarrte und geschlossene, zu unveränderlichen Lettern verfestigte Druckergebnis. In der Spannung dieser beiden Pole manifestiert sich das Dilemma Kafka'scher Künstlerschaft zwischen namenlosem Schreibakt und auktorialer Werkfassung. Hieraus erhellt sowohl die bisweilen auftretende Hemmung Kafkas, Texte zu Ende zu schreiben, als auch sein Zögern, den einmal fertiggestellten Text zum endgültigen Druck zu befördern. Als Ausweg daraus war laut Neumann exemplarisch das Rearrangement bestehender Textstücke zum 1919 erschienenen Erzählband *Ein Landarzt* gedacht:

Aus dem Spiel von Verkettungs- und Zerschneidungstendenzen kristallisiert schließlich der *Landarzt*-Band als ein zwischen freier Assoziation und strikter Konfiguration, zwischen »Biogramm« des anonymen Schreibakts und »Druckwerk« der literarischen Maschine schwebendes Ensemble.²³

Vorbemerkungen

Auch dabei bleibt es nicht, selbst diese Publikationsform scheint dem Autor zu starr:

Trotzdem läßt Kafka auch dieses Ensemble sich nicht definitiv verfestigen; *Ein Kübelreiter* wird noch während des Umbruchs aus dem *Landarzt*-Band wieder ausgeschieden und später separat veröffentlicht, *Ein altes Blatt* und *Ein Brudermord* erscheinen nach ihrer Publikation im Sammelband erneut als Einzeldrucke.²⁴

Bilanzierend hält Neumann fest:

Die Schreibakte Kafkas lassen in diesem Sinne gar keinen definitiven Werk-Begriff mehr zu. Die Grenzen seiner Texte erweisen sich auf doppelte Weise als fließend; zum einen »syntagmatisch« aufgelöst, da sie, vielfach verflochten mit anderen Textpartien, nicht nur die »autonome« Funktion ihrer Druckgestalt haben, sondern zugleich in den Schreibstrom der Sudelhefte durch Motiv- und Argumentationsverklammerungen eingebettet bleiben; »paradigmatisch« aufgelöst, da sie in wiederholenden *Umschreibungen* und *Umschreibungen* Vor-Geschriebenes aufnehmen und nach dem Prinzip der Ré-Écriture variiierend erneut vergegenwärtigen, also eine wertende Unterscheidung von »Vorstufen« und »definitiven Fassungen« sich gar nicht mehr eindeutig vornehmen läßt.²⁵

Von diesem Ansatz weicht die vorliegende Unternehmung allerdings in einer entscheidenden Beziehung ab. Anders als bei Neumann wird hier kein Widerspruch zwischen Werk und Bewegung angenommen, im Gegenteil: Ein maßgebliches Ziel des Vorhabens ist es, die intrinsische Zusammengehörigkeit und konstitutive Wechselwirkung von Werk und Bewegung bei Kafka zu demonstrieren. Anliegen des Projektes ist es gerade, die Bewegung zwischen Texten und Medien kraft der kontinuierlich von Kafkas Kunst vollzogenen Verweisung auf andere, fremde wie eigene Bestandteile im Herzen des Werks selbst zu lokalisieren. Dem steht eine erneuerte, gleichermaßen rekonstituierte wie rehabilitierte Werkvorstellung nicht entgegen: Legt man einen auf die Wortbedeutung von »Werk« als »Arbeit« bedachten Begriff zugrunde, löst sich seine Aura des Unveränderlichen, ein für alle Mal Festgelegten zugunsten einer prozessualen Einheit auf, die zwar einen gewissen Zusammenhang garantiert, nicht aber frei von Dynamik und Veränderung ist.²⁶

Eine passende Beschreibungsfigur erhält diese Ausgangssituation in der Formel vom »Anhalten der Bewegung«, wie sie im vorletzten Kapitel dieses

Bandes vorgeschlagen wird²⁷ und die an dieser Stelle zu einer grundsätzlichen Voraussetzung für das Verständnis Kafka'scher Schreibprozesse ausgestaltet werden kann. Unter der Chiffre vom »Anhalten der Bewegung« wird eine dem Kafka'schen Schaffen innewohnende Paradoxie begriffen: Einerseits geht es um die Dynamiken des Schreibens, die spätestens im Moment der Drucklegung von Kafkas Manuskripten einen wiewohl vorläufigen Abschluss finden und zum Stillstand gelangen (»anhalten« im Sinne von »einhalten« oder »innehalten«); andererseits verweist die Formel gerade umgekehrt auf das Andauern dieser Dynamiken in den Schriftprodukten selbst, die durch intertextuelle, eigen- und fremdreferenzielle Verfahren ebenso wie durch intermediale Prozesse immer wieder von Neuem aufgegriffen, fortgesetzt, um- und weitergeschrieben werden (»anhalten« im Sinne von »andauern« oder »fortdauern«). Die Chiffre beinhaltet also beides zugleich: sowohl das Ende der Schreibbewegung als auch deren Fortwirken. Nur eine derart doppeldeutige Wendung ist in der Lage, die tiefsitzende Paradoxie des Kafka'schen Schreibprogramms zu benennen, ohne sie im selben Atemzug schon zu verkürzen oder auf nur eine Seite der innerlich gespaltenen Agenda zu reduzieren. Dieser grundsätzliche Zusammenhang im Widerspiel von Schrift und Medialität wird in den nachfolgenden Kapiteln von verschiedensten Seiten beleuchtet und unter diversen thematischen Akzenten umspielt.

Die acht Kapitel handeln von mannigfach miteinander verflochtenen Phänomenen. Das erste Kapitel thematisiert das Problem des Eingangs anhand einer kleinen Geschichte literarischer wie intermedialer Vor- und Torbauten vom antiken griechischen Theater über Goethe und Kleist bis zu Kafka. Das zweite Kapitel widmet sich dem Zusammenhang zwischen der Schrift und dem Nomadischen. Das dritte Kapitel erkundet die Kafka'sche Themenregion des Vampirischen in Verbindung mit den Grenzgebieten von Eis und Wüste samt einem Ausblick auf die Nacht der Schöpfung. Das vierte Kapitel analysiert das Verhältnis von auditiven und visuellen Sinneswahrnehmungen in Kafkas Texten unter der Prämisse vom Klang der Schrift. Das fünfte Kapitel begibt sich in die Welt des Zirkus, der als kulturelles und poetologisches Modell im Bezirk von Artistik und Akrobatik bei Kafka beschrieben wird. Das sechste Kapitel untersucht den Komplex von Brücken, Strömen und Abgründen in seinem Werk vor der Folie eines Schreibens in die Tiefe. Das siebte Kapitel erforscht den Kafka'schen Topos der Ankunft und bezieht diesen zugleich auf andere Werke aus Literatur und Film vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, was den Horizont der Studie um aktuelle Rezeptionen von Kafkas Texten erweitert. Das letzte Kapitel ist dem Problem des Ausgangs sowie der abgebrochenen Enden in Kafkas Schreiben vorbehalten,

es liefert eine umfassende intermediale Interpretation von Michael Hanekes Fernsehfilm *Das Schloss* aus dem Jahr 1997 und fasst gleichzeitig einige Ergebnisse zusammen. Allen Kapiteln gemeinsam ist die Konzentration auf den Gegenstandsbereich von Schrift und Medialität im Schaffen des Autors. Sämtliche Teile arbeiten an einer grundlegenden Ergänzung und Erweiterung der bisherigen Erkenntnisse ebenso wie am Nachweis einer anhaltenden Aktualität Franz Kafkas heute.

Im Fokus der Analysen stehen zentrale Schlüsseltexte eines der wichtigsten Werke der Weltliteratur: von den großen Romanen über Erzählungen und kürzere Prosa aus allen Arbeitsperioden bis hin zu Kafkas autobiografischem Schreiben in seinen Briefen und Tagebüchern.²⁸ Eine besondere Bedeutung kommt im Zusammenhang von Schrift und Medialität auch der spezifischen Materialität des Kafka'schen Schreibens zu. So umfasst die Untersuchung neben den charakteristischen Orten der Inskription wie den Tagebuch- oder den kleineren Oktavheften und ihrer jeweiligen Relevanz für das Schreibprogramm des Autors beispielsweise auch die verwendeten Materialien wie Papier, Bleistift oder Federhalter, deren wechselhafter Gebrauch einen nachweislichen Einfluss auf das Schreiben selbst in den entsprechenden Schaffensphasen ausübt. Ebenso vielfältig sind die aus einer intermedialen Perspektive zu betrachtenden Bezugnahmen auf andere Medien. Hierzu gehört die produktive Rezeption ausgewählter, erstmals als Quellen zu entdeckender Bilder aus dem Kanon der Kunstgeschichte genauso wie die lebenslange Beschäftigung Kafkas mit dem Film, die von Anfang an mit seinen Schreibversuchen verbunden ist und die exemplarisch anhand von Vergleichen mit Filmen wie etwa denen der Brüder Lumière oder Charlie Chaplins behandelt wird.

Dieser Band versteht sich als ein erster Versuch, den Konnex von Schrift und Medialität als ein Konstituens Kafka'scher Werkproduktion in einem Gesamtgefüge von literarischen und autobiografischen Texten anhand betont vielgestaltiger Phänomene zu erkunden. Die Konstellation von Schrift und Medialität begreift dabei einerseits Verbindungen zwischen dem literarischen Text und anderen Medien in sich: Darunter fallen beispielsweise die intermedialen Relationen zwischen Wort und Bild oder zwischen Literatur und Film, die es im Zeichen medienkomparatistischer wie interartialer Analysen zu erschließen gilt. Andererseits erstreckt sich der Zusammenhang von Schrift und Medialität zugleich auf die Medialität der Schrift an sich, d. h. auf die unhintergehbare mediale Verfasstheit alles Literarischen, das nicht außerhalb eines Horizonts der Medialität zu denken ist, sondern sich immer schon in medienspezifischer Form vollzieht – und sei es »nur« im Medium schrift-

sprachlicher Kommunikation. Die systematische Kombination von Schrift und Medialität berührt damit einen methodologischen Grundbestand des Fachs: Diese Arbeit ist nicht zuletzt ein Plädoyer dafür, Literatur konsequent im Horizont der ihr eigenen Medialität wahrzunehmen.

Ein großes Dankeschön gilt den Kolleginnen und Kollegen, mit denen auf ungezählten Veranstaltungen in Prag, Berlin und anderen Werk- oder Wirkungsstätten ein reger Austausch über Franz Kafka möglich war. Die bei namenlosen Gelegenheiten geführten Diskussionen haben an der Verfertigung dieser Überlegungen mitgewirkt.

Anmerkungen

- 1 Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Franz Kafka (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband), München 1994, S. 7.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Benjamin Marius und Oliver Jahraus: Systemtheorie und Dekonstruktion. Die Supertheorien Niklas Luhmanns und Jacques Derridas im Vergleich, Siegen 1997, S. 8.
- 5 Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a.M. 1990, S. 8.
- 6 Ebd., S. 9.
- 7 Siehe Kap. 1.1.
- 8 Vgl. Achim Küpper: Theorie des Nomadischen. Medien – Kultur – Literatur, Freiburg i.Br. 2024; ders.: Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart. Das Werk von Christoph Ransmayr im medialen Zusammenhang, Freiburg i.Br. 2024.
- 9 Vgl. Achim Küpper: Franz Kafka, die Schrift und das Nomadische, in: Csaba Földes und Detlef Haberland (Hg.): Nahe Ferne – ferne Nähe. Zentrum und Peripherie in der deutschsprachigen Literatur, Kunst und Philosophie, Tübingen 2017, S. 85–102; ders.: Figurationen zwischen Eis und Wüste – Textgebiete bei Franz Kafka. Von Vampiren und anderen Kreaturen aus der Zwischenzone, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60 (2016), S. 453–478; ders.: Klang und Klangzug als Schriftverfahren: Zum Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten. Mit einer optisch-akustischen Lektüre von Kleists *Bettelweib von Locarno* und einer Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas *Gesammelten Werken*, in: Steffen Höhne und Alice Stašková (Hg.): Franz Kafka und die Musik, Köln, Weimar und Wien 2018, S. 91–116; ders.: Der Zirkus als interkulturelles und poetologisches Modell bei Kafka. Von akrobatischen Schreibübungen, einer Artistik in der Schweben und sechs Variationen über die »Erziehung«, in: Steffen

- Höhne und Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext, Köln, Weimar und Wien 2019, S. 211–228; ders.: Vom Schreiben in die Tiefe. Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe im Werk Franz Kafkas, in: Dieter Heimböckel, Steffen Höhne und Manfred Weinberg (Hg.): Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne, Köln, Weimar und Wien 2022, S. 19–45; ders.: Die Wiederkehr des Fremden. Szenarien der Ankunft bei Franz Kafka mit Bezug auf einen Topos in Literatur und Film von den Brüdern Lumière bis zur Gegenwart, in: ders. und Barbara Mariacher (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kultur und Medien (= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65), Würzburg 2023, S. 111–131. Dank gebührt allen Verlagen, die eine Genehmigung zur Wiederverwendung bei ihnen publizierter Textpassagen erteilt haben.
- 10 Siehe zur Umschlagabbildung speziell Kap. 5.2 unter dem Motto »Artistische Schreibakrobatik in der Schwebe«.
- 11 Vgl. anlässlich des *Schloß*-Romans dazu etwa auch Monika Schmitz-Emans: Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung, München 2010, S. 134: »Das Prinzip der variierenden Wiederholung, das romanintern bereits die einander ähnlichen Stationen des Abstiegs von Karl Roßmann bestimmt hatte und sich in der durch Entwicklungslosigkeit geprägten Geschichte Josef K.s wiedererkennen ließ, verbindet makrostrukturell auch die drei Romane Kafkas untereinander.«
- 12 Siehe dazu auch die Anmerkungen in Kap. 1.2.
- 13 Walter Benjamin: Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2: Aufsätze. Essays. Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015 [zuerst 1977], S. 676–683, hier S. 677 f.
- 14 Vgl. exemplarisch Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino, Reinbek bei Hamburg 1996; z. T. revidierend Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino, Berlin 2017; Gerhard Neumann: »Eine höhere Art der Beobachtung«. Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern, in: ders.: Kafka-Lektüren, Berlin und Boston 2013 [zuerst 2002], S. 511–536; Oliver Jahraus: Kafka und der Film, in: Bettina von Jagow und ders. (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 224–236; Peter-André Alt: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, München 2009; Shai Biderman und Ido Lewit (Hg.): Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image, London und New York 2016.
- 15 Vgl. u. a. Heinz Ladendorf: Kafka und die Kunstgeschichte [I], in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1961), S. 293–326; ders.: Kafka und die Kunstgeschichte II, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25 (1963), S. 227–262; Thomas Borgstedt: Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in *Ein Landarzt*, in: Irmgard M. Wirtz (Hg.): Kafka verschrieben, Göttingen und Zürich 2010, S. 53–96; Ulrich Stadler: »Aufbauende Zerstörung

- der Welt«. Kafkas poetische Prosa und die kubistischen Arbeiten Picassos, in: Dieter Heimböckel, Steffen Höhne und Manfred Weinberg (Hg.): Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne, Köln, Weimar und Wien 2022, S. 93–117; jüngst Marie Rakušanová und Nicholas Sawicki (Hg.): *Through the Eyes of Franz Kafka. Between Image and Language* [Ausstellungskatalog], Pilsen 2024.
- 16 Vgl. mitunter Gerhard Neumann: *Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild*, in: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.): *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 161–186; Friederike Fellner: *Kafkas Zeichnungen*, Paderborn 2014; Andreas Kilcher unter Mitarbeit von Pavel Schmidt (Hg.): *Franz Kafka. Die Zeichnungen. Mit Essays von Judith Butler und Andreas Kilcher*, München 2021; zum früheren Abdruck einzelner Zeichnungen z. T. Max Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente)*, 2. Aufl., New York 1946 [zuerst Prag 1937], nach S. 289.
- 17 Vgl. z. B. Nicola Albrecht: *Verschollen im Meer der Medien: Kafkas Romanfragment »Amerika«. Zur Rekonstruktion und Deutung eines Medienkomplexes*, Heidelberg 2007, die neben Textmerkmalen wie Kafkas filmischem Blick auch Adaptionen des Romans in Theater, Hörspiel, Film und Fernsehen sowie in Kunst und Musik bespricht.
- 18 Vgl. zur Schnittmenge zwischen Editionsphilologie oder Textkritik und Biografie oder historischem Kontext etwa Caspar Battegay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen 2010; zu den Schreibmaterialien punktuell Fabian Geyer: *Ästhetik der Wiederholung und der Nachahmung bei Franz Kafka*, Heidelberg 2019 (siehe zu einer Auseinandersetzung damit Kap. 6.3, dort Anm. 60).
- 19 Martin Walser: *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, Frankfurt a. M. 1992 [zuerst München 1961], S. 84: »These und Antithese bestreiten sich ja als feindliche Entgegensetzungen und ziehen eine Synthese nach sich. Beides ist bei den Kafkaschen Ordnungen nicht der Fall. Man könnte, wenn man nur die K.s im Auge hat, allenfalls Ansätze zu einer allerdings bloß rotierenden Dialektik sehen. Sie schreitet nicht fort, sie fällt nach dem ersten Schritt sofort wieder in die Ausgangsposition zurück.«
- 20 Gerhard Neumann: *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »Gleitendes Paradox«*, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1968], S. 355–401.
- 21 Vgl. Gerhard Neumann: *Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas Landarzt-Band*, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1982], S. 99–123. Vgl. des Weiteren ders.: *Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol*, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1982], S. 76–98, sowie Wolf Kittler und ders.: *Kafkas »Drucke zu Lebzeiten«*. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: dies. (Hg.): *Franz Kafka: Schriftverkehr*,

Vorbemerkungen

- Freiburg i.Br. 1990, S. 30–74. Elementare Bemerkungen zum Kafka'schen Schreiben bietet auch Detlef Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, 2., verb. Aufl., Bodenheim 1998 [zuerst Frankfurt a.M. 1989].
- 22 Neumann: Schrift und Druck, a. a. O., S. 104.
- 23 Ebd., S. 107.
- 24 Ebd., S. 109.
- 25 Ebd., S. 120 [Hervorhebungen im Original].
- 26 Ein grundsätzlicher Versuch, das Problem des Werkbegriffs zu lösen, wurde aus dieser Perspektive in der Habilitationsschrift unternommen (vgl. Küpper: Theorie des Nomadischen, a. a. O., und ders.: Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart, a. a. O.). Wenn im Folgenden also nichtsdestoweniger vom »Werk« Franz Kafkas die Rede ist, so geschieht dies in Anlehnung an und unter Rückverweis auf den dort entwickelten Werkbegriff als einer spannungsgeladenen, in sich gespaltenen und mannigfach mit sich selbst im Widerstreit liegenden Einheit aus Statik und Dynamik. Auf den Werkbegriff kommt ein wenig ausführlicher auch das Kap. 1.1 zurück.
- 27 Siehe Kap. 7.1.
- 28 Vgl. genereller zur Einteilung in Arbeitsperioden die Klassifikation von Manfred Engel: Drei Werkphasen, in: ders. und Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2010, S. 81–90.

1 Eingang: Vor- und Torbauten vom antiken griechischen Theater bis zu Kafka

1.1 Text und Bauwerk: *Der Bau*

»Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen.« (N II 576) Mit diesem Satz beginnt Kafkas späte, wohl gegen Ende 1923 entstandene, zu Lebzeiten unveröffentlichte und von Max Brod mit *Der Bau* überschriebene Erzählung. Der Titel dieser Erzählung hat, obschon er nicht von Kafka selbst herrührt, programmatischen Charakter: *Der Bau* versteht sich durchgängig sowohl als Bezeichnung des im Text beschriebenen subterranean Gängesystems, das der animalische Protagonist angefertigt hat, als auch als Selbstbezeichnung des Textes an sich, der nach ganz ähnlichen labyrinthischen Prinzipien angelegt ist wie der unterirdische Tierbau. Wie er ist auch der Text eine äußerst ausgedehnte Anlage, vielfach in sich verästelt und verzweigt, mit multiplen Zwischenstationen und -wegen, mit Sackgassen und Irrgängen, mit listen-, wenn auch nicht im selben Maß erfolgreich eingebauten Fallen und Täuschungsmanövern, mit unzähligen Querverbindungen, filigranen Vernetzungen und anderem mehr. So lässt sich der Titel dieser Erzählung systematisch auf zwei verschiedenen Ebenen auslegen: einerseits auf der Ebene der erzählten Geschichte, andererseits auf der Ebene der Textkonstruktion als solcher.

Liest man daraufhin die Erzählung noch einmal von Beginn an, stößt man in ihr allenthalben auf ebenso tief wurzelnde wie weitreichende Analogien zwischen Tierbau und Textbau. Der gesamte Anfang von *Der Bau* lässt sich zugleich als Selbstbeschreibung der Textkonstruktion mit allen Irrwegen und Fallstricken, mit allen Hürden und Schwierigkeiten der Produktion wie der Rezeption des literarischen Werks begreifen:

Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein, ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war vielmehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuche, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses eine Loch unverschüttet zu lassen. Freilich manche List ist so fein, daß sie sich selbst umbringt, daß [sic] weiß ich besser als irgendwer sonst und es ist gewiß auch kühn, durch

1 Eingang

dieses Loch überhaupt auf die Möglichkeit aufmerksam zu machen, daß hier etwas Nachforschungswertes vorhanden ist. (N II 576)

Die Literatur und ihre Interpretation haben das textliche Gebilde, das Sprach- und Gedankengebäude der Erzählung immer schon im Zeichen des Bauwerks gedeutet. Ernst Robert Curtius verweist auf die uralte und lange Tradition der Baumeistermetapher, die zunächst vom antiken Gedanken eines »*Deus artifex*« ausgeht, um sich dann mit der Vorstellung eines idealen Künstlergottes zu verbinden, »dessen Schöpfung ein vollkommen schönes Kunstwerk ist«: In der platonischen Vorstellung »erscheint Gott als Demiurg, das heißt als Werkmeister, Baumeister und Fügler des Kosmos.«¹ Im letzten, posthum 1927 erschienenen Teil von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, dem monumentalen Meisterstück der europäischen Moderne um Kafkas Zeit, wird der Bau eines groß angelegten Buchs mit der gigantischen Konstruktion einer Kathedrale verglichen.² Eberhard Lämmert nennt seinen frühen Klassiker der Narratologie schlichtweg *Bauformen des Erzählens*.³ Bei Kafka jedoch gewinnt die Konzeption des Textes als Bauwerk eine völlig neue Dimension. In Kafkas Schreiben wird sie zu einer Leitvorstellung literarischer Produktion, an der sich gleichermaßen der Gedanke konstruktiver Schaffensprozesse wie derjenige existenzieller Verlorenheit in den undurchschaubaren und undurchdringlichen, labyrinthischen Strukturen einer modernen Welterfahrung ausrichtet.⁴ Manfred Schmeling interpretiert Kafkas *Bau* vor dem Hintergrund einer Krise des Erzählens und Verstehens, die auf dem Labyrinth als Figur moderner Komplexität und Entfremdung beruht.⁵ Bettine Menke liest den Text als »Allegorie der Unlesbarkeit«.⁶ Annette Schütterle spricht von den Oktavheften als einem »System des Teilbaues«.⁷

Was Kafkas Textlabyrinth von manchen früheren Konzeptionen unterscheidet, ist jedoch nicht allein die Struktur der Verästelung und der Verrätselung, die Verdunkelung des Sinngeschehens oder die Unzugänglichkeit eines wie auch immer gearteten Bedeutungszusammenhangs, sondern auch der dynamische, bewegliche und veränderliche Charakter des Labyrinths: die Unabgeschlossenheit und die potenzielle Unabschließbarkeit des Baus, der performative Zug der Konstruktion, die nicht minder als Prozess denn als Produkt zu denken ist. Die Konzepte von »Bau« und »Konstruktion« sind bei Kafka stets doppeldeutig. Einerseits benennen sie Resultate einer Tätigkeit: das Gebäude und das Konstrukt. Andererseits aber bezeichnen sie genauso gut die Tätigkeiten selbst: das Bauen und das Konstruieren. »Bau« und »Konstruktion« sind daher gleichzeitig als Produkt und als Prozess zu fassen. Da der Prozess (der Vorgang des Bauens und des Konstruierens) nicht

zwingend zu einem Produkt (einem Gebäude oder einem Konstrukt) führt, liegt darin eine unauflöbliche, dem gesamten Werk immanente Paradoxie, die sich nicht zuletzt auch auf den Begriff vom »Werk« selbst erstreckt, der sich ebenso als Ergebnis (Opus) wie als Tätigkeit (Actus) im Sinne der »Arbeit« (einer Grundbedeutung des deutschen Wortes »Werk«) perspektivieren lässt.⁸ Diese Leitvorstellung schlägt sich in – wohlgemerkt nachträglich von Max Brod verliehenen – Titeln wie *Der Bau* nieder, aber auch in den Textbruchstücken aus dem literarischen Trümmerfeld *Beim Bau der chinesischen Mauer*, die wie vieles andere Fragment geblieben sind. Das Unfertige der Konstruktion ragt in den Titel hinein: »Beim Bau« bezeichnet kein Ergebnis, keinen Endzustand, sondern einen Vorgang, eine Tätigkeit, die nicht notwendigerweise abgeschlossen ist.

Ausgehend von den diesen Überlegungen zum Text als Bauwerk sei im Folgenden ein Zusammenhang entfaltet, der in dieser Form bislang noch nicht aufgegriffen wurde, der jedoch ein zentrales Konstituens Kafka'schen Schaffens darstellt und überdies eine elementare Verbindung zu anderen Schlüsselwerken der Literaturgeschichte stiftet: der Komplex textueller Vor- und Torbauten, der einen großen historischen Bogen vom antiken griechischen Theater über die Zeit um 1800, namentlich über Johann Wolfgang Goethe und Heinrich von Kleist bis zu Kafka spannt. Damit wird ein Teilaspekt der Textkonstruktion in den Blick genommen, der sich ausgezeichnet zur Einführung in die Problematik literarischer Produktion eignet: der Eingang als wesentliches, in vielerlei Hinsicht tragendes, dem übrigen Werk vorgelagertes Element der textuellen Anlage. Nicht umsonst spricht man vom »Eingang« eines Werks als einer prägenden, über Ein- oder Abkehr von potenziell Interessierten entscheidenden, den ersten Eindruck maßgeblich bestimmenden, in die anderen Teile überhaupt erst hineinführenden Komponente der Einrichtung. Bei Kafka findet dieser Bestandteil nicht selten eine wörtliche Entsprechung in den Texten selbst, wo er sich verschiedentlich als Tür oder Tor im Rahmen eines Vorbaus materialisiert.⁹

1.2 Zum Einstieg: *Vor dem Gesetz* (aus *Der Proceß*)

Das berühmteste unter diesen Gebilden ist zweifelsohne die Tür aus der vermutlich zwischen Oktober und Dezember 1914 mit Stahlfeder und schwarzer Tinte geschriebenen, im Kontext des *Proceß*-Romans entstandenen, in dessen »Dom«-Kapitel eingebetteten und erstmals 1915 eigenständig erschienenen Legende *Vor dem Gesetz* (D 267–269; vgl. handschriftlich

1 Eingang

PD 42–47).¹⁰ Sie berichtet vom vergeblichen Versuch oder auch Nichtversuch eines Mannes, »Eintritt in das Gesetz« (D 267) zu erlangen. Sie gehört zu den meistbesprochenen Texten Kafkas. Hartmut Binder widmet der kurzen, kaum zwei Druckseiten umfassenden Erzählung ein knapp 300 Seiten starkes, als *Einführung in Kafkas Welt* konzipiertes Buch.¹¹ Zum Einstieg in Kafkas Werk eignet sich die Legende umso besser, als es in ihr selbst um einen Eingang geht, der sich in metafiktionaler Zuspitzung auf die Lage der Lesenden münzen lässt, die vor dem Text wie vor einem unerschließbaren Mysterium sitzen. Das Gesetz verfügt über ein »Tor« (D 267); zuweilen wird es auch »Tür« (D 268) genannt. Davor »steht ein Türhüter«, der dem Mann »jetzt den Eintritt nicht gewähren« kann (D 267). Obwohl »das Tor zum Gesetz offensteht wie immer« und der »Mann vom Lande« in dem Moment, wo »der Türhüter beiseite tritt«, »durch das Tor in das Innere« sehen kann (D 267), gelingt es ihm zeitlebens nicht, ins Gebäude hineinzugelangen. Die Aussage des lachenden Türhüters schafft eine klassische Doublebind-Situation und verrät einiges über die Natur des Gesetzes wie des Gebäudes:

Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen. (D 267)

Der in sich widersprüchlichen Aufforderung, gegen das eigene Verbot zu verstoßen (»versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn«), kommt der Mann nicht nach.¹² Wie sollte er auch? Wollte er der Aufforderung Folge leisten, müsste er dem Verbot zuwiderhandeln. Will er hingegen das Verbot einhalten, muss er die Aufforderung missachten. Der Konflikt ist für den Mann vom Lande nicht zu lösen. Stattdessen verbringt er seine Tage, vollauf paralysiert, vor dem Tor. Zum Ende seines Lebens hin nimmt er mit schwächer werdenden Augen »im Dunkel einen Glanz« wahr, »der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht.« (D 269) Bevor er stirbt, erfährt er vom Türhüter, warum er all die Jahre allein vor dem Gesetz gewartet hat: »Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.« (D 269)

Vor dem Gesetz erzählt von einem Nichteintreten, von der Verweigerung eines Zugangs, die in eine durch und durch paradoxe Konstellation eingebunden bleibt. Die Tür ist nicht verschlossen, sondern sie steht eigens für den »Mann vom Lande« (D 267) offen; dennoch bleibt der Weg versperrt. Das Gebäude des Gesetzes ist einsehbar und nicht einsehbar zugleich: Zwar

glückt es dem Mann, »durch das Tor in das Innere zu sehn« (D 267) und von dorthin zuletzt »einen Glanz« aus dem »Dunkel« heraus zu erhaschen (D 269), doch bleiben Sinn und Zweck der Einrichtung ebenso verborgen und undurchdringlich wie die Struktur der Anlage. Zu erfahren ist nur, dass es offenbar eine hierarchisch organisierte Reihe von Türhütern in entsprechend gestaffelten Räumen gibt: »Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere.« (D 267)

Himmel oder Hölle: Orte des Verstoßenseins

Diese Hierarchie der Hüter kann einerseits, wie Ulf Abraham vorschlägt, auf eine jüdische Legende aus dem Midrasch *Pesikta Rabbati* über Moses Gang zum Sinai bezogen werden, die von einer Reihe immer mächtiger werdender Engel erzählt, welche den Himmel bewachen.¹³ Dazu passt zumindest teilweise die Publikationsgeschichte des Textes, der erstmals in der zionistischen Zeitschrift *Selbstwehr. Unabhängige jüdische Wochenschrift* vom 7. September 1915 veröffentlicht wurde (vgl. DA 328), was ihn trotz der insgesamt eher zwispältigen Beziehung Franz Kafkas zum Zionismus in eine wiewohl unspezifische Nähe zur jüdischen Bewegung rückt.¹⁴ Andererseits lässt sich der Bedeutungskreis der Erzählung mit Sicherheit nicht allein auf diesen Horizont beschränken. Zu mannigfaltig sind dafür die Elemente, die sie ungeachtet aller Kürze in sich trägt, zu vielschichtig ihre Faktur, zu heterogen ihre Ingredienzen.

Immer wieder ist das in Kafkas Legende beschriebene Gesetz mit Vorstellungen des Himmelreichs in Verbindung gebracht worden, vor allem mit solchen jüdischer Provenienz. Warum aber sollte man dieses Gesetz eigentlich mit dem Himmel vergleichen? Gleicht es nicht eher einer Hölle? Bedenkt man den perfiden psychischen Terror, der auf den Mann vom Lande ausgeübt wird, das fremdartige und furchterregende Aussehen des Türhüters, die stille und stetig sich steigernde Bedrohung, die von den übrigen, sich im Verborgenen haltenden Wächtern ausgeht, liegen in der Tat infernalere Assoziationen nahe. Die Hölle ist in der europäischen Geistesgeschichte als ein ebenso hierarchisch organisierter Ort konzipiert worden wie der Himmel.

So erinnert der gesamte Komplex hierarchisch gestaffelter Räume aus der Legende *Vor dem Gesetz*, um nur eine relativ beliebige Reminiszenz herauszugreifen, recht vage an die Vorstellung einer konzentrisch angelegten Hölle als Pendant zu einem gleichartig geschichteten Himmel, wie sie besonders aus Dantes *Göttlicher Komödie* (frühes 14. Jahrhundert) und der darin ausge-

breiteten Vision eines in neun ineinander verschachtelte Kreise der Qualen unterteiltes Inferno bekannt ist. Dass Kafka mit Dantes Werk vertraut war, steht außer Frage: Er führte ein Exemplar in seiner Bibliothek und hat das Buch mehrfach in Briefen an Max Brod erwähnt.¹⁵ Folgt man der Parallele zwischen beiden Texten, würde Kafkas Mann vom Lande an den ersten jener Kreise rühren. Laut dem vierten Gesang der Dante'schen Hölle begegnen im »ersten Kreis, der diesen Schlund umflieht«, die Ungetauften, die durch »Versäumnis nur, nicht durch Verstoß« dazu »verdammte« sind, »in Sehnsucht« zu »leben, hoffnungslos«.¹⁶ Die Vorstellung rekurriert auf den Gedanken einer Vorhölle aus der katholischen Theologie: auf den »Limbus« (von lat. *limbus* »Rand, Saum«) als den Vorraum der Hölle, an dem sich diejenigen Seelen befinden, die ohne eigene Schuld vom Himmel ausgeschlossen wurden.¹⁷ Thomas von Aquin erklärt in der *Summe der Theologie* (I.II, 89,6): »Für die Ursprungssünde werden die Menschen im Ruheort der Kinder [limbo puerorum] »bestraft«, wo es keine mit den Sinnen fühlbare Strafe gibt«.¹⁸ Dass hier ein veritabler Rückgriff vorliegt, soll gar nicht erst behauptet werden. Dafür sind die Übereinstimmungen zu dürftig. Allerdings wäre eine Anspielung auf den Katholizismus nicht so abwegig, wie es scheinen mag: Vergessen wir nicht, dass die ganze Türhüterlegende innerhalb des Romans *Der Proceß* von einem katholischen Geistlichen vorgetragen wird. Die buchstäblich liminale, an der Grenze verharrende Position des Mannes, der vom Gesetz ausgenommen bleibt und seine Tage vor den Toren des Gebäudes fristet, ließe sich somit lose auf der Grundlage einer theologischen, speziell christlichen, mehr aber noch einer literarischen, durch Dante vermittelten Tradition lesen, die dem Liminalen im Begriff des Limbus ein Korrelat an die Seite stellt, das den Vorraum der Hölle als deren Rand oder Saum bezeichnet.¹⁹

Ob es sich bei dem leisen Anklang an das Höllenszenario Dantes um einen tatsächlichen Rekurs handelt oder nicht, in Kafkas kurzem Text wird der Schauplatz des Geschehens, der dem Gesetz vorgelagert ist und von dem aus ein Weiterschreiten in sein Inneres nicht gestattet ist, in jedem Fall zu einem Ort der Verdammnis, des Verstoßenseins und der Verbannung, der Expatriation und Exkommunikation, an dessen Saum das ausgegrenzte Subjekt verwiesen bleibt, ohne je den Weg ins Gebäude zu finden. Der Vorbau des Gesetzes, von dem sich der Mann nicht lösen kann, ist zugleich ein Ort der Einsamkeit: Das Subjekt bleibt allein und auf sich selbst zurückgeworfen, eine tatsächliche Kommunikation mit dem Türhüter findet nicht statt, zumindest keine, die diesen Namen verdiente, während selbst dieser Türhüter in eine pluralische Gemeinschaft der »Türhüter« (D 267) einbezogen und

mit »seinem Pelzmantel« (D 267) sowie seinem »langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart« (D 267f.) einer sonderbar archaisch oder tribalistisch wirkenden Gruppe anzugehören scheint, die ihm Aufgehobensein im Zusammengehörigkeitsgefühl eines Kollektivs verspricht und vor Vereinzelung schützt.²⁰ Das um Einlass bittende Subjekt vor dem Gesetz dagegen ist vereinzelt und von jeder Form der Gemeinschaft entfremdet, ausgeschlossen von einer Teilhabe an Prozessen kollektiver Sinnstiftung, Entscheidungsfindung, Zugehörigkeit oder auch nur wahren Austauschs. Kafkas Vorbau ist ein solitärer Platz.

Desto delikater wird diese Konfiguration unter Rückverweis auf die oben dargelegte Analogie zwischen Text und Bauwerk. Werden Geschichte und Gebäude als miteinander korrespondierende Einheiten verstanden, lässt sich das ausgegrenzte Subjekt in gewisser Weise auch als eine Repräsentation von Lesenden identifizieren, die den Zugang zum Text nicht finden: Die Gesetze, die in ihm obwalten, bleiben schleierhaft und unverständlich, ein Einstieg gelingt nicht, stattdessen bleiben diejenigen, die um Eintritt bitten, an den Saum des Werkes verbannt und auf die Nichtkommunikation mit einem Wächter angewiesen, dessen Aussagen zu keiner annehmbaren Lösung führen.²¹ Allein aufgrund dieser Identifikation des um Einlass Bittenden mit den Lesenden sind die Letzteren imstande, die Not und Ausweglosigkeit, das Unverständnis und die Verzweiflung im Akt des Lesens mitzuvollziehen, das Ersterer im Angesicht unaussprechlicher Fremdheit und Rätselhaftigkeit verspürt. Ein eindeutiger Plan ist der Einrichtung nicht zu entnehmen, eine klare Absicht hinter dem Gesetz nicht zu erkennen, ein alles erlösender Sinn dem Werk nicht zu entlocken. Die Anlage scheint vielmehr ihren eigenen Gesetzen zu folgen. Das Bauwerk bleibt ein Tempel ungelöster Rätsel und undurchdringlicher Geheimnisse.

»Vor dem Gesetz steht ein Türhüter«: Der Text als Zone der Uneindeutigkeit

Der Text stellt eine Zone der Uneindeutigkeit dar, die sich auf keine einzelne, endgültige Bedeutung festlegen ließe. Erneut spricht bereits der Titel *Bände*, der diesmal von Kafka selbst stammt: *Vor dem Gesetz* entwickelt ein fundamental vieldeutiges Szenario, das zum einen auf der Polyvalenz der Präposition »vor« aufbaut und zum anderen mit der ungewöhnlichen Verwendung des Wortes »Gesetz« zur Bezeichnung eines Gebäudes (im Sinne von »Gericht«) arbeitet. Zunächst muss der Titel gemäß einer räumlichen

Semantik gelesen werden: *Vor dem Gesetz* bestimmt dann den Ort der Handlung als einen dem Gesetzesgebäude vorgelagerten Platz.²² Daneben kann die Präposition »vor«, schon rein sprachlich betrachtet, allerdings auch eine zeitliche Dimension annehmen: *Vor dem Gesetz* verweist dann nicht auf einen Ort, sondern auf einen Zeitpunkt, nämlich auf die Zeit, die vor der Entstehung des Gesetzes liegt, in der das Gesetz mithin noch nicht vorhanden war. Diese Deutung funktioniert jedoch nur, wenn das »Gesetz« kein Gebäude, sondern eine Vorschrift oder ein Regelwerk bezeichnet, wie es dem gemein üblichen Wortgebrauch entspricht, von dem die Lesart als Gebäude abweicht. Zu der zweiten Deutung fügt sich auch das archaische Aussehen des Türhüters, das auf einen geradezu vorzivilisatorischen oder atavistischen Zustand zurückzuführen scheint. Außer den ersten beiden existiert indessen noch eine dritte Deutungsmöglichkeit im Hinblick auf den Titel, wonach sich die Präposition »vor« weder auf einen Ort noch auf einen Zeitpunkt, sondern auf eine Rangordnung bezieht: *Vor dem Gesetz* lässt dann auf eine übergeordnete Instanz schließen, die Vorrang gegenüber dem Gesetz hat, die diesem in der Hierarchie vorangeht und die diesem überlegen ist, wobei das Wort »Gesetz« hier weniger auf das Gebäude oder ein bestimmtes Regelwerk als vielmehr auf die Institution als solche abhebt. Zu dieser dritten Deutung passt die hierarchische Organisation der Türhütergemeinschaft ebenso wie der Gebäudeanlage und ihrer einzelnen Säle. In dem Fall erschiene gar nicht so sehr das Gesetz selbst als maligne, vielmehr wäre die vorgeordnete Instanz als Urheber aller Zumutungen anzusehen, als deren Agent dann wohl der Türhüter zu begreifen sein müsste. Alle drei Lesarten – die lokale, die temporale und die hierarchische – vereinigen sich mehr oder weniger reibungslos im ersten Satz des Textes: »Vor dem Gesetz steht ein Türhüter.« (D 267)

Die erste, lokale Bedeutungsdimension des *Vor* aus Kafkas Titel unterstreicht auch Jacques Derrida in seiner prominenten Lektüre des Werkes: Er fokussiert die topologische Qualität des Titels sowie der gesamten Erzählung.²³ Derrida betont, dass die Wendung »Vor dem Gesetz« zweimal im Text vorkommt: einmal als Titel und einmal als Incipit in Form seiner ersten drei Wörter, wobei sich der Titel vor dem Text befinde und außerhalb der Narration verbleibe, während sich das Incipit am Kopf des Textes, vor ihm, aber doch schon in ihm befinde.²⁴ Wirklich ist das Kernthema der Doppelung oder Spaltung bereits dem Widerspiel von Überschrift und Textanfang eingeschrieben, das, ins Psychologische gewendet, auch dem konstitutiven Konflikt des oben angesprochenen Doublebind zugrunde liegt.²⁵ Wenn Derrida darauf insistiert, dass der Titel dem Textkörper vor- oder ausgelagert

sei²⁶ und dass die beiden Protagonisten einander auf zwei unterschiedlichen Seiten einer Inversionslinie gegenüberstünden, die den Titel vom Körper der Erzählung trenne,²⁷ dann lassen sich diese Feststellungen auch dazu dem Befund kombinieren, dass der Mann vom Lande seine texttopologische Repräsentation im Titel, der Türhüter dagegen im Incipit findet. Mit anderen Worten: So wie der Mann vom Lande außerhalb des Gesetzes steht und nicht in das Gebäude hineinzugelangen weiß, so bleibt auch der Titel vom Textkörper ausgegrenzt; so wie der Türhüter vor dem Gesetz steht und zugleich doch Teil des Gesetzes ist, da er in einer Funktionsgemeinschaft der Türhüter aufgehoben und über das Innere des Gesetzes wenigstens rudimentär unterrichtet zu sein scheint, so stehen auch die ersten drei Wörter des Textes an seiner Spitze, gleichzeitig in ihn eingegliedert und an den äußeren Rand verbannt. Die Problematik einer In- und Exklusion des Subjektes manifestiert sich demnach schon in der topologischen Konstellation von Textanfang und Titel.²⁸

Diese Interpretation hält stand, solange man sich auf die separat veröffentlichte Erzählung mit dem Titel *Vor dem Gesetz*, nicht aber auf ihre Einverleibung in das Romanmanuskript *Der Proceß* konzentriert. Die Erzählung ist Teil des Kapitels »Im Dom« (P 270–304, dort 292–295), wo sie wortgetreu vom Gefängniskaplan vorgetragen wird und sich nahtlos, ohne einen Titel oder eine sonstige Übergangsmarke in dessen Rede einfügt.²⁹ Der Geistliche wirft K. eine Täuschung vor und meint, »in den einleitenden Schriften zum Gesetz heißt es von dieser Täuschung: Vor dem Gesetz steht ein Türhüter« (P 292) usw. Zwischen Romankapitel und Erzählung kommt es zu einigen abgründigen Spiegelungen,³⁰ in denen sich eine partielle mediale Transition anbahnt, die zwar nicht aus den Schranken des Mediums Schrift ausbricht, doch durch die Bildbeschreibung als Ekphrasis implizit über den referenziellen Horizont des rein Literarischen hinausweist. So lässt sich »das Altarbild«, das »eine Grablegung Christi« zeigt (P 281) und das K. im Dom betrachtet, bevor er dem Geistlichen begegnet, als eine intermediale oder interartiale Variation der Legende ansehen. Als bildmediales Alter Ego des Türhüters erscheint darauf »ein großer gepanzerter Ritter, der am äußersten Rande des Bildes dargestellt war. [...] Vielleicht war er dazu bestimmt, Wache zu stehn.« (P 281)³¹

Eine genauere Beachtung verdient der erste Satz der Legende, der seinerseits als Eingang zum Text fungiert. In ihm bündeln sich bereits sämtliche Leitfäden des Werkes und seiner irreduziblen Multidimensionalität:³² »Vor dem Gesetz steht ein Türhüter.« (D 267) Zuerst ist eine Bemerkung zur Form des Satzes fällig. Was seinen Aufbau und seine Prosodie betrifft, wirkt er

auffallend regelmäßig und ausgewogen: Er untergliedert sich geradezu symmetrisch in zwei gleichwertige Hälften von je drei Wörtern (»Vor dem Gesetz« – »steht ein Türhüter«) und basiert auf einem ausgesprochen rhythmischen Schema. In Kafkas Handschrift ist der Satz mit festen, sicheren Zügen in schwarzer Tinte und ohne jedwede nachträgliche Korrektur ausgeführt (vgl. PD 42 f.). Die formale Schlichtheit und Festigkeit des Satzes sollen aber nicht über seine tiefreichende Komplexität hinwegtäuschen. Wir wollen diesen Satz hier Wort für Wort auseinandernehmen, um den geheimen »Bau« der Erzählung offenzulegen.

Das erste Wort wurde im vorigen Abschnitt schon behandelt, als die dreifache Bedeutung des »Vor« zur Sprache kam. Ebenso wurde die zweite Wortgruppe, die Nominalphrase »das Gesetz«, davon ausgehend, in ihrer Gespaltenheit zwischen Gebäude, Regelwerk und Institution besprochen. Allerdings bleibt es nicht allein bei dieser Dreiteilung: Zu erinnern ist an die Herkunft des Nomens »Gesetz«, das sich etymologisch vom Verb »setzen« ableitet.³³ Demzufolge ließe sich die Rede vom »Gesetz« auch als eine Rede vom Setzen oder vom Sitzen begreifen: Mit dem »Gesetze« wäre dann das Einnehmen einer körperlichen Positur bezeichnet, das sich quasi als eine Analogiebildung zum »Gestehe« darböte, wenn man so will. Diese vierte Wortdeutung des Gesetzes ist nur scheinbar weit hergeholt, in Wahrheit berührt sie eine zentrale Achse des Textes: Kafkas Legende präsentiert sich von Beginn an auch als eine Geschichte der Körperhaltungen.³⁴ Zunächst »kommt« der Mann vom Lande offensichtlich aufrechten Gangs zum Türhüter (D 267); dann »bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn« (D 267); später setzt sich der Mann neben dem Eingang zum Gesetz hin, wo er sehr lange in sitzender Position verharret. Im Text heißt es: »Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre.« (D 268) Der Türhüter läßt den Mann vom Lande, dergestalt dressiert, wörtlich und sprichwörtlich sitzen.³⁵ Am Ende ist der Mann nicht einmal mehr in der Lage aufzustehen, nachdem er immer kleiner und tiefer zur Erde gedrückt erscheint: Zum Schluss lesen wir, dass »er seinen erstarrten Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zu ungunsten des Mannes verändert.« (D 269) Mit der Entwicklung des Mannes vom aufrechten Gang über die gebückte Haltung bis hin zum Sitzen und schließlich zum Kauern des kleinen Wesens über dem Boden entwirft Kafkas Legende eine umgekehrte Evolutionsgeschichte des Menschen: Statt von der kriechenden oder gebückten Fortbewegung über die Erde zum aufrechten Gang zu verlaufen,

wie es sowohl für die ontogenetische als auch für die phylogenetische Evolution nach Darwin anzunehmen wäre, schreitet der evolutive Prozess des Mannes vom Lande, der mit dem Alter zunehmend »kindisch« wird (D 268), genau in umgekehrter Richtung fort. *Vor dem Gesetz* erzählt somit auch von einer verdrehten, unter evolutionsbiologischen Voraussetzungen invertierten Hominisation.

Damit kommen wir zum nächsten Glied in der Struktur des ersten Satzes: zum Prädikat »steht«. Führen wir das »Gesetz« auf das Sitzen zurück, ist es kaum verwunderlich, dass der Türhüter davor, d. h. vor dem Akt des Sitzens, »steht«. Allerdings scheint der Türhüter im Gegensatz zum Mann vom Lande die ganze Zeit über in aufrechter Körperhaltung zu stehen, jedenfalls enthält der Text kein anderslautendes Indiz. Nun kann das Verb »stehen« aber noch eine weitere Bedeutung annehmen, nämlich die von »geschrieben stehen«, »in schriftlicher Form vorliegen«. Deuten wir das Wort in diesem Sinn, begehen wir uns auf eine metasprachliche Ebene, auf der Aussagen über die Sprachkonstruktion selbst getroffen werden. Dann würde der Satz besagen, dass weniger die Person des Türhüters als vielmehr das Wort »Türhüter« als solches vor »dem Gesetz« stünde. Jedoch »steht« das Wort »Türhüter« als das letzte Wort im Satz ja gar nicht vor, sondern hinter dem Wort »Gesetz«. Dass »ein Türhüter« vor »dem Gesetz« stehe, ist also zugleich wahr und unwahr: Auf der Ebene der reinen Enunziation, auf der einfachen Sachebene trifft es zu, da die Person des Türhüters tatsächlich vor dem Gebäude des Gesetzes steht; auf der abstrakteren Ebene metasprachlicher Kommunikation hingegen trifft die Aussage nicht zu, da die Nominalphrase »ein Türhüter«, die den Satz beschließt, eben nicht vor, sondern hinter »dem Gesetz« im Sprachgefüge »steht«. Derart doppelt gelesen, bildet der Satz »Vor dem Gesetz steht ein Türhüter« eine performative Unmöglichkeit, eine sprachliche Selbstwiderlegung, deren unterschiedliche Aussageebenen unaufhaltsam miteinander konfliktieren: Der Satz ist ein sprachliches und metasprachliches Mischgebilde, ein Zwitterwesen, eine gespaltene, in sich zerrissene Kreatur, die aus disparaten Bestandteilen zusammenmontiert ist und die unablässig mit sich selbst in Widerstreit tritt, sich selbst vernichtet, sich selbst im zweifachen Sinne »aufhebt«, also zugleich da und nicht da, mit sich identisch und nicht mit sich identisch ist. Dieser erste Satz des Textes fasst beinahe alles zusammen, was für Kafkas Schaffen insgesamt Gültigkeit besitzt und was im Grunde alle seine Werke charakterisiert. So regulär er unter formalen Gesichtspunkten daherkommt, so irregulär ist der Satz auf seinen divergenten Bedeutungsebenen.

Die attische Tragödie: Schwellenräume seit Sophokles

Kommen wir noch einmal auf die erste, lokale Bedeutungsdimension des für die Erzählung titelgebenden *Vor* zurück. Die räumliche Situation aus Kafkas *Vor dem Gesetz*, die mit ihr einhergeht, lässt sich zugleich in eine lange literaturgeschichtliche Reihe einbeziehen, deren Grundfesten bis in die griechische Antike zurückreichen. Erinnerung sei an die attische Tragödie aus dem 5. Jahrhundert v. u. Z., deren Vorbild zunächst Aischylos aufstellt, bevor sie durch die sophokleische Theatertradition weiter ausgestaltet und popularisiert wird. In den Tragödien des Sophokles wird der Platz vor dem Palast oder vor dem Königshaus zu einem wesentlichen Ort des Schauspiels und der Handlung. Der »Schauplatz« der *Antigone* befindet sich »vor dem Königspalast in Theben«,³⁶ »*Vor dem Palast des Ödipus in Theben*« spielt das nach ihm benannte Stück.³⁷ »*Vor dem Königshaus in Mykene*« findet schließlich das Geschehen der *Elektra* statt,³⁸ das namentlich auf den *Choephoren* des Aischylos fußt.

Kafkas *Vor dem Gesetz* muss notwendigerweise vor dem Hintergrund dieser Tradition betrachtet werden. Der Autor hat sich bereits seit seinen Schultagen mit ihr auseinandergesetzt. Belegt ist, dass Kafka ab dem dritten Gymnasialjahr (Schuljahr 1895–1896) »5 Stunden Griechischunterricht« hatte.³⁹ Von diesem Zeitpunkt an war an dem humanistischen Altstädter Deutschen Gymnasium in Prag, das Kafka besuchte, »fast die Hälfte« aller Unterrichtsstunden »den klassischen Sprachen vorbehalten.«⁴⁰ An die immensen Anforderungen in den Sprachen des klassischen Altertums erinnert sich Kafkas Schulfreund Hugo Bergmann.⁴¹ In der achten und letzten Gymnasialklasse (Schuljahr 1900–1901) steht unter anderem Sophokles' *Antigone* auf dem Programm.⁴² Dass Kafka schon als Schüler »die im Lehrplan vorgesehenen Werke antiker Literatur im Originaltext gelesen« habe, stellt auch Bert Nagel fest: »Doch hat«, so fährt Nagel fort, »diese Lektüre in Kafkas Werk kaum einen Niederschlag gefunden.«⁴³ Demgegenüber soll hier zu zeigen versucht werden, dass der klassische Kanon der Antike sehr wohl Eingang in Kafkas Werk gefunden hat, und zwar in einem überaus wörtlichen Sinn: just über die Textkonstituenten des Eingangs und des Vorbaus. Es ergeben sich allerdings einige erhebliche Unterschiede zum antiken Muster.

Die sophokleische Tragödie bestimmt den Schauplatz vor dem Palast als Ort einer Vermittlung zwischen den Herrschenden und der zumeist durch den Chor repräsentierten Stadt. Der Raum vor dem Palast wird zur Stätte der Begegnung zwischen beiden Welten, zur Zone eines unaufhörlichen Austauschs, eines andauernden Kommens und Gehens sowie einer fortge-

setzten Kommunikation zwischen dem öffentlichen Raum und der geschlossenen Sphäre des Herrscherhauses. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht allem voran die Architektur des klassischen griechischen Theaters. Der Palast wird von den Gebäuden im Bühnenhintergrund (Skene) verkörpert. Das Volk findet seinen Platz auf den Publikumsrängen des Zuschauerraumes (Koilon). Physisch ausgetragen wird das Stück in der Orchestra, in der die Schauspieler und der Chor gemeinsam auftreten und die sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn zwischen dem Herrscherhaus und dem Publikumsraum liegt (Abb. 1).

Ursprünglich aus rituellem Zusammenhang herstammend und als Aktionskreis für kultische, dem Dionysos geweihte Tänze und Gesänge dienend, kann die Orchestra auch wieder auf einen rituellen Kontext zurückbezogen werden: Im Theater hat etwas von seinem rituellen Ursprung überlebt, die Bühne lässt sich in bestimmter Weise als ein Schwellenraum auffassen, in dem Übergänge in symbolischer Gestalt vollzogen werden können.

Bezeichnend sind bei Sophokles gerade die Momente der Öffnung und des Dialogs. In *Antigone* öffnet sich zum Ende hin der Bühnenraum, um den Blick ins Innere des Palastes freizugeben: »Der Hintergrund hat sich geöffnet, man sieht die Leiche der Eurydike.«⁴⁴ Daraufhin meint der Bote zu Kreon: »Du kannst es schauen, das Innere birgt's nicht mehr.«⁴⁵ In *König Ödipus* wird denjenigen, die sich vor dem Gebäude befinden, verschiedentlich von den Vorgängen im Palast berichtet.⁴⁶ In *Elektra* dringen mehrmals Stimmen aus dem Inneren des Hauses nach außen in den Theaterraum bzw. in die Arena.⁴⁷ Die finale visuelle Öffnung aus *Antigone* wird in *Elektra* damit zu einer auditiven Öffnung hin verschoben: Die Mauern des Königshauses bilden hier keine undurchlässige, sondern eine akustisch zumindest semi-permeable Grenze, die gelegentlich Geräusche durchdringen lässt und damit Informationen in hörbarer Form aus dem Inneren übermittelt. Auffallend sind die Parallelen zwischen Kafkas Text und der Toranlage in Sophokles' *Elektra*. Erscheint Chrysothemis im ersten Auftritt »am Tor« des Königshauses,⁴⁸ so wird dieses am Schluss des Stücks – ganz ähnlich wie bei Kafka – in Anwesenheit des Todes explizit geschlossen: »Orestes und Pylades hinter Aigisthos ins Haus. Man trägt die Bahre der Klytāimnestra hinein, der Elektra folgt. Sie schließt das Tor.«⁴⁹

Vergleicht man Kafkas *Vor dem Gesetz* mit dem griechischen Archetypus, figuriert der Türhüter als eine Verkörperung des Machtzentrums, der Mann vom Lande als ein Repräsentant des Volkes. Im Gegensatz zur sophokleischen Tradition findet in Kafkas Text jedoch keinerlei Vermittlung statt. Erst der Rückbezug auf das antike Muster gibt die ganze Gewalt des Kafka'schen

1 Eingang

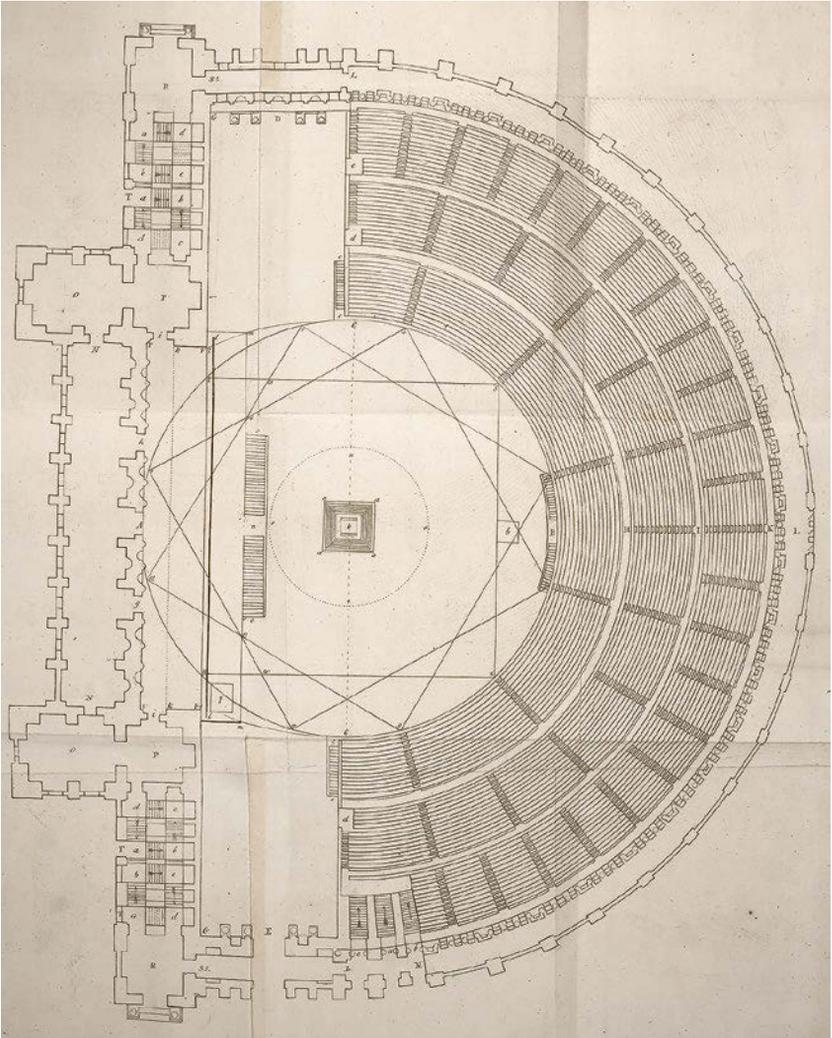


Abb. 1: Grundriss des Dionysostheaters zu Athen, des ersten und wichtigsten Theaters der griechischen Antike. Links auf dem Bild sind die Bühnenbauten der Skene, in der Mitte der Schauplatz der Orchestra und rechts der halbkreisförmige Publikumsbogen des Koilon zu sehen.

Entwurfs zu erkennen: Hier wird der Raum vor dem Gesetz zu einem Bezirk der Unverständlichkeit und der Undurchschaubarkeit innerer Zusammenhänge, des Fehlschalgens interpretativer wie integrativer Bemühungen, des Scheiterns einer Kommunikation, die nicht auf Dialog, sondern auf einem psychischen Konflikt aufbaut, aus dem es für das Subjekt kein Entkommen gibt und der innerhalb des perfiden Zwangsgebildes nicht zu lösen ist. Der Schauplatz des Kafka'schen Geschehens wird zu einer Zone der Verworfenheit und der Vertreibung aus einer wie auch immer gefügten Sinngemeinschaft, einem Areal des Ausgestoßen- und Ausgeschlosseneins, das nur die eigene Verlorenheit angesichts des Undurchdringlichen vor Augen führt. Wie bei Sophokles repräsentiert das Gebäude zwar eine öffentliche Institution auktorialer Herrschaft, die bei Kafka im Zeichen administrativer Macht agiert und unter dem Namen »das Gesetz« steht (D 267). Anders als bei Sophokles aber entsteht aus dem Aufeinandertreffen beider Sphären weder ein ernstzunehmender Austausch zwischen Innen und Außen noch eine Verständigung zwischen staatlichen und bürgerlichen Interessen. Integration und Partizipation scheinen zum Scheitern verdammt. Das verworfene Subjekt bleibt allein am Rande der erzählten Welt zurück.

In Kafkas Text kommt es nicht zu einem gelingenden Übergang, wiewohl auch die Toranlage aus *Vor dem Gesetz* eine rituelle Dimension birgt. Arnold van Gennep beschreibt Türen, Schwellen und Tore im Rahmen räumlicher Übergangsriten: »Auf Türen und Tore bezogene Durchgangsriten« sind ihm zufolge »echte Schwellenriten«.⁵⁰ An der Tür scheiden sich Welten: »Im Falle eines gewöhnlichen Wohnhauses ist die Tür die Grenze zwischen der fremden und der häuslichen Welt, im Falle eines Tempels ist sie die Grenze zwischen profaner und sakraler Welt.«⁵¹ Weitverbreitete rituelle Bedeutung hat das Tor: »Das Tor, das das Verbot des Eintritts symbolisiert, wird zum Tor in der Wallmauer, zum Tor in der Umgrenzung eines Stadtteils, zur Tür eines Hauses.«⁵² Das Tor kann gleichzeitig auf ebenso frühe wie hochentwickelte für Zeremonien errichtete magische Portale zurückweisen, die »Sitz einer speziellen Gottheit« sind und an denen sogenannte »Wächter der Schwelle« lagern.⁵³ Liest man Kafkas Text vor diesem Hintergrund, erweist sich der Türhüter als eine Art übermächtiger Schwellenwächter, an dem kein Weg vorbeiführt und aufgrund von dessen maligner Handlungsgewalt das Ritual nicht vollzogen, der Übergang nicht bewerkstelligt werden kann.⁵⁴

Johann Wolfgang Goethe: *Iphigenie auf Tauris*

Die Kafka'sche Konfiguration enthält noch weitere Reminiszenzen an den historischen Kanon, die im Horizont einer intertextuellen Genese zu erschließen sind. Ein gewaltiger literaturgeschichtlicher Sprung befördert uns vom Theater des antiken Griechenlands unmittelbar zu seiner Wiederaufnahme in der Weimarer Klassik. Berühmt ist Johann Wolfgang Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris*, das 1779 in Prosaform uraufgeführt wurde und 1787 in Versform erschien. Seine antike Vorlage ist die Tragödie *Iphigenie in Aulis* des dritten großen griechischen Dramatikers Euripides. So gespalten Franz Kafkas Verhältnis zu Goethe auch war,⁵⁵ er hat sich nachweislich mit dem Stück beschäftigt. Am 16. November 1910 notierte er in seinem Tagebuch:

Ich lese Iphigenie auf Tauris. Darin ist wirklich von einzelnen offen fehlerhaften Stellen abgesehen die ausgetrocknete deutsche Sprache im Munde eines reinen Knaben förmlich anzustaunen. Jedes Wort wird von dem Vers vor dem Lesenden im Augenblick des Lesens auf die Höhe getragen, wo es in einem vielleicht magern aber durchdringenden Lichte steht. (T 126f.)

Aus der Tagebuchnotiz spricht die geballte Ambivalenz des Prager Autors in Bezug auf den Übervater der Weimarer Klassik. Dennoch oder gerade deswegen hat Goethes Werk jedoch tiefe Spuren in Kafkas Schaffen hinterlassen, die bislang weithin unberücksichtigt geblieben sind.

Auch Goethes Stück ist an einer räumlichen Schwelle angesiedelt: Sein »Schauplatz« ist ein »Hain vor Dianens Tempel.«⁵⁶ Der Ort der Handlung wird hier ganz im Sinne van Genneps zu einer Zone des Kontakts zwischen der profanen und der sakralen Welt, zwischen dem Reich der Menschen und dem der Götter, für deren gelungene Vermittlung emblematisch der Orakelspruch aus Delphi und dessen zuletzt erfolgreiche Deutung einsteht. Mit der Szenerie »vor Dianens Tempel« rekurriert Goethes Schauspiel zum einen auf die antike Konstellation, zum anderen ließe es sich als Kontrastfolie zu Kafkas Text bemühen, dessen Orakelsprüche im Gegensatz zum Goethe'schen Modell nicht gedeutet werden können: Zwar erscheint das Gesetzesgebäude durchaus wie ein Tempel und der Türhüter wie ein Wächter dieses Heiligtums, doch sind dessen Aussagen nicht zu enträtseln, die ihnen zugrunde liegenden psychischen Konflikte nicht zu lösen, die Geheimnisse des Gesetzes nicht zu lüften.

Gerade im Bereich des Dramas wären ohne Zweifel noch unzählige weitere Beispiele literarischer Vor- und Torbauten sowohl aus antiken Zeiten als

auch aus späteren Epochen anzuführen. Die vorliegende Auswahl behauptet weder lückenlos noch auch nur ansatzweise vollständig, ja nicht einmal zwangsläufig repräsentativ zu sein. Hier geht es vor allen Dingen darum, einige aussagekräftige Exempel zusammenzutragen, die interpretative Aufschlüsse insbesondere im Hinblick auf Kafkas Konzeption versprechen, sei es nun unter dem Vorzeichen einer Annäherung oder einer Abgrenzung im Vergleich zu den Vorgängern. Entscheidend ist an den bisher besichtigten Stationen die offenbare Umkehrung oder Verkehrung der klassischen antiken wie der klassizistischen Weimaraner Situation im Kafka'schen Modell: Ein Dialog zwischen dem Volk (dem »Mann vom Lande«) und den Herrschenden bzw. den modernen Apparaten der Macht (dem »Gesetz«) ist genauso wenig mehr gegeben wie zwischen einer profanen und einer sakralen Sphäre; die Reden des Türhüters sind als Orakel unausdeutbar, seine Anweisungen können nicht befolgt werden, der Spruch der Götter ergibt keinen Sinn.

Zwischenüberlegungen: Zum historischen Ort von Kafkas Schreiben

Die tragische Größe Kafkas besteht genau darin, dies in unvergänglicher Manier gezeigt zu haben: Die Welt lässt sich zu einem sinnvollen Ganzen nicht mehr fügen, die Götter haben sie in der Klassischen Moderne längst verlassen, und was von den alten Versprechen eines bedeutungsvollen Lebens im Jahrhundert kolossaler Vernichtungen zurückbleibt, sind unverständliche Instrumente administrativer Willkür und politischer Gewalt am Menschen, unbegreifliche Werkzeuge des Krieges und der Zerstörung, ingeniose Vorrichtungen der Folter in Straf- und anderen Kolonien, Verheißungen von nichts als namenloser Einsamkeit inmitten der Masse. Ist der Glaube an einen Sinn derart einschneidend und derart radikal zerschlagen, kann auch der literarische Text nicht mehr zu einer widerspruchsfreien Einheit verdichtet werden. Er selbst muss das Scheitern der einen, heilen Bedeutung vorführen, will er nicht weltvergessen sein. Denn welcher Sinn soll beispielsweise aus einem Grabenkrieg abgeleitet werden – auch darauf ist das unterirdische Gängewerk aus Kafkas Erzählung *Der Bau* zu beziehen –, in dem sich die Menschen gegenseitig den Maschinen zum Fraß vorwerfen?

Kafkas Kunst ist diejenige der Frage, die ohne Antwort bleibt, von der nur unsinnige Fetzen aus der Ferne widerhallen, die aber umso unermüdlicher gestellt wird, von der nicht abgesehen wird. Es ist die Kunst, die Frage trotz

1 Eingang

der Aussichtslosigkeit nicht aufzugeben. »Wenn auch keine Erlösung kommt«, schrieb Kafka einmal in sein Tagebuch, »so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein.« (T 376)⁵⁷ Gerade die Abstraktion von einer alles vereinigenden und alles erlösenden Antwort stellt das Realistische an Kafkas Schaffen dar. Seine Leistung hat das literarische Geschehen auf diesem Weg von Grund auf verändert: Die undurchdringliche Rätselhaftigkeit des Textes spiegelt die undurchdringliche Rätselhaftigkeit der Welt, und gerade darin ist Kafkas Schreiben samt seiner ganzen literarischen Abstraktion – im Zeitalter der konkreten Kriege und der abstrakten Kunst – eben dennoch realistisch.

Johann Wolfgang Goethe: *Propyläen*

Kommen wir zum Zweck einer literarhistorischen Gegenüberstellung noch einmal von derlei allgemeinen Überlegungen zurück auf Goethe. Er hat literarische Vor- und Torbauten nämlich nicht allein im Drama, sondern auch

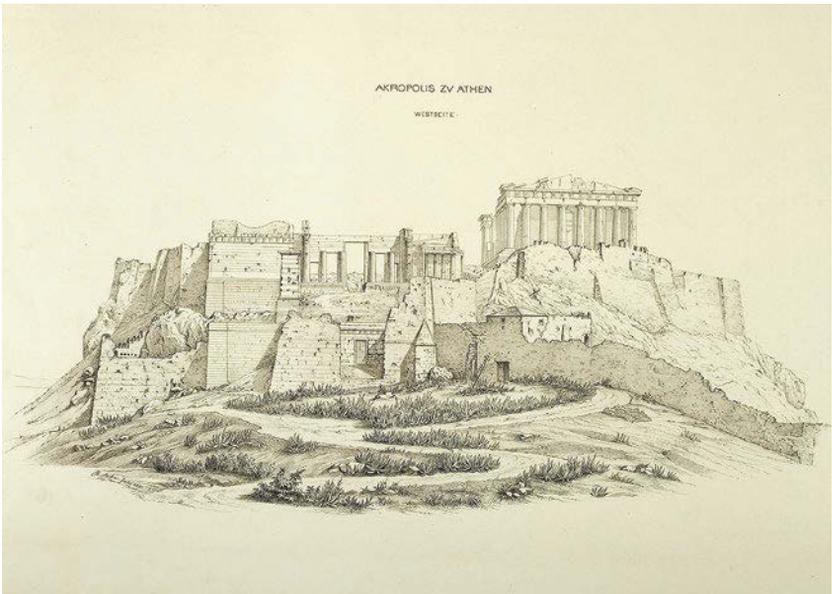


Abb. 2: »Ansicht der Akropolis von Westen her«. Am Südhang der Athener Akropolis lag das Dionysostheater (Abb. 1); die abgebildeten Gebäude sind also weder räumlich noch gedanklich weit voneinander entfernt.

1.2 Zum Einstieg: *Vor dem Gesetz* (aus *Der Proceß*)

im kunstkritischen Schrifttum aufgeführt. Hierin wird der selbstreflexive, von der Korrespondenz zwischen Text und Bauwerk ausgehende Strang der Thematik erneut relevant. Ab 1798 gibt Goethe in der Cotta'schen Buchhandlung eine der Beschäftigung mit Natur und Kunst gewidmete Zeitschrift unter dem sprechenden Titel *Propyläen* heraus. Der Begriff (griech. *propylaia*, dt. »Vorhöfe, Vorhallen«) bezeichnet einen antiken Torbau der Athener Akropolis aus dem 5. Jahrhundert v. u. Z. Die Propyläen bilden einen dem Tempelbereich vorgelagerten, unvollendet gebliebenen Monumentalbau, der neben seiner repräsentativen Funktion auch die Aufgabe erfüllen sollte, in die sakrale Zone und damit in das innere Heiligtum der Stadtfestung hineinzuführen. Das »Bauprogramm der Propyläen« bestand laut einer im Jahr vor Kafkas Geburt erschienenen Studie von Richard Bohn darin, »die Westseite der Burg durch ein würdiges Festprotal zu schliessen, welches zugleich auf die Heiligtümer vorbereitete«.⁵⁸ Eine Zeichnung Bohns zeigt die zeitgenössische »Ansicht der Akropolis von Westen her« (Abb. 2), eine andere erstellt eine Rekonstruktion der »Westfront« des Gebäudes (Abb. 3).⁵⁹

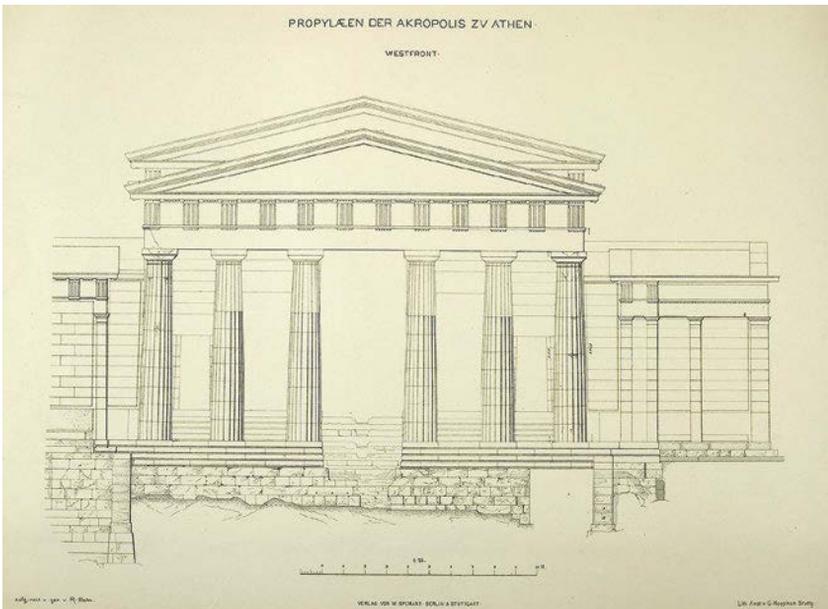


Abb. 3: »Westfront« von den Propyläen der Athener Akropolis [Rekonstruktion].

1 Eingang

Goethes Zeitschrift erhebt den Namen *Propyläen* nun zu einem außerordentlich vielseitigen, gleichermaßen kunst- wie selbstreflexiven Programm. Das erste Stück des ersten Bands wird von einer »Einleitung« aus der Feder des Herausgebers eröffnet, in der Goethe allem voran auf den Titel der Zeitschrift eingeht, um ihn im Kontext der zu unternehmenden kunstkritischen Bemühungen zu explizieren:

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt, mit einem lebhaften Streben, bald in das innerste Heiligthum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt. Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Aeussern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle seyn, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

Will jemand noch besonders, bey dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht, nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Nahmen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können, man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.⁶⁰

Programmatischen Wert erhalten Goethes Ausführungen zum einen durch den konstitutiven Charakter der in ihnen vorgestellten kunstkritischen Agenda, die hier manifestartig im Namen der antiken Propyläen begründet wird, zum anderen durch die exponierte Position der Einleitung an sich, die ihrerseits wie ein Vorbau zur ersten Ausgabe der Zeitschrift anmutet: Goethes Einleitung selbst wirkt wie ein erstes, allen anderen vorgelagertes Propyläon innerhalb der *Propyläen*, wie eine Vorhalle, durch die es hindurchzugehen gilt, um zu den übrigen Teilen des Komplexes zu gelangen, wie ein Eingangsportal zu den weiteren Beiträgen sowie auch zu den weiteren Stücken und Bänden der Zeitschrift, das die Rezipierenden zunächst passieren müssen, bevor sie fortschreiten. Darin äußert sich noch einmal mit aller Nachdrücklichkeit die selbstreflexive Qualität literarischer Vor- und Torbauten, wie sie vorhin bereits an den Kafka'schen Konstruktionen beobachtet wurde: Aufbauend auf der geheimen Verbindung zwischen Text und Bauwerk, wird der Eingang des Gebäudes zugleich zum Ort eines Einstiegs in das Werk, der gelingen oder misslingen kann, der einladend oder abwei-

send wirkt, der den Aufschluss eines Sinns verspricht oder umgekehrt nur Rätsel ohne Lösung, Fragen ohne Antworten verheißt und der dementsprechend eine entscheidende Schwelle des Textes, einen elementaren Grenzbe- reich markiert.

Goethe präsentiert die titelgebenden Propyläen als eine Zone des Dazwi- schen, als einen »Raum zwischen dem Innern und Außern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen«, d. h. zwischen den Bezirken des Sakralen und Pro- fanen, aber auch zwischen dem innersten Kreis der in die Geheimnisse von »Natur und Kunst« Eingeweihten und den Außenstehenden. Die Propyläen verkörpern die einzige »Stelle«, auf der die in Angriff genommenen Ause- nandersetzungen stattfinden können und die zweifellos eine Schwelle im oben skizzierten Sinn darstellt: »Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle« sind limi- nale Orte, die der Zirkulation und der Vermittlung dienen können, an denen Dialog und Austausch zwischen beiden Sphären möglich sind, sofern die Tore allen um Einlass Bittenden offenstehen, die aber genauso gut zu Barrieren und Blockaden werden können, sobald sich der Durchgang als verschlossen oder versperrt erweist, zu Arealen der Abwehr, zu Räumen der Repression, zu Zonen der Zurückweisung. Bei Goethe obsiegt eher die erstere Option, bei Kafka definitiv die letztere. Allerdings bedeutet das nicht, dass Goethe der durchweg simplen Vorstellung einer Art universalen Kommunikation und Kommunion aller das Wort geredet hätte, im Gegenteil: Der Tenor sei- ner Einleitung zu den *Propyläen* besagt ja, dass ein Vordringen »in das innerste Heiligthum« von »Natur und Kunst« eine Illusion darstellt, dass eine Einkehr ins Zentrum nicht möglich scheint, dass die Diskussion vielmehr einzig und allein »in den Vorhöfen« stattfinden kann, dass gerade »Stufe, Thor, Eingang, Vorhalle« zu den Aufenthaltsorten werden, auf die das natur- wie kunst- liebende Subjekt permanent zurückgeworfen bleibt und über die es letztlich nicht hinauszugelangen vermag. In dieser Hinsicht ist Goethes Gedanke demjenigen Kafkas gar nicht so unähnlich. Die kunstkritische Reflexion der *Propyläen* mildert den Kontrast zwischen beiden jedenfalls deutlich ab.

Eine markante Differenz zwischen Goethe und Kafka bleibt indessen davon unberührt und besteht ungeachtet einer gewissen Nähe der jeweiligen Toranlagen fort: die Hinwendung zur Gemeinschaft bei Goethe, der Zug zur Vereinzelung bei Kafka. Vor dem Tor aus Kafkas Text ergeben sich keine eigentlichen Dialoge, sondern allenfalls unverständliche Wortwechsel mit dem Türhüter, Fragen ohne Antwort, absurde »kleine Verhöre« (D 268). Sie demonstrieren die Rat- und Hilflosigkeit eines unendlich einsamen, zu ewi- gem Sinnieren verdammt singularischen Subjektes, dem in der sprachli- chen Textur überdies nicht einmal ein Name zukommt, indem es lediglich

1 Eingang

als »ein Mann« bezeichnet wird (D 267). Ganz anders gestaltet sich die Situation bei Goethe. Seine *Propyläen* verstehen sich nicht als Schauplatz solitären Ringens in individuellen Anstrengungen, sondern als Forum kollektiv unternommener Bemühungen: In diesen »Vorhöfen« der Natur- und Kunstbetrachtung entwickeln sich »Gespräche, Unterhaltungen« unter »Freunden«, keine monologischen Gedankengänge isolierter solipsistischer Subjekte. Schon Goethes Sprache ist in dieser Hinsicht aufschlussreich: Nicht das Ich, sondern das Wir steht hier im Vordergrund. Bis in die Wahl der Pronomen hinein (»wir«, »uns«, »unsern« etc.) lässt sich dieser Umstand nachverfolgen, wenn Goethe von der »Stelle« spricht, »auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden«. Dazu passt auch die Gesamtkonzeption der Zeitschrift *Propyläen*, die als ein Organ des Austauschs gedacht ist und die Texte verschiedener Autoren vereint, die sich einer gemeinsamen Aufgabe verschrieben haben.⁶¹

Unter den Beiträgen, die im ersten »Stück« der Zeitschrift versammelt sind, sticht im vorliegenden Zusammenhang ein anonym erschienener, in zwei Briefe unterteilter Artikel hervor, der sich Lothar Jordan zufolge »Goethes Freund und Mitarbeiter Johann Heinrich Meyer« zuschreiben lässt⁶² und der den Titel »Ueber Etrurische Monumente« trägt.⁶³ Im zweiten, auf »October 1796« datierten Brief dieses Artikels berichtet der Autor von architektonischen »Resten der alten Stadt Fiesole« in der Nähe von Florenz.⁶⁴ Gegen Ende des Briefs kommt er auf einen besonderen Fund zu sprechen, den er dort zwischen zwei Abflusskanälen gemacht habe: Entdeckt habe er an dieser Stelle »ein bis an den Bogen verschüttetes altes Stadthor, welches mehrere Fuß vor die Mauer heraustritt, der Bogen desselben hat sich merkwürdigerweise noch ganz erhalten, ob schon er keine Widerlagen hat, und die Steine nicht mit Eisen zusammen verbunden zu seyn scheinen.«⁶⁵ Zur Veranschaulichung dieses Fundes wird dem Text eine Abbildung beigegeben (Abb. 4).

In einem Zusatz »Ueber die beigelegten Kupfer« bemerkt der Zeitschriftenherausgeber Goethe:

Die Kupfer, welche wir dem gegenwärtigen Stücke beyfügen, so wie diejenigen, die allenfalls in den künftigen folgen möchten, können nur den Zweck haben, dem Leser eine schnelle, allgemeine, sinnliche Anschauung von Gegenständen zu geben, die eben zur Sprache kommen.⁶⁶

Damit ist implizit eine intermediale Konfiguration angesprochen, die der bildhaften Darstellung im »Kupfer« die Funktion zuweist, »eine schnelle, allgemeine, sinnliche Anschauung« dessen zu ermöglichen, was im Medium

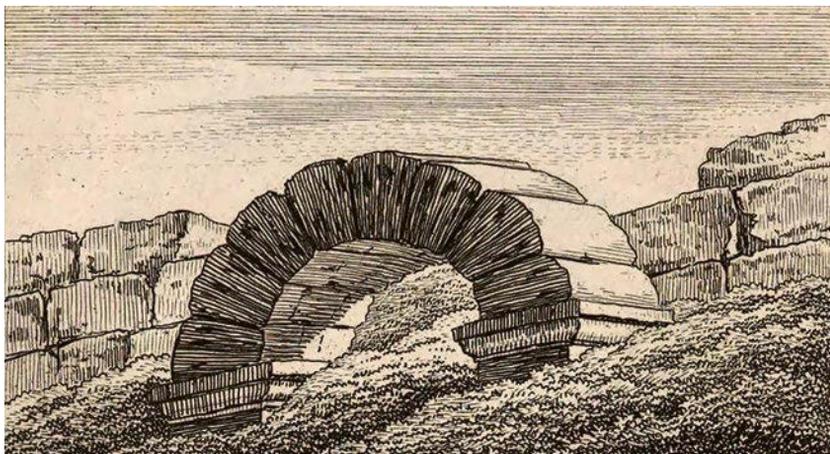


Abb. 4: Zeichnung des verschütteten Stadttors von Fiesole aus Johann Wolfgang Goethes *Propyläen*.

der »Sprache« formuliert wird. Was Goethe in dieser unscheinbaren Notiz betreibt, ist nichts Geringeres als eine medienkomparatistische Reflexion über die Grundbedingungen schrift- und bildmedialer Kommunikationssysteme bzw. skripturaler und piktoraler Codes: Im Unterschied zu der stets nur mittelbaren sprachlichen Schilderung erlaubt die ikonische Repräsentation im Medium des Bildes eine »Anschauung von Gegenständen« – mit Emphase auf dem visuellen Element des Schauens, das der »Anschauung« inhärent ist –, die unmittelbarer wirkt und daher »eine schnelle, allgemeine, sinnliche« Art des Zugangs offeriert. Auf der anderen Seite bleiben die »beigefügten« Bilder an den ausdrücklichen »Zweck« gebunden, die Texte ausschließlich unter bestimmten Voraussetzungen zu begleiten, welche offenbar so erklärungsbedürftig sind, dass zur Rechtfertigung des Abdrucks von Bildmaterialien ein eigener Zusatz »Ueber die beigefügten Kupfer« vonnöten ist. So erscheinen die Bilder als ein der »Sprache« untergeordnetes, sekundäres Medium, das nicht um seiner selbst willen integriert wird, sondern lediglich eine flankierende oder unterstützende Rolle beanspruchen kann.

Die durch die Beschreibung und die Abbildung des Tors zuwege gebrachte intermediale Text-Bild-Konfiguration scheint in mehrfacher Hinsicht beachtenswert. Zunächst einmal liefert sie ein konkretes Pendant zum Titel der Zeitschrift *Propyläen* und zum Programm des Periodikums, das in der Einleitung des Herausgebers umrissen wird. So erscheint das gleichermaßen stark verschüttete wie gut erhaltene »Stadthor« als symbolträchtiges Inbild einer

programmatischen Beschäftigung mit der Antike, wie sie die Zeitschrift *Propyläen* fördert. Sie steht unter der Prämisse einer Wiederentdeckung und Wiederbelebung antiker Kulturbestände, die historisch überlagert sein mögen, die jedoch in ihrem Kern weithin unbeschadet sind und in der Gegenwart zu einer nur wenig verminderten oder veränderten Wirkung gebracht werden können. Damit wird der im Artikel beschriebene und in der Zeichnung abgebildete antike Torbau zu einem Ort der Vermittlung zwischen Vergangenheit und Gegenwart: Das Stadttor wird zu einer Art Zeitportal, dank dessen Blicke in eine längst vergangene und verschüttete antike Welt möglich scheinen, die sich in ihrer sichtbaren Unsichtbarkeit zugleich verhüllt und offenbart. Hier lässt sich grundsätzlich an die Kommunikationstheorie von Harold Innis denken, der Medien nach dem Kriterium unterscheidet, ob sie eher einer Vermittlung im Raum oder in der Zeit dienen: Schwere, beständige und nicht transportable Medien eignen sich laut Innis besser für eine Dissemination von Wissen in der Zeit als im Raum.⁶⁷ Die »Steine« aus dem Artikeltext sowie der beigegebenen Abbildung können durchweg als ein solches Medium zeitlicher Kommunikation verstanden werden: Sie bilden eine Brücke in die Vergangenheit und ermöglichen auf diese Weise so etwas wie einen medialen Austausch in der Zeit, einen Dialog zwischen Antike und Gegenwart.⁶⁸ Es bedarf kaum der Ergänzung, dass Kafkas Text mit Bezug auf eine solche Form der Vermittlung sehr viel skeptischer ausfällt. Dessen ungeachtet vermag eine kritische Rezeption Kafkas anhand der Rekonstruktion kanonischer Werkbezüge ihrerseits wiederum genau dies zu leisten: die halb verschütteten, halb verborgenen Rückgriffe auf antike und andere klassische Kulturbestände in Kafkas Schaffen aufzudecken, um so eine neue Art epochenübergreifenden Dialogs zu öffnen, ein weiterführendes Gespräch zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu begründen.

Heinrich von Kleist: Briefwechsel

Einen anderen Zusammenhang öffnet Lothar Jordan in dem bereits herangezogenen Arbeitspapier. Er verbindet den Torbogen aus Goethes Zeitschrift zwar nicht mit Kafka, dafür aber mit einem nicht minder faszinierenden Vertreter der literarischen Moderne, nämlich mit Goethes Zeitgenossen Heinrich von Kleist.⁶⁹ Kleist lässt sich freilich weniger zur Klassischen als vielmehr zu einer früheren, bereits um 1800 ansetzenden Ausformung der Moderne rechnen. Umso interessanter scheint in der Tat ein Seitenblick auf diesen Konnex. Die Verknüpfung geht von einem weiteren Aspekt aus, näm-

lich von dem im zitierten Zeitschriftenartikel verzeichneten Kuriosum, dass sich der altertümliche Torbogen »merkwürdigerweise noch ganz erhalten« habe, »ob schon er keine Widerlagen hat, und die Steine nicht mit Eisen zusammen verbunden zu seyn scheinen.« Dieses architektonische und physikalische Phänomen gerät bei Kleist zum Anlass einer ebenso einschneidenden wie nachhaltigen persönlichen Überlegung existenziellen Ausmaßes.

In einem am 16. November 1800 begonnenen Brief an Wilhelmine von Zenge berichtet Kleist von einem besonderen Abend in Würzburg und einem für ihn prägenden Erlebnis dort:

Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen* – und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt.

Das, mein liebes Minchen, würde mir kein Buch gesagt haben, und das nenne ich recht eigentlich *lernen von der Natur*.⁷⁰

In einem Zusatz vom 30. Dezember 1800 fügt Kleist seiner Beschreibung schließlich die folgende Zeichnung des besagten Torbogens an (Abb. 5).

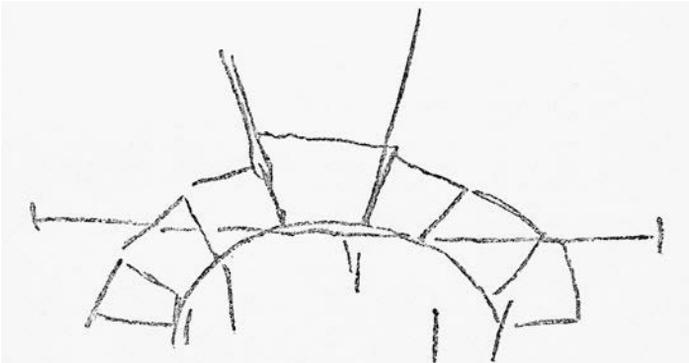


Abb. 5: Zeichnung des Torbogens aus Heinrich von Kleists Brief.⁷¹

Zwischen Text und Zeichnung, zwischen der schriftmedialen und der bildmedialen Darstellung des Torbogens tut sich eine Kluft von anderthalb Monaten auf. Kleists Zeichnung entsteht seinen eigenen Worten zufolge ausdrücklich »am vorletzten Tage im alten Jahrhundert«.72 Dadurch wird der Briefzusatz nicht allein zum Signum einer zeitlich zerdehnten epistolaren Kommunikation, er führt auch seinerseits eine Art Zeitportal vor, das am Scheideweg der Jahrhunderte, an der Bruchlinie zwischen dem ausgehenden 18. und dem anfangenden 19. Jahrhundert auf Momente des Übergangs und des erhofften Neubeginns deuten mag, das aber vor allen Dingen durch seine Eigenschaft auffällt, sich durch das gleichmäßige und gleichzeitige Drängen aller seiner Teile in die Tiefe selbst aufrechtzuerhalten. Der Gedanke, den der Briefeschreiber daraus ableitet, »daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt«, verweist auf eine profunde Einsamkeit des Ichs. Wie das Kafka'sche ist auch das Kleist'sche Subjekt allein. Das lässt sich bis in die Sprache des Briefs hinein verfolgen. Das epistolare Ich führt zwar ein Gespräch, doch ist es in erster Linie ein Selbstgespräch, bei dem dieses Ich explizit auf seine eigene Frage antwortet: »Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen*«.

Damit ähnelt die Kommunikationssituation aus Kleists Brief derjenigen aus Kafkas Text *Vor dem Gesetz*, die keinen Dialog im eigentlichen Sinn bietet, sondern eine monologisch geprägte, bei Kafka allein durch die Absurditäten kleiner Verhöre und anderer Unverständlichkeiten unterbrochene Rede. Jenseits der Erzählung *Vor dem Gesetz* ergibt sich allerdings noch ein anderer Berührungspunkt zwischen Kleist und Kafka, da beide gleichermaßen als epistolare Autoren in Erscheinung treten. Denn wie so häufig bei Kafka, dem Verfasser zahlreicher Briefe an diverse Partnerinnen, wird zu guter Letzt auch bei Kleist eine Kommunikation auf einer höheren Ebene angestrebt: auf derjenigen der brieflichen Korrespondenz mit den vornehmlich weiblichen Adressatinnen, die als Empfängerinnen der Botschaften beider Briefeschreiber (d. h. sowohl Kleists als auch Kafkas) fungieren, wobei die postalische Korrespondenz jedoch ihrerseits nur eine mittelbare, zeitlich vielfach verzögerte und zerdehnte Form des Austauschs im Medium des Briefs bereitstellt.73

In der Tat steht Kleists Entwurf demjenigen Kafkas ungleich näher als Goethes Konzeption.74 Die Unterschiede zwischen Goethe und Kleist hat Lothar Jordan bereits herausgestellt: »Text und Abbildung in den *Propyläen* führen auf die Antike hin und auf die Gemeinschaft. Bei Kleist wird die Lösung des Torbogenrätsels zur Antwort auf existenzielle heutige Fragen

eines Individuums.«⁷⁵ Dieser Befund kann um den Hinweis auf Kafka ergänzt werden, der ähnlich existenzielle Fragen wie Kleist stellt, bei dem die Fragen unterdessen keine Antwort finden, das Rätsel ohne Lösung bleibt und das Tor nicht einmal mehr zur Hoffnung des Selbsterhalts gereicht, sondern sich zu einem Monument versperrter Wege und unzugänglicher Bedeutungen verfestigt. Ohne in diesem Fall eine konkrete Bezugnahme Kafkas auf Kleist nahelegen zu wollen, da Kafkas Kenntnis des Kleist'schen Briefwechsels nicht unbedingt voraussetzen ist⁷⁶ und da die jeweilige Akzentuierung der Toranlagen doch auch recht unterschiedlich ausfällt, lohnt ein Vergleich zwischen beiden dennoch insofern, als er eine verborgene, die Zeiten und Epochen überdauernde historische Konstante existenziellen Denkens im Horizont literarischer sowie intermedialer Vor- und Torbauten erkennen lässt, die in Kleist einen gewissen Vorläufer Kafkas ausmacht, auch wenn Letzterer bei der Abfassung seiner Legende wahrscheinlich nicht Kleists Brief vor Augen hatte.

1.3 Der Schlag ans Hoftor

Beschließen lässt sich der kleine Erkundungsgang zu verschiedenen Vor- und Torbauten in Text und Bild, wie er in diesem Kapitel unternommen wurde, mit einem Ausblick auf ein anderes Werk Franz Kafkas, das in diesem Zusammenhang erwähnenswert erscheint und das hier zumindest kurz angesprochen werden soll: Gemeint ist sein wohl um Mitte März 1917 entstandener, mit Bleistift im Oktavheft C niedergeschriebener, zu Lebzeit unveröffentlicht gebliebener Text, der später unter dem bezeichnenden Titel *Der Schlag ans Hoftor* bekannt wurde (N I 361–363; vgl. handschriftlich O3 126–135). Darin wird von einem Sommertag erzählt, an dem das Ich und seine Schwester »auf dem Nachhauseweg« in die Stadt »an einem Hoftor« vorbeikommen (N I 361). Die Schwester »schlug« an dieses Tor entweder »aus Mutwillen« (N I 361) oder aber »in Zerstretheit oder drohte nur mit der Faust und schlug gar nicht«, woraufhin eine »Truppe« von Reitern erscheint (N I 362):⁷⁷ »Es waren hauptsächlich zwei Herren, der Richter, ein junger lebhafter Mann und sein stiller Gehilfe« (N I 363),⁷⁸ die gekommen sind, um den Fall zu untersuchen und den Ich-Erzähler, der »alles allein ins Reine bringen« will und seine Schwester nach Hause schickt (N I 362), zu vernehmen.

Der Text entwirft ein traum- bzw. alpträumähnliches Szenario, in dem weder alle Einzelheiten der Vorgänge bekannt sind noch ein klarer Hergang oder Ausgang der Ereignisse ersichtlich wird: Ob die Schwester tatsächlich

ans Hoftor schlug oder nicht, bleibt beispielsweise ebenso offen wie die Frage, woher Bruder und Schwester eigentlich kamen oder was mit dem Ich zuletzt geschehen wird. Anfang und Ende der Geschichte bleiben unbestimmt. Am Schluss des Textes heißt es lediglich über den im Bauernhaus nebenan befindlichen Verhörraum, in den das Ich geführt wird: »Die Stube sah einer Gefängniszelle ähnlicher als einer Bauernstube. Große Steinfliesen, dunkelgraue kahle Wand, irgendwo eingemauert ein eiserner Ring, in der Mitte etwas, das halb Pritsche halb Operationstisch war.« (N I 363) Auch das plötzliche Auftauchen der Reiter, das Gebaren der Bauernleute aus dem Nachbarhaus oder das prompte Überwechseln von einem Ort zum anderen gemahnt an einen Traum bzw. vielmehr an einen Albtraum, in dem Räume und Personen instabile, wechselhafte und veränderliche Größen darstellen.⁷⁹ Der Raum selbst gerät ins Fließen und erhält in dem albraumartigen Geschehen einen halluzinatorischen Zug.

Die Verbindung von Bruder und Schwester erinnert unweigerlich an ein wengleich dunkles Märchenreich. In der Tat lässt sich bei der ebenso unzertrennlichen wie vom Unheil bedrohten Zusammenfügung der Geschwister an bekannte Märchenmuster aus der Grimm'schen Tradition von *Brüderchen und Schwesterchen* (KHM 11) bis *Hänsel und Gretel* (KHM 15) denken. Seltsamerweise sucht man in der bisherigen Literatur nach einem Hinweis darauf vergebens.⁸⁰ Es ist dokumentiert, dass Kafkas bescheidene Bibliothek einen Band der *Kinder- und Hausmärchen* von den Brüdern Grimm umfasste.⁸¹ Ein generelles Interesse des Autors für dieserart Märchenstoffe kann also vorausgesetzt und auch schon Jahre vor der Entstehung der Erzählung nachgewiesen werden.⁸² Allerdings handelt es sich bei der Kafka'schen Variante in *Der Schlag ans Hoftor* um eine Geschichte, die alles andere als gut ausgeht und die insofern mit einer Verkehrung des Märchenschemas vom letztlich glückenden Weg durch eine gefahrenvolle Welt aufwartet.

Signifikant ist, dass ausgerechnet das für die Handlung so zentrale Hoftor einige Merkwürdigkeiten bereithält.⁸³ Es scheint zunächst verschlossen, denn sonst hätte ein Schlag ans Hoftor wenig Sinn, unmittelbar im Anschluss daran ist es aber ausdrücklich sperrangelweit geöffnet: »Und wirklich, bald sahen wir Reiter ins weit offene Hoftor einreiten, Staub erhob sich, verhüllte alles, nur die Spitzen der hohen Lanzen blitzten. Und kaum war die Truppe im Hof verschwunden schien sie gleich die Pferde gewendet zu haben und war auf dem Weg zu uns.« (N I 362) Ob das Tor in der Zwischenzeit geöffnet wurde, etwa als Reaktion auf ein mögliches Anschlagen durch die Schwester, oder ob es sich schlicht um einen Bruch in der Logik des albraumartigen Gebildes handelt, muss unbeantwortet bleiben. Fest steht, dass die Reiter das

Tor offenbar ohne jede Mühe und ohne den geringsten Widerstand passieren können, während das Ich und seine Schwester allem Anschein nach für den schieren, als solchen sogar noch fraglichen Versuch, um Einlass zu bitten oder sich auch nur Gehör zu verschaffen, »angeklagt« (N I 362), gerichtet und bestraft werden sollen. Den Reitern steht das Tor offen, dem Subjekt nicht. Erneut manifestiert sich hier also das Kafka'sche Mysterium der geöffneten und zugleich versperrten Tür, wie es bereits aus der Legende *Vor dem Gesetz* bekannt ist, als deren Variation sich *Der Schlag ans Hoftor* lesen ließe, wobei der im Text angeführte »Proceß« (N I 362) zudem noch einmal an den gleichnamigen Roman zurückdenken lässt, in dessen Umfeld ja auch *Vor dem Gesetz* entstanden ist.⁸⁴

Eintritt erlangt das Ich schließlich nicht in den Hof, der sich hinter dem titelgebenden Tor auftut, sondern allein in den kerkerartigen Raum am Ende des Textes, der eher einem Operationssaal oder einer Folterkammer als einem Verhörzimmer, geschweige denn einer Bauernstube gleicht.⁸⁵ Es erignet sich mithin ein Einlass, doch handelt es sich dabei um den Einlass in einen verkehrten Raum: nicht in denjenigen, an den möglicherweise angeschlagen wurde, sondern in einen ungeahnten, bislang unentdeckten und im Verborgenen liegenden Raum des Grauens, der Gefangenheit, der Verletzung und Verwechslung. Denn gerade Letztere wird zu einem entscheidenden Prinzip der Narration: Die Verwechslung von Rollen und Räumen strukturiert die gesamte Erzählung vom identitären Rollentausch zwischen der Schwester und dem Bruder, der an ihre Stelle tritt und für sie bestraft wird, bis hin zur Vertauschung des Hofes durch die Bauernstube im Nachbarhaus, durch die Permutation des Ortes eines heimlichen, durch den Schlag angedeuteten Verlangens durch den Ort seiner aggressiven, für das Subjekt kaum auszudenkenden Ahndung.⁸⁶ Wo sich in der Legende *Vor dem Gesetz* das Leiden vor dem Tor abspielte, da verlagert sich der Schrecken in *Der Schlag ans Hoftor* ins Innere eines falschen Raums, an den nicht angeschlagen wurde, der aber statt des anderen betreten wird. Im früheren Text durfte das Subjekt nicht eintreten, im späteren muss es eintreten, allerdings in den verkehrten Raum:

Ich wurde aufgefordert in die Bauernstube einzutreten. Langsam, den Kopf wiegend, an den Hosenträgern rückend, setzte ich mich unter den scharfen Blicken der Herren in Gang. Noch glaubte ich fast, ein Wort werde genügen, um mich, den Städter, sogar noch unter Ehren aus diesem Bauernvolk zu befreien. Aber als ich die Schwelle der Stube überschritten hatte, sagte der Richter, der vorgespungen war und mich schon erwartete: »Dieser Mann tut mir

1 Eingang

leid.« Es war aber über allem Zweifel, daß er damit nicht meinen gegenwärtigen Zustand meinte sondern das was mit mir geschehen würde. (N I 363)

Hier begegnet abermals das Motiv der Schwelle, wie es van Gennepe im Umkreis der Übergangsriten erkundet hat. Diesmal wird die »Schwelle« wörtlich im Text evoziert und vom Ich explizit »überschritten«. Es ist »die Schwelle der Stube«, deren Überschreiten eine andere Raumordnung öffnet, da sie auf einen Hort des Horrors hinführt, und deren Übertreten sich zugleich als ein Übertritt in eine andere Zeitordnung verstehen lässt, die nicht mehr auf den »gegenwärtigen Zustand« bezogen ist, sondern die sich auf das Kommende richtet und mit der Bemerkung des Richters eine unheilvolle Zukunft verheißt: »Es war aber über allem Zweifel, daß er damit nicht meinen gegenwärtigen Zustand meinte sondern das was mit mir geschehen würde.«⁸⁷ Die Schwelle kann im vorliegenden Text überwunden, ein Übergang vollzogen werden, aber dieser Akt der Transgression bezieht sich nicht auf die ursprünglich angestrebte Schwelle und verspricht dabei nichts Gutes. Wo der Eintritt in *Vor dem Gesetz* misslingt, da gelingt er in *Der Schlag ans Hoftor* zwar, doch haben sich alle räumlichen wie identitären Koordinaten zugunsten einer Situation verschoben, in der das Ich Bedrohliches erwartet.

Vergegenwärtigt man sich die nun schon mehrfach angesprochene Analogie zwischen Text und Bauwerk, zwischen dem Eintritt in das Gebäude und dem Einstieg in die Geschichte, gewinnt diese Situation eine zusätzliche Brisanz: *Der Schlag ans Hoftor* entwickelt dann nicht nur eine räumliche Konstellation, die auffallend zwischen »Dorf« (N I 362) und Stadt, zwischen »Bauernvolk« und »Städter« aufgespannt sowie zwischen diesen beiden als Vertretern einer bürgerlichen Ordnung auf der einen Seite und der Unerreichbarkeit der »Herren« als Repräsentanten einer Art höheren Gemeinschaft auf der anderen Seite gespalten ist (N I 363),⁸⁸ die Erzählung entfaltet zudem eine poetologische Programmatik, nach der sich die räumliche Anlage der erzählten Welt zugleich als Darstellung der sprachlichen Konstruktion des Textes selbst enthüllen lässt. *Der Schlag ans Hoftor* enthält wie andere Texte Kafkas auch so etwas wie eine geheime Bauanleitung, eine Karte der durch die Narration zu betretenden Räume. Auf einer selbstreflexiven Ebene lassen sich etwa sowohl »Pferde« und »Reiter« als auch der Versuch des Ichs deuten, »alles allein ins Reine« zu »bringen« (N I 362): Erstere als beliebte Kafka'sche Metaphern des Schreibens,⁸⁹ Letzterer als Verkörperung literarischer Reinschriften, der Pein, die auf den Impuls eines ersten, schlagartigen, wie unbewussten Schreibstroms folgt. Dass die genannten

Pferde nun so ausgesprochen brüsk »gewendet« werden (N I 362), passt nur zu gut zu den unerwarteten Wendungen eines Textes, der eher einer albtraumartigen als einer vom Tagesbewusstsein geleiteten Skriptur zu folgen scheint und der am Ende den Weg in einen Raum der Schrecken bahnt, vor dem man sich nur fürchten kann.⁹⁰ Bleibt bloß zu hoffen, dass ein als »Eingang« zu einem Buch konzipiertes Kapitel für die Eintretenden nicht in eine derartige Kammer der Qualen führen möge.

Anmerkungen

- 1 Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl., Tübingen und Basel 1993 [zuerst 1948], S. 527.
- 2 Vgl. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Paris 1927, S. 492 f.
- 3 Vgl. Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, 9. unver. Aufl., Stuttgart und Weimar 2004 [zuerst 1955]. Dort wird in vielfältiger Weise auf eine architektonische Terminologie zurückgegriffen, um narratologische Merkmale zu beschreiben: vom »Aufbau des Erzählwerks« (ebd., S. 19) über die »Anlage der Geschichte« (ebd., S. 24) bis zum »Gefüge der Handlungsstränge« (ebd., S. 43) und darüber hinaus.
- 4 Vgl. skizzenhaft dazu bereits Achim Küpper: »Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E. T. A. Hoffmanns, Berlin 2010, S. 17.
- 5 Vgl. Manfred Schmeling: Innenansichten – Das labyrinthische Subjekt und sein Raum (Franz Kafka: *Der Bau*), in: ders.: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt a.M. 1987, S. 99–123 und S. 318–320 [Anm.].
- 6 Siehe Bettine Menke: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, bes. S. 32–75.
- 7 Annette Schütterle: *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozess als »System des Teilbaues«*, Freiburg i.Br. 2002.
- 8 Siehe zu einer solchen Neuaakzentuierung des Werkbegriffs ausführlicher Achim Küpper: *Theorie des Nomadischen. Medien – Kultur – Literatur*, Freiburg i.Br. 2024, dort bes. Kap. 3.1; ders.: *Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart. Das Werk von Christoph Ransmayr im medialen Zusammenhang*, Freiburg i.Br. 2024, dort bes. die »Vorbemerkungen«.
- 9 Zur allgemeineren Bedeutung von Tür und Tor bei Kafka vgl. Reiner Stach: *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 2008, S. 110 f. »Gesucht wird: ein Bild, das Nähe und Ferne vereint [...]. Ein dialektisches Bild also, ein Denkbild. [...] Es ist *die Tür* und deren edler Abkömmling, das Tor.« (Ebd., S. 110 [Hervorhebung im Original]) Siehe etwas elaborierter diesbezüglich Gerhard Meisel: *Türen. Zu Texten von Franz Kafka*, in: Manfred Voigts (Hg.): *Franz Kafka ›Vor dem Gesetz‹. Aufsätze und Materialien*,

1 Eingang

- Würzburg 1994, S. 45–77, zur Legende *Vor dem Gesetz* im Umfeld des Romans *Der Proceß* ebd., S. 67–77.
- 10 Zu Überlieferung und Entstehung vgl. DA 328 f. Die Bezeichnung »Legende« lässt sich auf den Autor zurückführen: Am 13. Dezember 1914 spricht Kafka in seinem Tagebuch von einer »Exegese der Legende« sowie vom »Zufriedenheits- und Glücksgefühl, wie ich es z. B. besonders der Legende gegenüber habe« (T 707).
- 11 Vgl. Hartmut Binder: »Vor dem Gesetz«. Einführung in Kafkas Welt, Stuttgart und Weimar 1993, zu »Raumfolgen« ebd., S. 108–124 und S. 273 f. [Anm.].
- 12 Der zutiefst widersprüchliche Charakter dieser Aufforderung wird von zahllosen Interpretierenden übersehen. Dagegen besteht eine rekurrente Argumentation der Forschung darin, den Fehler beim oder im Mann zu sehen, der einfach nicht den Mut aufbringe, durch das Tor zu gehen usw. Das Subjekt wird jedoch durch das zugrunde liegende Doublebind in ein psychisches Konfliktgeschehen hineingezogen, aus dem es keinen gangbaren Ausweg gibt, ohne eine der beiden Seiten der Anordnung zu verletzen. Die logischen Konsequenzen sind Handlungsunfähigkeit und Erstarrung oder Gelähmtheit. Der tumbe Geistliche aus dem *Proceß* behauptet in der romaninternen Exegese der Legende, die Aufforderung sei ein Indiz dafür, wie »freundlich« der Türhüter sei: »Gleich in den ersten Augenblicken macht er den Spaß, daß er den Mann trotz des ausdrücklich aufrecht erhaltenen Verbotes zum Eintritt einladet« (P 297). Später erläutert er, »die Geschichte erzählt von keinem Zwang.« (P 300) Von solcherlei Ansichten sollte man Abstand wahren: Weder ist die Aufforderung ein »Spaß« noch ist die Fabel frei von »Zwang«. Auf eine medienreflexive Ebene gehoben werden kann derweil der vom Geistlichen bemühte Kontrast zwischen Skriptur und Auslegung: »Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.« (P 298)
- 13 Vgl. Ulf Abraham: Mose vor dem Gesetz. Eine unbekannte Quelle für Kafkas Türhüterlegende, in: Manfred Voigts (Hg.): Franz Kafka »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994 [zuerst 1983], S. 89–103. Kritisch demgegenüber Binder, a. a. O., S. 113–115.
- 14 Die Zahl der Forschungsbeiträge in diesem Belang ist längst Legion und die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kafka und dem Zionismus zu einem eminenten Strang der Auseinandersetzung mit dem Autor ausgewachsen. Ein Überblick kann hier nicht ansatzweise geboten werden. Vgl. zu Kafka und dem Zionismus lediglich grundsätzlicher Iris Bruce: Kafka and Cultural Zionism. Dates in Palestine, Madison 2007; mit äußerst punktuellm Bezug auf die Legende *Vor dem Gesetz* etwa Na'ama Rokem: Zionism before the Law: The Politics of Representation in Herzl and Kafka, in: The Germanic Review 83.4 (2008), S. 321–342, hier v. a. S. 338 f. Siehe zu Kafka und dem Judentum ferner die Angaben in den »Vorbemerkungen« zu diesem Buch.

- 15 Vgl. Jürgen Born: Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, Waltraud John und Jon Shepherd, Frankfurt a.M. 1990, S. 30.
- 16 Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, aus dem Italienischen von Wilhelm G. Hertz, Nachwort von Hans Rheinfelder, Anmerkungen, Zeittafel und Literaturhinweise von Peter Amelung, 17. Aufl., München 2010 [zuerst 1978], S. 21.
- 17 Vgl. zu diesem Vorstellungsbezirk auch Achim Küpper: Die Ankunft. Verortungsversuche im Kontext des literarischen und medienkulturellen Kanons. Mit Eingangslektüren von Thomas Mann bis V.S. Naipaul und einem Vorstoß zu den Grenzen der Kanonkonstruktion, in: ders. und Barbara Mariacher (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kultur und Medien (= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65), Würzburg 2023, S. 11–29, hier S. 21 f.
- 18 Thomas von Aquin: Die Sünde, kommentiert von Otto Hermann Pesch (= Summa Theologiae 12), Wien 2004, S. 553.
- 19 Natürlich sind auch unzählige Unterschiede zu nennen: angefangen bei dem Umstand, dass gerade das für Kafkas Text konstitutive Türhütermotiv in Dantes Fassung fehlt. Es geht hier nicht darum, die jüdische Erzählung durch eine andere, mit ihr konkurrierende Quelle abzulösen oder zu ersetzen. Es geht auch nicht darum, die Plausibilität der jüdischen Filiation in Abrede zu stellen, die alles in allem mehr Berührungspunkte mit Kafkas Legende besitzt als Dantes *Göttliche Komödie*. Es geht vielmehr um den Aufweis dessen, dass sich das Kafka'sche Werk nicht auf einen einzigen Ursprung und nicht auf eine einzige Deutungsrichtung wird reduzieren lassen, dass stets multiple Momente in ihm zusammenfallen und zusammenstürzen, dass Kafkas Konstruktionen aus ganz disparaten, teils gegensätzlichen Bausteinen bestehen (vgl. dahingehend auch Binder, a. a. O., S. 121) und dass dieses Gesamtgefüge nicht einseitig aufzulösen ist oder eindeutig in einer bestimmten Perspektive aufginge, ohne einen irreduziblen Rest zu hinterlassen. Ebenso wenig begrenzt sich ein möglicher Bezug notwendig auf nur einen Text: Eine verschwommene Erinnerung an die konzentrischen Höllenkreise Dante'scher Prägung kehrt zugleich in Kafkas Erzählungen *Eine kaiserliche Botschaft* und *Ein altes Blatt* wieder (siehe dazu jeweils Kap. 2.3 und Kap. 2.4; zu Gemeinsamkeiten zwischen *Vor dem Gesetz* und *Eine kaiserliche Botschaft* vgl. Binder, ebd., S. 112 f.).
- 20 Nach Quellen aus dem orientalistischen, speziell chinesischen Diskurs um Kafkas Zeit anlässlich der tatarischen Gestalt des Türhüters sucht Rolf J. Goebel: Verborgener Orientalismus: Kafkas »Vor dem Gesetz«, in: Manfred Voigts (Hg.): Franz Kafka »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994, S. 31–43. Für die Polysemie des Tatarischen sensibilisiert Gerhard Kurz: Meinungen zur Schrift. Zur Exegese der Legende »Vor dem Gesetz« im Roman »Der Prozeß«, in: Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Franz Kafka und das Judentum,

1 Eingang

- Frankfurt a. M. 1987, S. 209–223, hier S. 217: »Der ›tartarische‹ Bart evoziert nomadische, östliche Völker und den Tartaros, den tiefsten Ort des Todes« (Referenz darauf bei Goebel, a. a. O., S. 33, dort Anm. 2). Die Anspielung auf den Tartaros lässt wiederum an die vorhin heraufbeschworene Hölle als Gegenort himmlischer Imagination denken.
- 21 Vgl. dazu in nuce Andreas Mauz: Draussen vor dem Gesetz. Marginalien zur Raumsemantik in Kafkas Türhüter-Parabel, in: Hermeneutische Blätter 9.1 (2003), S. 48–60, hier S. 56: »Wenn sich am Ende der Parabel die Türe schliesst, wenn der Mann vom Lande ähnlich hilflos vor dem Gesetz liegt, wie der Leser vor dem *Vor dem Gesetz*- bzw. *Process*-Text sitzt, dann trifft der Leser auf seinen Repräsentanten im Text«.
- 22 Auf die »ursprünglich räumliche Semantik des ›vor‹ aus *Vor dem Gesetz*« deutet auch Maximilian Bergengruen: *Vor dem Gesetz* sind alle Staatsbürger gleich? Rechtsgrundsatz und Gesetzesfiktion in Kafkas Türhüter-Legende, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 90 (2016), S. 415–434, hier S. 424, der »eine spezifisch strafrechtliche Interpretation der Türhüter-Legende als Versuch eines juristischen Analogons, nicht jedoch als eine Ersetzung der genannten theologischen Lesarten« vorlegt (ebd., S. 419).
- 23 Vgl. Jacques Derrida: Préjugés. *Devant la loi*, in: ders. u. a.: *La faculté de juger*, Paris 1985, S. 87–139, zu Kafkas Erzählung ebd., S. 99–139, hier S. 106: »le sens du titre figure une indication topologique, *devant la loi*.« Daneben verlegt sich Derrida auf die Verschmelzung von topischer und juridischer Funktion (vgl. ebd., S. 118f.), auf den Ausdruck »*ante portas*« als Umschreibung einer vorzeitigen Ejakulation im medizinischen Jargon (ebd., S. 127) sowie auf die Amalgamierung einer lokalen und einer temporalen Dimension: »*devant la loi*« und »*avant la loi*« (ebd., S. 134). Die räumliche Bedeutung erhellt im Übrigen bereits aus dem Titel der französischen Übersetzung von Kafkas Text *Devant la loi*, der anders als das deutschsprachige Original keine zeitliche Lesart zulässt. Insofern ist der Fokus auf räumliche Aspekte bei Derrida etwas weniger erstaunlich.
- 24 Vgl. ebd., S. 106.
- 25 Von einem »*double-bind*« spricht an einer anderen Stelle gleichfalls Derrida, ebd., S. 121.
- 26 Vgl. ebd., S. 105.
- 27 Vgl. ebd., S. 118.
- 28 Die damit verknüpfte, selbstreferenzielle Affinität zwischen Text und Tür oder Eingang streift auch Derrida, ebd., S. 128: »Le texte serait la porte, l'entrée (*Eingang*), ce que le gardien vient de clore.«
- 29 Vgl. zur Integration der Erzählung in den Roman als in ein anderes Rahmungs- und Begrenzungssystem ebd., S. 131.
- 30 Vgl. zum Verhältnis zwischen Roman und Erzählung als Interrelation zwischen Abgrund und Gegenabgrund unter Anspielung auf die Struktur der *Mise en abyme* ebd., S. 135 (»*mis en abyme*«, »*contre-abîme*«) und S. 138 (»*contre-abyme*«).

- 31 Vgl. zu Kon- und Divergenzen zwischen beiden Szenen auch Mauz, a. a. O., S. 57f.
- 32 Siehe zur analytischen Valorisierung erster Sätze in Kafkas Œuvre ferner Kap. 7.
- 33 Vgl. in völlig anderem Kontext zu dieser Wortverwandtschaft noch Damianos Grammatikopoulos: Intermediale Schwellenmotive in Film- und Comic-Adaptionen von Kafkas *Das Schloß*, in: *The German Quarterly* 92.2 (2019), S. 128–147, hier S. 132.
- 34 Eine Andeutung darauf findet sich bei Derrida, a. a. O., S. 125: »Toute la scénographie du récit est un drame du debout/assis.« Vgl. zur unbestimmten Assoziation dieses Gedankens mit einer Freud'schen Geschichte der Elevation überdies ebd., S. 111.
- 35 Das Spiel mit der Doppelbedeutung der Wendung »sitzen lassen« (»zum Sitzen bringen« und »im Stich lassen«) scheint als Kippeffekt im Text angelegt zu sein. Es entsteht eine Schaukelbewegung zwischen wörtlicher und sprichwörtlicher Sinnzuweisung, die den Ort ihres semantischen Umschlags zur Zone einer perpetuellen Oszillation geraten lässt.
- 36 Sophokles: *Antigone*. Tragödie, übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955, S. 3.
- 37 Sophokles: *König Ödipus*, Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 2002, S. 5 [Hervorhebung im Original].
- 38 Sophokles: *Elektra*, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Schade-waldt, Lizenzausgabe, Stuttgart 1969, S. 5 [Hervorhebung im Original].
- 39 Roger Hermes, Waltraud John, Hand-Gerd Koch und Anita Widera: *Franz Kafka. Eine Chronik*, Berlin 1999, S. 20.
- 40 Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883–1912*, Neuauflage, Berlin 2006 [zuerst 1958], S. 35. Wagenbach teilt außerdem die Kritik des um einige Jahrzehnte älteren Schriftstellers Fritz Mauthner an den Prager Gymnasien mit, wie er sie in den 1918 erschienenen *Erinnerungen an seine Prager Jugendjahre* zum Ausdruck brachte. Mauthner moniert dort einen Hiatus zwischen Anspruch und Wirklichkeit, »eine offenbare Kluft zwischen den Schulprogrammen und der Schulleistung«: In den Ersteren »hieß es immer, man werde durch das Studium des Lateinischen und des Griechischen in den Geist der antiken Welt eingeführt. [...] In den antiken Geist dringen vielleicht die besten Philologen ein wenig während ihrer Universitätsjahre. Von uns Schülern – wir waren ungefähr vierzig in der Klasse – wurden nur drei oder vier soweit gefördert, daß sie mit knapper Not einen alten Klassiker silbengetreu übersetzen konnten« (zit. nach ebd., S. 38). Wagenbach fügt hinzu: »Auch Kafka ist der antike Geist fremd geblieben.« (Ebd.) Nichtsdestoweniger sind die Spuren der in- und extensiven Beschäftigung mit dem antiken Kanon, unter welchem Zwang sie auch immer gestanden haben mag, am späteren Werk des Autors abzulesen.
- 41 Vgl. Hermes, John, Koch und Widera, a. a. O., S. 22.
- 42 Vgl. ebd., S. 25.

1 Eingang

- 43 Bert Nagel: Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen, München 1983, S. 133. Vgl. ausgiebiger zur »Antike« ebd., S. 133–161 und S. 401–406 [Anm.]. Nagel sieht in dem Mann vom Lande aus Kafkas Legende *Vor dem Gesetz* eine »typische Kafkasche Erscheinungsform des Sisyphus« (ebd., S. 149) sowie in dem »Nacheinander der immer größeren und schrecklicheren Türhüter« eine Anlehnung an »das antike Motiv der Hydra, der für einen abgeschlagenen Kopf immer sogleich zwei größere und schrecklichere Köpfe nachwachsen« (ebd., S. 150). »Tragisches Nichtwissen« verbinde den Mann vom Lande zudem mit Ödipus (ebd., S. 151).
- 44 Sophokles: *Antigone*, a. a. O., S. 56 [Hervorhebung im Original].
- 45 Ebd.
- 46 So beispielsweise mittels der Reden des Dieners im Exodos (vgl. Sophokles: *König Ödipus*, a. a. O., S. 57–60).
- 47 So etwa diejenige Elektras, die »im Haus mit lang hallendem Schrei« bis in die Arena hinein zu hören ist (Sophokles: *Elektra*, a. a. O., S. 7 [Hervorhebung im Original]), diejenige des Alten, der »aus dem Haus« heraus vernommen werden kann (ebd., S. 61 [Hervorhebung im Original]), oder diejenige Klytaimnestras, die sich von der Arena her »im Hause« wahrnehmen lässt (ebd., S. 65 [Hervorhebung im Original]).
- 48 Ebd., S. 16 [Hervorhebung im Original].
- 49 Ebd., S. 72 [Hervorhebung im Original]. Zuvor hatte Elektra das Tor laut einer die spätere Textstelle symmetrisch spiegelnden Regieanweisung geöffnet: »Sie öffnet das Tor. Heraus treten Orestes und Pylades mit Dienern, die die verhüllte Bahre der Klytaimnestra tragen.« (Ebd., S. 69 [Hervorhebung im Original])
- 50 Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg–Scherff, mit einem Nachwort von ders., Frankfurt a. M., New York und Paris 1986 [zuerst 1909], S. 29.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd., S. 28.
- 53 Ebd., S. 30. Zur Tür als Schlüsselmotiv des Halboffenen und des Übergangs im Rahmen einer Poetik des Raums vgl. Gaston Bachelard: *La poétique de l'espace*, 11. Aufl., Paris 2012 [zuerst 1957], S. 200f.
- 54 Die »Schwelle« figuriert zwar im Titel des Beitrags von Hans Rainer Sepp: *Auf der Schwelle. Erlebensebenen in Kafkas Vor dem Gesetz*, in: Benjamin Kaiser und Hilmar Schmiedl-Neuburg (Hg.): *Philosophie und Literatur*, Nordhausen 2019, S. 259–273, doch geht es in dem Aufsatz weniger um Schwellen in einem räumlichen oder einem damit verbundenen rituellen Sinn als vielmehr um die Schwellen zwischen individueller Existenz und sozialem Leben, an denen die »schwankenden Protagonisten« (ebd., S. 272), gemeint sind Josef K. und der Mann vom Lande, »letztlich scheitern.« (Ebd., S. 271) Genereller von »Schwellendramen, angesiedelt an Türen, Toren, Fenstern, Brücken und Treppen«, redet Mauz, a. a. O., S. 49.
- 55 Vgl. dazu bes. Gerhard Neumann: *Kafka und Goethe*, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen

- 2006, S. 48–65, der das Spannungsfeld künstlerischer Referenzmodelle Kafkas zwischen Johann Wolfgang Goethe und Jizchak Löwy, »zwischen Weltliteratur und minoritärer Literatur« (ebd., S. 54) auslotet und festhält: »Kafka entwickelt aus seiner Bewunderung und gleichzeitigen Ablehnung Goethes, des Autors der Weltliteratur, das Gegenprojekt einer ›Jargon-Kultur‹ und ›minoritären Literatur« (ebd., S. 65). Zu den beiden Weltliteraten ferner Bert Nagel: Kafka und Goethe. Stufen der Wandlung von der Klassik zur Moderne, Berlin 1977; Nagel: Kafka und die Weltliteratur, a. a. O., S. 170–208 und S. 408–411 [Anm.].
- 56 Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel [Verfassung], in: ders.: Klassische Dramen: Iphigenie auf Tauris. Egmont. Torquato Tasso, hg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt a. M. 2008 [zuerst 1787], S. 553–619, hier S. 554 [Hervorhebungen im Original].
- 57 Siehe dazu auch Kap. 6.3.
- 58 Richard Bohn: Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Mit XXI Tafeln, Berlin und Stuttgart 1882, S. 4.
- 59 Die Bildbeschreibungen folgen dem »Verzeichniss der Tafeln« in Bohns Darstellung (ebd., S. V).
- 60 Johann Wolfgang Goethe: Einleitung, in: ders. (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. III–XXXVIII, hier S. IIIf.
- 61 Unbenommen dieser Unterschiede gilt es sich allerdings vor allzu einseitigen Stilisierungen zu hüten. Wenigstens zu einer graduellen Relativierung der Diskrepanz zwischen Goethe und Kafka führt bereits die Berücksichtigung der Publikationssituation. Auch Kafkas Text ist im Kontext einer kollektiven Unternehmung erschienen, wenn diese auch völlig anderer Art war als diejenige von Goethes *Propyläen*. Durch den Erstdruck in der zionistischen Zeitschrift *Selbstwehr* (siehe oben) schreibt sich die Legende *Vor dem Gesetz* ebenfalls in ein bestimmtes kollaboratives Projekt ein, sei es auch nur durch das bloße Erscheinen des Textes im Rahmen dieses programmatischen Publikationsorgans.
- 62 Lothar Jordan: Torbögen bei Goethe und Kleist, auf: <http://www.goethezeitportal.de> [eingestellt am 18.10.2010, letzter Zugriff am 26.04.2024], S. 1.
- 63 Anonym [Johann Heinrich Meyer]: Ueber Etrurische Monumente, in: Johann Wolfgang Goethe (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. 66–100.
- 64 Ebd., S. 90.
- 65 Ebd., S. 97f.
- 66 Johann Wolfgang Goethe: Ueber die beigefügten Kupfer, in: ders. (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. XLVI. In dem Zusatz bezeichnet Goethe das fragliche Objekt als das »übergebliebene, verschüttete Thor von Fiesole« (ebd.).
- 67 Vgl. Harold A. Innis: The Bias of Communication, in: ders.: The Bias of Communication. Second Edition with a new introduction by Alexander

1 Eingang

- John Watson, Toronto, Buffalo und London 2008 [zuerst 1951], S. 33–60, hier S. 33.
- 68 Zu einer eigentümlichen Brückenbeschreibung und -zeichnung aus demselben Artikel siehe Kap. 6.1.
- 69 Vgl. Jordan, a. a. O., S. 2–5.
- 70 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 591–598, hier S. 593 [Hervorhebungen im Original]. Vgl. zu einer textkritischen Edition mit Abdruck der Faksimiles dieses Briefs außerdem Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. IV.1: Briefe 1. März 1793–April 1801, hg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß, Basel und Frankfurt a. M. 1996, S. 379–397.
- 71 Ein Abdruck der Zeichnung findet sich gleichfalls bei Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band, Bd. 2, a. a. O., S. 598, sowie bei Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, a. a. O., S. 396 [Faksimile]. Aus urheberrechtlichen Gründen wurde für die oben wiedergegebene Abbildung auf eine ältere Reproduktion zurückgegriffen (siehe Abbildungsnachweise).
- 72 Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band, Bd. 2, a. a. O., S. 598.
- 73 Kafkas Korrespondenz mit weiblichen Adressatinnen ist spätestens ab den Jahren um die Jahrhundertwende dokumentierbar. Das erste in den Briefbänden der Kritischen Ausgabe enthaltene Schreiben ist eine Ansichtskarte des Siebzehnjährigen an seine Schwester Elli (Gabriele) aus Triesch vom 21. Juli 1900. Sie trägt die Aufschrift: »Klein-Ella wie schaut Du denn aus, ich habe Dich schon so völlig vergessen als hätte ich Dich nie gestreichelt. Besten Gruß / Dein / Franz.« (B I 9)
- 74 Zur grundsätzlichen Verwandtschaft zwischen Kleist und Kafka besteht eine reiche Forschung. Vgl. überblicksartig Walter Hinderer: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur, Göttingen 2006, S. 66–82, dort auch vielzählige Literaturhinweise.
- 75 Jordan, a. a. O., S. 4.
- 76 Immerhin war der besprochene Brief zu Kafkas Zeit bereits ediert und veröffentlicht worden. Er ist enthalten in: Heinrich von Kleist: Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt, Bd. 5: Briefe, bearbeitet von Georg Minde-Pouet, Leipzig und Wien o. J. [ca. 1904], S. 157–165 und S. 456f. [Anm.]. Vgl. dazu die Anmerkung von Helmut Sembdner, in: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band, Bd. 2, a. a. O., S. 965.
- 77 Die »disjunktive« Funktion des Bindeworts »oder« in diesem Textpassus, das »ein überaus kennzeichnendes Wort für Kafkasche Prosa ist, gleich weit

entfernt von Widerspruch und Fortschreiten«, diskutiert Georg Guntermann: Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors, Tübingen 1991, S. 211: »Satzketten, die sich gegenseitig stützen sollen, entkräften einander, Schreibstrategien der Absicherung führen zu wachsender Uneindeutigkeit. Die Konjunktionen ›und‹, ›aber‹, ›oder‹ in ihrem besonderen, aufeinander hin tendierenden Gebrauch sind die Merkmale für den Schreibprozeß der versagten Annäherung«.

78 Rein sprachlich bleibt in diesem Satz vollkommen unklar, wie viele Personen eigentlich auftreten. Intuitiv mag man annehmen, es gehe lediglich um »zwei Herren«, deren Identität die nachfolgenden Satzelemente näher spezifizierten: »der Richter, ein junger lebhafter Mann und sein stiller Gehilfe«. Da zwischen den beiden Letztgenannten jedoch kein Komma steht, müssten es streng gesehen fünf Personen sein: die »zwei Herren«, sodann »der Richter« sowie »ein junger lebhafter Mann und sein stiller Gehilfe«.

79 Das Gebaren der Bauernleute artikuliert sich, zwischen pantomimischer und lunatischer Stummheit schwankend, vorwiegend im Modus des Gestischen: Sogleich »aus dem ersten Haus kamen Leute hervor und winkten uns, freundlich, aber warnend, selbst erschrocken, gebückt vor Schrecken. Sie zeigten nach dem Hof an dem wir vorübergekommen waren« (N I 362). Von »der für Kafka typischen Gebärdensprache« redet Ingeborg Scholz: Die Thematik von Schuld und Strafe in Kafkas Erzählung »Der Schlag ans Hoftor«, in: Literatur für Leser 4.3 (1981), S. 150–155, hier S. 151. Die »Vorstellung der vernichtend heranbrausenden Reiter« parallelisiert Scholz mit dem »in der Erzählung »Ein altes Blatt« (1917) geschilderten Nomadeneinfall« (ebd., S. 153).

80 Dagegen wurden mittelalterliche Assoziationen betont von Christophe Bourquin: Kafkas *Der Schlag ans Hoftor*. Miniatur einer Lesepoetologie, in: Arcadia 43.2 (2008), S. 257–269, hier S. 266: In den »blinkenden Spitzen der hohen Lanzen« sieht er ein potenzielles Indiz »dafür, dass die Reiter Ritter sind und die Erzählung in einem Mittelalter spielen könnte«. Von »einer Formation von Lanzenreitern, die einer längst vergangenen Zeit angehören«, spricht Jochen Schmidt: Kafkas hermetische Prosaminiaur *Der Schlag ans Hoftor*, in: Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim und Franz Loquai (Hg.): Fenster zur Welt: Deutsch als Fremdsprachenphilologie. Festschrift für Friedrich Strack zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen, München 2004, S. 381–392, hier S. 382. Schmidt stellt die Reitenden überdies in die Nähe der »apokalyptischen Reiter« und hebt hervor, dass »deren magische Schnelligkeit ebenso wie diejenige der nächtlichen Kutschfahrt im *Landarzt* die Rapidität des psychischen Vorgangs verbildlicht« (ebd., S. 389).

81 Vgl. Born, a. a. O., S. 84f. Kafka besaß den zweiten Band der 1922 bei Eugen Diederichs in Jena veröffentlichten, von Friedrich von der Leyen herausgegebenen Jubiläumsausgabe der Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen. Zu bedenken ist, dass dieses Exemplar erst nach der Abfassung der Erzählung *Der Schlag ans Hoftor* erschien.

1 Eingang

- 82 So rekurriert Kafka z.B. am 8. März 1914 in seinem Tagebuch auf den Grimm'schen Märchenkosmos: »Wenn F. den gleichen Widerwillen vor mir hat, wie ich, dann ist eine Heirat unmöglich. Ein Prinz kann Dornröschen und noch ärgeres heiraten, aber Dornröschen kann kein Prinz sein.« (T 501) Gleich im darauffolgenden Tagebucheintrag finden sich übrigens einschlägige Elemente aus dem Dunstkreis der späteren Erzählung wieder: »Ein junger Mann reitet auf einem schönen Pferd aus dem Tor einer Villa.« (T 501)
- 83 Anlässlich des Hoftors vermerkt Schmidt, a. a. O., S. 384: »Tore gehören zu Kafkas fixierten Chiffren.« Vgl. Scholz, a. a. O., S. 151: »Immer wieder erscheinen Mauern und Tore in Kafkas Erzählungen; sie haben den inneren, oft auch ausgesprochenen Bezug zu Gefängnis und Freiheitsverlust.«
- 84 Bourquin, a. a. O., S. 261, fasst »den *Schlag ans Hoftor* als Intertextualisierung zu *Vor dem Gesetz*« auf.
- 85 Durch den Hinweis darauf, dass »in der Mitte« des Zimmers »etwas« stand, »das halb Pritsche halb Operationstisch war« (N I 363), gewinnt der zuvor gefallene Begriff der »Untersuchung« eine doppelte Dynamik: Hatte es dort geheißt, »gleich werde die Untersuchung beginnen« (N I 362), so lässt die »Untersuchung«, die nun vor sich gehen soll, neben der juristischen Bedeutung im Sinne einer richterlichen Untersuchung, zu der die »Pritsche« als Gefängnisliege passt, allerdings auch eine medizinische Zweitbedeutung im Sinne einer ärztlichen Untersuchung zu, an die der »Operationstisch« gemahnt. Ob sich die anstehende Untersuchung folglich auch auf den Leib des Subjekts erstrecken soll, kann nur vermutet werden. In diesem Fall stünde sie der medizinischen »Untersuchung« aus der Erzählung *Ein Landarzt* nahe (D 258), bei der die große Wunde des Jungen als Zeichen seines unabwendbaren Untergangs entdeckt wird. Als Ort der Marter und Torturen genauso wie der leiblichen oder medizinischen Behandlung bleibt das Untersuchungszimmer in *Der Schlag ans Hoftor* zutiefst zwiegespalten. Optimistischer äußert sich Scholz, a. a. O., S. 155: »In der Metapher ›halb Pritsche, halb Operationstisch‹ verbindet sich eindeutig Strafe und Heilungsmöglichkeit zu einer Einheit.«
- 86 Peter-André Alt: Das Fehlläuten der Nachtglocke, in: ders.: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, 3., durchges. Aufl., Sonderausgabe, München 2018 [zuerst 2005], S. 501–510 und S. 719 [Anm.], hier S. 503, zieht eine Parallele zur Erzählung *Ein Landarzt* und stellt fest: *Der Schlag ans Hoftor* »beschreibt einen vergleichbaren Prozeß des Eintretens in eine geheimnisvolle Raumordnung als Akt der unerlaubten Überschreitung, der am Ende bestraft wird«.
- 87 Für Bourquin, a. a. O., S. 268, bleibt der Satz des Richters »temporal ambig«, da er »sich sowohl präsentisch als auch futurisch lesen« lasse, was in der Auslegung des Erzählers verkürzt und »vereindeutigt« werde. Eine interne naratologische Paradoxie dieserart futurischer Aussichtslosigkeit konstatiert Peter Küpper: »Der Schlag ans Hoftor«, in: Jattie Enklaar und ders. (Hg.): Kafka-Kolloquium. Utrecht, Mai 1984 (= Duitse Kroniek [Deutsche Chro-

nik] 35.3–4), Amsterdam 1984, S. 24–30, hier S. 25: »Der Leser sieht sich angesichts solcher Fatalität jedoch mit der Frage alleine gelassen, aus welcher Vergangenheit der Erzähler berichtet, wenn er am Ende seiner eigenen Erzählung keine Zukunft mehr hat.«

88 Vgl. Karlheinz Fingerhut: *Gerechtigkeit auf Erden: Die Arbeit an Konsens bildenden Allgemeinbegriffen im Sprach- und Literaturunterricht. Narrative Definitionen des Begriffs »Gerechtigkeit« durch drei Dichter-Juristen: Goethe – Heine – Kafka*, in: Roland Jost, Werner Knapp und Kerstin Metz (Hg.): *Arbeit an Begriffen. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Aspekte*, Hohengehren 2007, S. 43–61, zu Kafkas *Der Schlag ans Hoftor* ebd., S. 54–58, hier S. 57: »Die Erzählung konfrontiert ein städtisches Geschwisterpaar mit einer ihnen fremden dörflichen Ordnung.«

89 Siehe dazu Kap. 2.4 und Kap. 3.3, dort auch weitere Literaturverweise.

90 Vgl. Bourquin, a. a. O., S. 266: »Das griechische Wort für »wenden« ist »τρέπω« [so], worin die Tropologie ihre Etymologie besitzt. »Wenden« verfügt als Peripetie nebst der tropologischen auch über narratologische Relevanz. Das Wenden der Pferde wird zur Trope der Peripetie, zum Wendepunkt, den sich die Erzählung erschreibt.« Siehe zur Wendung im Fokus auf den abgebrochenen Schluss von Kafkas *Schloß*-Roman sowie zum Nexus von Enden und Wenden ferner Kap. 8.4. Über das beklemmende Ende von *Der Schlag ans Hoftor* sagt Schmidt, a. a. O., S. 391: »Vieles spricht dafür, daß am Ende der *Schlag ans Hoftor* die abseitige Schreibeinsamkeit des Schriftstellers Kafka mitreflektiert, wenn sich auch hier nur eine analogische Evidenz herstellen läßt.«

2 Die Schrift und das Nomadische Über ortlose Reisende, unvollendete Bauwerke und verfehlt Botschaften

Das Konzept des Nomadischen bietet auf zwei Ebenen einen in dieser Form noch nicht erschlossenen Interpretationszugang zum Werk Franz Kafkas: Zum einen lassen sich konkrete Figuren und Figurationen des Nomadischen als zentrale Handlungselemente in Kafkas Œuvre ausmachen, zum anderen erscheint das Nomadische als literarisches und mediales, (auto)reflexives Schreibkonzept. Das vorliegende Kapitel untersucht diese Zusammenhänge insbesondere an drei Texten: *Jäger Gracchus*, *Beim Bau der chinesischen Mauer* und *Ein altes Blatt*. Dabei zeigt sich, dass das an sich paradoxe Konzept nomadischer Schriftlichkeit bei Kafka eine Transition zwischen Visuellem und Auditivem sowie einen Übergang zwischen skripturaler und oraler Modalität impliziert, der freilich im literarischen Endprodukt nicht eingelöst, sondern im Text zuletzt wieder in Schriftlichkeit überführt wird, allerdings in eine fragmentierte Schriftlichkeit. Auch darin ist Kafkas Schreiben paradox. Die grundsätzlich »antinomadischen« Bauwerke der Texte generieren Bewegungen, die aus den Zentren der Ordnung und der Macht hinausführen in eine liminale Zone auch medialer Übergänge zwischen visuellem und auditivem Geschehen, zwischen skripturaler und oraler Referenz wie zwischen dem Absender der literarisch-medialen Botschaft, der schon lange tot ist, und den Empfängerinnen oder Empfängern dieser Botschaft, den Lesenden, die sie nur in verstümmelter Form erhalten. Der Bote in den Texten kommt nicht an.

2.1 Problematik und Grundlagen

In der deutschsprachigen Literaturgeschichte Mitteleuropas nimmt das Werk Franz Kafkas unbestritten einen zentralen Platz ein. Als Prager deutscher Autor und als Erbe der alten k. u. k.-Monarchie im Moment ihres historischen Zusammenbruchs wirkt Kafka gleichzeitig an der drei- oder vierfachen Peripherie, die das Schreiben als Deutschsprachiger und als Jude im Prag zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedeutet, an einer kulturellen und geografischen Schnittstelle,¹ in einer insularen Volks- und Sprachenklave,² aber auch am Rand einer Epoche. Das Thema der Zentren und Peripherien

2 Die Schrift und das Nomadische

sowie des Insularen, der »Sprachinseln« in Mitteleuropa durchzieht also schon von der biografischen Ausgangssituation her das Schreiben Kafkas.³ Eine nicht minder große Bedeutung erlangt das Problem des Peripheren jedoch innerhalb von Kafkas Werk an sich, in den Texten selbst. Es verbindet sich zugleich mit einem bestimmten Begriff des Minoritären, wie er vor allen Dingen im Kafka-Buch von Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgebreitet wurde und der im nun aufzurollenden Kontext des Nomadischen kritisch zu befragen ist.⁴

Deleuze und Guattari erklären Franz Kafkas Schaffen zum Idealbild dessen, was sie in Anlehnung an Kafka selbst⁵ als eine »kleine« oder »minoritäre« Literatur bezeichnen. Darunter verstehen sie eine Literatur, die eine Minderheit in einer großen oder majoritären Sprache schafft⁶ und deren Hauptcharakteristika Deterritorialisierung, politische Affektion und kollektive Aussagekraft seien.⁷ Die Idee des Minoritären bzw. Peripheren steht bei Deleuze und Guattari in Zusammenhang mit der Vorstellung des Nomadischen. Eine minoritäre Literatur zu schaffen bedeutet für sie, zum Nomaden, zum Immigranten, zum Zigeuner seiner eigenen Sprache zu werden.⁸ Wie schon die relativ willkürliche, nivellierende Reihung »Nomaden« – »Immigranten« – »Zigeuner« anzeigt, kommt es bei Deleuze und Guattari allerdings weniger darauf an, realhistorische wie aktuelle Unterschiede zwischen einzelnen sozialen, ethnischen oder ideologischen Gruppen zu bedenken als vielmehr ein generalisiertes Gesamtkonstrukt zu etablieren, das minoritäre Spracharbeit grundsätzlich unter ein Schlagwort wie dasjenige des Nomadischen stellt.

Darin deutet sich ein doppeltes Problem an. Zum einen werden durch das Verfahren von Deleuze und Guattari realiter vorhandene Differenzen zwischen verschiedenen Individuen oder Kollektivgemeinschaften (»Nomaden« – »Immigranten« – »Zigeuner«) in unzulänglicher Weise eingeebnet, sodass sich eine Gleichmachung von eigentlich Diversem und Heterogenem ereignet. Zum anderen werden die zum Zweck der Vergleichung benutzten Gruppen durch den Akt der Vergleichung selbst im eigentlichen Wortverständnis missbraucht, nämlich für eine fremde Absicht in Anspruch genommen, die mit ihrer eigenen im Grunde nichts zu tun hat: Die »Nomaden« werden genauso wie die »Immigranten« und die »Zigeuner« als Objekte einer Identifikation eingesetzt, die sich ihrer lediglich als Vergleichsmasse oder als Material bedient, ohne auf ihre tatsächliche Subjektivität eingehen zu wollen und ohne sich im Übrigen weiter für sie zu interessieren.

In der Folge empfiehlt es sich, gegenüber vereinnahmenden Ineinssetzungen à la Deleuze und Guattari eine deutliche Distanz zu wahren und bei der Verknüpfung Kafkas mit dem Nomadismus ungleich mehr Vorsicht

walten zu lassen. De facto ist Franz Kafka schließlich kein Nomade, der das Land nach ergiebigen Weideplätzen für sich und seine Herde absuchen würde, sondern er verfügt durchaus über feste Wohnsitze, namentlich in Prag um 1900. Die Rede von Kafkas Nomadentum kann sich daher nur in übertragener Form vollziehen: sowohl, sprachlich gesehen, in einer rein übertragenen Wortbedeutung als auch, kulturell gesehen, in einer Übertragung von Merkmalen einer bestimmten Gruppe auf ein von ihr weitgehend unabhängiges Individuum. Dieser Einwand ist nur scheinbar banal, in Wirklichkeit berührt er ein Kernproblem aller Übertragungen nach dem Modell von Deleuze und Guattari.

Dem soeben formulierten Einwand soll hier durchgehend Rechnung getragen werden. Vor allem die Gefahr einer ideologischen Inanspruchnahme lauert nämlich unentwegt im Hintergrund jener Verbindung zwischen dem Kafka'schen Schreiben und dem Nomadischen, der das vorliegende Kapitel nachgehen möchte, die sich jedoch stets dem Risiko aussetzt, der einen oder der anderen Seite der Gleichung nicht gerecht zu werden. Will man sich nicht in den Fallstricken kultureller Appropriation verfangen, muss sich der anvisierte Versuch fernerhin vor jedem aneignenden Verfahren hüten. Er muss sich ständig der Grenzen und Gefahren des eigenen Vorgehens bewusst sein, darf sie niemals aus dem Blick verlieren.

Mit diesen Vorbehalten im Hinterkopf soll es im Folgenden um zweierlei gehen. Auf der einen Seite wird nach expliziten nomadischen Existenzen in Kafkas Werk gefragt, wie sie in mehreren Texten aufzuspüren sind. Das Nomadische wird aus dieser Perspektive als konkretes Themenfeld, Figurenarchiv und Handlungselement besprochen. Dadurch, dass sich die angestellten Überlegungen auf das Auftauchen der Nomadismus-Formel in den Texten selbst stützen und die Untersuchung somit im sprachlichen Material an sich begründet ist, wird die Fragestellung gewissermaßen jenseits metaphorischer Redeweisen legitimiert. Auf der anderen Seite werden die beschriebenen Existenzen, davon ausgehend und darauf aufbauend, allerdings zugleich mit den Schreibverfahren als solchen verbunden, indem Analogien zwischen den dargestellten nomadischen Lebensweisen und den medialen Konstitutionsprozessen textueller Produktion aufgewiesen werden. Das Nomadische erscheint aus diesem Blickwinkel als ein poetologisches Prinzip in einer selbstreflexiven Dimension des Werks. Dabei steht die Chiffre des Nomadischen immer, insbesondere aber im letzteren Fall unter dem oben diskutierten Vorbehalt, dass es sich ausdrücklich nicht um einen Nomadismus im eigentlichen, sondern im figürlichen Wortsinn handelt, der stets auf das Korrektiv seiner kulturanthropologischen Infragestellung bezogen blei-

2 Die Schrift und das Nomadische

ben muss, auch wenn er grundlegend in Kafkas Schriften selbst angelegt ist und aufgerufen wird.

Verbunden wird die Frage des Nomadischen mit einer Analyse visueller und auditiver Konfigurationen innerhalb der Texte, die zwar erst im übernächsten Kapitel ausführlicher im Horizont von Kafkas Œuvre geleistet,⁹ in diesem Kapitel aber bereits im Fokus auf die Werkbeispiele aus dem thematischen Umkreis des Nomadischen angerissen werden soll. Zur Debatte stehen immanente, innerhalb des Mediums Schrift selbst evozierte Spannungsverhältnisse zwischen den Wahrnehmungsmodalitäten von geschriebenem und gesprochenem Wort bzw. von Visuellem und Auditivem. Hinzu kommen inhärente Beziehungen zwischen Text und Bild. Hierbei geht es nicht so sehr um eine Untersuchung direkter intermedialer Bezüge, beispielsweise in Form von materiellen, in den Schrifttext integrierten Zeichnungen, wie sie etwa Gerhard Neumann im Blick hat,¹⁰ als vielmehr um eine Erfassung in indirekter, rein narrativer Form übermittelter Bilder. In beiden Fällen handelt es sich im engeren Sinn um intramediale Relationen: im ersteren um Übergänge zwischen Elementen unterschiedlicher Modalität (visueller und auditiver), im letzteren zwischen Elementen unterschiedlicher Kodalität (verbaler und ikonischer), die sich aber ausnahmslos alle medienintern, nämlich allein innerhalb des Schriftmediums an sich abspielen.

Auf einer medienreflexiven Ebene bezeichnet gerade die implizite Transition zwischen diesen Kategorien den Raum nomadischer Bewegungen im Inneren des Mediums selbst. Dort ist das Nomadische im permanenten Wechsel, Umschlagen oder Kippen, in der ständigen Fortbewegung von der einen zur anderen zu verorten. Mit den vorhin angeführten Modalitäten verbinden sich entsprechende Vermittlungssysteme: Schriftliche Kommunikation verläuft über visuelle, mündliche über auditive Kanäle. »Nomadische« Schrift stellt dabei insofern ein Paradox dar, als Schriftlichkeit grundsätzlich der Fixierung, der Festlegung, dem Festhalten dient und damit prinzipiell »antinomadische« Tendenzen hat,¹¹ im Gegensatz etwa zur verhallenden Stimme der Mündlichkeit, die zumindest laut Niklas Luhmann der »Wiedererkennbarkeit von Sinn [...] widerspricht« und in der die »Möglichkeiten des Aufbewahrens und Erinnerns [...] beschränkt« sind.¹² Bei Kafka wird dieser »antinomadische« Status der Schrift aufgebrochen in der medieninternen, impliziten Transition zwischen Visuellem und Auditivem, Schriftlichkeit und Mündlichkeit ebenso wie zwischen Text und Bild. Zuletzt wird dieses Gesamtkonstrukt jedoch wiederum in schriftlicher Form vermittelt und im literarischen Werk festgehalten. Auch darin ist Kafkas Schreiben, wie angedeutet, paradox.

Aus produktionspezifischer wie aus editionsphilologischer Sicht ließe sich das Konzept des Nomadischen, verstanden als das Nichtfixierte bzw. das Nichtfixierbare, auch auf den konstitutiven Fragmentstatus von Kafkas Werk ausweiten: etwa auf den »durch und durch fragmentarische[n] Charakter des Nachlasses«¹³ oder auch auf die »in Kafkas Nachlaß häufigen internen Manuskriptwanderungen«.¹⁴ In einer Tagebucheintragung vom 12. Januar 1911 bemerkt Kafka zum Problem der schriftlichen Fixierung:

Ich habe vieles in diesen Tagen über mich nicht aufgeschrieben, [...] endgiltig durch Aufschreiben fixiert, dürfte eine Selbsterkenntnis nur dann werden, wenn dies in größter Vollständigkeit bis in alle nebensächlichen Konsequenzen hinein sowie mit gänzlicher Wahrfähigkeit geschehen könnte. Denn geschieht dies nicht – und ich bin dessen jedenfalls nicht fähig – dann ersetzt das Aufgeschriebene nach eigener Absicht und mit der Übermacht des Fixierten das bloß allgemein Gefühlte nur in der Weise, daß das richtige Gefühl schwindet, während die Wertlosigkeit des Notierten zu spät erkannt wird. (T 143)

Auch in diesem Sinn kann Kafkas fragmentarisches und in vielfacher Hinsicht nichtfixiertes Werk als »nomadisch« bezeichnet werden. Es entzieht sich vielerorts der letzten Festlegung durch die Schrift, der Sesshaftigkeit des Zu-Ende-Geschriebenen.

Zwischen dem 5. und dem 7. November desselben Jahrs 1911 verzeichnet Kafka anlässlich der Vorlesung eines seiner Texte – es ist die »kleine Automobilgeschichte« (T 226), die Max Brod zum Besten gibt und auf die auch später noch zurückzukommen ist¹⁵ – in seinem Tagebuch:

Würde ich einmal ein größeres Ganzes schreiben können wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende, dann könnte sich auch die Geschichte niemals endgiltig von mir loslösen und ich dürfte ruhig und mit offenen Augen als Blutsverwandter einer gesunden Geschichte ihrer Vorlesung zuhören, so aber läuft jedes Stückchen der Geschichte heimatlos herum und treibt mich in die entgegengesetzte Richtung. – Dabei kann ich noch froh sein, wenn diese Erklärung richtig ist. (T 227)

Die fragmentarischen, vielfach in sich gebrochenen »Stückchen der Geschichte« laufen »heimatlos herum«: Was sich in dieser Idee abzeichnet, ist eine Vorstellung ziel- und planlos umherziehender, irrender oder streunender Textbruchstücke, die sich dem auktorialen Willen nicht zu fügen scheinen und die nicht sedentär sind, sondern sich auf einer ebenso unentwegten

2 Die Schrift und das Nomadische

wie unberechenbaren Wanderschaft befinden. Einem solchen Bild zufolge könnte Kafkas Schreiben buchstäblich als »heimatlos« bezeichnet werden. Indessen ist damit nur die eine Seite Kafka'scher Skripturalität benannt. Ihre Kehrseite wäre in jenem »Verlangen« nach einem Schreiben »in die Tiefe des Papiers hinein« zu sehen, das Kafka in einem Tagebucheintrag vom 8. Dezember 1911 äußert (T 286) und das im sechsten Kapitel in umfassenderer Weise behandelt werden soll.¹⁶

Die aus den obigen Bemerkungen hervorgehende, für Kafkas Selbstverständnis durchaus als konstitutiv zu begreifende Heimatlosigkeit und Nichtsesshaftigkeit ließe sich gewiss auch, allerdings wohl kaum ausschließlich auf die jüdische Herkunft des Autors beziehen. In einem Gespräch mit Gustav Janouch soll Kafka angemerkt haben: »Wir Juden sind eigentlich keine Maler. Wir können die Dinge nicht statisch darstellen. Wir sehen sie immer im Fluß, in der Bewegung, als Wandlung. Wir sind Erzähler.«¹⁷ Durch diese Bemerkung wird zum einen die zentrale Verbindung der nomadischen, dynamischen »Bewegung« zum Kafka'schen Prinzip der »Wandlung«, der Metamorphose hin geschaffen, zum anderen lässt sich die nomadische Bewegung, die der Verwandlung inhärent ist, sicher nicht allein auf eine Zugehörigkeit zum Judentum beziehen.

Erneut heißt es sich hinsichtlich der Nomadismus-Konzeption vor allzu voreiligen Ineinssetzungen zu hüten, und zwar sowohl in Bezug auf den Gedanken der Heimatlosigkeit als auch auf denjenigen jüdischer Wanderung und »Wandlung«, denn weder sind Angehörige realhistorischer nomadischer Kultur- und Wirtschaftsweisen im engeren Sinn »heimatlos«, stattdessen sind sie auf den immer gleichen Pfaden ihrer sich unaufhörlich wiederholenden, gemäß periodischen oder saisonalen Rhythmen verlaufenden Suche nach fruchtbaren Weidegründen »beheimatet, die sie in regelmäßigen, an Witterung und Vegetation ausgerichteten Zyklen durchstreifen, noch ließe sich eine einfache Gleichung zwischen Nomaden- und Judentum herstellen. Letzteres demonstriert schon die Abgrenzung einer nomadischen von einer jüdischen Ruhelosigkeit, wie sie Kafkas Zeitgenosse Alfred Wolfenstein – beide sind in ein und demselben Jahr geboren – in seiner Schrift »Jüdisches Wesen und neue Dichtung« vornimmt.¹⁸

Mit den dargelegten Zusammenhängen eröffnet der Begriff des Nomadischen eine auch produktionsästhetische Kategorie,¹⁹ die im Folgenden jedoch allererst durch eine textorientierte Analyse fundiert und abgesichert werden soll. Grundlage der hier durchgeführten Untersuchungen bilden drei Texte, in denen konkrete Figuren der Wanderung und des Nomadischen als werkimmanente Verankerungen des abstrakten Denkmodells des

Nomadismus zu beobachten sind und denen im Anschluss an diesen ersten, in die Problematik und in die Grundlagen einführenden Abschnitt (2.1) je ein eigenes Unterkapitel gewidmet ist: Es handelt sich um die Textbruchstücke um den *Jäger Gracchus* (2.2), das Fragment *Beim Bau der chinesischen Mauer* (2.3) sowie die Erzählung *Ein altes Blatt* (2.4). Die drei Texte sind allesamt in Kafkas ausgesprochen produktiver Schaffensphase im Winter/Frühjahr 1916–1917 entstanden,²⁰ sie finden sich in den Oktavheften B bis D. Während es sich bei der Titelfigur des *Jäger Gracchus* weniger um einen Nomaden als vielmehr um einen zu endloser Wanderschaft Verdammten handelt, tauchen in *Beim Bau der chinesischen Mauer* und *Ein altes Blatt* Nomaden im eigentlichen Wortsinn auf.

2.2 Die Fragmente um den Jäger Gracchus

Kommen wir zunächst zu den aus dem Nachlass veröffentlichten Erzählfragmenten um den *Jäger Gracchus*, die Kafka Ende Dezember 1916 in den Oktavheften B und D festgehalten hat.²¹ Im Zentrum der Betrachtung stehen hier vier Fragmente, die – im Anschluss an das Prosastück mit der Anfangszeile *Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke* (N I 304f.)²² – den Beginn des Oktavhefts B markieren und dort in unmittelbarer Nähe zueinander niedergeschrieben sind (N I 305–313; vgl. handschriftlich O2 10–47). Ergänzt wird die Analyse um ein *Jäger Gracchus*-Bruchstück aus dem Oktavheft D, welches das fünfte und längste der behandelten Fragmente darstellt (N I 378–384; vgl. handschriftlich O4 46–79).²³ Die Fragmente weisen heterogene Formen auf, lassen sich aber auch als zusammenhängendes Themen- und Motivgeflecht verstehen.²⁴

Die Titelfigur dieser Textstücke ist zu einer unsteten und ruhelosen Existenz verdammt, die zwischen Leben und Tod ihren Ort nicht findet. Vor »fünfzehnhundert Jahre[n]« (N I 378) ist der Jäger Gracchus gestorben, kann aber seitdem nicht ins Jenseits eingehen.²⁵ Im ersten Fragment erzählt Gracchus, wie sein »Todeskahn [...] die Fahrt [...] verfehlte«, weshalb er »auf der Erde blieb und [...] seither die irdischen Gewässer befährt« (N I 309): »So reise ich«, sagt er, »nach meinem Tode durch alle Länder der Erde.« (N I 309) Der Jäger ist damit zu einer ewigen Wanderschaft in einer Art Transitraum zwischen Diesseits und Jenseits verurteilt; »auf der großen Treppe die hinaufführt« sei er »immer in Bewegung.« (N I 309) Eine unvermutete qualitative Steigerung erlangt Gracchus' Ortlosigkeit unter Berücksichtigung von Kafkas Handschrift (vgl. O2 10–47 und O4 46–79). Die abundanten, durch

2 Die Schrift und das Nomadische

Zeilentilgungen sowie durch zeilenübergreifende Querbalken und Kreuze markierten Streichungen in den Manuskripten lassen den Jäger, abgesehen von seinen irdischen Irrfahrten, gleichsam als einen textuellen Wiedergänger erscheinen: als ein Sprachgespenst, das zwischen Leben (Geschriebensein) und Tod (Gestrichensein), Existenz und Nicht-Existenz in der Schrift herumgeistert.

Anders als eine nomadische Wanderung im ethnologischen Sinn, die vielfach vorgeprägten, durch klimatische und vegetabilische Faktoren bestimmten, festen Bahnen folgt, vollzieht sich Gracchus' moderne Existenzreise hingegen in einer unkontrollierbaren Bewegung; er meint: »Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind der in den untersten Regionen des Todes bläst.« (N I 311) »Schuld« trage er selbst an der Situation ausdrücklich »[k]eine« (N I 310). Doch erfahren wir von Gracchus auch, dass er »als Jäger im Schwarzwald [...] [a]ufgestellt« war, »wo es damals noch Wölfe gab« (N I 310), dass er aber »von einem Felsen [...] stürzte«, als er »eine Gemse verfolgte« (N I 309). Das erinnert unter anderem an die schuldhafte Tötung des Albatros durch den zu endloser Wanderschaft verdamnten Seemann in Samuel Taylor Coleridges 1798 erschienener Ballade *The Rime of the Ancient Mariner*.²⁶ Von solchen Motiven ausgehend hat Manfred Frank den *Jäger Gracchus* in die »Tradition des Fliegenden Holländers« gestellt.²⁷ Zugleich zeigt sich aber noch ein anderer Zug an Kafkas Text, der sich mit dem Themenzusammenhang der Wanderschaft verbindet: die visuelle Disposition der Erzählfragmente und ihre implizite mediale Zirkulation oder Transition zwischen Text und Bild.

Bei der Beschreibung seiner Kajüte, in der er »auf einer Holzpritsche« liegt (N I 312), sagt der Jäger: »Auf der Wand mir gegenüber ist ein kleines Bild, ein Buschmann offenbar, der mit einem Speer nach mir zielt und hinter einem großartig bemalten Schild sich möglichst deckt.« (N I 312) Dieses Bild ruft nicht nur mit der Evokation des »Buschmann[s]« einen kolonialen Kontext auf,²⁸ es stellt zugleich eine Spiegelung der Geschichte des Jägers Gracchus selbst dar: Wie er ist auch der »Buschmann« ein Jagender, der eine Waffe trägt; wie Gracchus bei seinem Jagddienst »lauerte« (N I 310), so »deckt« sich der Buschmann hinter einem »bemalten Schild« (N I 312), der als Kunstobjekt seinerseits eine heraldische *Mise en abyme* eines Bildes im Bild verkörpert, so wie das Bild in der Kajüte eine visuelle *Mise en abyme* der Geschichte in der Geschichte darstellt. Deutet man die Jagd auf die Gemse als Gracchus' Urschuld, dann ließe sich außerdem eine seiner früheren rätselhaften Bemerkungen auf diesen Fehler münzen und auf das Bild an seiner Wand beziehen; Gracchus sagt: »Der Grundfehler meines einstmaligen Sterbens umgrinst

mich in meiner Kajüte« (N I 309f.). Auch in diesem Sinne »zielt« der Buschmann des Bildes auf den Jäger (N I 312): Er ist sein gemaltes Alter Ego, das »kleine[...] Bild« (N I 312) die visuelle Miniatur der Erzählung und der verdeckten Schuld des Jägers.

Die visuelle Komponente beschränkt sich aber nicht allein auf das Bild an Gracchus' Wand, sie geht zugleich in das narrative Verfahren und in die Textkonstruktion über. Den Auftakt der Erzählung bildet eine sprachlich vermittelte Aneinanderreihung visueller Einzelbilder, die hier als »optische Parataxen« bezeichnet und an den ersten Sätzen des Textes belegt werden sollen. Dies verbindet sich zugleich mit dem, was Peter-André Alt als Kafkas »Stereoskopisches Sehen« charakterisiert,²⁹ und könnte auch mit Kafkas Interesse für den frühen Kinematografen in Zusammenhang gebracht werden.³⁰ Der Anfang der Geschichte wirkt, als beschreibe ein Beobachter, eigentümlicherweise im Präteritum, was er sieht bzw. sah, ohne einen narrativen oder kausallogischen Zusammenhang zwischen den Einzelbildern herzustellen. Der Beginn des *Jäger Gracchus* lautet:

Zwei Knaben saßen auf der Quaimauer und spielten Würfel. Ein Mann las eine Zeitung auf den Stufen eines Denkmals im Schatten des säbelschwingenden Helden. Ein Mädchen am Brunnen füllte Wasser in ihre Bütte. Ein Obstverkäufer lag neben seiner Ware und blickte auf den See hinaus. In der Tiefe einer Kneipe sah man durch die leeren Tür- und Fensterlöcher zwei Männer beim Wein. Der Wirt saß vorn auf einem Tisch und schlummerte. Eine Barke schwebte leise als werde sie über dem Wasser getragen in den kleinen Hafen. (N I 305)³¹

Dieser Textanfang gleicht einer Bildbeschreibung, die in einem seriellen Verfahren optische Segmente als erstarrte Einzelbilder aneinanderreihet und zu einem fragmentierten Panorama versammelt. Zudem fällt eine Akkumulation von Verben des Sehens auf. Zwei Elemente aus dieser Eingangsschilderung erhalten dabei zusätzlich poetologische Bedeutung: erstens die »Würfel«, mit denen die »Knaben« spielen und die zugleich die Zergliederung und Zerwürfelung als poetologische Verfahren des Textes spiegeln; zweitens die »leeren Tür- und Fensterlöcher«, durch die man »zwei Männer beim Wein« sieht und die als visuelle Öffnungen fungieren, es sind Sichtlücken aus der narrativen Welt in eine dahinter geschichtete Bildrealität, die später wiederkehren und sich in Form multipler visueller Rahmungen in der Erzählung serialisieren. Exemplarisch zeigt sich dies an dem »Fenster«, das etwas weiter im Text ein »kleiner Junge öffnet[...]« und »wieder eilig« schließt,

2 Die Schrift und das Nomadische

nachdem er gesehen hat, »wie der Trupp im Haus verschwand« (N I 306). »Auch das Tor«, heißt es dort, »wurde nun geschlossen« (N I 306). Blicke werden in der Erzählung eröffnet und versperrt.

Das Fenster reproduziert sich, der textinternen Logik der Serialisierung folgend, im späteren Motiv der »Luke«, das Gracchus bei der Beschreibung seiner Barke evoziert und das eine Öffnung an der Seite seines »Holzkäfig[s]« bildet (N I 312). Allerdings hat die Öffnung inzwischen ihre mediale Funktion verändert, sie dient nun nicht mehr dem Einblick in ein optisches Geschehen, sondern der Vermittlung einer akustischen Wirklichkeit. Durch die Luke dringt eine nokturne Klangwelt zu Gracchus in die Barke. Im vierten Fragment sagt er: »Durch eine Luke der Seitenwand kommt die warme Luft der südlichen Nacht und ich höre das Wasser an die alte Barke schlagen.« (N I 312) Dieser Übergang vom Visuellen zum Auditiven lässt zugleich an Deleuzes und Guattaris allgemeinere Entgegensetzung eines sonoren Blocks und einer visuellen Erinnerung bei Kafka denken.³² Im Horizont dieses Wandels hin zum Auditiven erhält auch der im Oktavheft zwischen das erste und zweite *Gracchus*-Fragment eingestreute Textfetzen mit der Anfangszeile *Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich* eine neue Dimension, er steht mit der Konzentration auf die auditive Ebene in Relation zu den umgebenden Textstücken des *Jäger Gracchus*:

Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen. Wenn einer schnell geht und man hinhorcht, etwa in der Nacht wenn alles ringsherum still ist, so hört man z.B. das Scheppern eines nicht genug befestigten Wandspiegels oder der Schirm [...]. (N I 310)

In der Erzählung vom *Jäger Gracchus* selbst hat sich in Einklang mit der medialen Transition der Luke seit dem Textanfang auch auf sprachlicher Ebene die mediale Referenz gewandelt: Dominieren zu Beginn Wortfelder des Visuellen – »blickte«, »sah«, »zeigte«, »schien«, »sieh«, »sehn«, »offenbar«, »scheinbar«, »sichtbar[...]«, »Anblick«, auch die »Augen« (N I 305–309) –, so multiplizieren sich ab der zweiten Hälfte des ersten Fragments Begriffe aus dem Bereich des Auditiven: »sagte« (sechsmal N I 308 f.), »rief« (N I 308), »antwortete« (dreimal N I 308 f.) usw. Dieser immanente mediale Wandel zwischen Visuellem und Auditivem wie zwischen Bild und gesprochenem Wort wird auch textformal umgesetzt, indem die direkte Rede an Gewicht gewinnt und das letzte der fünf Fragmente ganz die Form eines Dialogprotokolls annimmt (N I 378–384).

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten: So wie Gracchus zur rastlosen Reise in einem Übergangsbereich zwischen Leben und Tod gezwungen ist, so zirkulieren auch die Erzählfragmente figurativ in einem Transitraum, sie bewegen sich unterschwellig in einer liminalen Zone zwischen Visuellem und Auditivem. Die Thematik der Wanderschaft verlängert sich dadurch bis in die Medialität des Textes hinein.

Der ruhelose Gracchus ist auch eine Repräsentation des Autors. Der Protagonist ist nämlich zugleich ein Schreibender. Zu Beginn des vierten Fragments notiert der Jäger: »Niemand wird lesen, was ich hier schreibe; niemand wird kommen, mir zu helfen« (N I 311). In der Überblendung von rastlosem Wanderer und Schreibendem artikuliert sich nicht allein die Selbstreflexivität einer »Schrift als Bewegung«, wie sie Detlef Kremer generell in Bezug auf Kafka formuliert.³³ In der Figur des Gracchus ist zugleich eine konkrete Autorkonfiguration im Text entworfen. Der Name *Gracchus* lässt sich bekanntermaßen auf das lateinische *graculus* bzw. das italienische *gracchio* beziehen, beide bezeichnen die Vogelart der Dohle, die wiederum die deutsche Entsprechung des tschechischen Vogelnamens *kavka* bildet.³⁴ Wegen der lautlichen Ähnlichkeit hatte Kafkas Vater Herrmann eine Dohle zum Emblem seines geschäftlichen Briefpapiers erkoren, wie es beispielsweise Klaus Wagenbach in seiner Biografie von Kafkas Jugend wiedergibt.³⁵

Im Bild des Gracchus überlagern sich damit paradoxerweise eine patrimoniale, ökonomisch und genealogisch verwurzelte und eine ornithomorphe, vogelhaft ungebundene, vom festen Grund gelöste, wahrhaft entwurzelte Ikonografie des Schriftstellers, die nicht auf dem Boden haftet, sondern darüber hinweggleitet und sich – ähnlich wie Gracchus' Barke – geradezu schwebend fortbewegt: Sie »schwebte leise als werde sie über dem Wasser getragen in den kleinen Hafen.« (N I 305)

2.3 *Beim Bau der chinesischen Mauer und Eine kaiserliche Botschaft*

Während es sich bei der *Gracchus*-Gestalt ausdrücklich nicht um eine nomadische Existenz im engeren, ethnologischen Sinn handelt, geht es in einem anderen Text Kafkas um Nomaden im ursprünglichen, wörtlichen Sinn, und zwar in Kafkas Erzählfragment *Beim Bau der chinesischen Mauer* (N I 337–357; vgl. handschriftlich O3 12–109), das wohl gegen Ende März 1917 entstanden, mit Bleistift im Oktavheft C niedergeschrieben und zu Lebzeiten als solches nicht publiziert worden ist. In diesem Text taucht der Begriff

2 Die Schrift und das Nomadische

»Nomaden« *expressis verbis* auf: In ihm berichtet ein Ich-Erzähler von der Errichtung der chinesischen Mauer, die »zum Schutz gegen die Nordvölker gedacht« ist, gegen die »Nomaden« (N I 338), die »mit unbegreiflicher Schnelligkeit wie Heuschrecken ihre Wohnsitze wechsel[n]« (N I 339). Allerdings bietet diese Mauer keinen ausreichenden Schutz vor den Nomaden, da man bei ihrer Errichtung einem »System des Teilbaues« folgt (N I 337), nach dem jeweils nur einzelne Fragmente fertiggestellt und aneinandergeschlossen werden sollen:

Natürlich entstanden auf diese Weise viele große Lücken, die erst nach und nach langsam ausgefüllt wurden [...]. Ja es soll Lücken geben, die überhaupt nicht verbaut worden sind, nach manchen sind sie weit größer als die erbauten Teile [...]. Wie kann aber eine Mauer schützen die nicht zusammenhängend ist. Ja eine solche Mauer kann nicht nur nicht schützen, der Bau selbst ist in fortwährender Gefahr. Diese in öder Gegend verlassen stehenden Mauerteile können ja immer wieder leicht von den Nomaden zerstört werden (N I 338).

Unter Rückverweis auf die im vorangehenden Kapitel ausgeführte Analogie zwischen Text und Bauwerk³⁶ lässt sich das in dieser Erzählung entworfene architektonische »System des Teilbaus« (N I 341), das lediglich einzelne, teils unverbundene Fragmente nebeneinanderreihet, zugleich mit der schriftstellerischen Arbeitspraxis des Autors und seinem fragmentarischen Gesamtwerk in Verbindung bringen. Tatsächlich bietet der im Text beschriebene Mauerbau ein selbstreflexives Äquivalent von Kafkas eigenem literarischem Schreibprozess³⁷ bzw. eine werkinterne Spiegelung der Textkonstruktion des *Mauer-Fragments* an sich und seines teils verwinkelten, verschachtelten Satzbaus.³⁸

Genereller werden dem harschen Selbsturteil des Autors zufolge gerade die »Lücken« zwischen den Einzelementen zu einem kritischen Bestandteil seines Werks: Im bereits zitierten Tagebucheintrag zur Vorlesung seiner »Automobilgeschichte« durch Max Brod moniert Kafka exemplarisch die »ungeordneten Sätze dieser Geschichte mit Lücken daß man beide Hände dazwischen stecken könnte« (T 226). Soweit die Lücken diejenigen Stellen in der Textkonstruktion bezeichnen, an denen Sprachsinn suspendiert wird, erscheinen sie als gleichermaßen konstitutive wie neuralgische Orte Kafka'scher Werkproduktion: In den Lücken kann sich Bedeutung nicht verfestigen oder verdichten, sondern lediglich verflüchtigen und zu anderen Dimensionen hin öffnen. Die Lücke löst die Geschlossenheit des Bauwerks letztlich zugunsten einer Zirkulation zwischen den Durchlässen auf: Sie

ermöglicht und erzwingt eine Kommunikation zwischen den Bruchstücken in einem Gefüge der Spalten und Öffnungen. Wo die Lücke besteht, ist demnach nicht bloß nichts, sondern in ihr tut sich der Schauplatz eines potenziell unendlichen Austauschs durch Lücken versehrter und verkehrender Zeichen auf.³⁹

Die Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* schafft ein machtkonstellatives Oppositionsfeld zwischen der Bedrohung von außen durch die Nomaden und den »Anordnungen der obersten Führerschaft« (N I 344). Die Arbeitskräfte, die an dem Bau, an der Umsetzung der »Pläne« zu dem großen »Werk« (N I 344) beteiligt sind, werden zum einen angetrieben von patriotischer, völkisch gefärbter Aufbruchssehnsucht: »Einheit! Einheit! Brust an Brust, ein Reigen des Volkes« (N I 342) im Bann der »Führerschaft« (N I 345). Zum anderen zeigt das Volk der Arbeiter und Tagelöhner gleichzeitig deutliche subversive Potenziale, etwa in dem in der Erzählerrede artikulierten Gedanken, »über das Kaisertum [...] zuerst das Volk [zu] befragen« (N I 349), oder in der heimlich-spöttischen Reaktion der Dorfbevölkerung auf die »Forderungen« und »langen Ermahnungen« des »kaiserliche[n] Beamte[n]« vor der »herbeigetriebene[n] Gemeinde«: »[D]ann geht ein Lächeln über alle Gesichter, einer blickt verstohlen zum andern, man beugt sich zu den Kindern herab, um sich vom Beamten nicht beobachten zu lassen.« (N I 353) So werden die Arbeitskräfte beim Bau der Mauer auch ihrerseits wieder zu Wandernden: »[W]ie ewig hoffende Kinder nahmen sie von der Heimat Abschied, die Lust wieder am Volkswerk zu arbeiten wurde unbezwinglich, sie reisten früher von zuhause fort als es nötig gewesen wäre« (N I 342). In Analogie dazu ähnelt der Bericht des Erzählers selbst mit seiner Mischung verschiedenster Themen und Redeformen bis zu einem gewissen Grad einem »Nomadentum im Reich der Diskurse«.⁴⁰

Als prinzipiell »antinomadisches« Bauwerk generiert die Mauer zugleich Instabilitäten, Unbeständigkeiten, Wanderbewegungen. Ähnliches gilt, in nochmaliger reflexiver Spiegelung, für Kafkas fragmentarisches Werk. Als Grund für das architektonische System des Teilbaus wird im Text die enorme historische Dimension unter entwurzelnden Arbeitsbedingungen in der Fremde angegeben: »Die Mauer sollte ein Schutz für die Jahrhunderte werden« (N I 339),

aber für die untern, geistig weit über ihrer äußerlich kleinen Aufgabe stehenden Männer mußte anders vorgesorgt werden. Man konnte sie nicht z. B. in einer unbewohnten Gebirgsgegend, hunderte Meilen von ihrer Heimat, monate- oder gar jahrelang Mauer-

2 Die Schrift und das Nomadische

stein an Mauerstein fügen lassen; die Hoffnungslosigkeit solcher fleißigen aber selbst in einem langen Menschenleben nicht zum Ziele führenden Arbeit hätte sie verzweifelt und vor allem wertloser für die Arbeit gemacht. Deshalb wählte man das System des Teilbaus, fünfhundert Meter Mauer konnten etwa in fünf Tagen fertiggestellt werden (N I 341).

Erneut erscheint hier also die Entwurzelung als Prisma einer literarischen Selbstreflexion in Kafkas Werk. Die mit dem literarischen Œuvre parallelierte Mauer ist ein in ihrer Idee und Anlage »antinomadisches« Bauwerk, das aber selbst Wanderbewegungen generiert und durch seine Fragmentarität und Instabilität seinerseits auch Nomaden anzieht.

Dabei werden die Nomaden aus dem Norden zu einem Feindbild erklärt bzw. verklärt, das die Bevölkerung nach Aussage des Erzählers nicht aus eigener Anschauung oder Erfahrung, sondern lediglich über die Vermittlung durch zwei Medien kennt, nämlich durch die Schrift (Bücher) und durch das Bild. Abgesehen davon, dass sich auch die teils verschlungenen und langen Sätze dieser Erzählung mit dem in ihm beschriebenen architektonischen Bauwerk der sich lang schlängelnden »große[n] Mauer«, also Textform und Textaussage, Gestalt und Gehalt, Satzbau und Satzreferenz, in Parallele zueinander setzen ließen,⁴¹ ist in der medialen Konstellation des Textes mit den Kodialitäten von Schrift und Bild erneut die Ebene der Visualität, wie sie auch als Ausgangspunkt, als Anfangssituation im medialen Spannungsfeld des *Jäger Gracchus* bekannt ist, zunächst besonders exponiert:

Gegen wen sollte die große Mauer schützen? Gegen die Nordvölker. Ich stamme aus dem südöstlichen China. Kein Nordvolk kann uns dort bedrohn. Wir lesen von ihnen *in den Büchern der Alten*, die Grausamkeiten, die sie ihrer Natur gemäß begehnen, machen uns aufseufzen in unserer friedlichen Laube, auf den wahrheitsgetreuen *Bildern* der Künstler *sehen* wir diese Gesichter der Verdammnis, die aufgerissenen Mäuler, die mit hoch zugespitzten Zähnen bedeckten Kiefer, die verkniffenen Augen, die schon nach dem Raub zu schielen scheinen, den das Maul zermalmten und zerreißen wird. Sind die Kinder böse, halten wir ihnen diese *Bilder* hin und schon fliegen sie weinend an unsern Hals. Aber mehr wissen wir von diesen Nordländern nicht, *gesehen* haben wir sie nicht, und bleiben wir in unserm Dorfe, werden wir sie niemals *sehn*, selbst wenn sie auf ihren wilden Pferden geradeaus zu uns hetzen und jagen; zu groß ist das Land und läßt sie nicht zu uns, in die leere Luft werden sie sich verrennen. (N I 346f. [Hervorhebungen vom Verf.])

Abgesehen von einer Vorherrschaft des Visuellen in den ubiquitären Vermittlungsformen Schrift und Bild fällt an dieser Passage die außerordentliche Konstruiertheit einer Imago des Fremden auf: Mag auch von noch so »wahrheitsgetreuen Bildern der Künstler« die Rede sein oder davon, dass die Nomaden »ihrer Natur gemäß« grausam seien, die »Gesichter der Verdammnis, die aufgerissenen Mäuler, die mit hoch zugespitzten Zähnen bedeckten Kiefer, die verkniffenen Augen, die schon nach dem Raub zu schielen scheinen«, all dies kann vielleicht dazu dienen, »Kinder« zu erschrecken, wenn sie »böse« sind, es taugt jedoch kaum zu einer adäquaten Beschreibung der »fremden« Völker, denn »mehr wissen wir von diesen Nordländern nicht, gesehen haben wir sie nicht«. Das gesamte Nomadismus-Bild, das hier entworfen wird, stützt sich allenfalls auf indirekte Informationen oder Desinformationen, nicht aber auf eine persönliche Anschauung oder gar auf eine ernst zu nehmende Auseinandersetzung mit dem Gegenstand. Es ähnelt darin im Grunde dem Nomadismus-Bild der poststrukturalistischen Philosophie nach dem Muster von Deleuze und Guattari, dem auch die bisherige Kafka-Philologie in Teilen folgt. Die Wahrnehmung des Fremden beruht dabei weniger auf einem Studium der anderen Kultur, als dass sie vielmehr dem Zweck der eigenen Vergleichung dienen würde, wie eingangs angezeigt (siehe 2.1). Aus postkolonialer Perspektive ist eine derartige Darstellungsweise dringend durch den Hinweis darauf zu relativieren, dass sie vereinnahmend und letztthin abusiv ist, sei die Appropriation des Anderen auch vollkommen unbeabsichtigt.

Kommen wir von der kulturkritischen wieder zurück zu einer medienkritischen Betrachtung. Die zitierte Textstelle belegt, wie gezeigt werden konnte, zunächst eine eindeutige Dominanz des Visuellen. Genauso wie sich im *Jäger Gracchus* am Ende allerdings eine Bewegung vom Visuellen hin zum Auditiven vollzieht, so wird auch in *Beim Bau der chinesischen Mauer* die visuell vermittelte bzw. konstruierte Bildrealität zuletzt durch eine auditive Komponente abgelöst. Der Übergang kündigt sich implizit schon in der negativen Visualität zum Schluss des zitierten Passus an (»gesehen haben wir sie nicht«, »werden wir sie niemals sehn«). Auch in diesem Text ist im Zusammenhang der Wanderung und des Nomadischen eine Transition von visueller zu auditiver Ebene zu beobachten, die sich zum Ende der Erzählung hin in zweifacher Ausführung, an zwei verschiedenen Stationen des Textes ereignet.

Die erste Station bildet die als Binnenerzählung in den Text eingelagerte »Sage« (N I 351), die später unter dem Titel *Eine kaiserliche Botschaft* (1919) separat erschienen ist, die hier aber in ihrer Funktion im *Mauer*-Fragment

2 Die Schrift und das Nomadische

behandelt werden soll (N I 351 f.; vgl. handschriftlich O3 76–81).⁴² Die »Sage« evokiert schon von ihrer Gattungsbezeichnung her einen oralen Status des Erzählens, also einen ursprünglich auf Audition beruhenden Vermittlungsmodus. In dieser Sage geht es allerdings nicht nur gattungsförmlich, sondern auch thematisch um ein »Gesagte[s]«, nämlich um eine mündlich formulierte Botschaft:

Der Kaiser, so heißt es, hat gerade Dir, dem einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen [...] von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. Den Boten hat er beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft zugeflüstert; so sehr war ihm an ihr gelegen, daß er sich sie noch ins Ohr wiedersagen ließ. Durch Kopfnicken hat er die Richtigkeit des Gesagten bestätigt. Und vor der ganzen Zuschauerschaft seines Todes [...] hat er den Boten abgefertigt. Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht (N I 351).

Das auditiv begründete Geschehen um die orale Botschaft wird im Text narrativ und übermittlungstechnisch in einer visuellen Szene (»Kopfnicken«, »Zuschauerschaft« etc.), also quasi mit Bild, aber ohne Ton, wiedergegeben – und bleibt daher unverständlich. Ebenso wenig kommt der Bote jemals an, er müsste die unendlichen, konzentrisch ineinandergelagerten Kreise durchschreiten, welche die Zentren der Macht von den Peripherien trennen: »die Gemächer des innersten Palastes«, »die Treppen«, »die Höfe«, »der zweite umschließende Palast, und wieder Treppen und Höfe und wieder ein Palast und soweit durch Jahrtausende«, dann »erst die Residenzstadt«, »die Mitte der Welt, hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten an einen Nichtigen. Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir wenn der Abend kommt.« (N I 352)⁴³

Die zweite und letzte Station bildet die mündlich überlieferte Botschaft an den Vater des Ich-Erzählers, die sich dieser wiederum ganz am Ende des Textes weiterzusagen anschickt, bevor dann aber das *Mauer*-Fragment abbricht. Diese mündliche Botschaft wird dem Vater durch einen »Schiffer« übermittelt, der – auch hierbei lässt sich an den *Jäger Grachus* denken⁴⁴ – auf einer »Barke« ankommt: »In der Mitte trafen sie einander, der Schiffer flüsterte meinem Vater etwas ins Ohr« (N I 356). Etwas später beginnt der Vater zu »berichten was er gehört hätte« (N I 357). Der Erzähler versucht den Wortlaut oder vielmehr »eine Art Wortlaut wiederzugeben« (N I 357). »Mein Vater sagte also etwa:« (N I 357) Hier, just mit diesem Doppelpunkt bricht die Erzählung ab.⁴⁵ Das Fragment führt damit nicht nur diejenige Bruchstückhaftigkeit auch strukturformal – im Bau der Erzählung – vor, von der

es thematisch handelt, es vollzieht am Ende auch noch einmal, abschließend und für diesen Text endgültig, die Transition zur Mündlichkeit, die Bewegung vom Visuellen (vom Bild, auch Schriftbild) zum Auditiven (zur gesprochenen Rede): »Mein Vater sagte« (N I 357).

Botschaften kommen in diesem Text dabei permanent zu spät. Die zeitlich verzögert eintreffende Nachricht stellt ein Grundmotiv der Erzählung dar, das auch in Zusammenhang mit der machtgeografischen Struktur von Zentren und Peripherien steht. Der Ich-Erzähler stellt Spekulationen über den »lebendige[n] Kaiser« an, doch: »Wie sollten wir davon erfahren tausende Meilen im Süden, grenzen wir doch schon fast ans tibetanische Hochland. Außerdem aber käme jede Nachricht, selbst wenn sie uns erreichte, viel zu spät, wäre längst veraltet.« (N I 350) So trifft auch der »kaiserliche[...] Beamte[...]«, der die Provinz bereist«, offenbar viel zu spät »im Namen des Regierenden« ein: »Wie, denkt man, er spricht von einem Toten wie von einem Lebendigen, dieser Kaiser ist doch schon längst gestorben, die Dynastie ausgelöscht« (N I 353).

Die Thematik von Botschaft und Bote, wie sie in Kafkas Text vorkommt, birgt zugleich allgemeinere medientheoretische Implikationen. In ihrer *Kleinen Metaphysik der Medialität* beantwortet Sybille Krämer »die Frage ›Was ist ein Medium?« im Horizont der Idee vom *Botengang*«, den sie zum Modell von Medialität schlechthin erklärt.⁴⁶ Liest man Kafkas Text *Beim Bau der chinesischen Mauer* vor diesem Hintergrund, liegt genau hierin seine mediale Crux: Botschaften treffen in der Welt des Erzählers, wenn überhaupt, mit großer zeitlicher Verzögerung ein, der Kommunikationsfluss ist gestört, die Datenübermittlung funktioniert nicht richtig. Und: »In diese Welt drang nun die Nachricht vom Mauerbau. Auch sie verspätet etwa dreißig Jahre nach ihrer Verkündigung.« (N I 356) Die Erzählung präsentiert damit auch ein gestörtes Kommunikations- und Mediensystem.

2.4 Ein altes Blatt

Um das Absenden einer Botschaft geht es auch in der kurzen, 1917 mit Bleistift im Oktavheft C niedergeschriebenen und im selben Jahr erschienenen Erzählung *Ein altes Blatt* (N I 358–361; vgl. handschriftlich O3 112–127), die sich in den Kontext des China-Komplexes wie auch in den Zusammenhang des Nomadischen einfügt. Kreiste das Geschehen in *Beim Bau der chinesischen Mauer* mitsamt der Binnenerzählung *Eine kaiserliche Botschaft* um die mündlich artikulierte und zu übermittelnde Nachricht, so handelt es sich in *Ein*

2 Die Schrift und das Nomadische

altes Blatt um eine schriftliche Botschaft oder vielmehr: Die Erzählung selbst ist diese schriftliche Botschaft; der Text ist konzipiert als Nachricht eines Ich-Erzählers an die Außenwelt, als schriftlich übermittelter Hilferuf, womit *Ein altes Blatt* zu einer Art skripturalem Pendant von *Eine kaiserliche Botschaft* wird – und womit die Leser:innen der Erzählung zu den Adressat:innen der Botschaft werden. Bereits der Titel *Ein altes Blatt* verweist darauf, dass auch hier die Übermittlung von einer zeitlichen Verzögerung bestimmt ist: Wo das *Blatt* ausdrücklich als ein *altes* qualifiziert wird, da erreicht die Botschaft die Lesenden allem Anschein nach erst sehr spät. Wie bereits im *Jäger Gracchus* zeigt sich dabei ebenfalls in diesem Werk eine entwurzelte respektive nomadische (Selbst-)Ikonografie des Schriftstellers.

Anders als im *Jäger Gracchus*, aber genau wie in *Beim Bau der chinesischen Mauer* taucht der Begriff »Nomaden« auch in *Ein altes Blatt* expressis verbis auf: Im Text berichtet der Bewohner einer Stadt davon, wie sich »auf dem Platz vor dem kaiserlichen Palast« fremde Reiter eingeknistet haben, bei denen es sich »offenbar«, so heißt es, um »Nomaden aus dem Norden« handelt (N I 358). »Ihrer Natur entsprechend«, meint der Erzähler – in seiner allerdings stark subjektiv geprägten Sichtweise⁴⁷ – »lagern sie unter freiem Himmel, denn Wohnhäuser verabscheuen sie. Sie beschäftigen sich mit dem Schärfen der Schwerter, dem Zuspitzen der Pfeile, mit Übungen zu Pferde.« (N I 358) Obwohl die Nomaden gegenüber der Stadtbevölkerung keine »Gewalt anwenden« (N I 359), fürchten sich die Menschen vor den Jägern; sie bringen den »Barbaren«, um sie zu besänftigen, »Fleisch«, von dem sich Pferd und Reiter gleichermaßen »nähren«, »oft [...] vom gleichen Fleischstück« (N I 360).⁴⁸ Schutz gibt es für die Stadtbevölkerung keinen. Die Erzählung endet mit einer kollektiven Klage, vermittelt in der schriftlichen Botschaft, im Hilferuf des anonymen Verfassers dieses »alten Blattes«:

»Wie wird es werden?« fragen wir uns alle. »Wie lange werden wir diese Last und Qual ertragen? Der kaiserliche Palast hat sie ange- lockt, versteht es aber nicht sie wieder zu vertreiben. Das Tor bleibt verschlossen; die Wache, früher immer festlich ein- und ausmar- schierend, hält sich hinter vergitterten Fenstern. Uns Handwerkern und Geschäftsleuten ist die Rettung des Vaterlandes anvertraut; wir sind aber einer solchen Aufgabe nicht gewachsen; haben uns doch auch nie gerühmt dessen fähig zu sein. Ein Mißverständnis ist es und wir gehn daran zugrunde.« (N I 361)⁴⁹

Besonderheiten bietet die topografische Anlage des Textes, die strukturell – ähnlich wie beim *Mauer-Fragment Eine kaiserliche Botschaft* – in vier teils

konzentrisch ineinander verschachtelten Kreisen organisiert ist, welche die Handlungsschauplätze darstellen.⁵⁰ Den ersten, innersten Kreis verkörpert der kaiserliche Palast, der an sich schon eine konzentrische Struktur aufweist und seinerseits nochmals in innere und äußere Räume unterteilt ist:

Gerade damals glaubte ich den Kaiser selbst in einem Fenster des Palastes gesehen zu haben, niemals sonst kommt er in diese äußeren Gemächer, immer nur lebt er in dem innersten Garten, diesmal aber stand er, so schien es, an einem Fenster und blickte mit gesenktem Kopf auf das Treiben vor seinem Schloß. (N I 360)

Den zweiten Kreis des Handlungsraums bildet der Platz vor dem Palast, wo der Laden des Erzählers, eines Schusters, liegt: »Ich habe eine Schusterwerkstatt auf dem Platz vor dem kaiserlichen Palast.« (N I 358) Dieser Platz steht allerdings eher quer zur topografischen Ordnung, da er sich weniger konzentrisch um den als vielmehr supplementär oder alternativ »vor dem« Kaiserpalast verortet, und genau dort lagern sich auch die »Nomaden aus dem Norden« an (N I 358), die laut dem Erzähler für solche Unruhe und Unordnung sorgen. Den dritten sowie den vierten Kreis bilden schließlich die wiederum konzentrisch organisierte Stadtgrenze sowie – als nochmalige konzentrische Erweiterung ihrer im vierten, äußersten Kreis – die Reichsgrenze, die nicht allein die »Hauptstadt«, sondern auch die gesamten drei ersten Handlungskreise konzentrisch in sich einschließt. Diese Kreise werden jetzt von den Nomaden von außen durchdrungen: »Auf eine mir unbegreifliche Weise sind sie bis in die Hauptstadt gedrungen, die doch sehr weit von der Grenze entfernt ist.« (N I 358)

Die topografische Organisation des Textes lässt sich als ein Gefüge der politischen Ordnung im Inneren, im Zentrum der Macht, und deren Durchbrechung durch das Eindringen der Nomaden von außen, von der Peripherie her, auslegen. Die Machtkonstellation, die der Text räumlich in einer, allerdings unvollkommenen, ungleichen Zentrum-Peripherie-Struktur verdichtet, stellt demnach eine Opposition zwischen Kaiser und Nomaden her: Der Kaiser, der sich gewöhnlich nur »in dem innersten Garten« des Palastes, dem Zentrum der Macht aufhält (N I 360), wird als oberster Träger der Staatsordnung belagert von den Nomaden, die diese an sich fragile, brüchige Ordnung buchstäblich unterwandern, von außen, von der Peripherie her in die Kreise der Handlung und der Macht eindringen, die bestehende Ordnung stören, wenn nicht zerstören. Diese Störung wird möglich durch das anti-strukturelle, den konzentrischen Aufbau hintertreibende Element im Machtgefüge: durch den quer zur politischen und topografischen Ordnung

2 Die Schrift und das Nomadische

stehenden Platz vor dem Palast, der schließlich in der Mitte des Reichs Raum für die Nomaden bietet.

Gerade der zweite Kreis, der die Topografie sprengende Platz vor dem Palast lohnt unterdessen noch eine etwas eingehendere Analyse. Dieser Platz steht nämlich auch insofern quer zur Ordnung, als er zwar unter machtpolitischen Aspekten dem Palast als dem Zentrum imperialer Herrschaft eindeutig nachgeordnet ist und daher lediglich den zweiten Handlungskreis bezeichnet, unter erzähltechnischen Gesichtspunkten jedoch den ersten Rang belegt: Eben von diesem Platz aus artikuliert sich die literarische Rede, er ist der narrative Mittelpunkt, aus dessen Bereich die Erzählstimme erklingt und der Schuster seine Botschaft formuliert. Das politische Zentrum der Geschichte ist zweifelsohne der kaiserliche Palast, das narratologische Zentrum jedoch der Platz »vor dem« Palast. Dem narrativen Akt an sich eignet damit ein subversiver, die herrschaftliche Ordnung durchquerender oder durchkreuzender Impuls. Aufgrund dieser Verschiebung im Inneren des Raum- wie des Machtgefüges gerät sowohl das Strukturmodell von Zentrum und Peripherie als auch die etablierte Ordnung autoritärer Kontrolle ins Wanken.

Die räumliche Situation »vor dem« Palast erinnert dabei noch einmal an diejenige aus der Legende *Vor dem Gesetz*, wie sie im vorangehenden Kapitel besprochen wurde⁵¹ und als deren zum Teil transformierende Variation sich die Erzählung *Ein altes Blatt* nunmehr lesen lässt. »Das Tor bleibt verschlossen«, heißt es im Bericht des Schusters, wogegen es in der Legende geöffnet, ein Durchgang aber dennoch nicht möglich war. Auch von einer »Wache« ist in *Ein altes Blatt* die Rede, die an den Türhüter gemahnt, während die Gemeinschaft von »Handwerkern und Geschäftsleuten«, die im kollektiven Zeichen des »Uns« wie im wiederholten Pronomen »wir« beschworen wird, gewiss dem vereinzelt Mann vom Lande entgegensteht, aber nicht anders als dieser auch vom Zentrum ausgeschlossen, »vor« das Gebäude verstoßen ist. Schließlich gibt der Ausgang der beiden Geschichten vergleichbar wenig Anlass zur Hoffnung. Diesmal lautet es: »Ein Mißverständnis ist es und wir gehn daran zugrunde.« Das Volk von »Handwerkern und Geschäftsleuten« bleibt auf den Platz verbannt, der zur Zone eines gewaltsamen Aufeinandertreffens zwischen Bürgern und »Nomaden« wird. Die Schlosswelt hingegen verschließt sich zunehmend »hinter vergitterten Fenstern.«

Die Ferne und Unerreichbarkeit der Macht, der Staatsordnung sowie ihrer Verkörperung in Gestalt des Kaisers, die aus dem topografischen System des Textes hervorgeht, legt einerseits eine politische Lektüre im Schatten bürokratisch verwalteter Machtstrukturen nahe. Andererseits lässt sich die figurative Konstellation von *Ein altes Blatt* ebenso im Zusammenhang einer »Entmäch-

tigung des Ich⁵² bzw. als ein psychologisches Dispositiv entziffern, wie dies Suzanne Wolkenfeld tut, indem sie den Ich-Erzähler als leidendes und klagendes Ego, den Kaiser – neben seiner figurativen Rolle als ferner, abwesender Gott⁵³ – als passives und impotentes Über-Ich und die Nomaden schließlich als wildes, ungezähmtes, animalisches Es im Freud'schen Sinne deutet.⁵⁴ Damit wird der Erzählung zugleich eine generellere Geltung zugesprochen:

The investigation of intrapsychic catastrophe provides an insight into the recurrence of social violence in human history. The invasion of the country by »nomads from the North« [...] recalls the fall of the Roman Empire before the barbarians. [...] Social violence seems inevitable because of the »nomads« within.⁵⁵

Der Titel des Textes lautete in der Handschrift ursprünglich *Ein altes Blatt aus China*, den Zusatz »aus China« hat Kafka im Heft wieder gestrichen (vgl. N I A 303).⁵⁶ Entstanden ist die Erzählung im Umfeld des China-Komplexes in Kafkas Oktavheft C: Sie folgt im Anschluss an das Erzählfragment *Beim Bau der chinesischen Mauer*, von dem *Ein altes Blatt* kaum losgelöst betrachtet werden kann. Nach Kittler und Neumann wirkt *Ein altes Blatt* wie ein »Gegenentwurf« zum *Bau der chinesischen Mauer*: »Es scheint, als sei dieser Text ein aus der abgebrochenen Rede des Vaters herausgelöster Gegenentwurf zu dem Bericht über den Bau der Chinesischen Mauer« (66). Zwischen die beiden Texte fügt sich lediglich das kurze Erzählstück vom frühen Geschäftschluss eines Kaufmanns an einem Winternachmittag (N I 357f.),⁵⁷ das aber seinerseits eine narrative Verknüpfung zwischen den beiden umgebenden Texten herzustellen scheint, indem es auf die Thematik der Kaufleute und der (geschlossenen) Läden aus *Ein altes Blatt* vorausweist.

Dem Entstehungszusammenhang des Textes entsprechend und unter Verweis auf Kafkas Interesse für China sowie einige mögliche Textquellen deutet Rolf J. Goebel *Ein altes Blatt* im Kontext des zeitgenössischen historischen Diskurses über die chinesische Ch'ing-Dynastie: »Kafka's text is not a timeless, mythological parable, but makes a historically concrete statement about China as it was known to the European public around the turn of the century.«⁵⁸ Wer das narrative Geschehen allerdings dergestalt historisch und diskursiv festlegen wollte, würde die Tragweite der Erzählung reduzieren gegenüber Kafkas eigener Öffnung des Textes hin zum Unbestimmten, die sich schon in der Löschung des Titelnachsatzes »aus China« kundtut. Einen weiteren Zusammenhang legt Ilse-Marleen Stoessel dar. Sie weist »auf die ›Ähnlichkeit‹ der Odradek-Geschichte mit der Erzählung ›Ein altes Blatt‹« hin, die sie »vor allem in der Sprachbewegung selbst« begründet sieht.⁵⁹ Ausge-

hend von der an Deleuze und Guattari angelehnten »Gegenüberstellung von Metapher und Metamorphose« und der sprachlichen »Deterritorialisierung« Kafkas besonders etwa im »Pragerdeutsch« bezieht Stoessel gerade auch den Gedanken des Nomadischen bei Kafka auf die Ebene der Sprache: »Ortlos geworden, aus ihrem einheitlichen Sprachzusammenhang vertrieben, verlassen die Dinge«, so Stoessel, »ihre gewohnte Ordnung und Hierarchie, als heimatlos gewordene, ihres Sinns beraubte Worthülsen und Laufketten führen sie in der Sprache ein nomadenhaftes Dasein.«⁶⁰ Anstelle der Metapher herrsche bei Kafka die Metamorphose, die laut Stoessel selbst ein nomadisches Prinzip darstellt: »Der Heimatlose, der Nomade, gezwungen, sich beständig seiner Umgebung anzupassen, ist der sich beständig Verwandelnde.«⁶¹ Die von Stoessel angeführten Aspekte der nomadischen Sprache, die sie auch auf der Ebene sprachlicher Metamorphose verortet und die sie allgemeiner unter den Begriff der »Dohlensprache« stellt, folgen dem Entwurf von Deleuze und Guattari bis hin zu jener Aneignung des Anderen, wie sie zu Beginn dieses Kapitels kritisiert wurde (siehe 2.1).

Hier soll im Hinblick auf die »Nomaden« der Erzählung dagegen noch eine andere Möglichkeit vorgeschlagen werden, die zuletzt einen antiken Bezug herstellt und die auch noch einmal an die Bemerkung des Erzählers aus dem *Mauer*-Fragment über die Nomaden aus dem Norden denken lässt: »Wir lesen von ihnen in den Büchern der Alten« (N I 347). Die hier nahezu- legende Referenz ersetzt weder den möglichen China-Bezug noch andere potenzielle Verweisungen, sondern sie ergänzt diese und erweitert die Erzählung in gewisser Hinsicht ins Indefinite, ins semantisch Nichtseshafte, auch historisch Nichtfixierte. Der Titel *Ein altes Blatt* korrespondiert mit der archaischen Grundierung des Textes. Wie es im Folgenden zu argumentieren gilt, könnte beides zugleich daher rühren, dass sich Kafkas Erzählung intertextuell auf eine antike historische Schrift, also auf ein anderes *altes Blatt* beziehen ließe, und zwar auf die Beschreibung Libyens aus den *Historien* Herodots aus dem 5. Jahrhundert v. u. Z. Dieser verborgene Bezug würde einige neue Erklärungen zu Kafkas Text liefern. Er steht in Zusammenhang mit dem Nomadischen als Selbstreferenz des Schreibenden.

Im vierten Buch seiner *Historien* beschreibt Herodot die Wüste Libyens und insbesondere die libyschen »Nomaden«.⁶² Sein Ton ist distanzierend und aus heutiger Sicht von wenig Verständnis für die indigenen Völker geprägt. An einer Stelle kommt Herodot auf die »Garamanten« zu sprechen, das ist ein riesenhaftes, »mächtig großes Volk«, das »mit Viergespannen [...] Jagd auf die aithiopischen Höhlenbewohner« macht.⁶³ Diese »[e]rnähren« sich »von Schlangen und Eidechsen und anderm solchen Gewürm.«⁶⁴ Und dann heißt

es bei Herodot: »Eine Sprache ist bei ihnen in Übung, die ist keiner andern ähnlich, sondern sie kreischen wie Fledermäuse«.65 In Kafkas *Ein altes Blatt* sagt der Erzähler über die Reiter:

Sprechen kann man mit den Nomaden nicht. Unsere Sprache kennen sie nicht, ja sie haben kaum eine eigene. Unter einander verständigen sie sich ähnlich wie Dohlen. Immer wieder hört man diesen Schrei der Dohlen. (N I 359)

Hier kehrt der Begriff der »Dohlen« also wieder, der auf *kavka*, den Namen und die Sprache des Autors selbst verweist und der sich in der Erzählung *Ein altes Blatt* zu einem literarischen Bezug auf Herodots *Historien* zu verdichten scheint. Das »[K]reischen« der »Fledermäuse« Herodots wird bei Kafka offenbar zu einem »Schrei der Dohlen«, zum Ort selbstreferenzieller Artikulation, die in der Überschneidung von Nomaden und Schreibendem die eigene Sprache identifiziert.

Es ist bekannt, dass die Übung zu Pferde bei Kafka genereller als Sprachübung, das Reiten als ein Bild des Schreibens erscheint, etwa in dem kurzen, 1912 veröffentlichten Text *Wunsch, Indianer zu werden* oder auch in visueller Form auf einer Zeichnung wie Kafkas *Jockey zu Pferd*,66 die erstmals in Max Brods Kafka-Biografie von 1937 wiedergegeben wird67 und in deren Umfeld Friederike Fellner bemerkt: »Mit dem gezeichneten Gespann erscheint ein poetologisches Bild für den unberechenbaren Schreibprozess«.68 In Kombination mit dem Reiten wird das Nomadische bei Kafka – so geht es zumindest aus der Logik des Textes hervor – zu einem Schreibmodell, das nicht nur in der Sprache, sondern auch im Bild wie in der Bewegung zwischen Visuellem und Auditivem zirkuliert. Diese Zirkulation weist bis an die Grenzen, bis ins Gebiet des Nomadischen, das seinen Ursprung in der Wüste hat.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Johann Bauer: Kafka und Prag, Stuttgart 1971, S. 10f.
- 2 Vgl. Eduard Goldstücker: Vorwort, in: Karol Kállay (Hg.): Franz Kafka und Prag, Hannover 1996, S. 7–11, hier S. 8f.; auch Bauer, a. a. O., S. 11. Im weiteren Zusammenhang zu Kafka und Prag außerdem Harald Salfellner: Franz Kafka und Prag, 3., stark erw. u. überarb. Ausgabe, Prag 1998; Kurt Krolop und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag, 24.–27. November 1992, Berlin und New York 1994.
- 3 Obwohl die Konstellation von Zentrum und Peripherie aus heutiger Perspektive kaum noch zur Beschreibung gesellschaftlicher Beziehungen taugt,

2 Die Schrift und das Nomadische

da sich unter dem aktuellen Gesichtspunkt einer globalisierten Weltgesellschaft weder ein eindeutiges oder einheitliches, singularisches Zentrum identifizieren noch eine klar konturierte und konstante, gleichbleibende Peripherie voraussetzen ließe, mag die Konstellation zu Kafkas Zeit – gerade im Umfeld des Vielvölkerstaats des Habsburgerreichs – noch eine gewisse historische Berechtigung besitzen. Dennoch gilt es die konzeptionellen Beschränkungen der Zentrum-Peripherie-Konstellation auch im Hinblick auf die geschichtliche Entwicklung immer mitzudenken.

4 Siehe punktuell zu den Ansichten von Deleuze und Guattari darüber hinaus noch Kap. 3 und Kap. 4.2.

5 Vgl. zum Verhältnis zwischen den Literaturen kleiner und großer Nationen die Passage aus Kafkas Tagebucheintrag vom 25. Dezember 1911: »Das Gedächtnis einer kleinen Nation ist nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher. Es werden zwar weniger Litteraturgeschichtskundige beschäftigt, aber die Litteratur ist weniger eine Angelegenheit der Litteraturgeschichte als Angelegenheit des Volkes und darum ist sie wenn auch nicht rein so doch sicher aufgehoben.« (T 315; vgl. handschriftlich Q4 110–113) Unter dem 27. Dezember 1911 verfertigt Kafka in seinem Tagebuch sodann ein »Schema zur Charakteristik kleiner Literaturen: / Wirkung im guten Sinn hier wie dort auf jeden Fall. / Hier sind im Einzelnen sogar bessere Wirkungen. / 1 Lebhaftigkeit / 2 Streit b. Schulen c Zeitschriften / 2 Entlastung / a Principienlosigkeit b kleine Themen c leichte Symbolbildung d Abfall der Unfähigen / 3 Popularität / a Zusammenhang mit Politik b Litteraturgeschichte c Glaube an die Litteratur, ihre Gesetzgebung wird ihr überlassen, / Es ist schwer sich umzustimmen, wenn man dieses nützliche fröhliche Leben in allen Gliedern gefühlt hat // Wie wenig kräftig ist das obere Bild. Zwischen tatsächliches Gefühl und vergleichende Beschreibung ist wie ein Brett eine zusammenhanglose Voraussetzung eingelegt.« (T 326 [Unterstreichungen im Original]; vgl. handschriftlich Q4 136–139)

6 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kafka. Pour une littérature mineure, Paris 1975, S. 29.

7 Vgl. ebd., S. 33.

8 Vgl. ebd., S. 35.

9 Siehe Kap. 4.

10 Vgl. Gerhard Neumann: Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild, in: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.): Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 161–186, der sich mit der Einlagerung von statischen Zeichnungen in den dynamischen Schreibfluss oder Schreibstrom Kafkas auseinandersetzt. Nach Neumann ist »Kafkas Schreib-Werk« bestimmt von einem »Vorgang der Aufrechterhaltung des Performativen, des Dynamischen der Bewegung, durch das Überzeichnen des Schreibens und das Überschreiben des Zeichnens« (ebd., S. 184): »Aufs Ganze von Kafkas Poetik gesehen erweist sich so das transsemiotische Spiel zwischen Schrift und Zeichnung«, so Neumann, »als eine Probe aufs Exem-

pel des Darstellungsmediums, mit dessen Hilfe Leben erzählt werden kann – zwischen strömender Dynamik und innehaltender Repräsentation.« (Ebd., S. 186) Die nachfolgenden Überlegungen wollen Neumanns Ansatz einerseits um die Dimension des Auditiven, andererseits um den Aspekt einer intrinsischen, im Inneren der Schrift als solcher stattfindenden medialen Transition ergänzen.

- 11 Die Bezeichnungen ›nomadisch‹ und ›antinomadisch‹ stehen hier eingedenk der oben dargelegten Vorbehalte in einfachen Anführungszeichen, weil die Argumentation sich an dieser Stelle ausschließlich im metaphorischen Bereich bewegt und nicht von einem Nomadismus im eigentlichen Wortverständnis die Rede sein kann. Die Schrift und das Nomadische lassen sich realhistorisch nicht in eine blanke Opposition zueinander bringen. Dass nomadische Kulturen etwa schriftlos seien, ist ein weitverbreiteter Mythos, der in vielen Fällen schlicht nicht haltbar ist.
- 12 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1998 [zuerst 1997], S. 251.
- 13 Roland Reuß: ~~Lesen, was gestrichen wurde~~. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe, in: Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Einleitung, hg. von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und K[arl] D[ietrich] Wolff, Frankfurt a. M. und Basel 1995, S. 9–24, hier S. 16.
- 14 Ebd., S. 17.
- 15 Siehe weiter unten sowie Kap. 8.2, zur Textinterpretation unter dem Motto ›Kafka und der Verkehr‹ Kap. 5.2.
- 16 Siehe Kap. 6.3.
- 17 Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erweiterte Neuauflage, 41.–50. Tausend, Frankfurt a. M. 1981 [zuerst 1968], S. 170.
- 18 Vgl. Alfred Wolfenstein: Jüdisches Wesen und neue Dichtung, Berlin 1922, S. 8. Siehe zu beiden Differenzierungen ausführlicher Achim Küpper: Theorie des Nomadischen. Medien – Kultur – Literatur, Freiburg i. Br. 2024, dort bes. Kap. 1.3.2–1.3.3 und Kap. 3.4.
- 19 Eine andere, wohl eher linguistisch orientierte Kategorie im Blick zu haben scheint dagegen Benno Wagner: ›Sprechen kann man mit den Nomaden nicht‹. Sprache, Gesetz und Verwaltung bei Otto Bauer und Franz Kafka, in: Marek Nekula, Ingrid Fleischmann und Albrecht Greule (Hg.): Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der böhmischen Länder, Köln, Weimar und Wien 2007, S. 109–128, wenn er bei Kafka eine ›Kreuzung von administrativen und nomadischen Schreibverfahren‹ (ebd., S. 117) sieht, was aber lediglich mit dem Verweis auf ›seine nomadisierenden, alle Sektoren des Lebens, der Technik, der Gesellschaft und der Kultur durchstreifenden Bild-Chiffren‹ (ebd., S. 126) expliziert wird.
- 20 Vgl. dazu Gerhard Neumann: Die Arbeit im Alchimistengäßchen (1916–1917), in: Hartmut Binder (Hg.): Kafka-Handbuch. In zwei Bänden, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung, Stuttgart 1979, S. 313–350.

2 Die Schrift und das Nomadische

- 21 Grundlegendes zum Text wie Datierung, Lokalisierung des Geschehens, Deutungsaspekte liefert Hartmut Binder: »Der Jäger Gracchus«. Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 15 (1971), S. 375–440.
- 22 Siehe dazu Kap. 6.2.
- 23 Inhaltlich ließe sich der *Gracchus*-Komplex sicher noch weiter ausdehnen. Der Text *Auf dem Dachboden* aus Kafkas Oktavheft A lässt sich als eine Vorstudie zum *Jäger Gracchus* ansehen. Marianne Krock rechnet insgesamt 15 Fragmente zum *Gracchus*-Themenkreis. Vgl. Marianne Krock: Oberflächen- und Tiefenschicht im Werke Kafkas. Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur, Marburg 1974, S. 51–56.
- 24 Vgl. Donald P. Haase: Kafka's *Der Jäger Gracchus*: Fragment or Fignment of the Imagination?, in: *Modern Austrian Literature* 11.3–4 [Special Franz Kafka Issue] (1978), S. 319–332.
- 25 In dieser Erzählung gerät damit »selbst die Ordnung des Todes [...] aus den Fugen«, wie betont wird von Rainer Nägele: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Versuch einer Interpretation zu Kafkas »Der Jäger Gracchus«, in: *The German Quarterly* 47.1 (1974), S. 60–72, hier S. 61.
- 26 Andere Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Texten stellt Krock, a. a. O., S. 51, heraus.
- 27 Manfred Frank: »Der Jäger Gracchus«. Variationen einer modernen Phantasia, in: ders.: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a. M. 1979, S. 17–37, hier S. 22.
- 28 Vgl. etwa ebd., S. 24.
- 29 Peter-André Alt: Stereoskopisches Sehen (*Der Jäger Gracchus*), in: ders.: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009, S. 145–159.
- 30 Vgl. zum kinematografischen Interesse grundlegend Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek bei Hamburg 1996. Siehe in extenso diesbezüglich Kap. 7.1, dort auch weitere Literaturhinweise.
- 31 Der Hypothese, dass es sich bei den vermittelten Bildern um die Eindrücke des langsam mit seiner Barke herannahenden Gracchus handelt, widerspricht der letzte Satz des Passus, der das Geschehen aus der entgegengesetzten Perspektive schildert und von außen auf den Ankommenden blickt: »Eine Barke schwebte leise als werde sie über dem Wasser getragen in den kleinen Hafen.« (N I 305) Würden die vorangehenden Sätze Gracchus' Wahrnehmung reproduzieren, läge im Perspektivwechsel des letzten Satzes ein epistemischer und kognitiver Bruch.
- 32 Vgl. Deleuze und Guattari, a. a. O., S. 10.
- 33 Detlef Kremer: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, 2., verb. Aufl., Bodenheim 1998 [zuerst Frankfurt a. M. 1989], S. 153–156 und S. 182 [Anm.].
- 34 Vgl. zu diesen Verbindungen auch Oliver Jahraus: *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006, S. 364f.; Monika Schmitz-Emans: *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*, München 2010, S. 20.
- 35 Siehe Klaus Wagenbach: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883–1912*, Neuauflage, Berlin 2006 [zuerst 1958], S. 19. Eine weitere Abbildung

- des Briefemblems (in zwei verschiedenen Varianten) findet sich bei Gerhard Neumann: »Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt«. Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 2002], S. 124–155, hier S. 148, dort Abb. 3.
- 36 Siehe Kap. 1.1.
- 37 Vgl. etwa Annette Schütterle: *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozeß als »System des Teilbaues«*, Freiburg i.Br. 2002, bes. S. 140–151.
- 38 Vgl. Richard Heinemann: *The Bureaucrat as Nomad: The Search for Community in Kafka's *Beim Bau der chinesischen Mauer**, in: *Journal of The Kafka Society of America* 18.1 (1994), S. 21–29.
- 39 Siehe dazu ausführlicher Kap. 8.2 sowie Kap. 8.3.
- 40 Wolf Kittler: *Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen: Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka*, Erlangen 1985, S. 73.
- 41 Eine ähnliche Parallelisierung zwischen Bedeutung und Form stellt Felix Christen in Bezug auf Kafkas sowohl in semantisch-metaphorischer als auch in graphischer Hinsicht »wolkige« Schrift heraus. Vgl. Felix Christen: *Die erträumte Botschaft. Zu Franz Kafkas *Oktavheft C**, in: *Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft* 1 (2007), S. 9–24, hier v. a. S. 19.
- 42 Der Text an sich lässt sich ebenso gut im Kontext von Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Der Kaiser von China spricht* wie des jüdischen Mystizismus lesen. Vgl. zum Ersteren Heinz Politzer: *Zwei kaiserliche Botschaften. Zu den Texten von Hofmannsthal und Kafka*, in: *Modern Austrian Literature* 11.3–4 [Special Franz Kafka Issue] (1978), S. 105–122; zum Letzteren Larry Vaughan: *Franz Kafka's *Eine kaiserliche Botschaft* through an Hasidic Prism*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F.* 51 (2001), S. 151–158.
- 43 Die Konzentrität der Kreise mag zudem an das weltberühmte Höllenszenario gemahnen, dessen spätmittelalterliches Muster Dantes *Göttliche Komödie* aufstellt (siehe spezieller dazu Kap. 1.2).
- 44 Vgl. dazu ebenfalls Schütterle, a.a.O., S. 158, die überhaupt auf mehrere strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten hinweist (passim).
- 45 Im Manuskript folgt noch eine durchgestrichene Notiz auf der nächsten Heftseite (vgl. O3 110f.).
- 46 Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M. 2008, S. 9f.
- 47 Vgl. Klaus Zobel: *Franz Kafka: Ein altes Blatt*, in: ders.: *Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa*, 2. Aufl., Paderborn, München, Wien und Zürich 1990 [zuerst 1985], S. 51–59, hier v. a. S. 51f.
- 48 Vergebens ist der Erzähler bei einer Gelegenheit bemüht, »das Gebrüll des Ochsens nicht zu hören, den von allen Seiten die Nomaden ansprangen, um mit den Zähnen Stücke aus seinem warmen Fleisch zu reißen.« (N I 360) Diese Schilderung vergleicht Hartmut Binder mit einer verblüffend ähnlichen Szene aus Thomas Manns erstmals 1912 gedruckter Novelle *Der Tod in Venedig*. Siehe Hartmut Binder: »Vor dem Gesetz«. Einführung in Kafkas Welt, Stuttgart und Weimar 1993, S. 110f., S. 122 und S. 273 f. [Anm.].

2 Die Schrift und das Nomadische

- 49 Zu den weiteren Wirrsalen des Endes in Kafkas Handschrift vgl. O₃ 126f.
und O₃ 158f.
- 50 Erneut ließe sich hierbei an die konzentrischen Höllenkreise Dante'schen
Gepräges denken (siehe Kap. 1.2).
- 51 Siehe Kap. 1.2.
- 52 Herbert Tauber: Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke, Zürich und
New York 1941, S. 71.
- 53 Vgl. Suzanne Wolkenfeld: Psychological Disintegration in Kafka's »A Frat-
ricide« and »An Old Manuscript«, in: Studies in Short Fiction 13 (1976),
S. 25–29, hier S. 29.
- 54 Vgl. ebd., S. 28.
- 55 Ebd., S. 29.
- 56 Siehe in der Reproduktion des Originalmanuskripts dazu O₃ 112f.
- 57 Siehe in der Handschrift O₃ 110–113.
- 58 Rolf J. Goebel: Kafka's »An Old Manuscript« and the European Discourse
on Ch'ing Dynasty China, in: Adrian Hsia (Hg.): Kafka and China, Bern
u. a. 1996, S. 97–111, hier S. 103.
- 59 Ilse-Marleen Stoessel: Dohle Sprache. Weitere Fragen an Odradek, in: Olaf
Münzberg und Lorenz Wilkens (Hg.): Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich
zum 50. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1979, S. 563–574, hier S. 571.
- 60 Ebd., S. 568.
- 61 Ebd.
- 62 Herodot: Geschichten und Geschichte, Buch 1–4, übersetzt von Walter
Marg, Zürich und München 1973, S. 391 [IV.181].
- 63 Ebd., S. 392 [IV.183].
- 64 Ebd.
- 65 Ebd.
- 66 Diese Zeichnung Kafkas stellt Heinz Ladendorf neben Wassily Kandinskys
Umschlagentwurf für den ersten Ausstellungskatalog des *Blauen Reiters*. Vgl.
Heinz Ladendorf: Kafka und die Kunstgeschichte [I], in: Wallraf-Richartz-
Jahrbuch 23 (1961), S. 293–326, hier S. 301, dort Abb. 199 und Abb. 200.
Über Kafkas Zeichenkunst schreibt Ladendorf: »Auch flüchtige Skizzen von
ihm können noch beachtenswerte Proben der Schwarz-Weiß-Kunst der
Zeit sein. Wie sehr auch in ganz einfachen Zeichnungen die Auffassung und
Stilisierung völlig zeitgerecht ist, kann die Nebeneinanderstellung seiner
Zeichnung eines Reiters und Kandinskys Entwurf für den Blauen Reiter
zeigen« (ebd., S. 300). Gerhard Neumann fügt dem eine Verbindung von
Kafkas Zeichnung mit »Arbeiten von Egon Schiele wie *Komposition dreier
Männerakte I* [...] oder Joseph Beuys wie *Artisten (Kaskade)*« hinzu (Neu-
mann: Überschreibung und Überzeichnung, a. a. O., S. 168; vgl. auch ebd.,
S. 166f., dort Abb. 5–7).
- 67 Siehe Max Brod: Franz Kafka. Eine Biographie (Erinnerungen und Doku-
mente), 2. Aufl., New York 1946 [zuerst Prag 1937], nach S. 289, dort Zeich-
nung 2.
- 68 Friederike Fellner: Kafkas Zeichnungen, Paderborn 2014, S. 185.

3 Eis und Wüste

Von Vampiren und anderen Kreaturen aus den Grenzgebieten

Mit einem Ausblick auf die Nacht der Schöpfung

In den Texten Franz Kafkas taucht verschiedentlich ein Ort auf, der bislang kaum Beachtung in der Kafka-Forschung gefunden hat: Es ist die Wüste und, damit verbunden, die Eiswüste. Dieser Ort soll hier erkundet werden. Aus geografischer wie klimatischer Sicht sind Wüsten und Eislandschaften extreme Zonen. In diesen Gegenden, so wird die Analyse zeigen, treten bei Kafka zugleich eigenartige Gestalten auf den Plan: Es sind Kreaturen und Mischwesen, die zu den Bewohnern der Grenzgebiete werden.

Ein gemeinsames Charakteristikum aller hier behandelten Eis- und Wüstenfigurationen Kafkas ist ihre räumliche Abstraktheit: Diese poetischen Landschaftsgestaltungen erscheinen als semantisch vielfach unterdeterminierte Textflächen, die gerade durch ihre hochgradige topografische Unbestimmtheit zu vielschichtigen Assoziationszonen werden. Die außerordentliche Abstraktion der Sand- und Eiswüsten bei Kafka hat sicher nicht zuletzt damit zu tun, dass seiner Literatur die traditionelle, auf eine künstlerische Verkörperung realer Umwelten zielende mimetische Funktion weitestgehend abhandenkommt: Hier wird die mimetische Repräsentation zugunsten abstrakter Raumkonzeptionen verschoben, in denen sich – in Einklang mit oder in Anlehnung an die Darstellungspraktiken moderner Kunst – allenfalls Linien überschneiden, Ebenen kreuzen, geometrisierte Formen vielleicht miteinander verbinden mögen, aus denen aber kaum ein belastbares Wissen über tatsächliche Landschaften jenseits des Kunstkonstruktes, keine brauchbaren Perceptionen der konkreten Außenwelt zu gewinnen sind. Deshalb würde jeder Versuch, aus Kafkas Topografien Bestände welthaltigen Wissens wie beispielsweise klimatologische oder geografische Daten zu destillieren, ein aussichtsloses Unterfangen darstellen. Dennoch lohnt sich eine Analyse dieser Textgebiete in ganz unterschiedlichen Hinsichten. Das soll hier entfaltet werden.

Als Textschauplatz ist die Wüste insofern ein besonderer Ort, als sich in ihr uralte religiöse, biblische, aber auch ideen- und literaturgeschichtliche Vorstellungen überlagern. In seinem Beitrag zu Edmond Jabès und der Frage nach dem Buch (1964) charakterisiert Jacques Derrida die Wüste als den eigentlichen Ort der Schrift: Der Weg, dem keine Wahrheit vorausgeht, um ihm ihre Richtigkeit vorzuschreiben, ist der Weg in der Wüste; die Schrift

3 Eis und Wüste

ist der Moment der Wüste als Moment der Trennung.¹ Diese Trennung besteht nach Derrida in der verlorenen Unmittelbarkeit der gesprochenen Rede: Die Schrift bewegt sich auf einer gebrochenen Linie zwischen der verlorenen Rede und der versprochenen Rede; die Differenz zwischen Rede und Schrift ist der Fehler, der Zorn Gottes, der aus sich heraustritt, die verlorene Unmittelbarkeit und die Arbeit außerhalb des Gartens; in der Wüste ist man auf Spuren angewiesen, man muss zum Menschen des Blickes werden, weil man die Stimme in der unmittelbaren Nähe des Gartens nicht mehr vernimmt.² Die Wüste wird damit nach Derrida zum Ort der Verbannung und der Spur der verlorenen Rede in der Schrift. Ganz am Rande gehen auch Deleuze und Guattari in ihrem Buch zu einer kleinen oder minoritären Literatur bei Kafka auf die Wüste ein. Kafkas singuläres und solitäres Schreiben heißt für sie nämlich – in einer zugegebenermaßen recht wolkigen und allein im übertragenen Sinne zu verstehenden Wendung –, die Sprache langsam, fortschreitend in die Wüste zu führen.³

Manche Texte Kafkas führen tatsächlich in die Wüste, wie *Schakale und Araber*, manche in eine Eiswüste, wie *Der Kübelreiter* oder *Ein Landarzt*, alle drei sind in den Wintermonaten 1916–1917 entstanden, die ersten beiden im sogenannten Oktavheft B festgehalten. Alle drei stammen aus Kafkas Zeit im Prager »Alchimistengäßchen«, in dem der Autor seit Ende November 1916 seine »eigene ›Arbeitswohnung« zur Verfügung hatte, in der er besonders produktiv war: »Die starke Schaffensphase, in die Kafka nach beinahe zweijährigem Stocken der Produktion während der Wintermonate 1916/17 gerät«, verbindet Gerhard Neumann unter anderem mit »dem ersten Versuch einer räumlichen Trennung von der Familie (beginnend mit dem Auszug aus der elterlichen Wohnung im August 1914)«, der am 26. November 1916 schließlich um die »eigene ›Arbeitswohnung« ergänzt wird.⁴ Die drei Texte stehen damit von ihrem Entstehen an in einem verschärften biografischen und kreativen Spannungsfeld zwischen Eingliederung in die Familie und Ausbruch aus dem familialen Gefüge, zwischen bürgerlich-sozialer Rollenübernahme und individueller Schreibsituation jenseits der Festschreibungen bürgerlicher Ordnungsmuster.

Diese drei Texte stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen (3.1, 3.2 und 3.3). Am Rand erfolgt derweil zudem ein kurzer, rein cursorischer Blick auf den Roman *Das Schloß* (3.2). In einem Zwischenfazit werden Kafkas Kälteszenarien und die darin auftretenden Ungeheuer mit dem Kälteparadigma der Zwischenkriegszeit enggeführt, wobei sich in Kafkas Kreaturen aber gerade die Angst Bahn bricht, die aus der kalten *persona* entfernt wird, und die Kafka'schen Eis- und Wüstenlandschaften vom Monströsen an sich

nicht zu trennen oder zu befreien sind (3.4). Nach einem Ausblick auf die Nacht der Schöpfung (3.5) wird die Analyse schließlich durch die Untersuchung einiger Texte aus Kafkas 1912 erschienenem Debütband *Betrachtung* ergänzt, die sich mithilfe der zeitgenössischen Kategorie der Zerstreuung lesen lassen und in denen das Moment des Visuellen, speziell das Element des Fensters, als ein Pendant zu den Grenzgebieten der Wüste und der Eislandschaft erscheint: Es fungiert als ein Bereich der Transition und Trennung zwischen innen und außen, Vereinzelttem und Masse, als liminale Zone und als kalte Wüstenwelt (3.6).

In einer mehrfach korrigierten und veränderten Notiz aus dem Oktavheft H vom 22. Februar 1918, auf die Monika Schmitz-Emans hinweist,⁵ evoziert Kafka selbst die Wüste als ein paradoxes Kraft- und Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unfreiheit des menschlichen Willens:

Dein Wille ist frei heisst: er war frei, als er die Wüste wollte / er ist frei, da er den Weg zu ihrer Durchquerung wählen kann, er ist frei da er die Gangart wählen kann, er ist aber auch unfrei, da Du durch die Wüste gehen musst, unfrei, da jeder Weg labyrinthisch jedes Fussbreit Wüste berührt. (Zit. nach N II A 231 [Varianten])⁶

Bereits hier, in dieser Notiz Kafkas, erscheint die Wüste als eine liminale Zone: als ein Grenzgebiet, das im Konfliktgebiet entgegengesetzter Positionen liegt und das ein widersprüchliches, labyrinthisches Areal bildet. Eine solche liminale Zone markiert die Wüste auch in Kafkas fiktionalen Texten, wie es hier zu zeigen gilt.

Es ist erstaunlich, dass dieser vielschichtige, verheißungsvolle Textraum bisher nicht weiter untersucht und literaturwissenschaftlich ausgemessen wurde. Unter dem Titel »Wüstenwege«, der sich auf eine Stelle in Kafkas Tagebüchern bezieht,⁷ verfolgt Joseph Vogl zwar sehr eindrücklich die »Idee eines Wegs« in »Kafkas Schreibprozeß«, er kontrastiert die familiäre Keimzelle mit dem Schreiben als »Ausweg und Ausbruch« und verweist in dem Zusammenhang etwa auf Kafkas Frauengestalten als »Figuren des Oxymorons« und als Verlockungen von »Fremde und Niemandland«,⁸ doch geht es dabei nicht so sehr um die konkreten Topografien der Texte. Gerade sie bilden hingegen den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Erstaunlich wirken auch die Kreaturen, die in Kafkas Wüstenräumen als hybride Mischwesen auftauchen. Zu diesen Kreaturen gehört unter anderem der Vampir. Er wird zu einem Bewohner der liminalen Zonen und ist bei Kafka gerade mit den lebensfeindlichen Regionen der Wüste und der Eislandschaft untrennbar verbunden. Allerdings gehört es zum Wesen

des Kafka'schen Vampirs, dass er sich zugleich und immer schon mit anderen Figuren und Kreaturen vermischt, verbindet, kreuzt. Er ist keine reine, sondern eine unreine, heterogene, amalgamierte, monströse Gestalt. Gerade dieses Grundmerkmal der Unreinheit im Sinne der Heterogenität zeichnet ihn als hybrides Wesen aus: Er lebt in vielfacher, auch figuraler Hinsicht in einer Grauzone. Das entspricht wiederum einer Grundtypologie des Vampirs überhaupt: »Vampire und vergleichbare Wesen befinden sich ›zwischen den Welten«.⁹ Wie es hier zu zeigen gilt, erscheint in den Kafka'schen Grenzgebieten der Vampir als eine monströse Grenzgestalt.¹⁰

Dass das Monster genereller »ein prekärer Grenzbewohner« ist, legen Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle dar: »Als Bewohner spatialer, systematischer oder temporaler Grenzräume verletzt und hinterfragt das Monster die Gesetze der Natur, der Gesellschaft, der Religion, der Ästhetik und des Geschmacks.«¹¹ Dabei »erscheint das Monster in einem unbestimmten Zwischenraum«: »So gesehen ist das Monster die absolute Ausnahme, die aus dem binären Modell ausschert und einen eigenen Raum definiert.«¹²

Eine spezifische Geschichte des Vampirs bei Kafka ist bislang noch nicht geschrieben: Der Vampir ist eine weithin unentdeckte Figur der Kafka'schen Textwelt. Zwar hat Barry Murnane eine sehr umfassende, exemplarisch zu erwähnende Untersuchung zum Gespenst und zum gespenstischen Schreiben einschließlich einer Reflexion des monströsen Körpers bei Kafka geliefert.¹³ Ebenso haben im anglophonen Raum noch Marc Lucht und Donna Yarri einen Sammelband zu Kafkas Kreaturen, Tieren, Hybriden und anderen fantastischen Wesen vorgelegt,¹⁴ doch sucht man dort wie anderswo nach einem Vampir vergeblich. In übertragener Bedeutung wird in der Kafka-Forschung zuweilen vom Vampir gesprochen, so etwa bei Ilse-Marleen Stoessel, für die die Nomaden aus Kafkas Erzählung *Ein altes Blatt* »tendenziell zu Vampiren werden« und selbst die alles verschlingende Sorge »zum verzehrenden Vampir wird«,¹⁵ womit ein wichtiger Konnex zwischen Nomadismus und Vampirismus angezeigt ist,¹⁶ allerdings eher im bildlichen als im wörtlich-konkreten Sinn: Um tatsächliche Vampirfigurationen geht es bei Stoessel nicht. In rein figürlicher Bedeutung spricht Christian Schärf beispielsweise noch von Kafkas »Schriftkörper« als »diesem Golem aus Wortgewebe, diesem Vampir der Zeilen und Sätze«.¹⁷

Hier soll es hingegen nicht bloß darum gehen, den Vampir als abstrakte Denkfigur zu diskutieren, sondern darüber hinaus konkrete Vampirgestalten in Kafkas Texten aufzuzeigen. Auch in dieser Hinsicht haben Gilles Deleuze und Félix Guattari trotz aller Angreifbarkeit ihres Entwurfs einige Ansätze

geliefert: In ihrem Kafka-Buch weisen sie auf einer autobiografisch-epistolaren Ebene darauf hin, wie sich der Autor Kafka in seinen Briefen an Felice selbst bisweilen zum Vampir stilisiert.¹⁸ In einem Brief an Milena, den Jürgen Born und Michael Müller auf Ende März 1922 datieren, evokiert Kafka ferner noch ein anderes Bild. Es steht zugleich in enger Beziehung zu seiner Skepsis gegenüber der kommunikativen und distanzüberwindenden Kraft des Briefverkehrs wie auch der modernen Medientechniken, die Peter-André Alt im Zusammenhang mit den gespenstischen Medien vor Augen führt.¹⁹ In dem Bild aus Kafkas Brief amalgamiert sich das Nichtankommen epistolarer Liebesbotschaften mit dem Gedanken des Gespenstischen schließlich zu der Vorstellung eines vampirartigen Austrinkens der brieflichen Küsse: »Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken.«²⁰ Die in vielfachen Amalgamierungen auftretende Vampirthematik und die mit ihr verbundenen Fragestellungen sind hier in einem umfassenderen Zusammenhang zu untersuchen. Dazu ist nun näher auf die einzelnen Texte einzugehen.

3.1 *Schakale und Araber*, Briefwechsel

Den ersten Text bildet Kafkas Erzählung *Schakale und Araber* (N I 317–322), die Anfang 1917 entstanden, im selben Jahr erstmals in der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Der Jude* erschienen und 1919 in Kafkas Erzählungsband *Ein Landarzt* wiederveröffentlicht worden ist.²¹ In *Schakale und Araber* wird gleich mit den ersten Sätzen ein Wüstenszenario entworfen: »Wir lagerten in der Oase. Die Gefährten schliefen. Ein Araber, hoch und weiß, kam an mir vorüber, er hatte die Kameele versorgt und gieng zum Schlafplatz.« (N I 317) In dieser Wüstenlandschaft ereignet sich, wie es im Text heißt, ein sonderbares »Schauspiel« (N I 321). »Ein Gewimmel von Schakalen« (N I 317) drängt den Erzähler, die Araber zu töten: »schneide ihnen mit dieser Scheere die Hälse durch« (N I 321). Darauf erscheint der »Araberführer« der »Karawane«, vertreibt die Schakale mit seiner »Peitsche« (N I 321) und lässt ihnen »den schweren Kadaver« eines »Kameel[s]« vorwerfen, das »in der Nacht verendet« ist und über das die Schakale unter den Peitschenhieben des Arabers herfallen (N I 322).

Die Wüste bildet in diesem Text einen uneindeutigen Raum. Sie erscheint einmal als ein Ort des Exils und der Verstoßenheit, die Schakale sind, wie es heißt, unter die Araber, »unter solches Volk verstoßen« (N I 318). Die Wüste wird aber zugleich zur angeblichen Heimat der Schakale, spricht doch »der

3 Eis und Wüste

alte Schakal« ausdrücklich von der »Wüste, die [...] unsere Heimat ist.« (N I 319) Jens Tismar deutet die in Bubers *Jude* erschienene Erzählung Kafkas in einem zionistischen Kontext. Er sieht den »Schakal als Schemen der zerstreuten Judenheit«: »In der Geschichte ist das Verhältnis der Schakale und Araber«, so Tismar, »als ein Anschauungsmodell für die Situation des jüdischen Volkes in der Galuth (= Exil, Zerstreuung) präsentiert.«²² Auch das Ende der Erzählung, wo sich die Schakale über »das Blut des Kameels« hermachen (N I 322), deutet Tismar im jüdischen Zusammenhang: »So wie in der Erzählung die Schakale gezeigt werden: aasfressend, blutsaugend, so müßte ein gläubiger Jude die schlechthin Verworfenen sehen. Seine religiösen Speisegesetze verbieten ihm ja streng den Genuß des Blutes von Säugtieren und Vögeln.«²³ So einleuchtend Tismars Interpretation im Einzelnen ist, gilt es hier doch noch eine andere, zusätzliche Lektüreebene freizulegen, die sich zu Tismars Deutung nicht alternativ, sondern komplementär verhält: Die jüdische Problematik lässt sich nämlich ebenso durch eine vampiristische Perspektive erweitern.

Als der Araberführer am Ende den »Kadaver« des »Kameel[s]« vorlegen lässt, heißt es über die Schakale:

die alles auslöschende Gegenwart des stark ausdunstenden Leichnams bezauberte sie. Schon hieng einer am Hals und fand mit dem ersten Biß die Schlagader. [...] Und schon lagen in gleicher Arbeit alle auf dem Leichnam hoch zu Berg. (N I 322)

Die Bilder dieser Szene erinnern an ein im Volksglauben gründendes Element: Der »Biß« in »die Schlagader« und die »Arbeit« am »Leichnam« lassen an die Gestalt und an die Imagologie des Vampirs denken, allerdings mit einer nekrophagen Prägung. Tatsächlich überblenden sich in den Schakalen zwei verschiedene Typologien: eine vampiristische und eine nekrophage, und gerade in einer solchen Überblendung liegt wiederum ein generelleres Merkmal der Kafka'schen Grenzzonen vom Typ der Wüste. Auch hier gilt: Diese Überblendung ist eben kein vampiruntypisches Element, sondern stellt ein Grundcharakteristikum des Vampirs an sich dar.²⁴

Auf einen vampiristischen Anspielungshorizont verweisen auch einige andere Stellen der Erzählung, so etwa die frühere Forderung der Schakale: »ruhig soll alles Getier krepieren, ungestört soll es von uns leergetrunken und bis auf die Knochen gereinigt werden.« (N I 320) Ein wahres Horrorszenario entwirft das monströse Blutmahl der Schakale am Ende der Erzählung: »das Blut des Kameels lag schon in Lachen da, rauchte empor, der Körper war an mehreren Stellen weit aufgerissen.« (N I 322)

Der Vampir, auf dessen Wurzeln in der slawischen Folklore Jan Louis Perkowski hinweist,²⁵ ist ein Mischwesen, eine hybride Kreatur aus einer liminalen Zone. In seiner populären Repräsentation erscheint er oft als ein Grenzgänger zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit (als androgyne und ambisexuelle Gestalt, häufig als Mann mit weiblichen Zügen) wie zwischen Eros und Thanatos (als erotischer Verführer und tödlicher Blutsauger). Er erscheint vor allem auch als ein Grenzgänger zwischen Leben und Tod (als »Untoter«) sowie zwischen Mensch und Tier, Anthropomorphem und Bestialischem (als menschliche Gestalt mit wolfsähnlichen, bestienartigen Zähnen). Der Vampir unterminiert eindeutige Zuschreibungen und Eingrenzungen. Tony Thorne meint: »The Vampire has never been a respecter of boundaries«.²⁶

Literarisch popularisiert wird der Vampirmythos zu Kafkas Zeit durch Bram Stokers berühmten »Vampyr-Roman« *Dracula*, der 1897 im englischen Original und 1908 erstmals in deutscher Übersetzung erscheint.²⁷ Die Werbeanündigung zur deutschen Ausgabe von 1908 beschwört noch sehr ausführlich und in kräftigen Schlagworten die »Sensation« dieser Neuerscheinung.²⁸ Kinematografisch verbreitet wird der Vampir- und Draculamythos durch Friedrich Wilhelm Murnaus 1922, also zwei Jahre vor Kafkas Tod, uraufgeführten Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Der Film belegt, wie sehr das Vampirthema im Geist der Zeit liegt, und verleiht ihm neue, expressive Bilder.

Mit der vampiristischen Lesart wird die jüdische Dimension in Kafkas Text gleichzeitig um eine volksmythologische erweitert. Aus religiöser bzw. parareligiöser Sicht lässt sich der Vampirmythos dabei nicht allein auf das mosaische Blutverbot als Negativfolie beziehen – »Ihr dürft nichts essen, was Blut enthält« (3. Mose 19,26)²⁹ –, sondern auch auf das neutestamentliche Blutgebot des ewigen Lebens, das die vampiristischen Elemente des Bluttrinkens und der Wiedererweckung zu unsterblichem Leben religiös grundiert: »Da sagte Jesus zu ihnen: [...] wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der hat ewiges Leben, und ich werde ihn am jüngsten Tage auferwecken.« (Joh 6,53 f.)³⁰

Die Vampirthematik gewinnt bei Kafka auch eine autobiografische Dimension. Wie erwähnt, stilisiert sich Kafka in seinen Briefen an Felice nach Deleuze und Guattari selbst bisweilen zum Vampir.³¹ Das wichtigste Dokument im weiteren Zusammenhang des Monströsen, Kreatürlichen ist aber ein Brief, den Kafka um den 10. Februar 1921 aus dem Sanatorium von Matliary an seine Schwester Ottla schreibt. »Traurig war ich abend«, schreibt der Vegetarier Kafka dort,

3 Eis und Wüste

weil ich Sardellen gegessen hatte [...]. Schon einige Tage war ich lüstern auf Fleisch gewesen, das war eine gute Lehre. Traurig wie eine Hyäne bin ich dann durch den Wald gezogen [...]. Ich stellte mir die Hyäne vor, wie sie eine von einer Karawane verlorene Sardinenbüchse findet, den kleinen Blechsarg aufstampft und die Leichen herausfrißt.³²

Hier verbindet sich eine wiederum nekrophag geprägte Bildlichkeit – der »Blechsarg«, die »Leichen« – mit der Figur der Hyäne zu einer Selbst-Imago des Autors in einem desolaten Wüstenszenario, das nur von einer Leichenspendenden »Karawane« durchzogen wird. Die Hyäne, die überwiegend nachtaktiv ist und als Kreatur aus der Zwischenzone in Halbwüsten, Savannen, Steppen lebt, wird zur Autofiguration einer schattenhaften Persona Kafkas und zu einer traurigen karnivoren Gegengestalt des Vegetarismus im breiteren Zusammenhang vom »Schreiben als Lebensentzug«.³³

Die Erzählung *Schakale und Araber* lässt sich in diese Koordinatenfelder einbeziehen. Im Oktavheft G notiert Kafka am 19. Oktober 1917 eine »Orgie beim Lesen der Erzählung im Juden« (N II 30), d. h. des eigenen Textes *Schakale und Araber*.³⁴ Das orgiastische Blutmahl der Schakale in der Erzählung wird im autorezeptiven Akt des Autors zu einer »Orgie beim Lesen«, zum orgiastischen Verschlingen der eigenen Erzählung. Damit reiht sich Kafka zugleich in eine historische Tradition der Speisemetaphorik ein, die bis zur Antike zurückreicht und die die Schrift, das Werk selbst vielfach in Verbindung mit Verzehr und Nahrung bringt.³⁵ Die orgiastische Metaphorik des Verschlingens verweist bei Kafka zudem auch auf eine Ebene der Materialität, der Körperlichkeit des Textes und der Kreatürlichkeit des Lesenden.

3.2 Der Kübelreiter, Das Schloß

Als klimatisches Gegenstück zur Wüstengeschichte *Schakale und Araber* lässt sich Kafkas Erzählung *Der Kübelreiter* lesen (N I 313–316), die in demselben Winter Anfang 1917 entstanden und erstmals 1921 in der *Prager Presse* erschienen ist.³⁶ Der Text beginnt mit einer Beschreibung enormer Kälte, die in ihrem parataktischen Stil auch sprachlich zerstückelt oder – mit Josef Hermann Mense³⁷ – »vereist« wirkt:

Verbraucht alle Kohle, leer der Kübel, sinnlos die Schaufel, Kälte atmend der Ofen, das Zimmer vollgeblasen von Frost, vor dem

Fenster Bäume starr im Reif, der Himmel ein silberner Schild gegen
den, der von ihm Hilfe will. (N I 313)

Aus dieser Not sucht das Ich »beim Kohlenhändler Hilfe« (N I 313), den es um eine Schaufel Kohle bitten und schon durch die Art seiner »Auffahrt« von seiner Bedürftigkeit überzeugen will, »ich reite deshalb auf dem Kübel hin. [...] Durch die festgefrorene Gasse geht es in ebenmäßigem Trab« (N I 314). Allerdings bleibt sein Versuch erfolglos, die Frau des Kohlenhändlers kann oder will ihn nicht wahrnehmen: »ich sehe nichts, ich höre nichts, nur sechs Uhr läutet es und wir schließen.« (N I 316). Das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« (N I 316) bildet ein akustisches Echo auf den »silberne[n] Schild« des verschlossenen Himmels vom Anfang des Textes (N I 313), der sich *gegen* den Hilfesuchenden richtet und damit zugleich die alttestamentliche Attribution Gottes verkehrt: »ein Schild ist er denen, die Zuflucht bei ihm suchen.« (Spr 30,5)³⁸ Am Ende verschwindet der Protagonist in die Kälte: »Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiederseh'n.« (N I 316)

Bei aller klimatischen Gegensätzlichkeit begegnen sich die Wüstengeschichte *Schakale und Araber* und die Eiserzählung *Der Kübelreiter* im Bild vom Ritt durch eine Eiswüste. In der Eiserzählung heißt es:

Als Kübelreiter, die Hand oben am Griff, dem einfachsten Zaumzeug, drehe ich mich beschwerlich die Treppe hinab, unten aber steigt mein Kübel auf, prächtig, prächtig, Kameele niedrig am Boden hingelagert steigen sich schüttelnd unter dem Stock des Führers nicht schöner auf. (N I 314)

Die »Kameele« und der »Stock des Führers« stellen nicht nur textliches Variationsmaterial der in *Schakale und Araber* wiederkehrenden Urbilder dar, zusammen mit dem für den *Kübelreiter* titelgebenden Motivkomplex des Reitens, der sich im Bild des fliegenden Kübelritts auch »als Metapher für die Kunst« lesen und auf die Schriftstellerei unter dem Zeichen der Bodenlosigkeit beziehen lässt,³⁹ präsentieren sie die Eislandschaft des Textes als eine kalte, figurative Wüste. Im Bild und im Begriff der Eiswüste überblenden sich das Eis- und das Wüstenszenario bei Kafka.⁴⁰

Max Brod sieht in der Erzählung ein »Ergebnis der damaligen Kohlennot«. ⁴¹ Sie ist mehr als das. Der Kälte an sich kommt eine monströse Dimension zu. Die Frau des Kohlenhändlers meint: »Ungeheuer ist die Kälte« (N I 316). Das lässt sich auch etwas anders formulieren: Das »Ungeheuer« ist in diesem Text »die Kälte«. Die Kälte ist ein weißes Monstrum, das zur

3 Eis und Wüste

Antagonistin des Ichs in der narrativen Handlung wird. Auf den weiteren Kontext dieses Monströsen ist im Folgenden noch ausführlicher zurückzukommen.

Hier lässt sich zugleich ein kurzer Blick auf Kafkas romaneskes Werk anschließen. Eines der prominentesten Kryo-Szenarien im literarischen Œuvre Franz Kafkas bietet sicher sein 1926 posthum erschienener Roman *Das Schloß*. Er stellt nicht zuletzt auch einen Roman über die Kälte dar. Schon der erste Absatz des Textes, der Anfang des Kapitels »Ankunft«, führt das permanente Grundelement des Schnees in die Handlung ein und entwirft eine durch und durch kalte, hibernale Landschaft:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (S 7)

So reizvoll eine Untersuchung dieses Passus und des gesamten *Schloß*-Romans unter topografischen Gesichtspunkten (Landstraße, Brücke, Dorf; Dorf, Schlossberg) und unter klimatischen bzw. meteorologischen Aspekten (Schnee, Nebel, Finsternis) auch wäre, so muss eine solche Untersuchung doch einer eigenen Analyse vorbehalten bleiben, denn der Text wäre viel zu umfangreich und zu vielschichtig, um hier nebenbei behandelt zu werden.⁴³ Zumindest vermittelt der kurze, flüchtige Seitenblick auf den Roman aber einen weiteren Eindruck der Prägnanz des Themas und der Dominanz der extremen Klimalandschaft im Werk Franz Kafkas.

3.3 *Ein Landarzt*

Eine Eiswüste breitet sich auch in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* aus (D 252–261). Sie ist handschriftlich nicht überliefert, vermutlich zwischen Mitte Dezember 1916 und Mitte Januar 1917 niedergeschrieben worden⁴³ und erstmals 1918 in *Die neue Dichtung. Ein Almanach* erschienen. Die Erzählung handelt vom nächtlichen Ruf eines Arztes an das Bett eines Patienten und dem damit verbundenen Zurücklassen des Hauses mitsamt Dienstmädchen und Pferdeknecht. Sie weist manche Parallele zum *Kübelreiter* auf.⁴⁴ Bereits zu Beginn der Erzählung herrschen »starkes Schneegestöber« (D 252) und ein »eisige[r] Winter« (D 253).⁴⁵ Eine buchstäbliche »Schneewüste« wird am Ende des Textes aufgerufen, wo der Arzt mit seinen Pferden und dem

Wagen kleider- und heimatlos durch eine verlorene Eislandschaft irrt: So »langsam wie alte Männer«, sagt der Erzähler, »zogen wir durch die Schneewüste« (D 261). Die Pferde des Landarztes erscheinen im Text ausdrücklich »wie Kamele« (D 253). Durch den Vergleich der Pferde mit den Wüstentieren gewinnt die »Schneewüste« in der Erzählung eine wörtliche Qualität.⁴⁶ Zugleich nimmt die Kälte hier eine epochale Dimension an: »Nackt« ist der Landarzt, heißt es am Ende, »dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt« (D 261); zuvor ruft er: »Was tue ich hier in diesem endlosen Winter!« (D 257)

Die Schneewüste erscheint in Kafkas *Landarzt* dabei auch als eine noch offene, brachliegende Einschreibefläche, ein leerer Ort der Schrift. Detlef Kremer verweist in seiner Interpretation der Erzählung auf die selbstreferentielle Bildlichkeit des Schnees, »der, sooft er bei Kafka zur Sprache kommt, auch auf die Unnachgiebigkeit des weißen Papiers anspielt, das es zu beschriften gilt«.⁴⁷ Die wüstenartige Schneelandschaft des Textes lässt sich damit auch als eine klaffende Schreibwüste, als ein bedrohlich leerer, weißer Raum der Schriftlichkeit und als offene Textfläche verstehen. Eine zentrale Stellung kommt in dem Kontext auch der Schilderung vom plötzlichen Erscheinen der zunächst Rettung verheißenden Pferde zu, das einen komplexen Bildzusammenhang in der Erzählung öffnet: Zum einen sind die Pferde mit Oliver Jahraus als Motivkomplexe des Schreibens zu interpretieren,⁴⁸ zum anderen können sie als eine Art »lexematische Fläche« aufgefasst werden, von der wie nach dem Verfahren einer kubistischen Pluralisierung der narrativen Perspektiven eine ganze Serie intertextueller Bezüge in Kafkas Text ausgeht.⁴⁹ Ergänzen ließe sich, abgesehen von einem Hinweis auf »das berühmte Gleichnis aus Platons *Phaidros*«, »in dem die Seele des Menschen mit zwei Pferden und einem Lenker verglichen wird«,⁵⁰ dass das urplötzliche Auftauchen der Kafka'schen Pferde, die sich »nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch« schieben (D 253 f.), auch durch den Begriff der »Wendungen« eine autoreflexive Zweitbedeutung annimmt und auf die Sprachebene selbst bezogen werden kann: »the text refers, ›durch die Kraft der Wendungen‹, to the work it does«.⁵¹

Auch im *Landarzt* taucht in der extremen Klimalandschaft der Eiswüste schließlich ein Ungeheuer auf. Es ist »der ekle Pferdeknecht« (D 261), der aus dem Schweinestall »auf allen Vieren hervorkriechend« wie aus dem Nichts auftaucht (D 253). Er stellt eine weitere bislang unentdeckte Vampirfiguration bei Kafka dar. Der Landarzt fordert sein Dienstmädchen Rosa auf, dem Knecht beim Anschrillen zu helfen. »Doch kaum war es bei ihm«, heißt es,

3 Eis und Wüste

umfaßt es der Knecht und schlägt sein Gesicht an ihres. Es schreit auf und flüchtet sich zu mir; rot eingedrückt sind zwei Zahnreihen in des Mädchens Wange. (D 254)

Der Biss des Pferdeknechts »in des Mädchens Wange« lässt sich als ein bildlich und räumlich verschobener Vampirbiss lesen, der seine Spuren, die »zwei Zahnreihen«, als Wundmale im Gesicht statt etwa im Hals des Mädchens hinterlässt.⁵² Die Reaktion des Landarztes auf diesen Überfall lässt erneut Variationsmaterial der Szene wie in *Schakale und Araber* erkennen: »Du Vieh«, schreie ich wütend, »willst du die Peitsche?« (D 254)

Mit der Deutung des Pferdeknechts als Vampirfiguration wird dem bestialischen Zug dieser Gestalt eine weitere Dimension hinzugefügt. Allerdings ist bei alledem immer auch der narratologische Umstand zu berücksichtigen, dass sich dieser bestialische Zug grundsätzlich aus der subjektiven, perspektivischen Sicht des Ich-Erzählers, des Arztes, vermittelt. Aus seiner Perspektive wird der Knecht als »Vieh« dargestellt. Auch an anderen Stellen erscheint der Knecht aus ebendieser Sicht als viehisch.

Als die Pferde angespannt sind und der Landarzt zu seinem Patienten aufbrechen will, erklärt der Knecht, er bleibe beim Dienstmädchen zurück, »ich bleibe bei Rosa.« (D 254) Rosa hat Angst vor dem Knecht und flüchtet, wie es in einer eigenartig antizipierenden Formulierung heißt, »im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus« (D 254). Auch durch den Einwand des Landarztes lässt sich der Knecht nicht von seinem Vorhaben abbringen:

»Munter!« sagt er; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt. (D 254f.)

Der Knecht verfügt nach der Darstellung des Erzählers über unheimliche und körperlich monströse Kräfte. In seinem »Ansturm« auf das Haus deutet sich eine Vergewaltigung Rosas an. Dabei stellt sich schon über den Namen des Dienstmädchens eine Verbindung mit der Wunde des Patienten her, den der Landarzt in der Winternacht aufsucht. Die Farbe der Wunde nimmt den Namen des Mädchens auf. Der Arzt beschreibt die Blessur wie folgt: »Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags.« (D 258)⁵³ Die Analogie zwischen Frau und Wunde wird

um diejenige zwischen Wunde und Text erweitert. Winfried Menninghaus führt aus: »Indem der Text es nicht erlaubt, daß die nächtliche Reise vom Ort der ekelhaften Vergewaltigung zum Ort der ekelhaften Wunde sich reflexiv schließt, instituiert er sich selbst als das Gesetz einer schwärenden Wunde, die zwar Krisen und Peripetien, aber keine Heilung kennt.«⁵⁴

Der Ausbruch des Monströsen in Kafkas Text, der sich im Auftreten des vampirartigen, viehischen Pferdeknechts anzeigt, ließe sich auch im generelleren Kontext einer »Ästhetik des Monstrums« lesen, wie sie Hans Richard Brittnacher beschreibt. Nach Brittnacher sprechen Monstergeschichten zum einen »von der Sehnsucht nach einer archaischen Kraft, die es erlaubt, sich anzueignen, was man begehrt, den zivilisationsgeschichtlich nur unterdrückten, nicht wirklich beseitigten Einverleibungsgelüsten rabiat zum Ausbruch zu verhelfen«; zum anderen formulieren sie einen »Widerspruch zur bildungsbürgerlichen Kultur«: »Den Abstand demonstriert bereits die Stoffwahl, eine negative Ästhetik des Physischen und Leiblichen mit all ihren derben Effekten, mit Blut und Schleim und Gewalt, mit Bildern und Themen also, die in der bildungsbürgerlichen Literatur nicht zur Darstellung gelangen.«⁵⁵ Mit dieser negativen Ästhetik verbindet sich zugleich ein »Widerstand gegen die Wertordnung des Bürgertums«, der durch das Licht der Vernunft aufgeklärten bürgerlichen Ordnung ihre dunklen und schattenhaften Nachtseiten entgegenhält.⁵⁶ Bezogen auf ein Autor-Ich wie das Kafkas ließe sich diese Opposition auch auf den Widerstreit zwischen täglichem bürgerlichen Amt mitsamt Einfügung in die Familienrolle einerseits und unbürgerlicher nächtlicher Schreibaktivität andererseits beziehen.

Daneben ließen sich die beobachteten Monstren und Kreaturen sicher noch in eine Reihe weiterer Beziehungsfelder einspannen. Eins von ihnen wäre die Kriegsverletzung mit ihren körperlichen Entstellungen und Verstümmelungen, mit denen Kafka bei seiner Tätigkeit in der Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt auch berufliche Erfahrungen sammeln musste. Wie Volker Hage festhält, »musste sich die Anstalt bald auch um Kriegsversehrte kümmern, und Kafka, inzwischen in gehobener Position, wurde zum Zeugen jener körperlichen und seelischen Schäden, die die modernen Waffen und Kampfmethoden mit sich brachten.«⁵⁷ Der vom Krieg deformierte Körper bildet einen anderen potenziellen Kontext monströser, verunstalteter Körperlichkeit bei Kafka, der sich einer selbstreflexiven Dimension der Textmonster hinzufügen ließe.

3.4 Die Kreatur

Ein erstes Zwischenfazit betrifft den generelleren Zusammenhang zwischen den Kafka'schen Kälteszenarien und dem Monströsen. Allgemeiner ließen sich die viehische Bestie wie überhaupt das Auftreten von menschlich-tierischen Mischwesen und Metamorphosen bei Kafka mit dem Konzept der »Kreatur« verbinden, wie es Helmut Lethen in Bezug auf das spätere neu-sachliche Jahrzehnt beschreibt. Lethen schildert das Paradigma der Kälte als einen positiven Fluchtwert und als »Lebenselixier« in der gesellschaftlichen Desorganisation der Zwischenkriegszeit der 1920er Jahre.⁵⁸ Dort treten nach Lethen drei Typen auf den Plan: erstens die kalte *persona*, die sich emotional gepanzert an den mechanisierten Schaltstellen der ökonomischen Zirkulation und des städtischen Verkehrs bewegt; zweitens der Radar-Typ, der seine gesteigerte Mobilität nicht nach einem inneren Kompass, sondern nach einer auf das Äußere bezogenen technischen Apparatur ausrichtet; drittens die Kreatur, in der die »aus der Figur der kalten persona entfernte Angst« schließlich wiederkehrt.⁵⁹

Lethen geht nur indirekt auf Kafka ein, der nicht zu seinem historischen Gegenstand gehört. Auch die drei oben behandelten Texte stammen aus dem geschichtlichen Vorfeld der Zwischenkriegszeit. Eine Einbeziehung Kafkas in den weiteren Horizont führt ausgehend von den hier gewonnenen Resultaten allerdings zu einigen Perspektivverschiebungen. Sie führt insbesondere zu einer Relativierung der positiven Deutung des Kälteparadigmas in der Vor- und Frühperiode der Zwischenkriegszeit: In den hier beobachteten Vampiren und Kreaturen bei Kafka bricht sich nicht nur die Angst Bahn, die aus dem Typus der »kalten persona« entfernt ist, wie ihn Lethen beschreibt; in Kafkas Werk verbinden sich die Kälte- wie auch die Wüstenszenarien bereits an sich mit dem Monströsen und der Kreatur, unter anderem in Gestalt des Vampirs, d. h. diese Grenzgebiete sind vom Bestialischen nicht zu trennen, es sind immer schon Räume des Inhumanen. Als traditionelle »shape-shifters« und Verwandlungskünstler⁶⁰ stehen Vampire dabei zugleich der Kafka'schen Figur der Metamorphose nahe.

Dieser Zusammenhang hat eine allgemeinere Valenz: Nicht allein sind Kafkas narrative Welten vielfach gerade von solchen Kreaturen bevölkert, die als Grenzwesen und unter oft komischer Verkehrung epochale Ängste technischer oder bestialischer Entmenschlichung verkörpern; die hier vorgeschlagenen Überlegungen deuten zudem an, dass die Kälte bei Kafka keinen eigentlichen Zufluchtsort aus der Desorganisation und Dehumanisierung bietet, sondern selbst wieder einen negativen, inhumanen Raum

bezeichnet, einen unermesslichen Raum der Vereinzelung, der Bestialität und eines permanenten, im wahrsten Sinn als unmenschlich erscheinenden Grenzzustandes.

3.5 Die Nacht der Schöpfung

Ein zweites, in der Art eines Ausblicks zu entwickelndes Zwischenfazit betrifft die temporale Dimension: Wurde die Thematik im Vorangehenden hauptsächlich auf bestimmte Räume, namentlich auf die Wüsten aus Sand und Eis bezogen, in denen das Monströse und das Kreatürliche bei Kafka in Erscheinung treten, so soll sich die Aufmerksamkeit nun auf den Zeitpunkt richten, zu dem die Gestalten auftauchen. Im Anschluss an den Raum der Handlung interessiert in diesem Abschnitt also die Zeit des Geschehens. Eines fällt sogleich auf: Die oben besprochenen Kreaturen sind maßgeblich Geschöpfe der Nacht. Die Finsternis ist ihre Heimat, die Nacht wird zu ihrem temporalen Habitat. Das gilt nicht nur für den Vampir, der sein Unwesen bekanntlich nach Einbruch der Dunkelheit zu treiben beginnt. Das lässt sich an allen bislang behandelten Texten nachvollziehen.

Die Erzählung *Schakale und Araber* spielt, wie sich aus einer Gegenüberstellung von Textanfang und -schluss ergibt, nachweislich zur Nachtzeit. In der bereits zitierten Eingangspassage heißt es zu Beginn: »Wir lagerten in der Oase. Die Gefährten schliefen. Ein Araber, hoch und weiß, kam an mir vorüber, er hatte die Kameele versorgt und gieng zum Schlafplatz.« (N I 317) Gegen Ende des Textes erfährt man von einem »Kameel«, das »in der Nacht verendet« ist (N I 322). Die Zeitspanne dazwischen entfaltet sich als eine nächtliche Zeitspanne: Die erzählte Zeit ist eine nokturne Zeit. In dieser Hinsicht, allerdings auch nur in dieser Hinsicht entspricht die Fiktion tatsächlich dem natürlichen Verhalten von Schakalen, die dämmerungs- und nachtaktiv sind. Die Erzählung *Der Kübelreiter* schildert einen Winterabend mit recht genauer Zeitangabe, denn »sechs Uhr läutet es« (N I 316), sodass zumindest Nachtdämmerung, wenn nicht schon völlige Dunkelheit herrscht, während selbst der hibernale Roman *Das Schloß* »spät abend« in tiefer »Finsternis« einsetzt (S 7). Das gesamte Geschehen der Erzählung *Ein Landarzt* schließlich ereignet sich explizit zur Nachtzeit, gleichsam akustisch eingespannt zwischen das zweimal erwähnte Läuten der »Nachtglocke« (D 257 und D 261). Die hier betrachteten Geschöpfe treten folglich allesamt in der Nacht auf.

3 Eis und Wüste

Das Geschöpf trägt zugleich die Schöpfung in sich. Das Substantiv »Geschöpf« leitet sich vom Verb »schöpfen« in der Bedeutung von »schaffen« oder »erschaffen« ab. Das Geschöpf ist damit immer auch ein Erschaffenes und birgt als solches den Akt der Schöpfung selbst in sich, sei es in seiner religiösen oder in seiner auktorialen Färbung: als Akt des himmlischen Schöpfers (Gottes) oder des literarischen Schöpfers (des Autors), der in der Moderne vielfach an dessen Stelle tritt und nicht selten vollkommen dessen Platz einnimmt. Ähnliches wie für das »Geschöpf« gilt auch für die »Kreatur«. Sie steht schon rein sprachlich mit der »Kreation« in Verbindung (von lat. *creatio*): der göttlichen ebenso wie der künstlerischen Erschaffung von Neuem, von neuen Wesen oder Welten. Die Kafka'schen Geschöpfe und Kreaturen stehen nun in einer ursächlichen Beziehung mit der Nacht. Das ist aus mancherlei Gründen aufschlussreich. An dieser Stelle kann zwar weder auf die vielfältigen und weitreichenden Implikationen der Nacht im generelleren geistesgeschichtlichen Horizont noch auf deren besondere Bedeutung in Bezug auf Kafka eingegangen werden. Diese Frage erfordert eine eigene Auseinandersetzung und muss daher einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben. Doch seien im Folgenden wenigstens einige erste Leitlinien einer nokturnen Schöpfung im Kontext Kafka'schen Schreibens angerissen, wie sie sich unter den hier fokussierten Prämissen abzeichnen. Sie sollen in einem Ausblick auf die »Nacht der Schöpfung« skizziert werden, der sich als Vorarbeit zu einer Anschlussstudie versteht.

Kafka selbst imaginiert den Akt literarischer Schöpfung bisweilen als einen nächtlichen Geburtsprozess. Über die Abfassung seiner Erzählung *Das Urteil* bemerkt er am 23. September 1912 in seinem Tagebuch:

Diese Geschichte »das Urteil« habe ich in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. [...] Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele. (T 460f.)

In einem weiteren Tagebucheintrag notiert Kafka am 11. Februar 1913, mit etwas mehr zeitlichem Abstand zum *Urteil*:

Anlässlich der Korrektur des »Urteils« schreibe ich alle Beziehungen auf, die mir in der Geschichte klar geworden sind, soweit ich sie gegenwärtig habe. Es ist dies notwendig, denn die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen und nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann und Lust dazu hat [...]. (T 491)⁶¹

Beiden Tagebuchnotizen liegt auf je spezifische Weise eine Auffassung vom Schreiben als körperlichem Gebärvorgang zugrunde, wie sie Gerhard Neumann allgemeiner bei Kafka aufgewiesen hat.⁶² Dem lassen sich wenigstens zwei weitere Komplexe hinzufügen, die mit der Vorstellung körperlicher Zeugung und Geburt des Kunstwerks eng verbunden sind: zum einen das hier angezeigte Problemfeld ungeheuerlicher Körperlichkeit im Moment des Monströsen, zum anderen die Dominanz der Nacht. Beide vereinen sich mit der Geburtsthematik zu einer Triade aus körperlicher Schöpfung, Kreativität und nächtlichem Schaffen. Unter dem Signum einer »Nacht der Schöpfung« finden alle drei Elemente eine zumindest vorläufige Bestimmung, wenngleich sie weiterhin einer genaueren Analyse harren.

Wo sowohl die Pferde als auch der monströse Pferdeknecht nachts wie Kinder in die Erzählung vom *Landarzt* hineingeboren werden,⁶³ da stellt sich ein komplexer und vielschichtiger, auf die Schrift und den Körper gewendeter Zusammenhang zwischen der Geburt, dem Bestialischen, der Nacht und schließlich auch dem vampirartigen Biss, der Wunde her, die das »Vieh«, der Knecht, im Körper des Mädchens Rosa hinterlässt. Dass dabei das Schreiben an sich in der Kafka'schen Konzeption als eine in der Nacht aufbrechende Wunde zu begreifen ist, macht noch einmal ein Blick auf die auktoriale Exegese der Erzählung *Das Urteil* deutlich. In einem Brief an Milena vom 28. August 1920 meint Kafka über die Abfassung des *Urteils*: »damals brach die Wunde zum erstenmal auf in einer langen Nacht« (B IV 323). Das Schreiben selbst entspringt der nokturnen Wunde, die es bezeichnet. Es ist das gewaltvolle, erschöpfende Herausbrechen der Erzählung aus dem Körper des Schreibenden, die »fürchterliche Anstrengung und Freude« (T 460) der nächtlichen Geburt des Textes aus dem Autor, die dem Tagesbewusstsein als ihr monströses, ungeheuerliches Gegenüber entzogen bleibt und die verbannt ist in die Nacht der Schöpfung.

Unter einer solchen »Nacht der Schöpfung« werden dabei zwei gegensätzliche, einander mannigfach widersprechende Bedeutungen zu einer paradoxen und in sich gespaltenen Einheit verquickt: Die Formulierung verweist sowohl – im Sinne eines *Genitivus obiectivus* – auf die schöpferische

Kraft der Nacht angesichts einer nokturnen Schreibsituation, wie sie Kafka wiederholt bemüht (d. h. auf die Schöpfung als Ziel der Nacht),⁶⁴ als auch umgekehrt – im Sinne eines *Genitivus subjectivus* – auf die Schatten- oder Kehrseite der Schöpfung, die schließlich nichts als Missgestalten und Ungeheuer hervorbringt und die dazu verdammt ist, ihr Dasein im nächtlichen Bezirk einer vom Tageslicht abgewandten Finsternis zu fristen (d. h. auf die Nacht als Gegenbild der Schöpfung, das ihr unvermeidlich innewohnt). Dass außer diesen Geschöpfen der Nacht allerdings auch Gebilde des Tages in Kafkas Welt zur Darstellung gelangen, davon zeugen einige der Texte, die zum Abschluss dieses Kapitels betrachtet werden sollen. Gleichwohl schleicht sich selbst in diese Tageswelt ein Schatten ein, dessen Umrisse unten sichtbar werden.

3.6 Zerstreung und Betrachtung

Die in den vorherigen Abschnitten beschriebenen Figurationen von Eis und Wüste bei Kafka lassen sich zugleich mit einer Kategorie in Verbindung setzen, die um Kafkas Zeit verstärkt theoretisch diskutiert wurde, allen voran durch Kafkas wenige Jahre jüngeren Zeitgenossen Siegfried Kracauer. Es handelt sich um die Kategorie der »Zerstreung«, die Kracauer insbesondere in seinem Aufsatz *Das Ornament der Masse* von 1927 anführt. Kracauer beschreibt Zerstreung dort als ornamentale, anorganische, geometrische Gliederung von Masse,⁶⁵ und er fügt hinzu: »Die Struktur des Massenornaments spiegelt die der gegenwärtigen Gesamtsituation wider.«⁶⁶ In einem anderen Aufsatz von 1931 geht Kracauer auch auf das nachgelassene Werk Franz Kafkas ein, indem er »die Darstellungen Kafkas« als »umgekehrte Abenteuerromane« charakterisiert, »denn statt daß der Held in ihnen die Welt bezwingt, hebt diese bei seinen Irrfahrten sich selbst aus den Angeln.«⁶⁷

Zerstreung lässt sich in einem erweiterten Sinn als räumliche und mentale Distribution bezeichnen. Darin liegen zwei verschiedene Bedeutungen des Begriffs: Die wörtliche Bedeutung ist spatialer Art, es handelt sich um eine Verteilung im Raum; die übertragene Bedeutung ist mentaler Art, es handelt sich um eine Verteilung in Gedanken. In ihrer wörtlichen, spatialen Definition steht Zerstreung zugleich mit der Kategorie der Wanderung in Verbindung, die sich hier, ausgehend von Kafkas Texten, als eine Bewegung durch Räume der Liminalität und des Nomadischen andeutet. Zerstreung ist ebenso die Kondition des Sandes, insofern lässt sie sich auch mit den zerkörnten Räumen der Wüste in Beziehung setzen. Wesentlich ist, dass Zer-

streuung per Definition eine Bewegung ohne Telos ist: Sie ist nicht zielorientiert, ihr Zweck besteht in der Zerstreuung selbst, sie ist ihr eigenes Motiv und ihre eigene Dynamik. Der Zerstreuung kommt, so die These, der im Folgenden nachzugehen ist, eine zentrale Bedeutung für Kafkas Texte zu. Der Landarzt tritt nachdrücklich »zerstreut« (D 253) gegen die Tür des Schweinestalls und öffnet damit erst den Raum der viehischen Absonderlichkeit und der Narration. Besonders eindrücklich lässt sich die Funktion der Zerstreuung an einigen Texten aus Kafkas erster Buchpublikation, seinem 1912 erschienenen Band *Betrachtung*⁶⁸ demonstrieren.

Die hier besprochenen Texte der *Betrachtung*, haben alle ein gemeinsames Moment, das die Grenze und den Übergang, die Trennung und die Transition zwischen innen und außen, Haus und Straße, Einzelnem und Gesellschaft zugleich markiert und überschreitet, nämlich: das Moment des Sehens, der Visualität, des Blicks, das schon im Titel des Bands *Betrachtung* anklingt.⁶⁹ Der Titel lässt sich sowohl mental im Sinne einer gedanklichen Betrachtung (Kontemplation) als auch im Sinne einer räumlich-perzeptiven Betrachtung (Vision) auslegen und liefert bereits dadurch ein Pendant zur Kategorie der Zerstreuung, wie sie vorhin angesprochen wurde.

Im Speziellen weisen Kafkas Texte der *Betrachtung*, zwar nicht alle, aber doch mehrere von ihnen, ein Element auf, das die Grenze zwischen innen und außen gleichzeitig zieht und auflöst, etabliert und transzendiert, definiert und diffundiert; dieses Element stellt zugleich ein visuell-mediales, optisch vermittelndes Äquivalent der Wüste und der Eiswüste aus den Erzählungen aus dem »Alchimistengäßchen« dar: Es ist das Element des Fensters, das in den Texten der *Betrachtung* eine prominente Position gewinnt. Wie die Wüste ist das Fenster bei Kafka eine liminale Zone, die Fensterscheibe ist verarbeiteter, gehärteter Sand, ihr Glas ist durchsichtiger, kalter Wüstensand. Das Fenster ist eine Eiswüste, es ist ein liminaler Ort, der den räumlichen und visuellen Übergangsbereich zwischen innen und außen, kontemplativem Vereinzeltm und massenartiger Gesellschaft bildet, der aber ebenso die unüberwindliche Trennung zwischen beiden Zonen darstellt. Wie das funktioniert, gilt es nun zu zeigen.

Der erste Text ist ein kurzes Prosastück, das Kafka im Januar 1912 im Tagebuch notiert (T 347f.) und beim Druck in seiner *Betrachtung* mit dem Titel *Der plötzliche Spaziergang* überschrieben hat (D 17f.).⁷⁰ Dort kommt es zu einer funktionalen Eingliederung der Zerstreuung in einen spätabendlichen Spaziergang zu einem »Freund« (D 18). Der Text entwirft ein Oppositionsfeld zwischen der Straße als öffentlichem Raum und dem Haus als familialem Raum. Das Zuhause stellt den Kälteszenarien dabei einen Ort häuslicher

Wärme oder zumindest des Schutzes vor »unfreundliche[m] Wetter« (D 17) entgegen, den es in der Erzählung aber zu verlassen gilt. Der gesamte Text besteht aus nur zwei Sätzen, die sich im Erstdruck im typografisch großzügig gestalteten *Betrachtung*-Band allerdings auf fünf Druckseiten erstrecken.⁷¹ Der erste Satz besteht aus einer Periode, die sich im Erstdruck über mehr als vier Druckseiten zieht.⁷² Sie beginnt mit der Formel »Wenn man« (D 17) und schildert den plötzlichen Aufbruch aus dem »Hause« (D 17) hinaus auf die »Gasse« (D 18), der zunächst als zweckfrei erscheint und sich insofern mit der Kategorie der Zerstreung fassen lässt. Der zweite, im Erstdruck (B, 31) lediglich fünf Zeilen umspannende Satz liefert dagegen einen Zweck und ein Telos der Bewegung nach, er arbeitet immer noch mit der unpersönlichen Formel des »wenn man«, stellt die Zerstreung jedoch nun in einen Funktionszusammenhang: »Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.« (D 18)

Frappierend ist, dass ein »Ich« schon sprachlich aus diesem Text suspendiert ist: Das einzige Personalpronomen, das sich auf die Sprecherstimme beziehen könnte, ist das unpersönliche Pronomen »man«, das im Text vielfach iteriert wird, aber auch durch diese Iteration und Serialisierung wird keinerlei persönliche Identität konturiert oder generiert. Das Ich einer Sprecherstimme löst sich auf in die iterierte und sprachlich periodisierte Serie eines unpersönlichen Man. Kafkas *Der plötzliche Spaziergang* erscheint daher, wenn man so will, weder als Ich- noch als Er-Erzählung, sondern als eine Man-Erzählung. Diese Depersonalisierung hin zum Man lässt sich auch in den weiteren historischen Kontext der Zerstreung einbeziehen.

In *Sein und Zeit* von 1927 definiert Martin Heidegger das »Man« als ein »Existenzial« des Daseins und führt dort zur Frage des »Man-selbst« aus: »Als Man-selbst ist das jeweilige Dasein in das Man zerstreut und muß sich erst finden. Diese Zerstreung charakterisiert das ›Subjekt‹ der Seinsart.«⁷³ Zu einem Finden des jeweiligen Daseins, wie Heidegger es theoretisch als Möglichkeit in Aussicht stellt, kommt es in Kafkas Text allerdings nicht: Schon rein sprachlich ist ein Subjekt-Ich in *Der plötzliche Spaziergang* nicht vorhanden und damit als Daseinsfindungskonzept oder als Selbstkonstituierungsformel ausgeklammert.

Titelgebend ist die Kategorie der Zerstreung für Kafkas Prosa-Notat *Zerstreutes Hinausschaun* (D 24f.), das handschriftlich nicht überliefert ist, vor Ende 1907 entstand und ebenfalls in den Band *Betrachtung* aufgenommen wurde. Es stellt eine Verbindung zwischen mentaler Zerstreung und Visualität her, die in Zusammenhang mit dem mehrdeutigen Stichwort der *Betrachtung* als gedanklicher Kontemplation sowie als visueller Beobachtung

steht. Das Prosa-Notat bietet gleichzeitig ein Beispiel dafür, dass neben den nokturnen durchaus auch diurne Szenarien bei Kafka vorkommen: Zu den Nachgestalten treten selbstverständlich ebenso ausgeprägte Tagesgestalten. In der Tageswelt aber ereignet sich wiederum eine andere Art von Spaltung oder Trennung. Exemplarisch ist dies anhand von *Zerstreutes Hinausschaun* zu belegen.

Der Text konstruiert eine Raum- und Blickachse zwischen Straße und häuslichem Innenbereich. Vermittelt werden der öffentliche Raum und die private Zone hier durch das Medium des »Fensters« (D 24), das eine transitorische Fläche der Durchlässigkeit und des Übergangs, aber auch der Blockade im Grenzbereich zwischen Außen- und Innenraum bildet. Der erste Satz des Textes führt das Personalpronomen »wir« ein und scheint damit zunächst eine Gemeinschaft zu signalisieren: »Was werden wir in diesen Frühlingstagen tun, die jetzt rasch kommen?« (D 24) Doch schon der zweite Satz nimmt diesen Eindruck zurück und geht wieder zu dem bereits bekannten unpersönlichen Pronomen »man« über, das zum Signal grauer Anonymität eines ich- und namenlosen Einzelnen aus der Masse wird: »Heute früh war der Himmel grau, geht man aber jetzt zum Fenster, so ist man überrascht und lehnt die Wange an die Klinke des Fensters.« (D 24)⁷⁴

Was der Sprecher dieses Textes durch das Fenster »sieht« (D 24), ist »das Licht der freilich schon sinkenden Sonne auf dem Gesicht des kindlichen Mädchens« (D 24), »den Schatten des Mannes darauf« (D 25) und, als dieser »vorübergegangen« ist, schließlich wieder »das Gesicht des Kindes«, das »ganz hell« ist (D 25). Der »Schatten« kennzeichnet den Ort einer unbestimmten Bedrohung sowie einer teils (mit dem »Schatten des Mannes«) vorübergehenden, teils (in »der freilich schon sinkenden Sonne«) unaufhaltsamen Verfinsterung der visuellen Situation durch das nahende Dunkel, der sich das isolierte Subjekt ausgesetzt sieht. Der Einzelne ist in diesem Text von der Gesellschaft getrennt. Das Fenster bildet das Medium zwischen Individuum und Kollektiv, es bedeutet die Vermittlungszone, aber gleichzeitig auch die Trennung zwischen den beiden Bereichen, zwischen innen und außen.

Zum zentralen Motiv der Handlung und zum titelgebenden Element wird das Fenster in Kafkas kurzem, erstmals im *Betrachtung*-Band erschienenem Prosatext *Das Gassenfenster* (D 32), von dem handschriftlich nur eine Vorform des Titels überliefert und der möglicherweise zwischen Oktober 1910 und Anfang August 1912 entstanden ist.⁷⁵ Hier wird das Personalpronomen noch weiter anonymisiert bzw. entindividualisiert zum »Wer«. Wo *Der plötzliche Spaziergang* eine Man-Erzählung ist, ist *Das Gassenfenster* eine Art Wer-Erzählung. Sie beginnt mit einer Schilderung der Verlassenheit der Spre-

3 Eis und Wüste

cherstimme: »Wer verlassen lebt und sich doch hie und da irgendwo anschließen möchte, [...] der wird es ohne ein Gassenfenster nicht lange treiben.« (D 32)

Es geht hier nicht um eine Auflösung des Einzelnen in der Menge, sondern um die distanzierte Beobachtung, die kontemplative Betrachtung einer in ihrer Anonymität gleichgültigen Menge durch das Fenster. Das Fenster fungiert dabei als visueller Rahmen, durch den das Wer »irgend einen beliebigen Arm sehen will, an dem er sich halten könnte« (D 32). Zwar erlaubt das Fenster gewissermaßen eine permanente Wahrnehmung, die sich nicht allein auf die Nacht beschränkt, sondern die »mit Rücksicht auf die Veränderungen der Tageszeit« (D 32) in jedwedem Augenblick sowie unter allen Bedingungen »der Witterung, der Berufsverhältnisse und dergleichen« (D 32) zur Verfügung steht; das Fenster ermöglicht somit gleichermaßen ein nokturnes wie ein diurnes Sehen. In der visuellen Rahmung des Fensters wird der auf diese Weise wahrgenommene Arm jedoch als einzelner Körperteil aus der Menschenmasse herausgelöst. Sowohl der Körper als auch die Masse werden dadurch optisch fragmentiert. Sie werden im wörtlichen Sinn zergliedert.

In Übereinstimmung damit besetzt auch die »Eintracht« am Ende des Prosastücks lediglich eine bildliche Position. Im Text lautet es zwar über das Wer: »so reißen ihn doch unten die Pferde mit in ihr Gefolge von Wagen und Lärm und damit endlich der menschlichen Eintracht zu« (D 32), aber diese Eintracht bleibt letzten Endes eine bloß beobachtete oder imaginierte Situation. Es handelt sich allein um eine aus der kontemplativen Distanz, aus der Menschenferne des Innenraums vom Wer visuell und mental betrachtete oder vorgestellte, augenscheinliche Eintracht der anderen, der Masse draußen vor dem Fenster, an der der Betrachtende gerade nicht partizipiert. Das Wer der Sprecherstimme selbst bleibt nämlich, wie aus dem Text deutlich genug hervorgeht, allein zurück, allein »an seine[r] Fensterbrüstung« (D 32).

Als Transition und Trennung zwischen innen und außen, Individuum und Masse stellt das Fenster aus den Texten der *Betrachtung* insofern ein Pendant zur Wüste und zur Eiswüste aus dem *Kübelreiter* und aus den Texten des *Landarzt*-Bandes dar, als im Fenster wie in den Wüsten aus Sand und Eis eine wiewohl schattenhafte Grenzwelt entsteht, eine liminale Zone, die zwischen zwei Bereichen vermittelt und trennt: Sie stellen den kontemplativen Einzelnen der Masse gegenüber. Auch in *Schakale und Araber*, auch im *Kübelreiter*, auch in *Ein Landarzt* geht es schließlich um das Verhältnis und um die Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft. Exemplarisch verdeutlicht und verkehrt sich diese Verbindung schon im ersten Satz der Erzählung vom *Kübelreiter*, die ebenfalls mit der Evokation eines Fensters beginnt, durch das

Bäume sichtbar werden, aber zu beiden Seiten des Fensters herrscht dieselbe ungeheure Kälte: »Verbraucht alle Kohle, leer der Kübel, sinnlos die Schaufel, Kälte atmend der Ofen, das Zimmer vollgeblasen von Frost, vor dem Fenster Bäume starr im Reif«. (N I 313)

Auch in anderer Hinsicht verbinden sich die Erzählungen aus dem »Alchimistengäßchen« mit den frühen Texten der *Betrachtung*. Hier wie dort zeigt sich in den Grenzgebieten, in den Wüstenwelten, in den Fensterwelten, zuletzt Monströses: Vampire, Kreaturen, zergliederte, fragmentierte Menschen. Dieses Monströse bildet als schattenhafte Grenzzone den eigentlichen Bereich der Texte Kafkas. Hierin liegt zugleich eine selbstreflexive Dimension: Der Biss der Bestie schafft die Wunde, die den Text bezeichnet.

Dabei hat dieser Grenzbereich bei Kafka ganz verschiedene Gestalten: Auf der einen Seite des Fensters liegt das Hausinnere als depotenzierter (*Der Kübelreiter*) oder potenzieller (*Der plötzliche Spaziergang*), aber ungewollter Raum der Wärme, auf der anderen der Verkehr oder das äußere gesellschaftliche Leben als Kältezonen. Kafkas Texte gehören offenbar weder ganz zu dem einen noch zu dem anderen Bereich, sondern spielen sich in der liminalen Zone im Innenraum des Fensters ab, dessen Glas schon kalt ist, das schon erstarrter Wüstensand ist und das dennoch nicht den Weg nach außen freigibt.

Die beiden Bereiche, die jeweils auf den Seiten der Grenzgebiete liegen, haben nicht nur bei Kafka viele Namen: »Kontemplation« und »Tätigkeit«,⁷⁶ »Beobachtung« und »Tat«,⁷⁷ Kunst und Leben, Schriftstellerexistenz und Bürgerlichkeit, Autorschaft und Beamtenum, nächtliches Schreiben und täglicher Erwerbsdienst, Individuum und Masse, Einzelner und Familie usw. Das eigentlich Monströse aber, die Mischwesen, die Geschöpfe des Tages und zugleich diejenigen der Nacht, der Vampir, das Vieh, die Kreatur, der zergliederte Mensch, all das wartet ganz allein in den von dunklen Schatten überzogenen Grenzgebieten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Jacques Derrida: Edmond Jabès et la question du livre, in: ders.: *L'écriture et la différence*, Paris 1967 [zuerst 1964], S. 99–116, hier S. 104.
- 2 Vgl. ebd.
- 3 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975, S. 35 und S. 47f. Zu einer allgemeineren Kritik am Schema von Deleuze und Guattari siehe Kap. 2.1.
- 4 Gerhard Neumann: *Die Arbeit im Alchimistengäßchen (1916–1917)*, in: Hartmut Binder (Hg.): *Kafka-Handbuch*. In zwei Bänden, Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart 1979, S. 313–350, hier S. 313 und S. 314.

3 Eis und Wüste

- 5 Vgl. Monika Schmitz-Emans: Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke, in: Uwe Lindemann und dies. (Hg.): Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos, Würzburg 2000, S. 127–151, hier S. 135.
- 6 In der Manuskriptfassung liest sich die Notiz wie folgt, wobei der gesamte Abschnitt zusätzlich zu den Einzelstreichungen noch einmal mit einem großen Kreuz durchgestrichen wurde: »Dein Wille ist frei heisst: er war / frei, als er die Wüste wollte / er ist frei, da er den Weg zu / ihrer Durchquerung wählen / kann, er ist frei da er die / Gangart wählen kann, ~~er / ist / Dein Wille ist unfrei d.h.~~ / er ist aber auch unfrei, da / Du durch die Wüste gehen / musst, unfrei, da jeder Weg / labyrinthisch jedes Stück Fussbreit / Wüste berührt[.]« (O8 52f.) Dadurch, dass der ganze Text nachträglich durchkreuzt wurde, wiederholt sich die in der Notiz beschworene »Durchquerung« der Wüste ein weiteres Mal auf der materiellen Ebene gespenstisch getilgter, durchgängig gequeter und verqueter Schriftzeichen.
- 7 Im Tagebuch vermerkt Kafka am 19. Oktober 1921 zum »Wesen des Wüstenwegs« als eines Wegs ohne Ankunft: »Nicht weil sein Leben zu kurz war kommt Moses nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war.« (T 867)
- 8 Joseph Vogl: Wüstenwege, in: ders.: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990, S. 132–147, hier S. 135.
- 9 Heiko Haumann: Dracula. Leben und Legende, München 2011, S. 72.
- 10 Claudine Raboin weist auf die häufige Präsenz von »Gestalten an der Grenze« in Texten Kafkas aus der Zeit von 1916 bis 1918 hin, insbesondere in seinem *Grufwächter*, *Jäger Grachus*, den Erzählungen von der *Brücke* und vom *Landarzt*, *Beim Bau der chinesischen Mauer* sowie *Ein altes Blatt*. Vgl. Claudine Raboin: Die Gestalten an der Grenze. Zu den Erzählungen und Fragmenten 1916–1918, in: Claude David (Hg.): Franz Kafka. Themen und Probleme, Göttingen 1980, S. 121–135. Raboin interpretiert »die Gestalten an der Grenze als Schriftstellergestalten« (ebd., S. 122). Auf den Vampir geht sie allerdings nicht ein.
- 11 Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle: Vorwort, in: dies. (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, Würzburg 2009, S. 9–13, hier S. 9.
- 12 Ebd., S. 9 und S. 9f. Vgl. zu den ungeheuren Arbeitern in Kafkas *Verwandlung* auch Barry Murnane: Ungeheure Arbeiter. Moderne Monstrosität am Beispiel von Gregor Samsa, in: Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, Würzburg 2009, S. 289–307.
- 13 Vgl. Barry Murnane: »Verkehr mit Gespenstern«. *Gothic* und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008. Zur Vorstellung einer vor dem Hintergrund des Prager Spiritismus um 1900 perspektivierten sowie zwischen Biografie und Texttheorie situierten »Geisterschrift« bei Kafka siehe Andreas Kilcher: Geisterschrift. Kafkas Spiritismus, in: Caspar Battagay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften, Göttingen 2010, S. 223–244.

- 14 Vgl. Marc Lucht und Donna Yarri (Hg.): *Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings*, Lanham 2010.
- 15 Ilse-Marleen Stoessel: Dohlensprache. Weitere Fragen an Odradek, in: Olaf Münzberg und Lorenz Wilkens (Hg.): *Aufmerksamkeit*. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1979, S. 563–574, hier S. 569.
- 16 Siehe zum Nomadischen die Ausführungen in Kap. 2.
- 17 Christian Schärf: *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen 2000, S. 161.
- 18 Vgl. Deleuze und Guattari, a. a. O., bes. S. 53 f.
- 19 Siehe Peter-André Alt: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, 3., durchges. Aufl., Sonderausgabe, München 2018 [zuerst 2005], S. 281: »An Milena Pollak schreibt Kafka Ende März 1922, die Technik scheinbare Verständigungsgrenzen abzubauen, ohne aber die Distanz, welche die Individuen trenne, zu überwinden. [...] Die alten Geister lassen sich durch die moderne Technik nicht bezwingen. Auch in den Drähten der Telefonleitungen, zwischen den Rillen der Schallplatte und in den Walzen des Diktaphons hocken die Gespenster, die den Abstand zwischen den Menschen schaffen.«
- 20 Zit. nach Franz Kafka: *Briefe an Milena*. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 316.
- 21 Der Text wurde mit Bleistift in Kafkas Oktavheft B niedergeschrieben. Der Erstdruck erfolgte im Oktoberheft 1917 von *Der Jude*. Zur handschriftlichen Fassung vgl. O2 66–93.
- 22 Jens Tismar: Kafkas »Schakale und Araber« im zionistischen Kontext betrachtet, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 19* (1975), S. 306–323, hier S. 312 und S. 310.
- 23 Ebd., S. 312. Vgl. zum durchweg widersprüchlichen Zusammenhang von But und Schrift unter anderem mit Bezug auf die jüdische Tradition der Zirkumzision außerdem Caspar Battagay: »Durch den Stich [...] unverwundbar werden.« Blut und Schrift bei Franz Kafka, in: ders., Felix Christen und Wolfram Grodeck (Hg.): *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, Göttingen 2010, S. 193–212, der den vom Reisenden erwarteten Schnitt mit der Schere durch die Hälse der Araber als eine »Art Beschneidung« liest (ebd., S. 204).
- 24 Vgl. dazu etwa Haumann, a. a. O., S. 68 f.: »An die Stelle des Blutsaugens können auch andere Formen treten: Töten oder Verletzen von Tieren und Menschen auf sonstige Weise, Menschenfleisch essen, sexuelle Heimsuchungen.«
- 25 Vgl. Jan Louis Perkowski: *Vampire Lore. From the Writings of Jan Louis Perkowski*, Bloomington 2006. Einen etwas weiteren Winkel öffnet Haumann, a. a. O., allerdings hält auch er fest: »Innerhalb Europas wird der Volksglaube an derartige Wesen zumindest in der Neuzeit fast ausschließlich den östlichen Regionen zugeschrieben.« (Ebd., S. 69)
- 26 Tony Thorne: *Children of the Night. Of Vampires and Vampirism*, London 1999, S. viii.

3 Eis und Wüste

- 27 Bram Stoker: *Dracula*, Westminster 1897; ders.: *Dracula*. Ein Vampyr-Roman, Deutsch von Heinz Widtmann, Leipzig 1908.
- 28 Siehe z.B. die Reproduktion der Werbeankündigung auf: <https://de.wikipedia.org> [letzter Zugriff am 26.04.2024].
- 29 Bibelzitate hier und im Folgenden nach der Menge-Übersetzung.
- 30 Vgl. zum Vampirmythos im religiösen Kontext auch Wayne Bartlett und Flavia Idriceanu: *Legends of Blood. The Vampire in History and Myth*, Westport und London 2006, bes. S. 46.
- 31 Vgl. Deleuze und Guattari, a. a. O., bes. S. 53 f.
- 32 Zit. nach Franz Kafka: *Briefe an Otlá und die Familie*, hg. von Hartmut Binder und Klaus Wagenbach, Frankfurt a.M. 1974, S. 106. Den Brief erwähnt auch Tismar, a. a. O., S. 320.
- 33 Zu dieser letzten Formel vgl. Detlef Kremer: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, 2., verb. Aufl., Bodenheim 1998 [zuerst Frankfurt a.M. 1989], S. 118–152 und S. 179–182 [Anm.]. Nach Kremer bedeutet Schreiben als Lebensentzug nicht nur den Verlust von Körperlichkeit, sondern umfasst auch Aspekte wie die Schrift als Grab oder die Schrift als Folter.
- 34 Vgl. ebenfalls Tismar, a. a. O., S. 323.
- 35 Zu einem Überblick historischer »Speisemetaphern« von der Antike bis zu Dante vgl. Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen und Basel 1993 [zuerst 1948], S. 144–146.
- 36 Die Erzählung ist gleichfalls mit Bleistift in Kafkas Oktavheft B niedergeschrieben worden, wo sie der Wüstengeschichte nur durch eine kurze (sowie durch eine weitere, gestrichene) Eintragung getrennt vorangeht. Zur Manuskriptfassung vgl. O2 46–63. Ein Typoskript findet sich in O2 151–155.
- 37 Vgl. Josef Hermann Mense: *Bilder einer toten Welt*, in: ders.: *Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt a.M. u. a. 1978, S. 94–100, hier S. 95.
- 38 Vgl. zu weiteren Bibelinversionen in der Erzählung auch Mense, a. a. O., S. 95 f.
- 39 Johannes Roskothen: *Bodenlosigkeit. Überlegungen zu Kafkas Erzählung »Der Kübelreiter«*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 29 (1996), S. 29–33, hier S. 32.
- 40 Wie in der Wüstengeschichte lässt sich im *Kübelreiter* dabei ebenfalls ein folkloristischer, dämonologischer Subtext entdecken. Das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« (N I 316) könnte auch mit einem slawischen Volksglauben verbunden werden, wie er etwa unter den Kaschuben verbreitet ist: Danach steigt der Vampir nachts aus dem Grab und läutet die Kirchenglocke; die sie hören, sterben. Vgl. zu diesem Volksglauben Jan Louis Perkowski: *The Vampire: A Study in Slavic Bi-Culturalism*, in: ders.: *Vampire Lore. From the Writings of Jan Louis Perkowski*, Bloomington 2006, S. 173–176, hier S. 175: »the vampire rises from the grave at night and rings the church bell. Those who hear it die«. Auch die Unsichtbarkeit des Kübelreiters ließe sich in den Zusammenhang stellen: Im Zigeunerglauben soll der Vampir für alle außer für einige Auserwählte unsichtbar sein. Vgl. zu diesem Glauben

- David Keyworth: *Troublesome Corpses. Vampires & Revenants. From Antiquity to the Present, Southend-on-Sea 2007*, S. 68: »the Gypsy vampire (*mullo*) was said to be invisible to all but the victims themselves, those born with second sight, and magicians who would utilize a magical charm for the purpose.« Beides rückt den Protagonisten von Kafkas *Kübelreiter* in eine merkwürdige Nähe zum Vampirischen: Ist er vielleicht selbst so etwas wie ein Geisterwesen?
- 41 Max Brod: *Über Franz Kafka: Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt a.M. 1974, S. 140.
- 42 Diverse Facetten des Romans werden beleuchtet in Kap. 6.2, Kap. 7.4 und Kap. 8.2–4.
- 43 Vgl. zur Entstehung DA 320.
- 44 Vgl. Sabine Schindler: *Der Kübelreiter*, in: Michael Müller (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen, durchges. u. erw. Aufl.*, Stuttgart 2003, S. 233–252, hier S. 249, die auf Parallelen zwischen den Erzählungen *Der Kübelreiter* und *Ein Landarzt* hinweist, unter anderem auf das »Abendläuten [...] vom nahen Kirchturm« in der ersten (N I 316) und das »Fehlläuten der Nachtglocke« in der zweiten (D 261).
- 45 Da die *Landarzt*-Erzählung handschriftlich nicht überliefert ist, muss sie im Gegensatz zu *Schakale und Araber* und *Der Kübelreiter* nach der Druckfassung zitiert werden.
- 46 Das deutet auch schon Gerhard Kurz an: »Kamele« assoziiert Wüste, das symbolische Pendant in Kafkas Werk zum »Schnee«, am Ende werden beide Bedeutungen zusammengezogen zu »Schneewüste«, wobei sich die »Symbolik des Winters und des Frosts« sicher auch »als Todessymbolik« lesen lässt. Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980, hier S. 121 und S. 129.
- 47 Detlef Kremer: *Ein Landarzt*, in: Michael Müller (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen, durchges. u. erw. Aufl.*, Stuttgart 2003, S. 197–214, hier S. 199.
- 48 Vgl. Oliver Jahraus: *Motivkomplexe des Schreibens: Pferde und Räume*, in: ders.: *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006, S. 349–362, hier bes. S. 352–356.
- 49 So Thomas Borgstedt: *Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in Ein Landarzt*, in: Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Kafka ver-schrieben*, Göttingen und Zürich 2010, S. 53–96, hier S. 63. Borgstedt bespricht Kafkas Text insgesamt als Beispiel einer kubistischen »Poetik mehrperspektivischen Erzählens« (ebd., S. 53) und stellt eine Reihe intertextueller wie intermedialer Bezüge heraus.
- 50 Peter-André Alt: *Das Fehlläuten der Nachtglocke*, in: ders.: *Franz Kafka, a. a. O.*, S. 501–510 und S. 719 [Anm.], hier S. 504; zu den Abweichungen vom platonischen Muster in Kafkas Erzählung vgl. ebd., S. 504f.
- 51 Rochelle Tobias: *A Doctor's Odyssey: Sickness and Health in Kafka's »Ein Landarzt«*, in: *The Germanic Review* 75 (2000), S. 120–131, hier S. 125.

- 52 Generell beißt der Vampir in der literarischen Tradition beileibe nicht allein am Hals der Opfer zu. Dass der Biss durchaus auch andere Körperstellen des erstauten Opfers treffen kann, belegt beispielsweise die Geschichte des Grafen Hyppolit und der Gräfin Aurelie aus E.T.A. Hoffmanns 1821 erschienener Erzählung *Vampyrismus*, die ihrerseits einen Grenzfall zwischen Vampirismus und Nekrophantie beschreibt. Hier lässt sich zugleich an Kafkas Brief aus dem Sanatorium an Ottla denken (siehe 3.1 und Anm. 32), wenn der Graf am Ende seiner Frau zuruft: »Verfluchte Ausgeburt der Hölle, ich kenne deine Abscheu vor des Menschen Speise, aus den Gräbern zerrst du deine Ätzung, teuflisches Weib!« Doch so wie der Graf diese Worte ausstieß, stürzte die Gräfin laut heulend auf ihn zu, und biß ihn mit der Wut der Hyäne in die Brust.« Zit. nach E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke* in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Ursula Segebrecht, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 1133 f. Für diesen Hinweis und für vieles andere in all den Jahren gilt dem erfahrenen Vampirologen und Monsterkenner Hans Richard Brittnacher ein großes und herzlich Dankeschön.
- 53 Auf »die semantische Assoziation der Wunde mit einer Vagina« weist zudem Bettina von Jagow hin. Bettina von Jagow: *Der Landarzt*-Band, in: dies. und Oliver Jahraus (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen 2008, S. 504–517, hier S. 508.
- 54 Winfried Menninghaus: *Die Wunde im Text und der Text als Wunde: die Erzählung »Ein Landarzt«*, in: ders.: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 453–471, hier S. 459. Darin deutet sich Menninghaus zufolge eine generellere »Poetik der offenen Wunde« bei Kafka an, nach der »die Wunde, die sich nicht schließt, als Modell von Kafkas Texten selbst gelten« kann (ebd., S. 471 und S. 470). Hinzu treten weitere personale Analogien in der Erzählung, so zwischen dem Landarzt auf der einen Seite und dem bestialischen Pferdeknecht sowie dem seine Wunde präsentierenden Patienten auf der anderen, das heißt: »Als Protagonist einer allegorischen Psychomachie gelesen, spaltet sich der Landarzt«, so Menninghaus weiter, »in einen wüsten Vergewaltiger – den er zu lange in seinem ›Saustall‹ verdrängt hatte – und in einen gehemmten Exhibitionisten.« (Ebd., S. 469) Solche und andere Analogien ließen sich sicherlich auch, allerdings nicht ausschließlich, mit dem Verweis auf ein Verfahren traumhaften Schreibens explizieren, das den *Landarzt*-Text, »den Interpreten seit jeher für besonders traumnah gehalten haben«, in besonderer Weise kennzeichnet; dieses Verfahren illustriert Manfred Engel: *Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne*, in: Bernard Dieterle (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*, 2. Aufl., St. Augustin 2002, S. 233–262, zum *Landarzt* ebd., S. 251–253, hier S. 251.

- 55 Hans Richard Brittnacher: Die Ästhetik des Monstrums, in: ders.: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a.M. 1994, S. 219–221, hier S. 219f.
- 56 Ebd., S. 221.
- 57 Volker Hage: Der Dichter unserer Zukunft, in: Der Spiegel 40/2014, S. 116–124, hier S. 119. Vgl. zur Dokumentation von Kafkas amtlicher Tätigkeit auch die im entsprechenden Band der *Kritischen Ausgabe* (A) versammelten Schriften.
- 58 Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M. 1994, hier S. 9.
- 59 Ebd., hier S. 43.
- 60 Keyworth, a. a. O., S. 68: »Many vampires were said to be accomplished shape-shifters and could even metamorphose into any number of inanimate objects«.
- 61 Diesen Tagebucheintrag macht Horst Turk zugleich zum Ausgangspunkt seiner Charakterisierung des Kafka'schen Schreibens als eines Betrügens ohne Betrug. Vgl. Horst Turk: »betrügen ... ohne Betrug«. Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas, in: Friedrich A. Kittler und ders. (Hg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt a.M. 1977, S. 381–407, hier S. 381. Dieses Schreibverfahren erklärt Turk wie folgt: »Kafka spielt mit der Erwartung des Lesers. Er erfüllt die Erwartung, die auf eine Durchbrechung des Erwartungshorizontes geht, indem er sie auf eine sublimen Weise nicht erfüllt. Sein Schreiben versteht sich als ›betrügen ... ohne Betrug« (ebd., S. 382f. [Hervorhebung im Original]).
- 62 Vgl. Gerhard Neumann: »Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt«. Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie, in: ders.: Kafka-Lektüren, Berlin und Boston 2013 [zuerst 2002], S. 124–155. Neumann sieht eine erste Besonderheit der Poetologie Kafkas darin, »daß er die ehrwürdige, bis in die Antike zurückreichende Metapher von der ›Geburt‹ des Kunstwerks aus dem Künstler [...] auf das Spiel zwischen realer Korporalität und Sprachproduktion bezieht« (ebd., S. 143). Vgl. dazu auch ders.: Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas *Landarzt*-Band, in: ders.: Kafka-Lektüren, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1982], S. 99–123. Dort betrachtet Neumann den »körpernahen Schreibstrom des Manuskripts« (ebd., S. 112) in der Kafka'schen Konzeption »auf dem Hintergrund der Legitimation durch ›Zeugung‹, also der durch den Körper geregelten Kommunikation: durch ›generatio‹« (ebd., S. 113); dabei erscheine »das Thema auktorialer Selbstlegitimation« speziell etwa mit dem *Hungerkünstler*-Band »als Verantwortung der Kunst allein aus dem Körper dessen, der sie hervorbringt.« (Ebd., S. 114) Mehrere von Kafkas Werken präsentieren Neumann zufolge in diesem Sinn »Kunstübungen antiklassischer Prägung, einer nicht mehr von der Idee, sondern vom Körper her beglaubigten Schrift« (ebd., S. 119).

3 Eis und Wüste

- 63 Die »zwei Pferde, mächtige flankenstarke Tiere schoben sich hintereinander, die Beine eng am Leib, die wohlgeformten Köpfe wie Kamele senkend, nur durch die Kraft der Wendungen ihres Rumpfes aus dem Türloch, das sie restlos ausfüllten. Aber gleich standen sie aufrecht, hochbeinig, mit dicht ausdampfendem Körper.« (D 253 f.) Auf die Ähnlichkeit dieser Schilderung mit einem »Geburtsvorgang« verweist auch Jahraus, a. a. O., S. 352. So wie die Erscheinung der Pferde gleicht ebenfalls das plötzliche Auftauchen des Pferdeknechts einer grotesken nächtlichen Geburt. Zunächst ist er »zusammengekauert« wie ein Ungeborenes, bevor er – buchstäblich »über Nacht« sodann um etliche Monate gealtert – wie ein Säugling »auf allen Vieren« in die Welt der Erzählung hineinkriecht oder -krabbelt, was nicht einer makaber anmutenden komischen Note entbehrt: »Ein Mann, zusammengekauert in dem niedrigen Verschlag, zeigte sein offenes blauäugiges Gesicht. ›Soll ich anspannen?‹ fragte er, auf allen Vieren hervorkriechend.« (D 253)
- 64 Hier können lediglich einige Schlaglichter angedeutet werden, die in größerem Zusammenhang auszumessen sind. Ein paar wenige Exempel aus dem Energiefeld von Nacht, Tod und Schöpfung mögen an dieser Stelle genügen. So äußert Kafka in einem Brief vom 26. Juni 1913 aus Prag an Felice Bauer in Berlin (B II 220–222) über sein nächtliches, von einer Aura des Todes umfangenes Schreiben: »Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschiedenheit nicht ›wie ein Einsiedler‹ das wäre nicht genug, sondern wie ein Toter. Schreiben in diesem Sinne ist ein tieferer Schlaf also Tod und so wie man einen Toten nicht aus seinem Grabe ziehen wird und kann, so auch mich nicht vom Schreibtisch in der Nacht.« (B II 221) Im Oktavheft E vom August/September 1917 heißt es enigmatisch: »Nur die Nacht ist die Zeit der eindringenden Dressur.« (N I 416) Wenig später folgen im Oktavheft F vom September/Oktober 1917 verschiedene Variationen über »Nacht« und »Sarg« (N I 420). Unter dem Druck von Fürchten lösen sich indessen die Grenzen der Nacht selbst auf. Zu Beginn von Oktavheft G, der »Orgie beim Lesen der Erzählung im Juden« (N II 30; siehe 3.1) nur um ein paar Einträge vorausgehend, notiert Kafka unter dem Datum vom 18. Oktober 1917: »Furcht vor der Nacht, Furcht vor der Nicht-Nacht.« (N II 29) Dass diese Notiz in der Handschrift vom Autor mehrfach durchgestrichen und damit ihrerseits zu einer gespenstischen Existenz zwischen Sein und Nicht-Sein verdammt wurde, veranschaulichen die Transkription und das Faksimile aus der *Historisch-Kritischen Ausgabe* (O7 4f.).
- 65 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in: ders.: Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst 1927], S. 57–67, hier v. a. S. 59f.
- 66 Ebd., S. 59.
- 67 Siegfried Kracauer: Franz Kafka. Zu seinen nachgelassenen Schriften, in: ders.: Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst 1931], S. 363–373, hier S. 369.
- 68 Einige Ansätze zu Kafkas Debütband liefern Hans Jürgen Scheuer, Justus von Hartlieb, Christina Salmen und Georg Höfner (Hg.): Kafkas *Betrachtung*.

- Lektüren, Frankfurt a.M. u.a. 2003. Neuere Ansätze bieten Harald Neumeier und Wilko Steffens (Hg.): Kafkas *Betrachtung* (= Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 1), Würzburg 2013.
- 69 Holger Steinmann bespricht »die – unmögliche – Festschreibung von ›Innen‹ und ›Außen‹« als ein Grundproblem der *Betrachtung*; dieses Problem untersucht er anhand einer Detailanalyse »des Titels *Betrachtung* und eines Satzes aus *Kinder auf der Landstraße* (›Vor dem Gitter hörte es nicht auf.)« Holger Steinmann: »Vor dem Gitter hörte es nicht auf.« Zur Konstituierung und Suspendierung von Innen und Außen in Franz Kafkas *Betrachtung*, in: Harald Neumeier und Wilko Steffens (Hg.): Kafkas *Betrachtung* (= Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 1), Würzburg 2013, S. 287–293, hier S. 287 und S. 288. Steinmann geht dabei auch auf mit dem Visuellen verbundene Begriffe wie die »*contemplatio*« (ebd., S. 288) ein.
- 70 Alle Texte des *Betrachtung*-Bands werden hier und im Folgenden zit. nach den *Drucken zu Lebzeiten* (D), da nicht alle handschriftlich überliefert sind.
- 71 Vgl. Franz Kafka: *Betrachtung*, Leipzig 1913 [erschienen 1912], S. 27–31.
- 72 Vgl. ebd.
- 73 Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen 2006 [zuerst 1927], S. 129 [Hervorhebungen im Original].
- 74 Möglicherweise ließe sich das Fenster auch als ein allgemeineres Motiv der Zeit, in einem breiteren Epochenkontext analysieren. Eric Jarosinski weist etwa auf die zentrale Bedeutung von Fenstern und speziell von Schaufenstern im journalistischen Werk Joseph Roths ab den 1920er Jahren hin. Sie spielen nach Jarosinski »eine Schlüsselrolle für die kritische Untersuchung der Moderne in Joseph Roths journalistischen Werken. Sie dienen als Inbegriff sowohl der neuen Möglichkeiten der Darstellung als auch der entsprechenden Herausforderungen, die sie dem kritischen Wahrnehmen entgegenzusetzen.« Eric Jarosinski: Was ich *nicht* sehe. Zum offensichtlichen Unsichtbaren in Joseph Roths journalistischem Werk, in: Thomas Eicher (Hg.): *Joseph Roth und die Reportage*, Heidelberg 2010, S. 127–150, hier S. 128.
- 75 Vgl. dazu DA 71.
- 76 Kurz vor der eingangs zitierten Notiz Kafkas zur Wüste als paradoxem Spannungsfeld zwischen Freiheit und Unfreiheit des Willens (siehe oben) vermerkt er an demselben Tag, dem 22. Februar 1918, im Oktavheft H: »Die Kontemplation und die Tätigkeit haben ihre Scheinwahrheit, aber erst die von der Kontemplation ausgesendete oder vielmehr die zu ihr zurückkehrende Tätigkeit ist die Wahrheit.« (N II 94) Zur Manuskriptfassung dieses Vermerks vgl. O8 50–53.
- 77 Einer Tagebucheintragung vom 27. Januar 1922 zufolge sieht Kafka den »Trost des Schreibens« im »Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird« (T 892). Siehe zu diesen grundlegenden Konflikten Kafka'schen Künstlertums ferner Kap. 7.1.

4 Der Klang der Schrift Zum Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten

4.1 Visuelles und Auditives im literarischen Kontext

Obwohl Literatur buchstäblich ein rein visuelles Phänomen darstellt und allein das Auge, nicht das Ohr am Leseprozess beteiligt ist, werden literarische Schriftprodukte dennoch vielfach gerade nicht in visuellen, sondern in auditiven Kategorien beschrieben: Wir reden vom bestimmten »Ton« eines Autors oder einer Autorin, dem »Klang« ihrer Sprache, ihrem besonderen »Sound«.

Michel de Certeau erinnert in seinen Überlegungen zur Schrift- und Lesekultur daran, dass das Lesen auf seiner elementarsten Ebene erst seit rund drei Jahrhunderten zu einer bloßen Bewegung des Auges geworden sei und dass das stille oder halblaute Lesen eine moderne Erfahrung bilde, die jahrtausendlang unbekannt war.¹ Mit de Certeau ließe sich schließen, dass beim Lesen quasi immer mental das gesprochene Wort nach- oder mithalt, dass im Kopf der Lesenden auch beim stillen Lesen eine literarische Klangwelt entsteht, dass wir in Gedanken also gewissermaßen immer laut oder halblaut lesen und aus dem Grund auch vom besagten »Klang« eines Werks reden können.

Dieser Klang ist allerdings bisweilen eine diffuse Angelegenheit. In seinem Buch über Émile Zola charakterisiert Michel Serres den jeweiligen sprachlichen Ton oder Stil eines Autors bzw. einer Autorin als »eine spezifische Klangwolke« – ein Gedanke, den auch Rainer Guldin in seiner Kulturgeschichte der Wolken aufgreift.²

Auf einer ganz anderen, nämlich sehr viel konkreteren Ebene zu verorten sind solche akustischen Phänomene, die in einem literarischen Text selbst evoziert oder beschrieben werden, zum Beispiel das in einem Roman geschilderte Läuten einer Kirchenglocke, das imaginativ an den Gehörsinn der Lesenden appelliert, das aber nichtsdestotrotz rein schriftsprachlich, also visuell kommuniziert wird. Es handelt sich bei solchen Elementen sozusagen um ein visuell vermitteltes Auditives. Man könnte sie vor dem Hintergrund von Roman Ingardens epistemologisch-ästhetischer Theorie auch im Sinne einer »Konkretisation« des literarischen Kunstwerks durch die Lesenden verstehen.³ Diese literarischen Elemente können sicher durchaus banal wirken, sie können aber unter einer Losung wie der vom »Klang der Schrift« eben

4 Der Klang der Schrift

auch in das grundlegende Spannungsfeld des reflexiven Verhältnisses von Visuellem und Auditivem bei der Produktion und Rezeption eines literarischen Werks einbezogen werden.⁴

4.2 Klang und Klangentzug bei Kafka

Im Gesamtwerk Franz Kafkas kommen akustische Phänomene, wenn man sich die Texte daraufhin einmal genauer ansieht, an unzähligen Stellen vor.⁵ Zugleich wird die auditive bei Kafka stets mit einer visuellen Ebene verbunden. Das haben Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Kafka-Buch zumindest angedeutet, wenn sie auf eine Opposition zwischen einem sonoren Block und einer visuellen Erinnerung bei Kafka verweisen.⁶ Immer wieder werden in Kafkas Werk Ereignisse des Hörens mit Ereignissen des Sehens konfrontiert. Auditives und Visuelles treten hier in ein wechselseitig verknüpft, aber konfligierendes Verhältnis zueinander, das sich zuletzt auch im Spannungsfeld einer immanenten Reflexion des literarischen Produktions- und Rezeptionsakts deuten lässt.

Das Schloß

Der Klang ist tatsächlich omnipräsent bei Kafka. Abgesehen von der vielfachen und ausgiebigen Thematisierung von Musik oder Gesang in seinen Texten betrifft das auch einige kleinere, zunächst unscheinbarere Elemente. Eines der wohl prägnantesten unter ihnen stellt das Geräusch der Telefone aus dem 1922 entstandenen *Schloß*-Roman dar, das Gerhard Neumann zu jenem merkwürdigen Bereich der Musikalität zählt, in dem »Kafka die Musik mit den technischen Kommunikationsmedien seiner Zeit konfrontiert«.⁷

Das telefonische Klangereignis im *Schloß* baut sich zugleich zu einem ganzen Klangsystem aus. Es ist allerdings ein hermetisches Mediensystem, das keine eigentliche Kommunikation mit der Außenwelt ermöglicht. Im Roman sagt der Vorsteher zu K.:

Im Schloß funktioniert das Telephon offenbar ausgezeichnet; wie man mir erzählt hat wird dort ununterbrochen telephoniert, was natürlich das Arbeiten sehr beschleunigt. Dieses ununterbrochene Telephonieren hören wir hier in den hiesigen Telephonen als Rau-

schen und Gesang, das haben Sie gewiß auch gehört. Nun ist aber dieses Rauschen und dieser Gesang das einzige Richtige und Vertrauenswerte, was uns die hiesigen Telephone übermitteln, alles andere ist trügerisch. (S 116)

Da die Beamten nur aus »Scherz« und zur Zerstreuung auf Anrufe von außerhalb reagieren (S 116) und man grundsätzlich, wenn überhaupt, eine andere Person erreicht als die man angerufen hat (S 116f.), stellt das akustische Übertragungsnetz des Telefons aus dem *Schloß*-Roman ein groteskes, nach außen gestörtes Kommunikationsmodell dar.

Der Bau

Eine zentrale Rolle spielen akustische Phänomene in Kafkas später, gegen Ende 1923 entstandener, unvollendeter Erzählung *Der Bau* (N II 576–632). Meint das erzählende Ich dort gegen Anfang: »Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille« (N II 579), so wird die Ruhe bald durch »ein an sich kaum hörbares Zischen« gestört (N II 606), das fortan die Bemühungen des Ichs und den weiteren Verlauf der Erzählung bestimmt. Das Ich versucht, »das zischende Geräusch« zu lokalisieren, also seinen Ursprung aufzuspüren, und es zum Verstummen zu bringen: »Ich werde genau horchend an den Wänden meines Ganges durch Versuchsgrabungen den Ort der Störung erst feststellen müssen und dann erst das Geräusch beseitigen können.« (N II 606) Diese Arbeit ist für das Ich »die dringendste, es soll still sein in meinen Gängen.« (N II 606) Es gelingt ihm jedoch nicht, die Quelle der auditiven Störung ausfindig zu machen, geschweige denn die Störung zu beheben: »Ich komme gar nicht dem Ort des Geräusches näher, immer klingt es unverändert dünn in regelmäßigen Pausen, einmal wie Zischen, einmal eher wie Pfeifen.« (N II 607)⁸ Die Art des Geräuschs treibt das Ich zu unterschiedlichsten Spekulationen über dessen Ursprung oder Urheber, über den »Zischer« (N II 622) oder auch noch über »die Möglichkeit, daß es zwei Geräuschcentren gab« (N II 609). Schließlich macht das Geräusch den Bau nahezu unbewohnbar für das Ich. »Tiefe Stille« herrscht allein »an der Moosdecke« (N II 621). So bewirkt das Geräusch eine »völlige Umkehrung der Verhältnisse im Bau, der bisherige Ort der Gefahr ist ein Ort des Friedens geworden, der Burgplatz aber ist hineingerissen worden in den Lärm der Welt und ihrer Gefahren.« (N II 621)

Großer Lärm

Der Lärm ist titelgebend für einen anderen Text Kafkas, nämlich für sein nach dem 5. November 1911 im Tagebuch notiertes und im Oktoberheft 1912 der *Herderblätter* veröffentlichtes kurzes Prosastück *Großer Lärm*. In einem Brief an Felice Bauer vom 7. November 1912 schreibt Kafka, das Prosastück biete eine »Darstellung der akustischen Verhältnisse unserer Wohnung« und diene »zur wenig schmerzlichen öffentlichen Züchtigung meiner Familie« (zit. nach DA 540). In *Großer Lärm* (D 441f.) schildert ein Ich die Klangarchitektur einer Wohnung und berichtet von den als penetrant und störend empfundenen Geräuschen der Familie: »Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung. Alle Türen höre ich schlagen, durch ihren Lärm bleiben mir nur die Schritte der zwischen ihnen Laufenden erspart, noch das Zuklappen der Herdtüre in der Küche höre ich.« (D 441) Auch in diesem Text wird inmitten der Geräuschkulisse »ein Zischen« beschrieben:

Der Vater durchbricht die Türen meines Zimmers und zieht im nachschleppenden Schlafrock durch, aus dem Ofen im Nebenzimmer wird die Asche gekratzt, Valli fragt, durch die Vorzimmer Wort für Wort rufend, ob des Vaters Hut schon geputzt ist, ein Zischen, das mir befreundet sein will, erhebt noch das Geschrei einer antwortenden Stimme. (D 441)

Am Ende des Textes wird dieses Zischen zur Tierfiguration umgewendet und kehrt in der Vorstellung des nunmehr auf das Ich selbst bezogenen Schlangenhaften wieder: Nachdem der Vater gegangen ist, »beginnt der zartere, zerstreutere, hoffnungslosere Lärm« (D 441), und das Ich fragt sich schließlich, »ob ich nicht die Türe bis zu einer kleinen Spalte öffnen, schlangengleich ins Nebenzimmer kriechen und so auf dem Boden meine Schwestern und ihr Fräulein um Ruhe bitten sollte.« (D 441f.)

Zugleich deutet das Prosastück *Großer Lärm* an, dass neben dem Lärm jedoch auch das, was eben nicht zu hören ist, was sich dem Gehör und der auditiven Wahrnehmung entzieht, von Belang und von besonderer Bedeutung ist. Darauf verweisen bereits die zwar namentlich erwähnten, aber eben nicht zu vernehmenden »Schritte« sowie das zitierte – durch das »noch« (als »weder noch« oder »sogar noch«) allerdings sprachlich ambivalent gehaltene – »Zuklappen der Herdtüre«: »Alle Türen höre ich schlagen, durch ihren Lärm bleiben mir nur die Schritte der zwischen ihnen Laufenden erspart, noch das Zuklappen der Herdtüre in der Küche höre ich.« (D 441)

Die Verwandlung

An die akustische Architektur aus *Großer Lärm* erinnert in unbestimmter Weise die auditive Anlage der Wohnung in Kafkas bekannter, gegen Ende 1912 entstandener und erstmals 1915 erschienener Erzählung *Die Verwandlung* (D 113–200). Zu Beginn ist Gregor Samsa, der sich »zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt« findet (D 115), noch vor den Blicken seiner Familie geschützt. Da sich Gregor in seinem Zimmer eingesperrt hat und er die Tür nicht öffnet, können die übrigen Familienmitglieder ihn zunächst nicht sehen. Stattdessen entspinnt sich eine auditive Kommunikation mit ihnen durch die verschlossene Tür und unter vollständiger Aussparung jedes Augenkontakts: Zu beiden Seiten des Zimmers klopfen und rufen nacheinander seine Mutter und sein Vater an der Tür, worauf sich seine Schwester durch die andere Tür hindurch nach ihm erkundigt (vgl. D 119f.). Repräsentativ für seinen verwandelten Zustand ist bei der Kommunikation mit der Mutter die veränderte Stimme, die Gregor beim Hören auf sich selbst bestürzt:

Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine frühere war, in die sich aber, wie von unten her, ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sie im Nachklang derart zu zerstören, daß man nicht wußte, ob man recht gehört hatte. (D 119)

Die entstellte, vom Selbst entfremdete, merkwürdig zwischen Menschenstimme und »Piepsen« zerrissene oder gespaltene Stimme, die zugleich »seine frühere« und eine neue ist, bezeichnet die akustische Artikulation jenes Fremden, das sich in der Verwandlung des Ichs ereignet hat. Sie bildet das auditive Gegenstück zum fremdartigen Anblick, der sich dem Protagonisten ganz am Anfang der Erzählung, gleich nach seinem Aufwachen geboten hatte. »Gregors Wahrnehmung seines desartikulierten Körpers«⁹ verläuft dort nämlich in penetranter Deutlichkeit über den visuellen Kanal:

Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. (D 115)

4 Der Klang der Schrift

Dass zumal die auditive Wahrnehmung im weiteren Verlauf der Erzählung allerdings noch eine große Rolle spielt, vermag beispielhaft eine Schilderung aus der Mitte des Textes zu belegen, die sich an Gregors Überlegung anschließt, seine Schwester im kommenden Jahr »auf das Konservatorium zu schicken« (D 152), und die rein exemplarisch das Gewicht von Hören, Horchen, Geräuschen und Verstummen innerhalb des familialen Kommunikationsgefüges der Verwandlungsgeschichte dokumentiert:

Solche in seinem gegenwärtigen Zustand ganz nutzlose Gedanken gingen ihm durch den Kopf, während er dort aufrecht an der Türe klebte und horchte. Manchmal konnte er vor allgemeiner Müdigkeit gar nicht mehr zuhören und ließ den Kopf nachlässig gegen die Tür schlagen, hielt ihn aber sofort wieder fest, denn selbst das kleine Geräusch, das er damit verursacht hatte, war nebenan gehört worden und hatte alle verstummen lassen. (D 153)

In der Strafkolonie

Eine spezielle Bedeutung erlangt in Kafkas Werk das stille und auf ein bestimmtes auditives Element konzentrierte Hören: das explizite Horchen, das im Vorangegangenen bereits gelegentlich angeklungen ist und das in verschiedensten Texten vorkommt. Auch dort, wo man es vielleicht weniger vermutet, können sich Spuren davon verbergen. Zumindest kurz erwähnt werden sollte in einer Darstellung zu *Schrift und Medialität* bei Kafka seine wohl im Herbst 1914 entstandene, 1919 in Buchform veröffentlichte Erzählung *In der Strafkolonie* (D 201–248), die eine groteske Form apparativen, durch die grausame Intervention einer ingenüösen Maschine bewerkstelligten Schreibens auf den Körpern der Delinquenten vorführt: eine brutale Fantasie von Schrift, die den auktorialen Inskriptionen auf Papier ein technifiziertes, durch die Apparatur bewirktes Einritzen in die Haut des Subjekts gegenüberstellt, das die übertretenen Gesetze mit an einer Egge befestigten Nadeln »immer tiefer« in den Leib der Verurteilten einschreibt (D 219). Unmerklich fügt sich sogar dieser Akt in ein auditives Dispositiv ein. In der Erzählung bemerkt der Offizier über den Vorgang der Einschreibung:

Wie still wird dann aber der Mann um die sechste Stunde! Verstand geht dem Blödesten auf. Um die Augen beginnt es. Von hier aus verbreitet es sich. Ein Anblick, der einen verführen könnte, sich mit unter die Egge zu legen. Es geschieht ja nichts weiter, der Mann

fängt bloß an, die Schrift zu entziffern, er spitzt den Mund, als horche er. Sie haben gesehen, es ist nicht leicht, die Schrift mit den Augen zu entziffern; unser Mann entziffert sie aber mit seinen Wunden. (D 219f.)

Neben den visuellen Aspekten (»Augen«, »Anblick«, »gesehen«) liegt ein sonderbarer Akzent auf der gesteigerten, gleichsam das gesamte Gehör beanspruchenden Aufmerksamkeit des Mannes: Seine Besinnung auf die Schrift ähnelt einem auditiven Akt und erweckt den Eindruck, »als horche er.« Hier tritt die sprachliche und gedankliche Verwandtschaft von Horchen und Gehorchen mit aller Vehemenz zutage. Zwischen judikativer Folgsamkeit und auditiver Empfänglichkeit hat der Verurteilte im doppelten Sinn »gehört«. Im Hören auf den Gesetzestext erfährt das Subjekt zu guter Letzt, was Gehorsam heißt. Währenddessen ist die Reaktion des Reisenden auf die Ausführungen des Offiziers mitten »im Lärm«, den die Maschine produziert (D 218), von einer Spaltung der Sinne, einer Disjunktion zwischen Sehen und Hören, Auge und Ohr gekennzeichnet: »Der Reisende hatte das Ohr zum Offizier geneigt und sah, die Hände in den Rocktaschen, der Arbeit der Maschine zu.« (D 220)

Das Schweigen der Sirenen

Ebenso wichtig wie der Klang ist gerade auch das Fehlen von Klang, der Klangentzug in Kafkas Texten. In der visuell-auditiven Spannung erscheint er als klanglose Visualität, als reines Sehen ohne Ton. Hier soll zu zeigen versucht werden, in welcher Weise das Konfliktfeld von Klang und Klangentzug, von Ton und Tonverweigerung und damit auch von Auditivem und Visuellem eine spannungsvolle Grundkonfiguration von Kafkas literarischem Schreiben darstellt.

Ein schönes Beispiel für einen solchen Klangentzug bietet der am 23. Oktober 1917 notierte und später als *Das Schweigen der Sirenen* betitelte Text Kafkas über die Idee des Odysseus, sich selbst, statt seinen Gefährten mit Wachs die Ohren zu verstopfen, um den Gesang der Sirenen nicht zu hören (N II 40–42). Die vielfach verschachtelte Crux ist, dass die Sirenen vor Odysseus tatsächlich schweigen: »Nun haben«, heißt es im Text, »die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Verstummen gewiß nicht.« (N II 40) Gerade dieses

4 Der Klang der Schrift

»Verstummen« nimmt Odysseus, zumindest nach einer ersten Deutungsmöglichkeit, jedoch nicht wahr. Die im Spannungsraum von Auditivem und Visuellem paradoxe Situation gipfelt in der Formulierung:

Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen und nur er sei behütet es zu hören, flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihn erklangen. (N II 41)¹⁰

Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse

Um einen Gesang dreht sich auch das Geschehen von Kafkas sehr später, 1924 entstandener und erschienener Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (D 350–377). An dieser Stelle kommt es allerdings weniger auf eine detaillierte Auseinandersetzung mit der textinternen »Macht des Gesangs«¹¹ als lediglich auf einen bewusst rudimentären und cursorischen Hinweis zum intrikaten Verhältnis von Sehen und Hören in der Erzählung an. Die Darbietung der Protagonistin erfordert laut dem Erzähler sowohl eine Einbeziehung des Ohrs als auch des Auges, wobei sich einerseits eine Überschneidung mit der aus *Die Verwandlung* bekannten piepsenden oder pfeifenden Stimme des Tiers ergibt und andererseits noch einmal das mehrfach angetroffene Horchen produktiv wird:

Stellt man sich recht weit von ihr hin und horcht, oder noch besser, läßt man sich in dieser Hinsicht prüfen, singt also Josefine etwa unter andern Stimmen und setzt man sich die Aufgabe, ihre Stimme zu erkennen, dann wird man unweigerlich nichts anderes heraushören, als ein gewöhnliches, höchstens durch Zartheit oder Schwäche ein wenig auffallendes Pfeifen. Aber steht man vor ihr, ist es doch nicht nur ein Pfeifen; es ist zum Verständnis ihrer Kunst notwendig, sie nicht nur zu hören sondern auch zu sehn. (D 352)

Ohne tiefer in die Interpretation der einzelnen Texte einzusteigen, mögen die hier zusammengetragenen, zugegebenermaßen sehr verstreuten und sporadischen Notizen genügen, um die Dominanz des auditiven Paradigmas auch und gerade in Kombination mit dem visuellen bei Kafka zumindest anzudeuten.

4.3 Visuelles und Auditives in *Ein Landarzt* und *Vom jüdischen Theater*

Im weiteren Zusammenhang soll auf einen Text Kafkas eingegangen werden, in dem die visuelle und auditive Situation nicht so offensichtlich ist, aber doch eine zentrale und auch für die Textorganisation entscheidende Rolle spielt. Es ist die Erzählung *Ein Landarzt* (D 252–261), die Kafka vermutlich um die Jahreswende 1916–1917 niedergeschrieben hat und die erstmals 1918 erschienen ist.¹² Sie liefert ein gutes Beispiel für die Relevanz und die Ubiquität von Klang und Klangentzug in Kafkas Œuvre überhaupt, auch dort, wo sie eben nicht so offenkundig ist. Im Folgenden soll eine visuell-auditive Lektüre der Erzählung vorschlagen werden.

Die Handlung wirkt absonderlich: Ein Landarzt wird in der Kälte der Nacht zum Haus eines Patienten gerufen, weiß aber nicht, wie er ohne Pferd dorthin kommen soll; auf wundersame Weise taucht nun ein Pferdeknecht mitsamt Pferden aus seinem Schweinestall auf; in Windeseile findet sich der Landarzt im Haus seines Patienten wieder und muss sein Dienstmädchen Rosa daheim mit dem Pferdeknecht zurücklassen; der Arzt befindet den Patienten zunächst als kerngesund, dann als sterbenskrank; er kann den Jungen nicht heilen, wird von der Familie ausgezogen und zu ihm ins Bett gelegt; schließlich flüchtet er, über Nacht gealtert, mit seinen Pferden, die nun so langsam sind, wie sie vorher schnell waren, in den ewigen Winter hinein, ohne je zu Hause anzukommen.

Die gesamte Handlung des Textes wird von einem akustischen Signal eröffnet: Als der Arzt im Haus des Patienten angekommen ist, meint er, »man hat mich wieder einmal unnötig bemüht, daran bin ich gewöhnt, mit Hilfe meiner Nachtglocke martert mich der ganze Bezirk« (D 257). Es ist gerade dieses zumindest etwas eigenartige Kommunikationsmedium der »Nachtglocke«, das den gesamten Raum der Handlung öffnet, genauer gesagt: Es ist der Klang dieser Nachtglocke, der die ganze Erzählung erst in Gang setzt.¹³

Allerdings scheint dieses Medium nicht recht zu funktionieren. Am Ende der Erzählung, wo der Landarzt mit seinen Pferden durch eine endlose Winterlandschaft irrt, kommt er noch einmal auf die »Nachtglocke« zurück. Der letzte Satz des Textes lautet: »Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.« (D 261) Zwar ist der Junge wohl tatsächlich krank, insofern kann also eigentlich nicht von einem »Fehlläuten« die Rede sein. Auf einer anderen Ebene bewahrheitet sich diese Diagnose aber schließlich doch, nämlich dann, wenn man das »Fehlläuten« auf die gestörte Verbindung der Zeichensysteme wie der Personenkommunikation

4 Der Klang der Schrift

in diesem Text bezieht. Denn mit dem Klang der Nachtglocke öffnet sich in der Erzählung nicht allein ein Raum der befremdlichen Handlung und der Absonderlichkeit, sondern, wie es hier zu zeigen gilt, auch ein Raum der gescheiterten Kommunikation und der Klangverweigerung.

Die Erzählung *Ein Landarzt* ist nicht zuletzt auch ein Text über das Sehen und das Hören. Das zeigt sich schon an der Stelle, wo der Arzt sein Dienstmädchen Rosa allein mit dem Pferdeknecht zurücklässt und zum Haus des Patienten verschwindet. Nachdem der Knecht Rosa ins Gesicht gebissen hat, fordert er den Landarzt auf, in die Kutsche einzusteigen; er selbst aber bleibe dort, sagt der Knecht, »ich bleibe bei Rosa.« (254) Rosa freilich gefällt das nicht. Im Text lautet es aus der Perspektive des Arztes in einer Schilderung, welche die Prägnanz der visuellen und der auditiven Ebene in der Erzählung deutlich macht:

»Nein«, schreit Rosa und läuft im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus; ich höre die Türkette klirren, die sie vorlegt; ich höre das Schloß einspringen; ich sehe, wie sie überdies im Flur und weiterjagend durch die Zimmer alle Lichter verlöscht, um sich unauffindbar zu machen. (D 254)

Auch die abrupte Abfahrt des Arztes kehrt die Signifikanz von Sehen und Hören, von »Augen und Ohren« in diesem Text hervor. Sie wird ebenso wie die gesamte Handlung abermals von einem akustischen Signal eingeleitet, nämlich von dem Ruf und dem Klatschen des Knechts, und stellt damit eine *Mise en abyme* des akustischen Resonanzraums der Erzählung dar, in die sie eingelagert ist. Im Text heißt es über den Knecht:

»Munter!« sagt er; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt. (D 254f.)

Dieses »Sausen« bezeichnet in der medialen Eigenlogik der Erzählung einen sonderbaren Kommunikationskanal, der die beiden für den Text zentralen Sinne, den Sehsinn und den Gehörsinn, ebenso kurzschließt wie die räumliche Distanz zwischen den Häusern des Arztes und des Patienten, die in der topografischen Anlage der Erzählung doch immerhin, wie es heißt, »zehn Meilen« auseinanderliegen (D 252), die aber durch den Kanal des Sausens unmittelbar miteinander kurzgeschlossen werden. Im Text lautet es über dieses »Sausen«: »Aber auch das nur einen Augenblick, denn, als öffne sich

unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken, bin ich schon dort« (D 255). In diesem Kurzschluss erhält das in der Schilderung evozierte »Sausen« schließlich einen dritten Sinn, der sich zum Sehsinn und Gehörsinn hinzugesellt und auf die räumliche Fortbewegung, die sausende Fahrt des Arztes zu beziehen ist.

Der Text arbeitet an einer Pluralisierung und Diffusion des einen Sinns zu verschiedenen Sinnen: dem Sehsinn, dem Gehörsinn, aber auch dem räumlichen Sinn und Unsinn der Reise des Arztes zum Patienten. Ein klarer, eindeutiger Sinn ist aus Kafkas *Landarzt*-Erzählung ganz sicher nicht zu destillieren, dafür aber eine Multiplikation und Diffusion der Sinne, auch in der Hinsicht einer Ausstrahlung oder Zerstreuung in ein plurales »Sausen« der simultanen und konfligierenden Bedeutungen. Das für den Text konstitutive »Sausen« stellt so etwas wie das Grundrauschen der Erzählung dar. Man könnte es mit der erwähnten Wolke Michel Serres' vergleichen: Serres beschreibt eine solche Wolke im Allgemeineren sowie auch im besonderen Zusammenhang der historischen Entwicklung von Wissenschaft und Technik als ein diffuses Gebilde, dessen Ränder unscharf sind, das über eine variable Dichte und Streuung verfügt sowie sich in zufälligen Stationen bewegt und verwandelt.¹⁴ Es ist offensichtlich, dass ein solches Gebilde keinen fixen, unveränderlichen Sinn und erst recht keine Eindeutigkeit zulässt. In seinem Kurzschlusscharakter ließe sich dieses Kafka'sche Grundrauschen auch mit dem *White Noise*, mit dem weißen Rauschen vergleichen, das als zufälliges, unvorhersehbares und nicht zu beseitigendes Phänomen in Übertragungskäufen auftritt und das von der Stochastik verwendet wird, um unkorrelierte und aleatorische Störungen in einem Modell zu beschreiben.

Es kommen noch viele weitere akustische Ereignisse in der *Landarzt*-Erzählung vor, bei denen es vielfach darum geht, dass bzw. ob etwas gehört wird – oder eben nicht. Der Junge bittet den Arzt: »Doktor, laß mich sterben.« Ich sehe mich um; niemand hat es gehört; die Eltern stehen stumm vorgebeugt und erwarten mein Urteil; die Schwester hat einen Stuhl für meine Handtasche gebracht.« (D 255) Wie hier fällt die Familie des Jungen insgesamt vor allem durch ihre Stummheit auf. Die akustische Kulisse der wortlosen Szenen im Haus speist sich allein aus zwei Elementen. Es sind erstens die diffusen Gesänge des eingetroffenen »Schulchor[s]« (D 259), deren erster, wie es ausdrücklich heißt, schon bald »verstummt« (D 259) und deren zweiter, zum Schluss verklingender in Analogie zum »Fehlläuten der Nachtglocke« als »irrtümliche[r] Gesang« bezeichnet wird (D 261). Es ist zweitens das ebenso sinnfreie Wiehern der Pferde, die »jedes durch ein Fenster den Kopf stecken« (D 256). Es sind semantisch leere oder zumindest diffuse akus-

tische Signale, welche die stummen Szenen in der Familie beschallen. Die Figurenartikulation erfolgt dabei lediglich über sprachlose Zeichen und Gesten.¹⁵ Der Landarzt meint: »Die Mutter steht am Bett und lockt mich hin; ich folge und lege, während ein Pferd laut zur Zimmerdecke wiehert, den Kopf an die Brust des Jungen« (D 256). Ähnlich wie dies Peter-André Alt an Kafkas Erzählung *Ein Brudermord* gezeigt hat,¹⁶ erinnern auch die Szenen in der Familie aus dem *Landarzt* an das Auftreten von Schauspielern im Stummfilm zu Kafkas Zeit. Im *Landarzt* lässt sich ein ebensolches stummfilmästhetisches kinematografisches Erzählen beobachten. An einer Stelle heißt es vom Arzt:

Als ich aber meine Handtasche schließe und nach meinem Pelz winke, die Familie beisammensteht, der Vater schnuppernd über dem Rumglas in seiner Hand, die Mutter, von mir wahrscheinlich enttäuscht – ja, was erwartet denn das Volk? – tränenvoll in die Lippen beißend und die Schwester ein schwer blutiges Handtuch schwenkend, bin ich irgendwie bereit, unter Umständen zuzugeben, daß der Junge doch vielleicht krank ist [...], jetzt wiehern beide Pferde; der Lärm soll wohl, höhern Orts angeordnet, die Untersuchung erleichtern (D 257f.).

In der *Landarzt*-Erzählung stehen diese stummen filmästhetischen Szenen zugleich im Zeichen einer gestörten Kommunikation, die sich auch auf die interpersonale Verständigung auswirkt: »Rezepte schreiben ist leicht«, sagt der Landarzt, »aber im übrigen sich mit den Leuten verständigen, ist schwer.« (D 257) Als das ultimativ Unsagbare erscheint dabei die fürchterlich anzusehende, »handtellergroße Wunde« des Jungen (D 258), die der Arzt bei seiner Inspektion entdeckt. Die Reaktion auf dieses optische Horrorspektakel besteht bezeichnenderweise in einem semantisch leeren akustischen Signal: »Wer kann das ansehen«, fragt der Arzt, »ohne leise zu pfeifen?« (D 258)

In narrativer Hinsicht ist Kafkas Erzählung insgesamt von einer traumähnlich wirkenden,¹⁷ assoziativen Struktur geprägt. Die durch »die schauerliche Intensität der einzelnen Bilder« entstehenden »Vignetten des Schreckens« werden in einen »Strudel der Zusammenhanglosigkeit« gerissen, »der sie an dem Leser vorbeispült.«¹⁸ Diese assoziative Struktur äußert sich zugleich in einer traumähnlichen, lunarischen bzw. lunatischen Handlung. Nachdem der Arzt die »große Wunde aufgefunden« und dem Jungen diagnostiziert hat, »an dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde« (D 258), folgt schließlich eine kleine theatral anmutende Szene in der Familie des Kranken, die eine im wahrsten Sinn lunatische Assoziationskette etabliert und zugleich ein Kommunikationssystem der permanenten Verschiebung inszeniert. Im Text heißt es:

Die Familie ist glücklich, sie sieht mich in Tätigkeit; die Schwester sagt's der Mutter, die Mutter dem Vater, der Vater einigen Gästen, die auf den Fußspitzen, mit ausgestreckten Armen balancierend, durch den Mondschein der offenen Tür hereinkommen. (D 258)

Der »Mondschein« aus dieser theatralen Szene im Kleinen wirkt wie ein Signum der lunatischen, schlafwandlerischen, traumähnlichen Narration im Ganzen. Zugleich erinnert der Auftritt der Gäste, die »mit ausgestreckten Armen« hereinbalancieren, an eine Vorführung von Artisten wie etwa den Gauklern, Akrobaten und Equilibristen im Varieté, die Kafka schon in seinen frühen Tagebucheinträgen beschreibt und zeichnet¹⁹ und die signifikanterweise auch mit seinen Traumaufzeichnungen in Zusammenhang stehen.²⁰ Über ihre artistenähnliche Rolle hinaus werden die Gäste im *Landarzt* zudem zu einem absurden Publikum, das gekommen ist, um die Krankheit und die Wunde des Jungen zu bestaunen.

Die gesamte Szene lässt sich noch mit einem anderen Text Kafkas in Verbindung setzen, nämlich mit der im September/Okttober 1917 entstandenen Schrift aus dem Konvolut *Vom jüdischen Theater* (N I 430–436). Sie soll die Erinnerungen von Kafkas Freund Isaak Löwy nacherzählen, der Text ist aber auch als ein narratives Konstrukt Kafkas zu betrachten. Dort berichtet eine sonderbar kindlich wirkende Stimme von den »Erinnerungen an das jüdische Theater«, so heißt es, »mit seinen Dramen, seinen Schauspielern, seinem Publikum, sowie ich das alles in mehr als zehn Jahren gesehen, gelernt und mitgemacht habe« (N I 430).

Der Text *Vom jüdischen Theater* lässt sich mindestens in dreifacher Hinsicht mit der *Landarzt*-Erzählung verbinden. Erstens bringt auch er explizit eine »Wunde« zur Vorführung: Wie das Ich im Text ausdrücklich sagt, geht es bei seiner Darstellung des jüdischen Theaters darum, »den Vorhang zu heben und die Wunde zu zeigen.« (N I 430) Zweitens bietet das jüdische Theater ähnlich wie die Erzählung vom *Landarzt* eine hybride Mischung aus Erlebnisweisen verschiedener Sinneskanäle, ein Potpourri der Sinneswahrnehmungen wie der Kunstformen: »Gespielt hat man«, sagt das Ich über den Besuch des jüdischen Theaters, »ein komisches Drama mit Gesang und Tanz in sechs Akten und zehn Bildern« (N I 435); dabei ist es gerade diese konstitutive Heterogenität des jüdischen als eines »unreinen« Theater[s]«, wie es im Text heißt (N I 432), die den Berichtenden so anzieht, »war doch hier alles beisammen«, meint er, »Drama, Tragödie, Gesang, Komödie, Tanz alles beisammen, das Leben!« (N I 435) Drittens schließlich verlängert sich die theatrale Situation in der Schrift *Vom jüdischen Theater* über die eigentliche Auf-

4 Der Klang der Schrift

führung und ihre Beschreibung hinaus letztlich in den Text selbst und seine narrative Struktur hinein. Den Schluss des Berichts bildet ein Absatz, in dem sich der Junge vor dem Vater und der Familie für den heimlichen, verbotenen Besuch des jüdischen Theaters zu rechtfertigen hat. Dabei wirkt das Auftreten der Familie geradezu wie das von Schauspielern im Theater. Das Schlusstableau gestaltet sich zu einer theatralen Szene, die den Auftritten im *Landarzt* ähnelt: »Die Mutter faltet erschrocken die Hände«, heißt es im Bericht, »der Vater, ganz bleich, geht fortwährend im Zimmer auf und ab, mir krampft sich das Herz, wie ein Verurteilter sitze ich, ich kann den Schmerz meiner treuen frommen Eltern nicht ansehen.« (N I 436)

Das kindliche Ich aus Kafkas Schrift *Vom jüdischen Theater* wirkt nicht allein wie eine seltsam verschobene Neukonfiguration des kranken Jungen mit seiner dem Publikum zur Schau gestellten Wunde aus dem *Landarzt*, sondern darüber hinaus nimmt die *Landarzt*-Erzählung selbst strukturelle Anleihen bei einem medial und ästhetisch hybriden Modell wie unter anderem auch bei dem hier beschriebenen jüdischen Theater, die sich in die Darstellungsform wie in die narrative Situation der Erzählung hineinverlagern. Aufgrund der konstitutiven Heterogenität und Simultanität verschiedener Sinneswahrnehmungen und -kanäle ist gerade das wiederum aufschlussreich für eine Analyse Kafka'scher Narrativität im Spannungsfeld von Visuellem und Auditivem.

4.4 Literarhistorischer Bezug: Eine visuell-auditive Lektüre von Heinrich von Kleists *Bettelweib von Locarno*

Für Franz Kafkas visuell-auditive Schriftverfahren lassen sich zugleich literaturgeschichtliche Vorgänger aufspüren. Ein solcher Vorgänger ist Heinrich von Kleist. Kehren wir mit dieser diachronen Blickrichtung noch einmal zu der Szene aus Kafkas *Ein Landarzt* zurück, in der Rosas Reaktion auf die Ansage des Knechts, dass er allein mit ihr zurückbleibe, sowie die ruckartige Abfahrt des Wagens geschildert werden:

»Nein«, schreit Rosa und läuft im richtigen Vorgefühl der Unabwendbarkeit ihres Schicksals ins Haus; ich höre die Türkette klirren, die sie vorlegt; ich höre das Schloß einspringen; ich sehe, wie sie überdies im Flur und weiterjagend durch die Zimmer alle Lichter verlöscht, um sich unauffindbar zu machen. [...] »Munter!« sagt er [der Knecht]; klatscht in die Hände; der Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hau-

ses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt. (D 254f.)

Diese Schilderung erinnert in mehreren Bestandteilen an eine Szene aus Heinrich von Kleists erstmals 1810 erschienener Erzählung *Das Bettelweib von Locarno*. Gegen Ende der Erzählung wird der hastige Aufbruch der Marquise nach dem gemeinsam mit dem Marchese erlebten Spuk beschrieben, auf den der Marchese »gleich einem Rasenden« reagiert.²¹ Die Marquise lässt »anspannen, entschlossen, augenblicklich, nach der Stadt abzufahren«,²² so heißt es dort:

Aber ehe sie noch einige Sachen zusammengepackt und nach Zusammenraffung einiger Sachen aus dem Thore herausgerasselt, sieht sie schon das Schloß ringsum in Flammen aufgehen. Der Marchese, von entsetzen überreizt, hatte eine Kerze genommen, und dasselbe, überall mit Holz getäfelt wie es war, an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt. Vergebens schickte sie Leute hinein, den Unglücklichen zu retten; er war auf die elendiglichsste Weise bereits umgekommen [...].²³

Die Szene aus Kafkas *Landarzt* lässt eine Reihe von Reminiszenzen an diejenige aus Kleists *Bettelweib* erkennen. Zu den gemeinsamen Elementen gehören unter anderem: das Anspannen der Pferde und die plötzliche, rasante Abfahrt des Wagens des Landarztes bzw. der Marchese; der Blick des/der Fortjagenden zurück auf das Haus (im *Landarzt*: »ich sehe«) bzw. auf das »Schloß« (im *Bettelweib*: »sieht sie schon«); die panische Reaktion der/des Zurückgelassenen, die sich in den beiden Fällen allerdings genau umgekehrt auswirkt, denn im *Landarzt* werden Lichter verlöscht (der Landarzt sieht, wie Rosa »im Flur und weiterjagend durch die Zimmer alle Lichter verlöscht, um sich unauffindbar zu machen«), im *Bettelweib* dagegen angezündet (der Marchese »hatte eine Kerze genommen, und dasselbe, überall mit Holz getäfelt wie es war, an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt«); die »Unabwendbarkeit« des Schicksals Rosas bzw. die Vergeblichkeit der Versuche der Marquise, ihrem Mann zu helfen (»Vergebens schickte sie Leute hinein, den Unglücklichen zu retten«) usw.

Die Dichte und Intensität der Verbindungen zwischen den beiden Szenen aus dem *Landarzt* und dem *Bettelweib* legen eine konkrete, wenn auch punktuelle Bezugnahme von Kafkas auf Kleists Text nahe. Über diesen intertextuellen Nexus hinaus ist mit Kleists Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* zugleich ein historischer Vorläufer in der literarischen Gestaltung visueller

4 Der Klang der Schrift

und auditiver Phänomene ins Spiel gebracht. Wie Kafkas *Landarzt*-Erzählung lässt sich nämlich auch Kleists *Bettelweib* genereller im Zeichen einer Poetik der Sinneswahrnehmungen lesen. Im Folgenden soll eine visuell-auditive Lektüre von Kleists *Bettelweib von Locarno* angeschlossen werden, um Aspekte des literaturgeschichtlichen Vorfelds der bei Kafka beobachteten Phänomene zu beleuchten und zumindest einige der historischen Koordinaten anzuzeigen, vor denen sich Kafkas Poetik einer literarischen Verdichtung visueller und auditiver Komponenten situieren lässt.

Kleists Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* beginnt mit einer auf Optisches fokussierten Schilderung: Im ersten Satz des Textes wird wie durch die Augen eines ankommenden Reisenden der Blick auf das verfallene »Schloß« bei Locarno beschrieben, »das man jetzt, wenn man vom St. Gotthardt kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht«. ²⁴ Im Zentrum dieser zutiefst brüchigen Erzählung ²⁵ aber steht ein akustisches Phänomen: Es ist das gespenstische »Geräusch« in dem »leerstehenden Zimmer« des Schlosses, ²⁶ das offenbar von dem Geist des Bettelweibs verursacht werden soll. Der alten Frau hatte der Marchese nämlich einst befohlen, »aus dem Winkel, in welchem sie lag, aufzustehen, und sich hinter den Ofen zu verfügen«, worauf die Frau ausrutschte, sodass »sie zwar noch mit unsäglicher Mühe aufstand und quer, wie es vorgeschrieben war, über das Zimmer ging, hinter den Ofen aber, unter Stöhnen und Ächzen, niedersank und verschied.« ²⁷

Die Geräusche dieses Vorfalles wiederholen sich anscheinend Jahre später, als »ein florentinischer Ritter«, der das Schloss kaufen will, in eben dem Zimmer untergebracht ist, »mitten in der Nacht« jedoch herunterkommt und versichert, »daß es in dem Zimmer spuke«. ²⁸ Die Beschreibung dieses Spuks bietet alle Kategorien einer geisterhaft präsenten Audition und absenten Vision auf. Im unheimlichen, akusmatischen ²⁹ Ereignis eines Klangs unter konsequentem Blickentzug besteht sogar der eigentliche Kern des gespenstischen Geschehens und des Entsetzens in Kleists Erzählung. Der Ritter behauptet, dass

etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden, mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei. ³⁰

Auch »die Untersuchung« durch den Marchese »in der nächsten Nacht« bestätigt die gespenstische Audition: Er hört »mit dem Schlage der Geisterstunde« ebenfalls »das unbegreifliche Geräusch«, ein »Geseufz und Geröchel«, ohne

dabei die Ursache des Geräuschs zu sehen.³¹ Die nochmalige, gemeinsame Prüfung durch den Marchese und seine Frau ändert offenbar wenig an dem Befund: »Sie hörten«, heißt es, »dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch«.³² Auch die dritte Prüfung ergibt ein ähnliches Resultat: »Am Abend des dritten Tages« nehmen der Marchese und die Marquise den »Hauhund« mit »in das Zimmer«.³³ Diesmal fällt die Schilderung des Geräuschs und des gesamten Klangereignisses unter gleichzeitigem Entzug der optischen Erscheinung sogar noch markanter aus und werden die akustischen Phänomene selbst sprachlich-performativ wiedergegeben bzw. wiederholt:

Drauf, in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Auge sehen kann, hebt sich, auf Krücken, im Zimmerwinkel empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund, hebt sich plötzlich, die Ohren spitzend, vom Boden empor, und knurrend und bellend, grad als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus.³⁴

Danach kommt es schließlich zu der bereits beschriebenen Szene der Raserei des Marchese und der panischen Abfahrt der Marquise, die aus der Ferne sieht, wie der Marchese das Schloss angezündet hat.

Auffällig ist neben der prägnanten Schilderung akustischer Phänomene auch immer wieder der Rekurs auf Kategorien des Optischen in Kleists Erzählung, wenn dies auch zum Teil gerade in der Negation geschieht. So sind die ökonomischen Kriterien für den Kauf des Schlosses durch den Ritter mit allen für den geplanten »Handel« entscheidenden Faktoren an vorwiegend visuell bestimmten Begriffen, insbesondere an dem der Schönheit, orientiert, die von dem auditiven Spuk dann allerdings durchkreuzt werden: Der Ritter will das Schloss »seiner schönen Lage wegen« kaufen, und der Marchese bringt ihn in dem besagten Zimmer unter, »das sehr schön und prächtig eingerichtet war«.³⁵

Als ein Agent der Eindämmung visueller Wahrnehmung, der Einschränkung des Sehvermögens, erscheint die für den Spuk so zentrale, ausschlaggebende »Nacht«:³⁶ Der Marchese lässt sein Bett »beim Einbruch der Dämmerung« aufschlagen, um den Spuk zu untersuchen, dieser tritt pünktlich um »Mitternacht« auf, mit dem buchstäblichen »Schlage der Geisterstunde«,³⁷ der aber seinerseits zugleich wieder an den Gehörsinn appelliert. Die »zwei Lichter«, die der Marchese und seine Frau bei der dritten Prüfung im Zimmer haben,³⁸ verorten sich ebenso in Kategorien des Optischen wie zum Teil

4 Der Klang der Schrift

die »Kerze«, mit welcher der Marchese am Ende das Schloss anzündet,³⁹ sowie auch die gesamte Reaktion der Marquise: »Bei diesem Anblick«, nämlich bei dem des zurückweichenden Hundes, »läßt sie anspannen, entschlossen«, so heißt es wörtlich (mit auch visuell durchdrungenem Zweit- oder Hintersinn unter Rückverweis auf die Augen und den Blick), »augenblicklich, nach der Stadt abzufahren.«⁴⁰

Kleists Erzählung liefert insgesamt ein Beispiel für die literarhistorische Tiefendimension einer Poetik des Visuellen und des Auditiven, wie sie ein Jahrhundert später in vergleichbarer Weise bei Kafka zu entdecken ist. Kafkas Werk stellt in dieser Hinsicht also weniger einen singulären Fall der Literaturgeschichte dar, als dass es sich vielmehr seinerseits offenbar auch in historisch entwickelte Koordinatenfelder einschreibt. Diese finden mit Kleists *Bettelweib von Locarno* und dem darin ausgelegten Kern des Gespenstischen aus dem Spannungsverhältnis von spukhaft präserter Audition und absenter Vision sicher ein prägnantes Beispiel, das aber ebenso sicher nicht das einzige Beispiel einer Literaturgeschichte des Sehens und des Hörens darstellt.

4.5 Akustische Textfenster: Flüchtige Blicke in eine Welt jenseits des Fixierten

Die Erzählung *Ein Landarzt* endet mit einer der größten Paradoxien bei Kafka überhaupt: Obwohl der Text nicht zu den so zahlreichen Fragment gebliebenen Werken Kafkas gehört, findet die Erzählung dennoch keinen Abschluss. Der letzte Satz des Textes ist der verzweifelte Kommentar des Arztes: »Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.« (261) Damit erreicht der Text auf einer sprachformalen Ebene einen klaren Schlusspunkt. Auf einer fiktionalen Ebene aber erzählt dieses Ende gerade davon, dass hier jemand nicht ans Ende gelangt, der Landarzt mit seinen Pferden nicht am Ziel ankommt, sondern sich seine Reise ins Endlose verliert: »Niemals komme ich so nach Hause«, sagt der Arzt im Schlussabsatz des Textes (261). Dergestalt aufgebrochen, wird das Ende der Erzählung zu einer kontrapformativen Geste: Gerade durch den Abschluss und die formale Vollendung des Textes öffnet sich ein fiktionaler Raum der endlosen Wanderschaft, der permanenten Irrfahrt und einer Bewegung, die sich ins Unendliche perpetuiert. Dadurch löst sich die Fiktion des Textes auch aus der Festlegung, der Fixierung auf einen endgültigen Schlusspunkt.⁴¹ Man könnte beim Landarzt und seiner Irrfahrt sicher an den Ewigen Juden denken. Man könnte aber auch das weitere Konzept des Nomadischen ins

Spiel bringen und damit schließlich eine Verbindung schaffen zwischen dem endlosen Ende der Erzählung und dem konfliktreichen Verhältnis von Visuellem und Auditivem.⁴² Dieses Verhältnis erstreckt sich nämlich nicht allein auf das eingangs angedeutete von lautem und stillem Lesen, sondern zugleich auch auf das umfassendere von gesprochener und geschriebener Sprache: Das gesprochene Wort ist Sache des Ohrs, ist eine auditive Angelegenheit; das geschriebene Wort dagegen gehört grundsätzlich in den Bereich des Auges, ist ein visuelles Element.

Schon für Marshall McLuhan gilt das gesprochene Wort als ein Medium des Nomadischen, weil es flüchtig ist und sich sein Klang nicht im Raum verfestigt, das geschriebene Wort hingegen als ein Medium des Sesshaften, weil es der Fixierung, dem Festhalten von Daten und Gesetzen dient und dabei selbst auf dem Papier fixiert wird.⁴³ Vor diesem Horizont erscheinen die akustischen Phänomene in Kafkas Texten nicht zuletzt auch als kleine, textimmanente Fenster in eine Welt des Nicht-Fixierten und des Flüchtigen, des Unsesshaften und das heißt auch: in eine Welt jenseits der schriftlichen Fixierung, der Vollendung und des Abschlusses. Diese akustischen Fenster bieten auch innerhalb eines sprachlich geschlossenen Textes die Möglichkeit, den Schrecken der Fixierung für den Augenblick eines Gedankens zu entkommen und die Endgültigkeit der Schrift in die flüchtige Bewegung eines Rauschens multipler und diffuser Sinne zu zerstreuen.⁴⁴

4.6 Zu einer Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas *Gesammelten Werken* (digital erfasst)

Den oben unternommenen Detailuntersuchungen vor allem in Hinblick auf die Erzählung *Ein Landarzt* gilt es abschließend ein zweites, ganz anderes Analyseverfahren an die Seite zu stellen, dessen Beziehung zum ersten nicht als konkurrierend, sondern als komplementär zu verstehen ist: Das Close Reading soll hier ergänzt werden durch ein datenbasiertes Distant Reading.⁴⁵

Im Folgenden wird eine Statistik der Verben der Sinneswahrnehmungen in Kafkas literarischem Werk erstellt. Das geschieht anhand einer digitalen Datenerfassung, die sich auf ein abgegrenztes, weiter unten zu spezifizierendes Korpus von Texten Kafkas bezieht. Die digitale Datengewinnung (Data-Mining) ist ein elementarer Anwendungsbereich der Digital Humanities.⁴⁶ Sie stellt ein Verfahren des Distant Reading dar, das hier jedoch, wie angedeutet, nicht in ein Konkurrenz-, sondern in ein Komplementärverhältnis

zum Close Reading zu bringen ist, wodurch zugleich die Möglichkeiten einer gegenseitigen Bereicherung der Methoden akzentuiert werden sollen.⁴⁷

Die statistische Analyse basiert auf einem mittlerweile schon traditionell erscheinenden Instrument, nämlich auf dem erweiterten Textkorpus der *Digitalen Bibliothek*.⁴⁸ Den darin enthaltenen Digitalisaten liegt eine andere Ausgabe der Werke Kafkas zugrunde als die in den übrigen Untersuchungen verwendete, nämlich nicht die *Kritische Ausgabe*, sondern Max Brods Ausgabe der *Gesammelten Werke Kafkas*.⁴⁹ Das ist jedoch insofern unerheblich, als es bei der digitalen statistischen Analyse weniger auf Textgenesen, produktions- oder editionshistorische Zusammenhänge als vielmehr auf eine rein quantitative Untersuchung spezifischer Elemente in einer bestimmten Menge Texte ankommt. »Digitale Bibliotheken« wie die hier verwendete können im Kontext der digitalen Editionstechniken als »einfache Editionsformen« verstanden werden,⁵⁰ die »eine verbesserte Sicht- und Verfügbarkeit« aufweisen und daher »für Werkzeuge der Auswertung und Weiternutzung unmittelbar zugänglich« sind.⁵¹ Sie können damit auch »als modulare Bausteine der allgemeinen Erschließung von Quellen und Texten für die Geisteswissenschaften aufgefasst werden.«⁵²

Das hier untersuchte Korpus der Werke Kafkas umfasst insgesamt zwölf Textcluster, die neben den drei Roman unter anderem auch die Erzähl-sammlungen *Betrachtung*, *Ein Landarzt* und *Ein Hungerkünstler* einschließen, welche sich jeweils in mehrere Einzeltexte untergliedern. Das Korpus enthält nicht die gesamten Texte Kafkas. Jedoch ist die analysierte Textmenge groß genug, um belastbare Zahlenresultate daraus abzuleiten und eine repräsentative Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas Werk zu erstellen. Die digital untersuchten Textcluster und Texte werden in der unten folgenden Tabelle im Einzelnen aufgeführt.

Ziel der digitalen Analyse ist es, erstmals die jeweilige Frequenz der Verben der fünf Sinneswahrnehmungen in Kafkas Texten quantitativ präzise zu bestimmen und so ihr Verhältnis zueinander zu erfassen. Dadurch ergänzt die statistische Untersuchung die Befunde der oben unternommenen Textinterpretationen, in deren Fokus ausschließlich zwei der fünf Sinneswahrnehmungen standen, nämlich das Sehen und das Hören. Die folgende, zugegebenermaßen sehr formalistisch wirkende Statistik soll die Frage beantworten, ob diese Dominanz des Sehens und des Hörens auch quantitativ mit Bezug auf ein umfassenderes Korpus von Kafkas Texten belegt wird.⁵³

4.6 Zu einer Statistik der Sinneswahrnehmungen

	Sehen (sehe*, sieh*, sah*)	Hören (hör*)	Riechen (riech*, roch*)	Schmecken (schmeck*)	Tasten (tast*)
1 Amerika	284 (61,28,195)	103	3 (2,1)	2	5
2 Der Prozeß	262 (78,16,168)	61	1 (1,-)	-	4
3 Das Schloß	271 (106,46,119)	88	1 (-,1)	2	4
4 Zwei Gespräche					
4.1 Gespräch mit dem Beter	4 (1,1,2)	3	-	-	-
4.2 Gespräch mit dem Betrunknenen	3 (1,1,1)	1	-	-	-
5 Betrachtung (Erzählsammlung)					
5.1 Kinder auf der Landstraße	8 (2,1,5)	2	-	-	-
5.2 Entlarvung eines Bauernfängers	3 (-,-,3)	2	-	-	-
5.3 Der plötzliche Spaziergang	-	-	-	-	-
5.4 Entschlüsse	-	-	-	-	-
5.5 Der Ausflug ins Gebirge	-	-	-	-	-
5.6 Das Unglück des Junggesellen	-	-	-	-	-
5.7 Der Kaufmann	2 (2,-,-)	-	-	-	-
5.8 Zerstreutes Hinausschaun	2 (-,2,-)	-	-	-	-
5.9 Der Nachhauseweg	1 (1,-,-)	-	-	-	-
5.10 Die Vorüberlaufenden	-	-	-	-	-
5.11 Der Fahrgast	1 (1,-,-)	-	-	-	-
5.12 Kleider	2 (2,-,-)	-	-	-	-
5.13 Die Abweisung	1 (1,-,-)	-	-	-	-

4 Der Klang der Schrift

	Sehen (sehe*, sieh*, sah*)	Hören (hör*)	Riechen (riech*, roch*)	Schmecken (schmeck*)	Tasten (tast*)
5.14 Zum Nachdenken für Herrenreiter	-	-	-	-	-
5.15 Das Gassenfenster	1 (1,-,-)	-	-	-	-
5.16 Wunsch, Indianer zu werden	1 (-, -,1)	-	-	-	-
5.17 Die Bäume	1 (-,1,-)	-	-	-	-
5.18 Unglücklichsein	2 (1,-,1)	2	-	-	-
6 Das Urteil	8 (-,1,7)	1	-	-	-
7 Die Verwandlung	65 (20,2,43)	27	-	2	2
8 Ein Landarzt (Erzählensammlung)					
8.1 Der neue Advokat	1 (-, -,1)	-	-	-	-
8.2 Ein Landarzt	6 (5,1,-)	5	-	-	1
8.3 Auf der Galerie	-	-	-	-	-
8.4 Ein altes Blatt	1 (1,-,-)	2	-	-	-
8.5 Vor dem Gesetz	-	-	-	-	-
8.6 Schakale und Araber	2 (-,1,1)	2	-	-	-
8.7 Ein Besuch im Bergwerk	3 (1,2,-)	-	-	-	-
8.8 Das nächste Dorf	-	-	-	-	-
8.9 Eine kaiserliche Botschaft	-	1	-	-	-
8.10 Die Sorge des Hausvaters	3 (2,1,-)	-	-	-	-
8.11 Elf Söhne	5 (1,4,-)	2	-	-	-
8.12 Ein Brudermord	1 (-, -,1)	-	-	-	-

4.6 Zu einer Statistik der Sinneswahrnehmungen

	Sehen (sehe*, sieh*, sah*)	Hören (hör*)	Riechen (riech*, roch*)	Schmecken (schmeck*)	Tasten (tast*)
8.13 Ein Traum	5 (-, -, 5)	1	-	-	-
8.14 Ein Bericht für eine Akademie	7 (4, -, 3)	3	-	-	-
9 In der Strafkolonie	49 (13, 1, 35)	12	-	-	1
10 Der Kübelreiter	3 (1, 2, -)	7	-	-	-
11 Ein Hungerkünstler (Erzählensammlung)					
11.1 Erstes Leid	2 (-, -, 2)	-	-	-	-
11.2 Eine kleine Frau	4 (3, 1, -)	-	-	-	-
11.3 Ein Hungerkünstler	7 (2, 1, 4)	-	-	2	-
11.4 Josefina, die Sängerin	8 (4, 4, -)	11	-	-	-
12 Prosa aus dem Nachlaß					
12.1 Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande	39 (2, 1, 36)	10	-	-	-
12.2 Beim Bau der chinesischen Mauer	9 (4, 2, 3)	7	-	-	-
12.3 Der Jäger Gracchus	6 (2, 1, 3)	1	-	-	-
12.4 Die Brücke	1 (1, -, -)	1	-	-	-
12.5 Der Schlag ans Hoftor	2 (-, -, 2)	1	-	1	-
12.6 Eine Kreuzung	2 (1, -, 1)	-	-	-	-
12.7 Der Nachbar	-	3	-	-	-
12.8 Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg	-	1	-	-	-
12.9 Brief an den Vater	15 (5, 3, 7)	5	-	1	-

4 Der Klang der Schrift

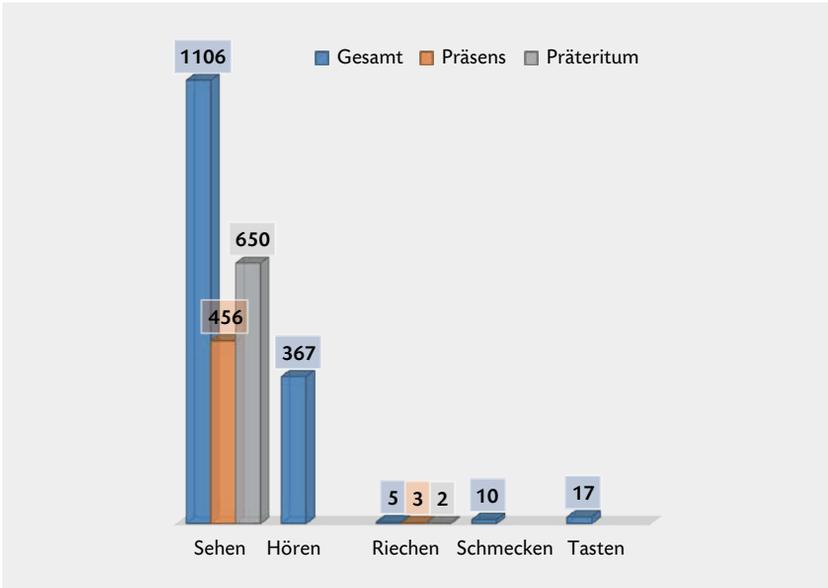
	Sehen (sehe*, sieh*, sah*)	Hören (hör*)	Riechen (riech*, roch*)	Schmecken (schmeck*)	Tasten (tast*)
12.10 Zur Frage der Gesetze	2 (-,2,-)	-	-	-	-
12.11 Das Stadtwappen	-	1	-	-	-
12.12 Poseidon	-	1	-	-	-
12.13 Kleine Fabel	1 (-, -,1)	-	-	-	-
12.14 Von den Gleichnissen	-	-	-	-	-
Gesamt	1106 (330,126,650)	367	5 (3,2)	10	17

Die Statistik lässt bei allem Formalismus einige deutliche Resultate erkennen. Die Frequenz der Verben »sehen« und »hören« ist um ein Vielfaches höher als die der Verben der drei anderen Sinneswahrnehmungen im untersuchten Korpus der Texte Kafkas. Am höchsten ist die Frequenz des Verbs »sehen« (insges. 1106). Sie ist mehr als 200 Mal höher als die des Verbs »riechen«, das die niedrigste Frequenz aufweist (insges. allein fünf). Die mit Abstand zweithöchste Frequenz hat das Verb »hören« (insges. 367), die zwar nur rund ein Drittel der Frequenz von »sehen« beträgt, aber immer noch über 70 Mal höher ist als die von »riechen«. Auch die Verben »schmecken« und »tasten« kommen in den untersuchten Texten im Verhältnis nur äußerst selten vor (insges. 10 und 17): Verglichen mit »sehen« wie »hören« ist ihre Frequenz ebenfalls verschwindend gering.

Ein zusätzliches, wenn auch nicht ganz so deutliches Resultat betrifft die untersuchten Zeitformen der starken Verben »sehen« und »riechen«. Beim Verb »sehen« ist eine tendenzielle Dominanz der Vergangenheitsformen (insges. 650) über die Gegenwartsformen (insges. 456) zu beobachten. Beim Verb »riechen« ist die Gesamtzahl der Wortvorkommen nicht groß genug, um belastbare und repräsentative Resultate abzuleiten, allerdings scheint sich hier eher die umgekehrte Tendenz anzudeuten, nämlich eine relative Dominanz der Gegenwartsformen (insges. drei) über die Vergangenheitsformen (insges. zwei). Eine verfeinerte Mikroanalyse könnte zudem auch die Frequenz der einzelnen Zeitformen der schwachen Verben »hören«, »schmecken« und »tasten« ermitteln, was hier ebenso wenig geleistet werden konnte wie eine Einbeziehung der jeweiligen Partizipialformen der Verben in die Untersuchung.

4.6 Zu einer Statistik der Sinneswahrnehmungen

Zur Visualisierung der Resultate wird hier ein Diagramm angefügt, das die Ergebnisse aus Frequenz- und Tempusanalyse verdeutlichen und auf einen Blick zusammenfassen soll.



Die Ergebnisse der statistischen Analyse lassen mehrere interpretative Schlüsse zu.

Erstens unterstreicht die ausgeprägte Dominanz des Hörens sowie die noch ausgeprägtere Dominanz des Sehens gegenüber allen anderen Sinneswahrnehmungen in Kafkas Texten die Relevanz der Konstellation von Auditivem und Visuellem bzw. von Klang und Klangentzug (als reiner, klangloser Visualität) auch auf quantitativer Ebene.

Zweitens kann insbesondere das Primat des Sehens bei Kafka mit einem Befund in Verbindung gebracht werden, der ein allgemeineres Interpretament des Werks darstellt, nämlich der Tendenz zur Kontemplation in Kafkas Texten. Schon der Titel von Kafkas erster Buchveröffentlichung, der Ende 1912 erschienenen Erzählensammlung *Betrachtung*, weist in diese Richtung: *Betrachtung* bedeutet sowohl (visuelle) Beobachtung als auch (mentale) Reflexion und verweist damit auf die beiden Grundmodalitäten der Kontemplation. Dieser kontemplative Modus könnte als ein entscheidender Impuls für die Dominanz des Sehens in Kafkas Werk gedeutet werden. Zugleich impliziert das Kontemplative eine (beobachtende oder reflexive) Distanznahme der Betrachtenden zum Objekt, eine gewisse Distanz des Subjekts zur Welt.

4 Der Klang der Schrift

Drittens könnte daher die Häufigkeit gerade des Sehens und des Hörens in Kafkas Texten interpretativ auch auf den Umstand bezogen werden, dass es sich bei diesen beiden um Distanzwahrnehmungen bzw. um Fernsinne handelt, die im Gegensatz etwa zum Schmecken oder Tasten keinen körperlichen Kontakt mit den wahrgenommenen Gegenständen erfordern, sondern grundsätzlich einen Abstand zum Objekt bedeuten. Auch das Riechen funktioniert zwar auf einer gewissen Distanz, allerdings impliziert es häufig eine starke körperlich-affektive, quasi immersive Einbindung des wahrnehmenden Subjekts. Die Dominanz der Fernsinne, und zwar des Sehens mehr noch als des Hörens (das nämlich seinerseits schon immersive Züge haben kann), ließe sich demnach auch auf den Abstand zur wahrgenommenen Welt deuten, der vielen der Kafka'schen Textsubjekte eigen ist. Damit wäre ein weiterer Aspekt des von Detlef Kremer in so vielfältiger Hinsicht aufgezeigten ›Schreibens als Lebenszug‹ bei Kafka angedeutet.⁵⁴

Viertens ließen sich auch die tendenziellen Resultate der Tempusanalyse auf den Kontrast von Distanz und Nähe wenden. Die Tendenz des Verbs »sehen« zu Vergangenheitsformen erhöht den Abstand des Subjekts zum wahrgenommenen Objekt, indem sie die räumliche Distanz um eine zeitliche Distanz erweitert: An die Stelle der Gegenwart tritt in der Mehrzahl der Fälle die Vergangenheit des Gesehenen, das dadurch auch zeitlich weiter in die Ferne rückt. Dagegen deuten die Zeitformen des Verbs »riechen« eine stärkere Präsenz des Wahrgenommenen auch in temporaler Hinsicht an, allerdings dürfen die entsprechenden Fundstellen hier aufgrund ihrer sehr geringen Zahl nicht überbewertet werden.

Fünftens untermauert die statistische Dominanz des Sehens und des Hörens in Kafkas Werk den textanalytischen Befund einer sprach- und damit zugleich selbstreflexiven Poetik der Sinneswahrnehmungen im literarischen Text. Indem das Sehen den Wahrnehmungsmodus der geschriebenen Worts, das Hören dagegen den des gesprochenen Worts bezeichnet, reflektiert das textimmanente Verhältnis von Visuellem und Auditivem nicht zuletzt auch die mediale Grundsituation der literarischen Schrift und ihrer Rezeption im Vergleich zur verbalsprachlichen Rede. Im Konflikt von Klang und Klangentzug spiegelt sich daher ebenso die Spannung zwischen den beiden Basismodalitäten von Sprache überhaupt: der gesprochenen, auditiv vermittelten und der geschriebenen, visuell vermittelten. Darin kann zugleich eine Reflexion auf die konstitutive Paradoxie eines allein visuell, nämlich durch die Augen der Lesenden vermittelten literarischen ›Erzählens‹ gesehen werden, das durch (selbst wiederum paradoxe, weil Sehen und Hören überblendende) textimmanente ›akustische Fenster‹ immer wieder

flüchtige Blicke in eine Welt jenseits des Fixierten wirft, nämlich in das ferne Reich des Klangs.

Sechstens schließlich wäre zu überprüfen, ob sich diese sprach- und selbst-reflexive Dominanz des Sehens und des Hörens nicht auch in den Werken anderer Autorinnen und Autoren findet, wie es sich hier im Bezug auf Kleists *Bettelweib von Locarno* zumindest andeutet, das heißt: ob nicht genereller eine Poetik des Visuellen und des Auditiven zu entdecken, eine Literaturgeschichte des Sehens und des Hörens zu schreiben wären. Dafür bedarf es weiterer Untersuchungen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michel de Certeau: *Arts de faire*. Nouvelle édition, hg. von Luce Giard (= *L'invention du quotidien 1*), Paris 1990, S. 253.
- 2 Rainer Guldin: *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin 2006, S. 228.
- 3 Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt 1968, S. 53.
- 4 Zum unheimlichen Auge der Schrift und dem »Konflikt zwischen dem Ästhetisch-Visuellen und dem Ethisch-Verbalen« in russischen Texten des 19. Jahrhunderts etwa Jurij Murašov: *Das unheimliche Auge der Schrift. Zur Mediologie des literarischen Erzählens in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts* (Gogol', Tolstoj, Šklovskij), in: *Poetica* 46.1–2 (2014), S. 239–275, hier S. 243.
- 5 Als die im Rahmen dieses Kapitels versammelten und weiterentwickelten Befunde erstmals 2015 in Vortragsform auf einer Tagung über *Kafka und die Musik* im Roten Rathaus in Berlin präsentiert wurden, bestanden kaum nennenswerte Forschungen zu Konfigurationen des Klangs bei Kafka. Inzwischen sind ein paar größer angelegte Untersuchungen zum Themenfeld erschienen. Vgl. Jürgen Daiber: *Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne*, Münster 2015; dazu Achim Küpper: *Jürgen Daiber, Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne*, in: *Arbitrium* 35.1 (2017), S. 117–119; Rüdiger Görner: *Franz Kafkas akustische Welten*, Berlin und Boston 2019.
- 6 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris 1975, S. 10. Zu einer generelleren Kritik am Entwurf von Deleuze und Guattari siehe Kap. 2.1.
- 7 Gerhard Neumann: *Kafka und die Musik*, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1987], S. 457–466, hier S. 458.
- 8 Dieses Geräusch mithilfe von Filmtheorien als akusmatisches und nichtdiegetisches Signal interpretieren möchte Kata Gellen: *Noises Off: Cinematic Sound in Kafka's 'The Burrow'*, in: Shai Biderman und Ido Lewit (Hg.):

4 Der Klang der Schrift

- Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image, London und New York 2016, S. 111–129.
- 9 Hubert Roland: Die »doppelte Konditionierung« in Franz Kafkas *Verwandlung*, in: ders.: Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur, Würzburg 2021, S. 127–133, hier S. 131.
- 10 Zum weiteren Komplex von Reden, Schweigen, Stimme und Schrift unter anderem im *Schweigen der Sirenen* Wolf Kittler: Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen. Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka, Erlangen 1985.
- 11 Vgl. spezifisch dazu Bettine Menke: Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000, S. 729–768.
- 12 Einen umfangreichen Kommentar zu der Erzählung liefert Hans Helmut Hiebel: Franz Kafka: »Ein Landarzt«, München 1984.
- 13 Eventuell ließe sich das Geräusch dieser Nachtglocke auch unter jene »akustischen Gesten« subsumieren, die im Rückgriff auf Walter Benjamin umrissen werden von Michael G. Levine: Of Big Ears and Bondage: Benjamin, Kafka, and the Static of the Sirens, in: *The German Quarterly* 87.2 (2014), S. 196–215, hier S. 206–208, speziell S. 207: »They are, in short, not just violent sounds, but sounds that do violence.«
- 14 Vgl. Michel Serres: *Feux et signaux de brume*. Zola, Paris 1975, S. 31.
- 15 Gerhard Kurz sieht »ein wichtiges Strukturelement der Geschichte« in der »Gegenüberstellung von Gestik und Rede.« Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980, S. 122.
- 16 Vgl. Peter-André Alt: *Das Lichtspieltheater der Gebärden (Ein Brudermord)*, in: ders.: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009, S. 128–144.
- 17 Siehe etwa Kurz, a.a.O., bes. S. 120; auch Manfred Engel: *Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne*, in: Bernard Dieterle (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*, 2. Aufl., St. Augustin 2002, S. 233–262, hier S. 251–253.
- 18 Heinz Politzer: *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt a.M. 1965, S. 141.
- 19 Siehe ausführlicher dazu Kap. 5.2 unter dem Punkt »Artistische Schreibakrobatik in der Schwebek«.
- 20 Vgl. dazu Gerhard Neumann: *Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild*, in: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.): *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 161–186, hier S. 172–180.
- 21 Zit. nach Heinrich von Kleist: *Das Bettelweib von Locarno*, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band*, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München 2001 [zuerst 1810], S. 196–198, hier S. 198. Vgl. zu einer textkritischen Edition außerdem Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II.5: *Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, hg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1997, S. 7–15.

- 22 Kleist: Das Bettelweib von Locarno, a. a. O., S. 198.
 23 Ebd.
 24 Ebd., S. 196.
 25 Die Erzählung Kleists weist so viele narrative Brüche, Widersprüche und Paradoxien auf, dass sich über die Handlung kaum eindeutige, sondern nur stark einschränkende Aussagen treffen lassen. So wird schon der im ersten Satz berichtete Umstand, dass man das Schloss »jetzt [...] in Schutt und Trümmern liegen sieht« (ebd.), vom letzten Satz revidiert, wo das Schloss nämlich wieder völlig intakt zu sein scheint, denn »noch jetzt liegen«, lautet es dort, die »weißen Gebeine« des Marchese »in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen.« (Ebd., S. 198) Ein Inventar der zahllosen narrativen Brüche im Text und zugleich den Aufweis ihrer systematischen Fügung zu einem »Erzählprinzip« Kleists liefern Eckart Pastor und Robert Leroy: Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists »Bettelweib von Locarno«, in: *Études Germaniques* 34 (1979), S. 164–175.
- 26 Kleist: Das Bettelweib von Locarno, a. a. O., S. 196.
 27 Ebd.
 28 Ebd.
 29 Akusmatisch ist ein Klang, dessen Quelle sich dem Blick entzieht. Vgl. in der Konzentration auf einen anderen literarischen Vertreter der Zeit um 1800 dazu Nicola Gess: Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute: Hören und Erinnerung in Hoffmanns »Johannes Kreislers Lehrbrief«, in: *Netzwerk Hör-Wissen im Wandel* (Hg.): Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne, Berlin und Boston 2017, S. 253–288.
- 30 Kleist: Das Bettelweib von Locarno, a. a. O., S. 196.
 31 Ebd., S. 197.
 32 Ebd.
 33 Ebd., S. 197f.
 34 Ebd., S. 198. In dem ansonsten identischen Wortlaut der textkritischen Edition tut sich an dieser Stelle eine Differenz auf: Dort liest man, der Hund verhalte sich, »grad' als ob ein Mensch auf ihm [!] eingeschritten käme« (Kleist: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe, Bd. II.5, a. a. O., S. 14). Gemäß den Anmerkungen dieser Ausgabe hat sich die Änderung von »ihn« zu »ihm« zwischen dem Erstdruck des Textes in den *Berliner Abendblättern* von 1810 und seiner Wiederveröffentlichung im zweiten Band der *Erzählungen* von 1811 vollzogen (vgl. ebd.). Es wurde also von »ihn« zu »ihm« korrigiert, nicht umgekehrt.
- 35 Kleist: Das Bettelweib von Locarno, a. a. O., S. 196. Selbst die Reaktion auf den »Vorfall« wird unter Rückgriff auf einen Begriff aus dem etymologischen Umfeld des Visuellen beschrieben: Er bewirkte »außerordentliches Aufsehen« (ebd., S. 197). Dagegen entspricht das sich hierauf erhebende »Gerücht« (ebd.) wiederum eher einem Konzept der auditiven Vermittlung bzw. Verbreitung, dem es auch von seiner Etymologie her nahesteht (von mnd. *geruchte* »Gerufe, Geschrei«).
- 36 Ebd., S. 196.
 37 Ebd., S. 197.

4 Der Klang der Schrift

38 Ebd., S. 198.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Siehe weiterführend hierzu Kap. 8.1.

42 Siehe zu Problematik und Grundlagen des Nomadischen im vorliegenden Zusammenhang ausführlicher Kap. 2.1.

43 Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 1964. Siehe zu einer kritischen Diskussion der »audiovisual litany« etwa von Hören als sphärischer, Sehen als direktonaler Wahrnehmungsform und ähnlichen Bestimmungen im Rahmen einer auralen Geschichtsschreibung indessen Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham und London 2003, hier S. 15.

44 Damit kann das Verfahren, akustische Fenster in die Texte zu montieren, auch als eine Ergänzung zu »Kafkas Bemühungen« verstanden werden, »eine Publikationsform zu finden, die zwischen Schrift und Druck vermittelt«, wie sie grundlegend beschrieben wurden von Gerhard Neumann: *Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas Landarzt-Band*, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1982], S. 99–123, hier S. 104. Das Verfahren lässt sich insofern mit dem Konflikt von »Textfluß und Textsegmentierung« im Übergang vom Schreibstrom zum Druck (ebd., S. 107) vergleichen, als Kafkas Paradoxie der akustischen Fenster es erlaubt, den festen, unveränderlichen Raum des Drucks zumindest auf imaginativer Ebene im Druck selbst gleichzeitig wieder zu verlassen.

45 Zum Begriff und Konzept des Distant Reading allgemeiner Franco Moretti: *Distant Reading*, London und New York 2013.

46 Vgl. dazu z.B. Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner und Jeffrey Schnapp: *Digital Humanities*, Cambridge (MA) und London 2012, S. 42.

47 Zu den Verbindungen, Synergien und Dialogen zwischen Close und Distant Reading auch ebd., etwa S. 18, S. 39f.

48 Mathias Bertram (Hg.): *Digitale Bibliothek*, Bd. 1: *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Studienbibliothek, Berlin 2000.

49 Franz Kafka: *Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod, Bde. 1–9, Frankfurt a.M. 1950ff.

50 Patrick Sahle: *Digitale Editionstechniken*, in: Martin Gasteiner und Peter Haber (Hg.): *Digitale Arbeitstechniken für Geistes- und Kulturwissenschaften*, Wien, Köln und Weimar 2010, S. 231–249, hier S. 232.

51 Ebd., S. 233.

52 Ebd., S. 246.

53 Systematisch nicht mitgezählt wurden substantivierte Derivate wie die »Sehenswürdigkeit*« oder die »Taste*« (Instrument), die zwar verwandt, aber semantisch natürlich nicht identisch mit den Verben der Sinneswahrnehmungen sind.

54 Vgl. Detlef Kremer: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, 2., verb. Aufl., Bodenheim 1998 [zuerst Frankfurt a.M. 1989], S. 118–152 und S. 179–182 [Anm.].

5 Zirkuskünste

Von akrobatischen Schreibübungen, einer Artistik in der Schweben und sechs Variationen über die »Erziehung«

5.1 Der Zirkus als kulturelles und poetologisches Modell

Seit seiner historischen Blütezeit um 1900 stiftet der Zirkus eine Vielzahl kunst- und kulturellreflexiver Bezüge. Als performative, weitestgehend notation- und bedeutungsfreie Körperkunst avanciert er einerseits zu einem Referenztypus modernistischer Poetiken, die das Moment innovativer Risikanz betonen und ›High‹ auf ›Low Art‹, Ästhetik auf Artistik zurückführen.¹ In seiner Betrachtung über *Schöne Sprache* von 1921 vergleicht Hugo von Hofmannsthal den Schriftsteller mit einem Akrobaten. »Wie ein Seiltänzer«, meint Hofmannsthal, »geht er vor unseren Augen auf einem dünnen Seil, das von Kirchturm zu Kirchturm gespannt ist«: »So wie dieser wandelt, genauso läuft die Feder des guten Schriftstellers.«² In seinem Beitrag *Akrobat – schön* von 1932 sieht Siegfried Kracauer »die Bestimmung« jeder »echte[n] Clownerie« darin, »die herkömmlichen Weltverhältnisse umzukehren«; »die gewohnte Ordnung wird bagatellisiert und die scheinbare Bagatelle in die Mitte gerückt.«³ In ihrer erstmals 1944 erschienenen *Dialektik der Aufklärung* bemerken Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Abschnitt zur *Kulturindustrie*: »Die Spur des Besseren bewahrt Kulturindustrie in den Zügen, die sie dem Zirkus annähern, in der eigensinnig-sinnverlassenen Könnerschaft von Reitern, Akrobaten und Clowns.«⁴

Andererseits kann der Zirkus aber auch in mehrfacher Hinsicht als ein kulturelles Modell verstanden werden. Er versammelt Künstler:innen unterschiedlichster soziokultureller und ethnisch-nationaler Herkünfte, beliefert das Publikum mit Sensationen und Kuriositäten einer Welt des Staunens und des Unbekannten und bildet zugleich einen ganzen Zoo auf Rädern, der die Begegnung mit fremden Tieren ermöglicht und sich als liminale oder mit Derrida als limitrophe,⁵ grenzwüchsige Zwischenzone bezeichnen lässt, in der sich verschiedene Blickordnungen überkreuzen und überblenden. Neben der Vorführung des auch menschlich Fremd- und Andersartigen sowie der konstitutiven Mischung von Kunstgenres und -formaten stellt der Zirkus selbst wiederum eine mobile Zeltstadt dar, die unentwegt von Ort zu Ort zieht.⁶ Über den Zirkus als wandernde Geburtsstätte amerikanischer Popu-

lärkultur ab dem Ende des 19. Jahrhunderts schreibt Noel Daniel: »Long before the Beat poets made ›on the road‹ a generation's rallying cry, circus performers personified the romance of the open road and the grit of individualism.«⁷

5.2 Zum Zirkus bei Franz Kafka

Mit Blick auf das Werk Franz Kafkas wurde der Komplex des Zirkus bereits verschiedentlich untersucht,⁸ soweit ersichtlich allerdings bislang noch nicht in einer Perspektive, die auf Kulturkontakte oder -kontraste ausgerichtet ist. Mit ihnen verbindet den Zirkus insbesondere das Moment dynamischer Zirkulation, das im Folgenden als ein genuines Teilmoment von Kultur verstanden wird und das in Opposition zu einer Ordnung des Statischen tritt. Ob und inwieweit sich Kafkas Schaffen im Kontext kultureller Begegnungen beschreiben lässt, wird jedoch zu einem wesentlichen Teil davon abhängen, ob man diese Begegnungen auf die Funktion einer bloßen Vermittlung im Zeichen eines Austauschs zwischen Kulturen beschränkt oder ob man sie weiter definiert und auch die blinden Flecken in die kulturelle Prozessualität miteinbezieht, die zwischen den verschiedenen Positionen aufgerieben werden, sich selbst aber der Vermittlung entziehen, also gerade die neuralgischen Punkte des Nichtverstehens, des Nichtvermittelten sowie des Nichtabgeschlossenen.

Artistische Schreibakrobatik in der Schwebel

Bei Kafka scheint das Modell des Zirkus an vielen Stellen auf. Die fahrenden Völker der Manege bewohnen seine Träume wie seine schriftstellerische Imagination, seine quasiautobiografischen und literarischen Notizen. Seit seinen frühesten Tagebucheinträgen beschreibt und zeichnet Kafka Artisten, Tänzer, Gaukler, Akrobaten und Equilibristen im Varieté.⁹ Dabei verwandelt sich das künstlerische Modell zirkensischer Akrobatik unter der Hand allerdings zugleich zu einer selbst- und schreibreflexiven, poetologischen Figur. In einem frühen Tagebucheintrag vor dem 18./19. Mai 1910 bemerkt Kafka über seine »Unfähigkeit zu schreiben«:

Diese glaube ich zu verstehn, ohne ihren Grund zu kennen. Alle Dinge nämlich die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel

aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte. Versuche sie dann jemand zu halten, versuche jemand ein Gras und sich an ihm zu halten das erst in der Mitte des Stengels zu wachsen anfängt. Das können wohl einzelne z. B. japanische Gaukler, die auf einer Leiter klettern, die nicht auf dem Boden aufliegt, sondern auf den emporgehaltenen Sohlen eines halb Liegenden und die nicht an der Wand lehnt sondern nur in die Luft hinaufgeht. Ich kann es nicht, abgesehen davon daß meiner Leiter nicht einmal jene Sohlen zu Verfügung stehn. (T 14)

Unmittelbar im Anschluss daran liest man: »Es ist das natürlich nicht alles, und eine solche Anfrage bringt mich noch nicht zum Reden.« (T 14) Hierauf folgt schließlich jene Passage, deren handschriftliche Fassung auf dem vorderen Umschlag dieses Buchs wiedergegeben wird. Das Coverbild präsentiert einen Ausschnitt aus der entsprechenden Manuskriptseite von Kafkas Tagebuch. Er markiert den Fortgang der zitierten Eintragung. In Druckschrift übertragen, lautet diese Passage:

Aber jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet. Und wenn ich dann einmal vor jenem Satze erscheinen würde, hergelockt von jenem Satze, so wie ich z. B. letzte Weihnachten gewesen bin und wo ich so weit war, daß ich mich nur noch gerade fassen konnte und wo ich wirklich auf der letzten Stufe meiner Leiter schien, die aber ruhig auf dem Boden stand und an der Wand. Aber was für ein Boden! was für eine Wand! Und doch fiel jene Leiter nicht, so drückten sie meine Füße an den Boden, so hoben sie meine Füße an die Wand. (T 14f.)

Die Beschreibung geht zuletzt in eine Skizze solcher Gaukler mit Zuschauern über, die Kafka anstelle eines Textes dort in sein Tagebuch zeichnet, wo die Schrift versiegt. Die Manuskriptseite sei hier noch einmal abgebildet (Abb. 6).

Der Tagebucheintrag ist in mehrfacher Hinsicht beachtenswert. Nicht allein wird die Zirkusakrobatik in Kafkas Diarium zum Referenzmodell eines buchstäblich unverwurzelten, grund- und bodenlosen Schreibens in der Schwebe, das die körperliche Dimension artistischer Schreibakrobatiken betont und dabei keinen sicheren Halt, keine feste Verankerung findet, sondern in einem leeren Raum jenseits semantischer und anderer Zugehörigkeiten balanciert. Die Tagebuchseite liefert darüber hinaus auch weitere Aufschlüsse zum Verhältnis von Schrift und Medialität bei Kafka.

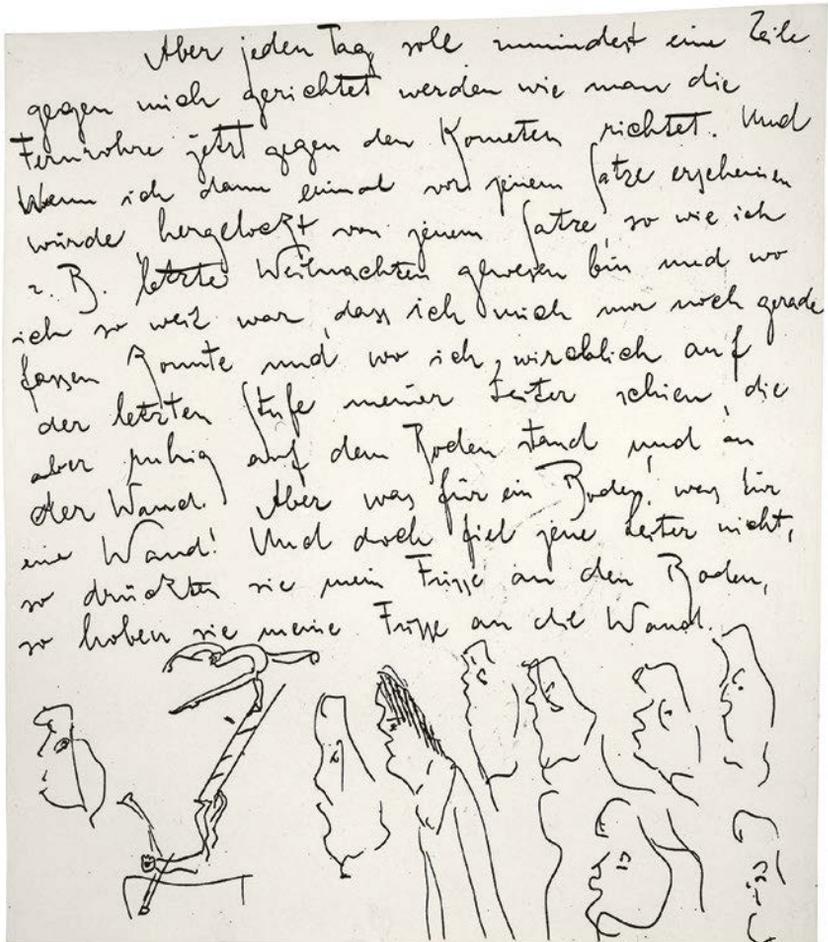


Abb. 6: Tagebuchseite Franz Kafkas (1910) [Ausschnitt].

Prägnant ist zunächst der Übergang zwischen Handschrift und Zeichnung, die den Gegenstand in je unterschiedlichen kodalen Systemen zur Darstellung bringen. Die Grenze zwischen Skriptur und Skizze ist so fließend und so fein, dass beide Bereiche einander beinahe durchdringen oder überlappen: Der letzte Satz und die Zeichnung berühren einander nahezu körperlich, der gezeichnete Gaukler auf der Leiter greift fast physisch nach den Worten, während er sich umgekehrt förmlich unter die Zeile ducken

muss, zwischen Schrift und Zeichnung verringert sich der Abstand auf ein absolutes Minimum, das kaum Luft, kaum Platz für eine Regung lässt; stellenweise verkürzt sich die Distanz auf eine rohe, konfrontative Kontaktzone ohne Interstitium, ohne Zwischenraum. Entgegen dieser direkten Begegnung beider medialer Sphären auf einer materiellen Ebene klafft zwischen Schrift und Zeichnung auf einer referenziellen Ebene indessen eine gewaltige Kluft: Die Zeichnung bezieht sich ja nicht auf die ihr vorangehenden, von ihr angerührten Sätze, sondern auf die vorher gegebene Beschreibung der japanischen Gaukler. Materielle Nähe stößt auf referenzielle Distanz zwischen den Medien Schrift und Bild.

Sodann sticht an der Zeichnung die Gestaltung der Zuschauenden hervor, von denen in den oben angeführten Sätzen nicht explizit die Rede ist, obwohl sie sicher in den Sinnbezirk der Gaukler gehören, die dafür aber ein wenig früher im selben Tagebucheintrag zur Sprache kommen, wo der Verfasser »nach fünf Monaten meines Lebens, in denen ich nichts schreiben konnte womit ich zufrieden gewesen wäre«, zu guter Letzt »auf den Einfall« verfällt, »wieder einmal mich anzusprechen.« (T 13) Die Rede ist dort von »diesem Strohhaufen, der ich seit fünf Monaten bin und dessen Schicksal es zu sein scheint, im Sommer angezündet zu werden und zu verbrennen, rascher als der Zuschauer mit den Augen blinzelt.« (T 13 f.) Reduziert sich die ganze Existenz des Ichs seinem eigenen Urteil zufolge offenbar auf die Fähigkeit oder Unfähigkeit, zu schreiben, so kündigt das Strohfeuer, das hier – in einem der ersten Tagebucheinträge Kafkas – beschworen wird und das im Sommer gelegt werde, schon die Flammen der Vernichtung an, denen der Autor im Augenblick des Todes seine gesamten Schriften anheimzugeben verfügte. Hätte Max Brod diesen letzten Willen seines Freundes ausgeführt, wäre Kafkas Werk, von heutiger Warte aus betrachtet, womöglich nichts als ein Wimpernschlag der Epoche, ein Schatten der Geschichte, statt die Weltliteratur für immer verändert zu haben. Schöpfung und Vernichtung, Anfang und Ende, Leben und Tod stehen bei Kafka in einer derart innigen und unauflöselichen Beziehung zueinander, dass es zu sagen schwerfiele, wo genau die trennende Linie zwischen ihnen verlief, wenn es eine solche denn überhaupt gäbe. Der Anfang ist zugleich das Ende, Kreation bedeutet Destruktion.

Kommen wir zu den Zuschauenden aus Kafkas Zeichnung zurück. Auf dem Bild lassen sich insgesamt neun beobachtende Figuren identifizieren: acht zur Rechten der beiden Gaukler mit der Leiter, eine zu ihrer Linken. Erstere starren in die Richtung der Akrobaten, Letztere sieht allem Anschein nach von ihnen weg. Die acht Zuschauenden auf der rechten Seite

erwecken den Eindruck einer deformierten, körperlich entstellten, gleichsam viehisch, wie stumpfsinnig stierenden Masse, in der Individualität und Subjektivität weitestgehend zu verschwinden drohen. Individueller wirkt die vereinzelte Figur auf der linken Seite, die aber umso isolierter und einsamer erscheint. Sie ist von den anderen nicht nur räumlich durch die Gauklerfiguren in ihrer Mitte getrennt, sondern auch durch den anzunehmenden Wahrnehmungshorizont: Sie blickt zwar in dieselbe Richtung wie die Masse, sieht aber vermutlich nicht dasselbe, da sie ihre Augen von den Akrobaten abwendet.

Worauf genau die Figuren blicken, lässt sich allerdings nicht mit letzter Sicherheit bestimmen: Entweder bilden die Gaukler den Fluchtpunkt einer Beachtung der acht oder aber die Zeichnung ist, darin mit Abstraktionsverfahren der modernistischen Malerei vergleichbar, als ein perspektivisch disfiguriertes, heteromorphes Gebilde zu begreifen, das mit Artisten und Beobachtenden nicht nur zwei verschiedene Personengruppen, sondern auch zwei disparates visuelle Welten, zwei Betrachtungsachsen zur Anschauung bringt, indem die Akrobaten das verkörpern, was alle neun der Zuschauenden sehen, repräsentiert in einer anderen fokalen Dimension. Für diese Deutung würden auch die Größenverhältnisse der Figuren sprechen: Die neun Zuschauenden sind, proportional gesehen, ungleich größer als die beiden Gaukler, sodass Letztere durchaus einer anderen optischen Wirklichkeit angehören und den Mittelpunkt der Blicke aller neun bilden könnten. Für diese Deutung würde außerdem ein technisches Detail sprechen. Obgleich Kafka die Zeichnung zur Gänze mit Stahlfeder und schwarzer Tinte, also mit denselben Materialien angefertigt hat wie den Text, was an sich schon manches über die Grenzen und Übergänge zwischen Schrift und Bild verrät, hat er die »zweite Zeichnung von links«, d. h. just die beiden Gaukler samt Leiter, unmerklich »mit Bleistift eingerahmt«, wie die *Historisch-Kritische Ausgabe* preisgibt (Q1 16).¹⁰ Die mit Bleistift gezogene Rahmung könnte als eine Art Guckkasten oder Blickrahmen angehen werden, der anzeigt, dass das in ihm zur Schau gestellte Geschehen einer anderen Bildrealität oder Bildsphäre zuzurechnen ist. In dem Fall wäre Kafkas Zeichnung selbst ein perspektivisches Monstrum, ein Mischwesen unterschiedlicher Wahrnehmungszentren und -ebenen.

Die Zeichnung ist gleichermaßen signifikant wie symptomatisch für den komplizierten Kosmos Kafka'scher Darstellung. Seine großen Lebensthemen der Betrachtung und der Vereinzelung inmitten der Menge deuten sich in diesem Bild bereits genauso an wie die Entstellung des menschlichen Subjekts zur amorphen Masse, die in der bis zur Entleiblichung abstrahierten

Silhouette und in der Desartikulation des Körpers ihre Kontur verliert. Allen Zuschauenden gemeinsam ist eine Auflösung ihrer Gestalt zum Fragment und zur Linie. Die meisten erscheinen als bloße Köpfe, vom Rumpf getrennt. Bei wenigen ist ein Korpus durch Striche angerissen. Lediglich eine Figur (die siebte von rechts) ragt durch stärkere Elaboration heraus, hat einen Haarschopf und so etwas wie Arme nebst einem Anflug von Kleidung. Die Figuren führen eine fragmentierte, groteske Körperlichkeit vor, der menschliche Züge abgehen und die sich auf halber Strecke zum Objekt oder zur Kreatur befindet. Gestaltung und Entgestaltung, Figuration und Disfiguration liegen in Kafkas Schreiben und Zeichnen von Beginn an dicht beieinander. Wiederaufgenommen wird hier das Problem von Statik und Dynamik sowie von Kontemplation und Aktion aus Kafkas allererstem, diesem nur um ein paar Seiten vorangehendem Tagebucheintrag, das zum heimlichen Konstituens seines gesamten weiteren Schaffens wird: »Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.« (T 9)¹¹ Auf der besprochenen Zeichnung sind die Akzente dabei klar verteilt: Allein die Akrobaten, mit nachgerade vollständigen Körpern ausgestattet, doch zur Winzigkeit verurteilt, sind in Bewegung, die Masse der Menschen starrt und erstarrt in blanker Beobachtung. Statik und Kontemplation dominieren das Bildgeschehen schon von den reinen Proportionen her.

In den gezeichneten Zuschauenden bricht sich bereits das bildmediale Moment einer beobachtenden Beobachtung Bahn, die sich ganz auf die Seite der Kontemplation schlägt und gegen die Aktion wendet. Sie gewinnt in der zeichnerischen Veranschaulichung des Schauens, in der Visualisierung einer visuellen Konfiguration, der Sichtbarmachung des Sehens ein doppelbödiges selbstreflexives Substrat, das die Produktion und Rezeption von Bildern als Ereignisse vor Augen führt, die ihrerseits auf Beobachtung beruhen und das Auge adressieren. Nicht minder bedient sich der Text der Tagebuchseite einer Sprache aus dem Bereich der Optik: »Aber jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet.« (T 14) Dieser Satz verdient erhöhte Aufmerksamkeit. Markant sind zum einen die optischen Apparaturen der »Fernrohre«, die man »jetzt gegen den Kometen richtet.« Angespielt ist damit auf die »Kometennacht«, die kurz darauf im Tagebuch notiert wird (T 16) und die wohl auf die Nacht vom 18. zum 19. Mai 1910 zu datieren ist. Unter dem Stichwort »Kometennacht« verzeichnet Kafka dort: »Mit Blei, seiner Frau u. seinem Kind beisammengewesen, mich aus mir heraus zeitweilig gehört, wie das Winseln einer jungen Katze beiläufig, aber immerhin.« (T 16) Der Komet, der in dieser Nacht am Himmel zu sehen war, ist

ein periodischer Halleyscher Komet, dessen gigantischen Schweif die Erde am 19. Mai 1910 durchquerte und der seinerzeit zu Weltuntergangsvisionen von apokalyptischen Ausmaßen führte.¹² Der Tagebuchautor hingegen scheint ganz mit seiner Introspektion oder, wie man eingedenk der akustischen Modulierung seiner Kognition lieber sagen sollte, Introaudition beschäftigt; »mich aus mir heraus zeitweilig gehört, wie das Winseln einer jungen Katze beiläufig, aber immerhin.«

In Anbetracht eines Himmelsschauspiels, das sich ganz über den visuellen Kanal vollzieht und als eine reine Angelegenheit des Auges anzusehen sein müsste, horcht das Ich des Tagebuchs in sich hinein, dem Ohr, der auditiven Wahrnehmung alle Konzentration schenkend. Ist damit abermals das mediale Spannungsfeld von Visuellem und Auditivem angeschnitten, das in den vorigen Kapiteln eingehender behandelt wurde,¹³ so lässt das optische Instrumentarium der »Fernrohre« noch eine andere mediale Verknüpfung zu: Joseph Vogl beschreibt Galileis Fernrohr als Inbegriff eines Medien-Werdens, das in der Transformation vom Instrument zum Medium bestehe, welches sich wiederum, grob zusammengefasst, über eine Denaturierung der Sinne, Herstellung von Selbstreferenz sowie Erzeugung eines anästhetischen Felds im Konflikt zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem definiere.¹⁴ In Anlehnung daran wäre die mediale Qualität der Kafka'schen »Fernrohre« in einer grundlegenden Mediatisierung des Blicks, einer Metamorphose in das Medium selbst zu suchen. In der Abkehr von diesem Medium des Sehens und der Hinwendung des Ichs aus Kafkas Tagebuchnotiz zu einer Technik autoexplorativen Hörens artikuliert sich jedoch zugleich eine Ergänzung des Visuellen um eine Dimension des Auditiven im verzweifelten, an die Stelle der Himmelserkundung tretenden Versuch der Selbsterkundung.

Der Satz birgt allerdings noch mehr: »Aber jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet.« Er ist gleichzeitig das Zeugnis einer unablässigen Auseinandersetzung mit sich selbst, welche die Gestalt eines intensiven Selbstgesprächs annimmt. Bereits zu Beginn der Eintragung hatte es geheißt: »Endlich [...] komme ich auf den Einfall wieder einmal mich anzusprechen. Darauf antwortete ich noch immer, wenn ich mich wirklich fragte, hier war noch immer etwas aus mir herauszuschlagen, aus diesem Strohhaufen« usw. (T 13) Das Tagebuch an sich ist ein solcher Ort des Selbstgesprächs, eines Dialogs mit dem eigenen Ich, das im selben Atemzug schreibt und sich beobachtet, fragt und antwortet, spricht und zuhört. Kafkas Tagebuch wird damit zur Stätte einer Spaltung, eines Aufbrechens der Identität, einer Zersplitte-

rung der Person in wenigstens zwei Hälften. Dass nun »jeden Tag«, wie der Satz besagt, »zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden« soll, »wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet«, lässt sich einerseits als buchstäbliche Selbstbeobachtung auffassen, die nach dem optischen Modell der »Fernrohre« konzipiert und der vorhin angeklungenen Introaudition ein visuelles Gegenstück zur Seite stellt. Andererseits enthält die schiere Formulierung, dass »gerichtet werden« soll, schon das Kafka'sche Prinzip des Richtens und des Urteilens in sich, das noch in der Erzählung *Das Urteil* so prominent zur Geltung kommt. Die »Zeile«, die »gegen« den Schreibenden »gerichtet« wird, ist zunächst das eigene Schreiben im Tagebuch, das als gedoppelte Schrift, als gespaltene Schrift nach dem soeben dargelegten Muster sowohl auf als auch gegen sich selbst »gerichtet« ist. Daneben mag der Satz retrospektiv, mit hundert Jahren Abstand gelesen, aber auch die Zweitbedeutung annehmen, dass von anderer Seite »gerichtet« wird, nämlich von der Nachwelt im Akt der Rezeption. Dann hat der Satz eine weitere selbstreferenzielle Note, die zuletzt auf die Instanz und die Praxis der Interpretation beziehbar ist.

Erstes Leid

Kafkas späte, vermutlich zwischen Februar und April 1922 mit schwarzer Tinte auf einer herausgerissenen Tagebuchseite niedergeschriebene und erstmals Anfang 1923 im Druck erschienene Erzählung *Erstes Leid*⁵ handelt von einem »Trapezkünstler« (D 317), der sein ganzes asketisches Leben auf einem Zirkustrapez fristet, bis er schließlich auf die Idee kommt, ein zweites zu benutzen. Wie beim Tänzer aus Heinrich von Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* (Erstdruck 1810) scheint erst dieses reflexive Bewusstsein beim Trapezkünstler ein *Erstes Leid* zu verursachen, das nicht nur alle natürliche Grazie gefährdet, sondern womöglich sogar »existenzbedrohend« ist (D 321). Stören konnten die Ruhe des Artisten sonst allein die mit dem Zirkusleben verbundenen »Reisen«: Die »unvermeidlichen Reisen von Ort zu Ort« (D 318), lautet es im Text, »die Reisen waren, von allem anderen abgesehen, für die Nerven des Trapezkünstlers jedenfalls zerstörend.« (D 319) Der Akrobat, der »Tag und Nacht auf dem Trapeze« bleibt (D 317), wird zum Typus einer paradoxerweise auf Statik fokussierten Zirkusexistenz und gerade zu einem Gegenbild dynamischer Zirkulation, die durch den Begriff des Verkehrs im Text allein *ex negativo* bezeichnet wird: »Freilich«, heißt es, »sein menschlicher Verkehr war eingeschränkt« (D 318).

Kafka und der Verkehr

Die Kategorie des Verkehrs bildet eine Komplementärstruktur der Zirkusdynamik. An den mechanisierten Schaltstellen der ökonomischen Zirkulation wie des städtischen Verkehrs bewegt sich nicht nur der emotional gepanzerte Typus der kalten *persona*, wie ihn Helmut Lethen für die Zwischenkriegszeit der 1920er Jahre beschreibt.¹⁶ Der Verkehr, der nach Horkheimer und Adorno seinerseits gesellschaftliche »Isolierung« bewirkt,¹⁷ stellt eine ebenso zentrale Kategorie im Werk Franz Kafkas dar. Ihr Spektrum reicht von der zwischenmenschlichen (nicht nur sexuellen) Interaktion über den Briefverkehr, den *Schriftverkehr*¹⁸ oder auch den *Verkehr mit Gespenstern*¹⁹ bis hin zur urbanen verkehrstechnischen Zirkulation.

Auch dieser Kategorie ist zunächst ein gewaltsames statisches Gegenmodell miteingeschrieben, nämlich das des Unfalls, der den Verkehr zum Stocken oder Erliegen bringt und vielfach akzidentelle Störfälle der Kommunikation wie der literarischen Vermittlung bewirkt, so etwa in Kafkas früher, am 11. September 1911 im Pariser Reisetagebuch festgehaltenen Autounfallgeschichte (T 1012–1017).²⁰ Dort verdichten sich Stockungen, Interruptionen und Blockaden verkehrstechnischer, sozialstratifikatorischer, kommunikationeller wie skripturaler Art. Andernorts rauscht der Verkehr am Ich vorbei und über das Ich hinweg, so am Schluss der 1912 entstandenen Erzählung *Das Urteil*. Hier geht ja gerade in dem »Augenblick«, in dem Georg in den Tod stürzt, »über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.« (D 61)²¹

Auf Kontakte oder Kontraste zwischen den Kulturen gewendet, kann die Kafka'sche Funktion des Verkehrs am ehesten mit Bernhard Waldenfels' Begriff vom »Grenzverkehr« verbunden werden, »der auf der Schwelle von Eigenem und Fremdem und auch auf der Schwelle von Natur und Kultur verweilt, der Grenzen verschiebt, sie aber nicht aufhebt.«²² Waldenfels betont dabei gerade auch die Fremdheit des Eigenen und denkt die Relation zwischen beidem als »ein *Netzwerk*, ein ›Ineinander‹, in dem Eigenes und Fremdes sich verflechten, in dem es Knotenpunkte und Querverbindungen gibt, aber keine Zentren.«²³

Ein Hungerkünstler

Asketisch wie der Trapezkünstler aus *Erstes Leid* lebt auch der Protagonist der wahrscheinlich um den 23. Mai 1922 mit schwarzer Tinte verfassten und im selben Jahr erschienenen Erzählung *Ein Hungerkünstler*,²⁴ die zunächst vom

schwindenden »Interesse an Hungerkünstlern« insgesamt (D 333), dann vom Elend eines einzelnen, wenn auch nicht näher bestimmten handelt, der dem sogenannten »Schauhungen« (D 343) verpflichtet ist. Schon durch den Titel als Künstler ausgewiesen, steigt er vom »Amphitheater« (D 338), das sonderbar in die Tiefe des antiken Ursprungs zurückweist, schließlich in die Welt des modernen »Zirkus« ab (D 343). Deutlicher als anderswo erscheint dieser hier als ein Zirkulationsmodell, das Dynamiken aller Art freisetzt und befördert: »Ein großer Zirkus mit seiner Unzahl von einander immer wieder ausgleichenden und ergänzenden Menschen und Tieren und Apparaten kann jeden und zu jeder Zeit gebrauchen, auch einen Hungerkünstler.« (D 343) Bereits vor dessen Abstieg scheint das dynamische Modell der Reise auf, erzählte er einigen seiner Wächter »Geschichten aus seinem Wanderleben« (D 336) und »jagte der Impresario« zuletzt noch einmal »mit ihm durch halb Europa« (D 342), wenn auch »vergeblich« (D 343).

Mit dem Modell dynamischer Zirkulation kontrastiert allerdings auch hier das statische Gefangenleben des Künstlers selbst, der Tag und Nacht in einem »kleinen Gitterkäfig« (D 334) eingesperrt bleibt und nur hin und wieder, wie es im Text lautet, »zum Schrecken aller wie ein Tier an dem Gitter zu rütteln begann.« (D 341) Dadurch ermöglicht der Zirkus nicht bloß Kontakte und Transitionen zwischen »Menschen und Tieren und Apparaten« (D 343). Im Verweis auf die statische Gefangenschaft wird die Künstlerexistenz an sich in einem »Prozess der Tierwerdung«²⁵ zur animalischen Existenz überblendet und schließlich von dieser abgelöst, wird der vom Publikum unbeachtete Hungerkünstler nach seinem Tod doch durch »einen jungen Panther« ersetzt, der »die Zuschauer« massenweise anzieht (D 349).

Auf der Galerie

Die Spannung zwischen Statik und Dynamik ist auch für eine andere Zirkuserzählung Kafkas konstitutiv, nämlich für das wohl um die Jahreswende 1916–1917 entstandene, vermutlich in einem nicht überlieferten Oktavheft niedergeschriebene, erstmals 1919 im *Landarzt*-Band erschienene Prosastück *Auf der Galerie*,²⁶ das lediglich aus zwei längeren Sätzen besteht, deren erster eine periodisch aufgebaute Wenn-Dann-Möglichkeit einführt, die der zweite wieder negiert.²⁷ Dynamisch ist zunächst das im Text geschilderte, sich wild drehende Zirkustreiben »in der Manege« (D 262). Statisch ist dagegen die titelgebende Position, die der junge »Galeriebesucher« (D 262, D 263) einnimmt, der dieses Treiben von seinem Platz auf der Galerie aus beobachtet.

Auffällig sind die vielen Kreismotive. Hierzu gehört die Vorstellung aus dem ersten Satz, dass die Kunstreiterin »monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde« sowie dass »dieses Spiel unter dem nicht-aussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte« (D 262), das im permanent »vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände« (D 262) eine ebenso zirkuläre Dynamik beschreibt wie die Kreisbewegung der »Ventilatoren«. Indem der zweite Satz als Negation symmetrisch auf den ersten Satz gespiegelt bleibt, ist auch der Text selbst auf sprachperformativer Ebene von einer zirkulären Dynamik geprägt.

Bekanntlich lässt Kafkas *Auf der Galerie* neben intertextuellen Reminiscenzen unter anderem an Frank Wedekinds *Zirkusgedanken* von 1878 auch intermediale Parallelen zu zeitgenössischen Zirkusgemälden wie *Au cirque Fernando. L'écuyère* (1887–1888) von Henri de Toulouse-Lautrec (Abb. 7) oder *Le cirque* (1890–1891) von Georges Seurat (Abb. 8) erkennen.²⁸

Dem ließe sich eventuell ein medienhistorischer Verweis auf die Fotosequenzen von Eadweard Muybridge in Kooperation mit Leland Stanford aus den 1870er Jahren hinzufügen, welche die Bewegung eines Pferds anhand einzelner Phasenbilder analysierten, die im Zoopraxiscope später wieder aneinandergereiht und in kreisende Zirkulation gebracht wurden (Abb. 9).²⁹



Abb. 7: *Au cirque Fernando. L'écuyère* (1887–1888) von Henri de Toulouse-Lautrec.

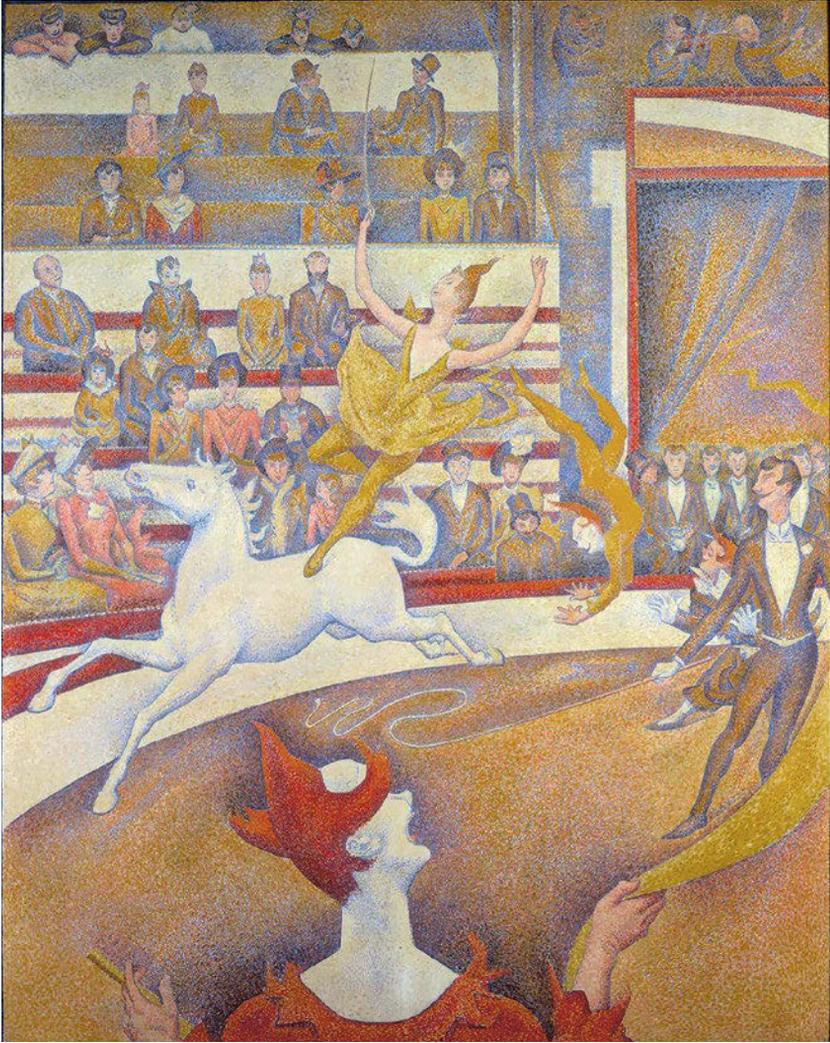


Abb. 8: *Le cirque* (1890–1891) von Georges Seurat.

Neben optischen Bilderreminiszenzen zirkulieren in Kafkas Text jedoch auch klangliche Phänomene, die im Echoraum der Sprache iterativ widerhallen. Analog zum ausgeprägt akustischen Charakter der beschriebenen Kulisse entwickelt auch das sprachliche Gefüge selbst einen weniger semantischen als phonologischen Assoziations- und Resonanzraum, in dem die

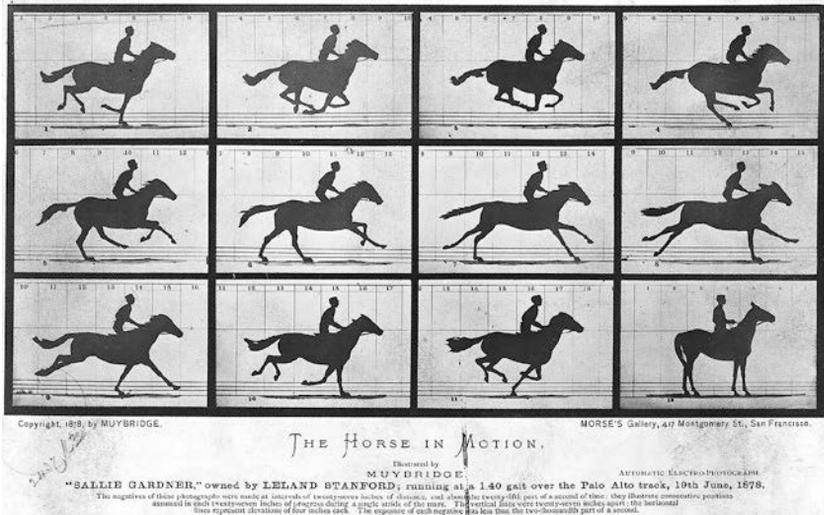


Abb. 9: *The Horse in Motion* (1878) von Eadweard Muybridge.

Klangkörper einzelner Buchstaben zirkulativ wiederkehren, darunter insbesondere der typisch Kafka'sche Initiallaut K:³⁰ »Kunstreiterin«, »im Kreise«, »Küsse«, »knallend« (D 262), »ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann«, »die Kleine«, »küßt«, »keine«, »Köpfchen« (D 263). Überhaupt stellt die Alliteration ein ausgeprägtes klangsprachliches Verfahren dieses Textes dar, das sich zum Ende hin verstärkt verdichtet: »schweigen; schließlich«, »beide Backen«, »küßt und keine«, »sie selbst«, »mit ausgebreiteten Armen«, »ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.« (D 263)

Auch hier wird der Text zu einer Übergangszone zwischen Mensch und Tier. Erscheint die »Kunstreiterin« im ersten Satz unter dem »peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef« ebenso gepeinigt wie das »Pferd« (D 262), verschiebt sich die Überblendung der Arten im zweiten Satz von der Künstlerin auf den »Direktor«, der »in Tierhaltung ihr entgegenatmet« (D 262). Die im ersten Satz evozierten »Hände, die eigentlich Dampfhammer sind« (D 262), begründen eine zusätzliche Transition zwischen Menschen und Maschinen und verorten die Zirkuswelt genau in dem Kontext, in dem sie ihre historische Konjunktur erlebte, nämlich in der urbanen Industrialisierung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Wie der »Chef« und die

technischen Apparaturen der »Ventilatoren« erinnern auch die »Dampfhämmer« an die industrialisierte Arbeitswelt,³¹ die sich mit der Zirkuswelt verschränkt.

Franz Kafka und Charlie Chaplin

Kaum ein Künstler veranschaulicht diese Verschränkung nach Kafka deutlicher als Charlie Chaplin. In zirzensisch-pantomimischer Performanz umspielt *Modern Times* von 1936 die maschinellen Deformationen des neuen Arbeitnehmers. Chaplins früher Film *The Circus* von 1928 lässt sich nicht nur analog zu Kafkas *Auf der Galerie* mit einer Gemäldetradition wie der von Seurats *Cirque* (1891) verbinden. Ähnlich wie bei Kafka wird der Zirkus auch bei Chaplin zum artistischen Modell einer bedeutungsverweigernden Körperkunst, die in der semantischen Schweben zwischen den Schaltstellen des Verkehrs wie der gesellschaftlichen Zirkulationen balanciert. Chaplin, der nach Kracauer »aus allen üblichen Beziehungen zu den Dingen und Menschen heraustritt«,³² entzieht sich der statischen Festlegung dabei zugleich in der Lebensrolle des vagabundierenden ›Tramp‹.

Der Vergleich mit Charlie Chaplin kann sich auf verschiedene Vorgänger berufen. Im Nachwort zu seiner Ausgabe des *Amerika*-Romans von 1927 sagt Max Brod:

Es gibt Szenen in diesem Buch (namentlich die in der Vorstadt spielenden Szenen, die ich »Ein Asyl« genannt habe), die unwiderstehlich an Chaplin-Filme erinnern, an so schöne Chaplin-Filme, wie sie freilich noch nicht geschrieben wurden – wobei man nicht vergessen möge, daß in der Zeit, in der dieser Roman entstand (vor dem Kriege!), Chaplin unbekannt oder vielleicht gar noch überhaupt nicht aufgetreten war.³³

Unter den nachgelassenen Aufzeichnungen Walter Benjamins zu seinem ungeschriebenen Kafka-Essay und dem Kafka-Vortrag von 1931 findet sich die folgende Notiz:

Einen wirklichen Schlüssel zur Deutung Kafkas hält Charlie Chaplin in Händen. Wie Chaplin Situationen gibt, in denen sich auf einmalige Art das Ausgestoßen- und Enterbtsein, ewiges Menschenweh, mit den besondersten Umständen heutigen Daseins, dem Geldwesen, der Großstadt, der Polizei u. s. w. verbindet, ist auch bei Kafka jede Begebenheit janushaft, ganz unvordenklich, geschichtslos und dann auch wieder von letzter, journalistischer Aktualität.

Von theologischen Zusammenhängen zu reden hätte allenfalls der ein Recht, der dieser Doppelheit nachginge; gewiß nicht, wer nur ans erste dieser beiden Elemente anschließt. Im übrigen setzt sich diese Zweistöckigkeit genau so in seiner schriftstellerischen Haltung durch, die im Stile des Volkskalenders mit einer ans Kunstlose grenzenden Schlichtheit epische Figuren verfolgt wie nur der Expressionismus sie finden konnte.³⁴

In einem Brief an Benjamin vom 17. Dezember 1934 bemerkt Theodor Adorno:

Kafkas Romane sind nicht Regiebücher fürs Experimentiertheater, weil ihnen der Zuschauer prinzipiell abgeht, der ins Experiment eingreifen könnte. Sondern sie sind die letzten, verschwindenden Verbindungstexte zum stummen Film (der nicht umsonst fast genau gleichzeitig mit Kafkas Tod verschwand); die Zweideutigkeit der Geste ist die zwischen dem Versinken in Stummheit (mit der Destruktion der Sprache) und dem Sicherheben aus ihr in Musik [...].³⁵

Im Zwischenraum der Medien – Kulturbegegnung als Schauplatz des Entzugs

In der intermedialen Konfrontation mit der französischen Malerei sowie dem US-amerikanischen Film gewinnt die kulturelle Zirkulation eine weitere Dimension, deren mediale Differenzen und Blockaden allerdings ebenso zu beschreiben wären wie die Störfälle des technischen und zwischenmenschlichen Verkehrs als einer kulturkontrastiven Teilfunktion. Blinde Stellen im Zwischenraum der Medien ergeben sich schon aus der rezeptions-technischen Dynamik der Kinematografie und der Statik des schriftlich fixierten Worts. Nicht selten wird diese gerade durch Kafkas Verweigerung des abschließenden Drucks zugleich aber wieder aufgebrochen. Das Gebiet der Kulturbegegnung bezeichnet bei Kafka weniger einen Ort der Vermittlung als einen Schauplatz des Entzugs, der nicht nur wie der *Hungerkünstler* die Nahrung, sondern auch die gesellschaftliche Zuordnung und semantische Festlegung verweigert und mit schreibakrobatischen Übungen in einem schwebenden Vakuum zwischen den Positionen balanciert.

5.3 Nachrichten vom kleinen Ruinenbewohner: Sechs Variationen über die »Erziehung«

Im Begriff der »schreibakrobatischen Übungen« deutet sich zugleich eine Perspektive an, auf die in einer abschließenden Nachüberlegung als einem betontermaßen provisorischem Postskript wenigstens noch andeutungsweise einzugehen ist: auf den Zusammenhang zwischen der »schreibakrobatischen« Praxis als körperbasierter Unternehmung und den »Übungen« als Manifestationen wiederholter, d. h. im Wortsinn repetierter (auto)didaktischer Lernversuche. Dabei erscheint im Folgenden gerade das schreibakrobatisch umspielte Moment der Erziehung als Einbruch reflexiver Künstlichkeit in die Unbefangenheit oder Unbewusstheit natürlicher Grazie, die ihrerseits allerdings allein als ambivalent vorausgesetzt wird und zwischen dem Namen des Selbst und dem Namen des Vaters eingespannt bleibt, wie weiter unten zu erläutern ist.

Nur wenige Zeilen nach dem oben zitierten Tagebucheintrag Kafkas über seine »Unfähigkeit zu schreiben« (T 14) samt der Skizze von Gauklern mit Zuschauenden (T 15) setzt der Autor in seinen frühesten Tagebüchern, d. h. gleichfalls im ersten Heft, zu einer Serie von insgesamt sechs Variationen über das Thema Erziehung an, die nicht nur chronologisch, sondern auch gedanklich und motivisch an den Komplex zirkensischer Körperakrobatik, artistischen Balancierens und gymnastischer Übung anschließen (T 17–28). Später notiert Kafka in seinem zweiten Tagebuchheft die Wendung »Der kleine Ruinenbewohner« (T 112), die »*vermutlich als Titel für eine hier nicht ausgeführte Reinschrift gedacht*« war (TK 38 [Hervorhebung im Original]).

Die Serie, die zwar gelegentlich von der Forschung gewürdigt,³⁶ deren Potenzial aber bislang kaum ausgeschöpft wurde, entwickelt mit ihren Prinzipien der Repetition und der Variation auf einer (auto)performativen Ebene dabei zugleich selbst wiederum eine Vorstellung von Übung, die auf dem Konzept ständiger Neuansätze im Sinne (auto)didaktischer Versuche aufbaut und die so das serielle Schreiben an sich zu einer repetitiven und variativen Schreibübung werden lässt. Auf diese Weise führt die Serie den konstanten thematischen Kern ihrer alternierenden Umspielungen (die Erziehung) gleichzeitig auch reflexiv in der konkreten performativen Praxis vor: nämlich als eine in der Schreibtätigkeit selbst umgesetzte Versuchsreihe über das grundlegende erzieherische Konzept der Repetition im konstitutiven Doppelsinn von Wiederholung und von Übung, das aber gerade von den Momenten der Variation durchsetzt und durchbrochen wird. Die Serie gleicht in bestimmter Hinsicht einer Reihe von musikalischen Etüden

(gewissermaßen als Studien zu einem schreibtechnischen Problem)³⁷ oder auch von Variationen über ein bestimmtes Grundthema (die Erziehung).

Die erste Etüde oder Variation dieses Themas in Kafkas Tagebüchern findet sich in einem Eintrag, der auf »Sonntag, den 19. Juni 10« (T 17) folgt und der den dortigen Kommentar zu einem sich kreisläufig wiederholenden Leben – »geschlafen aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben« (T 17) – zugleich in unbestimmter Weise thematisch wiederaufnimmt. In diesem Tagebucheintrag notiert der Schreibende:

[1]

Wenn ich es bedenke, so muß ich sagen, daß mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat. Ich bin ja nicht irgendwo abseits, vielleicht in einer Ruine in den Bergen erzogen worden, dagegen könnte ich ja kein Wort des Vorwurfes herausbringen. Auf die Gefahr hin, daß die ganze Reihe meiner vergangenen Lehrer dies nicht begreifen kann, gerne und am liebsten wäre ich jener kleine Ruinenbewohner gewesen, abgebrannt von der Sonne, die da zwischen den Trümmern von allen Seiten auf den lauen Epheu mir geschienen hätte, wenn ich auch im Anfang schwach gewesen wäre unter dem Druck meiner guten Eigenschaften, die mit der Macht des Unkrauts in mir emporgewachsen wären (T 17)

Analog zu der hierin erwähnten »Reihe« der »vergangenen Lehrer« bildet dieser Eintrag den Anfang einer Reihe von aufeinanderfolgenden Schreibansätzen über die Erziehung, die immer wieder von vorn beginnen, um das Grundthema, das sie allesamt umkreisen, teils zu repetieren, teils zu variieren. Das lässt sich exemplarisch am ersten Satz des Eintrags demonstrieren, der im nächsten Ansatz in vollkommen identischer Form wiederholt wird, um in den nächsten Ansätzen dann schließlich immer weiter variiert zu werden:

[2]

Wenn ich es bedenke, so muß ich sagen, daß mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat. [...] (T 18)

[3]

Oft überlege ich es und immer muß ich dann sagen, daß mir meine Erziehung in manchem sehr geschadet hat. [...] (T 18)

[4]

Oft überlege ich es und lasse den Gedanken ihren Lauf ohne mich einzumischen und immer, wie ich es auch wende, komme ich zu

dem Schluß, daß mir in manchem meine Erziehung schrecklich geschadet hat. [...] (T 20)

[5]

Oft überlege ich es und lasse den Gedanken ihren Lauf, ohne mich einzumischen, aber immer komme ich zu dem Schluß, daß mich meine Erziehung mehr verdorben hat als ich es verstehen kann. [...] (T 23)

[6]

Ich überlege es oft und lasse den Gedanken ihren Lauf ohne mich einzumischen, aber immer komme ich zu dem gleichen Schluß, daß die Erziehung mich mehr verdorben hat, als alle Leute, die ich kenne und mehr als ich begreife. [...] (T 27)

Variierend ist nicht nur der räumliche Abstand zwischen den einzelnen Schreibansätzen, der deshalb immer größer wird, weil die Ansätze selbst bis auf den letzten immer umfangreicher und immer stärker narrativ ausgebaut werden, sodass diese Variationen über die Erziehung tendenziell zu kleinen, wenn auch weniger handlungsreichen als vielmehr reflexiven oder kontemplativen Geschichten in den Tagebüchern anwachsen und der Übergang von der Tagebuchnotiz zur assoziativen Erzählung an ihnen exemplarisch verfolgt werden kann. Variierend ist darüber hinaus auch das Repertoire der Bilder und Motive, die hier einerseits ständig wiederholt werden, andererseits aber bestimmten Veränderungen und Verwandlungen unterzogen sind. So ist etwa »jener kleine Ruinenbewohner« aus der ersten Variation bzw. dem ersten Ansatz (T 17) im zweiten Ansatz gänzlich verschwunden, jedoch nur, um im dritten Ansatz schließlich in leicht veränderter Gestalt wiederzukehren:

Ich hätte der kleine Ruinenbewohner sein sollen, horchend ins Geschrei der Dohlen, von ihren Schatten überflogen, auskühlend unter dem Mond, abgebrannt von der Sonne, die zwischen den Trümmern hindurch auf mein Epheulager von allen Seiten mir geschienen hätte, wenn ich auch am Anfang ein wenig schwach gewesen wäre unter dem Druck meiner guten Eigenschaften die mit der Macht des Unkrauts in mir hätten wachsen müssen. (T 19f.)

Bemerkenswert ist daran nicht allein die bereits im ersten Ansatz angelegte und jetzt im dritten weiter ausgeführte Verkehrung traditioneller, auf vegetabilischen Metaphern und Vorstellungsdimensionen beruhender Konzeptionen von Erziehung als quasibotanischer Kultivierung im Zusammenhang

von Wachstum, Heranwachen, Aufwachsen usw., hier neben der Verschiebung auf das »Epheulager« insbesondere in ihrer Umdeutung zu den gerade nicht anerzogenen »guten Eigenschaften die mit der Macht des Unkrauts in mir hätten wachsen müssen.« Bemerkenswert ist außerdem die zentrale, erst im dritten Ansatz auftauchende Evokation von »Dohlen«: »Ich hätte der kleine Ruinenbewohner sein sollen, horchend ins Geschrei der Dohlen, von ihren Schatten überflogen«. Die Dohle (tschechisch *kavka*) steht nicht nur in diesem Textstück als ambivalent aufgeladener krypto-ikonografischer Platzhalter für den Autor selbst sowie seine Abstammung ein: Ähnlich wie in der Erzählung *Ein altes Blatt*⁸ verbalisiert das »Geschrei der Dohlen« auch im vorliegenden Tagebucheintrag Kafkas eine Sprache, die zwischen personaler und familialer Ich-Persona (dem Selbst und dem Namen des Vaters) eingespannt bleibt und die zugleich als nicht- bzw. vorsemantische, animalische Artikulation einen Zustand abseits jeder institutionellen Erziehung oder Kultivierung im Sinne vegetabilischer Pflanzung oder Ähnlichem bezeichnet.

Nur wenig später im Strom der Tagebuchnotizen kommt ein weiteres Element hinzu, das nun nachdrücklich den Bogen zurückschlägt zum zugrunde liegenden Komplex zirkensischer Körperakrobatik und artistischer (Schreib-)Gymnastik. Im fünften Ansatz über die Erziehung schreibt der Tagebuchautor von seiner »innern Unvollkommenheit« (T 23):

Diese Unvollkommenheit ist nicht angeboren und darum desto schmerzlicher zu tragen. Denn wie jeder habe ich auch von Geburt aus meinen Schwerpunkt in mir, den auch die närrischste Erziehung nicht verrücken konnte. Diesen guten Schwerpunkt habe ich noch aber gewissermaßen nicht mehr den zugehörigen Körper.
(T 23 f.)

Das Bild vom inneren »Schwerpunkt« aus Kafkas Tagebuch greift in intertextueller Manier noch einmal Elemente aus einer Schrift auf, die oben bereits in den referenziellen Fokus rückte und die im Zusammenhang der behandelten Thematik in der Tat von zentraler, auch literarhistorischer Bedeutung ist: Die Rede ist von Heinrich von Kleists erstmals Ende 1810 erschienenem Aufsatz *Über das Marionettentheater*. Dieser handelt bekanntlich davon, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet.«³⁹ Dabei kommt die Idee von einem inneren »Schwerpunkt« bzw. vom »Schwerpunkt der Bewegung« insbesondere dort zum Tragen, wo sich die natürliche Grazie einerseits beim Tänzer (durch dessen Bewußtsein) in die Ziererei verliert, andererseits bei der mechanischen

Gliederpuppe (gerade durch deren fehlendes Bewusstsein) in ihrem exakten, innersten Zentrum befindet:

Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelst des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.⁴⁰

Unter vielfachen intertextuellen Verkehrungen und Verdrehungen, gleichsam schreibakrobatischen Verrenkungen, werden die Gedankenfiguren aus Kleists Text bei Kafka teilweise zitativ aufgenommen und teilweise umgewendet, also ihrerseits intertextuell teils repetiert, teils variiert. So ist es in Kafkas Tagebuchnotizen nicht wie bei Kleist »die Seele (*vis motrix*)«, die den inneren »Schwerpunkt der Bewegung« verlässt, vielmehr konnte den »guten Schwerpunkt«, wie es bei Kafka heißt, »auch die närrischeste Erziehung nicht verrücken«, dafür hat das Tagebuch-Ich »aber gewissermaßen nicht mehr den zugehörigen Körper.« (T 24)⁴¹

Dieser fremde, fremdgewordene oder entfremdete Körper ist aber zugleich der Ort des Schreibens als körperakrobatischer Übung, artistischer Balance und gymnastischer Praxis. In der sechsten und letzten Variation über die »Erziehung« wird der Körper des schreibenden Ichs als Produkt gymnastischer Erziehungsversuche benannt:

Außen schaue ich wie jeder andere aus; habe Beine Rumpf und Kopf, Hosen, Rock und Hut; man hat mich ordentlich turnen lassen und wenn ich dennoch ziemlich klein und schwach geblieben bin so war das eben nicht zu vermeiden. Im übrigen gefalle ich vielen, selbst jungen Mädchen, und denen ich nicht gefalle die finden mich doch erträglich. (T 27f.)

Damit endet die Serie über die Erziehung aus Kafkas frühen Tagebüchern: mit einem Blick auf den Körper des Schreibenden als Ergebnis erzieherischer Turnübungen sowie gesellschaftlicher Konformität, aber auch als Ort erotischer Schriftlichkeit, als Attraktion und Vorführung, die vielleicht nicht allen gefallen mag, aber doch »vielen«. In der Darbietung, so scheint es, wird der fremde Körper zumindest in der Betrachtung durch das Außen und wenigstens vorübergehend wiederum »erträglich«.

Signal der äußersten Entfremdung vom eigenen Körper ist das Attribut »klein« aus der soeben angeführten sechsten Variation, in der sich das Ich als »ziemlich klein und schwach« bezeichnet (T 27). In der vorangehenden fünften Variation hatte sich dieses Ich als »ziemlich klein und etwas dick« vorgestellt (T 23). In offenkundiger Kontradiktion zu Franz Kafkas physischer Erscheinung, zu seiner hochgewachsenen und hageren Gestalt, abgemagert »bis zur Grenze der Krankheit und darüber hinaus«,⁴² wird hier ein Körperbild entworfen, das die Einheit des Subjekts durch eine akute Spaltung von Seele und Leib ebenso gefährdet, wie es die Entfremdung des Ichs vom eigenen Körper indiziert, indem das Ich schließlich »nicht mehr den zugehörigen Körper« besitzt (T 24). Diese Entfremdung gründet der vierten Variation über den kleinen Ruinenbewohner zufolge in der traumatischen Erfahrung,

daß sie mir doch ein Stück von mir verdorben haben ein gutes schönes Stück verdorben haben – im Traum erscheint es mir manchmal wie andern die tote Braut – dieser Vorwurf, der immer auf dem Sprung ist, ein Seufzer zu werden, er soll vor allem unbeschädigt hinüber kommen als ein ehrlicher Vorwurf der er auch ist. So geschieht es, der große Vorwurf dem nichts geschehen kann nimmt den kleinen bei der Hand, geht der große hüpf der Kleine, ist aber der kleine einmal drüben, zeichnet er sich noch aus, wir haben es immer erwartet und bläst zur Trommel die Trompete. (T 22f.)

Das Trauma ist Ursprung und Residuum einer konstitutiven, alle Lebensbereiche erfassenden Spaltung:⁴³ Wie die seelisch-leibliche Einheit des Ichs werden auch die Vorwürfe aufgespalten in einen großen und einen kleinen, die sich in unterschiedlichen Rhythmen bewegen, wobei der kleine vermöge des Kippspiels von Majuskeln und Minuskeln im Schriftbild selbst (»der Kleine« vs. »der kleine«) noch eine zusätzliche Spaltung durchmacht. Das Trauma als Seinsboden einer ruinösen Ich-Entität und Identität, auf dessen Grund sich die Doppelung des Subjekt-Haushalts im Zeichen einer Körperlichkeit als zweifacher Ruine vollzieht, scheint auch in einer nachgelassenen Notiz Kafkas zum »Plan der selbstbiographischen Untersuchungen« durch:

Das Schreiben versagt sich mir. Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile. Daraus will ich mich dann aufbauen so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres aufbauen will, womöglich aus dem Material des alten. Schlimm ist es allerdings wenn mitten im Bau seine Kraft aufhört

und er jetzt statt eines zwar unsichern aber doch vollständigen Hauses, ein halbzerstörtes und ein halbfertiges hat, also nichts. Was folgt ist Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz zwischen den zwei Häusern, wobei der Kosak mit den Stiefelabsätzen die Erde solange scharrt und auswirft, bis sich unter ihm sein Grab bildet. (N II 373)⁴⁴

Das Ich bewohnt einen ruinösen Körper: Auch darauf lässt sich die Fantasie »Der kleine Ruinenbewohner« (T 112) beziehen.⁴⁵ Das ist zugegebenermaßen weit entfernt von dem unbeschwerten Rousseau'schen Idyll eines naturnahen Lebens, wie es der Tenor der Forschung in der Schilderung sehen will.

Die Problematisierung der eigenen Körperlichkeit wiederholt sich ihrerseits noch einmal in einem schriftmedialen Aspekt der besprochenen Variationen über den kleinen Ruinenbewohner: im Verhältnis zwischen Textkörper (T 17–28) und Texttitel (T 112). Dieser Befund betrifft sowohl ihre topografische Distribution innerhalb des Tagebuchs als auch die spezifische Materialität ihrer Skriptur. Versteht man den Textkörper als Rumpf, den Texttitel als Kopf des schriftstellerischen Entwurfs, so sind Rumpf und Kopf in diesem Fall auf zwei unterschiedliche Schriftträger, auf zwei verschiedene Tagebuchhefte verteilt, wodurch die körperliche Integrität des Textes im Ganzen bedroht, das Haupt im wahrsten Sinn vom Torso getrennt wird. Es ereignet sich eine Segmentierung des Korpus, eine Zerlegung in seine Einzelteile. Was übrig bleibt, ist ein buchstäblicher Texttorso und ein vom Körper abgetrenntes Haupt.

Damit allerdings nicht genug: Der Widerstreit zwischen Rumpf und Kopf setzt sich zudem auf einer schriftmateriellen Ebene fort. Der Textkörper ist zunächst, genauer bis zur dritten Variation mit Bleistift verfasst und gehört zu den eher wenigen Stellen im ersten Oxforder Quartheft, die nicht mit schwarzer Tinte niedergeschrieben sind; der Texttitel hingegen wurde just mit solcher schwarzen Tinte im zweiten Quartheft festgehalten.⁴⁶ Auf diese Weise gewinnt der Textkörper eingangs einen provisorischen und ephemeren, dank des Bleistifts jederzeit wieder auslöschbaren Zug, der erst im Verlauf der Variationen eine festere Form annimmt, während der Texttitel aufgrund der schwarzen Tinte von Beginn an solidere und dauerhaftere Konturen erhält. Zugleich werden die verwendeten Schreibmaterialien im Text selbst thematisiert: In einer kontraperformativen Geste bemerkt der Schreibende in der fünften, mit Stahlfeder und Tinte verfassten Variation, dass er »jetzt die Feder weggelegt hat, um das Fenster zu öffnen« (T 25f.), bevor er einstreut, er »würde lieber aus dem offenen Fenster den Fluß ansehen.« (T 26)⁴⁷ »Feder« und »Fluß« sind Chiffren jenes Schreibstroms, der

sich lediglich manuskriptural bewerkstelligen und immer nur vorübergehend aufrechterhalten lässt, steht er doch unter der ständigen Gefahr, ins Starre und ins Stocken abzusinken.

Gewiss entspricht die vorhandene Verteilung von Bleistift und Tinte der natürlichen Anlage von Entwurf (Torso) und Reinschrift (Haupt), doch ist der Konflikt zwischen beiden gerade vor der Folie ihrer konsequenten Zerstückelung, der Trennung von Rumpf und Kopf sowie auch des ultimativen Ausbleibens einer Reinschrift als Fixierung oder Konsolidierung des Vorübergehenden und Flüchtigen ausgesprochen aufschlussreich. Zur Verfestigung des Provisorischen und Ephemereren als einer Art Petrifikation des Schreibstroms kommt es schließlich nicht. Produktiv wirkt allein die Dynamik fließender Schreibbewegungen im Prozess des Entwerfens, nicht die Statik definitiver Festlegung für eine finale Druckfassung.

Anmerkungen

- 1 Vgl. ausführlicher dazu Thomas Wegmann: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 20 (2010), S. 563–582.
- 2 Hugo von Hofmannsthal: Schöne Sprache, in: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze II: 1914–1924, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979 [zuerst 1921], S. 146–149, hier S. 149.
- 3 Siegfried Kracauer: Akrobat – schön, in: ders.: Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5,3: Aufsätze 1932–1965, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst 1932], S. 127–131, hier S. 128.
- 4 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 21. Aufl., Frankfurt a. M. 2013 [zuerst New York 1944], S. 151.
- 5 Vgl. Jacques Derrida: *L'animal que donc je suis*, Paris 2006.
- 6 Vgl. dazu besonders umfassend etwa den dreisprachigen Zirkusband von Noel Daniel (Hg.): *The Circus. 1870s–1950s*, Köln 2016.
- 7 Ebd., S. 13.
- 8 Vgl. u. a. Walter Bauer-Wabnegg: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, Erlangen 1986; Sylke Kirschnick: *Versuch, im Bodenlosen Platz zu nehmen – Zirkensische Transgressionen bei Franz Kafka*, Else Lasker-Schüler und Thomas Mann, in: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, Heidelberg 2012, S. 155–182.
- 9 Vgl. bes. T 10ff.; dazu Gerhard Neumann: *Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild*, in: Teja Friedrich Bach und Wolfram Pichler (Hg.): *Öffnungen: Zur Theo-*

- rie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 161–186, hier S. 172–180.
- 10 Vgl. zur Verifikation das beigegefügte Faksimile der betreffenden Tagebuchseite (Q1 17).
- 11 Siehe dazu ausführlich Kap. 7.1.
- 12 Vgl. Richard Heister: 100 Jahre Halleyscher Komet. Der Tag, an dem die Welt untergehen sollte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (18.05.2010), auf: www.faz.net [letzter Zugriff am 26.04.2024].
- 13 Siehe punktuell Kap. 2, ausgiebiger Kap. 4.
- 14 Vgl. Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr, in: Lorenz Engell und ders. (Hg.): Mediale Historiographien (= Archiv für Mediengeschichte 1), Weimar 2001, S. 115–123.
- 15 Zur Überlieferung und Entstehung siehe DA 407–409.
- 16 Vgl. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.
- 17 Horkheimer und Adorno, a. a. O., S. 233.
- 18 Vgl. Wolf Kittler und Gerhard Neumann (Hg.): Franz Kafka: Schriftverkehr, Freiburg i. Br. 1990.
- 19 Vgl. Barry Murnane: »Verkehr mit Gespenstern«. *Gothic* und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008.
- 20 Zum Urteil des Autors anlässlich der Vorlesung dieser »Automobilgeschichte« (T 226f.) siehe Kap. 2.1, Kap. 2.3 sowie Kap. 8.2. Folgt man Jürgen Daiber: Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne, Münster 2015, S. 36, »bildet das Erzählfragment eine der ersten literarisierten Darstellungen eines Autounfalls.«
- 21 Siehe etwas ausführlicher zu dieser Erzählung Kap. 6.2, ferner Kap. 8.1, zu ihrer Abfassung Kap. 3.5.
- 22 Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, Frankfurt a. M. 1997, S. 140.
- 23 Ebd.
- 24 Zur Überlieferung und Entstehung siehe DA 436f.
- 25 Oliver Jahraus und Bettina von Jagow: Kafkas Tier- und Künstlergeschichten, in: dies. (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 530–552, hier S. 539.
- 26 Zur Überlieferung und Entstehung siehe DA 322.
- 27 Galili Shahar: Der Erzähler auf der Galerie. Franz Kafka und die dramaturgische Figur, in: Weimarer Beiträge 49 (2003), S. 517–533, hier S. 529, sieht in der Struktur dieses Textes an sich »einen gauklerischen Bau: »Zwischen den beiden Teilen der Erzählung wird ein seltenes Gleichgewicht bewahrt: eine vollkommene Symmetrie zwischen zwei gegensätzlichen Sprachzuständen. Der erste Teil der Erzählung, der sogenannte irrealer, ist auf einem Wort – »wenn« – aufgebaut, das den Konjunktiv des ganzen Satzes ermöglicht. [...] In solchem sprachlichen Strom findet man also einen gauklerischen Bau: Prosa, die auf einem Wort errichtet wird und eine Welt ohne festen Punkt hält.«

5 Zirkuskünste

- 28 Vgl. dazu Norbert Christian Wolf: Anklänge und Ansichten, ›High‹ gegen ›Low‹. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück ›Auf der Galerie‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 246–280.
- 29 Vgl. zu der von Muybridge und Stanford verwendeten Technik etwa Marlene Schnelle-Schneyder: Die Stillen Bilder als Schule des Sehens. Die Entwicklung der Photographie im Kontext von Kunst und visueller Wahrnehmung, in: Michael Hauskeller (Hg.): Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis, Kusterdingen 2003, S. 329–348, hier S. 333 f.
- 30 Hiermit sei der stilistischen Analyse von Blake Lee Spahr: Kafka's ›Auf der Galerie‹. A Stylistic Analysis, in: The German Quarterly 33 (1960), S. 211–215, und der satzsyntaktischen von John Margetts: Satzsyntaktisches Spiel mit der Sprache: Zu Franz Kafkas ›Auf der Galerie‹, in: Colloquia Germanica 4 (1970), S. 76–82, im Ansatz eine weitere sprachliche, nämlich phonologische Untersuchung von Kafkas Text an die Seite gestellt.
- 31 Vgl. dazu u.a. Elizabeth Boa: Kafka's ›Auf der Galerie‹: a resistant reading, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 65 (1991), S. 486–501, hier S. 495: »This circus belongs in an industrial age of steam-hammers and electric fans [...] and it attracts a big audience liable to be found in cities rather a country fairground.«
- 32 Kracauer, a. a. O., S. 128.
- 33 M. B. [Max Brod]: Nachwort, in: Franz Kafka: Amerika. Roman [hg. von dems.], München 1927, S. 389–392, hier S. 392. Kurz zuvor spricht Brod von den drei Romanentwürfen Kafkas als von einer »Trilogie der Einsamkeit« (ebd., S. 390 [Hervorhebung im Original]).
- 34 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II,3: Aufsätze. Essays. Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2015 [zuerst 1977], S. 1198. Einer anderen Linie folgt Shai Biderman: K, the Tramp and the Cinematic Vision: The Kafkaesque Chaplin, in: ders. und Ido Lewit (Hg.): Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image, London und New York 2016, S. 198–209, der partiell von Benjamin ausgeht, um Chaplins Filmschaffen als eine modifizierende Interpretation des Kafkaesken zu diskutieren.
- 35 Zit. nach Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1981, S. 101–106, hier S. 106.
- 36 Vgl. Georg Guntermann: Literarisierung des Lebens als versagte Annäherung: das Fragment vom ›kleinen Ruinenbewohner‹, in: ders.: Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors, Tübingen 1991, S. 191–225; Sandra Kluwe: ›Der kleine Ruinenbewohner‹. Antizipation des Widerspruchs als psychopathologisches Symptom und literarische Bewältigungsmethode bei Franz Kafka, in:

- Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60 (2016), S. 423–452; überblicksartig Jutta Heinz: *Der kleine Ruinenbewohner*: Die Unmöglichkeit von Vorwürfen, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010, S. 145–148 und S. 151 [Literatur].
- 37 Von einer »Etüde«, die der »Erwerbung und Erhaltung von Fingerfertigkeit in der Handhabung einer schriftstellerischen Methode« diene, spricht auch Kluwe, a. a. O., S. 424, die den Text als Illustration einer »Denk- und Schreibbewegung der differentiellen Wiederholung und des antizipierten Widerspruchs« auslegt (ebd., S. 429).
- 38 Siehe dazu Kap. 2.4. Genauso schreibt sich die Dohle namentlich in die Fragmente um den *Jäger Gracchus* ein (siehe dazu Kap. 2.2).
- 39 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweibändige Ausgabe in einem Band, Bd. 2, hg. von Helmut Sembdner, München 2001 [zuerst 1810], S. 338–345, hier S. 343. Zu einer textkritischen Edition vgl. Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II.7: *Berliner Abendblätter I*, hg. von dens., Basel und Frankfurt a. M. 1997 [zuerst 1810], S. 317–319, S. 321–323, S. 325–327 und 329–331.
- 40 Kleist: Über das Marionettentheater, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Zweibändige Ausgabe in einem Band, Bd. 2, a. a. O., S. 341 f.
- 41 Dass bei Kafka im Gegensatz zu Kleist »kein Bild des »Hohlspiegels« in Sicht« sei, »in dem »die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches« gehen könnte«, und dass es in Kafkas Universum »kein Mittel zu geben« schein, »diesen Bruch in der menschlichen Existenz zu heilen«, konstatiert Walter Hinderer: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006, S. 66–82, hier S. 81.
- 42 Guntermann, a. a. O., S. 191.
- 43 Zum abusiven Kern des Traumas siehe Kap. 8.3.
- 44 In ganz anderem Zusammenhang verweist auf diese Notiz ebenfalls Bettine Menke: Kafkas Labyrinth, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 33–65, hier S. 65, dort Anm. 102. Vgl. ergänzend hierzu Gerhard Neumann: Kafkas Architekturen – *Das Schloss*, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 197–217, hier S. 199, der die Versuche über den kleinen Ruinenbewohner als Plan zu einem autobiografisch gefärbten Bildungsroman ansieht und einstreut: »Es ist ganz offensichtlich, dass Kafka die beiden komplementär gedachten Modelle des Bildungsroman-Erzählens, organisches Wachstum und architektonische Konstruktion als der Weg aus der Natur in die Kultur, hier zugleich aufruft.«
- 45 Die Vorstellung eines solch ruinösen Körpers begegnet bereits früh in Kafkas Tagebüchern. Im ersten Heft heißt es noch vor den Versuchen über den

kleinen Ruinenbewohner: »Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch rau kühl saftig an wie ein Blatt./ Ich schreibe das ganz bestimmt aus Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper« (T 12).

- 46 Siehe die Transkriptionen und Faksimiles des Textkörpers in Q1 22–51 sowie des Texttitels in Q2 18f. Hinweise darauf ferner bei Kluwe, a. a. O., S. 434. Vgl. auch die grafologische Beobachtung von Guntermann, a. a. O., S. 191: Kafka arbeite »anfangs in kleiner, dünner Schrift, mit wenigen Korrekturen, später größer und kräftiger schreibend, mit stärkerem Druck auch der charakteristischen dicken Querstriche« sowie »Bleistift durch Tinte ablösend«. Interessant sind überdies die abrupten Wechsel des Schreibinstruments unmittelbar vor und nach den jeweiligen Textstücken, derentwegen die Umbrüche noch radikaler wirken: Dem in Bleistift verfassten Anfang des Textkörpers zum kleinen Ruinenbewohner geht eine mit Tinte niedergeschriebene Notiz voran (Q1 22f.) – es ist die schon zitierte Bemerkung »geschlafen aufgewacht, geschlafen, aufgewacht, elendes Leben« (T 17) –, wogegen dem in tiefschwarzer Tinte gesetzten Texttitel zum kleinen Ruinenbewohner diverse Bleistiftnotate heterogenen Inhalts folgen (Q2 18f.).
- 47 Die Szenerie antizipiert in manchem bereits diejenige aus Kafkas Erzählung *Das Urteil*, auf die an gesonderter Stelle eingegangen wird (siehe Kap. 6.2). Vgl. zur Parallele zwischen beiden Textpassagen auch Heinz, a. a. O., S. 147.

6 Vom Schreiben in die Tiefe – Kafka und die Schwere der Skriptur Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe

In diesem Kapitel soll dem Zusammenhang von Brücken, Strömen und Abgründen in Kafkas Werk nachgegangen werden.¹ Untersucht werden dabei nicht allein werkimmanente Brückenkonstruktionen in so zentralen Texten Kafkas wie *Das Schloß*, *Das Urteil* oder *Die Brücke* (6.2). Hingewiesen wird in dem Kontext ebenso auf materielle Aspekte eines Kafka'schen Schreibens in die Tiefe (6.3) wie auf konstitutive Momente einer Poetik des räumlichen und zeitlichen Übergangs (6.4). Dem werkanalytischen Rundgangs sei zunächst eine generellere Einleitung zur Brücke als Darstellungs- und Denkfigur (6.1) vorangestellt.

6.1 Die Brücke als Darstellungs- und Denkfigur

Als Darstellungs- und Denkfigur verfügt die Brücke über eine reiche und vielseitige historische Tradition. In der Kunst- und Kulturgeschichte figuriert sie zuweilen im Sinne einer – ihrerseits oft gefährdeten – Vermittlerin zwischen unterschiedlichen, einander nicht selten zuwiderlaufenden Positionen. Als Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung scheint die Brücke gerade in historischen Übergangsepochen und Wendezeiten Konjunktur zu feiern, paradigmatisch etwa um die Jahrhundertwende 1900.² Sei es in Claude Monets bekannten Gemäldevariationen über den Seerosenteich und die japanische Brücke von 1899. Sei es im Namen der 1905 gegründeten Künstlergruppe *Die Brücke*, deren ausdrückliches Ziel es war, zu neuen künstlerischen Ufern aufzubrechen.³ Ihr Gründungsmitglied Erich Heckel kommentiert die Namensfindung der Gruppe folgendermaßen: »Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das ›Brücke‹ nennen – das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen.«⁴

In ihrer Funktion als Vermittlerin zwischen Teilung und Zusammenführung hält sich die Brücke hartnäckig im Kollektiven einer künstlerischen Imagination von Episoden des Übergangs und der Transition. Als Figur einer Verbindung des Unverbundenen lebt die Brücke im heutigen Bildbe-

stand von Film und Fernsehen munter fort: ob in der »Nordic Noir«-Serie *Bron/Broen* [*Die Brücke – Transit in den Tod*] (Schweden/Dänemark/D 2011–2018), in der die Öresundbrücke zwischen Dänemark und Schweden als Tatort des Verbrechens nicht allein mit Gewalt zwei verschiedene Länder und Behörden, sondern in einer grotesken kriminellen Fantasie auch zwei verschiedene Leichenhälften aus zwei verschiedenen Jahrzehnten zusammenführt; ob in ihrem nordamerikanischen Remake *The Bridge* (USA/Mexiko 2013–2014), das auf die »Bridge of the Americas« zwischen El Paso und Ciudad Juárez an der Grenze zwischen den USA und Mexiko verlagert ist; ob schließlich in Steven Spielbergs Agentenfilm *Bridge of Spies* (D/Indien/USA 2015), in dem die zwischen Berlin und Brandenburg geteilte Glienicker Brücke zum Schauplatz des finalen Agentenaustauschs in einem geteilten Deutschland wird, durch dessen Mitte ein Kalter Krieg tobt.

Immer wieder figuriert die Brücke in der ästhetischen Konstruktion als archetypisches, wenn zuweilen auch gewaltsam eingesetztes Bindeglied zwischen Trennung und Vereinigung. Neben die künstlerische Darstellung tritt im weiteren Zusammenhang die Funktion der Brücke als Denkfigur. Exemplarisch lassen sich zunächst einige Stationen aus der Geschichte der Philosophie und der Sozialwissenschaften skizzieren.⁵

Friedrich Nietzsches Zarathustra nennt den Menschen selbst eine Brücke. In der Vorrede zum erstmals 1883 erschienenen ersten Teil von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* meint dieser:

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.

Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist.⁶

Als »eine spezifisch menschliche Leistung« betrachtet Georg Simmel in seinem Beitrag *Brücke und Tür* von 1909 den »Wegebau«, der »das Wunder des Weges« bewirke: »Im Bau der Brücke gewinnt diese Leistung ihren Höhepunkt.«⁷ Für Simmel »symbolisiert die Brücke die Ausbreitung unserer Willenssphäre über den Raum.«⁸ Im Unterschied zur Tür, die zeige, »wie das Trennen und das Verbinden nur die zwei Seiten ebendesselben Aktes sind«,⁹ und in der sich »die Möglichkeit dauernden Wechseltausches« auftrue, verbinde die Brücke allerdings allein »Endliches mit Endlichem«¹⁰ und lasse »in

der Korrelation von Getrenntheit und Vereinigung« ausschließlich »den Akzent auf die letztere fallen«,¹¹ wiewohl sie beim Beschreiten nicht zuletzt »das wunderliche Gefühl« gewähren mag, »einen Augenblick zwischen Erde und Himmel zu schweben.«¹²

Mit Alfred Wolfenstein kann die Brücke zugleich in den Diskussionszusammenhang einer Selbstbestimmung des Judentums um Kafkas Zeit einbezogen werden. In seiner Schrift »Jüdisches Wesen und neue Dichtung« von 1922 rekurriert Wolfenstein gleich im ersten Satz auf das Bild der Brücke, um die ihn umgebende Gegenwart zu charakterisieren: »Die Zeit der Übergänge verstärkt ihr Gewimmel auf allen Brücken.«¹³ In solchem »Gewimmel« liegt für ihn ein allgemeines Zeichen der Zeit: »Vergebens ist das sonderbare Bemühen in diesen alle Ströme kreuzenden Mengen der Aufwühlung nach einer Einheit zu suchen.«¹⁴ Gerade »der Jude« ist laut Wolfenstein derweil in besonderer Weise mit der Brücke verbunden: »Inmitten des hin und her stoßenden Gedränges ist der Jude am glücklichsten und am unglücklichsten daran. Das alte Ufer gehörte ihm nicht, selbst die Brücke noch nicht, aber die Bewegung darüber hin ist sein Schicksal.«¹⁵

Martin Heidegger nimmt die Brücke zum zentralen Beispiel seines Versuchs, Bauen als Wohnen des Menschen zu denken. In seinem Vortrag *Bauen Wohnen Denken* von 1951 unterscheidet er zunächst zwischen einigen Bauten und Wohnungen: »Brücke und Flughalle, Stadion und Kraftwerk sind Bauten, aber keine Wohnungen; Bahnhof und Autobahn, Staudamm und Markthalle sind Bauten, aber keine Wohnungen.«¹⁶ Gerade die Brücke lässt Heidegger zufolge jedoch exemplarisch deutlich werden, inwiefern »das Bauen im Sinne des Errichtens von Dingen« seinem eigentlichen »Wesen« nach »in das Wohnen« gehöre.¹⁷ »Die Brücke *versammelt* auf *ihre* Weise Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen bei sich« und ist »als die gekennzeichnete Versammlung des Gevierts«, so Heidegger, »ein Ding«,¹⁸ das als »ein Ort« allererst »eine Stätte einräumen« kann: »Der Ort ist nicht schon vor der Brücke vorhanden«, sie kommt »nicht erst an einen Ort hin zu stehen, sondern von der Brücke selbst her entsteht erst ein Ort.«¹⁹ Die Brücke verstattet laut Heidegger einen »Raum eigener Art. Er ist als Abstand, als Stadion, das, was uns dasselbe Wort Stadion lateinisch sagt, ein »spatium«, ein Zwischenraum.«²⁰

Nicht zuletzt erscheint die Brücke als eine topische Figur der Übersetzung sowie als eine traditionelle Figur der Vermittlung zwischen Kulturen, also der sprachlichen und kulturellen Kommunikation, wobei sie als solche auch nicht unproblematisch ist. In einem erstmals in der *Zeit* vom 17. Januar 2013 erschienenen Essay über den Ethnologen und gebürtigen Belgier Claude Lévi-Strauss schreibt Yoko Tawada:

6 Vom Schreiben in die Tiefe – Kafka und die Schwere des Skriptur

Es gab Zeiten, in denen man »Brücke« als Metapher für eine gelungene Kulturvermittlung benutzte. Heute kann man die Kulturen nicht mehr als feste Ufer verstehen, und daher kann man sie nicht mehr durch ein unbewegliches Bauwerk miteinander verbinden. Lévi-Strauss zeigt uns eine andere Brücke, bei der deutlich wird, warum sie doch noch eine spannende oder gefährliche Metapher werden kann.²¹

Die »andere Brücke«, von der Tawada spricht und die Lévi-Strauss uns zeige, ist eine Brücke aus Krokodilen, die der weiße Hase von Inaba im Gründungsmythos Japans und im Märchen durch eine List einzurichten weiß, um von der Insel, auf der er festsitzt, über die Krokodilrücken hüpfend zum Festland zurückzukehren; als der Hase das andere Ufer jedoch beinahe erreicht hat, verkündet er im Triumph seinen gelungenen Täuschungsversuch, worauf die Krokodile ihn schließlich schnappen und ihm das Fell über die Ohren ziehen.²²

Eine gewisse, wenngleich etwas kuriose historische Entsprechung findet die von Tawada angeführte Krokodilbrücke interessanterweise just in jenem anonym erschienenen Beitrag aus Johann Wolfgang Goethes Zeitschrift *Propyläen*, der bereits im ersten Kapitel dieses Buchs angeschnitten wurde.²³ Dort berichtet der Verfasser davon, wie er bei Fiesole in der Nähe von Florenz an dem kleinen Fluss Mugnone auf eine ganz eigentümliche Art von Brücke stößt:

Ein besonderer Steig, wie ich mich nicht erinnere sonst irgendwo gesehen zu haben, ist den Fußgängern zum Besten angelegt, damit sie, um über das Wasser zu kommen, nicht den Umweg bis nach der Brücke in der großen Straße, welche nach der Pforte St. Gallo führt, machen müssen. Es sind nämlich sechseckige steinerne Pfeiler, von ohngefähr einem Fuß im Durchmesser, eingesenkt, die zwey Fuß oder vielleicht etwas mehr über den Grund heraus ragen, und etwa eine Elle weit aus einander stehen. Bey grossen Ergiessungen, die schnell kommen und verlaufen, geht die Fluth darüber weg, gewöhnlich aber ist nur wenig Wasser, und mit einiger Kunst, das Gleichgewicht zu halten, hüpf man leicht von einem Pfeiler zum andern, und kömmt so durch.²⁴

Um eine »sinnliche Anschauung« des besprochenen Gegenstands zu vermitteln und um die Entdeckung dadurch sozusagen in intermedialer Weise zu veranschaulichen,²⁵ wird der Beschreibung auch hier – wie bereits zuvor in Hinblick auf den Torbogen²⁶ – eine Zeichnung angefügt (Abb. 10).

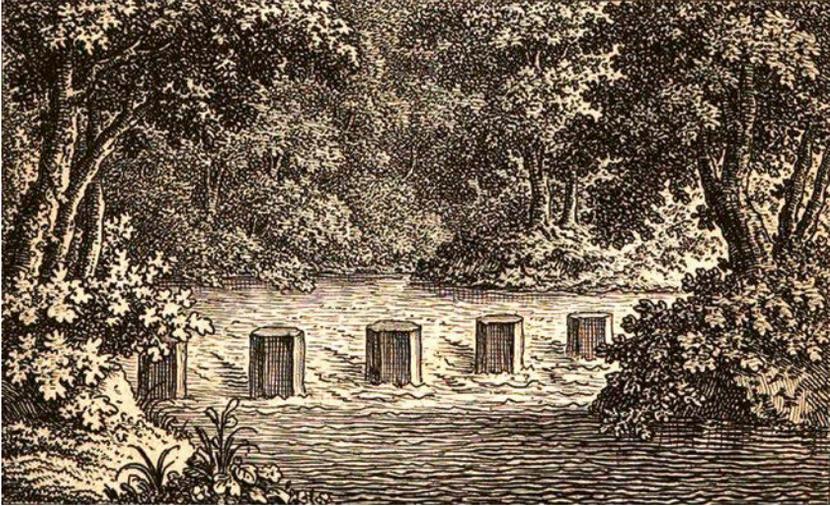


Abb. 10: Zeichnung der »Hupfbrücke« aus Johann Wolfgang Goethes *Propyläen*.

Die im Text beschriebene und auf der Abbildung dargestellte »Hupfbrücke«²⁷ in der toskanischen Landschaft steuert eine Konstruktion bei, die nicht über, sondern durch den Fluss verläuft und die es ganz ähnlich wie die von Tawada evozierte Brücke aus Krokodilrücken ermöglicht, von einem Pfeiler genauso wie von einem Krokodilrücken zum anderen hüpfend über das Wasser zu gelangen. Je nach Wasserstand verändern sich allerdings die Voraussetzungen des Steigs: »Bey grossen Ergiessungen« ist er nicht zu nutzen, das ist er nur bei »wenig Wasser«. Die Bedingungen der Überquerung sind also nicht stabil, sondern abhängig von Umweltfaktoren wie Niederschlag und Flusspegel, obwohl der Weg über grundsolide »steinerne Pfeiler« führt und der Steig als solcher aus festem Material besteht.

Umso interessanter wird dieses Brückenmodell dadurch, dass es in einer Zeitschrift erscheint, die sich ihrerseits einem umfassenden Austausch verschreibt: Goethes *Propyläen* zielen sowohl auf einen Dialog über Natur und Kunst als auch auf eine ästhetische Vermittlung zwischen Antike und Gegenwart in der klassizistischen Agenda.²⁸ Dass die Wandernden nun lediglich über eine bestimmte »Kunst« verfügen müssen, »das Gleichgewicht zu halten«, um dann ganz »leicht von einem Pfeiler zum andern« über das trennende Element zu hüpfen, passt zum grundsätzlichen Optimismus eines

Kommunikationsprogramms, das auf eine gelungene Vereinigung der jeweiligen Seiten hinarbeitet, sich als Brückenschlag zwischen Menschen und Zeiten versteht und dabei auf wenig Widerstände zu stoßen hofft, wenn die Voraussetzungen nur glücklich sind.

Anders als die Brücke aus Steinfeilern in den *Propyläen* handelt es sich bei der Krokodilbrücke aus Tawadas Text demgegenüber um eine in sich veränderliche und bewegliche Verbindung, die der fluiden Natur heutiger Kulturen zunächst weit angemessener zu sein scheint als ein starres steinernes Gebilde. Die »andere Brücke« aus dem japanischen Mythos und aus der Nacherzählung Tawadas löst die Problematik der Brückenmetapher allerdings nur scheinbar, in Wirklichkeit besteht das ursprüngliche Problem der festen Ufer fort: Zwar ist die Brücke aus Krokodilrücken kein »unbewegliches Bauwerk«, sondern eine autodynamische, sich selbstständig bewegende, organische Verbindungsbrücke, deren Überquerung durchaus Gefahren in sich birgt, indem die Krokodilbrücke ihren eigenen Willen und ein eigenes Leben entwickelt; doch stellen die beiden Ufer, die diese Brücke verbindet, nach wie vor »feste Ufer« und damit gerade solche Substanzen dar, als welche die heutigen »Kulturen« laut Tawada eben »nicht mehr« verstanden werden können. In der Tat taugt die traditionelle Ufermetaphorik wenig, um die aktuellen »Kulturen« zu beschreiben: So etwas wie eine Brücke zwischen den Kulturen könnte gegenwärtig allenfalls Fließendes mit Fließendem verbinden und wäre so gesehen ein recht sonderbares Konstrukt.

Zum Begriff »Interkulturalität« bemerkt Bernhard Waldenfels:

Nimmt man [...] das Wort ›Interkulturalität‹ ernst, so gelangt man wie im Falle von Husserls Intersubjektivität oder Merleau-Pontys Interkorporeität zu einer Zwischensphäre, deren intermedialer Charakter weder auf Eigenes zurückgeführt noch in ein Ganzes integriert, noch universalen Gesetzen unterworfen werden kann. Was sich zwischen uns abspielt, gehört weder jedem einzelnen noch allen insgesamt. Es bildet in diesem Sinne ein Niemandland, eine Grenzlandschaft, die zugleich verbindet und trennt.²⁹

Es liegt nahe, eine solche Vorstellung von Interkulturalität als »Zwischensphäre« mit der Figur der Brücke zu verbinden. Die Brücke würde in dieser Optik zu einer Vermittlungsmöglichkeit, zu einem potenziellen Weg über ein derartiges »Niemandland, eine Grenzlandschaft, die zugleich verbindet und trennt.« Allerdings kann aus der Brückenvorstellung das binäre Grundproblem der zwei Ufer letztlich nicht beseitigt werden: Wenn die Brücke eine Figur des Dritten ist, wie gestalten sich dann die beiden anderen Seiten,

die es zu verbinden und daher allererst zu definieren gilt? Sie können nicht als fließende Bewegungen, sondern nur als mehr oder weniger statische und solide, zumindest einigermaßen stabile und abgezielte Einheiten begriffen werden. Insofern die Brücke grundsätzlich auf die Vorstellung eines intermediären Raums bezogen bleibt, ist sie zugleich an ein traditionelles Verständnis von Kultur gebunden.

6.2 Brückenkonstruktionen in Kafkas Werk

Einen ganz eigenen Fall bilden die Brückenkonstruktionen bei Franz Kafka. Der Brückenkomplex in seinem Werk wurde zwar gelegentlich schon angeschnitten, bislang jedoch noch nicht im hier anvisierten Zusammenhang behandelt. Im Folgenden sollen die relevanten Texte und Werkelemente dargestellt und näher betrachtet werden.

Das Schloß

Auf Brücken stößt man an vielen Stellen von Kafkas Werk. Auffallend oft finden sie sich gerade am Eingang oder am Ausgang der Texte, führen sie also gleichsam in die Geschichten hinein oder aus ihnen heraus. Eine der wohl markantesten unter ihnen ist die »Holzbrücke« am Anfang des Romans *Das Schloß*, der erstmals 1926 von Max Brod herausgegeben wurde und dessen berühmter erster Absatz lautet:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (S 7)

Die »Holzbrücke« verbindet nicht nur die »Landstraße« mit dem »Dorf«, sie schwebt zugleich unbestimmt zwischen dem Oben und Unten, zwischen der scheinbaren, nebulösen und obskuren »Leere« auf dem »Schloßberg«, zu der K. »empor«-blickt, ohne das besagte »Schloß« zu sehen, und dem festen Grund und Boden, von dem er gekommen ist. Signifikant ist der konstitutive Kontrast zwischen Sagen und Sehen, zwischen narrativer Schilderung und visueller Wahrnehmung, Erzählerrede und Figurenperzeption, werden der »Schloßberg« und das »Schloß« doch zunächst allein in ihrer Unsichtbar-

keit sichtbar, lediglich in ihrer Nichtwahrnehmbarkeit wahrnehmbar, vermittelt ausschließlich durch den sprachlich-narrativen Akt, nicht durch die Perzeption des Protagonisten, dessen Wahrnehmung begrenzt bleibt: »Vom Schloßberg war nichts zu sehn«, »auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.«³⁰

Über die »Holzbrücke« tritt K. in die opake Welt des Schlosses ein: Es ist eine fremde, andersartige Welt des Unverständlichen und Undurchdringlichen, in der die festen Konturen der Dinge verschwimmen und sich in winterliche »Nebel und Finsternis« auflösen. Hier walten offenbar ganz eigene Gesetze und scheinen hergebrachte Denkmuster keine Gültigkeit zu besitzen. So oder ähnlich mögen sich Fremde, Exilierte oder Emigrierte zuweilen bis heute bei ihrer Ankunft am anderen Ort, in einer neuen »Heimat« fühlen. Gleichzeitig reproduziert Kafkas Werk die fundamentale Fremdheitserfahrung K.s auch für die Rezipierenden, lässt der Roman seine Leser:innen das Erleben der Fremde nachvollziehen, indem er die erzählte Welt als ebenso unverständlich und undurchdringlich präsentiert, wie sie sich für den Protagonisten darstellt.

Die Brücke fungiert als Scharnier zu dieser Welt und zugleich als Eingang zum Roman an sich, zum Reich des *Schlosses* also im doppelten Sinne des Gebäudes sowie des Buchs, wobei letztlich beide gleichermaßen fern und unzugänglich bleiben. Über die Holzbrücke am Texteingang »betritt der Landvermesser K.« Klaus Kanzog zufolge »den ›anderen Raum.«³¹ In Kafkas Roman komme es jedoch bezeichnenderweise nicht zu einer »zweiten, internen Grenzüberschreitung«, da jeder Versuch K.s, »sich in die Lebensgemeinschaft dieses ›anderen Raums«, in dem er als »Fremder« angesehen wird, zu integrieren«, misslinge.³² Für Joseph Vogl bleibt die gesamte Erzählwelt des Romans schließlich ähnlich in der Schwebelage wie in der anfänglichen Brückensituation:

Wie nämlich K. die Schwelle der »Holzbrücke« nicht wirklich verlässt, so operiert die Erzählung selbst im Übergang. Denn die Brücke des Beginns wäre nicht nur als Medium des Übertritts – ins Dorf, an den Schloßberg heran – zu verstehen. Sofern das *metaphérein* der Metapher »übertragen« oder »hinübertragen« meint, situiert sich die anfängliche Brücke auch als Metapher des Transports, als Metapher des metaphorischen Prozesses überhaupt [...].³³

In seinem Beitrag über die Holzbrücke und Kafkas *Schloß* schreibt Maurice Blanchot, es wirke beinahe so, als werde schon der ganze Sinn des Buchs vom ersten Absatz, von jener Holzbrücke getragen, die von der Straße zum

Dorf führt.³⁴ Für Blanchot kommt K. aus einer dritten Welt, ist er eine Verdoppelung und Verdreifachung des Fremden: fremd gegenüber der Fremde des Schlosses, fremd gegenüber der des Dorfes und fremd gegenüber sich selbst.³⁵ Die Leere, die den gesamten Roman durchwalte und die wie ein Fluchtpunkt ins Unendliche erscheine, von dem aus alle erzählerische Rede ihre Perspektive erhalte und verliere, bezeichnet Blanchot als »le neutre«.³⁶ Die Bezeichnung sperrt sich selbst gegen eine einfache oder eindeutige Übersetzung ins Deutsche: Sie kann sowohl das Neutrale als auch das Neutrum bedeuten und bildet damit ihrerseits ein Translationsproblem. Dieses »neutre« vermag laut Blanchot weder in Begriffen der Immanenz noch der Transzendenz gefasst zu werden, stattdessen ziehe es uns in eine ganz andere Art der Beziehung hinein.³⁷

Blanchots »neutre« lässt sich in gewisser Weise als eine Art Drittes bestimmen, das sich den Festlegungen der anderen Positionen entzieht, zwischen ihnen die Mitte oder die Schwebelage hält. Möglicherweise kann dieses Dritte auch allgemeiner produktiv gemacht werden: als eine gespaltene Figur der Trennung und Verbindung bzw. der Trennung *als* Verbindung und damit als eine doppelsinnige Figur des Übergangs in kulturellen und anderen Zwischensphären. Insofern erscheint es zugleich als ein konzeptionelles Korrelat der Brückenfigur. Zu bedenken bliebe dabei allerdings nach wie vor das oben erwähnte Problem der beiden Ufer: Wird das Neutrale/Neutrum wie die Brücke als ein Drittes begriffen, so liegt die letztlich unüberwindliche Schwierigkeit in der Festschreibung der beiden anderen Positionen. Die Brücke konstituiert sicher einen traditionellen Ort außerhalb der Ordnungen: einen Zwischenraum für Selbstmörder genauso wie für Obdachlose, eine Möglichkeit nicht nur des Überstiegs, sondern auch des Ausstiegs und der Übergabe. Einen Ort außerhalb der Ordnungen zu fundieren, setzt indessen eine klare Definition der jeweiligen Ordnungen voraus. Eben diese Klarheit wird bei Kafka jedoch aufgelöst ins Nebulöse und in das sich immer schon Entziehende.

Im unmittelbaren Anschluss an die im ersten Absatz des Romans beschriebene Ankunft K.s auf der »Holzbrücke« wird im Text noch eine weitere Figur des Übergangs, ein anderer Ort des Transitorischen eingeführt: Es ist das »Wirtshaus« (S 7), das später, im dritten Kapitel des Romans, als »Wirtshaus zur Brücke« bezeichnet wird (S 62 und S 71) und das folglich schon von seinem Namen her mit dem Komplex der Brücke in Verbindung steht. So instabil, undurchschaubar und unberechenbar wie die erzählte Welt an sich erscheinen allerdings auch die Benennungen in diesem Text: Dasselbe »Wirtshaus zur Brücke« ändert im weiteren Verlauf des Romans mehrfach

seinen Namen, im achten Kapitel heißt es »Brückengasthaus« (S 158 f.), im zehnten Kapitel heißt es »Brückenhof!« (S 187) Jedes Mal trägt das Wirtshaus zwar die Brücke im Namen, doch ist dies paradoxerweise das einzige konstante Element, alle anderen Bestandteile des Namens sind wechselhaft und variabel, sind ebenso wenig vertrauenswürdig oder zuverlässig wie die absonderliche Realität des *Schlusses*. Gerade durch das im wörtlichen Sinn Vorübergehende, durch das Provisorische und Transitorische seiner Bezeichnung macht das »Wirtshaus zur Brücke« seinem Namen jedoch alle Ehre.

Zu diesem Wirtshaus gelangt K. direkt nach seiner Ankunft auf der Brücke. So heißt es zu Beginn des zweiten Absatzes des Romans:

Dann gieng er ein Nachtlager suchen; im Wirtshaus war man noch wach, der Wirt hatte zwar kein Zimmer zu vermieten, aber er wollte, von dem späten Gast äußerst überrascht und verwirrt, K. in der Wirtsstube auf einem Strohsack schlafen lassen, K. war damit einverstanden. (S 7)

Das »Wirtshaus« bietet mit dem »Nachtlager« auf dem »Strohsack« einen im Prinzip genauso temporären und provisorischen Aufenthaltsort für K. wie die Brücke aus dem ersten Absatz: Es ist ein Provisorium, in dem sich der Protagonist allerdings dauerhafter einrichtet, wenn er später auch den Raum wechselt und ins vormalige Zimmer der Mägde übersiedelt (vgl. S 40f.). Das Personalpronomen »man« aus dem zweiten Teilsatz – »im Wirtshaus war man noch wach« – mag als Indefinitpronomen der dritten Person Neutrum dabei auch sprachformal die Fremde zum Ausdruck bringen, welcher der Ankömmling gegenübersteht und die sich gleichermaßen grammatikalisch ins Neutrale und ins Unbestimmte auflöst.

Das Urteil

Sowohl den Anfang als auch das Ende der Geschichte markiert die Brücke in der Erzählung *Das Urteil* (D 41–61), die laut Kafkas eigenen Angaben bekanntlich in einer einzigen Septembernacht des Jahres 1912 entstanden und 1913 erstmals im Druck erschienen ist.³⁸ Zu Beginn der Erzählung blickt Georg Bendemann, so heißt es im ersten Absatz, »aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün.« (D 43)³⁹ Am Schluss treibt es Georg, nachdem der Vater ihn »zum Tode des Ertrinkens« verurteilt hat (D 60), »zum Wasser« (D 61). Die berühmten letzten Sätze der Erzählung lauten:

Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: »Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt«, und ließ sich hinabfallen.

In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr. (D 61)

Der Kreisläufigkeit von Anfang und Ende der Erzählung, die sich auf einer sprachlichen Mikroebene noch einmal in Georgs Ausruf »Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt« wiederholt, steht die vertikale Organisation der abyssischen akrobatischen Figur gegenüber, die Georg ausdrücklich »als der ausgezeichnete Turner« seiner Jugendzeit vollführt. In dieser Figur klingen zum einen Aspekte der Akrobatik aus dem Umfeld artistischer und zirkensischer Künste bei Kafka wider, wie sie im vorigen Kapitel diskutiert wurden und die sich dort zum Thema gymnastischer Schreibübungen als körperbezogener Drahtseilakte verdichten.⁴⁰ Zum anderen führt die im buchstäblichen Sinn mortale akrobatische Figur ein auf den Fluss in der Tiefe gerichtetes Moment des Letalen in die artistische Konstruktion ein, das in zentralen Zirkustexten wie *Auf der Galerie* etwa fehlt. Gleichzeitig wird der Passus durchzogen von einer Reihe gewaltsamer Oppositions- und Inversionsfiguren: der nutritiven, nach der Georg »das Geländer« festhält »wie ein Hungriger die Nahrung«; der auditiven zwischen dem lauten »Autoomnibus« und dem leisen Ausruf Georgs; der narrativen eines brutalen Umbruchs der Erzählperspektive im letzten Satz usw. Die Brücke erscheint hier als agonaler Umschlagpunkt sämtlicher Verhältnisse.

Gewiss kann die in *Das Urteil* beschriebene Brücke auch auf bestimmte Lokalspezifika der Prager Stadttopografie aus Franz Kafkas eigenem Lebensumfeld zur Zeit der Niederschrift der Geschichte im September 1912 bezogen werden. Hartmut Binder notiert in seinem Kommentar zu diesem Text: »Von seinem Zimmer aus in der elterlichen Wohnung in der Niklasstraße 36 (Juli 1907 – November 1913) sah Kafka die vorüberfließende Moldau, die 1908 dem Verkehr übergebene Čechbrücke« samt »ihrem Geländer« sowie »die ›grüne(n) Abhänge« des Belvedere, also der Kronprinz-Rudolfs-Anlagen (Letenské Sady)«⁴¹ (siehe dazu Abb. 11).

Ausgehend von entsprechenden biografischen Details,⁴² deutet Marek Nekula die in Kafkas *Urteil* dargestellte Brücke im Kontext eines nationalen Diskurses im Böhmen des 19. und 20. Jahrhunderts, der schließlich auch den

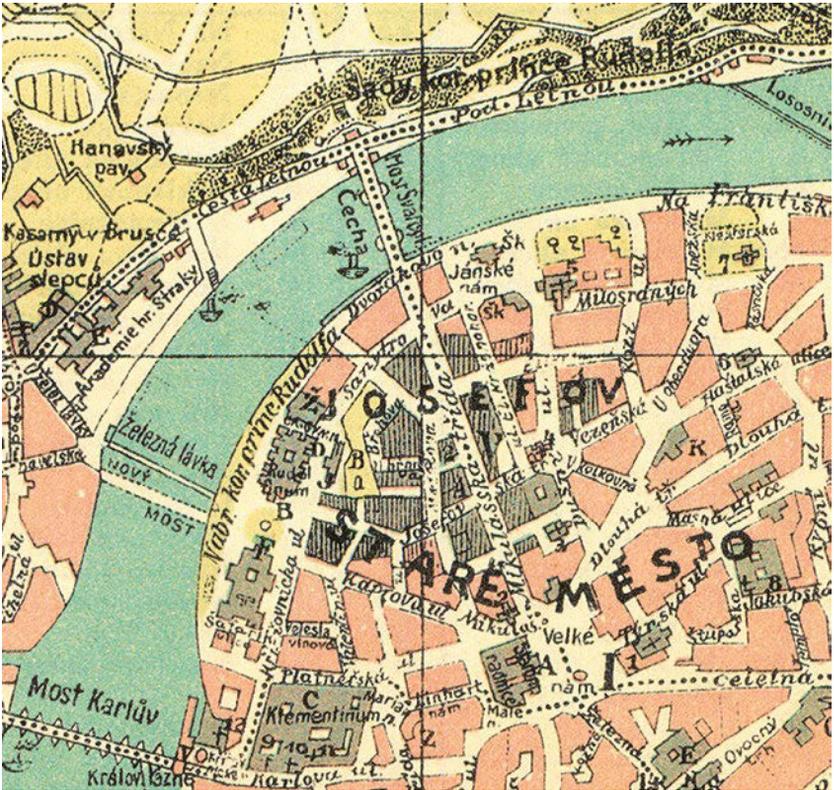


Abb. 11: Stadtplan von Prag (1913) [Ausschnitt (Josefstadt) mit Niklasstraße und Čech-Brücke].

öffentlichen Raum der Stadt erobert, die urbane Sphäre im Allgemeinen und die Prager Brücken im Speziellen zu nicht minder symbolträchtigen als öffentlichkeitswirksamen Aushandlungsorten politischer und ideologischer Polarisierungen werden lässt:

Kafkas Erzählung, in der man etliche Biographeme erkennen kann, dürfte daher nicht nur als Polemik gegen den Vater und seinen unentschlossenen Assimilationismus gelesen werden, sondern auch – durch das Motiv der Brücke – als verdeckte Polemik gegen die sprachnationalen Selbstentwürfe der Deutschen und Tschechen.⁴³

Mit der Wendung ins Agonale und Suizidale birgt Kafkas Text indessen eine Figur der Abgründigkeit, die nicht nur in die letalen Tiefen eines selbst vollstreckten Todesurteils, sondern auch in einen Abgrund der Textdeutungen führt, in dem die unterschiedlichsten, einander teils widersprechenden Auslegungen des *Urteils* konfligieren oder, um in der agonalen Begrifflichkeit der Leibesübungen zu bleiben, miteinander ringen.⁴⁴ In diesem Abgrund herrscht selbst wiederum »ein geradezu unendlicher Verkehr.« (D 61)⁴⁵ Nicht von ungefähr nämlich endet der Text eben nicht mit einem Begriff der Schließung, sondern einem solchen der Öffnung: mit der semantischen Zirkulationsfläche »Verkehr«, die ihrerseits weit mehr neue interpretatorische Prozesse in Gang setzt als dass sie bereits bestehende beschließen würde.⁴⁶ Auch insofern erscheint die Brücke in Kafkas Text nicht bloß als eine extrem vieldeutige, sondern als eine durchweg paradoxe Figur: Sie ist Sprungbrett in den Tod, gymnastisches Hilfsgerät einer mortalen akrobatischen Übung in der suizidalen Situation, und zugleich ist sie Möglichkeitsspender neuer, »geradezu unendlicher« Zirkulationen, für die gerade das »Wasser« (D 61), der abysische Strom in der Tiefe, das adäquate Bild beiträgt.

Verstreute Brückenszenen:

Kinder auf der Landstraße, Brief an Felice Bauer, Der Verschollene

Verstreut über das Gesamtwerk Kafkas sind, abgesehen von den bereits erwähnten, noch verschiedene kleinere Brückenszenen, die sich ihrerseits zu einem literarischen Komplex zusammenfügen, der nicht nur die Ufer der erzählten Welten miteinander verbindet, sondern zugleich auch Verbindungen zwischen den einzelnen Texten schafft und dadurch gewissermaßen Textbrücken innerhalb des Kafka'schen Œuvres selbst herstellt.

Eine erste dieser Brückenszenen findet sich in Kafkas früher Erzählung *Kinder auf der Landstraße* (D 9–14), die in der *Beschreibung eines Kampfes* (Fassung B) enthalten, spätestens 1910 entstanden und erstmals 1912 im Band *Betrachtung* erschienen ist. Von den *Kindern auf der Landstraße* heißt es an einer Stelle:

Auf der Wildbachbrücke blieben wir stehn; die weiter gelaufen waren, kehrten zurück. Das Wasser unten schlug an Steine und Wurzeln, als wäre es nicht schon spät abend. Es gab keinen Grund dafür, warum nicht einer auf das Geländer der Brücke sprang. (D 13)

Hier deuten sich bereits zwei Momente aus der späteren Erzählung *Das Urteil* in unbestimmter Weise an: einerseits das suizidale, andererseits das akrobatische Moment des besagten Brückensprungs. Der Sprung auf das Geländer wird im Textfluss – bei aller Akkumulation von Negationen – zwar sprachlich evoziert, ob er von den Kindern aber in der Tat vollführt bzw. vollzogen wird, muss letztlich offenbleiben. Aus dem Erzählstrom lässt sich kein stabiler Sinn erschließen. So sagt auch der letzte Satz, rein sprachlich betrachtet, nichts darüber aus, ob nun tatsächlich »einer auf das Geländer der Brücke sprang« oder nicht.

Eine andere Brückenszene führt weg von Kafkas literarischem Werk und hin zu seinem Briefwechsel. In der Nacht vom 22. zum 23. Januar 1913 schreibt Kafka von Prag einen Brief an Felice Bauer in Berlin (B II 55–58), der mit folgenden Zeilen einsetzt:

Sehr spät, Liebste, und doch werde ich schlafen gehn, ohne es zu verdienen. Nun ich werde ja auch nicht schlafen, sondern nur träumen. Wie gestern z.B. wo ich im Traum zu einer Brücke oder einem Quaigeländer hinlief, zwei Telephonhörmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom »Pontus« zu hören, aber aus dem Telephon nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen mächtigen wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, daß es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und gieng nicht weg. (B II 55)

In Kafkas Brief öffnet sich dort, wo die »Brücke« auftaucht, eine Verbindungsstelle zwischen verschiedenen, an sich disparaten Elementen: dem »Traum«, dem »Telephon« als technischer Kommunikationsapparat, dem Rauschen der Medien und dem »Rauschen des Meeres« (beide miteinander verbunden in den »Telephonhörmuscheln«), dem Hören auf »einen traurigen mächtigen wortlosen Gesang«, der Akustik unmenschlicher »Töne« sowie dem Warten auf »Nachrichten vom »Pontus«, Letztere auch im Sinne der Ovid'schen Briefe aus der Verbannung am Schwarzen Meer, den *Epistulae ex Ponto*.⁴⁷ Der nächste Absatz von Kafkas Brief lautet:

An meinem Roman schreibe ich seit 3 Tagen ganz wenig und das wenige mit Fähigkeiten, die vielleicht gerade zum Holzhacken genügen würden, aber nicht einmal zum Holzhacken, höchstens zum Kartenspielen. Nun ich habe mich eben in letzter Zeit (das ist kein Selbstvorwurf, sondern nur Selbsttrost) an den Füßen aus dem

Schreiben herausgezogen und muß mich nun wieder mit dem Kopf einbohren. (B II 55)

Nicht allein liegt in der Vorstellung aus dem letzten Satz, dass sich das Ich »an den Füßen aus dem Schreiben herausgezogen« habe und sich »nun wieder mit dem Kopf einbohren« müsse, bereits eine gewisse Antizipation der in Kafkas späterem Text *Die Brücke* entworfenen Situation (siehe dazu 2.4). Der »Roman«, von dem in Kafkas Brief die Rede ist, führt gleichzeitig schon zu einer weiteren Station des hier unternommenen Rundgangs über Brücken, Ströme und Abgründe in Kafkas Werk.

Es handelt sich um Kafkas Roman *Der Verschollene*, der größtenteils in der Zeit zwischen Ende September 1912 und dem 24. Januar 1913 entstanden ist⁴⁸ – der vorhin besprochene Brief fällt damit ans Ende einer produktiven Phase – und der erstmals 1927 unter dem Titel *Amerika* von Max Brod herausgegeben wurde. Der Roman wartet mit einer weiteren Brückenszene auf. Im vierten, mit »Der Marsch nach Ramses« überschriebenen Romankapitel (V 128–169) blicken Karl Roßmann und seine beiden Begleiter beim Verlassen der Stadt auf das Panorama von New York zurück:

Sie kamen in eine ansteigende Gegend und wenn sie hie und da stehen blieben, konnten sie beim Rückblick das Panorama New Yorks und seines Hafens immer ausgedehnter sich entwickeln sehn. Die Brücke, die New York mit Boston verbindet hieng zart über den Hudson und sie erzitterte, wenn man die Augen klein machte. Sie schien ganz ohne Verkehr zu sein und unter ihr spannte sich das unbelebte glatte Wasserband. (V 144)

Die hier dargebotene »Brücke, die New York mit Boston verbindet«, gehört zu den Irrealitäten eines fiktiven Amerika, das sich in Kafkas Roman weniger zu einem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, vielmehr zu einer von Grenzen aller Art durchzogenen Topografie des Unmöglichen verdichtet, die einer als absurd erfahrenen Welt mit absonderlichen Größenordnungen korrespondiert und in der die Brücke als eine Verbindung des Unzusammenhängenden erscheint. Sie stellt den Knotenpunkt aller Abwege und Abwegigkeiten des Romans dar.

Zugleich lässt sich die im Roman beschriebene Brücke als ein sprachliches Bauwerk lesen. Der Satz selbst stellt sich als eine Art von Brücke dar: »Die Brücke, die New York mit Boston verbindet hieng zart über den Hudson und sie erzitterte, wenn man die Augen klein machte.« So wie die Brücke die Städte und zugleich die Wörter »New York« und »Boston« in eine irrealen Nähe zueinander rückt, den topografischen Abstand zwischen

ihnen auf der Landkarte und im Satz zu einem Raum der Unmöglichkeit zusammenzieht,⁴⁹ so fehlt auch zwischen dem Haupt- und dem Nebensatz jede Trennung, beide fließen distanzlos ineinander über: Zwischen den Finita »verbindet« und »hieng« mangelt genauso das trennende Komma wie zwischen den bezeichneten Städten die räumliche Trennung fehlt. Auch was weiter von der Brücke gesagt wird, lässt sich auf den Text selbst und seine Lektüre beziehen, insofern man Karls Versuch einmal probenhalber auf den Rezeptionsakt überträgt: Nicht allein die Brücke als Übergang ins Unmögliche flimmert Karl dann in der Ferne vor den Augen, auch der Satz an sich, die Schrift »erzittert[...], wenn man die Augen klein macht[...].« Dass die Brücke »ganz ohne Verkehr zu sein« scheint und sich still über »das unbelebte glatte Wasserband« legt, lässt sich zuletzt als ein invertierendes Gegenstück zum Ende von Kafkas kurz zuvor entstandener Geschichte *Das Urteil* verstehen.

Die Brücke

Zu einer den gesamten Text konstituierenden Figur wird die Brücke in der etwa gegen Anfang 1917 mit Bleistift im Oktavheft B festgehaltenen Prosaaufzeichnung Kafkas, die zu Lebzeiten des Autors unveröffentlicht blieb und die Max Brod mit dem Titel *Die Brücke* versehen hat (N I 304 f.; vgl. handschriftlich O2 4–9). Auf Kafkas kurzen Text ist von verschiedenen Seiten Licht gefallen. Im Folgenden kommt es darauf an, einige neue Perspektiven auf den Einzeltext zu öffnen und ihn zugleich als wichtigsten Textzeugen in den umfassenderen Zusammenhang der Kafka'schen Brückenkonstruktionen einzubeziehen.

Die Aufzeichnung erscheint als erste Eintragung in Kafkas zweitem Oktavheft (oder »Oktavheft B«), das wohl um den Anfang 1917 herum benutzt wurde. Sie beginnt mit folgendem Satz:

Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich, diesseits waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in bröckelndem Lehm hatte ich mich festgebissen. (N I 304)

Dieser Satz, der sich wiederum aus sechs Teilsätzen zusammensetzt, ist selbst schon eine Art sprachliche Brückenkonstruktion. Die ersten drei Teilsätze werden zyklisch von einem »Ich« am Anfang und »ich« am Ende abgegrenzt und verbunden durch die kleine Satzbrücke – »ich war eine Brücke« – in der Mitte. Die letzten drei Teilsätze markieren die Endpunkte des Brückensub-

jekts: der erste »die Fußspitzen«, der zweite »die Hände«, der dritte das Haupt in einer abschließenden Iteration des »ich«.

Diese ganze sprachliche Konstruktion stürzt im weiteren Verlauf des Textes jedoch buchstäblich in sich zusammen. Ein Wanderer kommt, springt dem Brückenmenschen »mitten auf den Leib« (N I 305), worauf dieser schließlich in die Tiefe fällt.⁵⁰ Auch dieses Ende ist bereits antizipativ im ersten Satz enthalten: zum einen in der sonderbaren präteritalen Erzählerrede, die beinahe wie eine Stimme aus dem Grab schon ab den ersten beiden Wörtern – »Ich war« – auf den fatalen Ausgang deutet; zum anderen in der expliziten, zugleich auf die Welten von Leben und Tod zu beziehenden Nennung von »diesseits« und »jenseits« im vierten und fünften Teilsatz sowie den Überstiegen zwischen ihnen; zu guter Letzt in der bereits aus dem *Urteil* bekannten Figur des Abyssischen, die hier einen Namen im »Abgrund« aus dem dritten Teilsatz findet und die in eine brausende glaziale Tiefe führt. Von dieser »Tiefe« berichtet der dritte Satz der Aufzeichnung: »In der Tiefe lärmte der eisige Forellenbach.« (N I 304)

Den Sturz selbst beschreibt der letzte Satz, der auf die siebenfache Frage nach der Identität des Wandernden⁵¹ am Ende der Aufzeichnung folgt:

Wer war es? Ein Kind? Ein Turner? Ein Waghalsiger? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehn. Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kieseln, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser. (N I 305)

Nicht allein kehrt in der dritten Frage die akrobatische Figur vom »Turner« wieder, die diesmal auf den Wandernden verschoben wird. Darüber hinaus wiederholt die vom Ich vollführte gymnastische Umdrehungsfigur (mit Betonung auf der zweiten Silbe) die semantische Úmdrehung (mit Betonung auf der ersten Silbe) einer finalen interpretativen Inversion zwischen den »so friedlich« scheinenden »Kieseln« und »dem rasenden Wasser.«⁵² Dabei bildet die Umdrehungsfigur an sich, im achten Satz biblisch mit »Und« angeschlossen – »Und ich drehte mich um, ihn zu sehn«, – ein metasprachliches Textgelenk zwischen der Interrogation aus den ersten sieben Sätzen und der Exklamation aus dem neunten Satz: »Brücke dreht sich um!«⁵³ Dieser wechselt zugleich in eine Art dehumanisierte Rede in der dritten Person, die als Satzsubjekt eine nunmehr artikellose »Brücke«⁵⁴ an die Stelle des Ichs setzt und damit konstitutive Übergänge vom Belebten zum Unbelebten schafft. Schließlich stellt der letzte Satz eine seinerseits wiederum vierteilige Konst-

ruktion dar, die nicht allein von repetitiven Variationen geprägt ist – »da stürzte ich schon, ich stürzte und schon« etc. –, sondern die, entsprechend der akustischen Konfiguration des Abgrunds in der lärmenden Tiefe und der Geräuschkulisse des Gebirges, von lautsprachlichen Resonanzen und Reverberationen widerhallt: Allein im letzten Satz der Aufzeichnung erklingt 14 Mal der Vokal »i« und 10 Mal »a«, sodass der literarische zuletzt zu einem akustischen Raum, der Text zu einer klanglichen Echokammer wird.

Alle Konturen lösen sich auf, wenn neben der ostentativen sexuellen Konnotation auch eine Konfusion der Geschlechterrollen zwischen dem femininen Genus der »Brücke« und dem betont maskulinen »Mannesschritt« (N I 304) des Wanderers eintritt.⁵⁵ Die letzten Umrisse verschwimmen schließlich in der nebulösen Weite intertextueller sowie intermedialer Brückenschläge als einer anderen, ästhetisch-poetologischen Ausprägung kultureller Verbindungen. Auf ihrer Grundlage wird der Text zu einem Ort des Wiederhalls und Widerscheins, an dem sich fremde Stimmen, aber auch fremde Bilder verdichten und überlagern.

In der bestehenden Forschungsliteratur wurden mindestens zwei Bezüge von Kafkas Prosaaufzeichnung auf Texte anderer Autoren nachgewiesen. Fred Bridgham rekonstruiert zahlreiche Verbindungen zwischen Kafkas *Die Brücke* und dem Werk Friedrich Nietzsches, insbesondere dem bereits angeführten *Zarathustra*, von dem Kafka nachweislich ein Exemplar besaß.⁵⁶ Gerhard Härle und Felix Heizmann machen eine intertextuelle Verweisung von Kafkas Brückengeschichte auf Jonathan Swifts Roman *Gulliver's Travels* von 1726 plausibel, der in der Übersetzung von Franz Kottenkamp ebenfalls zum Bestand von Kafkas bescheidener Privatbibliothek gehörte.⁵⁷

Über die fremdreferenziellen Bezüge hinaus wartet *Die Brücke* unterdessen auch mit eigenreferenziellen intertextuellen Verbindungen auf, dsich intermediale Referenzen. Der ominöse Wanderer wird vom Brücken-Ich wie folgt geschildert:

Er kam, mit der Eisenspitze seines Stockes beklopfte er mich, dann hob er mit ihr meine Rockschoße und ordnete sie auf mir, in mein buschiges Haar fuhr er mit der Spitze und ließ sie, wahrscheinlich weit umherblickend, lange drin liegen. Dann aber – gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal – sprang er mit beiden Füßen mir mitten auf den Leib. (N I 304f.)

Das Auftreten des Wanderers – »mit der Eisenspitze seines Stockes«, »wahrscheinlich weit umherblickend«, »gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal« – nimmt nicht nur die »zugespitzen« starrenden Steine vom Text-

ende vorweg, es erinnert auch nebelartig unbestimmt an ein Gemälde. Gewisse Verbindungen und Assoziationen, denen hier einmal versuchsweise nachgegangen werden soll, ergeben sich nämlich bei der Betrachtung von Caspar David Friedrichs um 1817 entstandenem *Wanderer über dem Nebelmeer* (Abb. 12).⁵⁸



Abb. 12: *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817) von Caspar David Friedrich.

Sicher liegen in beiden Werken nicht bloß ganz unterschiedliche, sondern geradezu konträre Situationen vor: Bei Kafka wird eine quasi sadistische Fantasie entwickelt, in der ein allem Anschein nach bösartiger Besucher die Brücke in einem *acte gratuit* zum Einsturz bringt; bei Friedrich wird eine kontemplative Szenerie der Stille und Erhabenheit entworfen, die offensichtlich weder eine Brücke noch eine Spur maligner Intervention oder Interaktion enthält. Nichtsdestoweniger bestehen zwischen Friedrichs Bild und Kafkas Text einige äußere Gemeinsamkeiten: der Wanderer; der Stock; das Gebirge; die nebulöse Tiefe; der Blick in die Ferne, hinab oder ins Weite; das träumerische Umherschweifen in Gedanken »über Berg und Tal«; schließlich auch die Rockschöbe, die auf Friedrichs Gemälde allerdings kein Brücken-Ich, sondern den titelgebenden *Wanderer* selbst bekleiden.

Die stärkste Verbindung zwischen Kafkas Gebirgsgeschichte und Friedrichs Gebirgsgemälde ergibt sich jedoch erst aus dem, was nicht zu sehen ist, genauer: Sie entsteht erst aus dem Akt des Nicht-Sehens selbst, und zwar in der hier wie dort werkkonstitutiven Konfiguration einer Rückenfigur, die sich dem Blick eben nicht preisgibt, sondern konsequent entzieht. Gerade aus dem nebulösen Ort des Mangels abschließender Deutungsgewissheit als eines numinosen Vakuums der Interpretationen entfaltet sich die Kafkaeske Brückenfantasie: So wie Kafkas Brückenmensch mit dem Rücken zum Wanderer über dem Abgrund liegt, so hat der titelgebende *Wanderer* von Friedrichs Gemälde – in einer signifikanten Verschiebung der Bildpositionen – den Betrachtenden (den Rezipierenden oder Interpretierenden des Gemäldes selbst) den Rücken zugewandt, sodass sich seine Identität und Absichten genauso wenig ermitteln lassen wie die des Wanderers aus Kafkas Text. Die identitäre Verzweiflungsfrage des Kafka'schen Brücken-Ichs ließe sich insofern, ausgehend von den Bildbetrachtenden, auch auf Friedrichs Wandererfigur wenden: »Wer war es?« (N I 305)

Bereits in Friedrichs Werk schafft die Rückenfigur einen potenziellen Übergang zwischen der Darstellungs- und der Deutungsebene, zwischen dem Bild und seiner Betrachtung. Friedrichs *Wanderer* ist nicht zuletzt auch ein Betrachtender im betrachteten Bild selbst: »Die in Friedrichs Schaffen so typische Rückenfigur dient nicht nur als Bedeutungsträger im Bild; sie vermittelt auch zwischen dem Bildbetrachter und der Tiefe des Bildes – verstanden im formalen und inhaltlichen Sinne.«⁵⁹ Zugleich öffnet die Darstellung vom *Wanderer über dem Nebelmeer* mit ihrer provokanten Rückenfigur einen spekulativen Möglichkeitsraum, der gerade denjenigen Ort markiert, an dem die Auslegung von Kafkas Text einsetzt. Was auf Friedrichs Gemälde

6.3 Vom Schreiben in die Tiefe oder: Von einem Ort jenseits der Ströme

ganz offenkundig fehlt, ist eben die Brücke, die bei Kafka zum zentralen literarischen Sujet und Subjekt wird, am Ende der kurzen Geschichte aber in die Tiefe stürzt und damit ebenso verschwindet oder unsichtbar wird wie auf Friedrichs Gemälde. Insofern ließe sich der Kafka'sche Text auch als so etwas wie eine nachträgliche literarische Vorgeschichte zu Friedrichs Bilddarstellung lesen: als die nachgelieferte narrative Fiktion dessen, was sich unmittelbar vor dem auf Friedrichs Gemälde zu sehenden Bildereignis zugetragen hätte.

6.3 Vom Schreiben in die Tiefe oder: Von einem Ort jenseits der Ströme

Ein weiterer Zusammenhang kann unter dem Schlagwort einer »Schwere der Skriptur« hier lediglich angedeutet werden. Er betrifft die Materialität von Kafkas Schreiben, d. h. auch: seine Schreibgrundlagen und -utensilien (vom Papier und den Papierformaten bis hin zu den Schreibinstrumenten zwischen Stahlfeder und Bleistift) in ihrem Verhältnis zu dem verschiedentlich nachverfolgten Kafka'schen »Schreibstrom«.⁶⁰ Das hydraulische Modell des Stroms liefert nicht allein eine ergiebige Beschreibungsfigur für die teils fließenden, teils stockenden, teils gerinnenden Bewegungen von Kafkas (hand)schriftlichen Anläufen und Versuchen. Im Umfeld von Brücken, Strömen und Tiefen, in dem laut Gerhard Neumann »Kafkas ›Durchbruch‹ zur Literatur erfolgte«,⁶¹ tun sich darüber hinaus gewisse auf den Schreibstrom selbst bezogene Assoziationen hinsichtlich diverser Tagebuchnotizen Kafkas auf.

Über das erschöpfende Schreiben der oben angesprochenen Erzählung *Das Urteil* »in der Nacht vom 22 zum 23« September 1912 notiert Kafka in sonderbarer assoziativer Nähe zur Situation aus dem Text *Die Brücke*: »Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehn. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken.« (T 460) Mit dem Tagebuch an sich als Ort der Inskription verbindet Kafka bisweilen eine indessen immer schon destabilisierte Hoffnung auf statische Verwurzelung, auf Halt und Festigung. Am 25. Februar 1912 verzeichnet er im selben: »Das Tagebuch von heute an festhalten! Regelmäßig schreiben! Sich nicht aufgeben! Wenn auch keine Erlösung kommt, so will ich doch jeden Augenblick ihrer würdig sein.« (T 376)

Gegen Ende 1911 notiert er im vierten Tagebuchheft:

Ich habe jetzt und hatte schon Nachmittag ein großes Verlangen, meinen ganzen bangen Zustand ganz aus mir herauszuschreiben und ebenso wie er aus der Tiefe kommt in die Tiefe des Papiers hinein oder es so niederzuschreiben daß ich das Geschriebene vollständig in mich einbeziehen könnte. (T 286)

Mit der sepulkralen Imagination eines Schreibens »in die Tiefe des Papiers« erhalten die in den Geschichten widerhallenden Abgründe ein autoprogrammatisches Gegenstück, in dem sich ein Ort jenseits aller Ströme aus kulturellen und anderen Zwischensphären andeutet und wo schließlich auch der Kafka'sche Schreibstrom an ein Ziel gelangt.⁶² Einer derart festigenden und verwurzelnden Vorstellung widersprechen allerdings nicht allein die ruhelosen Tiefen, die sich innerhalb der Texte auf tun. Bald ändern sich auch die Schreibmaterialien selbst.

Zu den fragilen Hoffnungen eines Schreibens »in die Tiefe des Papiers« als Traum von der Ein- oder Heimkehr an einen Ort jenseits der Ströme passen zunächst in gewisser Weise die verwendeten Schreibinstrumente. Kafkas Tagebuchhefte sind vornehmlich mit schwarzer Tinte beschrieben, und zwar mit einem »Federhalter«, wie er ihn am 29. Mai 1910 im Tagebuch selbst erwähnt und als ein »Stück Holz« bezeichnet (T 17).⁶³ Nur damit konnte ein verwurzelndes Schreiben, das »in die Tiefe des Papiers« vor- und eindringt, auch materiell angestrebt werden. Diese Hoffnung gibt Kafka in den späteren, circa ab Ende 1916 eingesetzten Oktavheften, in denen unter anderem auch *Die Brücke* niedergeschrieben wurde, offenbar auf. In den letzten Jahren benutzt er das Tagebuch nur noch sporadisch. Im Gegensatz zu diesem sind die Oktavhefte hauptsächlich mit Bleistift beschrieben, mit einem Schreibmaterial also, das weniger in die Tiefe eindringt als der Tintenfederhalter aus den Tagebüchern und das zudem leicht ausradierbar, wieder löscher ist. Die Schrift an sich wird flüchtiger, und die Grundlage des Schreibens wird mobiler. Verglichen mit den recht großformatigen Quart- bzw. Tagebuchheften sind die Oktavhefte wesentlich kleiner, in Taschenformat und damit beweglicher, portabler.⁶⁴

Tatsächlich lässt ein etwas genauerer Blick auf das Inventar der Manuskriptsammlung in Oxford (vgl. N I 19–33) bestimmte Korrespondenzen zwischen der Größe der jeweiligen Hefte und den verwendeten Schreibmaterialien erahnen. Es sind insgesamt drei Heftformate zu unterscheiden: erstens die großformatigen Quarthefte (Höhe ca. 25 cm, Breite ca. 20 cm), zweitens ein paar Hefte von einem kleineren Quartformat (Höhe ca. 20 cm,

6.3 Vom Schreiben in die Tiefe oder: Von einem Ort jenseits der Ströme

Breite ca. 16,5 cm), drittens die kleinformatischen Oktavhefte (Höhe ca. 16,5 cm, Breite ca. 10 cm). Die großformatigen Quarthefte sind vorwiegend mit (meist schwarzer) Tinte und nur gelegentlich mit Bleistift beschrieben.⁶⁵ Dieses Verhältnis kehrt sich bei den kleinformatischen Oktavheften exakt um: Sie sind überwiegend mit dem viel flüchtigeren Bleistift, stellenweise auch mit Kopierstift und eher selten mit der dauerhafteren schwarzen Tinte beschrieben.

Der Kafka'sche Gebrauch des Kopierstiftes könnte eventuell eine eigene Untersuchung wert sein. Er ist zwar rein äußerlich mit dem Bleistift verwandt, keineswegs jedoch mit ihm identisch. Der Kopierstift lässt sich weniger gut ausradieren als der Bleistift und geht eine engere chemische Verbindung mit dem Papier ein. Je nach Grad der Feuchtigkeitseinwirkung verändert der Kopierstift außerdem seinen Farbton. Mag man ihn in mancher Hinsicht als ein Instrument des Übergangs zwischen Bleistift und Tinte bzw. Federhalter ansehen (namentlich in puncto Löschbarkeit/Unauslösbarkeit), so wirkt er in anderer Hinsicht wie ein durchaus eigenwilliges oder eigengesetzliches Kuriosum Kafka'scher Skripturalität, das sich auf der unbestimmten Grenze zwischen einem Schreiben »in die Tiefe des Papiers« und einem Kratzen an der Oberfläche hin- und herbewegt. Ab und an kam der Kopierstift, abgesehen von den Oktavheften, auch in den großformatigen Quartheften Kafkas zum Einsatz.

Als eine Art Medium der Transition zwischen beiden Größen erscheinen die Hefte vom kleineren Quartformat, die einen gewissen Übergang von Quart- zu Oktavheften markieren und die teils mit Bleistift, teils mit schwarzer Tinte beschrieben sind. Sie weisen zugleich ein weiteres Spezifikum auf: Sie sind beinahe alle von beiden Enden des Heftes her beschrieben und dokumentieren damit ein Vorgehen Kafkas, das in den großformatigen Quartheften und den kleinformatischen Oktavheften nur sporadisch zum Tragen kommt. Hier praktiziert der Autor jenes doppelt gerichtete Schreiben, das gleichzeitig von vorn nach hinten und von hinten nach vorn verläuft, wie es weiter unten anhand der Wendung des letzten *Schloß*-Heftes in seinen produktionstechnischen, werkästhetischen wie auch medienmateriellen Konsequenzen besprochen wird.⁶⁶

Mit diesen wenigen rudimentären Bemerkungen zu Kafkas Schreibmaterialien soll allerdings keineswegs eine kontinuierliche oder gar lineare Entwicklung in Kafkas Schreibsituationen angedeutet sein. Dafür sind diese viel zu unstet, zu inkommensurabel oder, wenn man so will, zu unergründlich, – um im Bild der bodenlosen Tiefen zu bleiben. Aufs Ganze gesehen sind Kafkas literarische Unternehmungen ja weit weniger von Konstanz

und Kontinuität als von Diskontinuitäten aller Art gezeichnet: von Um- und Abbrüchen, von permanenten (Selbst-)Widersprüchen, von unablässiger Variation und der dauerhaften Beständigkeit allein des Unbeständigen.⁶⁷

6.4 Zu einer Poetik des Übergangs

In Kafkas Brückenschreiben löst sich nicht nur das theoretische Problem allzu statischer Konstruktionen, wie es eingangs angesprochen wurde, zugunsten einer dynamischen Figur auf, die unter anderem zwischen Mensch und Objekt changiert und die variabler, aber auch vulnerabler ist als die herkömmliche Brückenkonfiguration. In einer Poetik des räumlichen wie zeitlichen ›Übergangs‹ verkörpert die Brücke bei Kafka eigentlich gerade das, was sich weder auf der einen noch auf der anderen Seite verortet, sondern in einer temporären Zwischensphäre schwebt, solange die Konstruktion denn hält und der Übergang nicht zu einem Untergang wird.

Zu betonen bleibt dabei allerdings die grundlegende Gespaltenheit dieses Übergangs zwischen seiner räumlichen und seiner zeitlichen Bedeutungsdimension. Der Übergang, wie er hier verstanden wird, ist eine in sich bereits zerrissene Figur: Sie bezeichnet zwar den räumlichen Übergang von einer Seite etwa zur anderen, zugleich aber auch den Übergang im zeitlichen Sinne, d. h. das rein Temporäre und Provisorische, das Nichtdauerhafte und Unbeständige. So begriffen, trägt die in Kafkas Brückenkonstruktion verdichtete, doppelsinnige Figur des Übergangs also immer schon ihren eigenen Untergang in sich. Das Scheitern ist in ihr bereits angelegt und ist aus ihr auch gar nicht wegzudenken. Ebenso zwiespältig gestaltet sich die besagte ›Zwischensphäre‹: Sie verweist dann nicht nur auf ein Zwischenräumliches, sondern gleichermaßen auf ein Zwischenzeitliches, einen temporären Zwischenschritt, der das Intermediäre zugleich als ein Interimistisches ausweist.

Gerade durch ihre innere Gespaltenheit wird die derart paradoxe Figur des Übergangs zu einem adäquaten Beschreibungsmodell des Kafka'schen Schaffens. Sie ermöglicht es, ein Schreiben des Übergangs in all seiner Zerrissenheit, seiner Ambivalenz und in seiner inhärenten Unmöglichkeit zu denken. Die frappierende Vulnerabilität der Kafka'schen Brückenfigur zeigt sich dabei besonders in dem Moment, in dem sich die Umdrehung der räumlichen in die zeitliche Bedeutungsoperation vollzieht und in dem die Brücke als körperliche Kippfigur zwischen Mensch und Ding schließlich einbricht.

Zusammenfassend, scheinen Kafkas Brückenfiguren mindestens in sechsfacher Weise auf Momente eines ebensolchen Übergangs beziehbar zu sein,

wie er hier verstanden wird: 1) auf Übergänge zwischen Eigenem und Fremdem, dem Bekannten und einer obskuren Welt des Unbekannten oder Undurchdringlichen wie im *Schloß-Roman*; 2) auf intertextuelle Verbindungen als Übergänge zwischen verschiedenen Texten, die in den vorliegenden Fällen allerdings teils autoreferenziell bleiben und denen damit etwas zuweilen Selbstbezügliches anhaftet; 3) auf potenzielle intermediale bzw. interartiale Verbindungen, also auf immanente Übergänge zwischen verschiedenen Medien und Künsten, deren Konturen allerdings zugleich nebulös verschwimmen; 4) auf Übergänge zwischen den biologischen und grammatischen Geschlechtern in der Konfusion der Genera; 5) auf Übergänge zwischen belebten und unbelebten Subjekten in der limitrophen Verwandlung von Mensch und Brücke, ähnlich wie es andernorts bei Kafka die metamorphen Interspezies zwischen Menschen und Tieren sind; 6) auf Übergänge zwischen einer literarischen und einer metaliterarischen Ebene, wie sie sich charakteristischerweise in der Scharnierfunktion der Brückenfigur an den Textein- und -ausgängen als neuralgischen Umschlagpunkten der Ebenen der Darstellung und der Deutung manifestieren.

Allgemeiner betrachtet, könnte auch möglicherweise schon die Rezeption fremder wie kafkaesker Textwelten an sich als eine Erweiterung des Alteritätshorizonts der Rezipierenden verstanden werden.

Anmerkungen

- 1 Unter mehreren Aspekten schließt das vorliegende Kapitel an das vorangehende an. Auf den heitereren Zusammenhang des Zirkus folgt in komplementärer Hinsicht der finstere der Brücken, Ströme und Abgründe.
- 2 Vgl. dazu Achim Küpper: Übergang als Grenzerfahrung: Arthur Schnitzler. Wasser, Brücke und Insel in drei Erzählungen vom Jahrhundertende (mit einem Blick auf die Kunst um 1900), in: Sprachkunst 39.2 (2008), S. 219–249.
- 3 Vgl. Ulrike Lorenz: Brücke, Köln 2019.
- 4 Hans Kinkel: Aus einem Gespräch mit Erich Heckel, in: Das Kunstwerk 12.3 (1958–1959), S. 24/35, hier S. 24.
- 5 Vgl. zu einzelnen Aspekten dieser Geschichte auch Roger Thiel: Brücken-Reflexionen. Zum Problem des Übergangs bei Simmel, Nietzsche, Heidegger und Kafka, in: Rüdiger Görner und Suzanne Kirkbright (Hg.): Nachdenken über Grenzen, München 1999, S. 83–103.
- 6 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 4: Also sprach Zarathustra I–IV, hg. von Giorgio Colli und Mazzi Montinari, Neuausgabe, München 1999 [zuerst 1883–1885], S. 16f. [Hervorhebungen im Original]

6 Vom Schreiben in die Tiefe – Kafka und die Schwere des Skriptur

- 7 Georg Simmel: Brücke und Tür, in: ders.: Gesamtausgabe, hg. von Otthein
Rammstedt, Bd. 12: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918, Bd. I, hg. von
Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a.M. 2001 [zuerst
1909], S. 55–61, hier S. 56.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 57.
- 10 Ebd., S. 58.
- 11 Ebd., S. 57.
- 12 Ebd., S. 58.
- 13 Alfred Wolfenstein: »Jüdisches Wesen und neue Dichtung«, Berlin 1922, S. 7.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, in: ders.: Gesamtausgabe,
Abt. I: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Bd. 7: Vorträge und Aufsätze,
hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 2000 [zuerst
1951], S. 145–164, hier S. 147.
- 17 Ebd., S. 154.
- 18 Ebd., S. 155.
- 19 Ebd., S. 156.
- 20 Ebd., S. 157.
- 21 Yoko Tawada: Claude Lévi-Strauss und der japanische Hase, in: dies.:
akzentfrei, 2. Aufl., Tübingen 2017 [zuerst 2013, erste Buchaufl. 2016],
S. 135–140, hier S. 135.
- 22 Vgl. ebd., S. 135 f.
- 23 Siehe Kap. 1.2.
- 24 Anonym [Johann Heinrich Meyer]: Ueber Etrurische Monumente. In:
Johann Wolfgang Goethe (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ers-
ten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1798, S. 66–100, hier S. 99 f.
- 25 Johann Wolfgang Goethe: Ueber die beigefügten Kupfer, in: ders. (Hg.):
Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen
1798, S. XLVI.
- 26 Siehe Kap. 1.2.
- 27 So lautet die Bezeichnung in der Vorbemerkung »Ueber die beigefügten
Kupfer« (Goethe, a. a. O., S. XLVI).
- 28 Siehe dazu nochmals Kap. 1.2.
- 29 Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden,
Frankfurt a.M. 2006, S. 110.
- 30 Mehr zu diesem Unsichtbarkeitsparadox wird dargetan in Kap. 7.4–5 und
Kap. 8.3.
- 31 Klaus Kanzog: Das Betreten und Wiederverlassen des »anderen« Raums.
Therapeutische Funktionen der »Grenzüberschreitung«, in: Hans Krah und
Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantas-
tische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Mari-
anne Wunsch, Kiel 2002, S. 15–33, hier S. 17.

- 32 Ebd. Differenzierungsbedürftig ist hingegen der Ansatz von Gerhard Meisel: Türen. Zu Texten von Franz Kafka, in: Manfred Voigts (Hg.): Franz Kafka ›Vor dem Gesetz‹. Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994, S. 45–77, hier S. 60: »Am Beginn des *Schloß*-Romanfragments steht eine Brücke. Brücken besitzen eine ähnliche Funktion wie Türen, sie verbinden unterschiedliche Räume und sie verwandeln Brüche in Kontinuitäten.«
- 33 Joseph Vogl: Am Schlossberg, in: Malte Kleinwort und ders. (Hg.): »Schloß«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 23–32, hier S. 31.
- 34 Vgl. Maurice Blanchot: Le pont de bois (la répétition, le neutre), in: ders.: De Kafka à Kafka, Paris 2010 [zuerst 1964, erste Buchausgabe 1981], S. 185–201, hier S. 197.
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Ebd., S. 200.
- 37 Vgl. ebd., dort Anm. 1.
- 38 Siehe zur Abfassung Kap. 3.5.
- 39 Zu einer Vorwegnahme dieser Textstelle in Kafkas Tagebuchvariationen über den kleinen Ruinenbewohner siehe Kap. 5.3.
- 40 Siehe Kap. 5.
- 41 Hartmut Binder: Das Urteil, in: ders.: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1975, S. 123–152, hier S. 146.
- 42 Binder macht abgesehen von den biografischen Anknüpfungsmöglichkeiten aus der zeitgenössischen Prager Stadtopografie allerdings zugleich verschiedene (literar)historische Quellen für die mit Brücke und Fluss verbundene Situation des Selbstmords Georg Bendemanns aus Kafkas Erzählung ausfindig, so neben Dostojewskis *Schuld und Sühne* (vgl. ebd., S. 128–130) auch die Prager Lokalsage *Die goldene Gasse* (vgl. ebd., S. 130f.).
- 43 Marek Nekula: Prager Brücken und der nationale Diskurs in Böhmen, in: *Brücken N.F.* 12 (2004), S. 163–186, hier S. 175.
- 44 Die enorme Fülle möglicher Interpretationen und den Reichtum literaturtheoretischer Zugänge zu Kafkas Text belegt exemplarisch der Band von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart 2002.
- 45 Siehe dazu ferner Kap. 5.2 und Kap. 8.1.
- 46 Max Brod erinnert sich an folgende Aussage Kafkas in Hinblick auf *Das Urteil*: »Weißt du, was der Schlußsatz bedeutet? – Ich habe dabei an eine starke Ejakulation gedacht.« Max Brod: Über Franz Kafka: Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas, Frankfurt a.M. 1974, S. 114. Was die räumliche Zuordnung des erzählerischen Geschehens zur elterlichen Wohnung im Prager Stadtbild angeht, so bemerkt Kafka unter dem 12. Februar 1913 in seinem Tagebuch, nachdem er im Hause Weltsch am Tag zuvor eine Lesung der Geschichte im familiären Rahmen zum Besten gegeben hat: »Die Schwester sagte: ›Es ist unsere Wohnung.‹ Ich staunte darüber, wie sie die Örtlichkeit mißverstand und sagte: ›Da müßte ja der Vater auf dem Kloset

- wohnen.« (T 493) Vgl. zu topografischen und biografischen Problemen in Bezug auf Kafkas Erzählung auch Gerhard Neumann: Franz Kafka: »Das Urteil«. Text, Materialien, Kommentar, München und Wien 1981, S. 35 f.
- 47 Vgl. zu dieser Briefstelle Kafkas ausführlich Gerhard Neumann: »Nachrichten vom ›Pontus‹«. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas, in: ders.: Kafka-Lektüren, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1985], S. 537–577; auch ders.: »War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?« Mythen des Musikalischen bei Franz Kafka, in: Steffen Höhne und Alice Stašková (Hg.): Franz Kafka und die Musik, Köln, Weimar und Wien 2018, S. 11–34, hier S. 11–14.
- 48 Vgl. dazu VA 53.
- 49 Vorausgesetzt ist dabei, dass Boston hier nicht etwa bloß mit Brooklyn verwechselt wurde. Auch darin läge indessen keine Lösung: Die Brooklyn Bridge (1883 fertiggestellt, zu ihrer Zeit die längste Hängebrücke der Welt) führt bekanntlich nicht über den Hudson, sondern über den East River und verbindet nicht zwei verschiedene Städte – im Roman ist von den »beiden Riesenstädten« die Rede (V 144) –, sondern die benachbarten New Yorker Stadtteile Manhattan und Brooklyn (seit 1898 eingemeindet) miteinander. Auf derartige Verschiebungen in der Wirklichkeit des *Verschollenen* wurde in der Kafka-Forschung freilich schon verschiedentlich hingewiesen.
- 50 Rüdiger Görner betont dementsprechend eine grundsätzliche Unüberschreitbarkeit der Brücke bei Kafka. Vgl. Rüdiger Görner: »Poetik« der Grenze, in: ders. und Suzanne Kirkbright (Hg.): Nachdenken über Grenzen, München 1999, S. 105–118, hier S. 111 f.; Rüdiger Görner: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen, Göttingen 2001, S. 64 f. Er bezieht das »in seinem literarischen Werk auffällige Grenzbewußtsein« zur gleichen Zeit auf »Kafkas Erfahrung von existentiell wirklichen Grenzen im Verkehr mit anderen Menschen.« (Görner: Grenzen, Schwellen, Übergänge, a. a. O., S. 65)
- 51 Auf eine ausgesprochen ähnliche interrogative Reihe in Kafkas Romanfragment *Der Proceß* weisen im Übrigen Gerhard Härle und Felix Heizmann: »In bröckelndem Lehm festgebissen«. Franz Kafkas Studie *Die Brücke*: Bedeutungspotential und Perspektiven literarischen Lernens, Baltmannsweiler 2009, S. 59 f.
- 52 Der sprachliche Kreislauf zwischen (gymnastischer) Umdréhung und (semantischer) Úmdrehung begründet eine im regulären orthografischen Schriftbild ununterscheidbare, für den Text nichtsdestoweniger konstitutive interpretatorische Zirkulationsfigur, die unablässig zwischen körperbezogenem und bedeutungsbezogenem Umschwung oszilliert. Im textintern umspielten Begriff der Umdrehung sind beide Auslegungspotenziale gleicherweise enthalten.
- 53 Hierin sieht Clayton Koelb zugleich ein Umdrehen der Trope im Sinne einer körperlichen Wendung der sprachlichen Wendung: »The word ›trope‹ and its German analog ›Wendung‹ are both metaphorical terms that designate rhetorical processes as a kind of turning [...]. Thus the bridge/person [...] is already a ›Wendung‹ in that it is a figure of speech. For such a ›turn«

- to turn again (»Brücke dreht sich um!«) is to undo itself, to reverse the process of figuration which brought it into existence.« Clayton Koelb: *The Turn of the Trope: Kafka's »Die Brücke«*, in: *Modern Austrian Literature* 22.1 (1989), S. 57–70, hier S. 66.
- 54 Es fragt sich, ob einem solchen artikellosen Satzsubjekt im Deutschen (»Brücke dreht sich um!«) bei Kafka möglicherweise eine implizite strukturelle Übernahme, Übersetzung oder Rückübersetzung aus dem Tschechischen zugrunde liegen könnte, wo entsprechende Subjekte bekanntlich ohne Artikel verwendet werden. In dem Fall läge hier ein konkretes Beispiel textinhärenter Mehrsprachigkeit vor.
- 55 Mit dem femininen Genus der Brücke ist hier zunächst das grammatische Geschlecht gemeint. Darüber hinaus lassen aber auch andere Elemente im Text aufhorchen, so etwa die eigens erwähnten »Rockschöße« der Brücke (N I 304), die neben ihrer primären Bedeutung eines männlichen Kleidungszubehörs zugleich eine sekundäre Lesart ermöglichen, welche ihrerseits auf den nicht weniger weiblich konnotierten Teilbezirken »Rock-« und Schoß (»-schöße«) aufbaut. Vgl. zu einer feministisch-allegorischen Lektüre von Kafkas Text Ruth V. Gross: *Fallen Bridge, Fallen Women, Fallen Text*, in: *The Literary Review* 26.4 (1983), S. 577–587; zu Aspekten eines Queer-Readings Härle und Heizmann, a. a. O., S. 53–61.
- 56 Vgl. Fred Bridgham: *Thus spake Kafka? A survey and structural report on Die Brücke*, in: Eoin Bourke (Hg.): *Schein und Widerschein. Festschrift für Timothy Joseph Casey*, Galway 1997, S. 210–237. Blake Lee Spahr: *Franz Kafka: The Bridge and the Abyss*, in: *Modern Fiction Studies* 8.1 (1962), S. 3–15, hier S. 11 f., stellt auch schon einen Zusammenhang zwischen Kafkas Text und Nietzsches Philosophie der Brücke her, überraschenderweise sieht er den Unterschied zwischen beiden allerdings gerade in einem statischen Charakter der Kafka'schen Brückenkonzeption: »Nietzsche's bridge is dynamic, Kafka's static.« (Ebd., S. 12) Vgl. zu Verbindungen zwischen Nietzsche und Kafka allgemeiner Patrick Bridgwater: *Kafka and Nietzsche*, Bonn 1974; Wiebrecht Ries: *Kafka und Nietzsche*, in: ders.: *Transzendenz als Terror. Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*, Heidelberg 1977, S. 69–90; ders.: *Nietzsche/Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne*, Freiburg i.Br. und München 2007; Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (Hg.): *Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka*, Zürich und Berlin 2008.
- 57 Vgl. Härle und Heizmann, a. a. O., S. 47–50.
- 58 Caspar David Friedrich (geb. 1774 in Greifswald, gest. 1840 in Dresden) stammt im Übrigen seinerseits aus einer Art kulturellem Zwischenraum, unterstand die alte Hansestadt Greifswald doch seit dem Dreißigjährigen Krieg der schwedischen Krone, bevor sie 1815 zu Preußen kam.
- 59 Norbert Wolf: *Caspar David Friedrich 1774–1840. Der Maler der Stille*, Köln 2017, S. 58. Wolf bietet auch eine identitäre Deutung des Wanderers an: »Friedrichs Rückenfigur fungiert höchstwahrscheinlich als patriotisches

Monument für einen Verstorbenen. Der Nebel veranschaulicht den Kreislauf der Natur.« (Ebd.)

- 60 Vgl. dazu grundlegend Wolf Kittler und Gerhard Neumann: Kafkas »Drucke zu Lebzeiten«. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: dies. (Hg.): Franz Kafka: Schriftverkehr, Freiburg i.Br. 1990, S. 30–74. Aus jüngerer Zeit angeführt werden kann dagegen der Versuch von Fabian Geyer: Ästhetik der Wiederholung und der Nachahmung bei Franz Kafka, Heidelberg 2019, der von einer prozessorientierten Schreibweise Kafkas zwischen Deskription und Inskription spricht (vgl. ebd., S. 14f.) und der auf gewisse Parallelen zwischen Kafkas Schreibmaterialien und Schreibweisen hindeutet. Geyers Kritik an der etablierten »Metapher des Schreibstroms« (ebd., S. 70) bzw. an »der Rede vom ›Schreibstrom‹« (ebd., S. 71, dort Anm. 122) greift allerdings insofern zu kurz, als das Bild vom Strom keineswegs »impliziert, dass sich das Schreiben – in Analogie zum Verlauf des Wassers in einem Flussbett – in vorgezeichneten Bahnen bewegt.« (Ebd., S. 71) Der Fluss ist ja kein Kanal. Bleibt man in der Bildlichkeit, gräbt sich der Strom vielmehr sein eigenes Bett: Er sucht sich selbst seinen Weg und verändert den Grund (bzw. das Papier) dort, wo sich das Wasser (bzw. die Tinte) einschreibt. Der Strom schafft und hinterlässt seine eigenen Spuren wie die Schrift, auch wenn nicht immer ganz und nicht immer gleich klar ist, woher genau er kommt oder wohin er letztlich führt. Jederzeit kann er an- oder abschwellen, schneller oder langsamer fließen, stocken oder womöglich sogar ganz versiegen. Er erscheint damit als eine beinahe idealtypische Verbildlichung des Schreibprozesses.
- 61 Neumann: »Nachrichten vom ›Pontus‹«, a. a. O., S. 545.
- 62 Ein mögliches Komplement zur Vorstellung vom papiernen Grab ist diejenige vom papiernen Verlies, wie sie in Gustav Janouchs umstrittenen Gesprächen mit Kafka auftaucht. Folgt man Janouchs Bericht, so habe Kafka einmal in der Kanzlei hinter einem »Berg von Büchern, Zeitschriften und Büroschriftstücken« am Schreibtisch gesessen und ihn willkommen heißen mit den Worten: »Ich grüße Sie aus meinem Papierverlies!« Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erweiterte Neuauflage, 41.–50. Tausend, Frankfurt a.M. 1981 [zuerst 1968], S. 117. Grab und Verlies sind beide gleichermaßen stille, ebenso geräusch- wie bewegungsarme Orte, die mitunter in der Tiefe warten: Räume der Ruhe und Reglosigkeit, aber auch Enklaven der Erstarrung. Nicht zuletzt erscheinen beide, Papiergrab wie Papierverlies, in mancher Hinsicht als Domänen des Dunklen. Laut Janouch bemerkt Kafka: »Das Geschriebene beleuchtet die Welt; den Schreiber läßt es im Dunkel verschwinden.« (Ebd.)
- 63 Ein solches »Holz« taucht im Übrigen später auch in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* (D 252–261) wieder auf, die vermutlich um die Jahreswende 1916–1917 niedergeschrieben wurde und erstmals 1918 erschienen ist. Dort erscheint das »Holz« im bildlichen Zusammenhang mit einer »Strömung«, in die es diesmal allerdings »fortgerissen« wird, wenn der Knecht den Befehl zur Abfahrt der Kutsche gibt: »Munter!« sagt er; klatscht in die Hände; der

Wagen wird fortgerissen, wie Holz in die Strömung; noch höre ich, wie die Tür meines Hauses unter dem Ansturm des Knechtes birst und splittert, dann sind mir Augen und Ohren von einem zu allen Sinnen gleichmäßig dringenden Sausen erfüllt.« (D 254f.)

64 Roland Reuß: Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einführung, in: Franz Kafka-Heft 5 (2006), S. 3–26, verbindet diesen »Wechsel des Aufzeichnungsmediums« und die »Umstellung hin zu einem mobileren Schreiben« zugleich mit einer bestimmten Veränderung von »Kafkas Schreibweise« (ebd., S. 3): »Das kleinere Format, das man bequem immer mit sich führen konnte, und das flüchtigere, weniger fixierte Schreibwerkzeug des Bleistifts ermöglichten ein noch experimentelleres Schreiben, das mit den literarischen Konventionen noch weniger im Einvernehmen stand, als das in den Quartheften der Fall war.« (Ebd., S. 5)

65 Vgl. zur Überlieferung der Tagebuchhefte auch TA 33–48.

66 Siehe dazu Kap. 8.4.

67 Wie widersprüchlich, wie variabel und wie wenig beständig Kafkas eigene Kommentare in dieser Hinsicht immer schon, sozusagen von Grund auf, waren, mag exemplarisch ein Brief von seiner Hand an Grete Bloch in Berlin vom 6. Juni 1914 aus Prag bezeugen (B III 80–82). Darin entwirft Kafka zunächst die umgekehrte Bildlichkeit eines Schreibens »aus der Unterwelt hinauf« statt eines Schreibens in die Tiefe hinab: »Jeder bringt sich auf seine Weise aus der Unterwelt hinauf, ich durch das Schreiben. Darum kann ich mich, wenn es sein soll, nur durch das Schreiben, nicht durch Ruhe und Schlaf, oben erhalten.« (B III 81) Noch in demselben Brief kehrt Kafka jedoch schon wenige Zeilen später zum Bild eines Zugs in die Tiefe bzw. »ins Tiefere« zurück, wenn er anlässlich seiner Kritik an der allegorischen »Legende« aus der Feder von Gretes Bruder (B III 81) schreibt: »Aber unüberwindbar bleibt für mich der trockene Aufbau der ganzen Allegorie, die nichts ist als Allegorie, alles sagt, was zu sagen ist, nirgends ins Tiefere geht und ins Tiefere zieht.« (B III 81f.)

7 Kafkas Ankunft Über einen Topos in Literatur und Film von den Brüdern Lumière bis zur Gegenwart

Die Ankunft ist ein bedeutender Topos im Werk Franz Kafkas. Szenarien der Ankunft durchziehen in vielfältigen Formen seine autobiografischen wie literarischen Texte. Auffallend oft nimmt die Ankunft dabei eine Schlüsselposition gerade zu Beginn des sprachlichen Gefüges ein. Als eine Art Initialmoment des Schreibens (im doppelten Sinne des Schreibakts wie des Schrifttextes) gewinnt sie zugleich eine poetologische Bedeutung. Wo sie auf den Anfang eines Textes fällt, vollzieht sich im Moment der Ankunft eine potenzielle Parallelisierung dreier identitärer Instanzen: der Figur, der Lesenden und des Schreibenden. In der Hinsicht lässt sich von einer dreifachen »Ankunft im Text« reden: Wo wie die Figur eingangs am erzählten Ort ankommt, da »kommen« damit gleichzeitig auch die Lesenden in der Erzählwelt »an«, insofern sie ihre Lektüre in demselben Augenblick beginnen; ähnlich »kommt« an demselben Punkt aber auch der Autor im Text an, insofern sein Schreiben (ggf. im genannten Doppelsinne von Produkt und Prozess) eben mit der Ankunft einsetzt. Die Ankunft bildet demnach eine primordiale, auch poetologisch bedeutsame, wiewohl prekäre und permeable Position: Es ist eine neuralgische, ebenso wichtige wie wunde Stelle im Text, an der sich zugleich metatextuelle Durchschläge zwischen den Ebenen ereignen können.

Soweit sich die Forschungslage überblicken lässt, wurde dem Spezialaspekt der »Ankunft« im Werk Franz Kafkas bislang noch nicht weiter nachgegangen. Dies soll im Folgenden in sechs Punkten geschehen. Zunächst wird Kafkas großes, in den Tagebuchheften aufgenommenes Schreibprojekt auf das Initialmoment der Ankunft hin untersucht und dabei der viel zitierte erste Satz aus Kafkas Tagebuch einschließlich seiner intermedialen Beziehung zum Film der Brüder Lumière über die *Ankunft eines Zuges* von 1896 einer neuen, teils nanophilologischen Deutung unterzogen, die als die bis dato umfassendste Interpretation dieses kurzen, aber konstitutiven Textes gelten darf (7.1). Nachdem kursorisch auf verschiedene Exempel eines Versagens der Ankunft in Kafkas Erzählungen hingewiesen wurde (7.2), rücken zwei Initialszenarien der Ankunft in seinen Romanen in den Mittelpunkt: die Ankunft Karl Roßmanns in *Der Verschollene* (7.3) und die Ankunft K.s in *Das Schloß* (7.4), deren mikrotextuelle Ausdeutung sich jeweils auf die ersten

Sätze der Romane konzentriert. Anschließend wird die Analyse auf ausgewählte Fortschreibungen von Kafkas »Ankunft« in der Gegenwartsliteratur hin geweitet: exemplarisch aufgezeigt am Werk Christoph Ransmayrs, in dem der Kafka'sche Topos der Ankunft in vielerlei Gestalten wiederkehrt (7.5). Zuletzt werden die zu beobachtenden intertextuellen und intermedialen Wiederaufnahmen mit einer Theorie der Wiederkehr des Fremden im Horizont radikaler Fremdheit verbunden (7.6).

Wo es in diesem Kapitel grundsätzlich um das Verhältnis von Text und Film bzw. von Literatur- und Kinogeschichte geht, umfasst die Untersuchung ebenfalls eine medienkomparatistische Komponente. Wo sich der Fokus programmatisch auf Textanfänge richtet, insofern Ankunft und Anfang im Werk in eins fallen, birgt sie darüber hinaus eine Sonderstudie zum Problem des Werkeingangs.

7.1 Vom Anhalten der Bewegung und Aussetzen der Ankunft: Kafkas Tagebuch und der Ankunftsfilm der Brüder Lumière (1896)

»Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.« (T 9) Das ist der erste Satz, den Franz Kafka um den Sommer 1909 mit einer Stahlfeder und schwarz-bräunlicher Tinte in seinem Tagebuch festhält. Es ist natürlich nicht der erste Satz, den er je geschrieben hat, aber es ist der erste in dem neu begonnenen Projekt eines persönlichen Tagebuchs, das von nun an zu einem zentralen Schreibraum, einem Ort der Inskription sowohl autobiografischer als auch literarischer Entwürfe wird, in dem Leben und Literatur vielfach miteinander verwachsen. Kafkas Tagebuch ist ein faszinierendes, oft dunkel anmutendes Medium des Übergangs, in dem sich diaristische Einträge, Tages- und Traumnotate allenthalben mit poetischen Substraten vermischen, während der Schreibende teils zwischen einzelnen Heften hin- und herspringt, teils dieselben Hefte vom Anfang und vom Ende her befüllt.¹ Welch existenzielle Bedeutung ihm der Autor selbst beimaß, erhellt exemplarisch aus einem Eintrag Kafkas vom 16. Dezember 1910: »Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es.« (T 131)² Es ist nicht zuletzt eine Keimzelle des Literarischen: Manch eine Prosaskizze hat hier ihren Ursprung, mancher Text nimmt hier seinen Anfang. So entstehen neben vielen anderen etwa der weiter unten behandelte Anfang des Romans *Der Verschollene*, der Beginn des *Proceß*-Romans oder die gesamte Erzählung *Das Urteil* im Tagebuch. In den ersten Jahren ist das Tagebuch als

literarische Werkstatt für Kafka konkurrenzlos, erst ab circa Ende 1916 lösen die handlicheren Oktavhefte es zunehmend in dieser Funktion ab.³

Dieses einzigartige, sich im Ganzen von 1909 bis 1923, dem Jahr vor Kafkas Tod, erstreckende Lebens- und Schreibprojekt wird durch den oben zitierten Satz eröffnet. Wenn dieser erste Satz im Folgenden einer genaueren Lektüre unterzogen wird, so gilt es damit nicht nur auf den ausgeprägt literarischen Charakter des Kafka'schen Tagebuchs hinzuweisen. Gedeutet werden soll der Satz hier als eine Art Kurz- oder Kürzesttext, als ein auf eine knappe Zeile zusammengedrängtes literarisches Komprimat, in dem die gesamte Grundspannung des späteren Schreibens Kafkas bereits in hochgradig verdichteter Form enthalten ist. Durch einen horizontalen Strich vom nächsten Eintrag abgetrennt, bildet der Satz eine topografische und semantische Einheit, die einen eigenen Ort im Tagebuch besetzt.⁴ Er entfaltet einen auf ein narratives Minimum reduzierten Text, der bei aller Verknappung seine ganz eigene Geschichte erzählt und damit zugleich allgemeine Fragen der Narrativität aufwirft.⁵ Dieser kleine, bloß aus einem einzigen Satz bestehende Text ist nicht nur eine der geheimnisvollsten Schriften Kafkas, sondern auch eine der bedeutendsten für die poetologische Konstitution des Kafka'schen Schaffens insgesamt. Inwieweit sich dieser Satz dabei zugleich als Eröffnungsfigur im Kontext der Ankunft lesen lässt, sei im Folgenden demonstriert.

Bezogen wurde der erste Tagebucheintrag Kafkas verschiedentlich auf den frühen, erstmals 1896 vorgeführten, knapp einminütigen Stummfilm *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (zu Deutsch: *Ankunft eines Zuges in La Ciotat*), der die Ankunft eines Zugs im besagten Bahnhof zeigt. Er stammt von den Brüdern Auguste und Louis Lumière, den Erfindern des Kinematografen. Es ist einer der ersten Filme überhaupt. Seine im wahrsten Sinne legendäre Wirkung auf das zeitgenössische Publikum wurde zu einem Gründungsmythos der Kinogeschichte: Der auf der Leinwand heranrollende Zug habe die Zuschauenden, so das Gerücht, buchstäblich überwältigt.⁶ Kafka nun könnte den Film möglicherweise gesehen haben und sein Tagebucheintrag darauf anspielen. Erstmals nahegelegt hat diesen Bezug Hanns Zischler.⁷ Gerhard Neumann schreibt: »Der Gedanke ist nur schwer abzuweisen, daß es dieser Film war, der Kafkas ersten Tagebucheintrag ausgelöst hat.«⁸ Teils skeptischer äußert sich Oliver Jahraus: »Offenbar kannte Kafka die besagte Filmszene oder eine vergleichbare nicht.«⁹ Dagegen spezifiziert Peter-André Alt: »Kafka sah vermutlich eine Variation des berühmten Originals, die einen mit hohem Tempo vorüberfahrenden Eisenbahnzug, nicht aber seine Ankunft im Bahnhof darstellte.«¹⁰

Tatsächlich kann von einer Ankunft, wie sie für den Lumière-Film titelgebend ist, bei Kafka allein in der Negation die Rede sein. Anders als im Original der Brüder Lumière erscheint in seiner Tagebuchnotiz nämlich ausdrücklich kein Zug, der anhält, sondern einer, der »vorbeifährt.« Zwar fährt auch die Lokomotive im Film zunächst schräg an der Kamera vorbei, jedoch nur, um schließlich im Bahnhof anzuhalten und die Passagiere aussteigen zu lassen. Davon findet sich in Kafkas Notiz kein Wort. Ausgangspunkt der folgenden Analyse soll gerade diese Differenz zwischen Text und Film sein: das Ausbleiben der Ankunft in Kafkas Tagebucheintrag. In ihr liegt nicht nur eine produktive Grundspannung des intermedialen Vergleichs von Text und Film, sie kann gewissermaßen als Vorbotin aller misslungenen Ankünfte in Kafkas späterem Schreiben verstanden werden. An diesem Punkt will die vorliegende Untersuchung, eine medienkomparatistische Perspektive einschließend, ansetzen. Zugleich soll sie aber über den reinen Bezug auf den Film der Brüder Lumière hinausgehen und versuchen, eine erste Gesamtdeutung des Kafka'schen Satzes zu liefern. Dabei lässt sie sich partiell mit dem relativ rezenten Forschungsgebiet der Nanophilologie verbinden, das hier um ein germanistisches Fallbeispiel erweitert werden soll.

Die Nanophilologie öffnet ein internationales Feld, auf dem sich literarische Kurz- und Kürzestformen als exemplarisch verdichtete Modelle von Literatur überhaupt beschreiben lassen.¹¹ Aus nanophilologischer Sicht wäre Kafkas Einzeiler als ein Mikrotext in Prosaform anzusehen, bei dem zunächst offenbleiben muss, ob er fiktionaler oder nichtfiktionaler (dokumentarischer) Natur ist. Auch ob es sich bei dem Tagebucheintrag um einen im engeren Sinn narrativen oder um einen nichtnarrativen Text handelt, bleibt grundsätzlich unbestimmt. Gerade diese Unbestimmtheit bildet einen wesentlichen Bestandteil des literarischen Entwurfs Franz Kafkas und trägt maßgeblich zur semantischen Fülle wie zum Irritationspotenzial seines Schreibens bei. Mit seinen insgesamt nur sieben Wörtern sowie zwei Satzzeichen (einem Komma und einem Punkt) verkörpert Kafkas Notiz selbst unter nanophilologischen Prämissen einen extrem reduzierten Text, der sich als eine stark verknappte Protoform von Mikrotextualität betrachten lässt.¹²

Da Kafkas Einzeiler sogar die niedrigste Beschreibungsgrenze des nanophilologischen Apparats deutlich unterschreitet und sich die in diesem Kapitel vorgenommene Sektion des Satzes konsequent unterhalb der in der Nanophilologie üblichen Betrachtungsebene bewegt, wäre zu erwägen, ob für das angewandte Verfahren nicht vielleicht ein alternativer Begriff vorgeschlagen werden sollte: Statt »Nanophilologie« ließe sich dafür aus dem

Spektrum existierender Einheitenvorsätze schöpfen und beispielsweise an eine Bezeichnung wie »Zeptophilologie« denken, die einerseits klarstellen würde, dass es um wesentlich kleinere Text- und Interpretationseinheiten als in der Nanophilologie geht, die andererseits jedoch auch noch Spielraum für weitere Steigerungen bzw. Minimierungen offenhielte, da die Zepto-Ebene noch lange nicht den ultimativen Endpunkt physikalischer Vorsatzzeichen im Internationalen Einheitensystem darstellt.¹³ Wie eine derartige, sei es als zeptophilologische, sei es als sonst wie zu qualifizierende Vorgehensweise in der Praxis aussehen könnte, mögen die nachfolgenden Ausführungen illustrieren.

Zunächst fällt die Doppelstruktur des Satzes auf. In syntaktischer Hinsicht haben wir es mit einer Zusammenstellung aus zwei Teilsätzen zu tun, die durch eine Konjunktion verbunden werden und die jeweils aus einer Nominalphrase und einem Prädikat bestehen. Auf beiden Seiten der Konjunktion ergibt sich dieselbe Struktur syntaktischer Konstituenten:

{Die Zuschauer [Nominalphrase 1]} {erstarren [Prädikat 1]}, {wenn [Konjunktion]} {der Zug [Nominalphrase 2]} {vorbeifährt [Prädikat 2]}.

Beide Satzhälften werden durch die Konjunktion in ihrer Mitte (»wenn«) gleichzeitig verbunden und getrennt, d. h. in eine Beziehung zueinander gestellt und doch räumlich voneinander entfernt, nämlich durch das in den Raum zwischen ihnen eingefügte Wort auf Abstand zueinander gebracht. Das spatiale, auf der Papierseite des Tagebuchs auch topografisch zu lokalisierende (bzw. zu »verortende«) Verhältnis der beiden Satzhälften zueinander ist damit eines der Nähe und Ferne zugleich: Schon von der syntaktischen Organisation her wird auf diese Weise ein Grundthema Kafka'scher Texte visualisiert, das auch in der sozialen oder personalen Annäherung stets ein letztthin unüberwindliches Element intersubjektiver Distanz bewahrt. Dabei steht hier gerade das distanzierende Element (»wenn«) als das vierte von insgesamt sieben Wörtern buchstäblich in der Mitte des Textes.

Diesseits und jenseits dieses zwiespältigen Bindeworts »wenn« herrscht zwar die gleiche syntaktische Ordnung, doch könnte der Kontrast zwischen den beiden Teilsätzen in semantischer Hinsicht kaum größer sein. Da sind auf der einen Seite die »Zuschauer«, die »erstarren«. Da ist auf der anderen Seite »der Zug«, der »vorbeifährt.« Auf der einen Seite herrscht Erstarrung, auf der anderen Bewegung, auf der einen Statik (»erstarren«), auf der anderen Dynamik (»vorbeifährt«). Mehr noch: Auf der einen Seite herrscht Passivität, auf der anderen Aktivität, auf der einen reine Kontemplation (die »Zuschauer«),

auf der anderen Aktion (der vorbeifahrende »Zug«). Mit der Opposition zwischen Statik (Erstarrung) und Dynamik (Bewegung) sowie zwischen Kontemplation (Passivität) und Aktion (Aktivität) sind zwei Grundkonflikte benannt, die Kafkas gesamtes Werk fundieren und die von diesem ersten Satz des Tagebuchs an einen Widerstreit begründen, der sich durch sein ganzes Schaffen zieht.¹⁴ Der erste Konflikt verbindet sich unter anderem mit medienspezifischen Überlegungen zu Bewegungsästhetik und Film.¹⁵ Der zweite greift auf die uralte philosophische Gegenüberstellung von *Vita contemplativa* und *Vita activa* zurück,¹⁶ die vom Vorzug des Betrachtens (*theōrein*) gegenüber dem Handeln (*prattein*) in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* (X,6–9)¹⁷ hin zu einer idealen Einheit von beidem bei Meister Eckhart¹⁸ oder zum »Idealismus der ringenden Tat« im Judentum¹⁹ reicht, sich in Kafkas Satz aber schließlich in eine Starre des Betrachtens zu verkehren scheint.

Hier manifestiert sich der große Konflikt zwischen Verharren und Bewegen sowie zwischen Betrachten und Handeln, der schon in Kafkas erster eigenständiger Buchpublikation *Betrachtung* von 1912 einen Namen erhält:²⁰ der Widerspruch zwischen einer Existenz, die das Leben lediglich betrachtet, die auf Distanz zum Leben steht und nicht eigentlich an ihm teilzuhaben vermag, auf der einen Seite und auf der anderen Seite einer Existenz, die nicht betrachtet, sondern handelt, die nicht rein kontemplativ und passiv, sondern aktiv ist, die nicht erstarrt, sondern in Bewegung bleibt.²¹ Diese andere, aktive Seite jedoch ist von den Kafka'schen Protagonisten kaum je zu erreichen: Sie verharren vielmehr auf der passiven, kontemplativen Seite, kommen nicht aus der Erstarrung heraus und in die Bewegung hinein, bleiben vielfach in ihrer beobachtenden Position gefangen und können nicht am aktiven Leben selbst teilnehmen, weil immer ein Wort wie »wenn« dazwischensteht, weil immer eine Konjunktion, ein Bindewort in der Mitte lauert, das die einzelnen Subjekte auf dieser und jener Seite zwar in Sichtweite zueinander führt, aber doch immer zugleich auf Abstand voneinander hält, in eine Distanz zueinander rückt, die trotz aller Interrelationen schließlich weder innerhalb des sprachlichen Gefüges noch innerhalb der dargestellten Welt überwunden werden kann.

Diese Tragik der Kafka'schen Figuren wird durch kaum einen Satz besser illustriert als durch den ersten Satz des Tagebuchs. »Die Zuschauer« bleiben eben »Zuschauer«, und sie »erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.« Die dahinter lediglich zu vermutende Situation im Zuschauer- oder Vorführraum des Kinematografen wäre demnach ein Reflex des Kafka'schen Grundproblems einer passiven Kontemplation ohne aktive Partizipation, einer bloß betrachtenden Erstarrung ohne eigene Bewegung. Es wäre aber auch ein Bild für

die mediale Konstitution eines jeden Textes und dessen Spannung zwischen festem, zu unbeweglichen Lettern erstarrtem Druckbild und dem unablässigen, nicht zur Ruhe kommenden, dynamischen Schreibstrom, der sich zwar in die Statik vereinzelter Textveröffentlichungen ergeben kann, diese aber zugleich immer wieder von Neuem aufgreift, variiert, verändert und so das bereits zu Buchstaben und Büchern Erstarrte wieder in Bewegung bringt, aus dem passiven Produkt (der Publikation) erneut eine aktiv aufgenommene Tätigkeit (durch den Schreibakt) macht.

Von der Satzgrammatik her bezeichnend ist das Verhältnis zwischen Aktivität und Passivität in ihrer Aufspaltung auf die beiden Teilsätze: Dem Hauptsatz gehört die Erstarrung, nur dem Nebensatz die Bewegung. Ebenso bezeichnend ist die Verteilung von Singular und Plural: Allein die Maschine kann den Singular beanspruchen, nur »der Zug« kann für sich allein und für sich selbst stehen, gleichsam eine eigene Identität und Individualität behaupten. »Die Zuschauer« dagegen sind in den Plural verbannt, zerstreut in die anonyme Masse einer passiv starrenden und erstarrenden Gruppe, verharrend in einer kollektiven Nichthandlung, aus der Identität und Individualität genauso wenig herauszulesen sind wie eine eigene Bewegung. Ein Ich kommt in der sprachlichen Textur des Satzes gar nicht vor: Das Ich verschwindet in diesem Text hinter der Beobachtung. Was bleibt, ist die Registratur eines bloß betrachteten Geschehens, eines Ereignisfragments, dessen Anfang und dessen Ende in den umliegenden Nebeln einer ausgesparten Narration wie in den Wolken einer herannahenden Dampflokomotive schwimmt.

Zeichen der Trennung zwischen den beiden Teilsätzen ist das Komma (»,«), das bei Kafka keineswegs selbstverständlich ist. Es erscheint als sichtbare, den Satz in zwei Hälften teilende Marke der Grenzziehung, eine bis ins Schriftbild eingesenkte Linie, die mitten durch den Satz verläuft und die Subjekte dies- und jenseits der Barriere auch auf der Ebene der Interpunktion voneinander trennt.²² Das zweite Interpunktionszeichen in diesem Text ist der Schlusspunkt (».«), der abermals nicht selbstverständlich ist und der am Ende des Satzes in einer Spiegelung auf das Komma antwortet, indem er dessen immerhin noch provisorische und durchlässige Begrenzung nun ins Definitive und Undurchlässige führt. Er signalisiert Abschluss und sprachformale Begrenzung. Bei aller Kürze und Gedrängtheit ist der Einzeiler schließlich kein Textfragment im eigentlichen Sinn: Formal gesehen ist dieser Text im Gegensatz zu manch anderen Kafkas kein offenes Bruchstück geblieben, sondern zu Ende geführt und abgeschlossen.

Kommen wir noch einmal zurück zum Bindewort in der Mitte. Die Konjunktion »wenn« lässt in diesem Satz zwei unterschiedliche Lesarten zu: eine

temporale (»wenn« im Sinne von »sooft«) und eine konditionale (»wenn« im Sinne von »falls«). Die temporale hält den beschriebenen Vorgang gleichsam in einem ewigen Präsens:²³ Das Vorbeifahren des Zuges scheint in dieser Lesart nie zu enden, der Zug hört nicht auf zu verkehren; der Satz hält dann eine unablässige, eine nie an ein Ende oder an ein Ziel gelangende Bewegung in Gang und wird dadurch selbst zu einer Art textuellem Perpetuum mobile. Die konditionale Lesart stet dazu im Widerstreit, sie suggeriert so etwas wie ein allgemeines Gesetz und hält zugleich die Möglichkeit offen, dass der Zug vielleicht überhaupt nicht oder nicht mehr (an)kommt; nach dieser Lesart wäre die Ankunft des Zuges an und für sich ungewiss. Gewiss ist in diesem Fall nur die Reaktion der »Zuschauer«: die Erstarrung, die dann – und nur dann – erfolgt, »wenn der Zug vorbeifährt.«

Die Konjunktion »wenn« erscheint demzufolge als ein Element des Dritten, das im Zentrum des Satzes steht und zwischen Haupt- und Nebensatz als zwischen These und Antithese zwar vermittelt, das aber nicht zu einer Synthese führt, sondern die beiden Seiten voneinander entfernt, die Spannungen zwischen ihnen aushält und in die Multiplizität sich vervielfältigender Bedeutungen der Konjunktion verlängert, die als trennendes Bindewort ihrerseits in eine Spirale ungewisser Sinnzuschreibungen führt. An dem Wort »wenn« führt in diesem Text kein Weg vorbei, aber durch es auch kaum ein Weg hindurch: Es ist ein Hort des Horrors multiplizierter Bedeutungspfade, in dem nicht Subjekte sich oder einander finden, sondern sich Wege ins Ungewisse und Unbestimmbare verlieren.

Eines allerdings ist den gegensätzlichen Lesarten dennoch gemein: Zwischen den beiden »Z«-Wörtern dieses Satzes, zwischen »Zuschauer« und »Zug« entsteht eine geheime Korrespondenz, die über die Teilsatzgrenze hinaus, durch das trennende Bindewort »wenn« hindurch eine Beziehung des Tauschs oder des Verkehrs zwischen den Subjekten diesseits und jenseits der Grenze (d.h. links und rechts des Marksteins »wenn«) herstellt. Denn mechanisch, ja geradezu maschinell reagieren die Menschen (die »Zuschauer«), während die Maschine (»der Zug«) eine beinahe menschlich wirkende Willkür zeigt, die überhaupt erst die Bedingung für die Reaktionen der Menschen darstellt. Die Maschine agiert, die Menschen können allenfalls reagieren; dem Apparat kommt die Handlungsmacht zu, nicht den Menschen. Trotz aller syntaktischen Spiegelungen bzw. Doppelungen ist das Machtgefälle zwischen Mensch und Maschine in diesem Satz also durchweg asymmetrisch. So wird dieser kleine Text schließlich auch zu einer Geschichte über das Verkehren zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem. Dieses Verkehren – hier zugleich eingespannt in einen Zirkulationsraum des

Verkehrs, genauer des Schienenverkehrs²⁴ – ist ein weiteres Konstituens Kafka'schen Schreibens, man denke nur an die großen Verwandlungen zwischen Mensch und Tier, die ja ebenfalls ein Verkehren im Verhältnis zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem bezeichnen.

Nimmt man den Satzkontext eines Kinobesuchs an, bei dem das berichtende Subjekt die »Zuschauer« einer Filmvorführung beobachtet und später in seinem Text beschreibt, potenziert sich die Situation in zweifacher Weise. Zum einen wird das fragliche Subjekt zu einem Beobachter zweiter Ordnung, der nicht etwa ein Geschehen, sondern lediglich ein Beobachten beobachtet: Statt selbst im eigentlichen Sinn an der Kinovorführung zu partizipieren, indem er in einer Gemeinschaft mit den anderen Zuschauern den Film ansehen würde, schaut der Schauende nur den Zuschauern zu, deren Reaktionen er registriert. Weiter kann ein Subjekt wohl kaum von einer organischen Gemeinschaft – im Sinne etwa Ferdinand Tönnies²⁵ – entfernt sein. Was sich hier abzeichnet, ist nicht bloß Beobachten statt Handeln, sondern ein Beobachten des Beobachtens und damit eine letzte Steigerung der *Vita contemplativa* gegenüber einer wie auch immer zu verstehenden *Vita activa* in der technisierten Gegenwart des Kinematografen. Äußerte sich die Macht der Maschine bereits darin, dass sie die »Zuschauer« erster Ordnung zur Ohnmacht einer passiven Erstarrung im Angesicht einer ebenso überwältigenden wie bildgewaltigen Technik verdammte, so schließt sie den Beobachtenden zweiter Ordnung nun selbst aus der zur Passivität erstarrten Gemeinschaft dieser »Zuschauer« noch aus.²⁶ Zum anderen spiegelt sich im »Zug« – nach einer ähnlichen (und selbstähnlichen) Struktur vervielfältigter Verschachtelung oder *Mise en abyme* – auch das Medium selbst wider, das ihn zur Anschauung bringt: der Film bzw. der Kinematograf. Die Analogie zwischen Zug und Kinematograf beruht sowohl auf ihrer technischen als auch auf ihrer kinetischen Qualität. Denn nicht allein wird hier eine technische Errungenschaft durch eine andere technische Errungenschaft, eine Maschine (»der Zug«) von einer anderen Maschine (dem Kinematografen) vorgeführt, beide Maschinen basieren zudem gleichermaßen auf Bewegung: Wie die Eisenbahn der Bewegung von Gütern oder Personen dient, so dient der Kinematograf der Bewegung von Bildern, wie die Lokomotive ist auch der Kinematograf eine technische Apparatur der Motion, welche die Bewegungslosigkeit und die Starre der »Zuschauer« erster Ordnung und des sie beobachtenden Beobachtenden zweiter Ordnung nur umso schärfer hervortreten lässt.

Dass eine solche »kinematografische« Deutung des Satzes letzten Endes allerdings auf Vermutungen angewiesen bleibt und ihrerseits nur eine von

mehreren Interpretationsmöglichkeiten darstellt, bildet ein weiteres Faszinosum dieses kleinen Textes und zugleich ein Charakteristikum Kafka'schen Schreibens überhaupt: Das Numinose des Textes und des Schreibens liegt in der offenen Sinnzuweisung, die nicht zu einem abschließenden Punkt der Eindeutigkeit gelangt, sondern eine Vielzahl von Bedeutungsoptionen generiert und wie im vorliegenden Fall dabei auf jeden erklärenden, zur Eindeutigkeit hin erlösenden Kontext verzichtet.²⁷ Der Kontext liegt im Nebel, wir wissen nur von diesem einen Satz, der sich aus aller Verschwommenheit und Nebelhaftigkeit herauslöst.

Ein passendes Bild dieses Nebulösen liefert wiederum der Film der Brüder Lumière über die *Ankunft eines Zuges in La Ciotat*: Rauch- oder Dampfchwaden steigen von der Lokomotive auf, die da heranrollt; die Ankunft der Eisenbahn geschieht unter Ausstoß einzelner Wolken. In seiner *Theorie des Films* beschreibt Siegfried Kracauer Lumières *Ankunft eines Zuges* wie folgt:

Die später so häufig nachgeahmte Bahnhofsaufnahme verdeutlichte mit ihrem Wirrwarr von Ankunft und Abfahrt die Zufälligkeit dieser Formen; und ihr fragmentarischer Charakter wurde durch die Rauchwolken veranschaulicht, die gemächlich emportrieben. Es ist aufschlußreich, daß Lumière das Motiv des Rauches mehrfach benutzt hat.²⁸

Der nebulöse, sich ins Ungewisse verlierende, verschwommene Sinn von Kafkas Tagebucheintrag findet ein filmhistorisches bildmediales Äquivalent in den nebelartigen Dunstschwaden, die den ankommenden Zug im Werk der Brüder Lumière begleiten.²⁹ Es wirkt beinahe so, als seien die Nebel aus dem Lumière-Film in Kafkas Text von einer ikonischen auf eine semantische Ebene übergegangen.

Kraft seiner formalen Verknappung und semantischen Verdunkelung öffnet der Satz einen spekulativen Deutungshorizont, einen Raum der Rätsel, der Platz für Mutmaßungen und Hypothesen, nicht aber für gesicherte Erkenntnisse freigibt. Möglicherweise besteht der sich im Satz gleichermaßen artikulierende wie ereignende Schock auch gerade darin, dass der Zug – wider Erwarten und im Gegensatz zur Filmvorlage der Brüder Lumière – eben nicht anhält, sondern »vorbeifährt.« Dreh- und Angelpunkt ist dabei stets diejenige Leerstelle in der semantischen Ordnung, an der die Ankunft zwar in den referenziellen Horizont gerät (durch die potenzielle intermediale Anspielung auf die filmische *Ankunft eines Zuges*), innerhalb von Kafkas Text selbst aber nicht vollzogen wird: Indem der Zug nicht anhalten will, wird das Ende des Satzes auf eine Bewegung hin

geöffnet, die trotz des sprachformal so eindeutig gesetzten Schlusspunkts (».«) auf der Ebene der ›Ereignisse‹ nicht zum Abschluss kommt, sondern sich ins potenziell Unendliche perpetuiert. Gerade das Ausbleiben der Ankunft macht, verglichen mit dem Film der Brüder Lumière, die auch aus medienkomparatistischer Perspektive paradoxe Persistenz der Dynamik in Kafkas Schreiben deutlich.³⁰

Der erste Satz aus Kafkas Tagebuch liefert ein Musterbeispiel dafür, wie sämtliche semantischen Konflikte in einer sprachlichen Form aufgehoben werden, die den in ihr enthaltenen Widerstreit gleichzeitig aufhält und aushält. Die Tensionen sind in eine rigide sprachformale Ordnung eingelassen, die im Gegensatz zu anderen Texten Kafkas nicht fragmentarisch oder offen, sondern vollständig und geschlossen ist. Der Satz entwirft ein Spannungsgefüge, das die durch ihn beschriebenen Bewegungen in einem widersprüchlichen Doppelsinne zum »Anhalten« bringt: nämlich einerseits stoppt (»anhält« im Sinne von »zum Stillstand bringt«), andererseits ins Unabsehbare hinein fortbestehen lässt (»anhalten« im Sinne von »andauern« lässt). Ersteres geschieht formal (im schriftlichen ›Festhalten‹) auf dem Papier, Letzteres rein semantisch innerhalb der beschriebenen Welt, in der die Zugfahrt potenziell in das Immerwährende einer andauernden Bewegung hineingerät. Diese beiden Teilbedeutungen vom »Anhalten der Bewegung« in ihrer paradoxen Gleichzeitigkeit zu denken, ist die Kunst, die Kafkas Satz zugleich vollführt und erfordert.

Mindestens genauso vieldeutig ist die damit verbundene Rede vom »Aussetzen der Ankunft« aus der Kapitelüberschrift: Sie steht einerseits für das Nichtstattfinden der Ankunft in Kafkas Satz (dies begreift »aussetzen« im Sinne von »ausbleiben«), andererseits für das Versprechen der Ankunft, das sich in der potenziellen Verweisung auf den Ankunftsfilm der Brüder Lumière nichtsdestotrotz andeutet (dies begreift »aussetzen« im Sinne von »in Aussicht stellen« oder »versprechen«, heute noch gebräuchlich in Wendungen wie »eine Belohnung aussetzen«).³¹ Ein solches Versprechen der Ankunft bildet als beharrliche, allen Gegensätzen widerstrebende Hoffnung ein entscheidendes Hintergrundmotiv des Kafka'schen Schreibprojekts als Versuch eines existenziellen und skripturalen ›Festhaltens‹ des eigenen Ichs, wie es sich exemplarisch in den Tagebüchern materialisiert: »Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es.« (T 131)³²

7.2 Über das Versagen der Ankunft im Erzählwerk: Zum Beispiel *Jäger Gracchus* und *Ein Landarzt*

Kündigt sich im letzten Wort aus Kafkas erstem Tagebucheintrag indessen bereits ein Nichtstattfinden der eigentlichen Ankunft an, so wird ein solches Versagen der Ankunft in verschiedenen Erzählexten des Autors zum narrativen Hauptproblem. Dabei kann von einem »Versagen der Ankunft« im doppelten Sinne die Rede sein: einerseits im Sinne des Scheiterns (gewissermaßen aus eigener Schuld der Figuren), andererseits im Sinne des Verwehrtwerdens der Ankunft (gewissermaßen durch eine höhere Instanz oder äußere Macht), wobei die beiden Bedeutungen in vielen Fällen ineinander übergehen und nicht immer voneinander zu lösen sind. Das Versagen der Ankunft gehört in diesem doppelten Verständnis zum Kernbestand der Kafka'schen Textproduktion und durchzieht in mehr oder weniger ausgeprägter Gestalt sämtliche Szenarien der Ankunft in seinem Werk. Zur modellhaften Illustration dieses Problems sollen hier einige wenige, dafür aber möglichst eindringliche Exempel genügen.

Ein markantes Beispiel bilden die posthum veröffentlichten Erzählfragmente um den *Jäger Gracchus* aus Kafkas Oktavheften B und D von Ende Dezember 1916.³³ Der titelgebende Jäger Gracchus langt mit seiner Barke zwar an unzähligen Häfen an, an keinem jedoch kann er seine letzte Ruhe finden. Vor anderthalb Jahrtausenden gestorben, ist er nunmehr dazu verdammt, zwischen Leben und Tod umherzuirren, ohne jemals ins Jenseits eingehen zu können. »Mein Todeskahn verfehle die Fahrt«, meint der Jäger (N I 309). Seitdem wandle er ununterbrochen »auf der großen Treppe die hinaufführt.« (N I 309) Dort sei er »immer in Bewegung.« (N I 309) Das Versagen der Ankunft bezieht sich hier zum einen auf das Verpassen des Weges in der verfehlten Fahrt des Todeskahns, zum anderen auf das Nichterreichen des Ziels in der Verwehrung einer Einkehr ins Jenseits.

Ein zweites Modellbeispiel liefert das Ende von Kafkas vermutlich um den Jahreswechsel 1916–1917 verfasster, erstmals 1918 erschienener Erzählung *Ein Landarzt* (D 252–261).³⁴ Hier kommt die Titelfigur nach allen Absonderlichkeiten, die im Verlauf der Texthandlung begegnen, zum Schluss ausdrücklich nicht an ein Ziel: »Niemals komme ich so nach Hause«, heißt es in den letzten Sätzen der Erzählung (D 261), während der Landarzt mit seinen Pferden und dem Wagen gleichermaßen kleider- wie heimatlos durch die verlorene Schneelandschaft eines buchstäblich »endlosen« Winters irrt (D 257).³⁵ Deutlicher als manch ein anderer Text Kafkas handelt *Ein Landarzt* damit von einer Nichtankunft, die sich nicht auf das ahasverische Problem allein

beschränkt, sondern allgemeinere Züge annimmt: von einer Reise, die keinen Abschluss findet, von einer Bewegung ohne Ende, einer Dynamik im Leeren, die niemals an ein Ziel gelangt. Als Nichtankunft besetzt die Ankunft in diesem Text dabei bezeichnenderweise auch einen anderen als den ansonsten oft üblichen Ort: Gerade nicht am Anfang, sondern am Ende des Textes kommt der Topos der Ankunft, zur Nichtankunft gewandelt, hier zum Tragen.

7.3 Die Ankunft im Roman (I): *Der Verschollene*

Im romanesken Bereich finden sich einige prägnante Beispiele literarischer Ankunftsszenarien bei Kafka. Ein erstes bietet sein Romanfragment *Der Verschollene*, das circa zwischen September 1912 und Januar 1913 entstanden ist und erstmals 1927 posthum unter dem Titel *Amerika* von Max Brod herausgegeben wurde. Der Roman spielt vor dem zeitgenössischen Hintergrund der großen Einwanderungen von Europa in die Vereinigten Staaten. Wie so häufig fallen Ankunft und Textanfang hier in eins. Der erste Absatz des Romans lautet:

Als der siebzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von Newyork einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht. Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte. (V 7)

Die Ankunft Karl Roßmanns im Hafen von New York wird in mehrfacher Hinsicht zu einer Begegnung mit dem Fremden: Nicht nur kommt der Ausgewanderte an einem neuen, ihm fremden Ort an; dieser Ort wird zugleich auch für die Rezipierenden zu einer buchstäblich verfremdeten Stätte. Dass Kafka das von ihm beschriebene Amerika nicht aus eigener Anschauung, sondern lediglich aus zweiter Hand, aus Texten und Erzählungen kannte, ist ebenso belegt wie die Analogien des Romans zum frühen Stummfilm.³⁶ Wenn aber die »Statue der Freiheitsgöttin« zu Beginn als Exempel aller weiteren Sonderbarkeiten ein »Schwert« am Arm hält, dann wird gleich im ersten Absatz deutlich, dass die »neue Welt«, die in Kafkas Werk entsteht, zumindest eine doppelt fremde Welt ist: fremd nicht allein für den Ankom-

menden innerhalb des Textes, für Karl Roßmann also, sondern auch für die am oder im Text selbst Ankommenden, d.h. für die Lesenden, die vom Anfang des Romans an mit einer genauso unbekanntem und fremden »neuen Welt« konfrontiert werden wie der Protagonist.³⁷

Zu ergänzen bleibt allerdings zum einen, dass den naiven Helden selbst kaum etwas ernsthaft zu befremden, allenfalls zu erstaunen vermag. Bezeichnend ist die lapidare Reaktion des *Verschollenen* aus dem zweiten Absatz des Romans, die unmittelbar an die vorhin zitierte Textpassage anschließt: »So hoch«, sagte er sich und wurde, wie er so gar nicht an das Weggehn dachte, von der immer mehr anschwellenden Menge der Gepäckträger, die an ihm vorüberzogen, allmählich bis an das Bordgeländer geschoben.« (V 7) Zum anderen ist die Ankunft Karl Roßmanns aus den ersten Sätzen des Romans nicht mehr als eine vorübergehende, die ihrerseits bald an ihre Grenze »geschoben« wird. Gleich nach seiner Einfahrt in den Hafen kehrt der Ankömmling nämlich wieder um, läuft wegen seines vergessenen Regenschirms zurück und verliert sich – als Inbild seiner unzähligen Irrwege durch Amerika – zuallererst im verschlungenen Inneren des Schiffsbauchs wie in den Eingeweiden eines gigantischen Meereswesens.³⁸

7.4 Die Ankunft im Roman (II): *Das Schloß*

Die nebelartigen Rauchschwaden aus dem Ankunftsfilm der Brüder Lumière, wie sie oben – zum Teil von Siegfried Kracauers Darstellung ausgehend – beschrieben wurden (7.1), scheinen sich zugleich bis in ein anderes Werk Franz Kafkas hineinzuziehen, nämlich in den Anfang seines 1922 entstandenen, 1926 posthum erschienenen Romanfragments *Das Schloß*, das mit einem weiteren Ankunftsszenario aufwartet. Das erste Romankapitel trägt den sprechenden Titel »Ankunft«. Sein erster, im Manuskript mit Feder und schwarzer Tinte verfasster Absatz lautet in der Gestalt, wie ihn die *Kritische Ausgabe* übermittelt:

I

Ankunft

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (S 7)³⁹

Bereits im vorigen Kapitel⁴⁰ war die Rede von dem Wahrnehmungsproblem zwischen Sagen (Erzählerrede) und Sehen bzw. Nichtsehen (Figurenperzeption), das hinter diesem ersten Absatz des Romans lauert, ebenso von der Opazität der gleichermaßen undurchschaubaren wie undurchdringlichen Welt des *Schlusses* (sowohl im Sinne des Gebäudes als auch des Buchs), in die K. in diesem Passus eintritt, oder von jener dreifachen Fremde, die laut Maurice Blanchot vom ersten Textabsatz ausgeht und die K. als fremd gegenüber der Fremde des Schlosses, der des Dorfes sowie sich selbst gegenüber erscheinen lasse.⁴¹ Hier gilt es dagegen etwas näher auf einen Punkt einzugehen, der an der anderen Stelle allenfalls angedeutet, nicht aber weiter ausgeführt werden konnte: auf den Topos der Ankunft und, damit verbunden, auf die Situation K.s als Ankömmling.

In der Tat scheint es nur ein kleiner Schritt von der Ankunft K.s in der ihm unzugänglich und fremd bleibenden Welt des *Schlusses* zu dem heute wie ehemals aktuellen Problem einer Ankunft emigrierter oder exilierter Menschen in den vielerorts nicht minder unzugänglich und fremd bleibenden Zusammenhängen ihrer neuen ›Heimat.⁴² Gerade aufgrund ihrer ›Verschlossenheit‹ im wörtlichen und im übertragenen Sinne findet die Kafka'sche Fremdwelt – als Analogon und Archetypus mancher weiterer Fremderfahrungen – ihren sinnigen Ausdruck im Titel des Romans: *Das Schloß*.⁴³ In jedem Sinne ›verschlossen‹ bleibt diese Welt dem Protagonisten K. seit seiner Ankunft. Geöffnet wird hier höchstens ein Raum der Schlaflosigkeit,⁴⁴ eingebettet in eine Todeslandschaft.⁴⁵ Dass der ankommende K. gleich im ersten Absatz an diese fremde Welt stößt, macht den zitierten Passus dabei im buchstäblichen Sinn zu einer (Text-)›Passage‹: zu einem Ort des Übergangs und des versuchten Eingangs, zu einer Transitionszone zwischen den Welten, zum obskuren Bezirk einer Initiation in die Fremde, die gleichwohl stets auf Abstand bleibt.

Um den Topos der Ankunft in diesem Roman exemplarisch zu ergründen, soll der Fokus erneut auf der sprachlichen Textur des ersten Satzes liegen.⁴⁶ Die Analyse konzentriert sich dabei auf einige ausgewählte Elemente. Über dem Text prangt zunächst der Titel »Ankunft«, der dem gesamten Kapitel seinen Namen gibt und der als paratextuelles Kernelement maßgeblich zur Organisation des Absatzes in der gebräuchlichen, gedruckten Version des Romans gehört.⁴⁷ Der Titel fungiert als eine Art Eröffnungsfigur, als ein sprachliches und zugleich metasprachliches Eingangstor, das eine doppelte Situation der Ankunft bezeichnet, nämlich zum einen die Ankunft K.s in oder vor dem Dorf, zum anderen die Ankunft der Lesenden im Text: Mit dem Wort »Ankunft« langten auch die Rezipierenden im Roman an, um ab

diesem Moment von den Wanderungen K.s durch eine fremde Welt zu lesen, die sie, mit den Augen ihrerseits den Text durchwandernd, auf eigene Weise miterleben.

Der Topos der Ankunft kommt sogleich im ersten Satz zur Sprache: »Es war spät abend als K. ankam.« Mit dem finiten Verb »ankam« wird nicht allein die Kapitelüberschrift »Ankunft« wiederaufgenommen, indem sie in verkleinerter Form als Spiegelung in den Text eingelagert wird. Mit dem finiten Verb wird zudem der erste Satz des Romans zu einem definiten Abschluss gebracht, der auf der Ebene der Interpunktion durch einen Schlusspunkt (»,.«) markiert wird und dessen topischen Endpunkt die Ankunft bildet. Anders als der Roman selbst, der schließlich Fragment geblieben ist und keinen letzten Abschluss findet, hat sein erster Satz also ein klar begrenztes Ende.⁴⁸ Der erste Satz birgt damit sowohl eine verkleinerte Spiegelung des ersten Kapitels, in das er, dieses eröffnend, nach Art einer *Mise en abyme* eingebettet ist, als auch ein Gegenstück zum Gesamttext, der offen bleiben muss, wo der erste Satz beschlossen wird.

In syntaktischer Hinsicht fällt die Analogie dieses ersten Satzes des Romans zum eingangs besprochenen ersten Tagebucheintrag Kafkas (7.1) auf. Wie dieser zählt er nicht allein exakt sieben Wörter, wie dieser zerfällt er zudem in zwei Hälften, untergliedert er sich in zwei Teilsätze: einen Hauptsatz (»Es war spät abend«) und einen Nebensatz (»als K. ankam«), die allerdings – im Unterschied zum ersten Tagebucheintrag – auf der Ebene der Interpunktion nicht durch ein Komma voneinander getrennt sind, sondern ohne jede weitere Marke der Anordnung oder der Begrenzung unvermittelt nebeneinanderstehen. In orthografischer Hinsicht sticht das Spiel von Majuskeln und Minuskeln hervor. Da »abend« entgegen dem gewöhnlichen Muster kleingeschrieben ist (es lautet weder *»abends« noch *»am Abend«), fallen die beiden einzigen Majuskeln des gesamten ersten Satzes auf die jeweiligen Subjekte seiner beiden Teilsätze: Großgeschrieben sind lediglich »Es« und »K.«, denen damit nicht nur umso mehr Gewicht innerhalb des sprachlichen Gefüges zukommt, sondern die über die unmarkierte Teilsatzgrenze hinweg zugleich in ein Verhältnis der Spiegelung und der Opposition zueinander treten.

Den Beginn des ersten Satzes und damit das erste Wort des Gesamtromans in der von der *Kritischen Ausgabe* überlieferten Form bildet, von der Kapitelüberschrift einmal abgesehen, das unpersönliche Pronomen, das hier als Subjekt eines Zustandssatzes erscheint: »Es war spät abend«. Dieses »Es« trägt als erstes Wort bereits alle Last der Anonymität und des Impersonalen in sich, die den gesamten weiteren Text durchwalten und die Erlebnisse K.s

in der fernen Welt des *Schlusses* bestimmen werden. An allem Anfang steht nicht die Person, sondern das »Es«, wobei sich diesbezüglich der Gedanke an das in etwa zeitgleich von Sigmund Freud entwickelte Strukturmodell der Psyche aus »Es«, »Ich« und »Über-Ich« förmlich aufdrängt.⁴⁹ Dass dieses »Es« jedenfalls vor »K.« und vor sämtlichen anderen Elementen des Textes auftritt, zeigt schon die grundlegende Richtung des Romans an: Es geht nicht um ein eigenmächtiges Handeln von Personen, sondern um ein Walten unpersönlicher Subjekte in bloßen Zustandsbeschreibungen genauso wie in den anonymisierten Strukturen der Herrschaft oder den entindividualisierten Apparaten bürokratisierter Macht.⁵⁰ Es geht um das Supremat des Unpersönlichen und seine Dominanz über das Persönliche. Es geht aber auch um die Reduktion und die Verstümmelung des persönlichen Subjekts auf die bloße Initiale »K.« sowie schließlich um dessen Verbannung in einen bloßen Nebensatz, dem hier nicht einmal ein von den Unsäglichkeiten des »Es« trennendes Komma mehr gewährt ist, während das große »Es« als das erste aller Elemente uneingeschränkt über den Hauptsatz herrscht, von dem alle Gewalt und aller Schrecken der Fremdheit in diesem Roman ihren Beginn und ihren Ursprung zu nehmen scheinen. Die ganze Herrlichkeit des Anfangs gebührt einzig diesem »Es«, dem sämtliche weiteren Worte nur Gefolge sind, sodass man sich zuletzt des Eindrucks kaum erwehren kann, es sei im Grunde gar nicht das um alle übrigen Zeichen seines Namens und seiner Persönlichkeit beraubte Subjekt »K.«, sondern eigentlich das »Es«, das hier seine »Ankunft« feiere.⁵¹

Eines gilt es allerdings nachzutragen: Der tatsächliche Beginn des Romans gestaltet sich nicht ganz so eindeutig, wie es bislang den Anschein hatte. Die im Vorangehenden zugrunde gelegte *Kritische Ausgabe* präsentiert den Anfang des Romans im Großen und Ganzen so, als ob er alternativlos sei. Das ist aber nicht der Fall. Malte Kleinwort macht darauf aufmerksam, dass »dem Anfang, wie er bei Brod und Pasley abgedruckt worden ist, bereits drei ungestrichene Seiten Text vorausgehen«, welche »sich als eine Art Anfang vor dem Anfang lesen lassen, dessen Beziehung zum Folgenden unklar ist.«⁵² Diese drei Seiten werden im Apparatband der *Kritischen Ausgabe* wiedergegeben (SA 115–117; vgl. handschriftlich S1 4–11). Sie bleiben zumeist deshalb unbeachtet, weil sie demjenigen Romananfang vorgelagert sind, wie ihn Max Brod ex post in Kafkas Manuskript bestimmt hatte durch seinen Einschub: »Hier beginnt der Roman ›Das Schloß M. B.‹ (SA 37; vgl. handschriftlich S1 10f.)⁵³ Die unberücksichtigten Passagen berichten davon, wie ein namenlos bleibender »Gast« ein »Zimmer im ersten Stockwerk« des Wirtshauses bezieht: »Das Fürstenzimmer« sagte der Wirt.« (SA 115) Kern des kleinen, zuweilen als *Fürstenzim-*

mer-Fragment titulierten Textes ist die vom Gast an das Stubenmädchen Elisabeth adressierte Frage,

»[...] wie ihr von meiner Ankunft erfahren habt. Nur das will ich wissen, nach Eurer Gesinnung frage ich nicht. Zum Kampf bin ich ja hier, aber ich will nicht angegriffen werden vor meiner Ankunft. Was war also, ehe ich kam?« »Das ganze Dorf weiss von Deiner Ankunft, ich kann es nicht erklären, schon seit Wochen wissen es alle, es geht wohl vom Schloss aus, mehr weiss ich nicht.« (SA 116)

Das Textstück entwirft ein Szenario der Ankunft vor der eigentlichen Ankunft und lässt die Grenzen zu vielen Seiten diffundieren.⁵⁴ Prinzipiell unbeantwortet bleibt, ob das Wirtshaus dasselbe ist, in dem K. zu Beginn ankommt, ob K. und der Gast womöglich gar ein und dieselbe Person sind, ob das Fragment so etwas wie einen Erzählrahmen abgibt, in den der weitere Romantext dann erst eingeschaltet ist.⁵⁵ Fest steht allein, dass das Fragment entschieden zu einer Intensivierung des numinosen und nebulösen Fluidums des Romans beiträgt, dass es seine Aura des Enigmatischen, Geheimnisvollen oder Schleierhaften verstärkt, indem es den in sich schon zwiespältigen und vielsinnigen Topos der Ankunft einer weiteren Verschiebung ins Ungewisse, Gerüchthafte und Offene sowie letztthin Unergründliche und Undurchdringliche zuführt.

Mit Blick auf die handschriftliche Fassung dieses Fragments (S1 4–11) stehen unterdessen zwei interessante Details aus dem Spannungsfeld von Schrift und Medialität hervor. Zum einen ereignet sich auf der ersten, mit Bleistift beschriebenen Manuskriptseite ein Übergang zwischen Text und Bild, indem Kafka an den rechten Rand der Schilderung neben die Begriffe »Stubenmädchen« und »Waschtisch« ebenfalls mit Bleistift zwei kleine Figuren zeichnet (S1 4f.), die schwer einzuordnen sind, die sich aber durchaus auf das Beschriebene beziehen lassen könnten. Zum anderen vollzieht sich mitten im Fragment (S1 8f.) ein Wechsel der Schreibmaterialien: eine Transition vom Bleistift, der anfangs als Schreibinstrument dient (S1 4–8), zu Feder und schwarzer Tinte, die sich fürderhin als Schreibwerkzeuge durchsetzen (S1 8ff.). Der Wechsel könnte unter Umständen signalisieren, dass sich der Autor ab diesem Zeitpunkt stärker vom Schreibstrom hinfortgerissen und in seinem Schreiben sicherer fühlt. Die Transition geschieht, präziser formuliert, mit dem (teils doppelt und dreifach) durchgestrichenen Satz: ~~»Der Gast liess/sich durch das Lächeln des Mädchens nicht mitziehen, sagte aber/langsam: Ich glaube Dir also, dass ich vor hier vorläufig in Sicher-/heit bin.«~~ (S1 8f.) Die »Sicher-/heit«, die der ankommende Gast verspürt und zum

Ausdruck bringt, scheint eine größere Sicherheit des Schreibenden beim Verfassen seiner Geschichte zu spiegeln oder auszulösen: Auch Kafka ist nun vielleicht mehr in der eigenen Narration angekommen, wie es der Wechsel vom Bleistift zur Tinte beim Fabulieren dieser Ankunft vor der Ankunft wenigstens vermuten lässt.

7.5 Kafkas Ankunft in der Gegenwart: Zu einem Topos bei Christoph Ransmayr

Eine besondere Wiederaufnahme findet das Kafka'sche Ankunftsnarrativ im Werk des österreichischen Gegenwartsautors Christoph Ransmayr. Sein Schaffen zeigt elementare Spuren der Auseinandersetzung mit dem Schreiben Franz Kafkas, das als ein verborgener Angelpunkt von Ransmayrs Œuvre verstanden werden kann.⁵⁶ Darin kommt gerade auch dem Topos der Ankunft eine bedeutende Rolle zu.

Der expliziteste Rückverweis auf Kafka findet sich nicht in einem der Romane, sondern in einem der kürzeren Prosatexte Ransmayrs: dem erstmals 1995 aus Anlass der Verleihung des Franz-Kafka-Literaturpreises vorgelegenen »Die Erfindung der Welt«. Dort wird zum einen der erste Absatz aus dem »Ankunft«-Kapitel von Kafkas Roman *Das Schloß* in vollem Wortlaut zitiert.⁵⁷ Wie um seine Reverenz zu bezeigen, hat das Ich aus Ransmayrs Text zum anderen ausdrücklich »ein zum Trost aufgeschlagenes Buch vor sich, einen Band mit Erzählungen vollendeter Geschichten, in denen zum Beispiel von einem *Urteil* oder von einer *Verwandlung*, von einem *Landarzt*, einem *Besuch im Bergwerk* oder einer *Strafkolonie* erzählt wird.«⁵⁸ Eingespannt sind die Verweise auf Kafka zugleich in programmatische Überlegungen zum Anfang⁵⁹ und zum Ende⁶⁰ einer jeden Geschichte.

Anfang und Ankunft entsprechen einander in Ransmayrs erstmals 1988 erschienenem Erfolgsroman *Die letzte Welt*.⁶¹ An dessen Beginn steht die Reise Cottas über das Ägäische und das Schwarze Meer an Bord des Schoners *Trivia* und endlich, als das Schiff an der Mole von Tomi anlandet und nun auch das Meer in Cotta allmählich zu toben nachlässt, die Ankunft des Protagonisten in der eisernen Stadt: »Als die See in seinem Inneren flacher wurde, Woge für Woge, schief er ein. Nun war er angekommen.«⁶² Neben dem Initialmoment der Ankunft enthält die Eingangsschilderung von Ransmayrs Roman ferner einen unmerklichen intertextuellen Anklang an die Textwelt Kafkas. Über Cottas vergebliche Versuche, bei seiner Anreise an Bord des Schiffes Schlaf zu finden, heißt es in *Die letzte Welt*: »Wann immer

seine Erschöpfung ihn hoffen ließ, drückte er sich Wachs in die Ohren, band sich einen blauen Wollschal vor die Augen, sank zurück und zählte seine Atemzüge.«⁶³ Intertextuell angespielt wird damit auf die homerische *Odyssee* (v. a. XII,37–54),⁶⁴ und zwar in der Variante, wie sie in Kafkas kurzem, im Oktober 1917 niedergeschriebenen Prosatext *Das Schweigen der Sirenen* wiedergegeben wird: Dort verfällt der listenreiche Odysseus nämlich auf die Idee, statt seinen Gefährten vielmehr sich selbst mit Wachs die Ohren zu verstopfen, um den Gesang der Sirenen nicht zu hören, der hier allerdings – von Odysseus unbemerkt – ausbleibt (vgl. N II 40–42). Wenn sich Ransmayrs Cotta also an Bord des Schiffes »Wachs in die Ohren« drückt, um nur den ersehnten Schlaf zu finden, dann handelt er damit in bildlicher und wörtlicher Korrespondenz zu Kafkas Odysseus, der sich Wachs in die Ohren stopft, um die Sirenen nicht zu hören. Wie bereits bei Kafka wird die ursprüngliche Situation dabei jedoch auch bei Ransmayr stark abgewandelt und das Zitat in eine völlig fremde Textumgebung eingebettet.

Nicht den Anfang, sondern das Ende des Textes markiert die Ankunft in Ransmayrs 2012 erschienenem Episodenbuch *Atlas eines ängstlichen Mannes*, dessen siebzigste und letzte Episode den Titel »Die Ankunft« trägt.⁶⁵ Die Bedeutungsfunktion dieser letzten Episode im poetologischen Gesamtgefüge von Ransmayrs *Atlas*-Projekt sowie die intertextuellen Permutationen zwischen Ransmayrs Episode und dem ersten Kapitel von Kafkas *Schloß*-Roman wurden bereits an anderer Stelle entwickelt und sollen hier nicht noch einmal auseinandergesetzt werden.⁶⁶ Stattdessen gilt es im Folgenden dem bislang ausgesparten Paradox der Ankunft in der Episode nachzugehen.

Steht die titelgebende Ankunft am »Ziel eines erschöpfenden Weges« einerseits schon am Beginn der Episode,⁶⁷ kehrt sie andererseits nochmals am Ende wieder. Der letzte Satz der Episode und damit auch der letzte des Buchs lautet: »Nun war ich angekommen.«⁶⁸ Die in vieler Hinsicht so final scheinende Ankunft – hinter dem Finitum »angekommen« steht ein Schlusspunkt (».«) – wird zugleich durch Elemente aufgebrochen, die ihrem finiten und finalen Charakter widersprechen. Abgesehen von ihrem potenziell regressiven Charakter⁶⁹ liefert diese Ankunftsphantasie, so lässt sich hier ergänzen, auch einen intertextuellen Rekurs auf Ransmayrs eigenes Schreiben. In Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* hieß es gegen Anfang über Cotta: »Nun war er angekommen.«⁷⁰ Wie eine Variation dessen liest sich der letzte Satz der Episode: »Nun war ich angekommen.« Die Substitution des Personalpronomens »er« aus *Die letzte Welt* durch »ich« im *Atlas eines ängstlichen Mannes* – die einzige Differenz an der Textoberfläche der beiden zitierten Sätze – führt nicht nur zu einer latenten Diffusion der Identitäten von Cotta und dem Ich

des Episodenbuchs im Spannungsfeld der Werkreflexe. Darüber hinaus verweist das Ankommen am Ende des *Atlas* paradoxerweise in autoreferenzieller Manier auf dasjenige vom Beginn der *Letzten Welt*, das die eigentliche Romanhandlung eben nicht beschloss, sondern allererst eröffnete, wodurch eine Art werkübergreifender zitativer Kreislauf, eine rekursive Schleife zwischen Ransmayrs eigenen Texten entsteht, die der Vorstellung einer tatsächlichen Ankunft im Sinne eines endgültigen Verbleibens an einem Ort gerade nicht entspricht, sondern auf der Ebene der Textbezüge (als permanenter Bewegungen zwischen den Werken) unmittelbar zuwiderläuft.

In Analogie zu Kafkas Roman *Das Schloß* (7.4) ist das Eröffnungskapitel von Ransmayrs erstmals 2016 erschienenem Roman *Cox oder Der Lauf der Zeit* wiederum mit dem Wort »Ankunft« überschrieben: Es trägt den Titel »Háng zhōu, die Ankunft«.71 Erzählt wird darin von der Ankunft des Protagonisten Cox auf dem chinesischen Festland. Der erste Satz des Romans lautet:

Cox erreichte das chinesische Festland unter schlaffen Segeln am Morgen jenes Oktobertages, an dem Qiánlóng, der mächtigste Mann der Welt und Kaiser von China, siebenundzwanzig Steuerbeamten und Wertpapierhändlern die Nasen abschneiden ließ.⁷²

Zum einen wirkt die Schilderung wie ein Konglomerat von Elementen aus Ransmayrs eigenen Texten, unter anderem aus *Die letzte Welt*: Da ist zum Beispiel das Schiff, das zu Beginn an der Küste anlandet, wo dann »der mächtigste Mann der Welt und Kaiser von China« wartet, der in Zügen an den Imperator Augustus aus dem Ovid-Roman erinnert. Zum anderen enthält der Anfang des *Cox* ebenso deutliche Reminiszenzen an das Werk Franz Kafkas, insbesondere an *Das Schloß*: Da ist nicht allein der Topos der Ankunft, der den gesamten Romananfang bestimmt und der hier auch in texttopografischer Hinsicht (d. h. in Bezug auf seinen genauen Ort im Textgefüge) eine Erststellung einnimmt; mit diesem Topos der Ankunft ist zugleich ein Bildkomplex verbunden, der auch in Kafkas *Schloß*-Roman den Anfang prägt, nämlich der Komplex des Nebels und, damit einhergehend, der verminderten visuellen Wahrnehmungsmöglichkeiten zwischen Semitransparenz und Unsichtbarkeit, die auch für eine Undurchdringlichkeit im epistemischen Sinne, eine Schleierhaftigkeit der Vorgänge und Zusammenhänge stehen.

Nebel durchzieht den gesamten Anfang von Ransmayrs Roman: »Nebelbänke« liegen über dem Beginn des Textes,⁷³ in »Flußnebeln« verschwindet wiederholt das Schiff,⁷⁴ »Nebelschwaden« umhüllen Cox' Ankunft.⁷⁵ Im wahrsten Sinn nebulös sind die zu Anfang herrschenden Sichtverhältnisse:

»Das Nebeltreiben verbarg das Schiff des Ankömmlings immer wieder vor den Blicken der Menschenmenge, die sich auf dem dicht am Hafen gelegenen Richtplatz versammelt hatte.«⁷⁶ Damit ist einerseits an das Unsichtbarkeitsparadox angeknüpft, wie es am Beginn von Kafkas *Schloß*-Roman in Erscheinung tritt und das darin besteht, dass das titelgebende Schloss zwar vorhanden ist und sprachlich repräsentiert oder ›präsentiert‹ (im Sinne von ›präsent gemacht‹) wird, dass es in der sprachlichen Form also anwesend ist, dass es in der Figurenperzeption innerhalb der erzählten Welt anfangs aber eben nicht visuell wahrgenommen werden kann: »Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.« (S 7) Andererseits lässt sich, gerade was das Unsichtbarkeitsparadox zwischen sprachlicher Präsenz und visuell-perzeptiver Absenz angeht, in Ransmayrs Roman eine Differenz zwischen Kaiser und Schiff ausmachen, denn »der Kaiser war unsichtbar. Das Schiff dagegen war es nicht – oder war den Blicken zumindest immer nur für einige Herzschläge entzogen, bevor die Nebelschwaden es wieder in eine untrügliche Wirklichkeit entließen.«⁷⁷ Beiden, dem Kaiser und dem Schiff eignet damit eine spektrale oder geisterhafte Qualität. Wie Kafkas Schloss ist Ransmayrs Kaiser zunächst allein als sprachliches Zeichen präsent. Auf das Schiff trifft das bloß temporär zu. Während der Kaiser zu Beginn des Romans nämlich ausschließlich in der Sprache existiert und für menschliche Sinne vollkommen »unsichtbar« bleibt,⁷⁸ kann das Schiff wenigstens für Augenblicke gesehen werden, es entzieht sich seinerseits jedoch immer wieder den Blicken und taucht stets aufs Neue in eine nebulöse Unsichtbarkeit ein, was sein Auftauchen dann nur umso unheimlicher wirken lässt. Das Schiff erscheint damit wie eine Art Phantomschiff, als ein Wider- oder Grenzgänger zwischen den Welten des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Die Nebel sind sein unablässig wiederkehrender Begleiter.

7.6 Die Wiederkehr des Fremden

Die permanente Wiederaufnahme fremder wie eigener Werkelemente in der intertextuellen und intermedialen Referenz, wie sie hier entlang der Entwicklungs- und Bruchlinien des Ankunftstopos in der Literatur- und Kinogeschichte vom frühen Film der Brüder Lumière über ihren Mittelpunkt im Schreiben Franz Kafkas bis hin zur Ankunft in der Gegenwartsliteratur verfolgt wurde, ließe sich zuletzt auch mit einer breiter angelegten Theorie des Fremden in Verbindung setzen. Bernhard Waldenfels rekuriert im weiteren

Zusammenhang der Paradoxie der Fremderfahrung, die er allgemeiner auf »Autoren wie Baudelaire, Valéry, Kafka oder Celan« und andere bezieht,⁷⁹ schließlich auf den Gedanken einer radikalen Fremdheit. Als »radikale Fremdheit« bezeichnet er »eine Fremdheit, die weder auf Eigenes zurückgeführt, noch einem Ganzen eingeordnet werden kann, die also in diesem Sinne irreduzibel ist.«⁸⁰ Dieses Irreduzible entzieht sich nach Waldenfels der Aneignung durch das Selbst und widerstrebt dadurch jedem Versuch, es endgültig zu beseitigen; statt sich auslöschen zu lassen, kehrt das radikal Fremde daher immer wieder: »Nicht abzuweisen ist jedenfalls die Möglichkeit einer Wiederkehr des Fremden, eines Fremden, das gegen seine Aneignung rebelliert, und sei es mit den Mitteln einer Gegengewalt.«⁸¹ Als ein solches Fremdes ließe sich, insgesamt gesehen, durchweg auch der Kafka'sche Topos der Ankunft in den Rekursen seiner film- und literaturgeschichtlichen Wiederkehr beschreiben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zu Kafkas Tagebüchern allgemeiner Hans-Gerd Koch: Nachbemerkung, in: Franz Kafka: Tagebücher. 1909–1923. Fassung der Handschrift, Frankfurt a.M. 1997, S. 832–847.
- 2 Die Wendung »mich festhalten« lässt sich grundlegend in einem zweifachen Sinne verstehen: einerseits im Sinne einer Suche nach Orientierung oder Stabilität (sprich: das Ich existenziell »festhalten«), andererseits im Sinne der schriftlichen Fixierung der eigenen Person (sprich: das Ich skriptural »festhalten«).
- 3 Vgl. Koch, a. a. O., S. 842. Zu den Letzteren bes. Roland Reuß: Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einführung, in: Franz Kafka-Heft 5 (2006), S. 3–26.
- 4 Vgl. dazu das Faksimile der ersten Tagebuchseite aus Franz Kafka: Oxforder Quartheft 1, hg. von Roland Reuß, Frankfurt a.M. und Basel 2001, S. 5.
- 5 Vergleichen ließe sich der Satz in dieser Hinsicht mit einer programmatischen Kürzestgeschichte der Gegenwartsliteratur wie dem Motto von Peter Bichsel: Zur Stadt Paris. Geschichten, Frankfurt a.M. 1993, o.S. [S. 7]: »In Langnau im Emmental gab es ein Warenhaus. Das hieß Zur Stadt Paris. Ob das eine Geschichte ist?« Vgl. genereller zur Kürzestgeschichte etwa Susanne Schubert: Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten, Frankfurt a.M. u. a. 1997. Sie betont, »daß ›Kürze‹ mehr bedeutet als nur ›geringe Wortanzahl‹. Die Kürzestgeschichte ist häufig Ort der Reflexion über den Akt des Erzählens, der experimentellen Überschreitung und Hinterfragung von Gattungsgrenzen überhaupt.« (Ebd., S. 12f.)

- 6 Vgl. zu Mythos und Realität des sagenumwobenen Zug-Effekts mit verschiedenen teils psychologischen Erklärungen etwa Stephen Bottomore: *Le public qui panique : le cinéma et « l'effet-train »* de 1895, in: Philippe Dujardin, André Gardies, Jacques Gerstenkorn und Jean-Claude Seguin (Hg.): *L'aventure du Cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière*, Lyon 1999, S. 225–235. Vgl. zu den Brüdern Lumière genereller Jacques Rittaud-Hutinet: *Le cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs. Préface de Paul Génard*, Seyssel 1985.
- 7 Vgl. Hanns Zischler: *Die Zuschauer*, in: ders.: *Kafka geht ins Kino*, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 15–20, hier bes. S. 15: »Wir wissen nicht, welches Ereignis Franz Kafka veranlaßt hat, mit diesem Satz sein *Arbeitsheft* zu eröffnen. Der Stupor und der Schock – mit der Geschichte der Eisenbahn eng verknüpft –, die mit diesem Satz festgehalten werden, sind aus der Frühzeit des Kinos mehrfach überliefert.« Vgl. revidierend dazu Hanns Zischler: »Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt«, in: ders.: *Kafka geht ins Kino*, Berlin 2017, S. 15–23: Aufgrund der deutlichen Unterschiede zwischen Kafkas Schilderung und dem Film – so demjenigen, dass der Zug bei Kafka »vorbeifährt«, während er im Film anhält –, geht der Verfasser inzwischen davon aus, er habe »seinerzeit, 1996, das Kinobuch mit einem Wahrnehmungsisrrtum, einem Lesefehler begonnen« (ebd., S. 15); statt des einen Bezugs zum Film der Brüder Lumière legt Zischler nun mehrere Auslegungs- und Anbindungsmöglichkeiten von Kafkas Satz nahe (vgl. ebd., bes. S. 16f.).
- 8 Gerhard Neumann: »Eine höhere Art der Beobachtung«. Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 2002], S. 511–536, hier S. 521.
- 9 Oliver Jahraus: *Kafka und der Film*, in: Bettina von Jagow und ders. (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen 2008, S. 224–236, hier S. 225.
- 10 Peter-André Alt: *Ästhetik dynamischer Bilder*, in: ders.: *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, München 2009, S. 12–32, hier S. 14.
- 11 Vgl. im Fokus auf die romanischen Literaturen der Welt dazu Ottmar Ette: *Zur Einführung – Nanophilologie und Mikrotextualität*, in: ders. (Hg.): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*, Tübingen 2008, S. 1–5.
- 12 Dass Kafkas Tagebuch primär nicht zur Publikation bestimmt war, ist kein ausschlaggebendes Kriterium für die folgende Analyse. Belegt ist außer der späteren »Anwesenheit« seiner Leserin Milena Jesenská ferner, dass Kafka daraus zumindest »ausgewählte Passagen bei den allwöchentlichen literarischen Zirkeln seines engsten Freundeskreises vortrug.« Koch, a. a. O., S. 842, S. 846.
- 13 Während unter dem Vorsatz »Nano« (griech. *nános* »Zwerg«) Milliardstel erfasst werden (10^{-9}), lassen sich unter »Zepto« (lat. *septem* »sieben«) Trilliardstel untersuchen (10^{-21}). Anhand der fortschreitenden Dezimierung vermag die neuere Physik in weithin neue Welten zu blicken und bis dato

- unbekannte Universen zu erschließen. Ähnliches könnte einer auf das minimale Detail fokussierten Philologie gelingen, wenn sie sich nicht ausschließlich in Distant Readings verlieren möchte.
- 14 Wiederaufgenommen wird das Problem schon bald darauf im Tagebucheintrag zu den japanischen Gauklern (siehe dazu Kap. 5.2).
- 15 Vgl. zu diesem Komplex grundsätzlicher Alt, a. a. O., S. 29: »Das Spannungsverhältnis zwischen Statik und Dynamik spielt in Kafkas Reflexionen über Bewegung und Film eine entscheidende Rolle.«
- 16 Vgl. zur philosophischen Tradition allgemeiner Thomas Welt: *Vita contemplativa*, in: Peter Precht und Franz-Peter Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, 3., erw. u. akt. Aufl., Stuttgart 2008 [zuerst 1996], S. 661 f.
- 17 Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. und hg. von Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 325–335.
- 18 Vgl. dazu Dietmar Mieth: *Gotteserfahrung und Weg in die Welt oder: Die Einheit von Vita Contemplativa und Vita Activa*, in: ders. (Hg., Einl. und z. T. Übers.): *Meister Eckhart*, Olten und Freiburg i. Br. 1979, S. 52–64; ausführlicher ders.: *Die Einheit von Vita activa und Vita contemplativa in den deutschen Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauler. Untersuchungen zur Struktur des christlichen Lebens*, Regensburg 1969.
- 19 Leo Baeck: *Das Wesen des Judentums*, 6. Aufl., Wiesbaden 1995 [zuerst 1905], S. 142. Diesen jüdischen »Idealismus der ringenden Tat« stellt Baeck dem antiken »Idealismus der beschaulichen Betrachtung« entgegen (ebd.).
- 20 Vgl. Franz Kafka: *Betrachtung*, Leipzig 1913 [erschieden 1912]. Zum Teil wurden die in dem Band enthaltenen Prosatexte bereits 1908 in der Zeitschrift *Hyperion* abgedruckt. Die Veröffentlichung der *Betrachtung*-Texte umrahmt die erste Tagebuchaufzeichnung also in zeitlicher Hinsicht, indem sie ihr teils vorangeht, teils nachfolgt.
- 21 Vgl. zum Titel des Bands *Betrachtung* sowie zum damit verbundenen Begriff der »contemplatio« u. a. Holger Steinmann: »Vor dem Gitter hörte es nicht auf.« Zur Konstituierung und Suspendierung von Innen und Außen in Franz Kafkas *Betrachtung*, in: Harald Neumeyer und Wilko Steffens (Hg.): *Kafkas Betrachtung* (= *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft* 1), Würzburg 2013, S. 287–293, hier bes. S. 288. Siehe zum Hiatus zwischen Beobachtung und Tat mit Rücksicht auf die *Betrachtung* außerdem die Anmerkungen in Kap. 3.6.
- 22 Über den »Beistrich« reflektiert Kafka selbst, nebenbei bemerkt, an mehreren Stellen seiner Schriften von den frühesten Tagebüchern bis zu den späteren Briefen: so bereits in seinem ersten Tagebuchheft nur wenige Einträge nach dem ersten Satz (vgl. T 12); so auch in seinem Brief an Milena Pollak vom 26. und 27. August 1920 (vgl. B IV 319–321, hier 321).
- 23 Zischler: *Die Zuschauer*, a. a. O., S. 15, folgt einer ähnlichen Lesart, wenn er schreibt, dass der Satz »den Leser im ewigen Präsens eines Experiments anspringt«.

- 24 Das soeben beschriebene »Verkehren« nimmt damit eine doppelte Bedeutung an: Es versteht sich einerseits im Sinne der Inversion (der Umkehrung), andererseits im Sinne der Zirkulation (der Wechselbewegung wie im Verkehrswesen, bezogen etwa auf den bei Kafka vielfach aufkommenden Verkehr auf Straßen oder Schienen).
- 25 Vgl. Ferdinand Tönnies: Gesamtausgabe, im Auftrag der Ferdinand-Tönnies-Gesellschaft hg. von Lars Clausen, Alexander Deichsel, Cornelius Bickel, Carsten Schlüter-Knauer, Uwe Carstens und Dieter Haselbach, Bd. 2: Gemeinschaft und Gesellschaft, hg. von Bettina Clausen und Dieter Haselbach, Berlin und Boston 2019.
- 26 Das Spezifikum der Kafka'schen Konstruktion besteht darin, dass der Beobachter zweiter Ordnung in einem doppelten Sinn im Text selbst »aufgehoben« (ausgemerzt und aufbewahrt) ist, indem er als das durch die Beobachtung verborgene Ich hinter der Beschreibung verschwindet, im Verschwinden jedoch erkennbar wird. Das Aufheben des Beobachters zweiter Ordnung im sprachlichen Gefüge entzieht sich der Konzeption von Niklas Luhmann: Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung, in: ders.: Die Kunst der Gesellschaft, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 2017 [zuerst 1995], S. 92–164, der unter einer Beobachtung zweiter Ordnung im Wesentlichen die Kunstrezeption durch die Lesenden oder Betrachtenden begreift. Schließt man diese rezeptive Ebene Luhmann'scher Prägung in die Überlegungen zu Kafkas Satz mit ein, entspräche die Position der Rezipierenden und damit auch die Position der hier vorgebrachten Reflexionen einer Beobachtung dritter Ordnung: einem Beobachten des Beobachtens des Beobachtens. Wenn vorhin gesagt wurde, die Kafka'sche Konstellation bedeute »eine letzte Steigerung der Vita contemplativa gegenüber einer wie auch immer zu verstehenden Vita activa«, so gilt dies allein werkintern, innerhalb des beschriebenen Satzes, nicht aber im Widerspiel zwischen Werk und Rezeption, das eine neue, bislang ungeahnte Ebene kunstkontemplativer Betrachtung eröffnet und in eine Beobachtung dritter Ordnung vorstößt.
- 27 Vgl. dahingehend auch Zischler: Die Zuschauer, a. a. O., S. 15: »Kein Vorlauf, kein Übergang und kein Ende erlösen den Leser aus dem Schrecken.«
- 28 Siegfried Kracauer: Werke, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd. 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang »Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films, hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt a.M. 2005 [zuerst engl. 1960], S. 70. Die »Formen«, von denen im Zitat die Rede ist, bezieht Kracauer präziser auf das »Durcheinander kurzlebiger, sich ständig auflösender Formen, wie es nur der Kamera zugänglich ist.« (Ebd.)
- 29 Ein anderes bildmediales, speziell kunsthistorisches Äquivalent böte das bekannte Gemälde *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* (1844) von Joseph Mallord William Turner, The National Gallery, London. Eine Abbildung des Gemäldes zierte den vorderen Buchdeckel von Achim Küpper und Barbara Mariacher (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kul-

tur und Medien (= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65), Würzburg 2023. Auch bei Turner verschwimmt die Darstellung, und zwar, wie der Titel andeutet, durch Regen, Dampf und Geschwindigkeit. Das Gemälde ist insofern nicht nur ein Vorläufer in der Ikonografie der Eisenbahn, sondern auch einer ins Verschwommene zielenden Repräsentation, die mit dem Nebulösen bei Kafka ebenso wie mit dem kinematografischen Dunst der Brüder Lumière und ihres (mit hoher Geschwindigkeit bewegten) technischen Bildes trotz aller geschichtlichen Differenzen doch manches gemein hat. Beziehen lässt sich die bei Turner titelgebende Geschwindigkeit übrigens einerseits auf den herannahenden Zug als Zeichen der historischen Heraufkunft (engl. *advent*) einer von Technik beherrschten Welt, andererseits auf die Natur: verkörpert durch den heute aufgrund der Farbalterung seinerseits ins nahezu Unsichtbare verblassten Hasen als Inbild natürlicher Geschwindigkeit in der unteren rechten Bildecke, etwa auf halber Strecke zwischen dem Zug und dem Rahmen. Vgl. zu dem Gemälde grundlegend John Gage: *Turner: Rain, Steam and Speed*, London 1972.

- 30 Paradox ist diese Persistenz – aus medienkomparatistischer Sicht – insofern, als auf einer materiellen Ebene ja gerade der Schrifttext dasjenige Medium bezeichnet, das als skriptural fixiertes (festgehaltenes) Endprodukt eines Schreibprozesses grundsätzlich nicht dynamisch, sondern statisch ist, während der Film das zu bewegende Medium darstellt, das ohne eine mechanische Dynamisierung der jeweiligen Einzelbilder nicht vorstellbar ist. Um Bewegung zu schildern, muss sich der Film *an sich* bewegen, die Schrift nicht.
- 31 Eine mögliche Dritt- sowie Viertbedeutung des Aussetzens läge im Ausliefern (einer Gefahr »aussetzen«) sowie im Allein- bzw. Zurücklassen (etwas oder jemanden »aussetzen«), die allerdings nicht zum primären, sondern sekundären Bedeutungskreis vom »Aussetzen der Ankunft« gehören. Derlei sprachliche (Hilfs-)Konstruktionen sind im Übrigen keine Wortspielerei, sondern die einzige Möglichkeit, entsprechende Paradoxien Kafka'scher Provenienz in Begriffe zu fassen.
- 32 Siehe dazu den Kommentar in Anm. 2.
- 33 Vgl. zum *Gracchus*-Komplex grundlegend Hartmut Binder: »Der Jäger Gracchus«. Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971), S. 375–440. Vgl. außerdem Kap. 2.2. Dort auch weitere Literaturhinweise.
- 34 Vgl. zu diesem Text etwas ausführlicher Kap. 3.3 und Kap. 4.3. Dort auch weitere Literaturhinweise.
- 35 Siehe zur wörtlichen Qualität dieses »endlosen« Winters die Bemerkungen in Kap. 8.1.
- 36 Vgl. Hans Dieter Zimmermann: *Der Verschollene. Der Stummfilm*, in: ders.: *Kafka für Fortgeschrittene*, München 2004, S. 90–95. Zimmermann fühlt sich in vielen Elementen des Romans an frühe Stummfilme nach Art der Brüder Pathé erinnert: »Alle diese mit knappen übertreibenden Gesten,

- mit schroffen Wendungen und harten Konfrontationen gesetzten Szenen, komisch und schrecklich zugleich, ähneln denen in frühen Stummfilmen, die Franz Kafka gerne sah.« (Ebd., S. 93) Mehr dazu bei Peter-André Alt: Verfolgungsjagden (*Der Verschollene*), in: ders.: Kafka und der Film, a. a. O., S. 80–100.
- 37 Inwiefern die erzählte Welt ab den ersten Szenen des Romans außerdem »durch und durch medial geformt ist«, demonstriert daneben Armin Schäfer: Ankunft in Amerika. Vignette für J. V., in: Ute Holl, Claus Pias und Burkhardt Wolf (Hg.): Gespenster des Wissens. Für Joseph Vogl, Zürich und Berlin 2017, S. 307–311, hier S. 310.
- 38 Auf die Umkehr dieses Kafka'schen Ankömmlings und seine Verirrung im »Schiffsbauch« weist auch Inka Mülder-Bach: »Ankommende Erregungsgrößen«. Zur Einführung, in: Aage A. Hansen-Löve, Annegret Heitmann und dies. (Hg.): Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900 (= Anfänge 2), München 2009, S. 9–18, hier S. 17.
- 39 Zur handschriftlichen Fassung dieses Absatzes (mit Faksimile der Manuskriptseite und Transkription des Textes) vgl. S. 10f.
- 40 Siehe Kap. 6.2. Dort auch weitere Literaturhinweise. Fortgesetzt wird die Diskussion in Kap. 8.3.
- 41 Vgl. dazu Maurice Blanchot: Le pont de bois (la répétition, le neutre), in: ders.: De Kafka à Kafka, Paris 2010 [zuerst 1964, erste Buchausgabe 1981], S. 185–201, hier S. 197.
- 42 Vgl. zu einer Lektüre von Kafkas Text durch das Prisma des Auswanderns z. B. Ludo Verbeeck: Auswandern – Unnütze Prolegomena zu Kafkas *Schloß*, in: ders. u. a.: *Schloß*-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion, Eggingen 2007, S. 11–64; auch Henri Bloemen: Schwierigkeiten beim Auswandern, in: Ludo Verbeeck u. a.: *Schloß*-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion, Eggingen 2007, S. 76–90.
- 43 Vgl. zu diesem *pun* Anselm Haverkamp: Kafkas Pannen: Poetik des Landstreichens im dichtgemachten Text, in: Ludo Verbeeck u. a.: *Schloß*-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion, Eggingen 2007, S. 110–118; ebenfalls Verbeeck: Auswandern, a. a. O., S. 15, der auf das »mit dem Stichwort des ›großen Schlosses‹ gleich im ersten Absatz markierte semantische Feld der Ein- und Ausschließungen« abhebt.
- 44 Vgl. Carolin Duttlinger: Schlaflosigkeit. Kafkas *Schloss* zwischen Müdigkeit und Wachen, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 219–243.
- 45 Vgl. W. G. Sebald: The Undiscover'd Country: The Death Motif in Kafka's *Castle*, in: *Journal of European Studies* 2 (1972), S. 22–34.
- 46 Vgl. zur Scharnierfunktion erster Sätze allgemeiner Peter-André Alt: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben ...«. Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten, 2., korr. Aufl., München 2020 [zuerst 2020], zur Historie des ersten Satzes von Kafkas *Das Schloß* mit entstehungsgeschichtlicher Akzentuierung ebd., S. 232f. und S. 253 [Anm.].

- 47 Zum Titel »I.) Ankunft« aus der handgeschriebenen Kapitelliste des *Schloß*-Romans siehe S1 2f.
- 48 Vgl. demgegenüber den letzten Satz des Fragments: »Sie [Gerstäckers Mutter] reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehen, aber was sie sagte« (S 495). Siehe zum offenen Schluss des *Schloß*-Romans im Kontext abgebrochener Enden ausgiebiger Kap. 8.
- 49 Vgl. v. a. Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*, Leipzig 1923. Die psychoanalytisch-therapeutische Maxime lautet frei nach Freud: Wo »Es« ist, soll »Ich« werden. Bei Kafka wird die freudianische Leitidee geradewegs umgekehrt: Wo »Ich« war oder sein könnte, wird »Es«. Zugespitzt wird der Vergleich dadurch, dass der Autor nachträglich alle Ich-Instanzen im Romanmanuskript tilgt (siehe Anm. 51).
- 50 Von einer »Aufkündigung des souveränen bürgerlichen Subjekts im Namen der Funktionalität und des Kollektivs, das bei Kafka die Physiognomie der Bürokratie annimmt«, spricht etwa Franziska Schößler: *Das Ende des Subjekts: Goethes Lehrjahre und Kafkas Schloß*, in: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein und dies. (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses*. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal, Heidelberg 2008, S. 151–163, hier S. 161. Vgl. zur Kontextualisierung des Romans im zeitgenössischen Diskurs um Bürokratie speziell Harald Neumeyer: »Das ist alles was ich Ihnen zu sagen habe«. Von der Selbstverleugnung der Beamten und der Undurchsichtigkeit der Behörde. Franz Kafkas *Das Schloß* und die Bürokratie-Debatte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 60 (2016), S. 479–500.
- 51 Zu bedenken bleibt, dass die Handschrift des Romans zunächst eine Ich-Narration vorsah. Vgl. Malte Kleinwort: *Das Schloss* zwischen Buch und Handschrift, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): »Schloß«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 85–108, hier S. 98: »Erst nachdem Kafka mehr als 40 Manuskriptseiten vollgeschrieben hatte, ändert er alle Ich- in K-Instanzen.« Dass der Autor die Hauptfigur im Nachhinein ihrer vollen Identität entkleidet, unterstreicht umso emphatischer, welches Gewicht der methodischen Ich-Verweigerung in der Textarbeit zufällt.
- 52 Ebd., S. 96.
- 53 Vgl. dazu auch ebd., S. 88 und S. 98, dort Abb. 1.
- 54 Vgl. zu den zwei Romananfängen überdies Gerhard Neumann: *Kafkas Architekturen – Das Schloss*, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloß«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 197–217, hier S. 202: »Der erste Versuch beginnt in einem Interieur, im Zimmer eines dörflichen Wirtshauses. Der zweite Anfang geht von der Holzbrücke im Freien aus, die für den, der von außen kommt, in das Dorf führt. Es sind also gewissermaßen zwei Ankunfts-Räume, zwei Ankunfts-Architekturen, die da einander gegenübergestellt werden.«
- 55 Diese Möglichkeit wird ins Spiel gebracht von Kleinwort, a. a. O., S. 97f.

- 56 Den vielfältigen Beziehungen und Verflechtungen zwischen den Werken Christoph Ransmayrs und Franz Kafkas wird an anderer Stelle nachgegangen, vgl. Achim Küpper: Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart. Das Werk von Christoph Ransmayr im medialen Zusammenhang, Freiburg i.Br. 2024. Hier soll dagegen dem dort zwar angeschnittenen, aber nicht weiterverfolgten Komplex der Ankunft auf den Grund gegangen werden. Das vorliegende Kapitel versteht sich damit als eine Ergänzung im Sinne eines gleichwohl eigenständigen Komplements zum genannten Buch.
- 57 Vgl. Christoph Ransmayr: Die Erfindung der Welt. Fragen, Antworten, in: ders.: Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen, Frankfurt a.M. 2003, S. 15–22, hier S. 18.
- 58 Ebd., S. 20 [Kursivsetzungen im Original].
- 59 Vgl. ebd., S. 19: »Die ersten Sätze. Mit den ersten Sätzen hat sich der Erzähler von der unendlichen Zahl aller Möglichkeiten einer Geschichte gelöst und sich für eine einzige, für seine Möglichkeit entschieden, und hat unter allen möglichen Schauplätzen, Zeiten und Personen seinen Platz, seine Zeit, seine Gestalt gefunden. Jetzt, endlich, quält es ihn nicht mehr, daß der ungeheure Rest der Welt unausgesprochen, *unerzählt* an ihm vorüberdreht. Denn er hat seine Geschichte begonnen, seine einzige, unverwechselbare Geschichte und entdeckt in ihr nach und nach alles, was er von der Welt weiß, was er in ihr erlebt, erfahren und vielleicht erlitten hat. Und während er zu schreiben beginnt, wird ihm die Welt zu einem vollkommen stillen Raum.« [Hervorhebung im Original.]
- 60 Vgl. ebd., S. 21: »Das Ende. Was für eine Stunde, was für ein Tag, an dem ein Erzähler einen *letzten Satz* findet, den Ausgang, und aus seiner Geschichte heraustreten und zurückkehren muß an die Ränder der Welt.« [Hervorhebung im Original.]
- 61 Zu dem Text besteht eine sehr reiche Forschung. Eine Überblicksdarstellung liefert Esther Felicitas Gehlhoff: Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr, Paderborn u.a. 1999. Weitere Literaturhinweise zu Christoph Ransmayr und seinen Werken finden sich bei Küpper, a.a.O.
- 62 Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire, Frankfurt a.M. 1991 [zuerst 1988], S. 9.
- 63 Ebd., S. 8.
- 64 Vgl. dazu Homer: Ilias. Odyssee, übers. von Johann Heinrich Voß, München 2002, v.a. S. 601 f.
- 65 Christoph Ransmayr: Atlas eines ängstlichen Mannes, Frankfurt a.M. 2012, S. 450–[456]. Die letzte Seitenzahl wird hier und im Folgenden in eckigen Klammern wiedergegeben, da sie im Buch selbst nicht mitabgedruckt ist.
- 66 Vgl. dazu Küpper, a.a.O.
- 67 Ransmayr: Atlas eines ängstlichen Mannes, a.a.O., S. 450.
- 68 Ebd., S. [456].
- 69 Vgl. dazu speziell Küpper, a.a.O.
- 70 Ransmayr: Die letzte Welt, a.a.O., S. 9.

- 71 Christoph Ransmayr: *Cox oder Der Lauf der Zeit*. Roman, Frankfurt a. M. 2016, S. 9–24.
- 72 Ebd., S. 9.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd., S. 10.
- 75 Ebd., S. 11.
- 76 Ebd., S. 9.
- 77 Ransmayr: *Cox*, a. a. O., S. 11.
- 78 Damit erinnert der Kaiser zu Beginn von Ransmayrs *Cox*-Roman noch an eine andere Figur aus der Erzählwelt Kafkas, nämlich an den Kaiser aus dem kurzen, 1917 entstandenen und erschienenen Prosatext *Ein altes Blatt* (N I 358–361). Dort ist der Kaiser gewöhnlich nicht zu sehen, nur der Erzähler meint an einer Stelle: »Gerade damals glaubte ich den Kaiser selbst in einem Fenster des Palastes gesehen zu haben, niemals sonst kommt er in diese äußeren Gemächer, immer nur lebt er in dem innersten Garten, diesmal aber stand er, so schien es, an einem Fenster und blickte mit gesenktem Kopf auf das Treiben vor seinem Schloß.« (N I 360) Siehe zu diesem Text etwas ausführlicher Kap. 2.4.
- 79 Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M. 2006, S. 116.
- 80 Ebd.
- 81 Ebd., S. 117.

8 Ausgang: Abgebrochene Enden

»Abgebrochene Enden« können prinzipiell in zwei Richtungen verlaufen: Die eine führt zum Schluss, die andere zurück an den Anfang. Das hat mit der Doppeldeutigkeit der »Enden« zu tun: Genau wie ein Tunnel oder ein vergleichbares Bauwerk zwei Enden hat, verweisen sie entweder auf das letzte oder auf das erste Stück. Schon aufgrund dieser Doppeldeutigkeit bleibt das Ende unweigerlich an den Anfang gebunden. Mehr noch: Nach dem Modell der doppelten Enden verflüchtigen sich die Grenzen zwischen beiden ins Unkenntliche. Wo der Tunnel anfängt und wo er aufhört, ist bestenfalls eine Frage der persönlichen Perspektive und lässt sich unter allgemeinen Gesichtspunkten nicht entscheiden. Ein- und Ausgang werden zu austauschbaren Größen. Ähnlich doppeldeutig ist nun auch das »Abgebrochene«: Ob die Enden zertrümmert oder gar nicht erst fertiggestellt wurden, ob also ein Teil des vollendeten Bauwerks oder aber der Bau an sich abgebrochen wurde, ist eine Angelegenheit sprachlicher Ambiguität, die auf der zweifachen Bedeutungsmöglichkeit des Abbrechens beruht, entweder ein gewaltsames, durch Bruch bewirktes Abtrennen oder ein vorzeitiges, sich abrupt ereignendes Aufhören zu bezeichnen. Ohne den gewaltsamen Bruch aus den Augen zu verlieren, konzentrieren wir uns auf das abrupte Aufhören. Ohne den Anfang zu vergessen, blicken wir nunmehr auf das Ende.

»Abgebrochene Enden« lassen sich in all ihren Teilbedeutungen auf Kafkas Werk beziehen. Vorrangig aber drängt sich die – vielleicht banal anmutende – Frage auf, warum der Autor viele seiner Texte, darunter insbesondere, aber nicht ausschließlich seine größeren narrativen Entwürfe, so schlagartig abgebrochen hat: Wie erklärt es sich, dass zahlreiche Texte Kafkas ohne eigentliches Ende bleiben und sie zum Teil mitten im Satz aufhören? Die Antwort fällt, wie kaum anders bei Kafka zu erwarten, uneindeutig und in sich gespalten aus. Dies liegt unter anderem daran, dass der Begriff vom »Ende« eben nicht so unmissverständlich ist, wie er zunächst scheinen mag. Manche Texte Kafkas haben zwar ein formales Ende, das jedoch auf eine Art Endlosigkeit auf der Handlungsebene hinausläuft, indem es lediglich davon berichtet, dass hier etwas nicht zu Ende geht: Ein Beispiel hierfür wäre die Erzählung *Ein Landarzt*. Anderen Texten hingegen fehlt, formal gesehen, auf den ersten Blick ein wirklicher Schluss, sieht man allerdings in die Entstehungsgeschichte des Textes hinein, bemerkt man bald, dass es doch ein gewisses Ende oder vielleicht gar mehrere Enden gibt: Ein Beispiel hierfür wäre das Romanfragment *Das Schloß*. Um einer Antwort auf die Frage, so partiell und

provisorisch sie auch immer sei, wenigstens ein kleines Stück näher zu kommen, soll im Folgenden auf die beiden genannten Beispiele eingegangen werden: auf das erste nur kurz und in Verbindung mit einer bekannten Erzählung wie *Das Urteil* (8.1), auf das zweite etwas ausführlicher und in Kombination mit einem Erzählfragment wie *Beim Bau der chinesischen Mauer* (8.2). Entlang dieser Exempel gilt es zugleich einige allgemeinere, wenngleich nur vereinzelt, verstreute Perspektiven und Ergebnisse dieses Buchs zusammenzufassen. Die beiden letzten Unterkapitel widmen sich Michael Hanekes Fernsehfilm *Das Schloss* als einem herausragenden Musterbeispiel medialer Adaption Kafka'schen Schreibens (8.3) sowie dem werkproduktiven Problem der Schlusswendung (8.4).

8.1 Fiktionale Unabgeschlossenheit: *Ein Landarzt und Das Urteil*

Kein Text wurde in den vorangehenden Kapiteln so häufig erwähnt wie *Ein Landarzt*. Immer wieder kam die Analyse auf diese Erzählung zurück: nicht nur in den Ausführungen zu Eis und Wüste oder zum Klang der Schrift, auch in denen zu Kafkas Ankunft und selbst in einer Anmerkung zum Schreiben in die Tiefe. Gründe für eine solch obsessive Rekurrenz lassen sich verschiedene finden. Zum einen gehört der Text zu den ganz wenigen, die in der Wahrnehmung des Autors selbst Bestand hatten und aus seiner Sicht zumindest einigermaßen zufriedenstellend waren. In einem Eintrag aus dem zwölften und letzten Tagebuchheft vermerkt Kafka: »Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie »Landarzt« noch haben, vorausgesetzt daß mir etwas derartiges noch gelingt (sehr unwahrscheinlich) Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann.« (T 838) Zum anderen birgt der Text selbst die Ursachen seiner unablässigen Wiederkunft in sich: In ihm bündeln und brechen sich Leitlinien des Gesamtwerks von Franz Kafka, er wirkt wie ein Komprimat zentraler Elemente seines literarischen Schaffens. Deshalb lassen sich an ihm auch ein paar ausgewählte Thesen und Resultate dieser Studie resümieren. Wo im vorigen Kapitel, den Topos der Ankunft betreffend, vielfach erste Sätze im Fokus standen, da richtet sich die Aufmerksamkeit in diesem abschließenden Kapitel vornehmlich auf letzte Sätze.

Ein Ausgangspunkt der Untersuchung war die Annahme, dass Kafkas Schaffen im Widerspiel zwischen Schreibprozess und Schriftprodukt von einem Paradox getragen wird, das sich in der doppelten Bedeutung einer

›anhaltenden‹ Bewegung artikuliert, die gleichzeitig ›einhält‹ und ›andauert‹: Ersteres in der zeitweiligen Drucklegung abgeschlossener Werke, Letzteres in der unablässigen Wiederaufnahme sowohl des noch Unfertigen als auch des bereits Vollendeten durch Rückgriffe auf eigene wie fremde Werke (Texte und andere Medien) in der intertextuellen wie intermedialen Referenz, Rekonfiguration und Rekursion genauso wie im unermüdlichen innertextlichen Umschlag zwischen Visuellem und Auditivem.¹ Um diese doppelte Dynamik im Spannungsfeld von Schrift und Medialität noch einmal abschließend zu illustrieren, eignet sich ein Blick auf das Ende der Erzählung *Ein Landarzt*. Nachdem er das Haus des Kranken verlassen hat, irrt der Arzt dort mit seinem Pferdegespann »durch die Schneewüste« (D 261). Unter allen erdenklichen Strapazen versucht er, heimzukehren, allerdings bleibt sein Versuch vergeblich.² Der Schluss des Textes lautet:

Niemals komme ich so nach Hause; meine blühende Praxis ist verloren; ein Nachfolger bestiehlt mich, aber ohne Nutzen, denn er kann mich nicht ersetzen; in meinem Hause wütet der ekle Pferde knecht; Rosa ist sein Opfer; ich will es nicht ausdenken. Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich mich alter Mann umher. Mein Pelz hängt hinten am Wagen, ich kann ihn aber nicht erreichen, und keiner aus dem beweglichen Gesindel der Patienten rührt den Finger. Betrogen! Betrogen! Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen. (D 261)

Eingespannt ist dieser Passus in ein zweifaches Niemals: Das große »Niemals« aus dem ersten Satz kehrt im letzten Satz als verkleinerte Variante (»niemals«) wieder. Dieses zweifache Niemals steckt den Rahmen ab, innerhalb dessen sich der Kafka'sche Textschluss gestalten kann: »Niemals«, »niemals« endet die Reise des Landarztes, die der Text in einer Art immerwährenden Bewegung sprachlich nachvollzieht, während zugleich doch ein finaler Schlusspunkt gesetzt wird, und zwar ausgerechnet hinter dem Teilsatz »es ist niemals gutzumachen.« Auf einer formalen Ebene findet der Text damit einen eindeutigen Abschluss, auf einer fiktionalen Ebene aber verlängert und perpetuiert sich die beschriebene Bewegung ins Unabsehbare. Es entsteht ein Konflikt zwischen formaler Finalität und fiktionaler Perpetuierung oder Rekursivität. Zwar ist die kurze Passage überfüllt von sprachlichen Identitätsbekundungen des Protagonisten (viermal »ich«, dreimal »mich«) ebenso wie von Besitzansprüchen des Subjekts: »Mein Pelz«, »meine blühende Praxis«, »in meinem Hause«, heißt es. Doch folgt immer schon die Negation der

Aussagen auf dem Fuße: »nicht ersetzen«, »nicht ausdenken«, »nicht erreichen«. Die Negation ist eine Möglichkeit, die Existenz von etwas zu verneinen, das gleichzeitig in sprachlicher Form vergegenwärtigt wird. Nur unter diesen Bedingungen scheint ein Ende der Narration möglich zu sein: nur dann, wenn dieses Ende selbst von der Unendlichkeit, vom Nichtaufhören und von der Unabschließbarkeit erzählt.

Nicht von ungefähr läuft die Schilderung mit »dem Fehlläuten der Nachtglocke« im Übrigen auf ein akustisches Signal hinaus, das mit der Flüchtigkeit und Unbeständigkeit des Auditiven auf gestörte Kommunikationssysteme im fundamentalen »Fehl« aus dem »Fehlläuten« verweist.³ Dieses »Fehl« wird zum eigentlichen Ort Kafka'schen Textabbruchs. Nicht von ungefähr auch bricht der letzte Satz mit der hergebrachten grammatikalischen Ordnung, indem er die gewöhnliche Syntax zugunsten eines Gedankenstrichs verlässt, der zwei Hauptsätze unvermittelt, ohne die üblichen Satzzeichen aneinanderfügt oder vielmehr gegeneinanderstellt, der insofern also zugleich verbindendes Element und Zeichen des Bruchs kausallogischer wie syntaktischer Kategorien ist: »Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen.«

Ähnliches wie in *Ein Landarzt* geschieht in Kafkas Erzählung *Das Urteil*, die ebenfalls zu den wenigen auserwählten Werken gehört, mit denen der Autor persönlich leben konnte. Der letzte Satz dieser Erzählung ist vom Vorangehenden durch Zeilenumbruch abgetrennt und bildet damit einen eigenen Absatz, der unter narratologischen Aspekten einen brutalen Umbruch der Erzählperspektive von einer auf den Protagonisten fokussierten zu einer von ihm abgewandten Sicht bedeutet.⁴ Der Satz schildert, was passiert, nachdem Georg Bendemann in die Tiefe gesprungen ist: »In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.« (D 61) Das Ende des Protagonisten markiert den Anfang einer unentwegten, »geradezu unendliche[n]« Bewegung. Zwar steht hinter dem letzten Wort auch hier ein finaler Schlusspunkt, spricht: hinter dem »Verkehr.« Beschlossen wird der Text auf diese Weise jedoch gerade durch eine Figur der Öffnung: Der »Verkehr« bringt Bewegung nicht zum Erliegen oder zum Stillstand, sondern hält sie umgekehrt in Gang und lässt sie unaufhörlich fortbestehen.⁵ Von diesem Standpunkt aus gewinnt auch der Begriff der »Öffnung« aus Kafkas Tagebucheintrag vom 23. September 1912 zur Abfassung von *Das Urteil*⁶ womöglich noch einmal eine neue, bisher nicht beachtete Bedeutung: »Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.« (T 460f.) Dass den Schluss dieser Erzählung »ein geradezu unendlicher Verkehr« markiert, ist

auf jeden Fall durchaus wörtlich zu nehmen im Sinne »unendlicher«, buchstäblich nicht endender und über das Ende der Geschichte selbst hinausweisender Zirkulation.

Ebenso wörtlich zu nehmen ist der Ausruf des Protagonisten aus der Erzählung *Ein Landarzt*: »Was tue ich hier in diesem endlosen Winter!« (D 257) Im Verweis auf einen »endlosen Winter« kündigt sich nicht allein die ewige Wanderschaft durch eine Schneewüste an, zu der die Titelfigur zuletzt gezwungen ist. Mit dieser Wendung wird dem im wahrsten Sinn »endlosen« Ende der Erzählung selbst bereits vorgegriffen: Die Rede vom »endlosen Winter« antizipiert an dieser Stelle – einige Druckseiten vor dem Ende – schon den auf fiktionaler Ebene ohne Abschluss bleibenden Textschluss, der sich in einer Landschaft ewiger Winterkälte verliert.⁷ Diese Art, eine Narration zu beenden, vollführt gewissermaßen eine kontraperformative Geste: Gerade durch die Weise, wie in der sprachlichen Textur – auf formaler Ebene – ein Schluss gesetzt wird, wird eine Fiktion unendlicher Bewegung und permanenter Wanderschaft eröffnet, die mit dem Ende der Erzählung nicht zum Stillstand kommt, sondern unablässig weiterwirkt und sich ins Unbestimmte fortsetzt.

8.2 Formale Unabgeschlossenheit: *Das Schloß und Beim Bau der chinesischen Mauer*

Den umgekehrten Fall repräsentiert Kafkas Romanfragment *Das Schloß*. Am Ende dieses Textes wird Unabgeschlossenheit weniger auf einer fiktionalen Ebene imaginiert als vielmehr auf der formalen Ebene der sprachlichen Konstruktion selbst realisiert.⁸ Der Schluss des Romanfragments erzählt davon, wie es Gerstäcker gelingt, K. in sein Heim zu lotsen. In der Form, wie ihn die *Kritische Ausgabe* überliefert, lautet der letzte Absatz:

Die Stube in Gerstäckers Hütte war nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand in einer Nische gebeugt unter den dort vortretenden schiefen Dachbalken in einem Buche las. Es war Gerstäckers Mutter. Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehn, aber was sie sagte (S 495)

Hier bricht das Manuskript ab. Kafka hat den Schreibprozess und die Fertigstellung des Romans an dem Punkt aufgegeben. Dieses buchstäblich abge-

brochene Ende weiß in mehrfacher Hinsicht zu irritieren. Dass der Autor das Unternehmen kurz vor einer potenziell neuen Wendung abgebrochen hat, wirkt umso befremdlicher, als dies mitten im Satz geschieht. Zu erwarten gewesen wäre möglicherweise ein weiteres jener zahlreichen Gespräche, wie sie konstitutiv für die diskursive Struktur des Romans sind und von denen sich K. zuweilen neue Aufschlüsse über seine Angelegenheiten oder sonstige Vorteile für sein Vorankommen erhofft. Die Erwartung wird dadurch gesteigert, dass der letzte Teilsatz mit dem verheißungsvollen Bindewort »aber« angeschlossen wird: »aber was sie sagte«. Die Konjunktion schürt die Hoffnung darauf, dass etwas Ungewöhnliches oder Unerwartetes, die Situation veränderndes oder neu perspektivierendes, zumindest aber in irgendeiner Form Bedeutsames folgt. Eine solche Leseerwartung wird durch den Textabbruch in brüsker und brutaler Art enttäuscht.

Manfred Engel vermutet einen der Gründe für Kafkas grundsätzliche, etwa auch im *Proceß*-Roman zum Ausdruck kommende »Schwierigkeiten«, »Erzähltexte von größerem Umfang zu vollenden«, in seiner spezifischen »Schreibweise«, die eine »persönliche Variante ›automatischen‹ Schreibens (écriture automatique)« darstelle.⁹ Womöglich konnte der Autor ein automatisches Schreiben dieser Art nicht in umfassenderen narrativen Zusammenhängen und nicht über die gesamte Dauer der längeren Romanprojekte aufrechterhalten. Tatsächlich hat Kafkas Schreiben einiges mit der écriture automatique avantgardistischer Prägung gemein, die prominent im französischen Surrealismus nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt wurde: Beide sind gekennzeichnet durch die weitestgehend freie Assoziation von Gedanken und Bildern, die Spontaneität und Plötzlichkeit des Einfalls, das Unkontrollierte und Unvermittelte des Schreibstroms, die Durchbrechung üblicher Ordnungsmuster und Strukturprinzipien der grammatikalischen Regeln wie des täglichen Bewusstseins, die Nähe zum Traum und zu kognitiven Übergangszuständen im oftmals nächtlichen Schaffensprozess, die quer zur bürgerlichen Tageswelt verlaufende, sich einer rein rationalen Logik vielfach entziehende Kreativität des Unbewussten, schließlich auch die betont handschriftliche, mit Papier und Stift (Tinte oder Bleistift) betriebene Hervorbringung der Skriptur. Diese Punkte verdienen in einem Buch zu Schrift und Medialität bei Franz Kafka durchaus einen Platz. Dennoch lässt gerade der unvollendete Schluss des *Schloß*-Romans noch mehr erahnen.

Auf der einen Seite gestaltet sich das Ende des Romanfragments auffallend analog zum Ende eines kürzeren Prosawerks wie des bereits besprochenen Erzählfragments *Beim Bau der chinesischen Mauer* von 1917.¹⁰ Dort hebt – ganz ähnlich wie am Schluss vom *Schloß* – just jemand zu reden an, bevor das

Fragment abbricht. »Mein Vater sagte also etwa:« (NI 357) Genau an dieser Stelle, mit diesem Doppelpunkt endet die Erzählung. Der Doppelpunkt öffnet das sprachliche Gewebe auf ein Kommendes hin, das in der Textur aber nicht mehr statthat, keinen Ort findet, keinen Platz zu besetzen vermag. Der Doppelpunkt wird damit zu einer ähnlichen Figur der Öffnung wie der »Verkehr« als Schlusswort der Erzählung *Das Urteil*: Der Doppelpunkt öffnet eine Pforte, die im Text nicht mehr geschlossen wird, sondern offen ins Nichts oder ins Leere führt, in ein Vakuum des Fortgangs und der Deutungen, das sich im Weiß der unbeschriebenen und unbedruckten Papierfläche materialisiert. Das ausgesparte Ende hält das Geschehen dergestalt in der Schwebe, dass die Lesenden in einen strudelartigen Suchkreislauf hineingezogen werden, der die Lücke der ausbleibenden Aussage zu füllen bemüht ist, dessen Bewegung sich jedoch ununterbrochen fortsetzt und nicht zum Abschluss kommen kann. Darin stimmen die Enden des Erzählfragments *Beim Bau der chinesischen Mauer* und des Romanfragments *Das Schloß* letztlich überein: Sie öffnen den Text, statt ihn zu schließen, sie schlagen einen Durchgang ins Leere, der auf eine Stätte des Mangels hinführt und einen Ort jenseits schriftlicher Fixierung freigibt. Die Enden reißen eine Wunde ins sprachliche Gewebe, die durch nichts und durch Nichts zu heilen ist, eine Stelle der Versehrung, eine Läsion, welche an die »große Wunde« gemahnt, die der *Landarzt* im Jungen »aufgefunden« hat (D 258) und die genauso wenig zu kurieren ist wie sie; »es ist niemals gutzumachen.« (D 261)

Auf der anderen Seite zeigt sich eine Parallele zwischen dem abgebrochenen Ende des *Schloß*-Romans und der Beharrlichkeit, mit der Figurenerwartungen und -hoffnungen systematisch innerhalb der Fiktion frustriert werden, allen voran diejenigen K.s: Trotz all der überraschenden Gelegenheiten, die sich immer wieder in erstaunlichen Wendungen ergeben, kommt der Protagonist dem Schloss und seinen Geheimnissen nicht näher. Die Welt des Schlosses bleibt ihm, einer schon mehrfach angeklungenen Affinität der Begriffe entsprechend,¹¹ wortwörtlich verschlossen, ohne dass er zu einer Lösung der Rätsel, zu einem Aufschluss der Mysterien durchdränge. Nicht anders ergeht es den Lesenden, die am Schluss des Romans genauso wenig Aufschluss über den Fortgang erhalten und die auf ein offenes Ende zurückgeworfen bleiben, das ein Weiterkommen, eine neuerliche Erklärung mit der Erzählung von Gerstäckers Mutter zwar in Aussicht stellt und auch sprachformal einleitet, aber nicht einlöst, denn »was sie sagte« (S 495), bleibt ungesagt. Dadurch werden die Rezipierenden in dieselbe Lage versetzt wie der Protagonist, dessen Situation sie gleichsam am eigenen Leib nacherleben: Sie sind genau wie er zu einem ewigen Nichtverstehen, Nichtwissen, Nicht-

durchschauen verdammt, verstoßen in einen Raum ebenso unausgesprochener wie unaussprechlicher Rätselhaftigkeit und Fremdheit, verurteilt zu einer Zukunft ohne Antworten. *Das Schloß* öffnet sich am Ende also doch, nur in einem anderen Sinne als vielleicht erwartet, nämlich auf der Ebene textformaler Geschlossenheit, nicht jedoch auf der Ebene sinnhafter Erkenntnis, die weiterhin verschlossen und unzugänglich bleibt wie je.

Ein werkinernes Äquivalent finden die abgebrochenen Enden in den vielgestaltigen Löchern und Lücken, wie sie verschiedentlich bei Kafka auftauchen. Ein »großes Loch« war bereits am Eingang der Erzählung *Der Bau* zu sehen, »dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin« (N II 576),¹² womit es den abgebrochenen Enden von Werkfragmenten wie *Beim Bau der chinesischen Mauer* und *Das Schloß* gleicht. Dem Loch entspricht die Lücke in und zwischen den Fragmenten. Noch einmal ist hier an den Tagebucheintrag vom November 1911 anlässlich einer Vorlesung der »Automobilgeschichte« durch Max Brod zu denken, in dem Kafka an seiner eigenen Geschichte die »ungeordneten Sätze« und die »Lücken« kritisiert, die seinem Verdikt zufolge so gewaltig sind, »daß man beide Hände dazwischen stecken könnte« (T 226).¹³ Im selben Tagebucheintrag setzt Kafka zu einer Erklärung seiner vermeintlichen literarischen Unzulänglichkeiten an: »Ich erkläre es mir damit, daß ich zu wenig Zeit und Ruhe habe um die Möglichkeiten meines Talentes in ihrer Gänze aus mir zu heben. Es kommen daher immer nur abreißende Anfänge zu Tage, abreißende Anfänge z. B. die ganze Automobilgeschichte durch.« (T 227)¹⁴ Mit den abgebrochenen Enden vereinen sich »abreißende Anfänge«. Erstere und Letztere bezeichnen zwei Seiten ein und derselben Medaille: Wo das Ende abbricht, reißt der Anfang ab. Beide bewirken eine Fragmentierung und Zerstückelung des Werks, das auf konstitutive Offenheit, nicht auf formale Geschlossenheit ausgerichtet ist, das auf Unbeständigkeit und Dynamik, nicht auf Stabilität und Statik gründet. Zwar fungiert das »Reine, Wahre, Unveränderliche« aus dem anderen, weiter oben zitierten Tagebucheintrag (T 838) als Idealbild künstlerischer Produktion, das aber dem unerbittlichen Selbsturteil des Autors gemäß in der Praxis kaum erzielt wird.

Die Lücken zwischen den Fragmenten sind zugleich die Orte, an denen sich eine unentwegte Zeichenzirkulation ereignen kann: Die Löcher, die in und zwischen den Werken klaffen, sind die Durchlässe, die einen Austausch der Elemente ermöglichen, die Tore zwischen dem Hier und Dort, zwischen der einen Bauruine und einer anderen. Was durch die Lücken oder Löcher in und zwischen den Bruchstücken dringt, ist bisweilen auch der Wind. *Das Schloß* scheint ganz erfüllt davon. Wie Bettine Menke angedeutet hat, stößt

man im Roman auf einen »überall wehenden Wind«. ¹⁵ Wirklich ist der Wind in der *Schloß*-Welt omnipräsent und omnipotent: Aus jeder Öffnung, jeder Spalte dringt ein Wind, der so allgegenwärtig und allgewaltig ist, das er den gesamten Text und sein Figurenpersonal im Griff zu haben scheint. Die Kraft des Windes wird zu einem Agenten der Zerstreung, die sich in fluiden, nicht in soliden Aggregatzuständen verkörpert. Der Wind ist grundsätzlich flüchtig und wirkt damit einer Verfestigung der Werkbauten entgegen. Die Lücke zwischen den Fragmenten ist sein Reich.

Exemplarisch lässt sich der Wind am Übergang zwischen dem neunten und dem zehnten Romankapitel studieren. Gegen Ende des neunten Romankapitels heißt es über den Wind, der um und sogar in dem Herrenhof weht: »Es war kalt und ein starker Wind wehte. Aus einer Tür gegenüber kam der Wirt, er schien dort hinter einem Guckloch den Flur unter Aufsicht gehalten zu haben. Die Schöbe seines Rockes mußte er sich um den Leib schlagen, so riß der Wind selbst hier im Flur an ihnen.« (S 184) Das anschließende zehnte, mit »Auf der Straße« überschriebene Romankapitel beginnt mit dem folgenden Absatz:

K. trat auf die wild umwehte Freitreppe hinaus und blickte in die Finsternis. Ein böses, böses Wetter. Irgendwie im Zusammenhang damit fiel ihm ein, wie sich die Wirtin bemüht hatte ihn dem Protokoll gefügig zu machen, wie er aber standgehalten hatte. Es war freilich keine offene Bemühung, im Geheimen hatte sie ihn gleichzeitig vom Protokoll fortgezerrt, schließlich wußte man nicht ob man standgehalten oder nachgegeben hatte. Eine intrigante Natur, scheinbar sinnlos arbeitend wie der Wind, nach fernen fremden Aufträgen, in die man nie Einsicht bekam. (S 186)

Der Wind durchbricht nicht allein die Grenzen zwischen Innen- und Außenräumen, indem er ins Interieur eindringt und »selbst hier im Flur an ihnen«, den Rockschoßen wie den Menschen, »riß«, er durchbricht auch die Kapitelgrenzen: So wie er durch sämtliche Ritzen von außen nach innen bläst, genauso bläst er von einem Romankapitel ins nächste, so weht er vom neunten ins zehnte Kapitel hinüber, so setzt er sich unaufhaltsam über alle Abteilungen des Textes hinweg, so bezwingt er jeden Versuch der Trennung und Segmentierung. Der Wind wütet durch die Lücken, die zwischen den Gebäudeteilen wie zwischen den Romankapiteln klaffen, und setzt die einzelnen Komponenten dadurch in eine ununterbrochene Beziehung miteinander, die gleichwohl unsichtbar und undurchschaubar bleibt. Der Wind erscheint als ein Akteur der Penetration und der Transgression fester Gren-

zen, der sowohl räumliche als auch romanische Architekturen überwindet, sowohl Häuser als auch Textgebäude durchstößt. Zugleich stiftet er textinterne Querverbindungen zwischen entlegenen Elementen: Es wird in K.s Bewusstsein ein unbestimmter »Zusammenhang« hergestellt zwischen dem Wehen des Windes und der »Bemühung« der Wirtin, die ihn im gleichermaßen »dem Protokoll gefügig zu machen« versucht und ihn insgeheim davon »fortgezerrt« habe, darin dem ebenso undurchsichtigen wie unaufhörlichen Zerren und Reißen des Windes vergleichbar. Der mit der Wirtin assoziierte Wind lässt sich als eine Verkörperung der Schlosswelt und ihrer Interessen verstehen: Auch die Repräsentantinnen und Repräsentanten des Schlosses zeigen sich »sinnlos arbeitend wie der Wind, nach fernen fremden Aufträgen, in die man nie Einsicht bekam.« Gerade in seinem unsichtbaren, »fernen« und »fremden« Walten wird der Wind zu einer zentralen Figur und Trope des Romans.

8.3 Fragmente vom stillen schwarzen Grund: Michael Hanekes Fernsehfilm *Das Schloss* (1997)

Von der Macht des Windes sowie von der Bedeutung der Öffnungen und Spalten zwischen den Fragmenten der Bauwerke zeugt beispielhaft auch der auf Kafkas Roman beruhende Fernsehfilm *Das Schloss* unter der Regie und nach dem Drehbuch von Michael Haneke (Ö/D/F 1997). Im Folgenden sei auf diesen Film »des wohl bekanntesten österreichischen Regisseurs der Gegenwart«¹⁶ etwas ausführlicher eingegangen, um die Textinterpretation um eine intermediale Relation zu erweitern und um die im vorangegangenen Kapitel besprochene Bezugnahme auf den frühen Film der Brüder Lumière¹⁷ um einen etwas rezenteren Film zu ergänzen, der die Rezeptionsrichtung schließlich umkehrt: Statt um die Rezeption Kafkas im *Genitivus subiectivus* geht es diesmal um die Rezeption Kafkas im *Genitivus obiectivus*, statt einer rückwärtsgewandten nun also um eine vorwärtsgewandte Wiederaufnahme, die sich auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert verortet.

Seine Premiere feierte der Film am 15. Februar 1997 auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin, seine Erstausstrahlung erfolgte am 13. Dezember desselben Jahres auf dem österreichischen Fernsehsender ORF 2.¹⁸ Obgleich es von der Handlung her notwendigerweise zu einer Serie von Anpassungen und Abweichungen kommt, hält sich der Film recht eng an den Roman.¹⁹ Das äußert sich auch darin, dass sowohl die Erzählerstimme (Udo Samel) als auch die Figuren ihre Textpassagen größtenteils im Wortlaut wiedergeben,

was dem Schauspiel mitunter einen gewollt artifiziellen, illusionszerstörenden Effekt verleiht.²⁰ Hier soll es allerdings weniger darum gehen, die relative Nähe oder Distanz zwischen Film und Roman auf der Handlungsebene zu diskutieren, als vielmehr um eine vorwiegend formale Analyse der Mittel und Techniken, dank derer Hanekes Film entscheidende Elemente von Kafkas Werk nicht allein für das Medium fruchtbar macht, sondern durch die er in der medialen Metamorphose des Materials ganz neue Potenziale, Gewichtungen und Verknüpfungen schafft. Nachdrückliche Aufmerksamkeit beansprucht dabei die Frage, wie der Film mit den oben angesprochenen Lücken in der Textur Kafkas, mit dem Fragmentcharakter des Romans sowie mit seinem abgebrochenen Ende umgeht. Eine medienkomparatistische Analyse der Ein- und Ausgänge beider Werke und ihrer intermedialen Verflochtenheit verspricht weiterführende Aufschlüsse in Bezug auf das Thema der abgebrochenen Enden. Untrennbar damit verbunden ist das Element des Windes, dem auch in Hanekes Film eine bedeutende Rolle zukommt.

Eine Besonderheit des Films besteht darin, dass er das Bild- und Tonmaterial anhand von insgesamt drei verschiedenen Ordnungsstrukturen organisiert, die durchgängig nebeneinander bestehen und die sich ebenso häufig überschneiden wie sie miteinander rivalisieren oder konfliktieren. Die erste Ordnungsstruktur ist die gängige, im Prinzip für jeden neueren Film übliche Einteilung in Einstellungen, Szenen und Sequenzen, also in kleinere, mittlere und größere Einheiten, die in manchen, jedoch nicht in allen Punkten mit dem filmsemiotischen Strukturmodell von Jurij M. Lotman übereinstimmt.²¹ Ohne eine solche Einteilung wäre ein Spielfilm im heutigen Verständnis kaum vorstellbar, zumindest dann nicht, wenn er sich über eine volle Filmlänge erstrecken und ein halbwegs kohärentes Geschehen präsentieren will.²² Hanekes *Das Schloss* hat eine Spiellänge von 123 Minuten und wird durch eine Fülle von Einstellungen, Szenen sowie Sequenzen strukturiert,²³ wobei aufgrund der teils ungewöhnlichen Länge einzelner Einheiten sowie auch aufgrund der sich wiederholt in Bewegung setzenden Kamera in den Tracking-Shot-Einstellungen (dazu unten mehr) schon innerhalb dieser konventionellen Struktur die Grenzen fließend werden.

Die erste wird jedoch von einer zweiten Ordnungsstruktur überlagert und durchbrochen. Sie beruht auf der Einteilung des Films in 17 Kapitel, die hauptsächlich am Handlungsgeschehen orientiert sind und eine alternative Ordnung schaffen. Vermöge dieser zweiten Ordnungsstruktur setzt sich eine doppelte Disruption ins Werk. Zum einen vollzieht sich eine Verschiebung in Bezug auf die Kapiteleinteilung der Romanvorlage: Kafkas Manuskript ist in insgesamt 25 Kapitel untergliedert, die meistens betitelt sind, teils aber auch

ohne Titel bleiben (so die Romankapitel 16 sowie 21–25); Hanekes Film hingegen sieht nur 17 Kapitel vor, die zudem in vielem von der Ordnung des Romans abweichen, werden doch einige hinzugefügt, einige Unbetitelte mit Titeln versehen, andere weggelassen, wiederum andere zu Doppelkapiteln zusammengezogen. Letzteres betrifft die Filmkapitel »2. *Die Gehilfen*. Barnabas«, »10. Die Gehilfen. *Gespräch zwischen K. und Frieda*«, »12. Bei Amalia. *Olga*«, »14. *Im Herrenhof. Wiedersehen mit Frieda*« sowie »15. *Bürgel. Erlanger*«. ²⁴ Schon die Duplikation der Doppelkapitelhälften »2. *Die Gehilfen*[...]"« und »10. Die Gehilfen[...]« belegt die raffinierte Komposition Hanekes: Sehen die beiden Gehilfen einander in den Augen des Romanprotagonisten ununterscheidbar ähnlich, so führt Hanekes Film mit der Doppelung der Kapitelhälften »*Die Gehilfen*« (kursiv) und »Die Gehilfen« (recte) ein geisterhaftes Minimalpaar ein, dessen zwei Seiten sich äußerlich bis auf die Kursivsetzung gleichen. Die Schriftzüge ähneln einander weit mehr als die Schauspieler, die Artur (Frank Giering) und Jeremias (Felix Eitner) verkörpern. ²⁵ Das Thema der Doppelung oder der Spaltung aus Kafkas Roman wird damit in die Struktur von Hanekes Film übernommen und zur Figur einer formalen Spiegelung verschoben. ²⁶ Gleichwohl bilden »*Die Gehilfen*« bzw. »Die Gehilfen« stets nur die eine Hälfte eines Paares in den filmischen Doppelkapiteln 2 und 10. Davon abgesehen bewirkt die zweite Ordnungsstruktur – zum anderen – eine Disruption in Hinblick auf die erste Ordnungsstruktur von Hanekes Film: Die Kapitelgliederung folgt zwar an etlichen Stellen der Einteilung in Einstellungen, Szenen und Sequenzen, an verschiedenen Stellen löst sie sich jedoch auch von ihr. Dadurch ergibt sich eine Deviation zwischen der ersten und der zweiten Ordnungsstruktur, die sich als eine Art interner Kampf zwischen den Prinzipien gestaltet. So ereignet sich beispielsweise der Wechsel vom 9. zum 10. Filmkapitel mitten in der Szene (ca. 1:09:33), der Wechsel vom 14. zum 15. Filmkapitel sogar mitten in der Einstellung ohne jeden Schnitt (ca. 1:42:32). Derlei deviante Kapitelwechsel fußen nicht auf handlungslogischen oder dramaturgischen Erfordernissen, sondern auf der Eigendynamik und der Eigenmacht der Struktur an sich. Was der Film auf diese Weise vorführt und im selben Moment vollführt, ist ein Konflikt der Systeme, die sich verselbstständigt haben und miteinander um die strukturelle Vorherrschaft konkurrieren: Im Inneren des Werks tobt ein Krieg der Ordnungsmächte, der dem fernen Walten anonymer Apparate und autonomer Machtstrukturen aus Kafkas Romanfragment ein audiovisuelles Korrelat abgewinnt.

Die dritte und letzte Ordnungsstruktur ist zugleich die interessanteste und die eigentümlichste. Sie beruht auf einem Spezifikum der Filmkunst Michael Hanekes und ist in ihrer Weise singulär. Sie besteht im Einsatz sogenannter

Schwarzblenden. Darunter werden längere Einschnitte im Filmmaterial verstanden, die, vom visuellen Standpunkt aus betrachtet, durch Einblendung eines Schwarzbilds entstehen. Diese Technik hat Haneke bereits verschiedentlich verwendet: so in seinen Filmen *Der siebente Kontinent* (Ö 1989) und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (Ö/D 1994), dem ersten und dem letzten Teil seiner »Trilogie der emotionalen Vergleitscherung«. In *Das Schloss* erhält sie den Status einer eigenen Ordnungsmacht, die in einen Widerstreit mit den beiden anderen Ordnungsstrukturen tritt. Der Film zählt insgesamt 32 solcher Zäsuren, die über das ganze Werk verstreut sind und die, an unterschiedlichsten Orten einmontiert, dessen Verlauf immer wieder unterbrechen. Sie dauern jeweils rund zwei Sekunden und sind in völlig unregelmäßigen Abständen zueinander in den Film eingeschnitten. Dadurch entsteht ein irreguläres Feld, das seine eigene syntagmatische Logik besitzt und weder mit der ersten noch mit der zweiten Ordnungsstruktur zur Deckung kommt.²⁷ Aufgrund der Penetranz und Dominanz dieser Technik innerhalb des Films erscheint sie gar als die mächtigste der drei Ordnungsinstanzen.

Vorauszuschicken ist, dass der übliche Begriff »Schwarzblenden« als solcher irreführend ist: Sie schlagen sich nämlich nicht nur – wie der Begriff vermuten ließe – auf einer visuellen, sondern auch auf einer auditiven Ebene nieder. Satt von »Schwarzblenden« sollte man daher lieber von Einschnitten oder Zäsuren reden, die audiovisuellen Löchern gleichen und die den Fragmentcharakter von Kafkas Werk filmmedial umsetzen.²⁸ Dass diese audiovisuellen Löcher gemeinhin als Schwarzblenden bezeichnet werden, verrät einiges über die hartnäckige Fixierung der Forschung auf das Visuelle unter frequenter Vernachlässigung des Auditiven.²⁹ In Hanekes Film jedenfalls manifestieren sie sich auf beiden Ebenen: Auf der Bildebene wird ein schwarzer Grund ein-, auf der Tonspur jedes Geräusch ausgeschnitten. Technisch gesehen werden opake monochrome Zeichen auf blick- und lichtundurchlässigen Bildstreifen ohne jeden Ton vorgeführt. Damit liegt dieses Verfahren bereits in einem inneren Zwist mit sich selbst, der mit einer Fehlleitung instinktiver Zeichendeutungen aufseiten der Rezipierenden einhergeht. Denn auf der visuellen Ebene wird zwar etwas gezeigt (ein anhaltendes schwarzes Bild), das sich im Vorhandensein von Zeichen (von schwarzen Bildern) äußert; dieses ›Etwas‹ wird intuitiv jedoch als ›Nichts‹ interpretiert: als ein Nichtvorhandensein von Zeichen, was insofern trügerisch ist, als der Einschnitt eben nicht nichts, sondern ein schwarzes Bild zeigt. Auf der auditiven Ebene hingegen wird tatsächlich nichts präsentiert, indem die Tonspur hier vollkommen frei von Klangzeichen bleibt; die Rezipierenden deuten dieses ›Nichts‹ aber als ›Etwas‹, da die abrupte Stille, die in den Zäsuren ent-

steht, wie ein brutaler Einschnitt in die Ordnungen des Hörens, wie ein Abgrund der Audition empfunden wird, der zwar realiter ›Nichts‹ ist, doch als ›Etwas‹ einer anderen Ordnung, einer Ordnung gleichsam gewalttätigen Verstummens erfahren wird: ein Areal der Abwesenheit im umgebenden Ozean unaufhörlicher Geräusche. Die Zäsuren machen die Stille hörbar.

Dieses semiotische Kippspiel zwischen ›Nichts‹ und ›Etwas‹ senkt eine Zone unergründlichen Irrtums in den Film ein. Es sind 32 Wunden im Körper des Kunstwerks, wie sie tiefer und unaussprechlicher nicht ausfallen könnten. Hanেকে fügt seinem Werk im Ringen zwischen Gestaltung und Entstellung denjenigen Schaden zu, der in Kafkas Roman aus allen Spalten spricht: Die Einschnitte öffnen Bezirke der Versehrtheit und der Verstümmelung, schwarze Stätten, in denen ein Unsagbares verborgen liegt, das sich der Sprache ebenso entzieht wie den Blicken. In der Verblendung des Sehens und der Verweigerung des Hörens spielt sich die Verwundung des Werks stets aufs Neue im Zeichen einer traumatischen Rekursion ab. Was die Zäsuren zugleich bergen und entbergen, unsichtbar und sichtbar, unhörbar und hörbar machen, ist ein ›Etwas‹, das als ›Nichts‹ erscheint und dennoch alles ist. Das Eigentliche des Films liegt in den Einschnitten: Hier wird das Unzeigbare gezeigt, das sich der Farbgebung, so trist sie sei,³⁰ noch verwehrt, hier wird das Unsagbare gesagt, das sich nicht in Worte fassen lässt und das die Kafka-Rezeption seit ihrem Anbeginn umtreibt. Die Fehlinterpretation der Bildzeichen als Nichtzeichen und der auditiven Leere als Klangzeichen beruht dabei auf einem Widerstreit zwischen Element und Umgebung: Nur weil die Schwarzbilder von einer bunten Bilderflut umschwemmt sind, werden sie als Nichtzeichen gedeutet; nur weil die Hohlräume des Hörens von immerwährendem akustischen Rauschen umgeben sind, werden sie als auditive Zeichen missinterpretiert. Damit problematisiert Hanekes Film von 1997 nicht zuletzt die Ubiquität medialer Zeichen, die Unumgänglichkeit und Allgegenwärtigkeit ihrer erdrückenden Präsenz in einer beinahe schon unheimlichen Antizipation der durch und durch mediatisierten, ohne Unterlass von den Phantomen des Medialen heimgesuchten Gegenwart.

Es ist, als stürze man durch die Schneisen der Stille in eine unausdenkbare, vorbegriffliche Tiefe des Hörens, in ein Reich jenseits des nur Hörbaren, eine Region, die an das namenlose Trauma eines im Stummen schreienden Unheils rührt. Die Missinterpretation der Zeichen gründet ursächlich auf einem Missbrauch: Bilder werden als Nichtbilder, Nichtklänge als Klänge ausgegeben. Die Gewalt, die der Regisseur seinem Werk durch die Schnitte antut, entspricht der Gewalt, die das Kafka'sche Subjekt nicht bloß in der institutionellen, administrativen und disziplinarischen Zurichtung erleidet,

sondern die ihm auch in der nächtlichen Schwärze und Stille zugefügt wird, von der die abusiven Zeichen Kunde geben. Kafkas »Nacht der Schöpfung« in ihrer monströsen Doppelnatur und inneren Gespaltenheit zwischen Kreation und Kreatur³¹ ist Hanekes Film in seinen Wunden einverleibt, die nichts als Finsternis und Stummheit preisgeben, dadurch aber den eigentlichen Kern enthüllen. Natürlich sind die Missinterpretation und der Missbrauch auch in Kafkas Werk vorgeprägt: in den verräterischen und trotzdem nichts verratenden Botschaften, in den Irrgängen schlossartig verschlossener Kommunikation brieflicher wie telefonischer Art, in der Deutungs- und Erklärungsnot des Ichs, im Verkehrtsein der Mitteilungen wie der Auslegungen, im Eindringen des Außen ins Intime.³² Das Missbräuchliche findet freilich auch abseits der unwegsamen *Schloß*-Pfade Ausdruck: in der Verführung oder Vergewaltigung des *Verschollenen* Karl Roßmann etwa.³³ Der abusive Charakter des Zeichengebrauchs, der hinter den Haneke'schen Zäsuren steckt, ist konsequenterweise immer mitzudenken.

Besondere Beachtung verdienen unter dem Leitgedanken abgebrochener Enden im Folgenden die Ränder des Films: sein Anfang und sein Ende, die erste und die letzte Zäsur. Der erste Einschnitt (ca. 0:02:04) wird partiell mit dem Schlaf parallelisiert. Eine Einstellung zeigt zunächst, wie sich K. (Ulrich Mühe) in der Wirtsstube zur Nachtruhe bettet, die Augen kurz schließt und sodann wieder öffnet, während die mit Wirtshausgeräuschen (Atmo) durchsetzte, intradiegetische Blasmusik aus dem Radiogerät am Tresen, die vorher bereits zu hören war, erneut einsetzt (ca. 0:01:12–0:01:58). Daran schließt sich – immer unter Begleitung der mit Gesprächsraunen gemischten Musik auf der Tonspur – eine Gegeneinstellung auf einige Gäste am Wirtshaustisch an, die (unter Berücksichtigung der Augen- bzw. Kamerahöhe, nicht aber der Ausrichtung des Bilds) nahelegt, dass wir hier durch K.s Augen blicken und die Kamera die Perspektive des Protagonisten einnimmt (Subjektive), der vor dem Einschlafen ins Innere der Wirtsstube sieht (ca. 0:01:58–0:02:04). An dieser Stelle setzt sich die Zäsur ins Werk, die wie alle Einschnitte rund zwei Sekunden dauert (ca. 0:02:04–0:02:06). Die nächste Einstellung zeigt K. aus einem ähnlichen Winkel wie zuvor (Normalsicht, frontal),³⁴ nun allerdings in Nahaufnahme; zuerst sind K.s Augen fest geschlossenen, dann wird er durch zweimaliges Rütteln geweckt, sodass er die Augen öffnet; über die gesamte Einstellung ist wiederum die bereits bekannte, mit Hintergrundgeräuschen vermengte Musik zu hören (ca. 0:02:06–0:02:15). Hierauf kommt es schließlich zum Wortwechsel mit Schwarzer (Martin Brambach) usw.

Bemerkenswert ist an dieser ersten Zäsur des Films zum einen ihre Einbettung zwischen K.s Einschlafen und Aufwachen. Auf diese Weise wird

suggeriert, dass der Einschnitt selbst den Moment des Schlafs bezeichne, die schwarze Stille das Schließen der Augen imitiere sowie die schlafbedingten Lücken in der visuellen und auditiven Wahrnehmung des Protagonisten verkörpere. Dabei handelt es sich jedoch um eine von vielen Fehldeutungen in diesem Film. Denn weder markiert das Ende des Einschnitts das Ende des Schlafs noch lässt sich die Analogie zwischen stiller Schwärze und Augenschließen konsequent durchhalten. Vielmehr »wacht« die Kamera gewissermaßen kurz vor K. auf, da sie unmittelbar nach der Zäsur bereits auf ihn blickt, als er noch schläft und die Augen fest geschlossen hat (ca. 0:02:06–0:02:15). Ähnliches wiederholt sich mehrfach im Film.³⁵ Dadurch erhält die Kamera nicht nur einen kognitiven Vorsprung gegenüber der Figur, sie gewinnt darüber hinaus eine geradezu körperliche Präsenz: Es entsteht der Eindruck, als sei die Kamera als reale, leibhaftige Beobachterin in der Szene anwesend, als blicke sie als Person aus Fleisch und Blut auf den ahnungslosen K. Hanekes Film stellt eine assoziative Nähe zwischen den Zäsuren und der eindringlichen Motivik des Augenauf- und -zuschlagens her, aber es ist eine trügerische Nähe, die Relation zwischen beiden ist allenfalls arbiträr.

Signifikant ist zum anderen das Zusammen- und das Widerspiel dieser ersten Zäsur mit der Akustik: Exemplarisch lässt sich am ersten Einschnitt studieren, wie durch die mit Atmo versetzte intradiegetische Musik aus dem Wirtshausradio zunächst eine relativ penetrante Geräuschkulisse auf der Tonspur aufgebaut wird, um von der Zäsur abrupt unterbrochen und anschließend wiederhergestellt zu werden. Es wirkt ganz so, als reiße die Zäsur ein Loch in die akustische Architektur des Films: Der Einschnitt verursacht ein auditives Vakuum, das zu beiden Seiten von Geräuschen umgrenzt wird. Indem die Tonspur nicht langsam aus- und wieder eingeblendet, sondern unvermittelt abgeschnitten wird, entsteht beiderseits der Lücke eine äußerst harte auditive Grenze, die im Wechselspiel zwischen Element und Umgebung den oben umschriebenen Eindruck erweckt, als stürze man in einen bodenlosen Abgrund des Hörens. Unter Umständen verhindert überhaupt erst der abrupte akustische Schnitt eine allzu weitreichende Assoziation zwischen der visuellen Schwarzblende und dem Schlaf, da die auditiven Grenzonen des Schlafs sehr viel diffuser und unbestimmter wären als die scharfen Klangränder der Zäsur.

Die erste Zäsur ist indessen nicht mit dem Anfang des Films identisch. Ihr gehen noch gut zwei Minuten voran. Den Film eröffnet eine Einstellung auf ein Bild von einem Dorf im Gebirge, dessen obere rechte Ecke von einem Fetzen Zeitungspapier verdeckt wird, während nacheinander die Schriftelemente »DAS SCHLOSS«, »nach dem Prosafragment von / FRANZ KAFKA«

und »Ein Film von / MICHAEL HANEKE« über das Bild geblendet werden, wobei auf der Tonspur dieselbe, mit Hintergrundgeräuschen der Wirtshausgäste gemischte Blasmusik wie in den späteren Szenen zu hören ist und die Erzählerstimme mit der Rezitation des Romananfangs »Es war spät abend als K. ankam« (S 7) beginnt (ca. 0:00:00–0:00:19). In einer Art Zwischeneinstellung wird das Bild des Gebirgsdorfs sozusagen seitlich umgeklappt (ca. 0:00:19–0:00:20), bevor K. zu sehen ist, der in die Tür des Wirtshauses eintritt (ca. 0:00:20–0:00:27);³⁶ auf der Tonspur bleibt in diesen Einstellungen durchgängig die mit Atmo vermengte Blasmusik zu hören. Erst durch das Eintreten K.s in die Wirtsstube wird klar, dass die Ansicht des Dorfs im Gebirge keinen Blick auf eine innerfiktional ›reale‹ Landschaft freigibt, sondern ein sekundäres Abbild darstellt, das an der Innenseite der Wirtshaustür angebracht ist: ein Bildzeichen zweiter Ordnung.

Damit wird in Hanekes Film von Beginn an ein Spiel mit dem Trug von Zeichen, mit fiktionalen und repräsentationalen Ebenen, mit den Prinzipien von Wirklichkeit und Darstellung, aber auch mit dem paradoxen Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit betrieben. Über die Abbildung des Dorfs ist der Filmtitel »DAS SCHLOSS« geblendet (ca. 0:00:00–0:00:05), doch zeigt das Bild selbst kein Schloss. Wer es in der verborgenen rechten Ecke vermutet, wird ebenfalls getäuscht: In einer späteren Szene wird das Zeitungspapier vom Wind gelüftet und das ganze Bild enthüllt, bevor sich die Zeitung wieder darüberlegt (ca. 0:46:16–0:46:31).³⁷ Im Bild wie im gesamten Film bleibt das Schloss unsichtbar. Es entsteht ein Kontrast zwischen dem Verweis auf »DAS SCHLOSS« in den skripturalen Komponenten und den übrigen visuellen Bestandteilen des Werks. Hanekes Unsichtbarkeitsparadox steht demjenigen Kafkas³⁸ dabei um nichts nach, er transmutiert den Anfang des Romans und dessen paradoxe Wahrnehmungsstruktur zwischen Sagen (Erzählerrede) und Nichtsehen (Figurenperzeption) mit überragender Meisterschaft in das Medium Film. Dass das titelgebende Schloss nirgendwo im Film zu sehen ist, trägt im Übrigen genauso zur Desorientierung des Publikums bei wie das konsequente Nichtvorhandensein aller Establishing Shots, d. h. solcher Einstellungen, die einen filmischen Ereignisablauf gewöhnlich dadurch einleiten, dass sie in der Totale einen Überblick über den Ort des Geschehens verschaffen.³⁹ Das vollständige Fehlen von derlei Einstellungen in Hanekes Werk bewirkt ein Gefühl der Enge, Beklemmung und Gefangenheit in verwinkelten labyrinthischen Strukturen. Im Angesicht eines derart Undurchschaubaren fühlen sich die Rezipierenden nicht weniger verloren als K.

Der letzte Einschnitt des Films (ca. 2:02:38) fällt mit seinem Ende zusammen. Zugleich fallen hier die in diesem Kapitel besprochenen Problematiken

der Zäsuren, der abgebrochenen Enden und des Windes in eins. Die Szene vor dem letzten Schnitt zeigt – in einem von mehreren Tracking Shots des Films⁴⁰ – die Figuren K. und Gerstäcker (Wolfram Berger), wie sie auf dem Weg zu Gerstäckers Heim durch ein dichtes Schneetreiben marschieren, während auf der Tonspur das Heulen des Windes zu hören ist (ca. 2:01:16–2:02:38). Zunächst ist, vom Wind durchwütet, ein Dialog zwischen K. und Gerstäcker zu vernehmen (ca. 2:01:16–2:02:11), dann rezitiert die Erzählerstimme in leicht gekürzter Form die letzten Sätze des Romans (ca. 2:02:11–2:02:38):

Die Stube in Gerstäckers Hütte war nur vom Herdfeuer matt beleuchtet und von einem Kerzenstumpf, bei dessen Licht jemand [...] in einem Buche las. Es war Gerstäckers Mutter. Sie reichte K. die zitternde Hand und ließ ihn neben sich niedersetzen, mühselig sprach sie, man hatte Mühe sie zu verstehn, aber was sie sagte (S 495)

Hier bricht die letzte Zäsur ins Werk ein (ca. 2:02:38–2:02:40), gefolgt von den Schriftelementen »An dieser Stelle endet/Franz Kafkas Fragment« (ca. 2:02:40–2:02:43) und »DAS SCHLOSS« (ca. 2:02:43–2:02:46), die in weißen Lettern auf den schwarzen Grund geblendet werden. Daran schließt sich ein Abspann mit weißer Schrift auf dem immer gleichen schwarzen Grund an (ab ca. 2:02:49). Der Abbruch der Erzählerrede durch den Einbruch der Schwärze und der Stille stellt dem abgebrochenen Ende von Kafkas Roman ein filmmediales Äquivalent an die Seite, dass der profunden Ambiguität des Kafka'schen Fragments eine audiovisuelle Artikulation verleiht, die im Widerschein von weißem Schnee und weißer Schrift auf schwarzem Grund wie in einer Negativaufnahme das Schwarz auf Weiß eines Buchmanuskripts invertiert und auf den unvollendeten Schreibprozess anspielt. Hanekes Film führt zum Schluss in eine Zone uferloser Schwärze und ununterbrochenen Schweigens. Das Werk kehrt aus der letzten Zäsur nicht mehr zurück, es verliert sich in einer Region der Dunkelheit und der Stille, als deren Signum der schwarze, von Schriftzeichen zerwühlte Grund erscheint, der nach dem letzten Einschnitt nicht verlassen wird, sich stattdessen zu einem Gelände weißer Inskriptionen wandelt, das den Spuren K.s und Gerstäckers im Schnee hohnspricht, indem es sie invertierend konterkariert.

Am Ende des Films kommt es auf der einen Seite zu einem Konflikt zwischen den Ebenen des Sehens und des Hörens: Zwar berichtet die Erzählerstimme aus dem Off der Tonspur in der letzten Szene textgetreu von »Gerstäckers Hütte« und seiner »Mutter«, doch zu sehen sind lediglich K. und Gerstäcker auf ihrem Marsch durch Schnee und Wind; Gerstäckers Heim

wird im Film erwähnt, aber nie gezeigt.⁴¹ Im Gegensatz zum Roman lässt der Film die Figuren nicht in der Behausung ankommen, er zeigt sie auf einer winterlichen Wandschaft, die keinen Abschluss findet. Ein Zuhause ist allenfalls in der Sprache, in der Erzählerrede gegenwärtig, nicht aber in den filmischen Bildern. Mit dieser Idee einer ultimativen Heimatlosigkeit geht Hanekes Werk sogar über dasjenige Kafkas noch hinaus. Auf der anderen Seite ergibt sich eine abermalige Perturbation in Bezug auf die verschiedenen Ordnungsstrukturen, namentlich auf die Kapitelgliederung. Setzt das 17., mit »*Fragmentende*« überschriebene Filmkapitel unmittelbar nach der vorletzten Zäsur und zu Beginn der besagten Szene ein (ca. 2:01:16), so wird mit der Einblendung des Titels »DAS SCHLOSS« (ca. 2:02:43) ein eigenes, allerletztes, gewissermaßen verborgenes 18. Filmkapitel geöffnet (ab ca. 2:02:43), das neben dem Titel auch den Abspann beherbergt, wodurch die Einteilung in Filmkapitel an sich nochmals nachträglich erschüttert wird und – analog zu dem Kontrast zwischen visueller und auditiver Ebene in der letzten Szene – ein Kontrast zwischen schriftlicher, gewissermaßen offizieller Filmgliederung und tatsächlicher, technisch vorgenommener Einteilung entsteht, der auf eine fundamentale Instabilität aller Organisationsversuche hinweist: Die zweite Ordnungsstruktur ist nicht einmal mit sich selbst identisch.

Von besonderem Interesse ist im weiteren Zusammenhang der Wind. In Kafkas Text ist er, wie angedeutet, als ein Agent multipler Transgressionen und Penetrationen vorgebildet, der im sprachlichen Gebilde nahezu omnipräsent ist, der räumliche wie romaneske Begrenzungen durchbricht, vom Außenraum ins Innere und von einem Romankapitel ins nächste dringt. Hanekes Film gewinnt ihm eine völlig neue, bislang ungeahnte Qualität ab: Hier ist der Wind ebenfalls allgegenwärtig, zudem tritt er jedoch als eine Figur auf, deren ganzes Wüten sich gegen die Grenze zwischen Visuellem und Auditivem richtet. Der Wind wird bei Haneke zu einer gespenstischen Gestalt, die sich an der fragilen Linie von Sichtbarkeit und Hörbarkeit entlangbewegt.

Ein ungeheurer Wind faucht an unzähligen Stellen des Werks. Ein eindringliches Beispiel liefert die Szene, in der K. in Wind und Schneetreiben versucht, den aus dem Wirtshaus fortgeeilten Barnabas (André Eisermann) zu erreichen, ihn schließlich einholt und ihn bis zu seinem Elternhaus begleitet (ca. 0:15:06–0:17:52). Der Wind setzt sich über die engere Szenengrenze und über den Einbruch der 8. Zäsur (ca. 0:17:39–0:17:41) hinweg, um bis an die Haustür Barnabas' und somit an den Anfang der nächsten, im Haus spielenden Szene zu dringen, sodass basale Beschränkungen der ersten Ordnungsstruktur hier durchbrochen werden, ganz ähnlich wie der Wind auch bei Kafka Text-

grenzen überschreitet. Der Wind beeinträchtigt unterdessen sowohl die Fortbewegung als auch die Kommunikation der Figuren, sein Fauchen drängt ihre Stimmen an den Rand der Unhörbarkeit. Ein zweites Beispiel bietet die erwähnte Schlusszene von Hanekes *Das Schloss* (ca. 2:01:16–2:02:38), der letzten Szene vor der finalen Zäsur. Sie gestaltet sich in vielem analog zu der soeben besprochenen: Auch hier sehen wir zwei Figuren, diesmal K. und Gerstäcker, auf einem mühevollen Fußmarsch durch das ewige Schneegestöber, wie zuvor verfolgen wir ihre Schritte in einem Tracking Shot, und abermals hören wir dazu das nicht ablassende Geheul des Windes. Die Figuren scheinen zwischen den jeweiligen Szenen beinahe austauschbar zu sein, konstant bleibt nur der Wind, der die Menschen mit seinem Verbündeten, dem Schnee, immer wieder aufs Neue in die Knie zwingt.⁴² Allein die Erzählerstimme vermag sich über ihn zu erheben, am Ende aber muss auch sie verstummen und der schwarzen Stille eines finsternen Grundes weichen, der mit dem Wind in einer engen und unauflösbaren Beziehung steht: Die audiovisuellen Löcher sind die Orte, an denen der Wind sein Unwesen treibt; zwischen den Fragmenten steigt er auf. Der Wind bei Kafka und bei Haneke ist nicht derselbe. Dennoch umspielt er hier wie dort die Trümmerteile, verbindet er das eine Werk mit dem anderen, weht er von diesem in jenes hinüber.

Wahrnehmungsästhetisch figuriert der Wind im Film vorwiegend als ein akustisches Phänomen: Er ist weniger zu sehen als vielmehr zu hören, erkennbar ist er hauptsächlich an seinem permanenten Fauchen und Heulen auf der Tonspur. Allerdings gelingt es Hanekes Werk, ihn gleichzeitig in spezifischer Gestalt auf einer optischen Ebene zu verkörpern: Aufgrund der Kombination mit dem unentwegten Schneegestöber wird der Wind auch sichtbar, wiewohl immer nur in indirekter Form. Der Wind selbst entzieht sich grundsätzlich der Sichtbarkeit, visuell wahrnehmbar sind stets nur die auf ihn verweisenden Zeichen, in diesem Fall vor allen Dingen das Schneetreiben, das von einem enorm gewalttätigen Wind zeugt. Es scheint fast, als rebelliere der Wind in Hanekes Film gegen seine eigene Unsichtbarkeit, als wolle er im Verbund mit dem allmächtigen Schnee gegen sein Gefangensein in einer Welt des reinen Klangs aufbegehren, aus seinem akustischen Verlies aus- und in das Reich der Sichtbaren einbrechen, um als Phantom der visuellen Welt in tausend wütenden Gestalten zu erscheinen.

Indem er die Grenzen des Sichtbaren problematisiert, greift Hanekes Film zum einen das Unsichtbarkeitsparadox auf, wie es sich gleich zu Beginn von Kafkas Romanfragment manifestiert (siehe oben). Zum anderen bereichert er das Problem der Sichtbarkeit um eine medienspezifische filmästhetische Reflexion über Sehfelder und Hörräume. Die Erzählerrede, mit welcher der

Film beginnt und endet, lässt sich im wörtlichen Sinn als eine Stimme aus dem Jenseits ausmachen: Sie ertönt aus dem Off der Tonspur, aus einem unsichtbaren Reich jenseits des beschränkten Sehfelds. Die Stimme aus dem Off erschließt einen Hörraum, der die sichtbare Welt des Films um eine unsichtbare Welt erweitert. Das gilt prinzipiell für jede Stimme aus dem Off eines Films. In Hanekes *Das Schloss* entspinnt sich, ausgehend von dieser Stimme, jedoch ein eigentümlicher Konflikt zwischen Visuellem und Auditivem: so bereits in der vorhin besprochenen letzten Szene des Films, wo der Erzähler von einem Heim berichtet, das nicht zu sehen ist.

Gelegentlich wird das Sehfeld in Hanekes Film um einen Hörraum ergänzt, der eine Zone reinen Klangs jenseits der Grenzen des Sichtbaren öffnet: so etwa in der Szene im Schulgebäude, wo wir K. mit Hans (Conradin Blum) sprechen hören, während wir auf der Bildebene nur Friedas Gesicht (Susanne Lothar) in Nahaufnahme sehen und sich auf der Tonspur ein Hundebellen von außerhalb des Gebäudes in das Gespräch zwischen K. und Hans mischt (ca. 1:19:06–1:19:30), bevor schließlich die 25. Zäsur ein- und das gesamte Bild- wie Klanggeschehen jäh abbricht (ca. 1:19:30–1:19:32). Der Einsatz des Hundebellens erfüllt keine dramaturgische Funktion. Sein einziger Zweck scheint in der Erschaffung eines Hörraums zu bestehen, der über die Grenzen der sichtbaren Welt hinausweist. Indem das Hundebellen von außen in das Gebäude eindringt, der Hund selbst aber nie zu sehen ist, entsteht eine akusmatische Situation, in welcher der Ursprung des Geräusches verborgen bleibt. Vergleichbares geschieht auch in der Szene im Herrenhof, in der es in mannigfaltiger Weise um Probleme des Hörens und Nichtsehens geht: Während sich die Figuren durch die Gänge des Herrenhofs bewegen, teils an der verschlossenen Tür lauschend, sind auf der Tonspur im Hintergrund zunächst Handwerksgeräusche, dann ein immer wieder einsetzendes Telefonläuten zu hören, ohne dass wir die Quellen dieser Geräusche je zu Gesicht bekämen (ca. 1:30:10–1:32:14).⁴³ Die Ursache des Klangs entzieht sich der Sichtbarkeit und verharrt in einem akusmatischen Hörraum jenseits des Bilds. Mit der baulichen und bildlichen Architektur des Herrenhofs konkurriert dergestalt eine alternative, akustische Architektur, die außerhalb des Sehfelds einen Bezirk reinen Hörens stiftet.

Nicht allein zwischen Sehfeld und Hörraum entwickelt sich ein Widerstreit, auch auf der auditiven Ebene ringen die Elemente miteinander. Mehrmals triumphiert die Erzählerstimme über die Figurenreden. Ein prägnantes Beispiel liefert der weitere Verlauf der Eingangsszene: Die Antwort des Brückenwirts (Otto Grünmandl) auf K.s Frage nach einem Zimmer wird auf der Tonspur bis zur Unhörbarkeit ausgeblendet und zu einem unkenntlichen

Raunen herabgesetzt, stattdessen wird die Erzählerstimme darübergerlegt, um die Aussage des Wirts in indirekter Form wiederzugeben (ca. 0:00:45–0:00:55).⁴⁴ Was steckt hinter diesem Verfahren? Die auditive Überblendung dient offenkundig weniger einer dramaturgischen oder filmtechnischen Notwendigkeit⁴⁵ als vielmehr der Absicht, die Stimmen gegeneinander auszuspielen und die Dominanz der Erzählerrede zu demonstrieren. Mehr noch: Im Spiel zwischen Bedecken und Aufdecken, Verbergen und Entbergen lässt sie sich als ein auditives Pendant zur visuellen Überlagerung des Dorfbilds durch die Zeitung auffassen, wie sie im Vorangehenden diskutiert wurde. Das Verfahren basiert auf einer auditiven Verhüllungsstrategie: Wie sich der Schnee allerorts über den Boden der inszenierten Welt ausbreitet, so breitet sich die Erzählerrezitation über die Figurenrede aus. Was dieses Verfahren preisgibt, d. h. zugleich aufgibt und vorführt, verhüllt und enthüllt, ist die Unsichtbarkeit wie Unhörbarkeit eines verborgenen Grundes. Im Spalt zwischen Ungrund und Abgrund weist es auf eine tief wurzelnde, den Kern des Werks berührende ›Grundlosigkeit‹.

Gerade in dieser Grundlosigkeit liegt ein wesentliches Konstituens des Films: Am Grund des Werks entfacht sich ein Kippspiel, das die drei Bedeutungen des Wortes »Grund« als Ursache, Boden und Bildfläche vielfach miteinander korrelieren und kollidieren lässt, indem es die Figuren immer wieder in ihrer existenziellen Haltlosigkeit und Unverwurzeltheit vorführt, sie als vulnerable Wesen ausweist, deren schiere Existenz jederzeit aus der Bahn geworfen werden kann. So wie die Figuren in diesem Film kaum jemals festen Grund und Boden berühren, weil sie durch den alles bedeckenden Schnee zu stapfen gezwungen sind und sich damit über einen instabilen Grund in einem prekären, stets veränderlichen Aggregatzustand zwischen Solidem und Liquidem fortbewegen müssen, der keinen festen Halt bietet und sie buchstäblich nicht mit den Füßen auf den Boden kommen lässt, so sind sie auch auf der Tonebene einer ständigen Drohung ausgesetzt, indem sie sich der immerwährenden Gefahr der Ausblendung, Auslöschung, Ausmerzungen ausgeliefert sehen, um gegebenenfalls wie der Brückenwirt in die auditive Bedeutungslosigkeit zu versinken. Wie im sichtbaren Raum finden die Subjekte auch im Hörraum keinen Ort, an dem ihre Existenz gesichert wäre, keine Zuflucht, in der sie vor der Unbill der Tilgung geborgen wären. Äußerstes Zeichen dieser existenziellen Obdach- als Grundlosigkeit angesichts einer unausweichlichen Angst des Endes ist der stumme schwarze Grund der Zäsuren, der zum bodenlosen Abgrund wird, welcher sowohl die visuellen als auch die auditiven Spuren des Lebens verschlingt, jeden Rest von Existenz vernichtet.⁴⁶ Der stumme Wirt ist sozusagen schon ein Stück

weit in dem Nichts verschwunden, das alle Bild- wie Klangzeichen des Films aufzehrt und das in der dunklen Stille der endgültigen, finalen Zäsur Gestalt gewinnt, die nicht von ungefähr *Das Schloss* beschließt.

8.4 Schlusswendung

Die »Schlusswendung« deutet auf einen Zusammenhang zwischen Enden und Wenden. Diesem Zusammenhang gilt es abschließend in der Konzentration auf den abgebrochenen Schluss von Kafkas *Schloß*-Roman nachzugehen. Die »Wendung« ist dabei zugleich ›Ausdruck‹ (sprachliche Formulierung) und ›Umkehrung‹ (beispielsweise eines Blattes oder eines Hefts). Im »Wenden« wohnen vielerlei Vorstellungen: In ihm wohnt die Katastrophe (griech. *katastrophé* »Umkehr, Wendung«), in ihm wohnt die Krise (griech. *krísis* »Entscheidung, entscheidende Wendung«), in ihm wohnt der Vers (lat. *versus* »das Umwenden«), in ihm wohnt die Strophe (griech. *strophé* »das Drehen, die Wendung«), in ihm wohnt jedoch auch das Ende (in seiner Mitte, umrandet vom ersten und letzten Buchstaben).

Bisher haben wir über das Ende von Kafkas Roman gesprochen, als ob es das einzige wäre. Es gibt aber ein alternatives Ende. Malte Kleinwort macht darauf aufmerksam, dass weder der Beginn⁴⁷ noch der Schluss des Fragments eindeutig zu bestimmen sind: »Wie es einen Anfang vor dem Anfang gibt, so gibt es auch ein Ende nach dem Ende. Kafka hatte das sechste und letzte *Schloss*-Heft umgedreht und vom Ende her diesem offenen Ende oder Abbruch entgegengeschrieben.«⁴⁸ Begreift man *Das Schloß* grundsätzlich in seiner charakteristischen Doppelnatur als Text und als Gebäude,⁴⁹ tun sich sowohl mehrere Eingänge als auch mehrere Ausgänge auf, die in den Roman hinein- und aus ihm herausführen. Kam das Problem des zweifachen Eingangs bereits im vorangehenden Kapitel zur Sprache,⁵⁰ geht es nun um dasjenige des doppelten Ausgangs. In der Umdrehungsbewegung, die der Autor vollführt, indem er das letzte Schreibheft wendet, um es gleichzeitig vom Anfang und vom Ende her zu befüllen, realisiert sich ein wörtlicher Zusammenhang der oben angesprochenen »Schlusswendung« in ihren beiden verwobenen Bedeutungen als Ausdruck und als Umkehrung. Schon im vorletzten Kapitel wurde nahegelegt, dass die Figur der Umdrehung in ihrem Doppelsinn als gymnastische Umdrehung (mit Betonung auf der zweiten Silbe) und als semantische Umdrehung (mit Betonung auf der ersten Silbe) eine Grundfigur Kafka'schen Schreibens bildet,⁵¹ die zugleich an den Kontext zirzensischer Schreibakrobatik anschließt.⁵² Diese zweideutige Um-

drehungsfigur erhält in Kafkas Umwendung des letzten *Schloß*-Hefts eine unerwartete produktionstechnische, auf die körperliche Materialität des Schreibakts wie des Schriftträgers bezogene Realisation.

Das fragliche Fragment, das Kafka, in umgekehrter Richtung arbeitend, dem abgebrochenen Ende des Romans »als eine Art Ende nach dem Ende oder Nebenausgang aus dem *Schloss*«⁵³ entgegengesetzt hat, wird im Apparataband der *Kritischen Ausgabe* abgedruckt (vgl. SA 420–424; siehe handschriftlich S6 132–140). Es hat keine Handlung im eigentlichen Sinn, vielmehr redet hier eine weitgehend unbekannt bleibende Stimme über K. und über das, was K. dem oder der Sprechenden gesagt haben soll. Das Fragment beginnt mit dem Satz: »Gestern erzählte uns K. das Erlebnis das er mit Bürgel gehabt hat.« (SA 420) Das kleine Textstück läuft in mehrfacher Hinsicht dem übrigen Text zuwider. Zum einen vollzieht sich in ihm ein Bruch der Erzählperspektive: Ist diese im Roman vorwiegend auf K. fokussiert, so wird hier der Bewusstseinshorizont des Protagonisten verlassen zugunsten einer Rede anderer über ihn, die sich ausdrücklich auf bloßes »Hörensagen« bezieht (SA 422). Zum anderen ist das alternative Ende, wie Malte Kleinwort ebenfalls nachgewiesen hat, »kein Teil der Chronologie der Ereignisse.«⁵⁴ Obwohl der *Kritischen Ausgabe* zufolge »ein offenbar nachträglich angebrachter, starker Schrägstrich mit schwarzer Tinte« (SA 420 [Kursivsetzung im Original]), der gegen Anfang des 23. Romankapitels erfolgt, als Verankerung des Fragments im Roman anzusehen ist, sprengt dieses Bruchstück jede chronologische Ordnung des erzählten Geschehens, da das »Gestern« vom Fragmentanfang (SA 420) frühestens den letzten Tag der überlieferten Ereignisse bezeichnen kann, sodass die Jetztzeit des Fragments nach allen anderen Begebenheiten des Romans anzusiedeln wäre. Diese Datierung wird jedoch ihrerseits – so bleibt auch hinsichtlich der Bemerkungen Kleinworts zu ergänzen – innerhalb des Fragments selbst wiederum destabilisiert, wenn die Referenz wenig später auf den vorletzten Tag verlagert wird: »Also gestern nachts war K. wieder einmal in seiner Sache zu Sekretär Erlanger mit dem er hauptsächlich zu tun hat in den Herrenhof vorgeladen.« (SA 422) Schon im Fragment an sich wird damit eine zeitliche Zuordnung verunmöglicht: »Gestern« (SA 420) und »gestern« (SA 422) beziehen sich anscheinend auf zwei unterschiedliche Tage.

So wie die Zeitbestimmung im Verlauf des Fragments ihre Bedeutung verändert, so verändern sich in ihm auch die Personalpronomen. Das Pronomen »uns« vom Beginn des Fragments (SA 420) muss kurz darauf einem großen »Ich« weichen (SA 421), das den Rest des kleinen Textes bestimmt. Es scheint fast, als konstituiere sich hier aus der dörflichen Gemeinschaft des Gerüchts und des Geredes (»uns«) erst allmählich ein »Ich«, das seine Identität

im Fragment zwar vehement und mit allem Nachdruck zu behaupten sucht, dessen persönliche Position aber dennoch genauso fragil und vulnerabel bleibt wie alle sonstigen identitären Bestimmungen im Text, sei es auch nur durch die Tatsache, dass ihm das gemeinschaftliche Pronomen »uns« vom Fragmentanfang unüberbrückbar gegenübersteht. Wie die Zeiten sind auch die Identitäten in diesem Textstück einer unaufhörlichen Verwirrung ausgesetzt.

Vollends in Konflikt mit dem Beginn des Fragments gerät sein Ende. Heißt es im ersten Satz, K. habe »uns« von dem Zwischenfall erzählt (SA 420), so liest man in den letzten Sätzen lediglich »ich« und »mir« (SA 424). Der Schluss des Fragments lautet:

Und nun will ich Euch, so gut ich es kann, die Geschichte im Wortlaut erzählen, so minutiös wie sie K. gestern mit allen Zeichen tödlicher Verzweigung mir erzählt hat. Hoffentlich hat ihn seither eine neue Vorladung wieder getröstet. Die Geschichte selbst ist aber zu komisch, hört zu: Das eigentlich Komische ist freilich das Minutiöse und darin wird Euch in meiner Nacherzählung viel entgehn. Wenn ich es gut zustandebrächte, Ihr hättet darin den ganzen K. von Bürgel freilich kaum eine Spur. Wenn ich es zustandebrächte – das ist die Voraussetzung. Denn die Geschichte kann sonst auch sehr langweilig werden, sie hat auch dieses Element in sich. Aber wagen wir's: (SA 424)

An dieser Stelle, mit dem letzten Doppelpunkt endet das alternative Ende des Romans. Dieser zweite Ausgang aus dem *Schloß* verkörpert also abermals nichts als ein abgebrochenes Ende. »Abgebrochene Enden«, wie sie in diesem Kapitel zur Debatte stehen, ließen sich demnach auch pluralisch auf die beiden Schlüsse des Romans beziehen: Sowohl der Schluss als auch der potenzielle »Variantschluss«, sowohl der Haupt- als auch der Nebenausgang aus dem *Schloß* lassen sich darunter subsumieren. Doch damit nicht genug: Erneut wird hier ein Kommendes durch den finalen Doppelpunkt angekündigt, das aber nirgendwo in Erscheinung tritt. Der Doppelpunkt des zweiten Endes läuft auf ein ebensolches Nichts hinaus, wie es bereits vom ersten Ende sowie auch aus dem Erzählfragment *Beim Bau der chinesischen Mauer* bekannt ist.⁵⁵ Zwar wird Spannung im zitierten Passus immer wieder aufgebaut und der letzte Doppelpunkt seinerseits durch einen ersten Doppelpunkt (»hört zu:«) als so etwas wie einen antizipierten Doppelpänger vorweggenommen. Der Schluss führt jedoch nirgendwo anders hin als ins Weiß der unbeschriebenen Seite, das wie ein Negativ der stummen Schwärze von Hanekes filmischen Zäsuren wirkt. Nicht allein verwirren sich in diesem alternativen

Ende die Identitäten wie die Zeiten, indem die Bestimmung »gestern« (SA 424) semantisch nun wieder zum »Gestern« vom Anfang des Fragments zurückkehrt (SA 420). An diesem zweiten Ende werden die Möglichkeiten des Erzählens überhaupt problematisiert: »Wenn ich es zustandebrächte – das ist die Voraussetzung.« Die Voraussetzung scheint allerdings nicht erfüllt zu sein: »Die Geschichte selbst ist« gewiss »komisch«, sie könnte aber »auch sehr langweilig werden«. Ausgerechnet mit einer Reflexion über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Erzählens bricht dieses Ende ab.

Eine letztmögliche Bedeutung erhält die skizzierte »Schlusswendung« im Hinblick auf ein spezifisches Produktionsverfahren, wie es sich in Kafkas Roman beobachten lässt. Dieses Verfahren besteht in einer verkehrenden Wiederaufnahme früherer Textelemente und soll hier als invertierende Rekursion bzw. als rekursive Inversion bezeichnet werden. Konkret kommt es im *Schloß* zu einer Neukonfiguration von Teilen des sprachlichen Materials aus der Erzählung *Ein Landarzt*, das unter umgekehrten Vorzeichen im Roman variiert wird. Dass *Ein Landarzt* und *Das Schloß* in mancher Hinsicht miteinander zu vergleichen sind, wurde bereits zu Beginn dieses Kapitels angedeutet. Die Beziehung zwischen den beiden Texten geht aber über die bloße Vergleichbarkeit hinaus, indem sich zwischen ihnen ein ganzes Netz von Verbindungen entspinnt und Bestandteile der Erzählung in stark abgewandelter, bisweilen invertierter Form im Roman aufgegriffen werden. Zu den generelleren Gemeinsamkeiten zwischen *Ein Landarzt* und *Das Schloß* gehören unter anderem die sich hier wie dort erstreckende ewige Winterlandschaft, die Motive der Schlitten und Kutschen, die Doppelungen und Doppelgänger (hier die beiden Pferde, dort die beiden Gehilfen) oder auch punktuelle Entsprechungen wie die viehische »Knecht«- (D 254) und »Dienerschaft« (S 65) mitsamt der ihr angedrohten Züchtigung durch die »Peitsche« (D 254, S 66). Exemplarisch und in komprimierter Gestalt lässt sich das Verfahren einer rekursiven Inversion indessen am 8. Romankapitel »Das Warten auf Klamm« (S 156–169) illustrieren.

Dort kommt es zu einer Szene, die wie eine spiegelverkehrte Rekonstitution einer Passage aus der Erzählung *Ein Landarzt* anmutet, wo völlig unerwartet ein »Pferdeknecht« und »zwei Pferde« mitsamt Kutsche »aus dem Türloch« eines angrenzenden Stalls auftauchen (D 253). »Der Kutscher«, so heißt es demgegenüber im Romankapitel, »began sehr zögernd, [...] die Pferde mit dem Schlitten rückwärts näher zum Seitenflügel zurückzuführen, in welchem offenbar hinter einem großen Tor der Stall mit dem Wagenschuppen untergebracht war.« (S 167) Daran schließt sich eine Schilderung an, die den Passus aus *Ein Landarzt* bis ins kleinste Detail umkehrt. Der Rückwärts-

bewegung des Kutschers aus dem *Schloß*-Kapitel entspricht dabei die Umkehrbewegung des Textbezugs: Was in der Erzählung vorwärts verläuft, spielt sich im Roman rückwärts ab, sodass der Eindruck entsteht, als sollten nicht nur die Pferde und das Gespann in den Stall zurückgefahren werden, sondern als sollte die gesamte Szene aus dem früheren Text gewissermaßen zurückgespult, rückgängig gemacht oder zurückgenommen werden. Der Geschehenshergang im *Schloß*-Kapitel gleicht dem eines verkehrt herum abgerollten Films. Der Übersicht halber werden beide Szenen hier in einem synoptischen Vergleich wiedergegeben; auf der linken Seite befindet sich das vorwärtsgerichtete Textmaterial aus der Erzählung *Ein Landarzt*, auf der rechten das rückwärtsgerichtete aus dem Roman *Das Schloß*:

Ein Landarzt

Ich durchmaß noch einmal den Hof; ich fand keine Möglichkeit; zerstreut, gequält stieß ich mit dem Fuß an die brüchige Tür eines schon seit Jahren unbenützten Schweinestalles. Sie öffnete sich und klappte in den Angeln auf und zu. Wärme und Geruch wie von Pferden kam hervor. Eine trübe Stallaterne schwankte drin an einem Seil. Ein Mann, zusammengekauert in dem niedrigen Verschlag, zeigte sein offenes blauäugiges Gesicht. »Soll ich anspannen?« fragte er, auf allen Vieren hervorkriechend. [...] »Steigt ein«, sagt er dann, und tatsächlich: alles ist bereit. Mit so schönem Gespann, das merke ich, bin ich noch nie gefahren und ich steige fröhlich ein [...]; ich höre die Türkette klirren, die sie [Rosa] vorlegt; ich höre das Schloß einspringen; ich sehe, wie sie überdies im Flur und weiterjagend durch die Zimmer alle Lichter verlöscht, um sich unauffindbar zu machen. (D 253 f.)

Das Schloß

Der Kutscher blieb länger auf dem Hof, er hatte viel Arbeit mit dem Schlitten, er mußte das schwere Stalltor aufmachen, durch Rückwärtsfahren den Schlitten an seinen Ort bringen, die Pferde ausspannen, zu ihrer Krippe führen, das alles machte er ernst, ganz in sich gekehrt, schon ohne jede Hoffnung auf eine baldige Fahrt [...]. Und als nun nach Beendigung der Arbeit im Stall der Kutscher quer über den Hof gieng in seinem langsamen schaukelnden Gang, das große Tor zumachte, dann zurückkam, alles langsam und förmlich nur in Betrachtung seiner eigenen Spur im Schnee, dann sich im Stall einschloß und nun auch alles elektrische Licht verlöschte – wem hätte es leuchten sollen? – und nur noch oben der Spalt in der Holzgalerie hell blieb und den irrenden Blick ein wenig festhielt, da schien es K. als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen [...]. (S 168 f.)

Die Szene aus *Ein Landarzt* variiert nicht nur, wie zuvor nahegelegt wurde, textliches Material aus Heinrich von Kleists Erzählung *Das Bettelweib von Locarno*,⁵⁶ sie wird auch ihrerseits zum Gegenstand einer variierenden Wiederaufnahme in Kafkas eigenem Romanfragment *Das Schloß*. Es entsteht ein rekursives Verweisungsverhältnis, das in multiple Richtungen verläuft und das in den Bewegungen von Hin und Her, Auf und Zu, Vor und Zurück textinterne Korrespondenzen findet, die den Oszillationen zwischen den Texten konkrete Gestalten innerhalb der erzählten Welten verleihen. Wenn der Kutscher aus dem Roman bezeichnenderweise »in Betrachtung seiner eigenen Spur im Schnee« versinkt, dann wirkt das geradezu wie eine Verkörperung der eigenen Schriftspur, die in umgekehrter Richtung aufgenommen, bis an den Ursprung zurückverfolgt und weitergeschrieben wird.

Mit der rekursiven Inversion erhält die Umdrehungsfigur, die der Autor beim Umwenden des sechsten und letzten *Schloß*-Heftes vollzieht, eine figurative Spiegelung innerhalb des Textes selbst. So wie der Schreibende das Heft zum Schluss umdreht, um dem abgebrochenen Ende des Romans in gewendeter Richtung ein zweites, nicht minder abgebrochenes Ende entgegensetzten, so vollführt auch der Kutscher im Roman eine Umkehrbewegung, die überdies von manch einem Rollentausch und manch einer Verwechslung begleitet ist: So verfrachtet er das Pferdegespann, rückwärtsfahrend, wieder in den Stall, aus dem es einst – in der Erzählung *Ein Landarzt* – mit samt dem Knecht so abrupt hervorkam, so versperrt er nun das Tor, das sich ehemals so gewaltsam auftat, so schließt er sich jetzt selbst im Stall ein, aus dem er seinerzeit herauskroch, so verlöscht er zuletzt das Licht, wie es vormals Rosa auf der Flucht vor ebenjenem Knecht tat.

Die rekursive Inversion bildet ein Strukturverfahren Kafka'scher Werkproduktion, das weit über sein letztes großes Romanprojekt hinausgeht. In ihm gewinnt das Schaffen zwischen Schrift und Medialität eine verkehrende Persistenz, die den Horizont des Vergangenen auf einen Horizont des Gegenwärtigen und des Zukünftigen hin öffnet, indem es den des bereits Geschriebenen mit dem des Schreibens und des noch zu Schreibenden verschmilzt. Diesen Horizont erreichen zu wollen, stellt das gleichermaßen unerlässliche wie unmögliche Bemühen dar, das Kafkas Kunst erfordert. Wenn der Komet inzwischen auch längst verschwunden ist, der Horizont ist noch unvermindert da, auf den zuzugehen es sich heute wie dereinst lohnt, und zwar trotz, ja gerade wegen der Aussichtslosigkeit aller Versuche, jemals an ihm anzulangen. Wo die Versuche schließlich selbst abgebrochen werden, da geschieht dies in der unabwendbaren Gewissheit ihrer nicht endenden Wiederaufnahme, und sei es nur im Hinweis darauf, dass eine Fortsetzung folgt.

Anmerkungen

- 1 Eine wesentlich breiter angelegte Bestimmung von »Rekursion« als einem zentralen Entwicklungsprinzip »der Menschheits- und Kulturevolution« unternimmt Davor Löffler: Generative Realitäten I. Die Technologische Zivilisation als neue Achsenzeit und Zivilisationsstufe. Eine Anthropologie des 21. Jahrhunderts, Weilerswist 2019, S. 195–204, hier S. 195 [Hervorhebung im Original].
- 2 Siehe zur Nichtankunft als einem »Versagen der Ankunft« in *Ein Landarzt* auch Kap. 7.2.
- 3 Siehe dazu auch Kap. 4.3.
- 4 Dies wurde bereits im Kapitel zum »Schreiben in die Tiefe« angedeutet (siehe 6.2).
- 5 Siehe speziell zum Verkehr Kap. 5.2.
- 6 Siehe dazu im weiteren Kontext Kap. 3.5.
- 7 Siehe hierzu abermals bereits die Anmerkungen in Kap. 7.2.
- 8 Ausgreifender zum Unabgeschlossenen bei Kafka mit allerdings nur sporadischem Bezug auf den konkreten Romantext und sein (fehlendes) Ende vgl. Rainer Nägele: Schloß ohne Schluß. Kafka, Benjamin und kein Ende, in: ders.: Lesarten der Moderne. Essays, Eggingen 1998 [zuerst 1990], S. 149–175.
- 9 Manfred Engel: Der Process, in: ders. und Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2010, S. 192–207, hier S. 193.
- 10 Siehe dazu Kap. 2.3.
- 11 Siehe dazu Anselm Haverkamp: Kafkas Pannen: Poetik des Landstreichens im dichtgemachten Text, in: Ludo Verbeeck u. a.: *Schloß-Geschichten*. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion, Eggingen 2007, S. 110–118; Ludo Verbeeck: Auswandern – Unnütze Prolegomena zu Kafkas *Schloß*, in: ders. u. a.: *Schloß-Geschichten*. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion, Eggingen 2007, S. 11–64; sowie im vorliegenden Buch Kap. 7.4.
- 12 Siehe dazu auch Kap. 1.1.
- 13 Siehe hierzu auch Kap. 2.3, zum Text selbst Kap. 5.2 (»Kafka und der Verkehr«).
- 14 Auf diesen Satz folgt schließlich die bereits in Kap. 2.1 zitierte Passage, beginnend mit: »Würde ich einmal ein größeres Ganzes schreiben können« (T 227). Sie endet mit: »Dabei kann ich noch froh sein, wenn diese Erklärung richtig ist.« (T 227) Das Wort »Erklärung« bezieht sich auf die oben angeführte Selbstdiagnose Kafkas: »Ich erkläre es mir damit« (T 227) usw.
- 15 Vgl. Bettine Menke: Kafkas Labyrinth, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloß«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 33–65, hier S. 59.
- 16 Alexander Schlicker: Ein (Fernseh)Auteur und seine Blickregime: Zu Formen impliziter Filmtheorie und Autorkonstruktion in Hanekes Verfilmung von Kafkas Romanfragment *Das Schloss*, in: Medienobservationen

(30.01.2013), auf: www.medienobservationen.lmu.de [letzter Zugriff am 26.04.2024], S. 1–22, hier S. 6.

17 Siehe Kap. 7.1.

18 In der Forschung gehen die Meinungen angelegentlich auseinander, ob der Film primär dem Fernsehen oder der Leinwand zuzurechnen sei. Wenn hier von einem »Fernsehfilm« die Rede ist, dann geschieht dies unter Betonung seiner televisuellen Genese bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Destabilisierung von Genre- und Gattungszugehörigkeiten, die dem Film grundsätzlich beigegeben ist.

19 Von »der wohl werkgetreuesten *Schloß*-Verfilmung überhaupt« spricht Damianos Grammatikopoulos: Intermediale Schwellenmotive in Film- und Comic-Adaptionen von Kafkas *Das Schloß*, in: *The German Quarterly* 92.2 (2019), S. 128–147, hier S. 136.

20 Vgl. dazu auch Stefanie Knauß: Vom Fremdsein, der Befremdlichkeit und der Einsamkeit. *Das Schloss* von Michael Haneke, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, 2., erw. u. verb. Aufl., Marburg 2008, S. 297–318, hier S. 302, für die solcherart »illusionsbrechende Mittel« das »Gefühl der Befremdlichkeit, des Verlorenenseins« aus dem Roman in den Film übertragen (ebd.).

21 Vgl. Jurij M. Lotman: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, aus dem Russischen von Christiane Böhler-Auras, Frankfurt a. M. 1977, v. a. S. 108–112. Lotman geht – unter expliziter Einschränkung auf den rein »abbildenden« und unter Ausgrenzung des »sprachlichen« sowie des »musikalischen (klanglichen)« Aspekts (ebd., S. 107) – von insgesamt »vier Ebenen« aus, auf denen sich die ikonischen Zeichen des Films »verteilen« (ebd., S. 108). Das sind: 1. die »Einstellungen«, denen »in der natürlichen Sprache die Anordnung der Phonemketten« entspricht (ebd., S. 109); 2. die »Episoden« (ebd., S. 111), die »als Satzebene«, »in bestimmten Fällen auch als Wort« interpretiert werden können (ebd., S. 109); 3. »die Erzählung« (ebd., S. 111, dort Anm. 33), d. h. »die Verbindung der Satzeinheiten zu einer Kette von Sätzen« (ebd., S. 110); 4. schließlich die Ebene »des Sujets.« (Ebd.) Mehr oder weniger deckungsgleich mit dem hier vorgeschlagenen Modell sind Lotmans erste und zweite Ebene, die weitgehend mit der Einstellung und der Szene korrespondieren. Abweichend von Lotman ist unsere dritte Ebene: die Ebene der Sequenzen, die nicht mit der Lotman'schen Filmerzählung identisch ist, sondern sich eher mit der Struktur eines Kapitels oder je nach Länge auch eines »Absatzes« vergleichen lässt, auf den Lotman zwar ebenfalls in den Anmerkungen verweist (ebd., S. 110, dort Anm. 32, vgl. auch ebd., S. 112, dort Anm. 34), der aber nicht explizit mit seiner dritten Ebene in eins fällt. Während die filmische Gesamterzählung sowie das spezifisch Lotman'sche Sujet hier einstweilen außer Acht gelassen werden können, ist eine Binnendifferenzierung zwischen Szenen und Sequenzen (unseren Ebenen zwei und drei) insoweit gewinnbringend, als die Szene zwar wie ein sprachlicher Satz eine innere Einheit hat, die jedoch wie beim Satz ver-

- hältnismäßig begrenzten Umfangs ist, wogegen die Sequenz aus einer zusammenhängenden Reihe von Szenen (Sätzen) besteht und als solche selbst wiederum eine Einheit aufweist, die einerseits über die mittlere Ebene bloßer Szenen hinausgeht, andererseits nicht mit dem Gesamtfilm identisch ist, der sich seinerseits aus einer Reihe von Sequenzen zusammensetzt.
- 22 Anders verhielte es sich allenfalls bei extrem experimentellen Exempeln oder aber bei den ganz frühen Werken der Filmgeschichte: so bei dem erstmals 1896 vorgeführten, knapp einminütigen Stummfilm *L'arrivée d'un train à La Ciotat* der Brüder Lumière, der im vorangehenden Kapitel behandelt wurde (siehe Kap. 7.1) und der nur über eine einzige Einstellung verfügt.
- 23 Eine Sequenzliste erstellt Reinhard Kargl: *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*, Frankfurt a.M. u.a. 2006, S. 194–198.
- 24 Die Kapitelüberschriften stützen sich auf die Begleittexte der DVD-Fassung des Films in der »Arte Edition« bei Absolut Medien (Berlin 2005). Dort findet sich auch ein Hinweis auf die Funktion der Kursivsetzungen: »Die Kapitelüberschriften folgen der Benennung der Kapitel in Franz Kafkas Fragment *Das Schloss*. Die kursiven Kapitelüberschriften wurden ergänzt.« (Ebd., o.S.) Anhand textkritisch-typografischer Überlegungen dieser Art thematisiert der Film in seinem Beiwerk seinerseits genuine Aspekte der Schrift und des Literarischen. Anzuführen ist dem ein medienevolutionärer Befund: Beim Streamen des Films in neueren digitalen Formaten, wie sie von einschlägigen Anbietern bereitgestellt werden, gehen diese Aspekte ebenso wie die Kapiteleinteilungen an sich verloren, sodass wichtige Bestandteile des filmischen Kunstwerks dort weitestgehend unbeachtet bleiben. Es entsteht dadurch ein leicht anderer, um einige Elemente verkürzter Film. Dies wäre bei einer Besprechung des Films zu bedenken, wie sie etwa im Kontext einer didaktischen Aufbereitung im Unterricht erfolgen könnte: Hier ließe sich zum Beispiel über einen Vergleich der Kapitelstruktur von Hanekes Werk und der Anlage von Kafkas Roman ein erster Zugang zum *Schloss* gewinnen, der gleichzeitig Fragen neuerer digitaler Medienangebote miteinbeziehen könnte.
- 25 Zu den Darstellern vgl. Kargl, a. a. O., S. 259, dort Abb. 49: Sie zeigt »die Gehilfen bei Michael Haneke; trotz gewisser Ähnlichkeiten ist es ein Leichtes, sie auseinanderzuhalten«. Anders argumentiert Eberhard Sauer mann: Kafkas Roman *Das Schloß* in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Haneke, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg 2008, S. 215–238, hier S. 235: Im Aussehen der Gehilfen sei »die Perspektive der Dorfbewohner visualisiert«.
- 26 Zur Bedeutung von Wiederholungen im Film genereller Deborah Holmes: *Literature on the Small Screen: Michael Haneke's Television Adaptations of Josef [sic] Roth's Die Rebellion and Kafka's Das Schloß*, in: Julian Preece, Frank Finlay und Ruth J. Owen (Hg.): *New German Literature. Life-Writing and Dialogue with the Arts*, Bern u. a. 2007, S. 107–122, hier S. 119, dort Anm. 22.

- 27 Zwar leiten viele der Zäsuren einen Szenenwechsel ein, doch gilt das nicht für alle: So markieren beispielsweise die Zäsuren 3 (ca. 0:6:35–0:6:37), 4 (ca. 0:7:10–0:7:12), 26 (ca. 1:20:12–1:20:14) und 29 (ca. 1:30:08–1:30:10) lediglich eine Ellipse innerhalb ein und derselben Szene. Genauso wenig fallen die Zäsuren und die Kapiteleinteilung überein: Lediglich 14 der insgesamt 32 Zäsuren initiieren einen Kapitelwechsel. Keineswegs lassen sich die Zäsuren auf die »Hauptfunktion« einer »Zeitraffung« reduzieren (Kargl, a. a. O., S. 212).
- 28 Zur fragmentierenden Wirkung der »Schwarzblenden« siehe u. a. Damianos Grammatikopoulos: Zwischen Schrift und Film: Franz Kafkas und Michael Hanekes *Das Schloß*, in: *Colloquia Germanica* 53,1 (2021), S. 19–40, hier S. 29; Claudio Rozzoni: *Perspectival Truth: Michael Haneke's »The Castle« and the Fragmentation of the Real*, in: *Lebenswelt* 16 (2020), S. 78–107, hier S. 82; Knauß, a. a. O., S. 303. Zu einer übergreifenden Ästhetik der Fragmentierung in Hanekes Filmen *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* und *Code inconnu* (F/Ö/RO/D 2000) vgl. Roy Grundmann: *Between Adorno and Lyotard. Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation*, in: ders. (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester 2010, S. 371–419.
- 29 Vgl. zu dieser Forschungstendenz paradigmatisch Brian Price: *Bureaucracy and Visual Style*, in: Roy Grundmann (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester 2010, S. 301–320, der den Film ungeachtet vieler interessanter Einsichten ausschließlich in einer visuellen Terminologie beschreibt. Selbst dort, wo ein bestimmtes Bemühen um Berücksichtigung auditiver Bestandteile zu erkennen ist, gelingt dies nur mäßig: Von »audiovisuell inszenierter Bildlichkeit« spricht z. B. Schlicker, a. a. O., S. 21.
- 30 Die Farben des Films fallen dermaßen trüb aus, dass es im Nachhinein zu sagen schwerfällt, ob man einen Farb- oder einen Schwarz-Weiß-Film gesehen habe. Vgl. zu den tristen Farbtönen auch Knauß, a. a. O., S. 311; zur Farbdramaturgie ein wenig ausführlicher Kargl, a. a. O., S. 266.
- 31 Siehe dazu Kap. 3,5.
- 32 Bei Kafka wie bei Haneke werden Grenzen zwischen öffentlicher und privater Sphäre pausenlos überschritten. Hierhin gehört auch die Interpenetration von Arbeits- und Schlafräumen, die notiert wird von Martin Brady und Helen Hughes: »The Essential is Sufficient: The Kafka Adaptations of Orson Welles, Straub-Huillet and Michael Haneke«, in: Shai Biderman und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*, London und New York 2016, S. 181–197, hier S. 191.
- 33 Vgl. V 7: Gleich im ersten Satz erwähnt wird dort »der siebzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte«. Siehe zum Romananfang im Umkreis der Ankunft auch Kap. 7,3, zum Hinweis auf eine traumatische Spaltung in der Erziehungskritik des kleinen Ruinenbewohners Kap. 5,3.
- 34 Vgl. Peter Hasenberg: *Im Medium der Einschränkungen. Eine Passage durch die Fernsehfilme von Michael Haneke*, in: Christian Wessely, Ger-

- hard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, 2., erw. u. verb. Aufl., Marburg 2008, S. 363–389, für den dieses filmische Mittel die Vereinzelnung der Individuen zu Anschauung bringt: »Eine markante ästhetische Stilfigur liegt darin, dass Haneke die Personen oft frontal erfasst. Das trennt die Dialogpartner, die nicht gemeinsam im Bild, sondern in getrennten Welten stehen« (ebd., S. 388).
- 35 Die Kamera »erwacht« aus der Schwarzblende und sieht auf K., der noch schläft und die Augen geschlossen (ca. 0:27:45), in einem Fall zusätzlich mit seiner Mütze bedeckt hat (ca. 1:53:47).
- 36 Dass »die Öffnung der Tür an das Aufschlagen eines Buches erinnert«, konstatiert Schlicker, a. a. O., S. 11.
- 37 Vgl. auch Rozzoni, a. a. O., S. 90–92; abweichend Brady und Hughes, a. a. O., S. 189, die eine Ähnlichkeit zwischen dem Dorfbild im Film und dem im Roman beschriebenen Schloss registrieren.
- 38 Siehe dazu Kap. 6.2 und Kap. 7.4–5. Der Text führt »das große Schloß« als in der Sprache anwesend, in der sichtbaren Welt aber abwesend vor: »Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an.« (S. 7) Das Schloss lebt bei Kafka zunächst allein in den Zeichen, die auf es referieren und die im Roman genauso häufig trügen wie bei Haneke.
- 39 Vgl. dazu desgleichen Rozzoni, a. a. O., S. 82, S. 100; Hasenberg, a. a. O., S. 387.
- 40 In dieser Einstellung fährt die Kamera auf Schienen seitlich neben den Figuren her, um ihre Fahrte aus dem Profil aufzunehmen. Vgl. hierzu speziell Price, a. a. O., der die Technik mitunter dem industriellen Erbe des Eisenbahnwesens gegenüberstellt, dem sie entlehnt ist (ebd., S. 303 und S. 319).
- 41 In Betreff einer anderen Disjunktion zwischen Bild und Erzählerstimme im Film vgl. Christopher Rowe: *Adaptation as an Intermedial Practice. Haneke's Television Adaptations, Das Schloß, and La pianiste*, in: ders.: *Michael Haneke. The Intermedial Void*, Evanston 2017, S. 131–161 und S. 233–240 [Anm.], hier S. 153: »*Das Schloß* uses the relation between voice-over and visual image to imbue the narrative with a sense of internal disconnection and ambiguity reflected at the level of form.«
- 42 Im Vergleich mit dem Roman meint Saueremann, a. a. O., S. 234: »K.s Unbehaustsein wird intensiviert, indem in einer Sequenz Schneesturm herrscht (statt Schneefall) und in einer anderen Dunkelheit und Schneesturm (statt Dunkelheit).«
- 43 Dass »das sinnlose, unbeantwortete Klingeln des Telefons« außerdem ein »Scheitern von Kommunikation« indiziert, verzeichnet Knauß, a. a. O., S. 310.
- 44 Vgl. zu diesem Moment auch Schlicker, a. a. O., S. 12, S. 14.
- 45 Eine produktionslogische Erklärung könnte man höchstens im dezidierten künstlerischen Willen suchen, Kafkas Manuskript so originalgetreu wie möglich darzubieten und die Figurenrede deshalb durch die Erzählerrezita-

tion zu ersetzen. Allerdings ist zu bedenken, dass der Brückenwirt an dieser Stelle tatsächlich etwas sagt, es folglich auch einen entsprechenden Rollentext geben muss.

- 46 Eine nihilistische Deutung des »Schwarzfilms« in Hanekes *Der siebente Kontinent* offeriert Bert Rebhandl: Kleine Mythologie des Schwarzfilms, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, 2., erw. u. verb. Aufl., Marburg 2008, S. 45–52, hier S. 45: »Hanekes Werk ist charakterisiert durch eine Inszenierung des Nihilismus, der als negative Möglichkeit das Ende des Mediums als schwarzen Film hat [...], dabei aber nach einer Entschärfung dieser Konsequenz sucht und sie in der Hierarchisierung von Sinnbild und sinnentleertem Bild findet.« Die »Schwarzfilme [...] saugen förmlich filmisches Material an, vernichten es« (ebd., S. 48).
- 47 Siehe dazu ausführlicher Kap. 7.4.
- 48 Malte Kleinwort: *Das Schloss* zwischen Buch und Handschrift, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 85–108, hier S. 101.
- 49 Siehe zur Analogie von Text und Bauwerk grundsätzlicher Kap. 1.1.
- 50 Siehe Kap. 7.4.
- 51 Siehe Kap. 6.2, dort auch Anm. 52.
- 52 Siehe dazu Kap. 5.
- 53 Kleinwort, a. a. O., S. 101.
- 54 Ebd., S. 102.
- 55 Siehe dazu Kap. 2.3.
- 56 Siehe dazu Kap. 4.4.

Zitierte Werke

Siglen und Werkausgaben

Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit unter Beratung von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert, Frankfurt a.M. 1982 ff.

A = Franz Kafka: Amtliche Schriften, hg. von Klaus Hermsdorf und Benno Wagner (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 2004.

B I = Franz Kafka: Briefe. 1900–1912, hg. von Hans-Gerd Koch (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1999.

B II = Franz Kafka: Briefe. 1913–März 1914, hg. von Hans-Gerd Koch (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1999.

B III = Franz Kafka: Briefe. April 1914–1917, hg. von Hans-Gerd Koch (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 2005.

B IV = Franz Kafka: Briefe. 1918–1920, hg. von Hans-Gerd Koch (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 2013.

D = Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1994.

DA = Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Apparatband, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1996.

N I = Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I, hg. von Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1993.

N I A = Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I. Apparatband, hg. von Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1993.

N II = Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, hg. von Jost Schillemeit (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1992.

N II A = Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband, hg. von Jost Schillemeit (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1992.

P = Franz Kafka: Der Proceß, hg. von Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1990.

Zitierte Werke

- PA = Franz Kafka: Der Proceß. Apparatband, hg. von Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1990.
- S = Franz Kafka: Das Schloß, hg. von Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1982.
- SA = Franz Kafka: Das Schloß. Apparatband, hg. von Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1982.
- T = Franz Kafka: Tagebücher, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1990.
- TA = Franz Kafka: Tagebücher. Apparatband, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1990.
- TK = Franz Kafka: Tagebücher. Kommentarband, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1990.
- V = Franz Kafka: Der Verschollene, hg. von Jost Schillemeit (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1983.
- VA = Franz Kafka: Der Verschollene. Apparatband, hg. von Jost Schillemeit (= Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe), Frankfurt a.M. 1983.
- Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt a.M. und Basel 1995 ff./Göttingen 2020 ff.
- O₂ = Franz Kafka: Oxfordter Oktavheft 2, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a.M. und Basel 2006.
- O₃ = Franz Kafka: Oxfordter Oktavheft 3, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a.M. und Basel 2008.
- O₄ = Franz Kafka: Oxfordter Oktavheft 4, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a.M. und Basel 2008.
- O₇ = Franz Kafka: Oxfordter Oktavheft 7, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a.M. und Basel 2011.
- O₈ = Franz Kafka: Oxfordter Oktavheft 8, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a.M. und Basel 2011.

- PD = Franz Kafka: Der Process. Im Dom, hg. von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a. M. und Basel 1997.
- Q1 = Franz Kafka: Oxforder Quartheft 1, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a. M. und Basel 2001.
- Q2 = Franz Kafka: Oxforder Quartheft 2, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a. M. und Basel 2001.
- Q4 = Franz Kafka: Oxforder Quartheft 4, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Göttingen 2020.
- S1 = Franz Kafka: Das Schloss. Schloss-Heft 1, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a. M. und Basel 2018.
- S6 = Franz Kafka: Das Schloss. Schloss-Heft 6, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle (= Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte), Frankfurt a. M. und Basel 2018.

Sonstige Textquellen

Franz Kafka: Betrachtung, Leipzig 1913 [erschienen 1912].

Franz Kafka: Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Bde. 1–9, Frankfurt a. M. 1950ff.

Franz Kafka: Briefe an Ottla und die Familie, hg. von Hartmut Binder und Klaus Wagenbach, Frankfurt a. M. 1974.

Franz Kafka: Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a. M. 1986.

Literatur (summarisches Verzeichnis)

Bei der nachfolgenden Liste handelt es sich um ein summarisches Literaturverzeichnis. Um den Apparat nicht zu überfrachten, werden Beiträge aus Monografien und Werkausgaben in der Regel nicht einzeln ausgewiesen, sondern jeweils zu einem Eintrag zusammengefasst und nur die übergeordneten Titel aufgeführt. Ausgenommen sind Aufsatzsammlungen. Für detaillierte Angaben zu sämtlichen zitierten Texten sei auf die Endnoten verwiesen.

Zitierte Werke

- Ulf Abraham: Mose vor dem Gesetz. Eine unbekannte Quelle für Kafkas Türhüterlegende, in: Manfred Voigts (Hg.): Franz Kafka ›Vor dem Gesetz‹. Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994 [zuerst 1983], S. 89–103.
- Nicola Albrecht: Verschollen im Meer der Medien: Kafkas Romanfragment »Amerika«. Zur Rekonstruktion und Deutung eines Medienkomplexes, Heidelberg 2007.
- Peter-André Alt: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, 3., durchges. Aufl., Sonderausgabe, München 2018 [zuerst 2005].
- Peter-André Alt: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, München 2009.
- Peter-André Alt: »Jemand musste Josef K. verleumdet haben ...«. Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten, 2., korr. Aufl., München 2020 [zuerst 2020].
- Anonym [Johann Heinrich Meyer]: Ueber Etrurische Monumente, in: Johann Wolfgang Goethe (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. 66–100.
- Thomas von Aquin: Die Sünde, kommentiert von Otto Hermann Pesch (= Summa Theologiae 12), Wien 2004.
- Aristoteles: Nikomachische Ethik, übers. und hg. von Ursula Wolf, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Franz Kafka (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband), München 1994.
- Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, 11. Aufl., Paris 2012 [zuerst 1957].
- Leo Baeck: Das Wesen des Judentums, 6. Aufl., Wiesbaden 1995 [zuerst 1905].
- Friedrich Balke, Joseph Vogl und Benno Wagner (Hg.): Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka, Zürich und Berlin 2008.
- Wayne Bartlett und Flavia Idriceanu: Legends of Blood. The Vampire in History and Myth, Westport und London 2006.
- Caspar Battagay: »Durch den Stich [...] unverwundbar werden.« Blut und Schrift bei Franz Kafka, in: ders., Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften, Göttingen 2010, S. 193–212.
- Caspar Battagay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften, Göttingen 2010.
- Johann Bauer: Kafka und Prag, Stuttgart 1971.
- Walter Bauer-Wabnegg: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik, Erlangen 1986.

- Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. II.2: Aufsätze. Essays. Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015 [zuerst 1977].
- Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. II.3: Aufsätze. Essays. Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015 [zuerst 1977].
- Maximilian Bergengruen: *Vor dem Gesetz* sind alle Staatsbürger gleich? Rechtsgrundsatz und Gesetzesfiktion in Kafkas Türhüter-Legende, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 90 (2016), S. 415–434.
- Mathias Bertram (Hg.): Digitale Bibliothek, Bd. 1: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Studienbibliothek, Berlin 2000.
- Peter Bichsel: Zur Stadt Paris. Geschichten, Frankfurt a.M. 1993.
- Shai Biderman: K, the Tramp and the Cinematic Vision: The Kafkaesque Chaplin, in: ders. und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*, London und New York 2016, S. 198–209.
- Shai Biderman und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*, London und New York 2016.
- Hartmut Binder: »Der Jäger Gracchus«. Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 15 (1971), S. 375–440.
- Hartmut Binder: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen, München 1975.
- Hartmut Binder: »Vor dem Gesetz«. Einführung in Kafkas Welt, Stuttgart und Weimar 1993.
- Maurice Blanchot: Le pont de bois (la répétition, le neutre), in: ders.: *De Kafka à Kafka*, Paris 2010 [zuerst 1964, erste Buchausgabe 1981], S. 185–201.
- Henri Bloemen: Schwierigkeiten beim Auswandern, in: Ludo Verbeeck u. a.: *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen 2007, S. 76–90.
- Elizabeth Boa: Kafka's »Auf der Galerie«: a resistant reading, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 65 (1991), S. 486–501.
- Richard Bohn: Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Mit XXI Tafeln, Berlin und Stuttgart 1882.
- Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, Würzburg 2009, S. 9–13.

Zitierte Werke

- Thomas Borgstedt: Kafkas kubistisches Erzählen. Multiperspektive und Intertextualität in *Ein Landarzt*, in: Irmgard M. Wirtz (Hg.): *Kafka verschrieben*, Göttingen und Zürich 2010, S. 53–96.
- Jürgen Born: Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, Waltraud John und Jon Shepherd, Frankfurt a. M. 1990.
- Stephen Bottomore: Le public qui panique : le cinéma et « l'effet-train » de 1895, in: Philippe Dujardin, André Gardies, Jacques Gerstenkorn und Jean-Claude Seguin (Hg.): *L'aventure du Cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière*, Lyon 1999, S. 225–235.
- Christophe Bourquin: Kafkas *Der Schlag ans Hoftor*. Miniatur einer Lesepoetologie, in: *Arcadia* 43.2 (2008), S. 257–269.
- Martin Brady und Helen Hughes: ›The Essential is Sufficient‹: The Kafka Adaptations of Orson Welles, Straub–Huillet and Michael Haneke, in: Shai Biderman und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*, London und New York 2016, S. 181–197.
- Fred Bridgham: Thus spake Kafka? A survey and structural report on *Die Brücke*, in: Eoin Bourke (Hg.): *Schein und Widerschein. Festschrift für Timothy Joseph Casey*, Galway 1997, S. 210–237.
- Patrick Bridgewater: *Kafka and Nietzsche*, Bonn 1974.
- Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1994.
- M. B. [Max Brod]: Nachwort, in: *Franz Kafka: Amerika. Roman* [hg. von dems.], München 1927, S. 389–392.
- Max Brod: *Franz Kafka. Eine Biographie (Erinnerungen und Dokumente)*, 2. Aufl., New York 1946 [zuerst Prag 1937].
- Max Brod: *Über Franz Kafka: Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweigung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt a. M. 1974.
- Iris Bruce: *Kafka and Cultural Zionism. Dates in Palestine*, Madison 2007.
- Anne Burdick, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner und Jeffrey Schnapp: *Digital Humanities*, Cambridge (MA) und London 2012.
- Felix Christen: Die erträumte Botschaft. Zu Franz Kafkas *Oktavheft C*, in: *Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft* 1 (2007), S. 9–24.
- Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen und Basel 1993 [zuerst 1948].

- Jürgen Daiber: Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne, Münster 2015.
- Noel Daniel (Hg.): The Circus. 1870s–1950s, Köln 2016.
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, aus dem Italienischen von Wilhelm G. Hertz, Nachwort von Hans Rheinfelder, Anmerkungen, Zeittafel und Literaturhinweise von Peter Amelung, 17. Aufl., München 2010 [zuerst 1978].
- Michel de Certeau: Arts de faire. Nouvelle édition, hg. von Luce Giard (= L'invention du quotidien 1), Paris 1990.
- Gilles Deleuze und Félix Guattari: Kafka. Pour une littérature mineure, Paris 1975.
- Jacques Derrida: Edmond Jabès et la question du livre, in: ders.: L'écriture et la différence, Paris 1967 [zuerst 1964], S. 99–116.
- Jacques Derrida: Préjugés. Devant la loi, in: ders. u. a.: La faculté de juger, Paris 1985, S. 87–139.
- Jacques Derrida: L'animal que donc je suis, Paris 2006.
- Carolin Duttlinger: Schlaflosigkeit. Kafkas *Schloss* zwischen Müdigkeit und Wachen, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 219–243.
- Manfred Engel: Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne, in: Bernard Dieterle (Hg.): Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur, 2. Aufl., St. Augustin 2002, S. 233–262.
- Manfred Engel: Drei Werkphasen, in: ders. und Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2010, S. 81–90.
- Manfred Engel: Der Process, in: ders. und Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2010, S. 192–207.
- Ottmar Ette: Zur Einführung – Nanophilologie und Mikrotextualität, in: ders. (Hg.): Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania, Tübingen 2008.
- Friederike Fellner: Kafkas Zeichnungen, Paderborn 2014.
- Karlheinz Fingerhut: Gerechtigkeit auf Erden: Die Arbeit an Konsens bildenden Allgemeinbegriffen im Sprach- und Literaturunterricht. Narrative Definitionen des Begriffs »Gerechtigkeit« durch drei Dichter-Juristen: Goethe – Heine – Kafka, in: Roland Jost, Werner Knapp und Kerstin Metz (Hg.): Arbeit an Begriffen. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Aspekte, Hohengehren 2007, S. 43–61.
- Manfred Frank: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text, Frankfurt a.M. 1979.
- Sigmund Freud: Das Ich und das Es, Leipzig 1923.

Zitierte Werke

John Gage: Turner: Rain, Steam and Speed, London 1972.

Esther Felicitas Gehlhoff: Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr, Paderborn u. a. 1999.

Kata Gellen: Noises Off: Cinematic Sound in Kafka's ›The Burrow‹, in: Shai Biderman und Ido Lewit (Hg.): *Mediamorphosis. Kafka and the Moving Image*, London und New York 2016, S. 111–129.

Hans Christian Genelli: Das Theater zu Athen, hinsichtlich auf Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt erläutert. Mit vier großen Kupfertafeln, Berlin und Leipzig 1818.

Nicola Gess: Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute: Hören und Erinnerung in Hoffmanns »Johannes Kreislers Lehrbrief«, in: *Netzwerk Hör-Wissen im Wandel* (Hg.): *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin und Boston 2017, S. 253–288.

Fabian Geyer: *Ästhetik der Wiederholung und der Nachahmung bei Franz Kafka*, Heidelberg 2019.

Rolf J. Goebel: Verborgener Orientalismus: Kafkas »Vor dem Gesetz«, in: Manfred Voigts (Hg.): *Franz Kafka ›Vor dem Gesetz‹. Aufsätze und Materialien*, Würzburg 1994, S. 31–43.

Rolf J. Goebel: Kafka's »An Old Manuscript« and the European Discourse on Ch'ing Dynasty China, in: Adrian Hsia (Hg.): *Kafka and China*, Bern u. a. 1996, S. 97–111.

Johann Wolfgang Goethe (Hg.): *Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück*, Tübingen 1798.

Johann Wolfgang Goethe: Einleitung, in: ders. (Hg.): *Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück*, Tübingen 1798, S. III–XXXVIII.

Johann Wolfgang Goethe: Ueber die beigefügten Kupfer, in: ders. (Hg.): *Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück*, Tübingen 1798, S. XLVI.

Johann Wolfgang Goethe: *Klassische Dramen: Iphigenie auf Tauris. Egmont. Torquato Tasso*, hg. von Dieter Borchmeyer unter Mitarbeit von Peter Huber, Frankfurt a. M. 2008.

Eduard Goldstücker: Vorwort, in: Karol Kállay (Hg.): *Franz Kafka und Prag*, Hannover 1996, S. 7–11.

Rüdiger Görner: ›Poetik‹ der Grenze, in: ders. und Suzanne Kirkbright (Hg.): *Nachdenken über Grenzen*, München 1999, S. 105–118.

Rüdiger Görner: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*, Göttingen 2001.

Rüdiger Görner: *Franz Kafkas akustische Welten*, Berlin und Boston 2019.

- Damianos Grammatikopoulos: Intermediale Schwellenmotive in Film- und Comic-Adaptionen von Kafkas *Das Schloß*, in: *The German Quarterly* 92.2 (2019), S. 128–147.
- Damianos Grammatikopoulos: Zwischen Schrift und Film: Franz Kafkas und Michael Hanekes *Das Schloß*, in: *Colloquia Germanica* 53.1 (2021), S. 19–40.
- Ruth V. Gross: Fallen Bridge, Fallen Women, Fallen Text, in: *The Literary Review* 26.4 (1983), S. 577–587.
- Roy Grundmann: Between Adorno and Lyotard. Michael Haneke's Aesthetic of Fragmentation, in: ders. (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester 2010, S. 371–419.
- Rainer Guldin: *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin 2006.
- Georg Guntermann: Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors, Tübingen 1991.
- Donald P. Haase: Kafka's *Der Jäger Gracchus*: Fragment or Figment of the Imagination?, in: *Modern Austrian Literature* 11.3–4 [Special Franz Kafka Issue] (1978), S. 319–332.
- Volker Hage: Der Dichter unserer Zukunft, in: *Der Spiegel* 40/2014, S. 116–124.
- Gerhard Härle und Felix Heizmann: »In bröckelndem Lehm festgebissen«. Franz Kafkas Studie *Die Brücke*: Bedeutungspotential und Perspektiven literarischen Lernens, Baltmannsweiler 2009.
- Peter Hasenberg: Im Medium der Einschränkungen. Eine Passage durch die Fernsehfilme von Michael Haneke, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, 2., erw. u. verb. Aufl., Marburg 2008, S. 363–389.
- Heiko Haumann: *Dracula. Leben und Legende*, München 2011.
- Anselm Haverkamp: Kafkas Pannen: Poetik des Landstreichens im dichtgemachten Text, in: Ludo Verbeeck u. a.: *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen 2007, S. 110–118.
- Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 19. Aufl., Tübingen 2006 [zuerst 1927].
- Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, Abt. I: *Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Bd. 7: *Vorträge und Aufsätze*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 2000.
- Richard Heinemann: The Bureaucrat as Nomad: The Search for Community in Kafka's *Beim Bau der chinesischen Mauer*, in: *Journal of The Kafka Society of America* 18.1 (1994), S. 21–29.
- Jutta Heinz: *Der kleine Ruinenbewohner*: Die Unmöglichkeit von Vorwürfen, in: Manfred Engel und Bernd Auerochs (Hg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010, S. 145–148 und S. 151 [Literatur].

Zitierte Werke

- Richard Heister: 100 Jahre Halleyscher Komet. Der Tag, an dem die Welt untergehen sollte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (18.05.2010), auf: www.faz.net [letzter Zugriff am 26.04.2024].
- Roger Hermes, Waltraud John, Hand-Gerd Koch und Anita Widera: Franz Kafka. Eine Chronik, Berlin 1999.
- Herodot: Geschichten und Geschichte, Buch 1–4, übersetzt von Walter Marg, Zürich und München 1973.
- Hans Helmut Hiebel: Franz Kafka: »Ein Landarzt«, München 1984.
- Walter Hinderer: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinsblase«. Anmerkungen zu einer komplizierten Verwandtschaft, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur, Göttingen 2006, S. 66–82.
- E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Ursula Segebrecht, Bd. 4: Die Serapions-Brüder, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a. M. 2001.
- Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze II: 1914–1924, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979.
- Deborah Holmes: Literature on the Small Screen: Michael Haneke's Television Adaptations of Josef [sic] Roth's *Die Rebellion* and Kafka's *Das Schloß*, in: Julian Preece, Frank Finlay und Ruth J. Owen (Hg.): New German Literature. Life-Writing and Dialogue with the Arts, Bern u. a. 2007, S. 107–122.
- Homer: Ilias. Odyssee, übers. von Johann Heinrich Voß, München 2002.
- Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 21. Aufl., Frankfurt a. M. 2013 [zuerst New York 1944].
- Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Darmstadt 1968.
- Harold A. Innis: The Bias of Communication. Second Edition with a new introduction by Alexander John Watson, Toronto, Buffalo und London 2008 [zuerst 1951].
- Bettina von Jagow: Der *Landarzt*-Band, in: dies. und Oliver Jahraus (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 504–517.
- Oliver Jahraus: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006.
- Oliver Jahraus: Kafka und der Film, in: Bettina von Jagow und ders. (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 224–236.
- Oliver Jahraus und Bettina von Jagow: Kafkas Tier- und Künstlergeschichten, in: dies. (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 530–552.
- Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus (Hg.): Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, Stuttgart 2002.

- Gustav Janouch: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erweiterte Neuauflage, 41.–50. Tausend, Frankfurt a. M. 1981 [zuerst 1968].
- Eric Jarosinski: Was ich *nicht* sehe. Zum offensichtlichen Unsichtbaren in Joseph Roths journalistischem Werk, in: Thomas Eicher (Hg.): Joseph Roth und die Reportage, Heidelberg 2010, S. 127–150.
- Lothar Jordan: Torbögen bei Goethe und Kleist, auf: <http://www.goethezeitportal.de> [eingestellt am 18.10.2010, letzter Zugriff am 26.04.2024].
- Klaus Kanzog: Das Betreten und Wiederverlassen des »anderen« Raums. Therapeutische Funktionen der »Grenzüberschreitung«, in: Hans Krahl und Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch, Kiel 2002, S. 15–33.
- Reinhard Kargl: Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm, Frankfurt a. M. u. a. 2006.
- David Keyworth: Troublesome Corpses. Vampires & Revenants. From Antiquity to the Present, Southend-on-Sea 2007.
- Andreas Kilcher: Geisterschrift. Kafkas Spiritismus, in: Caspar Battegay, Felix Christen und Wolfram Groddeck (Hg.): Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften, Göttingen 2010, S. 223–244.
- Andreas Kilcher unter Mitarbeit von Pavel Schmidt (Hg.): Franz Kafka. Die Zeichnungen. Mit Essays von Judith Butler und Andreas Kilcher, München 2021.
- Hans Kinkel: Aus einem Gespräch mit Erich Heckel, in: Das Kunstwerk 12.3 (1958–1959), S. 24/35.
- Sylke Kirschnick: Versuch, im Bodenlosen Platz zu nehmen – Zirzensische Transgressionen bei Franz Kafka, Else Lasker-Schüler und Thomas Mann, in: Carsten Gansel und Pawel Zimniak (Hg.): Störungen im Raum – Raum der Störungen, Heidelberg 2012, S. 155–182.
- Wolf Kittler: Der Turmbau zu Babel und das Schweigen der Sirenen: Über das Reden, das Schweigen, die Stimme und die Schrift in vier Texten von Franz Kafka, Erlangen 1985.
- Wolf Kittler und Gerhard Neumann (Hg.): Franz Kafka: Schriftverkehr, Freiburg i. Br. 1990.
- Wolf Kittler und Gerhard Neumann: Kafkas »Drucke zu Lebzeiten«. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung, in: dies. (Hg.): Franz Kafka: Schriftverkehr, Freiburg i. Br. 1990, S. 30–74.
- Malte Kleinwort: *Das Schloss* zwischen Buch und Handschrift, in: ders. und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 85–108.

- Heinrich von Kleist: Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt, Bd. 5: Briefe, bearbeitet von Georg Minde-Pouet, Leipzig und Wien o.J. [ca. 1904].
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II.5: Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik, hg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1997.
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II.7: Berliner Abendblätter I, hg. von dens., Basel und Frankfurt a.M. 1997.
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. IV.1: Briefe 1. März 1793–April 1801, hg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß, Basel und Frankfurt a.M. 1996.
- Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band, hg. von Helmut Sembdner, München 2001.
- Sandra Kluwe: »Der kleine Ruinenbewohner«. Antizipation des Widerspruchs als psychopathologisches Symptom und literarische Bewältigungsmethode bei Franz Kafka, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60 (2016), S. 423–452.
- Stefanie Knauß: Vom Fremdsein, der Befremdlichkeit und der Einsamkeit. *Das Schloss* von Michael Haneke, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft, 2., erw. u. verb. Aufl., Marburg 2008, S. 297–318.
- Hans-Gerd Koch: Nachbemerkung, in: Franz Kafka: Tagebücher. 1909–1923. Fassung der Handschrift, Frankfurt a.M. 1997, S. 832–847.
- Clayton Koelb: The Turn of the Trope: Kafka's »Die Brücke«, in: *Modern Austrian Literature* 22.1 (1989), S. 57–70.
- Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a.M. 1990.
- Siegfried Kracauer: Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931, Frankfurt a.M. 1990.
- Siegfried Kracauer: Schriften, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.3: Aufsätze 1932–1965, Frankfurt a.M. 1990.
- Siegfried Kracauer: Werke, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd. 3: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Mit einem Anhang »Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films, hg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl, Frankfurt a.M. 2005 [zuerst engl. 1960].
- Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008.

- Detlef Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens, 2., verb. Aufl., Bodenheim 1998 [zuerst Frankfurt a. M. 1989].
- Detlef Kremer: Ein Landarzt, in: Michael Müller (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen, durchges. u. erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 197–214.
- Marianne Krock: Oberflächen- und Tiefenschicht im Werke Kafkas. Der Jäger Gracchus als Schlüsselfigur, Marburg 1974.
- Kurt Krolop und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag, 24.–27. November 1992, Berlin und New York 1994.
- Achim Küpper: Übergang als Grenzerfahrung: Arthur Schnitzler. Wasser, Brücke und Insel in drei Erzählungen vom Jahrhundertende (mit einem Blick auf die Kunst um 1900), in: Sprachkunst 39.2 (2008), S. 219–249.
- Achim Küpper: »Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E. T.A. Hoffmanns, Berlin 2010.
- Achim Küpper: Figurationen zwischen Eis und Wüste – Textgebiete bei Franz Kafka. Von Vampiren und anderen Kreaturen aus der Zwischenzone, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60 (2016), S. 453–478.
- Achim Küpper: Franz Kafka, die Schrift und das Nomadische, in: Csaba Földes und Detlef Haberland (Hg.): Nahe Ferne – ferne Nähe. Zentrum und Peripherie in der deutschsprachigen Literatur, Kunst und Philosophie, Tübingen 2017, S. 85–102.
- Achim Küpper: Jürgen Daiber, *Franz Kafka und der Lärm. Klanglandschaften der frühen Moderne*, in: Arbitrium 35.1 (2017), S. 117–119.
- Achim Küpper: Klang und Klangentzug als Schriftverfahren: Zum Verhältnis von Sehen und Hören in Kafkas Texten. Mit einer optisch-akustischen Lektüre von Kleists *Bettelweib von Locarno* und einer Statistik der Sinneswahrnehmungen in Kafkas *Gesammelten Werken*, in: Steffen Höhne und Alice Stašková (Hg.): Franz Kafka und die Musik, Köln, Weimar und Wien 2018, S. 91–116.
- Achim Küpper: Der Zirkus als interkulturelles und poetologisches Modell bei Kafka. Von akrobatischen Schreibübungen, einer Artistik in der Schwebel und sechs Variationen über die »Erziehung«, in: Steffen Höhne und Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext, Köln, Weimar und Wien 2019, S. 211–228.
- Achim Küpper: Vom Schreiben in die Tiefe. Ein Rundgang über Brücken, Ströme und Abgründe im Werk Franz Kafkas, in: Dieter Heimböckel, Steffen Höhne und Manfred Weinberg (Hg.): Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne, Köln, Weimar und Wien 2022, S. 19–45.
- Achim Küpper: Die Ankunft. Verortungsversuche im Kontext des literarischen und medienkulturellen Kanons. Mit Eingangslektüren von Thomas Mann bis V.S. Naipaul und einem Vorstoß zu den Grenzen der Kanonkonstruktion, in: ders. und Barbara Mariacher (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kul-

Zitierte Werke

- tur und Medien (= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65), Würzburg 2023, S. 11–29.
- Achim Küpper: Die Wiederkehr des Fremden. Szenarien der Ankunft bei Franz Kafka mit Bezug auf einen Topos in Literatur und Film von den Brüdern Lumière bis zur Gegenwart, in: ders. und Barbara Mariacher (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kultur und Medien (= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65), Würzburg 2023, S. 111–131.
- Achim Küpper: Theorie des Nomadischen. Medien – Kultur – Literatur, Freiburg i. Br. 2024.
- Achim Küpper: Signaturen des Nomadischen in der Gegenwart. Das Werk von Christoph Ransmayr im medialen Zusammenhang, Freiburg i. Br. 2024.
- Achim Küpper und Barbara Mariacher (Hg.): Die Ankunft. Verortungen in Literatur, Kultur und Medien (= Deutsche Chronik – Organ für europäische Kulturbeziehungen 65), Würzburg 2023.
- Peter Küpper: »Der Schlag ans Hoftor«, in: Jattie Enklaar und ders. (Hg.): Kafka-Kolloquium. Utrecht, Mai 1984 (= Duitse Kroniek [Deutsche Chronik] 35.3–4), Amsterdam 1984, S. 24–30.
- Gerhard Kurz: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980.
- Gerhard Kurz: Meinungen zur Schrift. Zur Exegese der Legende »Vor dem Gesetz« im Roman »Der Prozeß«, in: Karl Erich Grözinger, Stéphane Mosès und Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Franz Kafka und das Judentum, Frankfurt a. M. 1987, S. 209–223.
- Heinz Ladendorf: Kafka und die Kunstgeschichte [I], in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 23 (1961), S. 293–326.
- Heinz Ladendorf: Kafka und die Kunstgeschichte II, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 25 (1963), S. 227–262.
- Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, 9. unver. Aufl., Stuttgart und Weimar 2004 [zuerst 1955].
- Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.
- Michael G. Levine: Of Big Ears and Bondage: Benjamin, Kafka, and the Static of the Sirens, in: The German Quarterly 87.2 (2014), S. 196–215.
- Davor Löffler: Generative Realitäten I. Die Technologische Zivilisation als neue Achsenzeit und Zivilisationsstufe. Eine Anthropologie des 21. Jahrhunderts, Weilerswist 2019.
- Ulrike Lorenz: Brücke, Köln 2019.

- Jurij M. Lotman: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, aus dem Russischen von Christiane Böhler-Auras, Frankfurt a. M. 1977.
- Marc Lucht und Donna Yarri (Hg.): Kafka's Creatures. Animals, Hybrids, and Other Fantastic Beings, Lanham 2010.
- Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, 9. Aufl., Frankfurt a. M. 2017 [zuerst 1995].
- Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1998 [zuerst 1997].
- John Margetts: Satzsyntaktisches Spiel mit der Sprache: Zu Franz Kafkas »Auf der Galerie«, in: Colloquia Germanica 4 (1970), S. 76–82.
- Benjamin Marius und Oliver Jahraus: Systemtheorie und Dekonstruktion. Die Supertheorien Niklas Luhmanns und Jacques Derridas im Vergleich, Siegen 1997.
- Andreas Mauz: Draussen vor dem Gesetz. Marginalien zur Raumsemantik in Kafkas Türhüter-Parabel, in: Hermeneutische Blätter 9.1 (2003), S. 48–60.
- Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man, London 1964.
- Gerhard Meisel: Türen. Zu Texten von Franz Kafka, in: Manfred Voigts (Hg.): Franz Kafka »Vor dem Gesetz«. Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994, S. 45–77.
- Bettine Menke: Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000.
- Bettine Menke: Kafkas Labyrinth, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 33–65.
- Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999.
- Josef Hermann Mense: Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas, Frankfurt a. M. u. a. 1978.
- Dietmar Mieth: Die Einheit von Vita activa und Vita contemplativa in den deutschen Predigten und Traktaten Meister Eckharts und bei Johannes Tauler. Untersuchungen zur Struktur des christlichen Lebens, Regensburg 1969.
- Dietmar Mieth: Gotteserfahrung und Weg in die Welt oder: Die Einheit von Vita Contemplativa und Vita Activa, in: ders. (Hg., Einl. und z. T. Übers.): Meister Eckhart, Olten und Freiburg i. Br. 1979, S. 52–64.
- Franco Moretti: Distant Reading, London und New York 2013.
- Inka Müller-Bach: »Ankommende Erregungsgrößen«. Zur Einführung, in: Aage A. Hansen-Löve, Annegret Heitmann und dies. (Hg.): Ankünfte. An der Epochen-schwelle um 1900 (= Anfänge 2), München 2009, S. 9–18.

Zitierte Werke

- Jurij Murašov: Das unheimliche Auge der Schrift. Zur Mediologie des literarischen Erzählens in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts (Gogol', Tolstoj, Šklovskij), in: *Poetica* 46.1–2 (2014), S. 239–275.
- Barry Murnane: »Verkehr mit Gespenstern«. *Gothic* und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008.
- Barry Murnane: Ungeheure Arbeiter. Moderne Monstrosität am Beispiel von Gregor Samsa, in: Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle (Hg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, Würzburg 2009, S. 289–307.
- Bert Nagel: *Kafka und Goethe. Stufen der Wandlung von der Klassik zur Moderne*, Berlin 1977.
- Bert Nagel: *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, München 1983.
- Rainer Nägele: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Versuch einer Interpretation zu Kafkas »Der Jäger Gracchus«, in: *The German Quarterly* 47.1 (1974), S. 60–72.
- Rainer Nägele: Schloß ohne Schluß. Kafka, Benjamin und kein Ende, in: ders.: *Lesarten der Moderne. Essays*, Eggingen 1998 [zuerst 1990], S. 149–175.
- Marek Nekula: Prager Brücken und der nationale Diskurs in Böhmen, in: *Brücken N.F.* 12 (2004), S. 163–186.
- Gerhard Neumann: Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »Gleitendes Paradox«, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1968], S. 355–401.
- Gerhard Neumann: Die Arbeit im Alchimistengäßchen (1916–1917), in: Hartmut Binder (Hg.): *Kafka-Handbuch*. In zwei Bänden, Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart 1979, S. 313–350.
- Gerhard Neumann: *Franz Kafka: »Das Urteil«*. Text, Materialien, Kommentar, München und Wien 1981.
- Gerhard Neumann: Der verschleppte Prozeß. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1982], S. 76–98.
- Gerhard Neumann: Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas *Landarzt*-Band, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1982], S. 99–123.
- Gerhard Neumann: »Nachrichten vom »Pontus««. Das Problem der Kunst im Werk Franz Kafkas, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1985], S. 537–577.
- Gerhard Neumann: *Kafka und die Musik*, in: ders.: *Kafka-Lektüren*, Berlin und Boston 2013 [zuerst 1987], S. 457–466.

- Gerhard Neumann: »Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt«. Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie, in: ders.: Kafka-Lektüren, Berlin und Boston 2013 [zuerst 2002], S. 124–155.
- Gerhard Neumann: »Eine höhere Art der Beobachtung«. Wahrnehmung und Medialität in Kafkas Tagebüchern, in: ders.: Kafka-Lektüren, Berlin und Boston 2013 [zuerst 2002], S. 511–536.
- Gerhard Neumann: Kafka und Goethe, in: Manfred Engel und Dieter Lamping (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur, Göttingen 2006, S. 48–65.
- Gerhard Neumann: Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf der Grenze zwischen Schrift und Bild, in: Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hg.): Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 161–186.
- Gerhard Neumann: Kafkas Architekturen – *Das Schloss*, in: Malte Kleinwort und Joseph Vogl (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 197–217.
- Gerhard Neumann: »War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?« Mythen des Musikalischen bei Franz Kafka, in: Steffen Höhne und Alice Stašková (Hg.): Franz Kafka und die Musik, Köln, Weimar und Wien 2018, S. 11–34.
- Harald Neumeyer: »Das ist alles was ich Ihnen zu sagen habe«. Von der Selbstverleugnung der Beamten und der Undurchsichtigkeit der Behörde. Franz Kafkas *Das Schloß* und die Bürokratie-Debatte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 60 (2016), S. 479–500.
- Harald Neumeyer und Wilko Steffens (Hg.): Kafkas *Betrachtung* (= Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 1), Würzburg 2013.
- Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Bd. 4: Also sprach Zarathustra I–IV, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuauflage, München 1999 [zuerst 1883–1885].
- Eckart Pastor und Robert Leroy: Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists »Betitelweib von Locarno«, in: *Études Germaniques* 34 (1979), S. 164–175.
- Jan Louis Perkowski: *Vampire Lore. From the Writings of Jan Louis Perkowski*, Bloomington 2006.
- Heinz Politzer: Franz Kafka, der Künstler, Frankfurt a. M. 1965.
- Heinz Politzer: Zwei kaiserliche Botschaften. Zu den Texten von Hofmannsthal und Kafka, in: *Modern Austrian Literature* 11.3–4 [Special Franz Kafka Issue] (1978), S. 105–122.
- Brian Price: *Bureaucracy and Visual Style*, in: Roy Grundmann (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*, Chichester 2010, S. 301–320.

Zitierte Werke

- Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Paris 1927.
- Claudine Raboin: Die Gestalten an der Grenze. Zu den Erzählungen und Fragmenten 1916–1918, in: Claude David (Hg.): *Franz Kafka. Themen und Probleme*, Göttingen 1980, S. 121–135.
- Marie Rakušanová und Nicholas Sawicki (Hg.): *Through the Eyes of Franz Kafka. Between Image and Language* [Ausstellungskatalog], Pilsen 2024.
- Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Frankfurt a. M. 1991 [zuerst 1988].
- Christoph Ransmayr: *Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen*, Frankfurt a. M. 2003.
- Christoph Ransmayr: *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Frankfurt a. M. 2012.
- Christoph Ransmayr: *Cox oder Der Lauf der Zeit. Roman*, Frankfurt a. M. 2016.
- Bert Rebhandl: Kleine Mythologie des Schwarzfilms, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher und Franz Grabner (Hg.): *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, 2., erw. u. verb. Aufl., Marburg 2008, S. 45–52.
- Roland Reuß: ~~Lesen, was gestrichen wurde~~. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe, in: *Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Einleitung*, hg. von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und K[arl] D[ietrich] Wolff, Frankfurt a. M. und Basel 1995, S. 9–24.
- Roland Reuß: Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Eine Einführung, in: *Franz Kafka-Heft 5* (2006), S. 3–26.
- Wiebrecht Ries: *Transzendenz als Terror. Eine religionsphilosophische Studie über Franz Kafka*, Heidelberg 1977.
- Wiebrecht Ries: *Nietzsche/Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne*, Freiburg i. Br. und München 2007.
- Jacques Rittaud-Hutinet: *Le cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs. Préface de Paul Génard*, Seyssel 1985.
- Na'ama Rokem: Zionism before the Law: The Politics of Representation in Herzl and Kafka, in: *The Germanic Review* 83.4 (2008), S. 321–342.
- Hubert Roland: *Magischer Realismus und Geschichtsbewusstsein in der deutschsprachigen Literatur*, Würzburg 2021.
- Johannes Roskothen: Bodenlosigkeit. Überlegungen zu Kafkas Erzählung »Der Kübelreiter«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 29 (1996), S. 29–33.
- Christopher Rowe: *Michael Haneke. The Intermedial Void*, Evanston 2017.
- Claudio Rozzoni: *Perspectival Truth: Michael Haneke's »The Castle« and the Fragmentation of the Real*, in: *Lebenswelt* 16 (2020), S. 78–107.

- Patrick Sahle: Digitale Editionstechniken, in: Martin Gasteiner und Peter Haber (Hg.): *Digitale Arbeitstechniken für Geistes- und Kulturwissenschaften*, Wien, Köln und Weimar 2010, S. 231–249.
- Harald Salfellner: *Franz Kafka und Prag*, 3., stark erw. u. überarb. Ausgabe, Prag 1998.
- Eberhard Saueremann: Kafkas Roman *Das Schloß* in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Haneke, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, Würzburg 2008, S. 215–238.
- Armin Schäfer: *Ankunft in Amerika. Vignette für J. V.*, in: Ute Holl, Claus Pias und Burkhardt Wolf (Hg.): *Gespenster des Wissens. Für Joseph Vogl*, Zürich und Berlin 2017, S. 307–311.
- Christian Schärf: *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen 2000.
- Hans Jürgen Scheuer, Justus von Hartlieb, Christina Salmen und Georg Höfner (Hg.): *Kafkas Betrachtung. Lektüren*, Frankfurt a. M. u. a. 2003.
- Sabine Schindler: *Der Kübelreiter*, in: Michael Müller (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, durchges. u. erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 233–252.
- Alexander Schlicker: Ein (Fernseh)Auteur und seine Blickregime: Zu Formen impliziter Filmtheorie und Autorkonstruktion in Hanekes Verfilmung von Kafkas Romanfragment *Das Schloss*, in: *Medienobservationen* (30.01.2013), auf: www.medienobservationen.lmu.de [letzter Zugriff am 26.04.2024], S. 1–22.
- Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt a. M. 1987.
- Jochen Schmidt: Kafkas hermetische Prosaminiatur *Der Schlag ans Hoftor*, in: Hans-Günther Schwarz, Christiane von Stutterheim und Franz Loquai (Hg.): *Fenster zur Welt: Deutsch als Fremdsprachenphilologie. Festschrift für Friedrich Strack zum 65. Geburtstag von seinen Freunden und Kollegen*, München 2004, S. 381–392.
- Monika Schmitz-Emans: Die Wüste als poetologisches Gleichnis: Beispiele, Aspekte, Ausblicke, in: Uwe Lindemann und dies. (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg 2000, S. 127–151.
- Monika Schmitz-Emans: *Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung*, München 2010.
- Marlene Schnelle-Schneyder: Die Stillen Bilder als Schule des Sehens. Die Entwicklung der Photographie im Kontext von Kunst und visueller Wahrnehmung, in: Michael Hauskeller (Hg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Kusterdingen 2003, S. 329–348.
- Ingeborg Scholz: Die Thematik von Schuld und Strafe in Kafkas Erzählung »Der Schlag ans Hoftor«, in: *Literatur für Leser* 4.3 (1981), S. 150–155.

Zitierte Werke

- Franziska Schöbler: Das Ende des Subjekts: Goethes *Lehrjahre* und Kafkas *Schloß*, in: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein und dies. (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses*. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal, Heidelberg 2008, S. 151–163.
- Susanne Schubert: *Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten*, Frankfurt a.M. u.a. 1997.
- Annette Schütterle: *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozeß als »System des Teilbaues«*, Freiburg i.Br. 2002.
- Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*, Frankfurt a.M. 1981.
- W.G. Sebald: *The Undiscover'd Country: The Death Motif in Kafka's Castle*, in: *Journal of European Studies* 2 (1972), S. 22–34.
- Hans Rainer Sepp: *Auf der Schwelle. Erlebnisebenen in Kafkas Vor dem Gesetz*, in: Benjamin Kaiser und Hilmar Schmiedl-Neuburg (Hg.): *Philosophie und Literatur*, Nordhausen 2019, S. 259–273.
- Michel Serres: *Feux et signaux de brume*. Zola, Paris 1975.
- Galili Shahaar: *Der Erzähler auf der Galerie. Franz Kafka und die dramaturgische Figur*, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003), S. 517–533.
- Georg Simmel: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 12: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. I, hg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a.M. 2001.
- Sophokles: *Antigone*. Tragödie, übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955.
- Sophokles: *Elektra*, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Schadewaldt, Lizenzausgabe, Stuttgart 1969.
- Sophokles: *König Ödipus*, Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 2002.
- Blake Lee Spahr: *Kafka's »Auf der Galerie«*. A Stylistic Analysis, in: *The German Quarterly* 33 (1960), S. 211–215.
- Blake Lee Spahr: *Franz Kafka: The Bridge and the Abyss*, in: *Modern Fiction Studies* 8.1 (1962), S. 3–15.
- Reiner Stach: *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 2008.
- Ulrich Stadler: *»Aufbauende Zerstörung der Welt«*. Kafkas poetische Prosa und die kubistischen Arbeiten Picassos, in: Dieter Heimböckel, Steffen Höhne und Manfred Weinberg (Hg.): *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne*, Köln, Weimar und Wien 2022, S. 93–117.
- Holger Steinmann: *»Vor dem Gitter hörte es nicht auf.«* Zur Konstituierung und Suspendierung von Innen und Außen in Franz Kafkas *Betrachtung*, in: Harald

- Neumeyer und Wilko Steffens (Hg.): Kafkas *Betrachtung* (= Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft 1), Würzburg 2013, S. 287–293.
- Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham und London 2003.
- Ilse-Marleen Stoessel: Dohle[n]sprache. Weitere Fragen an Odradek, in: Olaf Münzberg und Lorenz Wilkens (Hg.): *Aufmerksamkeit*. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1979, S. 563–574.
- Bram Stoker: *Dracula*, Westminster 1897.
- Bram Stoker: *Dracula*. Ein Vampyr-Roman, Deutsch von Heinz Widtmann, Leipzig 1908.
- Herbert Tauber: *Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke*, Zürich und New York 1941.
- Yoko Tawada: Claude Lévi-Strauss und der japanische Hase, in: dies.: *akzentfrei*, 2. Aufl., Tübingen 2017 [zuerst 2013, erste Buchaufl. 2016], S. 135–140.
- Roger Thiel: Brücken-Reflexionen. Zum Problem des Übergangs bei Simmel, Nietzsche, Heidegger und Kafka, in: Rüdiger Görner und Suzanne Kirkbright (Hg.): *Nachdenken über Grenzen*, München 1999, S. 83–103.
- Tony Thorne: *Children of the Night. Of Vampires and Vampirism*, London 1999.
- Jens Tismar: Kafkas »Schakale und Araber« im zionistischen Kontext betrachtet, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 19 (1975), S. 306–323.
- Rochelle Tobias: *A Doctor's Odyssey: Sickness and Health in Kafka's »Ein Landarzt«*, in: *The Germanic Review* 75 (2000), S. 120–131.
- Ferdinand Tönnies: Gesamtausgabe, im Auftrag der Ferdinand-Tönnies-Gesellschaft hg. von Lars Clausen, Alexander Deichsel, Cornelius Bickel, Carsten Schlüter-Knauer, Uwe Carstens und Dieter Haselbach, Bd. 2: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, hg. von Bettina Clausen und Dieter Haselbach, Berlin und Boston 2019.
- Horst Turk: »betrügen ... ohne Betrug«. Das Problem der literarischen Legitimation am Beispiel Kafkas, in: Friedrich A. Kittler und ders. (Hg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt a.M. 1977, S. 381–407.
- Arnold van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passage)*, aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, mit einem Nachwort von ders., Frankfurt a.M., New York und Paris 1986 [zuerst 1909].
- Larry Vaughan: *Franz Kafka's Eine kaiserliche Botschaft* through an Hasidic Prism, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F.* 51 (2001), S. 151–158.
- Ludo Verbeeck: Auswandern – Unnütze Prolegomena zu Kafkas *Schloß*, in: ders. u. a.: *Schloß-Geschichten. Zu Kafkas drittem Romanplan – eine Diskussion*, Eggingen 2007, S. 11–64.

Zitierte Werke

- Joseph Vogl: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990.
- Joseph Vogl: Medien-Werden: Galileis Fernrohr, in: Lorenz Engell und ders. (Hg.): Mediale Historiographien (= Archiv für Mediengeschichte 1), Weimar 2001, S. 115–123.
- Joseph Vogl: Am Schlossberg, in: Malte Kleinwort und ders. (Hg.): »Schloss«-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment, Bielefeld 2013, S. 23–32.
- Klaus Wagenbach: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883–1912, Neuausgabe, Berlin 2006 [zuerst 1958].
- Benno Wagner: »Sprechen kann man mit den Nomaden nicht«. Sprache, Gesetz und Verwaltung bei Otto Bauer und Franz Kafka, in: Marek Nekula, Ingrid Fleischmann und Albrecht Greule (Hg.): Franz Kafka im sprachnationalen Kontext seiner Zeit. Sprache und nationale Identität in öffentlichen Institutionen der böhmischen Länder, Köln, Weimar und Wien 2007, S. 109–128.
- Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, Frankfurt a. M. 1997.
- Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a. M. 2006.
- Martin Walser: Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka, Frankfurt a. M. 1992 [zuerst München 1961].
- Thomas Wegmann: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 20 (2010), S. 563–582.
- Thomas Welt: Vita contemplativa, in: Peter Prechtl und Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen, 3., erw. u. akt. Aufl., Stuttgart 2008 [zuerst 1996], S. 661 f.
- Norbert Wolf: Caspar David Friedrich 1774–1840. Der Maler der Stille, Köln 2017.
- Norbert Christian Wolf: Anklänge und Ansichten, »High« gegen »Low«. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosa »Auf der Galerie«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 246–280.
- Alfred Wolfenstein: Jüdisches Wesen und neue Dichtung, Berlin 1922.
- Suzanne Wolkenfeld: Psychological Disintegration in Kafka's »A Fratricide« and »An Old Manuscript«, in: Studies in Short Fiction 13 (1976), S. 25–29.
- Hans Dieter Zimmermann: Kafka für Fortgeschrittene, München 2004.
- Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino, Berlin 2017.
- Klaus Zobel: Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa, 2. Aufl., Paderborn u. a. 1990 [zuerst 1985].

Abbildungsnachweise

- S. 36, Abb. 1: Hans Christian Genelli: Das Theater zu Athen, hinsichtlich auf Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt erläutert. Mit vier großen Kupfertafeln, Berlin und Leipzig 1818, nach S. 301, dort Tafel I, gemeinfrei.
- S. 40, Abb. 2: Richard Bohn: Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Mit XXI Tafeln, Berlin und Stuttgart 1882, S. 41, dort Tafel I, gemeinfrei.
- S. 41, Abb. 3: Ebd., S. 45, dort Tafel III, gemeinfrei.
- S. 45, Abb. 4: Johann Wolfgang Goethe (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, nach S. 127, gemeinfrei.
- S. 47, Abb. 5: Heinrich von Kleist: Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt, Bd. 5: Briefe, bearbeitet von Georg Minde-Pouet, Leipzig und Wien o.J. [ca. 1904], S. 456, gemeinfrei.
- S. 158, Abb. 6: akg-images/Archiv K. Wagenbach.
- S. 166, Abb. 7: The Art Institute of Chicago, <https://www.artic.edu>, gemeinfrei (CC0).
- S. 167, Abb. 8: <https://commons.wikimedia.org>, gemeinfrei.
- S. 168, Abb. 9: <https://commons.wikimedia.org>, gemeinfrei.
- S. 187, Abb. 10: Johann Wolfgang Goethe (Hg.): Propyläen. Eine periodische Schrift. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, nach S. 127, gemeinfrei.
- S. 194, Abb. 11: »Plan d. Königl. Hauptstadt Prag und der Vororten. Gezeichnet v. Dir. Jos. Brož. Masstab: 1:20000. Verlag des böhm. Landesverbandes für Fremdenverkehr im Königreiche Böhmen. V. Neubert, Prag – Smichow«, Discussmedia, www.discusmedia.com.
- S. 201, Abb. 12: akg-images.

Im Spannungsfeld von Schrift und Medialität
gewinnt das Schaffen Franz Kafkas eine
gleichermaßen profunde wie paradoxe Dynamik:

Zwischen Schreibprozess und Schriftprodukt entsteht eine im doppelten Sinne ›anhaltende‹ Bewegung, indem bereits Bestehendes und schriftlich Festgehaltenes durch Bezugnahmen auf eigene wie fremde Texte und Medien immer wieder von Neuem aufgegriffen wird. Diesem Zusammenhang ist das vorliegende Buch gewidmet, das ein Jahrhundert nach Kafkas Tod die unverminderte Aktualität seines Werks betont.

Im Fokus stehen zentrale Schlüsseltexte eines der wichtigsten Werke der Weltliteratur: von den großen Romanen über die vielfältigen Erzählungen und Kurzprosaformen aus sämtlichen Schaffensphasen bis hin zu Kafkas autobiografischem Schreiben in seinen Briefen und Tagebüchern.

Unter dem Aspekt von Schrift und Medialität werden dabei sowohl Beziehungen der literarischen Texte zu anderen visuellen bzw. auditiven Medien wie Bild- und Klangelementen oder Filmen als auch die Medialität der Schrift an sich verhandelt, ergänzt etwa um die verwendeten Materialien wie Papier, Bleistift oder Federhalter und ihre Relevanz für ein existenzielles, als Lebensprojekt angelegtes Schreibprogramm.

www.etk-muenchen.de

ISBN 978-3-68930-002-9



9 783689 300029