

# In Kafkas Kopf. Literarische Imagination und schriftstellerisches Verfahren

Peter-André Alt

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.11

## 1. Einleitung

Kafka ringt zeitlebens um das richtige, das widerstandslose, magische Schreiben, das sich als fließender Prozess ohne Angst vor dem Scheitern und ohne störende Unterbrechung erfahren lässt. Die primäre Hürde, die es hier zu überwinden gilt, ist die Angst vor dem Beginnen, die Fundamentalfurcht des Schriftstellers vor dem ersten Satz. «Anfang jeder Novelle lächerlich», vermerkt Kafka dazu am 19. Dezember 1914 in seinem Tagebuch. «Es erscheint hoffnungslos, daß dieser neue noch unfertige überall empfindliche Organismus in der fertigen Organisation der Welt sich wird erhalten können, die wie jede fertige Organisation danach strebt sich abzuschließen»<sup>1</sup>. Der Beginn birgt die Gefahr des Scheiterns, weil er im Unterschied zum schon Vollendeten wie ein fragiles Konstrukt ohne Lebenskraft wirkt. Auf den ersten Satz scheint zuzutreffen, was Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) über die Paradoxie der Schöpfungsgeschichte schrieb: «Also kann zwar in der Welt manche Reihe der Dinge anfangen, die Welt selber aber kann keinen Anfang haben»<sup>2</sup>. Die Suche nach dem ersten Satz erscheint, wie Kafka schreibt, «lächerlich», weil sie vom Bewusstsein beherrscht wird, dass es nur das Fertige oder das Unfertige, jedoch keine Verbindung dazwischen und keinen Weg vom Bruchstück zum Ganzen gibt. Der Schriftsteller wandelt sich dergestalt zum Sisyphos, der, was er tut, nie vollenden kann und im ewigen Beginnen feststeckt. «Das Unglück eines fortwährenden Anfangs», so formuliert das Tagebuch am 16. Oktober 1921, bestehe vor allem darin, dass man nicht vorwärtskomme, in Stockungen verharre und sich selbst über das Provisorische des eigenen Tuns täusche<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> 19. [Dezember 1914], in KKAT, S. 710-711: 711.

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), in ders., *Werkausgabe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, Bd. III-IV, S. 415.

<sup>3</sup> 16. Oktober 1921, in KKAT, S. 863-864: 863. Dazu passt der Werkstattcharakter der literarischen Produktion, wie ihn Andreas Kilcher anhand des Kafkaschen

Als Schriftsteller versucht Kafka der Furcht vor dem ersten Satz entgegenzuarbeiten, indem er sich über die Mühen des Anfangs betrügt. Sein Schreiben ist der fortwährende Versuch, gleitend in Erzählungen einzutreten, ohne damit ein Ziel, ein Projekt oder eine Aufgabe zu verbinden<sup>4</sup>. Dabei nutzt er sein Tagebuch als Übungsraum für Erzählanfänge, die sich aus zersplitterten Wahrnehmungs- und Erinnerungsresten, Tag- und Nachträumen, Phantasien und Vorstellungsbildern speisen. Der erste Satz, so weiß Kafka, gelingt nur, wenn er nicht von der Last der folgenden Geschichte erstickt wird, in die er womöglich einleitet. Er muss die Frucht eines automatischen, widerstandsfreien Schreibens sein, das über sich nichts weiß und frei bleibt von der Erwartung, dass aus ihm etwas folge. Das Gegenstück zu diesem Verfahren liefert der Vorschlag Jean Pauls, der in seinem *Hesperus*-Roman (1795) zu einer Vorabproduktion von Anfängen auf Vorrat rät, damit sie dann je nach Bedarf verwendet werden können – ein Verfahren, das Arno Schmidt später wiederholen wird<sup>5</sup>. Für technische Lösungen wie die Jean Pauls hat Kafka wenig übrig, weil er das Schreiben als stets neu zu vollziehenden imaginativen Akt begreift.

Die zweite Herausforderung, die Kafka überwinden muss, um zum gelingenden Schreiben zu finden, bildet das Risiko der Unterbrechung. Kafka beginnt seine Manuskripte zumeist ohne detaillierte Vorbereitung, und Ordnung ist ihm, der sonst höchst pedantisch sein konnte, in diesem Punkt durchaus fremd. Die Logik geplanter literarischer Projekte und die minuziöse Vorbereitung der Arbeitsprozesse, wie wir ihr bei Hofmannsthal und Thomas Mann exemplarisch begegnen, stellt das Gegenstück zu Kafkas Produktionsweise dar. Nicht die ökonomische Selbstbegrenzung des kreativen Akts, die Schreibbeginn und Schreibunterbrechung rituell festlegt, sondern die spontane Niederschrift bleibt für Kafka charakteristisch. Zu ihr gehört der stets neu unternommene Versuch, Texte gemäß der Genese des *Urteils* Ende September 1912 in einem Stück unter größter Konzentration zu Ende zu führen. Charakteristisch für diesen Arbeitstypus ist auch, dass Kafka keine Gliederungsskizzen und Konzepte anzufertigen pflegt, weil die literarische Erfindung aus einem spontanen Spiel der Assoziationen resultieren muss. Das Ideal eines widerstandslosen Schreibstroms wird jedoch erkaufte mit der panischen Furcht vor Unterbrechungen, die, anders als bei Thomas Mann, keine organischen Elemente der selbst-

Schreibritschs analysiert hat. Andreas Kilcher, *Kafkas Werkstatt. Der Schriftsteller bei der Arbeit*, C.H. Beck, München 2024, S. 38 ff.

<sup>4</sup> Vgl. *Vom Schreiben I: Das weiße Blatt oder Wie anfangen?*, hrsg. v. Friedrich Pfäfflin, «Marbacher Magazin», 68 (1994), S. 33.

<sup>5</sup> Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundsposttage. Eine Lebensbeschreibung* (1795), in ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, Hanser, München 1959 ff., Bd. I.1, S. 1006.

verordneten Arbeitsstrategie bilden, sondern sich zu massiven Störungen der Produktivität auswachsen. Ein «vollständiges Stocken der Arbeit», ist dann zu konstatieren; und: «Ich bin an der endgiltigen Grenze, vor der ich vielleicht wieder Jahre lang sitzen soll, um dann vielleicht wieder eine neue, wieder unfertig bleibende Geschichte anzufangen»<sup>6</sup>. Zeitlebens versucht Kafka, solchen Unterbrechungen mit dem Effekt des Verstummens zu begegnen, indem er zu Strategien greift, die den Einstieg in ein leichtes, angstfreies Beginnen und die Förderung des Schreibstroms gleichermaßen ermöglichen.

## 2. Das Material der Realität: Sehen und Zusehen

Kafkas poetische Imagination speist sich aus Ansichten der Wirklichkeit, aus Impressionen des Flaneurs und urbanen Voyeurs, aus Sinneseindrücken und Observationen. Dass auch die Literatur selbst in diese Imaginationen einwandert, versteht sich von selbst. Jedoch spielt sie eine weitaus geringere Rolle für Kafkas Phantasie als die alltäglichen Bilderwelten, die seine Arbeiten inspirieren. Zahlreiche seiner Texte entstehen aus Beobachtungen des Alltags, die sich im Schreibprozess zum Material der Fiktion formen. Eindrucksvoll sind die Beispiele für genaue Observationen der Wirklichkeit in den seit 1909 geführten Tagebüchern, die sich dann vor allem in den Etüden der *Betrachtung* poetisch manifestieren<sup>7</sup>. Zum Objekt des Journalautors werden Möbel, Zimmerbeleuchtung, Dekors, Teppiche, Wände, ebenso Impressionen beim Spazierengehen, Vorüberlaufende, Straßenbahnen, Automobile oder auch die Auftritte der chassidischen Schauspieler im Jiddischen Theater und die französischen sowie italienischen Reiseimpressionen der Jahre 1911 und 1912. Einen großen Stellenwert gewinnen physiognomische Beschreibungen anhand von Eindrücken, die Kafka auf der Gasse, in der Elektrischen, im Theater oder auf Reisen sammelt. Sie weiten sich zu Übungen, in denen das literarisch Mögliche erprobt und, bisweilen ins Manieristische spielend, experimentell entfaltet wird. So heißt es über Maximilian Harden: «Ein wie bei einer Puppe aufgenagelter kurzer Frack. Fast angestrengt ernsthaftes Gesicht, einmal einer alten Dame, einmal Napoleon ähnlich»<sup>8</sup>. Alltagsbeobachtungen und flüchtige Impressionen

<sup>6</sup> [Oktober 1914], in KKAT, S. 681-682: 681 und 30. November 1914, *ebd.*, S. 702-703: 702.

<sup>7</sup> Vgl. zu den Tagebüchern Gerhard Neumann, *Franz Kafka. Experte der Macht*, Hanser, München 2012, S. 27 ff.

<sup>8</sup> 8. März [1912], in KKAT, S. 397-398: 397; erstmals dazu Peter von Matt, «...fertig ist das Angesicht». *Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, Hanser,

füllen die Magazine der Einbildungskraft, werden im Tagebuch festgehalten, damit literarisch bearbeitet und gespeichert, nicht als Material, sondern als bereits geformtes Element eines Textes.

Ein typisches Beispiel für das Sehen als Quelle der literarischen Imagination bietet ein Tagebucheintrag vom 5. Januar 1912. Kafka verfolgt in seinem Zimmer aus der Höhe des obersten Stockwerks gemeinsam mit seinem Freund Felix Weltsch den auf der Straße stehenden Schauspieler Löwy und registriert mit akribischer Genauigkeit jede seiner Gesten: «Ich glaubte zum erstenmal in meinem Leben in dieser leichten Weise aus dem Fenster einen mich nahe betreffenden Vorgang unten auf der Gasse beobachtet zu haben. An und für sich ist mir solches Beobachten aus Sherlock Holmes bekannt»<sup>9</sup>. Im Blick des Detektivs ist das Objekt der Observation nur als Gegenstand kriminalistischen Interesses gegenwärtig, ähnlich wie im Sehen des Voyeurs aus Kierkegaards *Entweder – Oder* (1843) bloß als Sache des erotischen Kalküls. Jenseits dieser Aufgabe hat es keine Bedeutung, weil seine Existenz einzig durch das wahrnehmende Subjekt erzeugt wird. Das detektivische Sehen bildet einen Übertragungsakt, der die sinnliche Erfahrung verfügbar macht, indem er sie auf die Funktion der Spurensicherung einstellt<sup>10</sup>. Das ist eine Art des photographischen Sehens, bei dem ein Tableau geschaffen wird, das dann der literarischen Phantasie dienen kann. Das Bild, das dieses Sehen fixiert, ist aber immer schon in Texturen eingewoben, literarisch organisiert und im Akt des schriftlichen Festhaltens ein ästhetisches Element.

Das Sehen ermöglicht nicht nur eine Wahrnehmungsschulung, sondern zugleich den Vorgang der Poesis, weil es vom Prozess des Schreibens nicht abgekoppelt werden kann. Die Niederschrift des Gesehenen bedeutet für Kafka einen strategischen Schritt in die literarische Arbeit. Er überlistet sich durch die Schilderung der Alltagsszenen selbst, indem er sich suggeriert, er schildere nur etwas, das es schon gib. Dass dieser Vorgang ihn gleitend in die literarische Erfindung führt, weil er Gesehenes ausschmückt und ergänzt, ist ein Bestandteil der Notate und zugleich ein schriftstellerisches Verfahren, das sich über die Angst vor dem Anfangen hinwegsetzt. Das Tagebuch wird zu einem Depot literarischer erster Sätze, mit denen sich Kafka in die Textproduktion hineinschleicht.

München-Wien 1983, S. 20 ff.

<sup>9</sup> [o.D.], in KKAT, S. 347-349: 349; vgl. zur Gebärdensprache Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, J.B. Metzler, Stuttgart 1976, S. 240 ff.

<sup>10</sup> Vgl. hier bereits Peter-André Alt, *Flaneure, Voyeure, Lauscher an der Wand. Zur literarischen Phänomenologie des Gehens, Schauens und Horchens bei Kafka*, in «Neue Rundschau», 98 (1987), 1, S. 121-140, bes. S. 122 ff.

Die Alltagsbeobachtungen verdichten sich in den Notizen des Jahres 1911 zu einer Abfolge von poetisch modellierten Elementen. Ihre Niederschrift dient Übungs- und Sammlungszwecken gleichermaßen und verwandelt das Journal zu einer literarischen Montagehalle. Kafka legt ein Reservoir von Beschreibungen des Alltags – Straßenszenen, Physiognomien, Dinge – an, das allerdings nachträglich kaum genutzt wird. Der Akt der sprachlichen Fixierung ist entscheidender als die Speicherfunktion, denn es geht Kafka vorrangig um Übungsstudien, mit denen er sein Schreiben schult. Im Laufe des Jahres 1911 häufen sich Zug um Zug die stärker sequenziellen Abschnitte, in denen er die statische Beschreibung durchbricht und Szenenfolgen schildert. Vom starren Bild gelangt das Tagebuch gemäß der Dichtungsdefinition aus Lessings *Laokoon* (1769) zur Konsekution der Zeichen und damit zu narrativen Exerzitien mit allerdings nur bruchstückhaftem, niemals breiter entwickeltem Erzählduktus.

Nur extrem selten findet Kafka im Tagebuch ohne alternierende Varianten und gescheiterte Anläufe in den Modus des Geschichtenerzählens. Ende des Herbstes 1910 entsteht so das Prosastück *Unglücklichsein*, das zwei Jahre später in den von Kurt Wolff bei Rowohlt verlegten Debüt-Band *Betrachtung* Eingang findet. Die Exposition schildert die Situation des einsamen Zimmerbewohners, der, wie es Ernst Bloch in den *Spuren* (1930) formulierte, am 'allzu Eigenen' zugrunde geht<sup>11</sup>. In einer 1913 veröffentlichten Kritik für die ungarische Zeitung «Pester Lloyd» bezeichnet Otto Pick durchaus in diesem Sinne die «Darstellung bisher unbeschriebener Zustände» als besonderes Merkmal von Kafkas Prosa<sup>12</sup>. Das Ich der Erzählung läuft vom Fenster zum Spiegel, bewegt sich in einer Kette von Lichtreflexen zwischen Helligkeit und Schatten<sup>13</sup>. Kafka nutzt hier die zahlreichen Studien zu Lichtimpressionen im abendlichen Zimmer der Familienwohnung, die er zuvor in seinem Journal erprobt hat. Der «hochgetriebene Dunst der tiefen Straßenbeleuchtung» kontrastiert mit der Dunkelheit des Raums, die den Erzähler zu einem Schrei veranlasst, welcher «aufsteigt ohne Gegengewicht»<sup>14</sup>. Hier ist der externe Sinneseindruck nicht nur atmosphärisches Detail, sondern Ausgangspunkt einer phantastischen Geschichte über ein Gespenst, die Träume der Nacht und die kleinen Fluchten des einsamen Junggesellen.

Die Fixierung von Alltagsbeobachtungen, die Licht und Schatten, Straßenbahnen und Mobiliar, Gebärdensprache und Physiognomie

<sup>11</sup> Ernst Bloch, *Spuren* (1930), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969, S. 11.

<sup>12</sup> Franz Kafka, *Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924*, hrsg. v. Jürgen Born, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1979, S. 24.

<sup>13</sup> Franz Kafka, *Unglücklichsein*, in KKAD, S. 33-40: 33.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 33-34.

gelten, löst das Erzählen aus. Sie bleibt nicht statisch, sondern mündet, die Last des Anfangens überwindend, in den erfolgreich gestalteten Narrationsprozess. Die Schilderung der Sinneseindrücke ist ein Übungsakt, der das möglichst widerstandsfreie Schreiben erprobt. Für die meisten Prosastücke der *Betrachtung* gilt, dass sie, dem Muster der Journal-Exerzitien folgend, ihr schriftstellerisches Verfahren nach dem Modell des literarischen Beobachtens entfalten. Was Kafka im Januar 1922 in Spindelmühle als «Tat-Beobachtung» und «Herausspringen aus der Totschlägerreihe» bezeichnet, ist die metaphysisch verfeinerte Selbstdeutung dieser Form des Schreibens<sup>15</sup>.

Die 18 Skizzen der *Betrachtung* sind gemäß dem Buchtitel Observationsminiaturen, die ein breites Spektrum spielerischer, melancholischer und phantastischer Stillagen ausmessen. Albert Ehrenstein hat 1913 in einer Rezension dazu vermerkt, Kafka behaupte sich «nur seinem Notizbuche gegenüber»<sup>16</sup>. Die meisten Stücke dynamisieren ihre Bilder, indem sie deren Bedeutung aus stets neuen Blickwinkeln variieren, aber bloß wenige entfalten eine wirkliche narrative Struktur, wie *Unglücklichsein* oder auch das Fragment *Kinder auf der Landstraße*, der früheste Text aus dem Umfeld der *Beschreibung eines Kampfes*<sup>17</sup>. Auf Dauer hat Kafka das Muster einer statischen Betrachtungs- und Reflexionsprosa als unbefriedigend empfunden, weil er Geschichten erzählen will. Aus den Arsenalen seiner Alltagsbeobachtungen lassen sie sich allerdings kaum gewinnen; dafür gibt es eine zweite Quelle, die stärker noch als die Schreibübungen des Eindrücke sammelnden Voyeurs und Flaneurs längere narrative Sequenzen ermöglicht – gemeint sind die Traumnotate, die Kafka zwischen 1910 und 1912 fixiert.

### 3. Die Macht des Unbewussten: Träume

In Tagebüchern und Briefen hat Kafka knapp sechzig seiner Träume festgehalten, wobei er sich auf die reine Dokumentation beschränkt, ohne das Geträumte zu deuten<sup>18</sup>. Gerade für das Journal, wo sich die

<sup>15</sup> [Januar 1922], in KKAT, S. 891-893: 892; zugleich geht es in Kafkas Schreibprozess immer auch um das Ideal der Genauigkeit, das über oft mühsame Annäherungen an das passende Wort, den geeigneten Ausdruck oder Satz realisiert wird. Vgl. dazu Mathias Mayer, *Franz Kafkas Litotes. Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung*, Wilhelm Fink, München 2015, S. 46 ff.

<sup>16</sup> *Franz Kafka. Kritik und Rezeption*, a.a.O., S. 29.

<sup>17</sup> Zur inneren Dramaturgie des Bandes knapp RS 2, S. 98.

<sup>18</sup> Vgl. Manfred Engel, *Literarische Träume und traumhaftes Schreiben bei Franz Kafka. Ein Beitrag zur Oneiropoetik der Moderne*, in *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*, hrsg. v. Bernard Dieterle, Gardez!, St. Augustin 1998, S. 233-262:

Traumprotokolle in den Jahren zwischen 1911 und 1913 häufen, lassen sich genaue Zahlen jedoch nur schätzungsweise erheben. Oftmals sind die Grenzen zwischen Erzählversuch, Halbschlafphantasie, «zeichnerische[r] Vorstellung»<sup>19</sup>, Tagträumerei und nächtlichem Traum fließend, weshalb eine klare Zuordnung unmöglich bleibt<sup>20</sup>. Der strategische Vorteil des Traumprotokolls besteht darin, dass es vermeintlich nur ein Nacherzählen einer vorgegebenen Geschichte und keine *creatio ex nihilo* ist. Kafka umgeht auf diese Weise die Angst vor dem Beginn, indem er nur notiert, was ihm der Halb- oder Tiefschlaf diktiert haben. Es handelt sich dabei um ein klassisches und zugleich klischeebehaftetes Modell, das den schwierigen literarischen Arbeitsakt als Inspirationsgeschehen definiert. So wie der antike Dichter durch Inspiration der Musen eine ihm eingegebene Geschichte in der Rolle eines beschwingten, nämlich divinatorisch angeleiteten Sekretärs erzählt, so erzählt Kafka idealerweise gesteuert durch die Maschine seines Unbewussten<sup>21</sup>. Ein deutlicher Vorzug gegenüber den tendenziell statischen Eindrücken der Alltagsbeobachtung besteht darin, dass der Traum eine narrative Struktur ausprägt, in der eigene Bildfolgen mit größerer Dynamik hervortreten können.

Im Trancezustand der auf Bett oder Kanapee verbrachten Nachmittage vermischen sich Wachstadium und Schlaf, Phantasie und Traum in manchmal inspirierender, oft aber auch befremdlicher Weise. Träumen, ohne zu schlafen, so lautet die stets wiederkehrende Klageformel. «Nachmittag beim Einschlafen», notiert Kafka am 14. November 1911: «Als hätte sich die feste Schädeldecke, die den schmerzenden Schädel umfaßt tiefer ins Innere gezogen und einen Teil des Gehirns draußen gelassen im freien Spiel der Lichter und Muskeln»<sup>22</sup>. «Wenn ich erwache», heißt es am 2. Oktober 1911, «sind alle Träume um mich versammelt aber ich hüte mich, sie zu durchdenken»<sup>23</sup>. Am 21. Juli 1913 bemerkt Kafka resigniert: «Ich kann nicht schlafen. Nur Träume kein Schlaf»<sup>24</sup>. Bereits zwei Jahre zuvor, am 20. Oktober 1910, beschreibt er

235; Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, C.H. Beck, München 2002, S. 352 ff.

<sup>19</sup> 16. [17.] Dezember [1911], in KKAT, S. 294-298: 296.

<sup>20</sup> Vgl. Kilcher, *Kafkas Werkstatt*, a.a.O., S. 70 ff.

<sup>21</sup> Das schließt auch die nicht-bewusste Verarbeitung literarischer Reminiszenzen ein, wie Kilcher, *ebd.*, S. 61 ff. gezeigt hat.

<sup>22</sup> 14. November 1911, in KKAT, S. 248-250: 248.

<sup>23</sup> 2. Oktober [1911], *ebd.*, S. 49-52: 50.

<sup>24</sup> 21. Juli [1913], *ebd.*, S. 566-568: 567; vgl. ähnlich auch Brief an Felice Bauer, 1. November 1912, in KKABr 1900-1912, S. 202-205: 204, Brief an Felice Bauer, 22.-23. Januar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 55-58: 55 und Brief an Grete Bloch, 11. Februar 1914, *ebd.*, S. 329-331: 330. Dazu Georg Guntermann, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors*, Niemeyer, Tübingen 1991, S. 76.

unmittelbar nach der Rückkehr aus Paris die Mechanik schlafötender Träume exemplarisch:

In der ersten Prager Nacht träumte mir ich glaube die ganze Nacht durch (um diesen Traum hieng der Schlaf herum, wie ein Gerüst um einen Pariser Neubau) ich sei zum Schlaf in einem großen Hause einquartiert, das aus nichts anderem bestand als aus Pariser Droschken, Automobilen, Omnibussen u.s.w. die nichts anderes zu tun hatten, als hart aneinander vorüber, übereinander, untereinander zu fahren und von nichts anderm war die Rede und Gedanke, als von Tarifen, correspondancen, Anschlüssen, Trinkgeldern, direction Pereire, falschem Geld u.s.w.<sup>25</sup>.

Die physische Erfahrung des urbanen Verkehrs übersetzt sich hier in den Rhythmus der Träume. Der Körper des Schlafenden steht unter dem Gesetz einer Anspannung, die ihn beherrscht, weil der seelische Apparat in permanenter Tätigkeit ist. Zur Ruhe vermag Kafka nicht zu finden, da die psychischen Kapazitäten, die sie herbeiführen könnten, für die Produktion der quälend exakten Traumbilder benötigt werden. Schmerzhaft brennen sich ihm die Details der imaginären Momentaufnahmen ein, die dabei ans Licht treten. Am 3. Oktober 1911 heißt es: «Wieder war es die Kraft meiner Träume die schon ins Wachsein vor dem Einschlafen strahlen, die mich nicht schlafen ließ»<sup>26</sup>. Im November 1912 erklärt er Max Brod, er leide unter «wütend deutlichen Träumen»<sup>27</sup>. Am 11. Februar 1914 erläutert er Grete Bloch:

Diese Art Schlaf, die ich habe, ist mit oberflächlichen, durchaus nicht phantastischen, sondern das Tagesdenken nur aufgeregter wiederholenden Träumen durchaus wachsender und anstrengender als das Wachen. Es gibt Augenblicke im Bureau, wo ich redend oder diktierend richtiger schlafe als im Schlaf<sup>28</sup>.

In einer dichten Folge von Eintragungen registriert das Tagebuch seit dem Herbst 1911 die Bilder, die sein Gehirn an der Grenze zwischen Schlaf- und Wachzustand hervorbringt. Schon Ende Mai 1911 hatte Brod in seinem Journal notiert, «nichts als seine eigenen Träume» scheine den Freund «mehr zu interessieren»<sup>29</sup>. Die Erfindungen jedoch, die das quälende Dämmerstadium zwischen Tag- und Nachtseite der

<sup>25</sup> Brief an Max und Otto Brod, 20. Oktober 1910, in KKABr 1900-1912, S. 127-128: 127.

<sup>26</sup> 26. [Februar 1922], in KKAT, S. 52-54: 53.

<sup>27</sup> Brief an Max Brod, 16. November 1912, in KKABr 1900-1912, S. 239-240: 240.

<sup>28</sup> Brief an Grete Bloch, 11. Februar 1914, a.a.O., S. 330.

<sup>29</sup> Vgl. WaBio, S. 125.

Seele gebiert, zeigen poetische Konturen. Die «Halbschlafphantasien», wie sie Kafka am 26. Februar 1922 nennt<sup>30</sup>, weisen einen – freilich verschlungenen – Weg zum literarischen Text.

Seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts befassen sich Hirnphysiologen, Mediziner, Psychologen und Philosophen intensiv mit den Prozessen, die im menschlichen Gehirn beim Transfer vom Bild zum Text, von der Imagination zum Wort erfolgen. Die Forschungen der Helmholtz-Schule, die Studien von Emil du Bois-Raymond, Carl Stumpf und Wilhelm Wundt, später die *Medizinische Psychologie* Ernst Kretschmers, die das seelische ‘Halbdunkel’ als Raum der Erzeugung künstlerischer Imagination verortet, aber auch Rudolf Steiners Theosophie untersuchen in verschiedenen methodischen Perspektiven das Problem, das Kafkas Tagebücher immer wieder reflektieren: die von der Psychoanalyse vernachlässigte Frage, wie das tagträumende (hypnagoge) Sehen als konstruktive zerebrale Leistung in einen Prozess der materiellen Zeichenproduktion umgesetzt wird<sup>31</sup>. Wilhelm Wundt formuliert in den *Grundzügen der physiologischen Psychologie* (1874), die auch Kafkas Gymnasiallehrer Emil Gschwind im Unterricht einsetzte: «Unter normalen Verhältnissen führt der Zustand des Schlafes Bedingungen mit sich, welche Halluzinationen begünstigen. Diese stellen sich zuweilen schon einige Zeit vor dem Einschlafen ein, oder sie dauern noch kurze Zeit an, nachdem man aus tiefem Schlaf erwacht ist»<sup>32</sup>.

In Max Brods und Felix Weltchs Studie *Anschauung und Begriff* (1913) bildet die Auseinandersetzung mit den ‘verschwommenen’ Wahrnehmungsinhalten – die aufgeklärte Psychologie des 18. Jahrhunderts sprach von *perceptiones obscurae* – einen zentralen Gegenstand, den die Autoren am Beispiel von Phantasietätigkeit und Traum behandeln<sup>33</sup>. Die Bedeutung des ‘uneigentlich Bewussten’ liegt für Brod und Weltch gerade in der Ambivalenz, die es zwischen Klarheit und Diffusion behauptet (wobei es aufgrund seiner partiellen Steuerbarkeit dezidiert von Freuds Unbewusstem abgegrenzt wird). Ausdrücklich bezieht sich die Schrift auch auf das Produzieren von Bildern im «Halbschlaf», das, teils gelenkt, teils willkürlich-assoziativ, die «reichste Wirklichkeit» zu

<sup>30</sup> 2. Oktober [1911], in KKAT, S. 908-909: 909.

<sup>31</sup> Vgl. zum folgenden Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2024<sup>4</sup>, S. 312 ff.

<sup>32</sup> Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1874, S. 647 f.; vgl. auch Gustav Adolf Lindner – Franz Lukas, *Lehrbuch der empirischen Psychologie. Für den Gebrauch an höheren Lehranstalten*, Karl Gerolds Sohn, Wien 1912 (vierte, mit der dritten von Anton von Leclair besorgten gleichlautende Auflage), S. 72 ff.

<sup>33</sup> Max Brod – Felix Weltch, *Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1913, S. 45 ff.

erzeugen vermöge<sup>34</sup>. Prinzipiell heißt es bei Brod und Weltsch über solche deutlichen, aber unklaren, nicht rational hervorgebrachten Bilder:

Die psychischen Akte als Gegenstände der inneren Wahrnehmung sind nämlich meist uneigentlich bewußte Teile der inneren Gesamtanschauung, ja in der inneren Anschauung ist das ungegliederte, vorbegriffliche Stadium, in dem also alle Akte nur als verschwommenes Material gegeben sind, noch viel dauernder und durchgreifender Regel als in der äußeren<sup>35</sup>.

Solche Beobachtungen dürfte Kafka, auch wenn ihn der abstrakte Argumentationsstil von Brods Buch abschreckte, als Bestätigung der eigenen Erfahrung aufgefasst haben, bekräftigten sie doch die seelische Evidenz des jenseits der Apperzeption angesiedelten inneren Sehens, des Tagtraums und Halbschlafs<sup>36</sup>.

Dass der Transformationsvorgang, der ein Vorstellungsbild in ein konkretes Zeichen verwandelt, jederzeit scheitern kann, verraten zahlreiche Passagen des Tagebuchs. Kafka beleuchtet die Risiken, die in dem Moment entstehen, da die Objekte der Phantasie ins Medium der Sprache eintreten müssen, als Auslöser einer quälenden Erfahrung literarischen Versagens. Die scheinbar exakte Imagination erzeugt in diversen Fällen eine amorphe, fragmentarische und gänzlich unoriginelle Veranschaulichungsleistung. So heißt es am 17. Dezember 1911:

Vor dem Einschlafen hatte ich gestern die zeichnerische Vorstellung einer für sich bergähnlich in der Luft abgesonderten Menschengruppe, die mir in ihrer zeichnerischen Technik vollständig neu und einmal erfunden leicht ausführbar schien<sup>37</sup>.

Die Erwartung, dass das Bild ohne Schwierigkeit in die Zeichen der Sprache transportiert werden könne, erweist sich jedoch als trügerisch. Der doppelte Transformationsvorgang vom Halbschlafbild in die Zeichnung und von der Zeichnung in den Text misslingt:

Vor Erstaunen über diese schöne Zeichnung, die mir im Kopfe eine Spannung erzeugte, die meiner Überzeugung nach dieselbe und zwar dauernde Spannung war, von der, wann ich wollte, der Bleistift in der Hand geführt werden könnte, zwang ich mich aus dem dämmernden Zustand heraus, um die Zeichnung besser durchdenken zu können.

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 70.

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 52 f.

<sup>36</sup> Brief an Felice Bauer, 27.-28. Februar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 112-113; 112.

<sup>37</sup> 16. [17.] Dezember [1911], a.a.O., S. 296.

Da fand sich allerdings bald, daß ich mir nichts anderes vorgestellt hatte, als eine kleine Gruppe aus grauweißem Porzellan<sup>38</sup>.

Eine geeignete Technik, die dazu beiträgt, solche unliebsamen Überraschungen zu vermeiden, besteht darin, die Halbschlafbilder sprachlich exakt zu protokollieren, als handele es sich um nächtliche Träume. Der damit verbundene Selbstbetrug führt zu einer Form der Entlastung, weil er die Blockierung der Schreibkräfte aufhebt. Im Tagebuch vermutet Kafka am 17. Dezember 1911, sein Wunsch, eine Selbstbiographie zu verfassen, entspringe der Ahnung, dass deren Entstehung «so leicht vor sich gienge, wie die Niederschrift von Träumen [...]»<sup>39</sup>. Die Traumprotokolle erlauben die Einübung des Schreibens auf einem experimentellen Feld, in der direkten Begegnung mit den Bildern des Unbewussten. Zugleich bieten sie Gelegenheit zur strategischen Überwindung jener massiven Schreibwiderstände und Stockungen, die Kafka in zyklischen Perioden immer wieder erfahren hat. Literarische Arbeit erscheint ihm im günstigen Fall wie die Umgestaltung eines bereits vorliegenden Traumberichts, die spielerisch, gelöst vom Diktat des Gelingens, erfolgt<sup>40</sup>. Auf diese Weise verwandelt sich das Schreiben selbst zu jener Form der 'hellseherischen', in Trance erfolgenden Produktivität, wie sie Kafka im März 1911 Rudolf Steiner gegenüber als konkrete Erfahrung geschildert hat – zu jener *écriture automatique*, die später das Ideal der Surrealisten André Breton und Philippe Soupault wurde<sup>41</sup>. Zu den eigentümlichen Pointen der Traumnotate gehört es aber auch, dass Kafka sie für literarische Arbeiten direkt nicht nutzt. Ihre Funktion ist eine andere: Sie helfen bei der Erprobung des automatischen Schreibens, und sie formen Muster aus, die dann im Fall gelingender literarischer Arbeit mit neuen Motiven wiederholt werden. So erklärt es sich, dass zahlreiche Texte Kafkas – zumal die drei Romane – nach dem Modell von Träumen erzählt sind, ohne aber auf konkreten Traumnotaten aus dem Tagebuch und den Notizheften zu beruhen<sup>42</sup>.

#### 4. Gezeichnete Welt: Skizzen

Seit dem 4. Dezember 2003 steht in Prag zwischen Spanischer Synagoge und Heilig-Geist-Kirche ein von Jaroslav Róna geschaffenes, knapp vier

<sup>38</sup> *Ebd.*, S. 296-297.

<sup>39</sup> *Ebd.*, S. 298.

<sup>40</sup> Grundlegend Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Philo, Bodenheim b.M. 1998<sup>2</sup>, S. 118 ff.

<sup>41</sup> 28. März 1911, in KKAT, S. 30-37: 34.

<sup>42</sup> Vgl. Engel, *Literarische Träume*, a.a.O., S. 248 ff.



Abb. 1. Franz-Kafka-Denkmal (2003), von Jaroslav Róna, Dušní ulicí, Prag.

Meter hohes Kafka-Denkmal. Sie zeigt den Schriftsteller im Anzug und mit Hut auf den Schultern eines kopflosen Mannes mit einer großen Leibesöffnung im Brustbereich (Abb. 1). Sie erinnert an zwei verschiedene Texte, die sie jeweils unvollständig und damit künstlerisch autonom reflektiert: an die *Beschreibung eines Kampfes* mit dem Ritt des Ich-Erzählers auf den Schultern des Bekannten, worauf auch der Bildhauer selbst verwies; und an das *Urteil*, dessen Arrangement hier invertiert wird, denn nicht der Sohn trägt den Vater, sondern dieser – in der Erscheinung des Riesen, wie Kafka ihn beschrieb – schultert den Sohn<sup>43</sup>. Die Skulptur zeigt Machtverhältnisse, die fluide und so offen sind wie der Leib des Mannes, auf dem Kafka sitzt. Sie passt zu den aus dem Kopf des Autors stammenden Bildphantasien, die demonstrieren, dass Herrschaft und Autorität nicht faktisch existieren, vielmehr durch die Deutungen erzeugt werden, die wir der Welt geben.

Neben Alltagsbeobachtungen und Traum liefern Kafkas eigene Zeichnungen selbständige Bezugfelder für den Akt der literarischen Imagination<sup>44</sup>. Seit dem Studium – im Hörsaal während ihn langweilender rechtswissenschaftlicher Vorlesungen – hat Kafka figurative Zeichnungen entworfen, die, wie Judith Butler formuliert, «Skizzen körperlichen Lebens» bieten<sup>45</sup>. Nicht selten entstehen sie an den Außenseiten von Kollegheftblättern oder Manuskripten scheinbar zufällig und nicht belastet vom Zwang des künstlerischen Gelingenmüssens. Sie sind gewissermaßen bebilderte Varianten der Gemara, die als Kommentar am Rand der Mischna den talmudischen Text kommentiert. Die im Wortsinne peripheren, aber künstlerisch zugleich eigenständigen

<sup>43</sup> Lucie Drahonovska, *Prag bekam ein besonderes Franz-Kafka-Denkmal*, in «Radio Prague International», 8. Dezember 2003, <<https://deutsch.radio.cz/prag-bekam-ein-besonderes-franz-kafka-denkmal-8081101>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>44</sup> *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, hrsg. v. Andreas Kilcher, unter Mitarbeit v. Pavel Schmidt, C.H. Beck, München 2022<sup>2</sup>.

<sup>45</sup> Judith Butler, «Aber was für ein Boden! Was für eine Wand!» *Kafkas Skizzen körperlichen Lebens*, in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., S. 277-293.

Zeichnungen zeigen über Körperhaltungen komplexe Machtverhältnisse, Beziehungsfelder, Ängste und Ambitionen, Rollenmuster in den Zusammenhängen von Überwachung und Bestrafung, Verhör und Verhaftung. Neben den Menschengestalten stehen die Tierfiguren, wie sie Kafka auch in seinen Texten häufig vorführt. Zeichnerisches und literarisches Genre können über Motive und Genese interagieren, zuweilen räumlich koexistieren, wobei sich keine eindeutigen Prioritäten, sondern unterschiedliche Beziehungen ausprägen. Die zeichnerische Imagination vermag der literarischen voranzugehen, aber auch die literarische die zeichnerische zu präformieren. Die vielfach schon vor 1910 entstandenen Zeichnungen stellen soziale Verhältnisse über physische Abhängigkeit und Ordnungen des Leibes dar. Sie zeigen oftmals gefolterte, gequälte, unterdrückte Körper und liefern damit Urszenen, indem sie ästhetisch autonome Bildphantasien fixieren, die später im literarischen Medium aufgegriffen werden können. Zwar 'befriedigte' das Zeichnen ihn, so bekannte er Felice Bauer im Februar 1913, mehr «als irgendetwas», doch schloss das nicht aus, dass er die fertigen Produkte noch weniger würdigen konnte als seine Texte, wie Max Brod 1948 hervorhob<sup>46</sup>. Das darf wiederum nicht dazu verführen, die Zeichnungen als bloße Material- und Motivsammlungen zu deuten; vielmehr sind sie unmittelbar an die alltäglich arbeitende Imaginationsmaschine Kafkas angeschlossen, aus der sie lediglich mit anderen semiotischen Kompositionsprinzipien hervorgehen. Gemeinsam bleibt dem Zeichnen und dem Schreiben, dass beide Medien, so unterschiedlich ihre inneren Strukturen sind, bei ihm stark von unsteuerbaren Impulsen abhängen. Kaum zufällig ist es, dass Kafka, wie er Felice Bauer Mitte Februar 1913 gesteht, die Lust am Zeichnen verlor, als er – während der ersten Berufsjahre – Unterrichtsstunden bei einer Malerin nahm und den spontanen zu einem technisch bewussten Arbeitsprozess umzuwandeln suchte<sup>47</sup>.

Dass Zeichnungen und Texte trotz ästhetisch-medialer Differenzen bei Kafka interagieren, belegen exemplarisch die Pferdebilder, die vermutlich vor 1907 entstanden. Eine dieser Zeichnungen zeigt einen Reiter, der wie ein Jockey auf einem Pferd hockt, seine Peitsche schwingt und seine Füße durchdrückt, um die Sporen einzusetzen (Abb. 2). Die Skizze bietet eine Momentaufnahme geballter Kraft, zu der ein Tagebucheintrag vom 21. Juli 1913 wie ein Kommentar passt: «Nur das Pferd ordentlich peitschen! Ihm die Sporen langsam einbohren, dann mit einem Ruck sie herausziehen jetzt aber mit aller Kraft sie ins Fleisch hineinfahren

<sup>46</sup> Max Brod, *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Mondial, Winterthur 1948, S. 137.

<sup>47</sup> Brief an Felice Bauer, 11.-12. Februar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 86-87: 87.

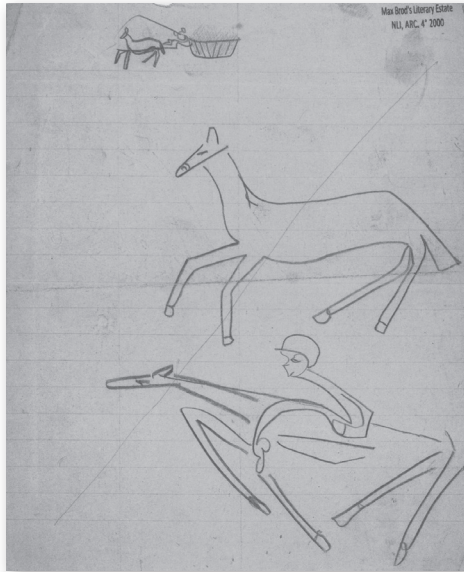


Abb. 2. *Pferde mit Reitern* (ca. 1901-1907); Bleistift auf Papier; 20,2x16,4 cm. Standort: NLI, ARC, 4° 2000 5 83. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 57 Einzelblätter 1901-1907.

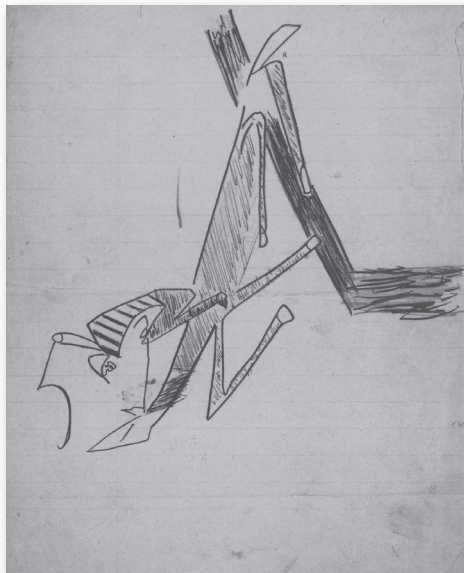


Abb. 3. *Pferde mit Reitern* (ca. 1901-1907); Bleistift auf Papier; 20,2x16,4 cm. Standort: NLI, ARC, 4° 2000 5 83. Erstdruck in Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Mercy, Prag 1937, Anhang. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 56 Einzelblätter 1901-1907.

lassen»<sup>48</sup>. Ein zweites Reiterbild führt uns nicht die Bewegung, sondern deren Dekonstruktion vor. Zu sehen ist ein sich gleichsam dekomponierender Pferdekörper, der den auf ihm sitzenden Reiter stürzen lässt, weil er nirgends mehr Halt findet (Abb. 3). Die Zeichnung präludiert bis ins Detail das aus einem Satz bestehende Prosastück *Wunsch, Indianer zu werden*, das sich im Schlußteil der *Betrachtung* findet:

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf<sup>49</sup>.

Dass das Gesamtgefüge von Reiter und Pferd sich unter der Dynamik des Ritts von selbst auflöst, ist die Pointe des kunstvoll gebauten, wengleich grammatisch inkorrekt wirkenden Satzes. Kafkas Indianer bildet eine Figur, die im Schwung ihrer Bewegung Körper und Sicherheit verloren hat, eingegangen in die endlose Weite der Prärie, als ewiger Reiter allen voraus, aber ohne Verankerung in der Wirklichkeit. Die Skizze aus der Zeit vor 1907 nimmt das Prosastück von 1911 vorweg, indem es diesem die Bildidee im Wortsinn vorzeichnet: die Dekomposition des Körpers in der unaufhaltsamen und deshalb unaufhörlichen Bewegung. Wenn der Text endet, ist das, was er zeigt nicht mehr vorhanden. Diese paradoxe Konstellation allerdings kann die Skizze nicht wirklich zum Ausdruck bringen, weil sie, wiederum im Sinne des *Laokoon*-Paradigmas, nur die Koexistenz, nicht aber die Konsekution der Zeichen zu organisieren vermag.

Ähnlich verhält es sich auch mit den Skizzen des bis 1907 geführten Zeichnungsheftes, die vor allem Körperhaltungen und physische Stellungen, nicht zuletzt leibliche Verletzungen und Beschädigungen zeigen<sup>50</sup>. Gespiegelt wird das im fragmentarischen Anfang einer Geschichte, den Kafka 1913 in seinem Journal einträgt: «Der Ehemann ist von einem Pfeil – man weiß nicht von wo der kam – von hinten getroffen niedergeworfen und durchbohrt worden»<sup>51</sup>. Mehrere Zeichnungen des Skizzenheftes, die zum Zeitpunkt der Tagebuchnotiz mindestens sechs Jahre alt sind, liefern das Grundmuster für diese Momentaufnahme, in deren Mittelpunkt, wie so oft bei Kafka, der lädierte Körper steht

<sup>48</sup> 21. Juli [1913], in KKAT, S. 568-572: 571.

<sup>49</sup> Franz Kafka, *Wunsch, Indianer zu werden*, in KKAD, S. 32-33.

<sup>50</sup> Zeichnungen Nr. 87 ff. und 103 f. in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O.

<sup>51</sup> 3. Mai [1913], in KKAT, S. 559-560.

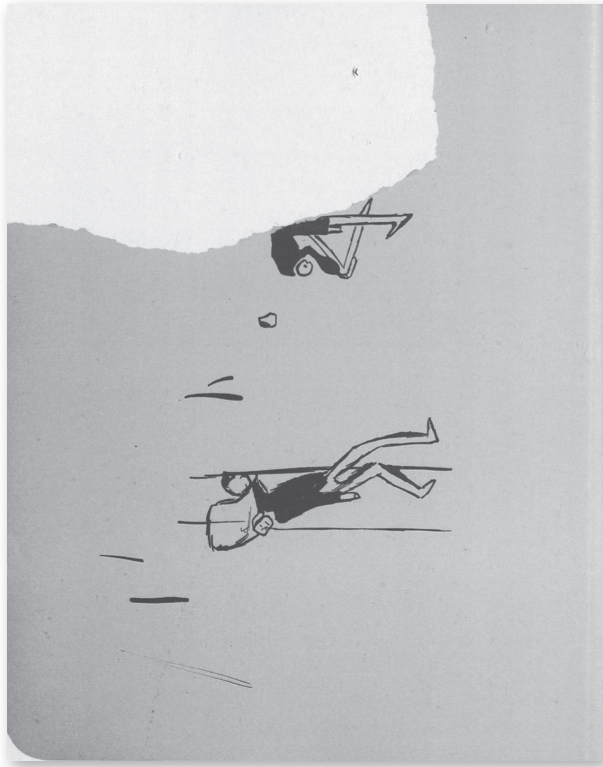


Abb. 4. [ohne Titel] (ca. 1901-1907); Bleistift, Tusche und Tinte auf Papier; 20,5x16,4 cm. Standort: NLI, ARC, 4° 2000 5 37 (Schwarzes Notizbuch). Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 87 Zeichnungsheft (Ausschnitt).

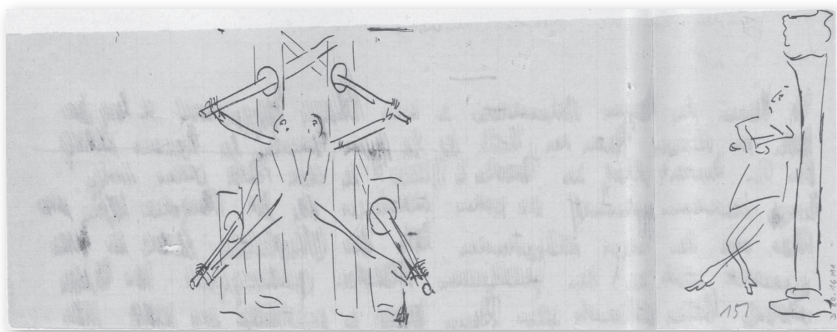


Abb. 5. *Folterszene*, Beilage zu einem Brief an Milena Jasenská, 29. Oktober 1920; Tinte auf Papier; 8,7x22,7 cm. Standort: DLA, D 80.16/H. Rautiertes Papier, oben und unten abgerissen. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 134 Briefe 1909-1921.

(Abb. 4). Exemplarisch zeigt hier die Interaktion zwischen Bildern und Erzählfragment, dass Kafkas Schreiben nur in Gang kommt, wenn das Arsenal der Imaginationskraft mit Elementarteilen unterschiedlichster Provenienz gefüllt ist. «Ich bin auf der Jagd nach Konstruktionen», heißt es am 21. November 1913 im Tagebuch<sup>52</sup>. Die Traumnotate und die Zeichnungen repräsentieren gleichermaßen solche ‘Konstruktionen’, und ihnen bleibt gemeinsam, dass sie im imaginativen Magazin des Autors als autonome Vor-Bilder für das ideale Schreiben bereitliegen.

Dass die literarische Imagination der zeichnerischen auch vorausgehen kann, zeigt die *Strafkolonie*-Erzählung. An Milena Pollak schreibt Kafka Mitte November 1920: «Ja, das Foltern ist mir äußerst wichtig, ich beschäftige mich mit nichts anderem als mit Gefoltert-werden und Foltern»<sup>53</sup>. Ein früherer Brief vom 29. Oktober 1920 enthält dazu die Zeichnung einer Maschine mit Riemen für Hände und Beine, in die ein Delinquent eingespannt ist, der von einem mit verschränkten Armen an einer Säule lehrenden Aufseher beobachtet wird<sup>54</sup> (Abb. 5). Das führt unmittelbar in die Bilderwelt der 1914 entstandenen *Strafkolonie*-Erzählung. Die Maschine, die sie schildert, besteht bekanntlich aus einer Art Bett, einer ‘Egge’, die dem Delinquenten Nadeln in den Rücken treibt, und einem Zeichner, der diese Nadeln wie in einem Schreibprozess bewegt. «Die Person», so kommentiert Judith Butler, «benutzt nicht das Schreibgerät, sondern der Schreibapparat nimmt das Leben der Person»<sup>55</sup>. Über den früheren Kommandanten, der die furchtbare Exekutionsmaschine erschaffen hat, heißt es, er sei «Soldat, Richter, Konstrukteur, Chemiker, Zeichner» in einem gewesen<sup>56</sup>. Auch Kafka verbindet zahlreiche Funktionen in sich, denn er ist Autor dieser Geschichte, zugleich aber ein Graphiker, der ihre Ästhetik des Schreckens im Medium der Tintenskizze wiederholt<sup>57</sup>. Die Zeichnung liefert die bildnerische Darstellung einer Selbstbestrafungs- und Folterphantasie, die der literarische Text bereits sechs Jahre zuvor ausspinnt. Vollzieht die Tötungsmaschine eine Einschreibung, so die Zeichnung umgekehrt mit eigenen ästhetischen Mitteln eine Transformation des doppelten – literarischen und brieflichen – Textes ins Bild.

<sup>52</sup> 21. November [1913], *ebd.*, S. 595-597: 597.

<sup>53</sup> Brief an Milena, [Prag, Mitte November 1920], in M, S. 290-292: 290.

<sup>54</sup> Brief an Milena, [Prag, September 1920], *ebd.*, S. 271-272: 271, vgl. auch Zeichnungen Nr. 134 f. in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O.

<sup>55</sup> Butler, «Aber was für ein Boden! [...]», a.a.O., S. 281.

<sup>56</sup> Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, in KKAD, S. 201-248: 210.

<sup>57</sup> Dazu Andreas Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., S. 211-276: 263 f.

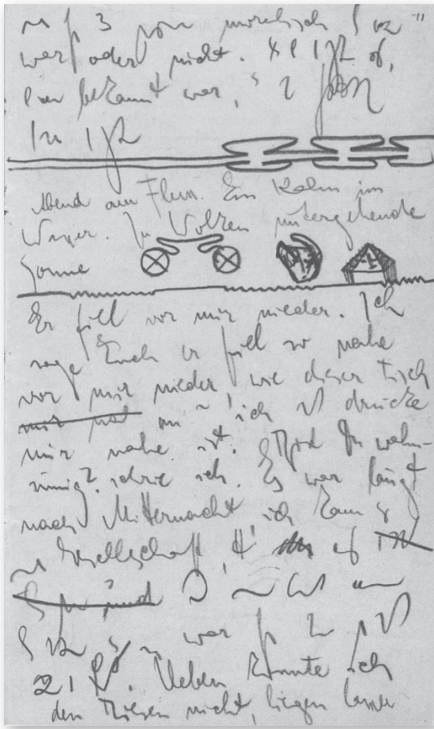


Abb. 6. Manuskripte mit Mustern und Ornamenten 1913-1922. Figuration Nr. 154 [Franz Kafkas *Oktavhefte* (5) E, Blatt 11r; Signatur: MS Kafka 23, Fol. 11r, BLO]. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 154 Muster und Ornamente 1913-1922.

eigene Arbeit stets begleitet hat. Die zeichnerischen Ornamente in den Manuskripten markieren einen Medienwechsel, der in Momenten des Stockens die 'Lust am Hervorbringen' dort erhält, wo der literarische Prozess stagniert oder die Schrift generell, wie Andreas Kilcher bemerkt hat, «an Grenzen stößt»<sup>59</sup>. Die Interruption des Schreibens ermögliche den Durchbruch der Zeichnung im Text, hat Judith Butler festgestellt und damit Kafkas Versuche charakterisiert, den Strom der ästhetischen Produktion im Moment der Stockung mithilfe eines Medienwechsels zu erhalten<sup>60</sup>.

Dass gelegentlich Bild und Schrift – die dritte Variante – koexistieren können, zeigen einzelne Manuskriptseiten des *Process*- und des *Schloss*-Romans, auf die Kafka Ornamente zeichnet, ohne dass allerdings ein offenkundiger Zusammenhang zur epischen Erzählung sichtbar wird. Die Ornamente markieren keine Kommentare der jeweiligen Erzählstränge, sondern verdeutlichen einen besonderen Druck des Arbeitsprozesses, womöglich in Momenten des Abwartens und Zögerns vor dem nächsten literarischen Einfall (Abb. 6). Anfang Februar 1912 zitiert Kafka im Tagebuch Goethes Aussage über die ihn antreibende Schreibfreude während der Zeit nach der Rückkehr aus Sesenheim im Spätsommer 1771: «Meine Lust am Hervorbringen war grenzenlos»<sup>58</sup>. Die Bewunderung, die er für diese Bemerkung hegt, entspringt auch der Erfahrung des Abirrens und Sich-Verlierens, die seine

<sup>58</sup> 8. Februar 1912, in KKAT, S. 374-375: 374.

<sup>59</sup> Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, a.a.O., S. 260.

<sup>60</sup> Butler, «Aber was für ein Boden [...]», a.a.O., S. 287.

## 5. Magie des Schreibens: Versenkung und Bestrafung

Das gelingende Schreiben, das die Elementarteile aus den Magazinen des Sehens, Träumens und Zeichnens sammelnd verdichtet, ist ein ambivalentes Unterfangen mit schwierigen psychologischen Konsequenzen. In einem langen Brief an Max Brod nennt Kafka am 5. Juli 1922 dieses glückende Schreiben einen «Lohn für Teufelsdienst» und «Entfesselung von Natur aus gebundener Geister». Teuflich wird die literarische Arbeit, weil sie jene «Eitelkeit und Genußsucht» freisetzt, die das Ich umringt wie ein Sonnensystem, sodass es sich in ihr spiegeln und bewundern könne. Nicht «Wachheit», sondern «Selbstvergessenheit» sei, wie Kafka bemerkt, die «erste Voraussetzung des Schriftstellertums», da sie es erlaube, sich in gesteigerten Zuständen der Imagination zu verlieren. Diese Konstellation verbindet Selbstverlust durch Versenkung mit Selbstgenuss im Gefallen an der eigenen Kunst<sup>61</sup>. Indem sich der Autor als empirisches Subjekt abschafft, erlangt er zugleich die Fähigkeit, sich in seiner Tätigkeit auf übergeordneter Ebene narzisstisch zu spiegeln. Paul Celan hat, dem entsprechend, in seiner *Meridian*-Rede von 1960 den Schriftsteller als «Selbstvergessenen» bezeichnet, der im Stadium der «Ich-Ferne» arbeite, insofern er sich in eine empirische und eine phantasmagorische Seite aufspalte<sup>62</sup>. Kafka formulierte eine vergleichbare Diagnose schon Ende Januar 1918 in Zürau, als er von «Eitelkeit» und «Selbstvergessenheit» in Bezug auf die Beobachtung des eigenen Befindens sprach<sup>63</sup>. Beide Haltungen verbindet Kafka mit dem Attribut des Teuflichen, weil sie, wie die Zürauer Aphorismen von 1917-1918 mehrfach erklären, aus der Spaltung resultieren, die das Wesen des Bösen seit dem Sündenfall darstellt.

Dass das Schreiben wiederum in der 'Selbstvergessenheit' stets die Gefahr der Selbstbedrohung birgt, ist Kafka dauerhaft bewusst. In einem Brief an Milena Pollak vom 13. August 1920 heißt es unter deutlichem Bezug auf die Bilderwelt der Erzählung *In der Strafkolonie* über das Schreiben als Auslöser des Leidens und Medium des Ich-Verrats:

Weißt Du wenn ich so etwas hinschreiben will wie das folgende, nähern sich schon die Schwerter, deren Spitzen im Kranz mich umgeben, langsam dem Körper, es ist die vollkommenste Folter: wenn sie mich zu ritzen anfangen, ich rede nicht vom einschneiden, wenn sie mich

<sup>61</sup> Brod 1958, S. 382-387: 384 f.

<sup>62</sup> Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Beda Allemann – Stefan Reichert, unter Mitwirkung v. Rolf Bücher, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2000, Bd. III: *Gedichte III, Prosa, Reden*, S. 187-202: 193.

<sup>63</sup> Franz Kafka, «Oktavheft G», in KKAN II, S. 29-78: 77.

also nur zu ritzen anfangen ist es schon so schrecklich daß ich sofort, im ersten Schrei, alles verrate, Dich, mich, alles<sup>64</sup>.

So wird die schriftstellerische Arbeit das, was bereits Kafkas erste Erzählung ist: Beschreibung eines Kampfes.

Wer den Teufelsdienst verrichtet hat, darf am Ende zu einer ekstatischen Spielart der Versenkung mit religiösen Zügen finden, in der das Ich auf höhere Weise 'selbstvergessen' verschwindet. «Schreiben als Form des Gebets» heißt es in einer Ende 1920 fixierten berühmten Notiz<sup>65</sup>. Die hier eingenommene Perspektive, die auch die von Kafka mehrfach betonte Erotik des Schreibakts einschließt, beleuchtet die mystische Überschreitung der Grenze zwischen Stimme und Schrift. Eine Anfang Oktober 1920 verfasste Studie schildert die Ruhe der Nacht als angemessenen Rahmen für jene gleichsam religiösen Akte der Konzentration, die Kafka während der literarischen Arbeit vollzieht: «Warum wachst Du? Einer muß wachen, heißt es, einer muß dasein [...]»<sup>66</sup>. Aus Gustav Roskoffs *Geschichte des Teufels* (1869) zitiert das Tagebuch schon im August 1913 den Hinweis, dass bei den karibischen Ureinwohnern «'der, welcher in der Nacht arbeitet', als der Schöpfer der Welt» gelte<sup>67</sup>.

Maßgeblich für die spirituell-mystische Dimension des Schreibens in der Nacht, die der Haltung des Betenden nahekommt, ist der Zustand der absoluten Konzentration, der keine Unterbrechung erlaubt. Im Schreiben erhebt sich eine einsame Stimme, die durch den Charakter des Gebets die Annäherung an die offenbarte Wahrheit des Wortes vollzieht, ohne sie je dauerhaft zu erreichen. Bedenkt man die Furcht, die Kafka vor den Geräuschen des Telefons und Grammophons hegt, so lässt sich begreifen, dass es dieses tentativen Charakters bedurfte, um ihn mit dem Phänomen der Stimme – dem unheimlichen «Privileg der Präsenz»<sup>68</sup> – zu versöhnen. Das Schreiben als «Form des Gebets» bedarf keiner öffentlichen Vermittlung und keiner Publikation, weil die Maßstäbe, denen Kafka seine Produktion unterwirft, strenger als die sämtlicher Rezensenten sind. Seinen literarischen Arbeiten gegenüber bewahrt er damit dieselbe Haltung, die auch der Hungerkünstler an den Tag legt: Die Anerkennung, die er sucht, kann ihm keine externe Instanz verschaffen, denn seine Kunst ist in einem vitiösen Zirkel der Selbstbezogenheit eingeschlossen. Der Preis dafür besteht in der dunklen

<sup>64</sup> Brief an Milena, [Prag, 13. August 1920], in M, S. 214-217: 215.

<sup>65</sup> Franz Kafka, «Konvolut 1920», in KKAN II, S. 223-362: 354 .

<sup>66</sup> *Ebd.*, S. 261.

<sup>67</sup> 23. August [Juli] 1913, in KKAT, S. 572-573: 573; Georg Gustav Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Brockhaus, Leipzig 1869, Bd. I, S. 29.

<sup>68</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967), dt. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger – Hanns Zischler, *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, S. 35.

Erkenntnis, dass die literarische Arbeit «Lohn für Teufelsdienst» ist. Jenseits dieses Lohns gibt es für Kafka kein Publikum; die unvergleichliche Nachwirkung seiner Texte wird der Widerhall ihres vielfältigen Sinns in einer anderen, vom Autor nicht mehr bewohnten Welt sein<sup>69</sup>. Wenn die Imagination Text geworden ist, hat der Schriftsteller das Feld geräumt. Das gehört zur Dialektik des literarischen Verfahrens, das zweierlei Formen von Präsenz erzeugt: in der Logik des Produzierens, die Selbstgenuss und Versenkung erlaubt, und in der Logik der Rezeption, die permanente Selbstwirksamkeit über den zum Werk gewordenen Text schafft. Die Geschichten, die in Kafkas Kopf entstanden, wandern seit Jahrzehnten durch die Welt und sorgen dafür, dass wir, seine Leser, in seinen Kopf wandern.

<sup>69</sup> Vgl. zu den quantitativen Dimensionen dieses Nachhalls in der Forschung Steffen Höhne, *Zwischen Hermeneutik und Kulturgeschichte. Neue Arbeiten zu Franz Kafka*, in «Bohemia», 58 (2018), S. 363-370: 363 f.

