

## CONFRONTI

Direttore editoriale:

Luca Crescenzi

Comitato scientifico:

Gabriella Catalano (Università Tor Vergata Roma)

Élisabeth Décultot (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

Elisabeth Galvan (Università L'Orientale Napoli)

Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Vittorio Höslé (University of Notre Dame)

Steffen Martus (Humboldt-Universität zu Berlin)

Mathias Mayer (Universität Augsburg)

Maurizio Pirro (Università di Milano Statale)

Ritchie Robertson (University of Oxford)

Monika Schmitz-Emans (Ruhr-Universität Bochum)

Manfred Weinberg (Univerzita Karlova Praha)

David E. Wellbery (University of Chicago)

*Kafka nach hundert Jahren*

hrsg. v. Luca Crescenzi – Sabine Schild-Vitale

© 2026 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici

via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

redazione@studigermanici.it

www.studigermanici.it

ISBN: 978-88-95868-83-7

Der Band wird als Open-Access-Publikation unter der Lizenz CC BY 4.0 veröffentlicht.

DOI des Gesamtbandes: 10.82007/CF.2026.KAF.00

# Kafka nach hundert Jahren

herausgegeben von

Luca Crescenzi  
Sabine Schild-Vitale



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**



# Inhalt

- 7 Siglen
- 9 Luca Crescenzi – Sabine Schild-Vitale, *Vorwort*
- 17 Joseph Vogl, *Auf dem Weg zum Schloss*
- 29 Manfred Engel, *Jenseits des Opfermythos. Ein kritischer Blick auf Kafkas Helden* (Der Verschollene – Der Process – Das Schloss – Schakale und Araber – Der Bau)
- 57 Stefano Franchini, *Franz Kafka, Martin Buber und Der neue Advokat. Ein Deutungsversuch*
- 77 Alexander Honold, *Die Aeroplane in Brescia. Kafka und Brod zwischen Flugversuchen und Schreibexperimenten*
- 97 Hans-Gerd Koch, *Aufbewahrt und nicht verbrannt: Was nach Franz Kafkas Tod mit seinen Manuskripten geschah*
- 107 Monika Schmitz-Emans, *Kafka im Trickfilm: Caroline Leaf's The Metamorphosis of Mr. Samsa und Kōji Yamamuras Franz Kafka's A Country Doctor als medienreflexive Kafka-Interpretationen*
- 125 Burkhardt Wolf, *Wie ein Gladiator nach dem Kampf. Kafkas müde und erschöpfte Helden*
- 147 Luca Crescenzi, *Kafkas Furcht. Zum Einleitungsvortrag über Jargon im Werk Kafkas*
- 161 Manfred Weinberg, *Kafkas Türen*
- 181 Peter-André Alt, *In Kafkas Kopf. Literarische Imagination und schriftstellerisches Verfahren*
- 203 Matteo Zupancic, *Über Zwirnsfäden stolpern. Franz Kafkas narrative Phänomenologie*
- 225 Dirk HeiBerer, *Kafka liest Thomas Mann. Zur Wertschätzung und Skepsis gegenüber einer literarischen Orientierungsfigur*
- 247 Giovanni Sampaolo, *«den Dir. Heinemann beneide ich um seine wunderbare Rolle»: Franz Kafka, Felice Bauer und der Schallplattenkonzern Carl Lindström AG*
- 267 Abstracts
- 273 Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren



## Siglen

- Bio Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1954.
- BKB Max Brod – Franz Kafka, *Eine Freundschaft*, Teil II: *Briefwechsel*, hrsg. v. Malcolm Pasley, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1989.
- BKR Max Brod – Franz Kafka, *Eine Freundschaft*, Teil I: *Reiseaufzeichnungen*, hrsg. v. Malcolm Pasley – Hannelore Rodlauer, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1987.
- Brod 1958 Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, hrsg. v. Max Brod, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1958.
- EaFK «*Als Kafka mir entgegenkam...*». *Erinnerungen an Franz Kafka. Erweiterte Neuausgabe*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Wagenbach, Berlin 2013.
- FK Max Brod, *Über Franz Kafka*, S. Fischer, Frankfurt a.M.-Hamburg 1966.
- KB *Kafkas Bibliothek. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge*, hrsg. v. Jürgen Born, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990.
- KKA Franz Kafka, *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher, Briefe*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1982 ff. Die Textbände werden mit den folgenden Zusatzbuchstaben zitiert (jeweils mit dem weiteren Zusatz App. für den dazugehörigen Apparatband): S (*Das Schloß*, hrsg. v. Malcolm Pasley, 1982); V (*Der Verschollene*, hrsg. v. Jost Schillemeit, 1983); T (*Tagebücher*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch – Michael Müller – Malcolm Pasley, 1990); P (*Der Proceß*, hrsg. v. Malcolm Pasley, 1990); N II (*Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. v. Jost Schillemeit, 1992); N I (*Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, hrsg. v. Malcolm Pasley, 1993); D (*Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v.

Wolf Kittler – Hans-Gerd Koch – Gerhard Neumann, 1996). Die folgenden Bände werden mit dem Zusatz KKABr zitiert: *Briefe 1900-1912*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch (1999); *Briefe 1913-1914*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch (2001); *Briefe 1914-1917*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch (2005); *Briefe 1918-1920*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch (2013). Der Zusatz A steht für den Band: *Amtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Hermsdorf – Benno Wagner (2004).

- M Franz Kafka, *Briefe an Milena. Erweiterte Neuauflage*, hrsg. v. Jürgen Born – Michael Müller, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1983.
- RS 1 Reiner Stach, *Kafka. Die frühen Jahre 1883-1910*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2014.
- RS 2 Reiner Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen 1910-1915*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2002.
- RS Tag Reiner Stach, *Kafka von Tag zu Tag. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2017.
- SL Max Brod, *Streitbares Leben. 1884-1968*, F.A. Herbig, München-Berlin-Wien 1969.
- WaBio Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912. Neuauflage*, Wagenbach, Berlin 2006.

# Vorwort

Luca Crescenzi – Sabine Schild-Vitale

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.01

Im Jahr 2002 veröffentlichten Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus ein erfolgreiches Reclam-Büchlein, das zehn «Modellanalysen» von Franz Kafkas *Das Urteil* enthält. Alle Beiträge wirken sinnvoll und erleuchtend, obwohl sie so unterschiedliche Interpretationsansätze wie Strukturalismus, Rezeptionsästhetik, *Gender Studies*, Diskursanalyse, Systemtheorie und Dekonstruktion anwenden<sup>1</sup>. Vier Jahre später formulierte Jahraus die These, dass Kafkas Texte ihre Leser zu Interpretationen provozieren, genau diese Interpretationen aber gleichzeitig verweigern und sie trotzdem erzwingen und zum Teil ermöglichen<sup>2</sup>. Will man das Modell des *Urteil*-Büchleins als Inspirationsquelle für diese These betrachten, so muss man sie so verstehen, dass die «paradoxe Ambivalenz»<sup>3</sup> der Texte Kafkas darin besteht, dass sie zwar nicht wirklich zu erschließen und doch für jede mögliche Interpretation unendlich offen sind. Darin wäre genau das zu erkennen, was «Literatur überhaupt auszeichnet und Kafkas Literatur zu Literatur schlechthin werden lässt»<sup>4</sup>. Das klingt überzeugend; man kann es aber auch anders sehen. Man könnte sich etwa fragen, ob eine solche Betrachtungsweise, die Kafkas Werk als «Literatur schlechthin» bestimmt, nicht etwa das Besondere neutralisiert, was Kafka und nur Kafka gehört, um so seine Texte als Übungs- und Exerzierplatz aller möglichen Deutungsansprüche gebrauchen zu können. Inzwischen zeigt sich deutlich, dass Kafka im allgemeinen Bewusstsein in der Tat immer mehr dem Kafka ähnelt, den Oliver Jahraus beschrieben hat: Er ist nicht mehr der Autor von nicht zu erfassenden literarischen Paradoxen, an denen alle Leser und alle Interpreten versagen und verzagen müssen. Kafka ist zur Ikone des Schriftstellers schlechthin avanciert, und sein

<sup>1</sup> Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus, *Kafkas Urteil und die Literaturtheorie: Zehn Modellanalysen*, Reclam, Stuttgart 2002.

<sup>2</sup> Oliver Jahraus, *Kafka: Leben, Schreiben, Machtapparate*, Reclam, Stuttgart 2006, S. 13-14.

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 13.

<sup>4</sup> *Ebd.*

Werk weist alle Gründe auf, für die man Literatur lesen und nicht lesen sollte. Darin liegt womöglich der Grund für die gefährliche Tendenz, mit der seine Erzählungen und Fragmente als Metapher der (eigenen) literarischen Arbeit verstanden werden.

Unlängst hat die deutliche Fortschritte gemacht. Die Veröffentlichung von Reiner Stachs Biografie hat Kafkas Leben seine mythische Aura genommen. Die Veröffentlichung sämtlicher Zeichnungen und Skizzen Kafkas<sup>5</sup> hat die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bedeutung der bildenden Vorgeschichte von Kafkas erzählerischem Werk gelenkt. Auch hat die Untersuchung der intermedialen Rezeption und Verwandlung von Kafkas Werk eine bemerkenswerte Entwicklung erfahren. Natürlich sucht die Kafka-Forschung immer neue hermeneutische Wege zu beschreiten: Das Jubiläums-Jahr 2024 rief weltweit eine riesige Welle von neuen Studien hervor. Dagegen scheint die philologische Untersuchung von Kafkas Schriften nicht mehr aktuell. Alles wird für bekannt gehalten, obwohl die von Hans-Gerd Koch fortgeführte kritische Brief-Ausgabe immer neue, bislang unbekanntes Materialien zugänglich macht und die hebräischen Sprachübungen und Fragmente, die ein bedeutendes Licht auf Kafkas Tätigkeit und Interessen im letzten Lebensjahr werfen, kaum untersucht werden.

Der vorliegende Band vereint Beiträge, die im Rahmen zweier internationaler Tagungen zum hundertsten Todesjahr Franz Kafkas entstanden sind: *Franz Kafka nach hundert Jahren*, veranstaltet im Januar 2024 an der Università Ca' Foscari in Venedig und im April desselben Jahres am Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom. Dass diese Doppelveranstaltung, deren ausgewogene Struktur sich im wissenschaftlichen Niveau widerspiegelt, genau im hundertsten Todesjahr Franz Kafkas stattfand, war nicht nur ein Gedenk Anlass, sondern ebenso Resultat einer forschungsstrategischen Überlegung. Die versammelten Aufsätze greifen das Spannungsverhältnis zwischen theoretischer Offenheit und textueller Präzision auf. Sie fragen nach neuen Formen des Lesens, nach materiellen, medialen und epistemischen Bedingungen von Kafkas Werk – und nach dem, was seine Texte weiterhin für die Literaturwissenschaft fruchtbar macht.

Zu Beginn stehen Texte, die sich mit dem zentralen problemgeschichtlichen Fundament von Kafkas Werk befassen. Joseph Vogl entwickelt eine Interpretation von *Das Schloss*, in der der Roman als beispielhafte Umsetzung einer Poetik des Unbestimmten betrachtet wird. Anknüpfend an Kafkas Beschäftigung mit Max Brods Konzept der «ästhetischen

<sup>5</sup> *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, hrsg. v. Andreas Kilcher, unter Mitarbeit v. Pavel Schmidt, C.H. Beck, München 2021.

Apperzeption»<sup>6</sup> verdeutlicht Vogl, dass Kafka nicht auf eine Synthese oder eine Welterzeugung abzielt, sondern darauf, die Welt im Prozess ihrer Entstehung offen zu halten. Die topografische Unbeständigkeit, die Bewegung von K., die in Stillstand übergeht, die symbolische Ordnung, die dauerhaft durch Wiederholung die Repräsentation ablöst – all dies strebt nach einer literarischen Form, die keine Welt erschafft, sondern deren Entstehung aussetzt. Die «Entschöpfung»<sup>7</sup> steht hier nicht für eine Verneinung, sondern für eine fortwährende Überarbeitung, bei der das literarische Werk selbst die Möglichkeit einer Welt exponentiell hinauszögert.

Neben dem Beitrag von Vogl richtet auch Manfred Engel seinen Fokus auf Kafkas Figuren aus der Perspektive einer kritischen Infragestellung vermeintlicher Selbstverständlichkeiten. Engel hinterfragt das verbreitete Bild der hilflosen Opfer bei Kafka und demonstriert ausführlich, dass die erzählerische Struktur der Romane keineswegs eine uneingeschränkte Identifikation mit Karl Roßmann, Josef K. oder K. anstrebt. Durch den Einsatz von interner Fokalisierung, erlebter Rede, unbelegten Annahmen und psychologisch zweifelhaften Selbstinterpretationen wird die Sichtweise der Hauptfiguren konsequent in Frage gestellt. Engel eröffnet damit eine deutende Linie, die im Rahmen des gesamten Werks von entscheidender Bedeutung ist: Kafka behandelt Themen wie Institutionen, Judentum, Moderne und Macht, jedoch immer durch die radikal subjektive Verzerrung einer einzelnen Figurenperspektive, die sowohl Mittel zur Erkenntnis als auch Hürde für das Verstehen ist.

Stefano Franchini eröffnet einen weiteren kulturhistorisch vielschichtigen Kontext und interpretiert *Der neue Advokat* als literarisch verschlüsselten Dialog zwischen Kafka und Martin Buber im politisch aufgeladenen Jahr 1916. Während die Forschung bislang vor allem Kafkas kritische Distanz zur zionistischen Ausrichtung Bubers hervorhob, vertritt Franchini die These eines doppelt codierten Verhältnisses von Zustimmung und Hinterfragung. Der biografische und zeitgeschichtliche Kontext bildet den Rahmen für die Interpretation, in der die Figur des Bucephalus als Symbol für Orientbilder, Kulturzionismus und politische Zwiespältigkeit dient. Die Grotteske wird dabei als analytisches Werkzeug genutzt: In ihr spiegeln sich sowohl die verdrängte Furcht vor systematischem Antisemitismus als auch die Hoffnung auf kulturelle Selbstbehauptung wider. Kafkas Werk lässt sich als literarischer Beitrag zu den jüdischen Diskussionen während des Ersten Weltkriegs verstehen und zeigt eine enge Verbindung von biografischen Aspekten, politischen Fragestellungen und dichterischer Gestaltung.

<sup>6</sup> Siehe unten, S. 17.

<sup>7</sup> Siehe unten, S. 27.

Alexander Honold eröffnet einen anderen Schwerpunkt durch die Untersuchung von *Die Aeroplane in Brescia*. Die Flugvorführung aus dem Jahr 1909 fungiert hier als Versuchsfeld für moderne Wahrnehmungsformen, in denen Technik, Raum und Körper auf neue Weise verschmelzen. Im Unterschied zu Max Brods überwiegend dokumentarischem Zugang präsentiert Kafka seine Skizze als ästhetisches Experiment, in dem Erwartung und Enttäuschung sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit miteinander verwoben sind. Das Flugzeug wird dabei nicht nur als Symbol für Fortschritt betrachtet, sondern als zerbrechliche Verbindung von Risiko, Einsamkeit und heroischer Selbstbehauptung, während das Publikum als unsichere Instanz des Anerkennens auftritt. Honold verbindet damit die tatsächlichen Abläufe auf dem Flugfeld mit den späteren Schauplätzen bei Kafka: der Strafkolonie, dem Zirkus sowie den Gebäuden von Behörden, in denen Raum gleichermaßen geschaffen und genommen wird. Kafka stellt Orte nicht als feste Kulissen dar, sondern als experimentelle Anordnungen für Wahrnehmung und Schrift.

Hans-Gerd Koch beleuchtet in seinem Beitrag einen wesentlichen materiellen Aspekt der Kafka-Forschung, indem er die Nachgeschichte der Manuskripte rekonstruiert. Dabei werden die Konflikte zwischen der gesetzlichen Erbfolge, der editorischen Vorgehensweise und dem tatsächlichen Erhalt der Texte aufgezeigt. Dass Kafkas Werk «aufbewahrt und nicht verbrannt»<sup>8</sup> worden ist, ist weniger auf eine klare Nachlassregelung zurückzuführen, sondern vielmehr auf Brods selektive Eingriffe, die einerseits rettend, andererseits eigensinnig waren: die Sicherung verstreuter Bestände, die unumkehrbare Beschlagnahme durch die Gestapo, die Weitergabe eines Großteils an Ilse Hoffe, der später ausgetragene Rechtsstreit und schließlich die gegenwärtige institutionelle Verteilung zwischen Oxford, Marbach, Prag und Jerusalem. Koch verdeutlicht, dass die philologische Beschäftigung mit Kafka stets eine Auseinandersetzung mit materiellen Unwägbarkeiten bedeutete – verbunden mit Verlusten, Besitzstreitigkeiten und der Herausforderung, wie überhaupt Editionen zu realisieren sind, wenn das Archiv fragmentiert ist.

Im Bereich der Medientheorie untersucht Monika Schmitz-Emans zwei Animationen – Caroline Leaf's *The Metamorphosis of Mr. Samsa* sowie Koji Yamamuras *A Country Doctor* – nicht primär als bildliche Umsetzungen literarischer Texte, sondern als selbstreflexive Interpretationen, die Kafkas Poetik auf einem medialen Niveau weiterentwickeln. In Leaf's Sandanimation wird die Metamorphose zur Choreografie eines Prozesses von Formauflösung und Neugestaltung, wobei der Sand selbst als semantisches Medium dient, das Gregor Samsas Körperlichkeit

<sup>8</sup> Siehe unten, S. 97-105.

gleichzeitig erschafft und auflöst. Yamamura verlagert *Ein Landarzt* in wandelbare Körper, flimmernde Umgebungen und eine zeitlich wechselhafte Erzählweise, die das Groteske und Bedrohliche des Textes verstärkt. Beide Filme heben ihre eigene Materialität hervor und zeigen damit deutlich, wie sehr Kafkas Werk selbst auf künstlerischen Mitteln der Varianten von Wahrnehmung fußt.

Ein weiterer Themenkomplex des Bandes betrifft poetologische und narratologische Fragestellungen. Burkhardt Wolf analysiert das Motiv der 'Müdigkeit' als zentrale Kategorie der kafkaesken Welt. Das Bild des «Gladiators nach dem Kampf»<sup>9</sup> steht dabei nicht nur für Erschöpfung, sondern symbolisiert den kulturellen Wandel von heroischen zu bürokratischen Figuren. Wolf verdeutlicht, dass 'Müdigkeit' bei Kafka nicht nur physische, sondern auch institutionelle und erkenntnistheoretische Ermattung bezeichnet – nicht bloß Überarbeitung, sondern ein System unendlicher Möglichkeiten und Chancen, welches die Subjekte ständig wachhält und gleichzeitig erschöpft. Die 'Bürgel-Szene' aus *Das Schloss* dient als exemplarisches Modell für dieses System: Die theoretische Möglichkeit, den Strapazen des Amtes zu entkommen, wird im gleichen Augenblick durch K.s Einschlafen zunichtegemacht. Wolf verortet Kafka somit innerhalb einer «Poetik der Erschöpfung»<sup>10</sup>, in der die beherrschte Welt und das literarische Verfahren sich wechselseitig ermatten.

Luca Crescenzi situiert seinen Beitrag im poetologischen Kontext und deutet Kafkas *Vortrag zum Jargon* als konstitutiven Text einer 'Poetik der Furcht'. Jiddisch wird hierbei als Ursprungssprache dargestellt, welche die mühsam errungene kulturelle und zivilisatorische Identität eines westjüdischen Publikums herausfordert und schließlich durchbricht. Furcht wird dabei als schöpferische Kraft begriffen – nicht als Blockade, sondern als Grundlage für Erkenntnis und Gemeinschaft. Crescenzi verdeutlicht, wie dieses Konzept in *Der Process*, im *Brief an den Vater*, in *Schakale und Araber* sowie im *Bericht für eine Akademie* weitergeführt wird: Das Ursprüngliche kehrt beständig wieder, und jede Struktur bewahrt das Zeichen dessen, was sie unterdrückt.

Aus einer motivgeschichtlichen Sichtweise untersucht Manfred Weinberg die Tür als gestaltgebendes Element in Kafkas Texten. Türen fungieren bei Kafka nicht als Symbole im allegorischen Sinn, sondern als dynamische Vermittler sozialer, psychischer und erzählerischer Beziehungen. Die Dreiteilung 'offen – geschlossen – versperrt' ordnet Zugehörigkeit, Ausschluss und Übergangszustände. *Der Heizer*, *Die Verwandlung*, *Vor dem Gesetz* und *Heimkehr* dienen als Beispiele für diese differenzierte Raumsemantik, in dem Innen und Außen ständig neu ausgehandelt werden.

<sup>9</sup> Siehe unten, S. 125-146.

<sup>10</sup> Siehe unten, S. 145.

Peter-André Alt richtet seinen Blick auf das Schreiben als eine prekäre Praxis. Furcht vor dem Anfang und Furcht vor der Unterbrechung prägen Kafkas künstlerische Existenz. Das Tagebuch fungiert als Werkzeug, um in den Schreibfluss einzutauchen; Träume und Halbschlafbilder erzeugen narrative Abschnitte, während Zeichnungen eine visuelle Ergänzung zu literarischen Szenen bieten. Gelungenes Schreiben pendelt zwischen ekstatischer Selbstvergessenheit und selbstzerstörerischer Inbrunst – ein ambivalenter Zustand, der Kafkas Poetik fundiert.

Einen hermeneutischen Schwerpunkt vertieft Matteo Zupancic, der in den *Zürauer Aphorismen* einen Entwurf einer «narrativen Phänomenologie»<sup>11</sup> erkennt. Wahrnehmung zeigt sich als Variation von Blickwinkeln; Fehler entstehen dort, wo diese Vielfalt endet und eine Perspektive als allumfassend betrachtet wird. Durch gezielte Suspensionsstrategien wird das Bewusstsein der Lesenden ‘ins Stolpern’ gebracht, um ihnen den eigenen Erkenntnisprozess erfahrbar zu machen.

Zum Abschluss wenden sich die Beiträge intertextuellen Verflechtungen und der Rezeptionsgeschichte zu. Dirk Heiße rekonstruiert die intensive und fortwährende Lektüre Thomas Manns durch Kafka und zeigt, wie sich Bewunderung, produktive Aneignung und kritische Distanz dabei verschränken. Anhand zahlreicher Textbezüge – von *Tonio Kröger* und *Ein Glück* bis zu *Der Tod in Venedig* – arbeitet er heraus, wie Kafka zentrale Motive und Erzählgesten Manns aufnimmt, variiert und ironisiert. Im Zentrum steht die sogenannte ‘Bürger-Episode’ aus dem *Schloss*, die Heiße als komplexe, zugleich komische und tragische Parodie auf Manns ästhetische und anthropologische Leitfiguren deutet und damit als Schlüsselstelle für Kafkas eigenständige Poetik liest.

Giovanni Sampaolo hingegen untersucht den bislang unbeachteten Einfluss von Felice Bauers beruflichem Umfeld bei der Carl Lindström AG auf Kafkas Auffassung der modernen Kulturindustrie. Die reale technische Funktionsweise des Parlographen sowie seine rhetorische Aufwertung im medientechnischen Diskurs reflektieren diese Spannung zwischen tatsächlicher Reflexion von Modernisierung und institutioneller Selbstinszenierung, die Kafka später literarisch konsequent verstärkt.

Die Beiträge dieses Bandes veranschaulichen eindrucksvoll, dass die Auseinandersetzung mit Franz Kafka auch hundert Jahre nach seinem Tod nichts von ihrer Dynamik und interpretativen Vielfalt eingebüßt hat. Sie verdeutlichen, dass Kafka weder ausschließlich als religiöser Schriftsteller, politischer Beobachter, Medienkritiker noch als poetologischer Theoretiker zu verstehen ist – vielmehr stets als Autor, der sich an einer Grenzlinie bewegt: zwischen Subjekt und Welt, Ursprung und

<sup>11</sup> Siehe unten, S. 203-224.

Zivilisation, Ordnung und Erschöpfung, Angst und Erkenntnis, Medium und Text sowie Biographie und Mythos. Die Beiträge zeigen, dass Kafka der Autor bleibt, der Zugehörigkeiten aufschiebt – und gerade darin bis heute Gegenstand produktiver Unruhe ist.



# Auf dem Weg zum Schloss

Joseph Vogl

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.02

Anfang des Jahres 1906 nahm der 22-jährige Jurastudent Franz Kafka einen kurzen Artikel Max Brods über ästhetische Wahrnehmung zum Anlass für einige Zeilen, die zu seinen überaus seltenen Bemerkungen über Fragen der Ästhetik gehören. Diese kleinen, aber scharfen Einwände gegen Brods Versuch einer «Theorie des Schönen»<sup>1</sup> haben zwei Angelpunkte, einen epistemologischen und einen ethologischen. In erkenntniskritischer Hinsicht erscheint das, was Brod «ästhetische Apperzeption» nennt, als Widerspruch in sich. Während nämlich die begriffliche Würde der Apperzeption seit Leibniz und Kant auf einen Wahrnehmungsprozess verweist, der verstreute Sinnesreize in klare und deutliche Vorstellungen übersetzt und ihnen einen festen Posten im Bewusstsein verschafft, beginnt das Reich des Ästhetischen dort, wo die Aufmerksamkeit zerfällt und die sinnlichen Mannigfaltigkeiten noch nicht zu einer konsistenten empirischen Erfahrung geronnen sind. Das ist die Region der kleinen, dunklen und verworrenen Perzeptionen, das ist ein Bezirk, in dem Ich und Welt ununterscheidbar geworden sind, sich aus ihren Verankerungen lösen und einander im Intentionlosen begegnen: Nur was «nicht in die Sphäre des Willens fällt, erweckt ästhetische Freude»<sup>2</sup>. Die ästhetische Seite der Dinge regt sich, wenn Kräfte und Willenskräfte schwinden, wenn der Gegenstand «über der ästhetischen Kante und Müdigkeit» schwebt, aus dem «Gleichgewicht»<sup>3</sup> gerät, seinen Ort verliert, seinen Platz im Gefüge der Welt, seine bekannte Adresse in der Zeit und im Raum.

Für das Erscheinungsfeld dieses ästhetischen Zwischenreichs hatte Kafka wenig später, in seinen ersten Veröffentlichungen, Titel wie *Betrachtung* oder *Zerstreutes Hinausschaun* reserviert. Es handelt sich dabei um eine eigentümliche Unaufmerksamkeit, die den Überblick verliert, sich im Detail verfängt und einer Perzeptionsweise zwischen

<sup>1</sup> Max Brod, *Zur Ästhetik*, in «Die Gegenwart», 17. Februar 1906, S. 102-104: 102.

<sup>2</sup> Franz Kafka, *Man darf nicht sagen*, in KKAN I, S. 9-11: 9.

<sup>3</sup> *Ebd.*, S. 10.

Aktiv und Passiv verfällt; unwillkürliche und somit bedeutungslose Weltereignisse treffen dabei auf Ichsubstrate, die allenfalls embryonal oder in larvenhafter Gestalt entwickelt sind. Hier gibt es keinen Zusammenhang, sondern nur ein kurzes Aufscheinen und Vergehen; hier wird die Unausgeschöpftheit der empirischen Erfahrung virulent. Die Dinge und Wesen geraten in den Modus der Unverfügbarkeit und erscheinen neu und unverbraucht allenfalls dadurch, dass sich in ihnen eine unfertige, im Entstehen begriffene Welt manifestiert. Einerseits sind damit ästhetische Freuden und Lüste unmittelbar mit den Leiden denkender und erkennender Subjekte verknüpft, die das Rauschen der Welt, den Andrang und den «Lärm»<sup>4</sup> der vielfältigen Welt Dinge mit höchster Beunruhigung quittieren. Das reglose Cogito etwa, das in der *Beschreibung eines Kampfes* mit dem Namen «Der Dicke» durch die Gegend getragen wird, ist davon ganz und gar affiziert. «Die Landschaft stört mich in meinem Denken», sagt es, «sie läßt meine Überlegungen schwanken wie Kettenbrücken bei zorniger Strömung. Sie ist schön und will deshalb betrachtet werden». Damit ist eine ästhetische Bedrängnis gemeint, in der die launischen und zudringlichen Erscheinungen schließlich ihre «schöne Begrenzung» verlieren, sich dem «schöne[n] Überblick» verweigern und die weltlose *res cogitans* selbst im Aufruhr der «empörten Dinge» untergehen lassen<sup>5</sup>.

Andererseits hat diese Verlorenheit, die bei Kafka wohl den Unterschied «zwischen ästhetischen und wissenschaftlichen Menschen»<sup>6</sup> ausmacht, ihr Pendant in einem Weltverhalten, das sich im Unübersichtlichen, im ziellosen Promenieren und Herumirren verstrickt. Das ist der ethologische oder verhaltenstechnische Aspekt. Während der wissenschaftliche oder apperzeptive Mensch Formen und Gestalten, Adressen und Ortschaften, Anfang und Ende und die Linearität der Wegstrecken dazwischen ermisst, zerfällt all das für das ästhetische Exemplar in ein Labyrinth, in dem sich Wege zu Um- und Abwegen, Schrittfolgen in offene Fragen und die Zielstrebigkeit selbst in ein Drama der Unerreichbarkeit von Zielen und Absichten verwandelt. Das heißt: Orientierung bzw. «Apperzeption ist hier überhaupt unmöglich», und nichts wird sich «zwanglos» ergeben. Der Übergang von Intentionen zu Handlungen, von Ursachen zu Wirkungen, die Logik der Abfolge von Ereignissen im Raum und in der Zeit ist hier unterbrochen; und es ist gut möglich, dass man bei aller Strebsamkeit in dieser Welt dem verfällt, was bloß zufällig «am Wege liegt»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Ebd.*

<sup>5</sup> Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, in KKAN I, S. 54-171: 111.

<sup>6</sup> *Ebd.*

<sup>7</sup> Kafka, *Man darf nicht sagen*, a.a.O., S. 11.

Thomas Pynchon hat in einer Behinderung oder Hinfälligkeit dieser Art einmal eine besonders literarische Verfallenheit und in dieser eine theologische Erbschaft erkannt, den modernen Nachhall des alten Hauptlasters der Trägheit oder *acedia*. Was sich einst bei den Kirchenvätern als Vergehen der Untätigkeit, als eine Art Mönchskrankheit erwies, welche die Faulenzer und Säumigen in den abgeschlossenen Räumen eines kontemplativen Lebens befahl, eine unbestimmte Unruhe des Geistes mit der Verfolgung verschiedenster, beliebiger Dinge ohne Ziel, ohne Bestand, ohne Sinn und Zweck verband und im fieberhaften Müßiggang einen Abfall vom Weg des Heils provozierte, hat sich in der Moderne als literarisches Laster schlechthin erwiesen: Die Schreiber sind es, die sich in hypnagogische Abenteuer und nichtige Träumereien verlieren; sie haben sich der Vorliebe fürs Ausweichen und Vermeiden verschrieben, einer Vorliebe für Verzweigungen, für Labyrinth und nicht-lineare Zeit – mit der Behauptung, dass die Zeit niemals fehle, dass die Zeit eine unendliche und unerschöpfliche Quelle sei<sup>8</sup>. In ihrer müßigsten Seite verbündet sich diese Sünde gegen den geraden Weg mit einem trägen Unglauben, gespeist aus der Unbequemlichkeit von Zielen und Glaubensanstrengungen überhaupt. Im Innersten der literarischen Trägheit regt sich ein trotziger Gram angesichts der guten Absichten Gottes; man queruliert gegen den sinnreichen Ausgang der Geschichte und hat seine besondere Mitwirkung am Heilsgeschehen abgesagt.

Dem ästhetischen Charakter einer ungestümen und unfertigen Erscheinungswelt entspricht also ein Verfahren, das sich weniger Zielen, Endpunkten und Abschlussgedanken, als der Endlosigkeit von Wegen und deren Verzweigungen verschreibt. Kafkas frühes Fragment zur Ästhetik lässt sich darum als Wegweiser für dieses Verirren begreifen. Und an seinem Horizont entwickelt sich ein Schreiben, das mit der Niederschrift einen Aufschub des Geschriebenen verfolgt und seine Weltgegenstände «gewissermaßen ewig in Schweben» hält, wie es später im *Process* heißt<sup>9</sup>. Damit ist ein längerer Weg vorgezeichnet, der bis zu den eigentümlichen Realitätszsumutungen in der Niederschrift des Schlossromans führt und in diesem Roman von 1922 wiederum zu einem Weg, auf den der Protagonist K. geschickt wird. Dies beginnt folgendermaßen:

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, und auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß

<sup>8</sup> Thomas Pynchon, *The Deadly Sins/Sloth; Nearer, My Couch to Thee*, in «The New York Times», 6 June 1993, <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-sloth.html>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>9</sup> KKAP, S. 160.

an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor<sup>10</sup>.

Selten hat der Anblick eines Berges eine Landschaft, einen Erzähl-anfang, eine Bewegung und eine Textbewegung derartig irritiert. Zwar wird der Beginn von Franz Kafkas *Schloss*-Roman um den Moment einer Ankunft verdoppelt. Beides aber, der Anfang des Textes und der Eintritt in eine Erzählwelt, erscheinen sogleich unterbrochen und verwirrt. Denn einerseits mündet Bewegung in Stillstand, ein erster Schritt in den Halt, und das Ganze kommt auf einer Brücke, auf einer Schwelle, an einem Anfang vor dem Anfang und an einem Ort vor dem Eintritt zum Stehen. Die Grenze zum Dorf wird nicht überschritten, die Ankunft verendet im Schwellenraum, und der Textbeginn selbst dehnt sich selbst zur Fermate. Andererseits antwortet dieser zögernde Schritt nur auf die Ansicht einer Welt, die sich mit all ihrer Sichtbarkeit den Blicken entzieht. So befinden sich Schlossberg und Schloss gerade dort, wo nichts zu sehen ist, sie werden sichtbar allein durch fehlende Sicht. So sehr kein «Lichtschein» anzeigt, was dort nicht erscheint, so sehr ist diese manifeste «Leere» selbst «scheinbar» oder bloßer Schein. Das gibt dem Schlossberg seinen besonderen Platz in der Landschaft und im Text: Er verstellt den Blick mit seinem Fehlen und markiert einen Ort, der sich als Lücke und Leere erweist. Zwischen Etwas, das nicht erscheint, und einem Nichts, das bloßer Anschein ist, entwirft sich eine Erzählwelt, in der ein angehaltener Anfang mit purer Scheinbarkeit korrespondiert<sup>11</sup>.

Von Anbeginn macht sich Kafkas Schlossberg damit als Massiv der Hinhaltung bemerkbar, das den weiteren Verlauf von Text und Erzählung, die Topographie und den Charakter von Kafkas Schlosswelt prägt. Das betrifft erstens den Parcours, den K. einschlägt und der ein fortgesetztes Anfangen diktiert. Schon am nächsten Haltepunkt, im «Brückenhof», wiederholt sich das. K. schläft sogleich ein, wird geweckt, schläft wieder ein, wird im Schlaf mehrmals aufgestört, um am nächsten Tag noch einmal zu erwachen. Vor allem aber setzt K.s neuerlich aufgenommener Weg nur jenes Verharren vom Beginn fort. Das ist der Weg zum Schloss: K. nimmt sogleich die Hauptstraße von Dorf zum Schloss, diese Straße nimmt aber selbst nicht diesen Weg. K. nähert sich Schlossberg und Schloss, um ihnen nicht näher zu kommen, und so sehr er sich Schritt für Schritt fortbewegt, so sehr zeigt das Dorf «kein Ende» und gibt nur

<sup>10</sup> KKAS, S. 7.

<sup>11</sup> Zu den Anfangsproblemen in Kafkas *Schloss*-Roman vgl. Martin Kölbl, *Die Erzählrede in Franz Kafkas «Das Schloss»*, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2006; Malte Kleinwort, *Der späte Kafka – Spätstil als Stilsuspension*, Wilhelm Fink, München 2013.

einer Lateralbewegung statt, die fortwährende Annäherung und erneute Entfernung in einem oszillierenden Wechsel verschränkt:

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. Immer erwartete K., daß nun endlich die Straße zum Schloß einlenken müsse, und nur weil er es erwartete ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immer wieder die kleinen Häuschen und vereiste Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere [...] <sup>12</sup>.

Mit dem unerreichbaren Schlossberg stellt sich eine topographische Unsicherheit ein, die die symbolische Ordnung des gesamten Romans prägt. Denn einerseits wird K. von nun an und im Verlauf des Romans niemals die Grenze überschreiten, nie vom Dorf an den Schlossberg gelangen, er wird immer wieder – wörtlich und im übertragenen Sinn – ‘abgelenkt’, um an dessen Peripherie herumzustolpern. Andererseits konnte man gleich zu Beginn erfahren, dass man im Dorf bereits im Schloss sei und dass derjenige, der im Dorf wohnt und übernachtet, «gewissermaßen im Schloß» <sup>13</sup> wohne und übernachtete. Gehört somit das Dorf irgendwie zum Schloss, so gehört allerdings das Schloss nicht unbedingt zum Schloss. Was immer von ihm erzählt wird, lässt nur die Schlussfolgerung zu, dass man nicht im Schloss ist, wenn man sich dort befindet. Gewiss, so heißt es einmal, kann man die Grenze zum Schloss überschreiten und etwa die Schlosskanzleien betreten; «aber sind die Kanzleien das eigentliche Schloß? Und selbst wenn Kanzleien zum Schloß gehören», sind es dann die Kanzleien, die man «betreten darf»? Natürlich – so heißt es weiter – kommt man in Kanzleien, «aber es ist doch nur ein Teil aller, dann sind Barrieren und hinter ihnen sind noch andere Kanzleien». Es ist keineswegs verboten, «geradezu weiterzugehen», und diese Barrieren darf man sich «auch nicht als eine bestimmte Grenze vorstellen». Barrieren sind nämlich «auch in den Kanzleien», in die man gehen kann; es gibt also Barrieren, die man «passiert», und «sie sehen nicht anders aus» als die, über die man «noch nicht hinweggekommen ist». Und deshalb ist auch «nicht von vornherein anzunehmen, daß sich hinter diesen letzteren Barrieren wesentlich andere Kanzleien befinden» als diejenigen, in denen man bereits war <sup>14</sup>. Und so weiter. Von Barrieren

<sup>12</sup> KKAS, S. 21.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 8.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 275.

gerät man nur an weitere Barrieren; und was man überschritten hat, kehrt in gleicher Weise wieder, ohne Anfang und Ende. Man kommt nie ins Schloss und ist immer schon dort. Das Schloss ist nichts anderes als die Schwelle zum Schloss. Oder anders gesagt: Schloss und Schlossberg sind die Titel für jene monströsen oder antinomischen Mengen, die sich selbst als Element enthalten.

Das ergibt einen seltsam strukturierten Raum, der Markierungen und Grenzen setzt, um sie sogleich wieder zu löschen: einen 'gekerbten' Raum, der sich in einen 'glatten' verwandelt; einen 'glatten' Raum, auf dem Einschreibungen wie auf offener See dahintreiben. Wie es eigentlich keine wirkliche Grenze zwischen Dorf und Schloss gibt, so präsentiert sich das Schloss nicht als umgrenzter Topos, sondern weist selbst nur eine endlose Serie von Barrieren und Grenzen auf. Alle Grenzziehungen sind immer schon oder nie überschritten, schwinden in der Überschreitung, führen auf weitere Grenzlinien, die sich in Unübersichtlichen verlieren. Die Grenzen, die vom Rand des Romans auf das Innere der Schloss-Topographie verweisen, ordnen, trennen und unterscheiden den Raum nicht. Sie markieren und de-markieren zugleich und organisieren den gesamten (symbolischen) Raum des Romans als eine Art Schwellenzone. Wie also Schloss und Schlossberg erstens fern und zweitens doch überall sind, so bewegt sich K. im *Schloss* in einem grenzenlosen Reich der Grenze. Und diese Schwelle erweist sich Element eines Raums, der weniger topographisch als topologisch funktioniert. So liegt in Kafkas Schwellenraum die Anweisung zu Produktion dessen vor, was man Atopos nennen könnte: weder ein bestimmter Ort noch ein Nicht-Ort, sondern ein entorteter Ort, eine räumliche Lage, die jeden bestimmten Platz ins Wanken und Gleiten bringt. Der Schlossraum hat keinen festen Boden oder Grund und kennt die dauerhaften Einschreibungen eines ausgedehnten Ordnungs- und Ortungsraums nicht.

Das Anhalten und die Schwelle lassen sich damit als syntaktische Grundelemente von Kafkas *Schloss* identifizieren, die seinen Text und seine Erzählung, seinen Raum und seinen Schriftraum (de)strukturieren und die Frage nach dem Syntagma, der Zusammenordnung und Zusammenfügung, insgesamt aufwerfen. Und von hier aus ergibt sich wohl ein genauerer Aufschluss darüber, wie die Raumordnung dieses Textes angelegt ist. So lässt sich feststellen, dass K.s Voranschreiten – geometrisch bzw. analytisch gesprochen – keinen gewundenen Weg und keinen Irrweg, sondern überhaupt keinen Weg ergibt. Das ist seine neue historische und systematische Dimension. Wenn Kafka einmal davon gesprochen hat, dass es vielleicht ein «Ziel», aber «keinen Weg» gebe – «was wir

Weg nennen, ist Zögern»<sup>15</sup> –, so enthält das eine elementare Definition dieser Struktur. Demnach besteht sie aus einer Reihe von Intervallen oder Spatien, oder genauer: sie ergibt sich durch infinitesimale Teilungen, die Abschnitte in kleinere und diese in wiederum kleinere aufteilt. Der Weg zum Schlossberg ist ein unendlicher Interpolationsprozess, eine beliebig fortsetzbare Intervallierung des Kontinuums: eine Linie, die in jedem ihrer Punkte anhält, die Richtung wechselt und somit unstetig wird. Seit dem neunzehnten Jahrhundert haben Mathematiker das mit einigem Unbehagen als überall unstetige Funktionen beschrieben, als «nowhere differential functions» (Norbert Wiener), die sich in einer «monströsen Oszillation» einrichten und ganz und gar unanschaulich bleiben: Der Weg oder das Kontinuum ist nicht mehr, wie bei Aristoteles, das, was unteilbar ist und in einem Zug, von Anfang bis Ende, durchlaufen wird; seine Linie wird vielmehr Punkt für Punkt abgetastet und führt zu einer Art Dauerbeschäftigung mit jedem beliebigen, noch so kleinen Intervall<sup>16</sup>.

Es verwundert daher nicht, dass – zweitens – auch die Gestalten von Schlossberg und Schloss einer fortlaufenden Defiguration ausgesetzt sind. Das bedeutet nicht nur, dass der Blick sich in zunehmender Dämmerung verliert und vom Schlossberg am Ende nur ein unbestimmter Verweis nach «dort oben»<sup>17</sup> verbleibt. Genauer noch sind Schlossberg und Schloss Gegenstand einer Verzeichnung, die sich als konsequente Verwirrung von Anschauung, Bild und Begriff manifestiert. So heißt es:

Nun sah er oben das Schloß deutlich umrissen in der klaren Luft und noch mehr verdeutlicht durch den alle Formen nachbildenden, in dünner Schicht überall liegenden Schnee. [...] Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. [...] Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, dass vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln. [...] Der Turm hier oben – es war der einzig sichtbare –, der Turm eines Wohnhauses, wie sich jetzt zeigte,

<sup>15</sup> Franz Kafka, *Aphorismen-Zettelkonvolut*, in KKAN II, S. 113-140: 118.

<sup>16</sup> Zur Geschichte dieser «Monster»-Funktionen in der analytischen Geometrie vgl. Bernhard Siegert, *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*, Brinkmann & Bose, Berlin 2003, S. 313-323.

<sup>17</sup> KKAAS, S. 157, 358, 362.

vielleicht des Hauptschlusses, war ein einförmiger Rundbau, zum Teil von Efeu gnädig verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten – etwas Irrsinniges hatte das – und einem söllerartigen Abschluss, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen<sup>18</sup>.

Was sich hier zeigt und zugleich als Enttäuschung präsentiert, lässt sich als mehrfacher Entzug von Gewissheiten begreifen. Erstens als Blockierung des Begriffs: Das Schloss ist weder Burg noch Prunkbau, es ist eher ein Städtchen, vielleicht nichts als ein Dorf – das Schloss ist also kein Schloss. Zweitens wird dadurch die Anschauung vom Schloss selbst unkenntlich. Was sich anfangs «deutlich umrissen» vor dem Hintergrund abhebt, ist am Ende verwittert und unscharf in seinen Konturen, zu einer bloßen Schraffur und einem richtungslosen Gemenge an Strichen geworden. K. wird in eine Art Anschauungsqual verwickelt; das Klare und Deutliche ist dunkel und verworren geworden. Und drittens schließlich weist dieses 'Schloss' darum auch jegliches bildhafte Verständnis zurück; es durchkreuzt seine eigene metaphorische Dimension. So erweist sich das, was dort oben «frei und leicht emporragt»<sup>19</sup> als Schein und weicht einem Niedergedrückten und Verflachten: Die Vertikale des Bergs wird horizontal korrigiert. Und so sehr sich im Schloss wiederum etwas zeigt, was hätte «eingesperrt» oder verschlossen bleiben sollen, so sehr wird das Verschlussene im Schloss entriegelt und entsperrt. Berg und Schloss sind also Trugbilder: Sie sind Bilder oder Metaphern, die sich in ihrer Bildhaftigkeit selbst widerlegen. Von Anbeginn scheint Kafkas Schlossberg auf einen Bild- und Sachbezirk zu verweisen, der im Emporstreben verflacht, sich im Bergen entbirgt und im Erschließen verschließt.

Die «Anlage» des Schlosses ist also durch einen Schwellenraum und als Trugbild gleichermaßen charakterisiert, und das bedeutet, dass in ihr alle Bestimmungen eingeklammert, provisorisch oder von ihrem Gegenteil heimgesucht sind. Hat sich K. ins Dorf «verirrt»<sup>20</sup> oder hat ihn der Schlossherr «kommen lassen»<sup>21</sup>? Ist er als «Landstreicher» oder «Landvermesser»<sup>22</sup> da? Und lässt sich das Vermessen des Lands, das niemals geschieht, als Messen oder Ver- bzw. Fehlmessen oder schlicht

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 16-18.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 17.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 8.

<sup>21</sup> *Ebd.*, S. 9.

<sup>22</sup> *Ebd.*

als Vermessenheit begreifen? Die Unentscheidbarkeit dieser Welt wird in ihrer 'Scheinbarkeit' fortgesetzt und von einer Frageform begleitet, die in allen Bestimmtheiten wirkt. Wenn Grenzen Distinktionen und diese binäre Unterscheidungen sind, so wird eben diese Distinktionslogik durch die endlose Rekursion ihrer Unterscheidungen ausgesetzt: K. ist fort und da, im Dorf, im Schloss, nicht fort, nicht da, nicht im Dorf, nicht im Schloss... Hier herrscht die Macht des Falschen oder bloßen Scheins.

Diese Ungewissheit hat überdies eine prägnante Methode. Das betrifft vor allem das Walten der zuständigen Behörde, deren Wirksamkeit vom Berg aus gleichsam mit verminderter Zurechnung geschieht und ebenfalls in der Schwebelage bleibt. Die Arbeitsweise des «behördliche[n] Apparat[es]» wird einmal umständlich und folgendermaßen beschrieben:

Entsprechend seiner Präzision ist er auch äußerst empfindlich. Wenn eine Angelegenheit sehr lange erwogen worden ist, kann es, auch ohne daß die Erwägungen schon beendet wären, geschehen, daß plötzlich blitzartig an einer unvorhersehbaren und auch später nicht mehr auffindbaren Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit, wenn auch meistens sehr richtig, so doch immerhin willkürlich abschließt. Es ist als hätte der behördliche Apparat die Spannung, die jahrelange Aufreizung durch die gleiche vielleicht an sich geringfügige Angelegenheit nicht mehr ertragen und aus sich selbst heraus ohne Mithilfe der Beamten die Entscheidung getroffen. Natürlich ist kein Wunder geschehen und gewiß hat irgendein Beamter die Erledigung geschrieben oder eine ungeschriebene Entscheidung getroffen, jedenfalls aber kann wenigstens von uns aus, von hier aus, ja selbst vom Amt aus nicht festgestellt werden, welcher Beamte in diesem Fall entschieden hat und aus welchen Gründen. [...] Nun sind wie gesagt gerade diese Entscheidungen meistens vortrefflich, störend an ihnen ist nur, daß man, wie es gewöhnlich die Sache mit sich bringt, von diesen Entscheidungen zu spät erfährt und daher inzwischen über längst entschiedene Angelegenheit noch immer leidenschaftlich berät<sup>23</sup>.

Der behördliche Apparat operiert also ungefähr im Ungefährnen; er deckt sich mit der genannten atopischen Struktur. Und er durchtrennt darum die klare und vorhersehbare Verbindung von Grund und Entscheidung, Ursache und Wirkung und präsentiert sich als Ensemble von mehr oder weniger zufälligen Ereignissen. Entscheidungen entscheiden nichts oder verfehlen die anliegenden Fälle, und was tatsächlich passiert, zieht eine diskontinuierliche, sich im Unbestimmten verlierende Spur. Die Behörde verharrt in einer eigentümlichen Inaktualität und folgt dem Grundsatz eines unzureichenden Grunds. Mit einem Prinzip der

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 109-110.

Zweideutigkeit, mit Zweideutigkeit als Prinzip setzt sie auf die Differenz des Identischen und die Identität des Verschiedenen und generiert damit die entsprechende Weltlage im *Schloss*. Die beiden vom Schloss herkommenden Gehilfen etwa bleiben ununterscheidbar und erhalten einen einzigen Namen; und während ein einzelner Schlossbeamter «in der Vorstellung der Menschen leicht verschiedene Gestalten» annimmt<sup>24</sup>, so ähneln die verschiedenen Beamten umgekehrt ein und demselben Exemplar. Damit wird eine signifikante Unordnung der Dinge hergestellt. Wenn das Prinzip des zureichenden Grunds eine Zuordnung von Begriff und Sache verlangt, so erscheint gerade diese Zuordnung blockiert: mit einer Wucherung identischer Individuen oder mit einem Individuum, das sich in all seinen Gestalten selbst unähnlich ist. Das ergibt Wiederholungen, die differenzlos im Begriff bleiben müssen und darum nicht vorgestellt, nicht erinnert, nicht erkannt und nicht repräsentiert werden können. Ähnlichkeiten trügen, Unterschiede stiften Verwirrung<sup>25</sup>.

Mit diesen Merkmalen der Schlosswelt – Schwellenraum, Trugbilder und Indetermination – lässt sich noch einmal der Ort ermessen, den der ominöse Schlossberg in Kafkas Erzählung besetzt. Denn er muss nun als jener Topos verstanden werden, von dem aus sich die erzählte Welt derealisiert. Er versammelt ein Potential, das Verwirklichungen hemmt, Konkretisierungen verzeichnet, Anschauungen verwirrt, Bestimmungen aussetzt. Schloss und Schlossberg repräsentieren nicht massive Ordnungsgefüge, sie verhalten sich vielmehr als Aggregate des Möglichen und als Schauplatz entgrenzter Kontingenz. Von Anbeginn an wird mit ihrem Fehlen die Aussicht verstellt und mit ihrer topographischen Lage jede Ausrichtung desorientiert; sie verkörpern allenfalls eine unfertige, in die Schwebe versetzte Welt. Darum wird gerade von ihnen her Kafkas Erzähl- und Schreibweise definiert. 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 Technologie des Übertritts – ins Dorf, an den Schlossberg heran – zu verstehen. Vielmehr markiert sie am Textanfang einen Übertritt in die symbolische Ordnung des Schlosses, den sie zugleich unterbricht. Auf dieser Brücke richtet sich Kafkas Erzählung ein und nimmt den Weg einer produktiven Verirrung. Sie betreibt selbst eine fortlaufende Entscheidung zum Unentscheidbaren; ihr Fortgang gilt einem deaktualisierenden Akt. Und das wäre schließlich Kafkas Verfahren im *Schloss*: Es eröffnet einen Schwellenraum, in dem sich eine Auflösung fester Weltlagen vollzieht.

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 286.

<sup>25</sup> Vgl. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), dt. Übers. v. Joseph Vogl, *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink, München 1992, S. 21-25.

Damit lässt sich vielleicht der historische und systematische Ort dieses Schreibens umreißen. Denn mit ihrer besonderen Wendung kehrt sich Kafkas Literatur gegen eine Onto-Theologie der Schrift, die im Schreiben ein Analogon zum Schöpfungsakt, eine Emanation oder Manifestation des Geistes, einen Übergang vom Vermögen zur seiner Verwirklichung erkennen mag<sup>26</sup>. Im Schreiben Kafkas realisiert sich eben keine mögliche Welt, es scheint vielmehr eine gegenläufige Richtung zu nehmen. Es hält sich in einer Balance von Vermögen und Akt, die sich weder auf eine reine Potentialität noch auf eine reine Aktualität reduzieren lässt, sondern mit der Niederschrift zugleich einen Aufschub des Geschriebenen verfolgt. Das Schreiben vollzieht eine fortwährende Entscheidung zum Unentscheidbaren, seine Entschiedenheit gilt einem deaktualisierenden Akt; und sein Spielraum ermisst eine unfertige Welt. In dieser Hinsicht ist das Labyrinth ein Zaudern und dieses der Weg des Schreibens selbst. Das wäre Kafkas Verfahren: eine progressive Entschöpfung und ein anhaltendes Zaudern der Weltwerdung.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Giorgio Agamben, *Bartleby o della contigenza* (1993), dt. Übers. v. Maria Zinfert, *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*, Merve, Berlin 1998, S. 9-27.



# Jenseits des Opfermythos. Ein kritischer Blick auf Kafkas Helden (*Der Verschollene – Der Process – Das Schloss – Schakale und Araber – Der Bau*)

Manfred Engel

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.03

Die Kafka-Forschung ist notorisch zerstritten – woran sicher auch alle Veranstaltungen und Publikationen des Jubiläumsjahres 2024 nichts ändern werden. Es gibt allerdings einen Punkt, in dem viele Forscher übereinstimmen (wenn auch natürlich längst nicht alle)<sup>1</sup>: Kafkas Helden sind unschuldige Opfer einer bösen, seltsam anonymen Macht. Man muss nicht einmal ein Werk der Kafkaforschung gelesen haben, um dieser Deutung begegnet zu sein. Denn im populären Kafka-Bild wie es in Kafka-Serien zum Jubiläumsjahr, in Kafka-Verfilmungen und in Schulbüchern verbreitet wird, ist diese Sicht mehr als gängig. Und viele von uns werden das Adjektiv 'kafkaesk' schon einmal ganz in diesem Sinne verwendet haben, wenn wir uns als Opfer bürokratischer oder exekutiver Willkürakte begreifen.

Immer wurde Kafka allerdings nicht so gelesen. Um wieder von der Forschungsgeschichte auszugehen: Die ältere Kafka-Forschung war zwar nicht wesentlich einiger als die heutige. Aber in ihr dominierte die Auffassung vom schuldigen Helden. Das galt natürlich vor allem in den Schulen einer religiösen und einer existenzialistischen Kafkainterpretation (und findet sich noch heute in der jüdischen Kafka-Deutung). Den Umbruch, zumindest als Breitenphänomen, brachte das sozialgeschichtliche Forschungsparadigma der 1970er und 1980er Jahre – nicht wissenschafts-, sondern realgeschichtlich gesprochen: der Geist der 1968er<sup>2</sup>.

\* Der Aufsatz basiert auf drei Vorträgen, die ich 2024 in Venedig, Rom und Freiburg gehalten habe – jeweils mit derselben Fragestellung und Herangehensweise, aber mit je unterschiedlichen Textbeispielen.

<sup>1</sup> Diese Deutung ist so weit verbreitet, dass Einzelbelege wenig Sinn hätten. Beispiele für ihre fortdauernde Aktualität sind etwa zahlreiche der Beiträge im Sammelband *Kafka. Organisation, Recht und Schrift*, hrsg. v. Günter Ortman – Marianne Schuller, Velbrück, Weilerswist 2019. Dass es aber auch neuere Studien gibt, die Kafkas Helden durchaus kritisch sehen, zeigt beispielsweise Dirk Oschmann, *Freiheit und Fremdheit. Kafkas Romane*, Schwabe, Basel 2021.

<sup>2</sup> Zu Forschungsgeschichte und Schulen der Kafka-Interpretation vgl. Manfred Engel, *Kafka lesen – Verstehensproblem und Forschungsparadigmen*, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Manfred Engel – Bernd Auerochs, J.B. Metzler, Stuttgart 2010,

Damit haben wir auch schon einen ersten Grund für die Entstehung des Opfermythos gefunden. Seit nunmehr rund fünfzig Jahren ist die Vorstellung, dass wir alle Opfer einer bösen anonymen Macht sind, zu einem Topos des Zeitgeistes geworden, wobei die Spezifizierung dieser bösen Übermacht natürlich stark variiert (Kapitalismus, Kolonialismus, Foucaults mysteriöses «pouvoir» – was auch immer, es könnte auch Bill Gates sein oder vielleicht Reptilien, denn ‘linke’ und ‘rechte’ Verschwörungstheorien sind sich in diesem Punkt erstaunlich ähnlich).

Ein zweiter, nunmehr werkinthener Grund für das Opfer-Paradigma liegt natürlich darin, dass die Instanzen der Macht in Kafkas Texten offensichtlich schäbig, korrupt – und mitunter durchaus auch bösartig sind. Sie religiös zu verklären, wie das noch Max Brod versucht hat, dürfte in der Tat mehr als schwer fallen.

Ein dritter, ebenso offensichtlicher Grund ist die personale Erzählweise/die interne Fokalisierung sehr vieler Kafka-Texte, die, mindestens auf den ersten Blick, zur Identifikation mit den Helden einzuladen scheint: Obwohl personal erzählte Werke einen Er-Erzähler haben, der also nicht mit dem Helden identisch ist, erfahren wir nur, was die Hauptfigur wahrnimmt und weiß und wir haben nur Innensicht für den Protagonisten, da nur dessen Gedanken, Gefühle, Situationsdeutungen und Urteile berichtet werden. Auf alle anderen Charaktere haben wir nur Außensicht – eben die Außensicht des Helden. Das alles lädt natürlich zunächst einmal dazu ein, sich mit der Fokal-Figur zu identifizieren, ihre Sehweise und ihre Deutung des Geschehens zu übernehmen.

Ein vierter Grund liegt darin, dass es in der ersten Phase von Kafkas mittlerem Werk, die 1912 mit der Niederschrift des *Urteils* und der *Verwandlung* beginnt und mit dem *Verschollenen* endet<sup>3</sup>, durchaus Helden gibt, die wirklich Opfer sind, wenn auch, wie ich zu zeigen versuchen werde, nicht einfach makel- und schuldlos. Aber das gilt eben nicht für das Gesamtwerk. Denn auch Kafkas Werk hat eine Geschichte, in der es sich deutlich verändert – und es gehört zu den größten Fehlern von weiten Teilen der Kafkaforschung, dass sie diese Veränderungen ignoriert, das gesamte Werk nach einer einzigen Schablone liest und dabei Zitate aus den unterschiedlichsten Werkphasen durcheinanderwirft. Natürlich muss man Kafka nicht historisch lesen – aber wenn man es tut, dann sollte man in einer geschichtlichen Betrachtung auch das Werk selbst geschichtlich sehen, also die Werkgeschichte mit all ihren Veränderungen beachten.

Ein fünfter und letzter Grund liegt schließlich in einem – bei Kafkas Texten besonders weit verbreiteten – biographischen Zugang

S. 411-427; das *Kafka-Handbuch* wird im Folgenden zitiert als KHb.

<sup>3</sup> Zur Unterteilung von Kafkas Schriften in drei Werkphasen und zu deren Charakterisierung vgl. Manfred Engel, *Drei Werkphasen*, in KHb, S. 81-90.

zum Werk. Denn Kafka hat sich in Tagebüchern und Briefen mitunter selbst als Opfer inszeniert, am deutlichsten und bekanntesten natürlich im *Brief an den Vater*, obwohl er da schon selbstkritisch genug war, die Einseitigkeit seiner Schuldzuweisung einzusehen. Der Schuldige war natürlich der Vater Hermann Kafka, dessen übermächtige Autorität dem Sohn keinen Raum zur Entfaltung seiner Individualität gelassen habe. Und auf diesen Vaterkonflikt hin – der in der Generation der 1910er Jahre, der expressionistischen Generation, übrigens zu weit verbreitet war, um ausschließlich individualbiographisch gedeutet zu werden – hat man Kafkas Gesamtwerk auch gerne gelesen; eine bekannte Kafka-Monographie trägt gar den Untertitel *Der ewige Sohn*<sup>4</sup>. Werkgeschichtlich betrachtet, ist aber mindestens das Prädikat 'ewig' nicht zu rechtfertigen. Dominante Vaterfiguren gibt es im *Urteil*, in der *Verwandlung* und dem *Verschollenen* in der Tat – danach aber verschwinden sie fast völlig aus dem literarischen Werk – und mit ihnen verschwindet auch die Opferrolle des Helden.

Ich will versuchen nachzuweisen, dass Kafkas Texte schon von ihrem poetischen Gemachtsein her auf eine kritische Sicht ihrer Hauptfiguren angelegt sind. Und zwar durch ein ganzes Bündel von Verfahren, die die ganz besondere Weise prägen, in der die bereits erwähnte interne Fokalisierung der Texte bei Kafka gestaltet ist<sup>5</sup>. Zwar zwingt uns diese Erzählweise, wie bereits erwähnt, einerseits einen Standpunkt auf, der ganz in der Wahrnehmungs- und Denkwelt der Fokalfigur liegt. Zahlreiche erzähltechnische Mittel legen es uns jedoch nahe, uns von eben dieser Denkweise zu distanzieren, indem sie sie als begrenzt, als unzureichend, als verfehlt, als unwahr oder doch bestenfalls halb wahr markieren. Das ist übrigens gewiss keine revolutionäre Neuentdeckung. Früher gehörte ein solches Lesen der Texte gegen den fokalen Strich zum Basishandwerk jeder Kafka-Lektüre. In neuerer Zeit scheint mir diese Lesetechnik aber mehr und mehr abhanden gekommen zu sein – und ich will versuchen, an dieses verschüttete Wissen zu erinnern.

Natürlich lässt sich in einem Aufsatz nicht das gesamte Werk Kafkas untersuchen; ich werde mich aber immerhin um eine formal wie werkgeschichtlich möglichst breit gestreute Auswahl bemühen, wobei allerdings das Frühwerk weitgehend ausgeklammert bleibt. Ich werde zunächst das Standardmodell – heterodiegetisch erzählte Texte mit interner Fokalisierung – in chronologischer Folge an den drei Romanen Kafkas behandeln. In den beiden Folgekapiteln versuche ich an je einem Beispiel – *Schakale und Araber* und *Der Bau* – Varianten des

<sup>4</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005.

<sup>5</sup> Zu Erzählverfahren Kafkas (mit ausführlichen Literaturangaben) vgl. Dirk Oschmann, *Kafka als Erzähler*, in KHB, S. 438-449.

Standardmodells an einem primär dialogisch orientierten Text und an einer Icherzählung zu illustrieren.

Selbst bei dieser Beschränkung auf nur fünf Texte bleibt das ein ambitioniertes Vorhaben, das nur gelingen kann, wenn ich mir strenge Selbstbegrenzungen auferlege. Ich werde zwar jeweils eine minimale Inhaltsangabe geben, aber in keiner Weise versuchen, Gesamtinterpretationen der Texte zu liefern. Stattdessen werde ich mich ganz auf die Mikroanalyse von jeweils wenigen überschaubaren Textpassagen beschränken. Und ich wäre vollauf zufrieden, wenn es mir gelänge, damit zumindest Zweifel an Unschuld und Opferrolle der Fokalfiguren zu wecken.

### 1. *Der Verschollene*

Abgefasst wurde der Roman – der ebenso fragmentarisch geblieben ist wie alle anderen Romane Kafkas – in drei Schreibphasen:

1. Schon zwischen Dezember 1911 und Juli 1912 hatte Kafka eine erste Fassung geschrieben, diese später allerdings vernichtet; wir wissen also eigentlich gar nichts über diese Arbeitsphase.

2. Vom 25. September 1912 (also unmittelbar nach der Niederschrift des *Urteils*) bis zum 26. Januar 1913 schreibt Kafka – mit einigen Unterbrechungen, in denen u.a. *Die Verwandlung* entsteht – am Hauptteil dessen, was wir heute als *Verschollenen* kennen; dann bricht er die Niederschrift ab und erklärt das Projekt für gescheitert. Nur das erste Kapitel entgeht diesem Verdikt und wird unter dem Titel *Der Heizer* separat veröffentlicht.

3. Mehr als anderthalb Jahre nach Abschluss der zweiten Schreibphase und bereits mitten in der Niederschrift des *Process* nimmt Kafka überraschenderweise die Arbeit am *Verschollenen* wieder auf. Zwischen August und Oktober 1914 entsteht der Schlussteil des uns bekannten Textes, also im Wesentlichen die Kapitel, die vom sogenannten 'Theater von Oklahama' handeln.

Damit lässt sich der Roman in die Werkbiographie einordnen: Sein Hauptteil ist eng mit dem *Urteil* und der *Verwandlung* verbunden, sein Schluss dagegen folgt bereits dem neuen, stärker parabolischen Schreibmodell des *Process*.

Eine Inhaltsangabe ist beim *Verschollenen* so schwierig wie bei allen Romanen Kafkas. Das liegt daran, dass es in allen keine eigentliche Handlung gibt. Es existiert zwar ein erkennbarer Anfang und auch (mehr oder weniger) ein Ziel des Geschehens oder doch mindestens ein Handlungsziel des Helden. Die Texte bestehen aber trotzdem aus aneinandergereihten Episoden, die jeweils eine ähnliche Struktur aufweisen.

Die Bauweise ist daher eher paradigmatisch als syntagmatisch, also eher eine Reihung baugleicher Einzelteile als eine fortlaufende Handlung.

Der Anfang von der Geschichte Karl Roßmanns, des Helden des *Verschollenen*, besteht aus einem 'Sündenfall' und einer Verstoßung: Karl, der bei seiner Ankunft in Amerika etwa 17 Jahre alt ist, wurde in seiner Heimatstadt Prag von Johanna Brummer, dem 35-jährigen Dienstmädchen der Familie, 'verführt'. Da Johanna ein uneheliches Kind bekam, schickten die Eltern ihren Sohn per Schiff nach New York, um einem Skandal zu entgehen.

Karls Amerikaaufenthalt ist von einer ständigen Wiederholung dieses Handlungsmuster bestimmt: Aufnahme in eine neue Gemeinschaft – Regelverstoß (der allerdings nie als ein wirklich ernst zu nehmendes Vergehen erscheint) – Verstoßung aus der Gemeinschaft. Und immer haben diese Gemeinschaften eine familiäre Grundstruktur, deren Minimalinventar aus drei Personen besteht: 1. einer autoritativen und autoritären Vaterfigur; 2. einer dieser zu- und zugleich untergeordneten, schwächeren und freundlicheren 'mütterlichen' Autoritätsperson, und 3. dem von beiden abhängigen 'Sohn' (letztere Rolle ist in der Regel mit Karl besetzt). Dieses familiäre Modell, das ja auch aus *Urteil* und *Verwandlung* bekannt ist, dominiert die erste Phase von Kafkas mittlerem Werk und ist überall zugleich Familien- wie Sozialmodell: Wie die Gesellschaft ist auch die Familie machtbasierend und verrät damit den traditionellen zentralen Familienwert der gegenseitigen Liebe.

Diese beiden Grundmuster – Aufnahme/Normverstoß/Vertreibung und familiäre Personenkonstellation – werden im Roman immer wieder variiert: vom Leben mit dem Onkel in New York, der gemeinsamen Wanderung mit den Vagabunden Delamarche und Robinson, der Zeit im Hotel Occidental, der Wohngemeinschaft mit Delamarche, Robinson und der Opernsängerin Brunelda bis zum Theater von Oklahoma. Die einzigen Entwicklungen, die sich dabei ergeben, sind (1) eine geographische – Karl reist immer weiter nach Westen – und (2) eine soziale – Karl steigt sozial immer weiter ab. Ob sich diese Abwärtstendenz im Theater fortsetzen sollte oder hier eine Gegenbewegung einsetzt, ist wegen des Handlungsabbruchs schwer zu entscheiden – und in der Forschung höchst umstritten<sup>6</sup>.

Soweit meine rudimentäre Inhaltsangabe. Für die Mikroanalysen habe ich drei Passagen aus dem Roman ausgewählt. Die erste soll nur dazu dienen, Kafkas Handhabung der internen Fokalisierung zu illustrieren – ich werde hier also nicht auf das eigentliche Thema meines Aufsatzes eingehen, sondern nur eine Erzähltechnik zu beschreiben suchen.

<sup>6</sup> Was ich hier nur andeuten konnte, ist ausführlicher dargestellt und belegt in meiner Gesamtinterpretation des Romans, Manfred Engel, «*Der Verschollene*», in KHb, S. 175-193.

Der Passus stammt (wie auch meine übrigen Beispiele), aus dem ersten Kapitel des Romans. Karl Roßmann ist mit dem Auswandererschiff in New York angekommen. Auf der Suche nach seiner Kajüte verirrt er sich und stößt auf den Schiffsheizer, der sich vom Obermaschinisten Schubal ungerecht behandelt fühlt. Karl nimmt sich der Sache des Heizers an und geht mit ihm zum Kapitän, um dessen Klage zu unterstützen. In der Kapitänskajüte sind viele Menschen versammelt und der Heizer trägt seine Beschwerde vor, tut dies allerdings mehr als ungeschickt, während Karl, momentan abgelenkt, gerade aus dem Schiffsfenster auf New York schaut. Dann folgt mein Beispielpassus:

Wäre ich früher gekommen, statt aus dem Fenster zu schauen, sagte sich Karl, senkte vor dem Heizer das Gesicht und schlug die Hände an die Hosennaht zum Zeichen des Endes jeder Hoffnung. Aber der Heizer mißverstand das, witterte *wohl* in Karl irgendwelche geheime Vorwürfe gegen sich und in der guten Absicht sie ihm auszureden fieng er zur Krönung seiner Taten mit Karl jetzt zu streiten an. Jetzt, wo doch die Herren am runden Tisch längst empört über den nutzlosen Lärm waren, der ihre wichtigen Arbeiten störte, wo der Hauptkassier allmählich die Geduld des Kapitäns unverständlich fand und zum sofortigen Ausbruch neigte [...] und wo endlich der Herr mit dem Bambusstöckchen, zu welchem sogar der Kapitän hie und da freundschaftlich hinübersah, *schon gänzlich abgestumpft gegen den Heizer, ja von ihm angewidert*, ein kleines Notizbuch hervorzog und *offenbar* mit ganz andern Angelegenheiten beschäftigt die Augen zwischen dem Notizbuch und Karl hin und her wandern ließ<sup>7</sup>.

Der Passus ist typisch für Kafkas Handhabung intern fokalisiertem Erzählens. Er beginnt mit einer direkten Gedankenrede Karls, die als Perspektivsignal fungiert, quasi als erhobener Zeigefinger: Achtung, wir sind jetzt in der Perspektive des Helden! Der folgende Absatz ist dann zur Gänze in erlebter Rede verfasst, die eines der wichtigsten formalen Mittel in Kafkas intern fokalisiertem Erzählen ist. Erlebte Rede ist eine Rede (hier natürlich: Gedankenrede) der Figur, die aber als Rede des Erzählers vorgetragen wird, also von der Ich-Form in die Er-Form und vom Präsens in die Erzählzeit transponiert ist; formal spricht der Erzähler, inhaltlich die literarische Figur. Das ist nicht immer leicht zu erkennen. Ein häufiges Indiz für das Vorliegen erlebter Rede sind Markierungen einer emotionalen Beteiligung des Sprechers am Geschehen, die unmöglich vom Erzähler stammen können (zumindest, wenn dieser

<sup>7</sup> KKAV, S. 29-30. In allen Beispielen habe ich die Passagen kursiviert, die eine doppelte Perspektivierung des Textes anzeigen, also Relativierungs- bzw. Distanzierungssignale darstellen; alle Kursivierungen in Kafka-Zitaten stammen daher vom Verfasser.

so neutral ist, wie es Kafkas Erzähler zu sein pflegen). In unserem Beispiel finden sich solche emotionalen Tönungen in Wendungen wie «zur Krönung seiner Taten» dem «längst» und, am deutlichsten, im kleinen und unauffälligen Wörtchen «doch»: «Jetzt, wo doch die Herren längst empört waren» – also ärgerlicher Weise im ungünstigsten Moment. Der hier ausgedrückte Ärger ist natürlich der Karls – und damit, nach der Eingangsformel, die zweite deutliche Perspektivmarkierung.

Soweit die formale Seite. Dass auch inhaltlich hier Karls Sicht auf die Dinge vermittelt wird, zeigt sich besonders im Passus über den «Herren mit dem Bambusstöckchen». Wer den Roman gelesen hat, weiß, dass es sich um Karls in Amerika arrivierten Onkel, den Senator und reichen Geschäftsmann Eduard Jakob handelt, der zum Schiff gekommen ist, um seinen Neffen abzuholen. Denn das wirklich in Karl verliebte und um ihn besorgte Dienstmädchen – und nicht etwa die Eltern – hatte dem Onkel Karls Ankunft brieflich angekündigt<sup>8</sup>. Die Identität von Senator Jakob ist im Kreis um den Kapitän allgemein bekannt. Karl aber kennt sie noch nicht – und mit ihm wir als Leser, da wir ja nur erfahren, was Karl weiß. Auf alle anderen Figuren haben wir nur Außensicht, außer sie offenbaren ihre Gedanken in direkter Rede (wobei wir selbst dann immer noch nicht wissen können, ob sie die Wahrheit sagen oder lügen). So auch in dieser Szene. Gewiss ist nur das, was Karl beobachten kann – alles andere (hier die Angaben über Gefühle und Motivationen der Figuren) sind nur Mutmaßungen des Beobachters, also Karls. Und diese sind eben oft falsch oder doch wenigstens unzureichend. Karl beobachtet etwa, dass der Onkel «offenbar [wiederum ein bei Kafka häufiger Perspektivierungsmarker] mit ganz andern Angelegenheiten beschäftigt die Augen zwischen dem Notizbuch und Karl hin und her wandern ließ» – und er nimmt an, dass dies daran liege, dass der Onkel «schon gänzlich abgestumpft gegen den Heizer, ja von ihm angewidert» sei. In Wahrheit vermutet der Onkel bereits, dass es sich bei Karl um seinen Neffen handeln könnte und er konsultiert noch einmal den Brief des Dienstmädchens, um die darin enthaltenen Angaben mit Karls Erscheinungsbild zu vergleichen.

Unser Angewiesensein auf Karls Perspektive gilt auch für alle übrigen Angaben zu Gefühlen und Handlungsmotivationen der Personen. Ob sie richtig oder falsch sind, können wir nicht wissen – sicher ist nur: es sind Mutmaßungen, Interpretationen der Perspektivfigur.

Soweit meine kleine narratologische Einführung. Ich hatte nun behauptet, dass Kafka seine Fokalisierungstechnik so nutzt, dass sie nicht zur Identifizierung mit der Perspektivfigur führt, sondern uns zu distanzierterem Lesen zwingt, das heißt dazu, die – wie ich gezeigt

<sup>8</sup> *Ebd.*, S. 40-41.

habe – immer der Hauptfigur zuzuschreibenden Wahrnehmungen, Interpretationen und Gedanken kritisch zu lesen, hinter ihnen einen verborgenen Subtext zu erkennen, eine implizite Aussageebene, die den Helden in ein kritisches Licht rückt. Der Germanist Roy Pascal hat das als «dual voice» bezeichnet, als doppelte Stimme, oder als verborgene zweite Stimme hinter der expliziten ersten Stimme der Erzähler oder Figurenrede<sup>9</sup>. Dass diese Beschreibung zutrifft, sollen meine zwei folgenden Beispiele belegen.

Das erste Zitat findet sich nur wenige Seiten später (wiederum liegt erlebte Rede vor):

Karl [...] fühlte sich so kräftig und bei Verstand, wie er es vielleicht zu hause niemals gewesen war. Wenn ihn doch seine Eltern sehen könnten, wie er im fremden Land *vor angesehenen Persönlichkeiten das Gute verfocht* und wenn er es auch noch nicht zum Siege gebracht hatte, so doch zur letzten *Eroberung* sich vollkommen bereit stellte. *Würden sie ihre Meinung über ihn revidieren? Ihn zwischen sich nieder-setzen und loben? Ihn einmal, einmal in die ihnen so ergebenen Augen sehn?* Unsichere Fragen und ungeeignetester Augenblick sie zu stellen!<sup>10</sup>

Das ist ein bemerkenswerter Passus, der drei wichtige verborgene Aussagen enthält.

1. Das eigentliche Rätsel des Heizer-Kapitels liegt darin, dass Karl sich ebenso spontan wie leidenschaftlich mit der Sache des ihm bis dahin völlig unbekanntem Heizers identifiziert – und das, wohlgemerkt, ohne deren Berechtigung je geprüft zu haben. Denn dass die Vorwürfe des Heizers gegen den Obermaschinenisten tatsächlich zutreffen, ist bestenfalls ungewiss, höchst wahrscheinlich sogar mehr als zweifelhaft. Warum tut Karl das?

Im ausgewählten Zitat erhalten wir die Antwort – allerdings eben nur implizit; eine explizite Begründung wird nie gegeben: Insgeheim strebt Karl nach Anerkennung durch die Eltern und Wiedergewinnung ihrer Liebe. Das Verhältnis zu den Eltern und Karls Reaktion auf deren brutale und kaltherzige Verstoßung wird im Roman nie explizit thematisiert – was sicher auch daran liegt, dass Karl zur Selbstreflexion ebenso unfähig oder doch mindestens unwillig ist wie andere Kafka-Helden. Karls Musterknabensyndrom (wie ich das Verhaltensmuster in meiner

<sup>9</sup> Roy Pascal, *Kafka's Narrators. A Study of His Stories and Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge 1982. Pascals Beschreibung ist damit wesentlich präziser als Beißners Pionierstudie zum Thema, die sich des missverständlichen Begriffes 'einsinnig' bedient – denn Kafkas intern fokalisiertes Erzählen ist eben in der Tat 'doppelsinnig': Friedrich Beißner, *Der Erzähler Franz Kafka*, Kohlhammer, Stuttgart 1952.

<sup>10</sup> KKA, S. 33.

Interpretation des Romans genannt habe), also die bereitwillige Unterordnung unter Autoritäten – man beachte die Wendung «vor angesehenen Persönlichkeiten» – und das Bemühen, alle Aufgaben hundertfünfzigprozentig zu erfüllen, ist also mindestens *auch* ein Produkt mangelnder Emanzipation von den Eltern. Und wir dürfen sicher vermuten, dass die Identifikation mit dem Heizer, dem angeblich Unrecht geschehen ist, eine versteckte Revolte gegen das Karl selbst geschehene Unrecht ist – etwas, was dieser sich selbst nie offen eingestehen würde.

Die erste Bedeutungsdimension, die Kafkas Fokalisierungstechnik uns hier eröffnet, ist also eine psychologische Vertiefung des Helden, ein Einblick in Motivationen seines Handelns, die Karl auch vor sich selbst verbirgt.

2. In Karls Sicht ist sein Eintreten für den Heizer ein «Verfechten des Guten», ein Eintreten für (wie es im Roman auch immer wieder heißt) «Recht» bzw. «Gerechtigkeit»<sup>11</sup>, also wertebasiert. Das ist bedeutsam, weil Karl sich hier (wie auch sonst oft im Roman) zum Verfechter des europäisch-traditionalen Wertesystems stilisiert und damit in Opposition tritt zum amerikanisch-modernen Wertesystem der Zweckrationalität<sup>12</sup>. Auf letzteres pocht der Onkel, wenn er wenig später dem europäischen Wert der «Gerechtigkeit» den amerikanischen Leitwert der «Disziplin» entgegensetzt<sup>13</sup>. Dieser Wertekonflikt und seine Analyse ist ein – vielleicht *das* – Grundthema des Romans. Karls wertebasierte Selbststilisierung steht jedenfalls in offensichtlichem Konflikt mit der interessenbasierten psychologischen Motivierung, die ich in 1. herausgearbeitet hatte. Das desavouiert Karls Selbststilisierung zum Kämpfer für das Gute wie auch das europäische Wertesystem insgesamt, das im Roman immer wieder als ausgehöhlter moralischer Überbau über dem viel robusteren Fundament von Eigeninteresse, Trieb- und Machtstreben erscheint. Der Kenner mag hier an Nietzsches messerscharfe Analyse «asketischer Ideale» in seiner *Genealogie der Moral* (1887) denken – ein Text, dessen Lektüre man der moralverliebten und von ihrer eigenen moralischen Überlegenheit überzeugten Gegenwart sehr zur Lektüre empfehlen könnte.

Diese zweite Bedeutungsdimension ist schon wesentlich figurenkritischer als die erste, indem sie hinter Karls moralischer Rhetorik uneingeständenes Eigeninteresse sichtbar macht.

3. Der dritte auffällige Punkt ist die seltsame Kriegs- und Kampfesmetaphorik des Zitates: «Verfechten», «Sieg» und gar «Eroberung».

<sup>11</sup> Z.B. *ebd.*, S. 14, 23, 24, 28, 46.

<sup>12</sup> Ausführlicher dazu Engel, «*Der Verschollene*», a.a.O., bes. S. 184-187.

<sup>13</sup> «'Mißverstehe die Sachlage nicht', sagte der Senator zu Karl, 'es handelt sich vielleicht um eine Sache der Gerechtigkeit, aber gleichzeitig um eine Sache der Disziplin', KKAV, S. 48.

Seltsam ist sie ganz einfach wegen ihrer Situationsunangemessenheit und ihrer massiven Aggressivität. Karl, anscheinend das prototypische Opfer, zeigt hier das ganz andere Gesicht eines entschlossenen Machtkämpfers – und natürlich ist diese dritte Bedeutungsdimension die am stärksten figurenkritische ist.

Wer dies für eine überzogene Interpretation hält, mag vielleicht durch mein drittes, sehr kurzes Textbeispiel überzeugt werden, das diesmal in der Form eines inneren Monologs Karls formuliert ist:

Wenn nur der Heizer besser auf dem Platze gewesen wäre, aber der schien vollständig *kampfunfähig*. Wenn man ihm den Schubal hingehalten hätte, *hätte er wohl dessen gehaftsten Schädel mit den Fäusten aufklopfen können, wie eine dünnschalige Nuß*<sup>14</sup>.

Hier wiederholt sich nicht nur die Kampfesmetaphorik, sondern es kommt auch zum jähen Ausbruch einer physisch-brutalen Aggressivität, die wiederum situationsunangemessen, da völlig überschüssig ist und die nichts mit dem Heizer, aber sehr viel mit Karl zu tun hat. Solche Aggressionsausbrüche, die die sonst gezeigte Fassade von Anpassung und Selbstdisziplinierung jäh durchbrechen, finden sich bei Karl mehrfach<sup>15</sup> – bei seinen Nachfolgern, den K.s, werden sie noch viel häufiger werden.

Wird Karl durch all dies nun als Bösewicht und Schurke entlarvt? Nein, natürlich nicht. Von allen Romanhelden Kafkas ist Karl der unschuldigste und der, der noch am ehesten das Prädikat 'Opfer' verdient. Auch er hat zwar das Potential zum Machtkämpfer, wird aber in der Durchsetzung seiner Interessen – genau wie seine geistigen Brüder Georg Bendemann aus dem *Urteil* und Gregor Samsa aus der *Verwandlung* – immer wieder durch seine Wertorientierung gehindert. Diese macht ihn zwar weniger durchsetzungsstark, lässt ihn aber als wesentlich humaner erscheinen als die Figuren in seiner Umwelt. Außerdem ist Karl – ganz anders als die K.s – sehr an Kunst interessiert, die im Roman als einzige positive Gegenwelt zum korrumpierten europäischen und zum inhumanen amerikanischen Wertesystem erscheint<sup>16</sup>. Ganz unkritisch aber – das hoffe ich gezeigt zu haben – sollten wir Karl dennoch nicht sehen, wenn wir den Vorgaben von Kafkas Erzähltechnik folgen wollen.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 32 f.

<sup>15</sup> Vgl. z.B. auch *ebd.*, S. 95.

<sup>16</sup> Zur näheren Ausführung vgl. Engel, «*Der Verschollene*», a.a.O., bes. S. 186-189.

## 2. *Der Process*

Geschrieben wurde der *Der Process* zwischen dem 11. August 1914 und dem 20. Januar 1915. Unmittelbare Nachbartexte sind der Schlussteil des *Verschollenen* und *In der Strafkolonie*. Veröffentlicht wurde der Roman 1925 von Max Brod. Bemerkenswert an der Niederschrift ist, dass Kafka hier seine Probleme mit dem Verfertigen längerer Texte durch einen Trick zu lösen versuchte: Unmittelbar nach dem Anfangskapitel schrieb er das Schlusskapitel des Romans, der so zwar einen Schluss hat, aber dennoch fragmentarisch blieb.

Bei der Inhaltsangabe kann ich mich hier sicher zurückhalten, da der *Process* (neben der *Verwandlung*) zweifellos Kafkas bekanntestes Werk ist. Sein Held ist der Bankprokurist Josef K. der am Morgen seines 30. Geburtstages auf sehr seltsame Weise in seiner Wohnung «verhaftet» und mit einer nie spezifizierten Anklage konfrontiert und am Vorabend seines 31. Geburtstages auf ebenso seltsame Weise hingerichtet wird<sup>17</sup>.

Die Forschung liest den Übergang vom *Verschollenen* zum *Process* meist als einfache Modellkontinuität: Es gibt nun zwar keine Vaterfigur mehr, aber dessen Rolle als Machtinstanz habe nun eben – quasi ins Globale ausgeweitet – das Gericht übernommen. Trotz zahlreicher Parallelen zwischen den Modellen zweifle ich sehr an dieser Kontinuitätsthese, da das (*grosso modo*) noch immer ‘realistische’ familiale Sozialmodell des *Verschollenen* nun durch eine parabolische Großkonstruktion ersetzt wurde, doch das nur en passant.

Jedenfalls ist K. als Machtkämpfer sehr viel entschlossener und skrupelloser als Karl. Demgemäß fallen die Distanzierungs- und Kritik-signale nun deutlicher und vielfältiger aus als im *Verschollenen*. Es gibt zwar auch hier eine psychologische Doppelbödigkeit – insofern, als Josef K. vor anderen (und, viel wichtiger, vor sich selbst) jede Schuld leugnet, jedoch immer wieder deutliche Anzeichen von Schuldbewusstsein zeigt, und insofern als die Motivationen und Emotionen, die er anderen und sich selbst gegenüber benennt, sehr häufig nicht seine wahren sind. Aber es gibt nun auch neue und viel drastischere Techniken.

Ausgewählt habe ich zunächst einmal mehrere Textpassagen aus einem in der Forschung nur wenig beachteten Romanteil: der großen Verteidigungsrede, die Josef K. bei seinem ersten und einzigen Verhör hält.

K. wurde zu diesem Verhör durch das Gericht vorgeladen. Es findet allerdings nicht in einem Gerichtsgebäude statt, sondern mitten in einem großen Wohnhaus, das in den Vororten liegt. Zunächst hat K.

<sup>17</sup> Zu ausführlicher Inhaltsangabe und Interpretation vgl. Manfred Engel, «*Der Process*», in KHB, S. 192-207.

Schwierigkeiten, den Raum zu finden. Schließlich gelangt er in einen mit Menschen überfüllten Saal und glaubt in eine «Versammlung»<sup>18</sup> geraten zu sein – eine «politische Bezirksversammlung»<sup>19</sup>, wie er später präzisiert. Und selbst als er begriffen hat, dass es ein Verhörraum ist und dass vorne der Untersuchungsrichter sitzt, lässt er sich weiter von seinem ersten Eindruck leiten. Die Rede, die er hält, statt sich einem Verhör zu unterziehen, und in der er heftig das Gericht anklagt, soll das Publikum überzeugen, nicht den Untersuchungsrichter – es ist eine politische Rede mit vielen rhetorischen Kniffen.

Da diese Verteidigungsrede sehr lang ist, kann ich sie hier nicht als Ganzes analysieren. Daher habe ich Minipassagen daraus ausgewählt, deren Abfolge illustrieren soll, wie K. seine anfängliche Fehleinschätzung der Versammlung und seiner Wirkung auf diese allmählich erkennt und schließlich korrigiert – aber nur, um dann ein genauso fragwürdiges neues Urteil zu fällen. Schon die erste Aussage enthält übrigens eine flagrante Lüge, wie das Gegenzitat dazu in der zugehörigen Fußnote belegt:

*«Ich will nicht Rednererfolg», sagte K. [...], «er dürfte mir auch nicht erreichbar sein»<sup>20</sup>.*

Sofort war es still, so sehr beherrschte schon K. die Versammlung [...], man *schien* schon überzeugt oder auf dem nächsten Wege dazu<sup>21</sup>. Hatte er die Leute nicht richtig beurteilt? Hatte er seiner Rede zuviel Wirkung zugetraut? Hatte man sich *verstellt*, solange er gesprochen hatte und hatte man jetzt, da er zu den Schlußfolgerungen kam, die *Verstellung* satt?<sup>22</sup>

*«Ihr seid ja die korrupte Bande, gegen die ich sprach, Ihr habt Euch hier gedrängt, als Zuhörer und Schnüffler, habt scheinbare Parteien gebildet und eine hat applaudiert um mich zu prüfen, Ihr wolltet lernen, wie man Unschuldige verführen soll»<sup>23</sup>.*

<sup>18</sup> KKAB, S. 57.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 58.

<sup>20</sup> *Ebd.*, S. 65; «[I]hn freute das angespannte Aufhorchen der ganzen Versammlung, in dieser Stille entstand ein Sausen, das aufreizender war als der verzückteste Beifall», *ebd.*, S. 69.

<sup>21</sup> *Ebd.*, S. 68.

<sup>22</sup> *Ebd.*, S. 71.

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 71-72; Sobald K. das Publikum nicht mehr als zu gewinnende «Versammlung», sondern als Gruppe gegen ihn verschworener Gegner betrachtet, reagiert er mit einem jähen Ausbruch physischer Aggressivität, wie wir ihn schon an Karl Roßmann beobachtet haben: «laß mich oder ich schlage», rief K. einem zitternden Greis zu, der sich besonders nahe an ihn geschoben hatte», *ebd.*, S. 72.

Selbst diese wenigen Passagen dürften genügen, um zu belegen, dass K. die Situation zunächst völlig falsch eingeschätzt hat. Da wir als Lesende seine Fehldeutung teilen mussten, weil die Versammlung ja immer nur aus K.s Sicht geschildert wird, ist der ganze Redepassus für uns eine Etüde in Distanzeinübung. Auf K.s Deutung der Realität kann man sich nicht verlassen, lernen wir – wir sollten uns also auch zukünftig nicht mehr auf sie verlassen. Schlimmer noch: Die neue Deutung, zu der K. am Schluss gelangt, ist wohl kaum zutreffender als die erste, denn es gibt für die den Zuhörern unterstellten Motivationen nicht die Spur eines Belegs. Ihr einziger Grund liegt in K.s dominantem Denk- und Verhaltensmuster, das immer nur antagonistische Interaktionen kennt<sup>24</sup>. K. ist also – so könnten wir in einer Analogiebildung zum Begriff ‘unzuverlässiger Erzähler’ sagen – ein höchst unzuverlässiger Fokalisator; seinen Deutungen und Bewertungen des Geschehens ist nicht zu trauen<sup>25</sup>.

Hier noch ein zweiter Passus aus dem gleichen Kontext:

[W]as mir geschehen ist, ist ja nur ein einzelner Fall und als solcher nicht sehr wichtig, *da ich es nicht sehr schwer nehme*, aber es ist das Zeichen eines Verfahrens wie es gegen viele geübt wird. *Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich*<sup>26</sup>.

Nun ist K. alles andere als Altruist und Kämpfer für eine gerechte Sache. Wenig später gesteht er dies im Dialog mit der Frau des Gerichtsdieners auch explizit ein:

«Eigentlich», sagte er, *«bin ich nicht dazu angestellt, Besserungen hier zu erreichen [...]»*. Tatsächlich hätte ich mich auch aus freiem Willen in diese Dinge gewiß nicht eingemischt und meinen Schlaf hätte die Verbesserungsbedürftigkeit dieses Gerichtswesens niemals gestört. Aber *ich bin*, dadurch daß ich *angeblich* verhaftet wurde – ich bin nämlich

<sup>24</sup> Genauso willkürlich wird er später auch eines von Titorellis Bildern als Allegorie der Jagd deuten (*ebd.*, S. 197) und im Domgespräch insistieren, dass der Türhüter den Mann vom Lande «getäuscht» habe (*ebd.*, S. 295 u. *passim*).

<sup>25</sup> Ich gebe noch ein Beispiel (eines von vielen) für diese fragwürdigen Deutungen des Protagonisten; es geht dabei um die auf dem Tisch des Untersuchungsrichters liegenden, angeblich pornographischen Schriften: «K. schlug das oberste Buch auf, es erschien ein unanständiges Bild. Ein Mann und eine Frau saßen nackt auf einem Kanapee, die gemeine Absicht des Zeichners war deutlich zu erkennen, aber seine Ungeschicklichkeit war so groß gewesen, daß schließlich doch nur ein Mann und eine Frau zu sehen waren, die allzu körperlich aus dem Bilde hervorragten, übermäßig aufrecht dasaßen und infolge falscher Perspektive nur mühsam sich einander zuwendeten» (*ebd.*, S. 76-77). Auf die eindeutige Eingangsbehauptung «ein unanständiges Bild» folgen hier so viele Relativierungen, das wir uns fragen müssen, worin die ‘Unanständigkeit’ dieses Bildes eigentlich bestehen könnte.

<sup>26</sup> *Ebd.*, S. 64.

verhaftet – gezwungen worden, hier einzugreifen, und zwar um meinetwillen. Wenn ich aber dabei auch Ihnen irgendwie nützlich sein kann, werde ich es natürlich sehr gerne tun. Nicht etwa nur aus Nächstenliebe, sondern außerdem deshalb, weil auch Sie mir helfen können»<sup>27</sup>.

Auch wenn es diese Selbstwiderlegung K.s nicht gäbe, wüssten wir schon aus seinem bisherigen Verhalten, dass seine Altruismus-Behauptung eine glatte Lüge ist. Ihm geht es in der Tat eben immer nur um sich und den eigenen Vorteil. Meine Zitate belegen also nicht nur, dass K. die Realität verfehlt, sondern dass er ganz bewusst die Unwahrheit sagt.

An vielen Stellen des Romans muss man nicht einmal einen verborgenen Subtext aufspüren. Schon die direkten Aussagen K.s sind oft ein Signal, sich vom Aussagenden zu distanzieren. Ich zitiere dazu nur zwei Beispiele. Der erste Passus steht im Zusammenhang mit der Frau des Gerichtsdieners, die vom Studenten und vom Untersuchungsrichter begehrt wird – und eben auch von K. Dieser imaginiert sich, wiederum in erlebter Rede formuliert, eine mögliche Zukunft:

Es könnte sich dann einmal der Fall ereignen, daß der Untersuchungsrichter nach mühevoller Arbeit *an Lügenberichten über K.* in später Nacht das Bett der Frau leer fand. Und leer deshalb, weil sie K. gehörte, weil diese Frau am Fenster, *dieser üppige gelenkige warme Körper im dunklen Kleid aus grobem schweren Stoff durchaus nur K. gehörte*<sup>28</sup>.

Solch ein Satz wäre auch schon lange vor ‘#MeToo’ hochbedenklich gewesen. Wohlwollende Interpreten könnten sexuelles Begehren immerhin als einen ungewohnt menschlichen Zug an K. verbuchen. Aber es ist es ja nicht einfach nur Begehren, sondern eine Instrumentalisierung der Frau im Machtkampf gegen das Gericht – und eben dies charakterisiert die Beziehungen beider K.s zu allen Frauen, denen sie begegnen.

Noch ein letztes Beispiel, bei dem sich, denke ich, eigentlich jede Interpretation erübrigt. Wieder handelt es sich um Überlegungen K.s:

Zu übertriebener Sorge war allerdings *vorläufig* kein Grund. Er hatte es verstanden, sich in der Bank in verhältnismäßig kurzer Zeit zu seiner hohen Stellung emporzuarbeiten und sich von allen anerkannt in dieser Stellung zu erhalten<sup>29</sup>, er mußte jetzt *nur* diese Fähigkeiten, die

<sup>27</sup> *Ebd.*, S. 76.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 83.

<sup>29</sup> Der Passus illustriert auch Josef K.s Statusdenken und sein Hierarchiebewusstsein. Vgl. auch: «In welcher Stellung befand sich doch K. gegenüber dem Richter, der auf dem Dachboden saß, während er selbst in der Bank ein großes Zimmer mit einem Vorzimmer hatte und durch eine riesige Fensterscheibe auf den belebten Stadtplatz hinuntersehen konnte», *ebd.*, S. 88.

ihm das ermöglicht hatten, *ein wenig* dem Proceß zuwenden und es war kein Zweifel, daß es gut ausgehn mußte. Vor allem war es, wenn etwas erreicht werden sollte, *notwendig jeden Gedanken an eine mögliche Schuld von vornherein abzulehnen. Es gab keine Schuld. Der Proceß war nichts anderes, als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte*, ein Geschäft, innerhalb dessen, wie dies die Regel war, verschiedene Gefahren lauerten, die eben abgewehrt werden mußten. Zu diesem Zwecke *durfte man allerdings nicht mit Gedanken an irgendeine Schuld spielen, sondern den Gedanken an den eigenen Vorteil möglichst festhalten*<sup>30</sup>.

Der psychologische Subtext in dieser (erneut in erlebter Rede geschriebenen) Passage ist Angst und Sorge. «Vorläufig», «nur», «ein wenig» – das indiziert, dass K.s explizit beteuerte Zuversicht nicht mehr ist als Pfeifen im Walde. Wichtiger als diese implizite Markierung vor sich selbst verleugneter Emotionen ist hier aber die Selbstdiskreditierung durch das explizit Gedachte. Josef K. bekennt hier offen, was sein Verhalten im ganzen Roman bestätigt, nämlich dass für ihn die instrumentelle Logik des Geschäftslebens in *allen* Lebensbereichen bestimmend ist – und damit natürlich auch dem Prozess gegenüber. Wenn man über eine Schuld des Angeklagten K.s nachdenken will, wäre das, so meine ich, ein guter Ansatzpunkt.

### 3. *Das Schloss*

*Das Schloss* entstand im späten Werk, also in der Zeit der 1917 erstmals diagnostizierten Lungenkrankheit, die zunächst durch diverse Kulturaufenthalte bestimmt ist. Auf einem davon – in Spindlermühle im tief verschneiten Riesengebirge – beginnt Kafka den Roman wohl unmittelbar nach seiner Ankunft am 27. Januar 1922 und schreibt daran bis zum August. Unmittelbare Nachbartexte sind die Erzählungen *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler*, die mit zwei weiteren Texten in Kafkas letzter Publikation erscheinen werden, dem Sammelband *Ein Hungerkünstler*, an dem er noch auf dem Sterbebett Korrektur liest. Veröffentlicht wurde *Das Schloss* 1926 von Max Brod.

Wieder ist der Held ein K., diesmal ohne Vornamen. Angeblich ist er Landvermesser, angeblich hat man ihn als solchen in einem seltsamen Schloss angestellt, zu dem ein Dorf gehört – beides durch eine Brücke von der übrigen Welt abgeschnitten, eine wahrhaft eigengesetzliche Enklave. Sowohl die Berufsbezeichnung wie auch die Anstellung sind aber

<sup>30</sup> *Ebd.*, S. 167-168.

mehr als zweifelhaft. Mit aller Kraft strebt dieser K. danach, ins Schloss zu gelangen, was sich jedoch seltsamerweise als unmöglich erweist. Wie Josef K. versucht er, Helfer zu werben, sucht Kontakt zu den Beamten der merkwürdig überbürokratisierten Schloss-Welt und zu den Bewohnern des Dorfes, und beginnt eine Liebesbeziehung – wenn man es denn so nennen kann – mit Frieda, Schankkellnerin im Gasthaus Herrenhof und Geliebte des hohen Schlossbeamten Klamm<sup>31</sup>.

Jedenfalls steht dieser 'Landvermesser' K. seinem Vorgänger Josef K. in all dessen negativen Eigenschaften in nichts nach, übertrifft ihn im Gegenteil noch bei weitem. In unserer Figurenreihe ist er der skrupelloseste Machtkämpfer. Was ihn vom Prokuristen K. unterscheidet, ist, dass nicht die Logik des Geschäftes ihn leitet, sondern das Bestehen auf absoluter Freiheit. Der Satz «Ich will immer frei sein»<sup>32</sup> ist sozusagen sein 'signature Satz' – und wenn ich den *Schloss*-Roman interpretieren sollte (was ich hier ja nicht tun werde), würde ich ihn als Etüde über die jeweiligen Dialektiken von Freiheit und Gemeinschaft lesen.

Da die beiden K.s so eng verwandt sind, könnte ich aus dem *Schloss* beliebig viele Beispiele für die bereits beschriebenen Distanzierungssignale zitieren. Da ich mich aber bemühen will, Kafkas Verfahren in möglichst großer Breite zu zeigen, wähle ich zwei ganz anders strukturierte Exempla.

Vorausschicken will ich eine Vorbemerkung zur erzählerischen Anlage des Romans. *Das Schloss* wird zwar weitgehend in interner Fokalisierung auf K. erzählt. Mitunter aber finden sich auch kleine Passagen nullfokalisiertem Erzählen, also kommentierende Bemerkungen des Erzählers oder Innensicht auf andere Figuren. Vor allem aber hat der Roman ein für Kafka ungewöhnlich umfangreiches Personal. Und viele der Dorfbewohner äußern ihre Meinungen und erzählen ihre Lebensgeschichten<sup>33</sup>. Das macht den Text insgesamt sehr viel polyperspektivischer als die anderen Romane und eröffnet die Möglichkeit zu neuen Formen von Distanzierungssignalen<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Für ausführliche Inhaltsangabe und Gesamtinterpretation vgl. Manfred Engel, *Franz Kafka: «Das Schloss»*, in *Klassiker Neu-Lektüren*, hrsg. v. Ralf Bogner – Manfred Leber, universaar, Saarbrücken 2013, S. 177-196. Vgl. auch die gekürzte und leicht modifizierte Fassung dieses Aufsatzes: *Polyperspektivisch und polyfunktional. Annäherungen an Kafkas «Schloss»*, in *«Schloss»-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, hrsg. v. Malte Kleinwort – Joseph Vogl, transcript, Bielefeld 2013, S. 175-194.

<sup>32</sup> KKAS, S. 14.

<sup>33</sup> Die Kombination von parabolischer Großkonstruktion und (alternativen) lebensgeschichtlichen Entwürfen ist charakteristisch für die letzte Phase des späten Werkes mit seinen, wie Kafka das genannt hat, «selbstbiographischen Untersuchungen»; vgl. Engel, *Drei Werkphasen*, a.a.O., bes. S. 89.

<sup>34</sup> Nicht eingehen werde ich auf traditionelle Möglichkeiten der Figurenrelativierung, die sich Kafka im *Schloss* durch das komplexere und differenziertere Figurenspektrum eröffnen, wie etwa die Konstruktion von Parallel- und Kontrastfiguren zum Protagonisten.

So auch in meinem ersten Beispiel. Dieses ist eigentlich zweiteilig. Sein erster Teil ist ein ganzes Romankapitel<sup>35</sup>, in dem im Beisein Frieda ein Gespräch zwischen K. und einem kleinen Jungen namens Hans stattfindet. Dieser Hans ist der Sohn des wohlhabenden Dorfschusters Brunswick und einer kränkeldnen geheimnisvollen Frau, der K. viel früher schon einmal begegnet war und die ihm bei dieser Gelegenheit gesagt hatte, dass sie aus dem Schloss stamme<sup>36</sup>. Im Gespräch mit Hans sind diese Frau und ein Treffen mit ihr als potentiellm Schloss-Kontakt K.s einziges Interesse. Er versucht mit allen Mitteln, den Jungen zu manipulieren: Er behauptet, über medizinische Kenntnisse zu verfügen, der Frau also helfen zu können, sucht den Jungen gegen den Vater aufzuhetzen, der der Mutter die nötige Fürsorge verweigere, etc. Kurz: Es handelt sich um ein besonders abstoßendes Beispiel für K.s Instrumentalisierung aller Dorfbewohner – besonders abstoßend deswegen, weil es gegenüber einem unschuldigen, unwissenden und K. wohlgesonnenen Kind ausgeübt wird.

Als Hans gegangen ist, besprechen im Folgekapitel K. und Frieda das eben Geschehene. Dabei wird K.s Verhalten von Frieda dargestellt und bewertet. Wir erhalten hier also ausnahmsweise<sup>37</sup> eine Außensicht auf K. und eine von außen erfolgende Kritik an seinem Verhalten und müssen in unserer Lektüre entscheiden, ob diese Kritik zutrifft. Jedenfalls hat das Gespräch zwischen Hans und K. Friedas Liebe nachhaltig erschüttert, denn sie glaubt nun, dass K. sie genauso nur als Mittel für seine Zwecke benutzt, wie er das mit Hans versucht hat:

[Frieda:] «in Wirklichkeit aber hat sich alles geändert, seitdem ich Dich mit dem Jungen habe sprechen hören. Wie unschuldig hast Du begonnen, fragtest nach den häuslichen Verhältnissen, nach dem und jenem, mir war als kämest Du gerade in den Ausschank [wo Frieda, die ja als Schankkellnerin arbeitete, K. zuerst begegnet ist], zutunlich, offenerherzig und suchtest so kindlich-eifrig meinen Blick. Es war kein Unterschied gegen damals [...]. Dann aber plötzlich, ich weiß nicht wie es geschah, merkte ich in welcher Absicht Du mit dem Jungen sprachst. Durch die teilnehmenden Worte gewannst Du sein nicht leicht zu gewinnendes Vertrauen, um dann ungestört auf Dein Ziel loszugehen, das ich mehr und mehr erkannte. Dieses Ziel war die Frau

So ähnelt Amalia K. in ihrem Freiheitsstreben, unterscheidet sich von ihm aber durch die aufopfernde Sorge um die ihretwegen ins Unglück geratene Familie.

<sup>35</sup> KKAS, S. 223-238.

<sup>36</sup> *Ebd.*, S. 25.

<sup>37</sup> Weitere Beispiele dafür sind etwa im *Schloss* das Gespräch der Dorfbewohner über K.s Besuch bei Bürgel (KKAS App, S. 420-424 – eine im Manuskript gestrichene Passage) oder im *Process* der Bericht des Kaufmanns Block über die Sicht anderer Angeklagten auf Josef K. (KKAP, S. 235-237).

[Hans' aus dem Schloss stammende Mutter]. Aus Deinen ihretwegen scheinbar besorgten Reden sprach gänzlich unverdeckt nur die Rücksicht auf Deine Geschäfte. Du betrogst die Frau noch ehe Du sie gewonnen hast. Nicht nur meine Vergangenheit auch meine Zukunft hörte ich aus Deinen Worten [...], was war denn jetzt für ein großer Unterschied zwischen ihm, dem guten Jungen der hier mißbraucht wurde, und mir, damals, im Ausschank?»<sup>38</sup>.

K. antwortet auf Friedas Vorwürfe mit einer langen Rede, an deren Schluss er auch auf das Gespräch mit Hans eingeht:

[K.:] «[...] Bei Beurteilung des Gespräches mit Hans *übertreibst* Du übrigens *in Deinem Zartgefühl* sehr, denn wenn sich Hansens und meine Absichten *nicht ganz* decken, so geht das doch nicht so weit, daß etwa ein Gegensatz zwischen ihnen bestünde, außerdem ist ja Hans unsere Unstimmigkeit nicht verborgen geblieben [...] und *selbst wenn ihm alles verborgen geblieben sein sollte, so wird doch daraus niemandem ein Leid entstehn, das hoffe ich*»<sup>39</sup>.

Das ist nun wahrlich keine sonderlich überzeugende Verteidigung, da K. seine Gegenargumente selbst Schritt für Schritt zurücknimmt. Er leugnet nichts, meint nur, dass Frieda in ihrem «Zartgefühl» «übertrieben» habe. Und selbst, dass Hans aus seinem Manipulationsversuch «Leid entstehn» könnte – was geradezu sicher ist, da er ja Vater wie Mutter betrügen soll –, streitet K. nicht kategorisch ab; er «hofft» nur, dass es nicht geschehen werde. Insofern bestätigt K. selbst Friedas Kritik an seinem skrupellosen Verhalten gegenüber Hans (und mittelbar auch gegenüber ihr).

Mein zweites Beispiel ist eine Romanpassage, die bisher in der Forschung seltsam unterbelichtet geblieben ist – obwohl sie wegen ihrer Einzigartigkeit offensichtlich große Bedeutung hat. Von K.s Leben, bevor er die Brücke zur Eigenwelt von Dorf und Schloss überschritt, wissen wir rein gar nichts; nur die genannte Passage enthält eine Erinnerung, die in K.s Jugend zurückführt und die sich ihm assoziativ aufdrängt, als seine Konzentration nachlässt. Der Passus gehört in den Kontext von K.s langem Fußmarsch mit dem Schlossboten Barnabas, der K., wie dieser fälschlicherweise hofft, zum Schloss führen soll.

Sie [K. und Barnabas] gingen, aber K. wußte nicht wohin, nichts konnte er erkennen, nicht einmal ob sie schon an der Kirche vorübergekommen waren, wußte er. Durch die Mühe, welche ihm das bloße Gehn

<sup>38</sup> KKAS, S. 248-249.

<sup>39</sup> *Ebd.*, S. 250-251.

verursachte, *geschah es, daß er seine Gedanken nicht beherrschen konnte. Statt auf das Ziel gerichtet zu bleiben, verwirrten sie sich.* Immer wieder tauchte die Heimat auf und Erinnerungen an sie erfüllten ihn. Auch dort stand auf dem Hauptplatz eine Kirche, zum Teil war sie von einem alten Friedhof und dieser von einer hohen Mauer umgeben. Nur sehr wenige Jungen hatten diese Mauer schon erklettert, auch K. war es noch nicht gelungen. Nicht Neugier trieb sie dazu, der Friedhof hatte vor ihnen kein Geheimnis mehr, durch seine kleine Gittertür waren sie schon oft hineingekommen, *nur die glatte hohe Mauer wollten sie bezwingen.* An einem Vormittag – *der stille leere Platz war von Licht überflutet,* wann hatte K. ihn je, früher oder später, so gesehn – gelang es ihm überraschend leicht; an einer Stelle wo er schon oft abgewiesen worden war, erkletterte er, *eine kleine Fahne zwischen den Zähnen,* die Mauer im ersten Anlauf. Noch rieselte Gerölle unter ihm ab, schon war er oben. *Er rammt die Fahne ein, der Wind spannte das Tuch,* er blickte hinunter und in die Runde, auch über die Schulter hinweg auf die in der Erde versinkenden Kreuze, *niemand war jetzt und hier größer als er.* Zufällig kam dann der Lehrer vorüber, trieb K. mit einem ärgerlichen Blick hinab, beim Absprung verletzte sich K. am Knie, nur mit Mühe kam er nachhause, *aber auf der Mauer war er doch gewesen, das Gefühl dieses Sieges schien ihm damals für ein langes Leben einen Halt zu geben,* was nicht ganz töricht gewesen war, denn jetzt nach vielen Jahren in der Schneenacht am Arm des Barnabas kam es ihm zu Hilfe<sup>40</sup>.

Insgesamt gesehen, ist das eine plausible Kindheitserinnerung. Es gibt allerdings einige auffällige Details. Das merkwürdigste davon ist die Fahne, die K. beim Aufstieg mit sich trägt und dann oben auf der Mauer einrammt. So eine Geste mag angemessen sein, wenn man einen Berg erstbestiegen, als erster Mensch den Nordpol oder den Mond betreten hat – aber bei einer Mauer? Ich halte eine solch übertriebene Geste für höchst komisch, und die Komisierung seiner Helden ist eine bei Kafka häufige, wenn auch ebenso häufig übersehene Distanzierungsstrategie.

Darüber hinaus liefert das Jugenderlebnis, das K. selbst explizit mit seinem Schloss-Streben verknüpft, auch eine Motivation für dieses, das ansonsten im Roman völlig unerklärt und unmotiviert bleibt. K.s Freiheitsstreben ist untrennbar verbunden mit dem Streben nach Selbstbestätigung und nach der Erlangung eines Status, in dem niemand größer ist als er.

Das ist eine zumindest rudimentär psychologische Erklärung – wie schon bei meiner Untersuchung der Subtexte im *Verschollenen*. Und man mag mit Fug und Recht fragen, wie viel Psychologisierung bei Kafkas Figuren legitim ist. Kafkas Hauptfiguren sind – und das in zunehmender

<sup>40</sup> *Ebd.*, S. 49-50.

Weise – *flat characters*, keine voll ausgestalteten Individuen mit einer sich lebensgeschichtlich entwickelnden und sich lebensgeschichtlich erklärenden Individualpsychologie, wie wir sie etwa in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts finden würden. Und so erklärt auch die Jugendepisode K.s Charakter nicht, da sie selbst keine Vorgeschichte hat, also nicht zeigt und herleitet, wie K. zu dem wurde, der er nun ist – da er genau dieser K. offensichtlich schon in seiner Kindheit war.

Aber auch nicht-realistische Texte weisen notwendigerweise eine mindestens rudimentäre Figurenpsychologie auf, da ihre zwischenmenschlichen Interaktionen sonst weder erzählbar noch nachvollziehbar wären. Und auch Kafkas flache und stark typisierte Charaktere zeigen immer wieder alltagspsychologisch nachvollziehbare Verhaltensmuster, ohne aber deswegen zu psychologisch erklärbaren Individuen zu werden. Denn eben hier liegt die Grenze von Kafkas Psychologisierung: Das Handeln der Figuren ist durch ihren Charakter motiviert – der Charakter selbst aber ist psychologisch nicht motiviert, da es keine kausalen entwicklungspsychologischen Herleitungen gibt. So geht es auch im obigen Zitat nicht um erklärende Psychologie, sondern nur um die Markierung eines höchst bedenklichen Zuges in K.s Persönlichkeit, also eben um ein weiteres Distanzungssignal.

#### 4. *Schakale und Araber*

Das bisher an den Romanen beschriebene Standardmodell personalen Erzählens hat Kafka in seinem mittleren Werk, beginnend mit dem *Urteil*, entwickelt; im Frühwerk finden sich nur vereinzelt Vorstufen dazu<sup>41</sup>. Von da ab wird es in der beschriebenen starken Form, aber auch in schwächeren Varianten immer wieder verwendet. Freilich nicht in allen Texten. Es fehlt etwa in den stark parabolischen Kurztexten (einfach deshalb, weil es dazu eines zumindest rudimentär psychologisierten Protagonisten bedarf). Und es fehlt – zumeist – in Texten, deren Erzähler eine nur schwach konturierte Persönlichkeit aufweist und die das Geschehen aus einer einigermaßen neutralen Beobachter- oder Forscherperspektive betrachtet – wie etwa in *Beim Bau der chinesischen Mauer*<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Was nicht heißt, dass es dort keine Signale zu Distanzierungen von den Protagonisten gäbe. Nur sind diese eben erzähltechnisch anders gestaltet. Darauf kann ich hier leider nicht eingehen. Vgl. dazu meine Analyse der *Beschreibung eines Kampfes*, der in seiner ersten Fassung sicher der narratologisch komplexeste Text des Frühwerks ist; Manfred Engel, «*Beschreibung eines Kampfes*» – *Narrative Integration und phantastisches Erzählen*, in *Kafka und die kleine Prosa der Moderne / Kafka and Short Modernist Prose*, hrsg. v. Manfred Engel – Ritchie Robertson, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, S. 99-116.

<sup>42</sup> Es handelt sich dabei um homo-, aber nicht autodiegetische Texte.

Einen Sonderfall stellen Texte mit mehr oder minder gleichberechtigten Protagonisten (oder Protagonistengruppen) dar. Wenn hier Distanzierungssignale erfolgen, dann dienen sie natürlich der Relativierung einer (oder auch beider) der opponierenden Positionen. Mein Beispiel für diese Gruppe ist die Kurzerzählung *Schakale und Araber*.

Der Text entstand zwischen Dezember 1916 und Januar 1917, erschien erstmals in Martin Bubers Zeitschrift «Der Jude» und wurde dann in den *Landarzt*-Band aufgenommen. Wir befinden uns also in der zweiten Phase des mittleren Werkes, deren Werke weitgehend im von der Schwester Ottla angemieteten Haus im Alchemistengässchen entstanden und die geprägt sind durch ein stark parabolisch akzentuiertes Erzählverfahren.

Erzählt wird *Schakale und Araber* von einem nur schwach konturierten europäischen Reisenden. Die eigentlich handelnden Protagonisten sind im Titel genannt und tragen ihre Positionen jeweils in direkter Rede vor. Der weit umfangreichere Part fällt dabei dem Anführer der Schakale zu<sup>43</sup>.

Und diesem gelten auch die deutlichsten Distanzierungssignale. Zunächst einmal ertappen wir ihn bei einer offensichtlichen taktischen Lüge:

«Was beabsichtigt Ihr also zu tun», fragte ich [der Reisende] und wollte aufstehn; aber ich konnte nicht; zwei junge Tiere hatten sich mir hinten in Rock und Hemd festgebissen; ich mußte sitzen bleiben. «*Sie halten deine Schleppe*», sagte der alte Schakal erklärend und *ernsthaft*, «*eine Ehrbezeugung*». «Sie sollen mich loslassen!» rief ich, bald zum Alten, bald zu den Jungen gewendet. «*Sie werden es natürlich*», sagte der Alte, «*wenn du es verlangst. Es dauert aber ein Weilchen*, denn sie haben *nach der Sitte* tief sich eingebissen und müssen erst langsam die Gebisse voneinander lösen. *Inzwischen* höre unsere Bitte»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Zu einer detailgenauen Gesamtinterpretation vgl. vor allem Manfred Weinberg, *Zu Franz Kafkas Erzählung «Schakale und Araber»*, in *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*, hrsg. v. Steffen Höhne – Manfred Weinberg, Böhlau, Köln-Weimar 2019, S. 281-302. Auch wenn ich Weinbergs Deutung nicht in allen Einzelheiten zustimme, teile ich seine Ablehnung der heute dominierenden Lesart, die die Schakale als Allegorie für das jüdische Volk deutet. Diese Auflösung ist zwar nicht unplausibel – schon der Erstpublikationsort spricht ja dafür, und Martin Bubers Auswahl aus der Gruppe der zwölf ihm von Kafka zugeschickten Texte macht wahrscheinlich, dass er die Erzählung selbst in der Tat so gelesen hat. Nicht umsonst hat Kafka aber die von Buber vorgeschlagene Sammelüberschrift «Gleichnisse» verworfen und stattdessen «Zwei Tiergeschichten» (die zweite war der *Bericht für eine Akademie*) gewählt (KKAD App, S. 306-308). Allegorische Lektüren von Kafkas Texten scheitern schon allein am «Minutiösen» (KKAS App, S. 424) seines Erzählens – es gibt zu viele Details, die in einer 'einsinnigen' allegorischen Auflösung nicht aufgehen können.

<sup>44</sup> Franz Kafka, *Schakale und Araber*, in KKAD, S. 270-275: 272-273.

Weit wichtiger ist aber, dass die Position der Schakale durch einen offensichtlichen Selbstwiderspruch diskreditiert wird. Hier der entsprechende Doppelpassus:

«[...] Reinheit, nichts als Reinheit wollen wir,» – und nun weinten, schluchzten alle – «wie erträgst nur du es in dieser Welt, *du edles Herz und süßes Eingeweide?* Schmutz ist ihr [der Araber] Weiß; Schmutz ist ihr Schwarz; ein Grauen ist ihr Bart; speien muß man beim Anblick ihrer Augenwinkel; und heben sie den Arm, *tut sich in der Achselhöhle die Hölle auf [...]*»<sup>45</sup>.

*Sie hatten die Araber vergessen, den Haß vergessen, die alles auslöschende Gegenwart des stark ausdunstenden Leichnams [eines ihnen vom Araber hingeworfenen Kamels] bezauberte sie. Schon hing einer am Hals und fand mit dem ersten Biß die Schlagader. Wie eine kleine rasende Pumpe, die ebenso unbedingt wie aussichtslos einen übermächtigen Brand löschen will, zerrte und zuckte jede Muskel seines Körpers an ihrem Platz*<sup>46</sup>.

Der Widerspruch in der Position der Schakale konzentriert sich – in bis zur Komisierung der Sprecherfigur führenden Deutlichkeit – in der Anrede «du edles Herz und süßes Eingeweide». Und er wird *ad oculos* vorgeführt in der Opposition zwischen der beanspruchten – ideell konnotierten – Reinheit und der rein physischen, triebhaften Fressgier, die die Schakale all ihre Ideologie vergessen lässt.

Wenn meine These richtig ist, dass der Text darauf abzielt, uns im Gegeneinander der titelgebenden Positionen selbst eine Position beziehen zu lassen – die ja keine einseitige sein muss –, so wird der Distanzmarker des Selbstwiderspruchs jedenfalls verhindern, dass wir uns einseitig mit der der Schakale identifizieren.

## 5. Der Bau

Die mit Abstand größte Gruppe bisher nicht berücksichtigter Werke ist die der autodiegetischen Erzählungen. Zwar ist bei Kafka der Unterschied zwischen heterodiegetischen (und intern fokalisierten) Erzählungen und solchen in Ich-Form oft nicht sehr groß – was das *Schloss* beweist, dessen Anfang zunächst in autodiegetischer Erzählweise verfasst war, dann aber mit nur minimalen Veränderungen (zumeist durch bloßen Austausch des Personalpronomens) in die Er-Form umgeschrieben wurde. Insofern können die bisher beschriebenen Techniken durchaus auch

<sup>45</sup> *Ebd.*, S. 273.

<sup>46</sup> *Ebd.*, S. 275.

in autodiegetischen Texten verwendet werden. Aber natürlich finden sich – besonders im Frühwerk, wo autodiegetische Texte dominieren – auch andere Verfahrensweisen. Dies ausführlich zu untersuchen, würde einen eigenen Aufsatz nötig machen; hier kann ich nur auf ein einziges Textbeispiel eingehen, das wiederum dem Spätwerk entstammt.

Der Titel der aller Wahrscheinlichkeit nach nur fragmentarisch überlieferten Erzählung *Der Bau* stammt von Max Brod; geschrieben wurde der Text zwischen November 1923 und Januar 1924<sup>47</sup>. Wir befinden uns also in der Berliner Zeit und damit in der Spätphase des späten Werkes, das, wie bereits erwähnt, dominiert ist von einer Schreibweise, die Kafka «selbstbiographische Untersuchungen»<sup>48</sup> genannt hat.

Die Erzählung ist ein einziger innerer Monolog des Protagonisten. In ihrem ersten Teil erfahren wir in iterativer Rede vor allem etwas über die Anlage des Baus und über die Sorge des Protagonisten vor Feinden und seine Vorsorgen gegen diese. Im zweiten, singulativen Teil konkretisiert sich das Bedrohungsgefühl in einem rätselhaften Geräusch, dessen Ursprung der Protagonist vergebens nachspürt.

Schon im ersten Teil fühlt er sich ständig von Feinden bedroht. Da wir das als Leser schwer beurteilen können, müssen wir ihm zunächst einmal glauben. Stark ins Zweifeln geraten wir aber, wenn wir lesen:

Und es sind nicht nur die äußern Feinde die mich bedrohen, es gibt auch solche im Innern der Erde, *ich habe sie noch nie gesehen, aber die Sagen erzählen von ihnen und ich glaube fest an sie*. Es sind Wesen der innern Erde, *nicht einmal die Sage kann sie beschreiben, selbst wer ihr Opfer geworden ist hat sie kaum gesehen*, sie kommen, man hört das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde, die ihr Element ist, und schon ist man verloren<sup>49</sup>.

Da der Protagonist sich selbst durch die immer wieder verwendeten Leitworte «Verstand», «Plan», «Rechnung»/«Berechnung» charakterisiert, ist ein solcher Glaube an Sagen mindestens höchst fragwürdig und selbstwidersprüchlich.

Worauf ich beim *Bau* aber eigentlich abheben will, ist die Besonderheit der Denkbewegung, die den ganzen inneren Monolog bestimmt. Natürlich erkennen wir darin sofort ein typisches Element von Kafkas Schreibweise; Gerhard Neumann hat es einmal, terminologisch nicht ganz glücklich, als «gleitendes Paradoxon» bestimmt<sup>50</sup>. Seine besondere

<sup>47</sup> Zur Gesamtinterpretation vgl. Vivian Liska, «*Der Bau*», in KHb, S. 337-343.

<sup>48</sup> Franz Kafka, «*Hungerkünstlerheft*», in KKAN II, S. 371-459: 373.

<sup>49</sup> Franz Kafka, «*Bau-Konvolut*», *ebd.*, S. 575-632: 578.

<sup>50</sup> Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas «Gleitendes Paradoxon»*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte»,

Eigenart ist nicht leicht zu beschreiben. Jedenfalls ist es aber nicht das, was wir 'zielführend' nennen würden – denn diese Denkbewegung erreicht eben kein Ziel und verhindert zielgerichtetes Handeln. Und das aus eigener Schuld. Denn wenn ein mögliches Ziel erreicht scheint, wird sofort ein Gegenargument aufgebaut. Man könnte es vergleichen mit einer Person, die einen Weg zu gehen sucht, sich dabei aber selbst Hindernisse in den Weg stellt – und bei deren Wegräumen immer wieder neue aufbaut. Kafkas Protagonisten verfallen häufig in diese Denkbewegung, im *Bau* ist aber ein ganzer Text, zumindest über weite Passagen, von ihr bestimmt.

Ich versuche, das an einem stark gekürzten und stark vereinfachten Textpassus zu veranschaulichen. Der Protagonist hat seinen Bau zur Jagd verlassen und steht nun vor der schier unlösbaren Aufgabe der Rückkehr in diesen:

Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses [...] tage- und nächtelang. [...] Hier gibt es *viele Feinde* [...]. *Niemanden* habe ich in der ganzen Zeit geradezu am Eingang forschen sehn [...] Es ging so weit daß ich manchmal *den kindischen Wunsch bekam überhaupt nicht mehr in den Bau zurückzukehren* sondern hier in der Nähe des Eingangs mich einzurichten, mein Leben in der Beobachtung des Eingangs zu verbringen und immerfort mir vor Augen zu halten und *darin mein Glück zu finden, wie fest mich der Bau, wäre ich darin, zu sichern imstande wäre*. [...] Nein, ich beobachte doch nicht wie ich glaubte meinen Schlaf [vor dem Bau liegend], *vielmehr bin ich es der schläft, während der Verderber wacht*. [...] Ich mache die verschiedensten Erfahrungen, guter und schlimmer Art, ein allgemeines Gesetz oder eine unfehlbare Methode des Hinabsteigens finde ich aber nicht. [...] [I]ch reiße mich los von allen Zweifeln und *laufe geradewegs bei hellem Tag auf die Tür zu*, um sie nun ganz gewiß zu heben, aber ich kann es doch nicht, *ich überlaufe sie* [...]. Ich hätte den ersten Gang so anlegen müssen, daß er, in gehörigem Abstand von einander *zwei Eingänge* gehabt hätte [...], zwar *verdoppeln zwei Eingänge die Gefahr* [...]. Und nun, schon *denkunfähig von Müdigkeit*, mit hängendem Kopf, unsicheren Beinen, *halb schlafend*, mehr tastend als gehend nähere ich mich dem Eingang, hebe langsam das Moos, steige langsam hinab [...]. Nur in diesem Zustand, ausschließlich in diesem Zustand kann ich diese Sache ausführen<sup>51</sup>.

Im KKA-Druck umfasst der hier in wenigen Auszügen exzerpierte Passus nicht weniger als zwölf Textseiten. Erst wenn das end- und ergeb-

42 (1968), S. 702-744.

<sup>51</sup> Kafka, *'Bau'-Konvolut*, a.a.O., S. 590-602.

nislose Hin- und Her der Denkbewegung wegen physischer Erschöpfung endet – «schon denkfähig vor Müdigkeit» –, kann sie abgebrochen und die Handlung vollzogen werden.

Schon im ersten Teil der Erzählung bringt uns diese Reflexionsbewegung auf Distanz zum Protagonisten, da wir ihre Zwanghaftigkeit und Fruchtlosigkeit erkennen. An einzelnen Stelle führt dies sogar zu einer direkten Komisierung des Protagonisten – etwa, wenn dieser, vor dem Bau liegend, sein «Glück» in der Vorstellung finden will, wie sehr ihn sein Bau sichern würde, wenn er in ihm wäre, er sich aber zugleich außerstande sieht, wieder hinein zu gelangen.

Im zweiten Teil, in dem der Protagonist sein Tun und Denken ganz auf den nun hörbar gewordenen vermeintlichen Feind richtet, wächst diese Distanzierung noch – denn hier ist die Sinnlosigkeit all der immer neuen Hypothesen und Pläne noch viel manifester: Da das gehörte Geräusch «überall ganz genau das gleiche ist»<sup>52</sup>, kann es unmöglich von einem sich nähernden äußeren Feind kommen. Diese durch seine Paranoia vorgegebene Grundhypothese zu korrigieren, ist dem Protagonisten aber nicht möglich.

## 6. Schlussbemerkungen

Die Uneinigkeit der Kafka-Forschung im Streit der unterschiedlichen Zugangsweisen ist letztlich nur ein gesteigertes – man könnte sagen: ein zur Kenntlichkeit entstelltes – Abbild des gegenwärtigen Zustandes der Literaturwissenschaft. In den 1980er und 1990er Jahren, dem heroischen Zeitalter der Theoriedebatten, pflegte man diesen Zustand noch als «Pluralismus» zu verklären, was nicht nur eine recht euphemistische Etikettierung war, sondern auch implizite eine Besorgnis über diesen Zustand geradezu für unanständig erklärte – denn wer könnte oder dürfte etwas gegen Pluralismus haben?<sup>53</sup> Der Poststrukturalismus hat die Situation noch einmal verschärft, da sein Angriff auf die Grundregeln kohärenten Argumentierens auch alle Versuche der analytischen Literaturwissenschaft unterlaufen hat, schulübergreifende Regeln der Interpre-

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 608-609.

<sup>53</sup> Ich erinnere mich zumindest, dass mein Beitrag zu einer vom «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» in den 1990er Jahren veranstalteten Debatte über den Methodenpluralismus in der Literaturwissenschaft wegen seiner Pluralismus-Skepsis auf wenig Gegenliebe stieß; vgl. Manfred Engel, *Im Maelstrom des Mainstream? Plädoyer für eine zweite Ebene der Theoriedebatte*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 37 (1993), S. 437-441; vgl. auch ders., *Versuch, ein Modemuffel zu sein*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 39 (1995), S. 439-444.

tationskritik zu entwickeln<sup>54</sup>. Eine weitere hocheufreuliche Erweiterung von Pluralismus und Diversität also? Eher scheint mir zu befürchten, dass ein Fach, das über keine allgemein akzeptierten Standards zur Bewertung ihrer Forschungsergebnisse verfügt, also nicht einmal über gemeinsame Falsifikationskriterien, in der Gefahr steht, ihr Ansehen in der wissenschaftlichen Gemeinschaft zu verlieren.

Ich muss gestehen, dass ich diese allgemeinen Überlegungen beim Verfassen des vorliegenden Aufsatzes immer im Hinterkopf hatte – denn wo wären sie besser am Platze als in der Kafka-Forschung, die seit jeher als Inbegriff literaturwissenschaftlicher Zerstrittenheit gilt. Entsprechend habe ich mein Vorgehen gewählt. Ich habe keine Interpretationen von Kafka-Texten geliefert<sup>55</sup> – die nie und nimmer konsensfähig wären – und habe mich stattdessen auf die narratologische Untersuchung kleiner Textpassagen konzentriert, die zumeist bisher nicht im Hauptinteresse der Forschung standen und nicht als Schlüsselpassagen zur Textdeutung gelten. Und ich habe zumindest versucht, meine Analysen möglichst deskriptiv zu halten und primär auf Spannungen und Widersprüche abzuheben, die sich innerhalb der Texte selbst ergeben.

Ziel meines Aufsatzes war es zu zeigen, dass Kafkas besonderer Gebrauch der narrativen Technik interner Fokalisierung die Hauptfiguren seiner Texte als unzuverlässige Fokalisatoren und bedenkliche Charaktere entlarvt. Das Spektrum der dazu verwendeten Verfahren ist sehr breit: Es reicht von der Einsicht in Empfindungen und Motivationen, die die Hauptfiguren gegenüber anderen wie gegenüber sich selbst zu leugnen suchen, über eklatante Fehldeutungen der Romanwelt und das Unterschieben falscher Motivationen für fremde Handlungen bis hin zu offensichtlichen Lügen, impliziten und expliziten Selbstentlarvungen und Selbstdiskreditierungen, der impliziten Komisierung des Helden und Einschüben, die die interne Fokalisierung durchbrechen und uns die Protagonisten in Außensicht, also aus der Perspektive anderer Personen, zeigen, was deren Eigenperspektive drastisch relativiert oder gar widerlegt. Zudem ist die Denkbewegung der Protagonisten oft alles andere als zielführend, sondern obsessiv in sich kreisend und unfähig ihre Prämissen zu reflektieren.

Im Zentrum meiner Untersuchung stand das 'Standardmodell' von Kafkas Erzählen seit dem *Urteil*, also heterodiegetisch erzählte Texte mit

<sup>54</sup> Vgl. etwa: *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte*, hrsg. v. Lutz Danneberg – Friedrich Vollhardt, J.B. Metzler, Stuttgart 1992. Vgl. auch *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hrsg. v. Andrea Albrecht – Lutz Danneberg – Olav Krämer – Carlos Spoerhase, De Gruyter, Berlin *et al.* 2015.

<sup>55</sup> Man möge mir nachsehen, dass ich mich gelegentlich – im nur mühsam zu unterdrückenden *furor interpretandi* – zu Andeutungen habe hinreißen lassen, wie meine Interpretation der Texte ausfallen würde.

innerer Fokalisierung. Mit zwei Beispielen habe ich aber auch zumindest exemplarisch nachzuweisen versucht, dass sich dieselben oder funktional analoge Distanzierungssignale auch in narrativ anders organisierten Werken finden – in Texten mit zwei antagonistischen Protagonisten oder Protagonistengruppen und in autodiegetischen Erzählungen. Insgesamt zeigte sich, dass das Erzählmodell der *dual voice* mit ihrem Subtext von Distanzierungssignalen bei allen unübersehbaren werkgeschichtlichen Veränderungen von erstaunlicher Konstanz ist.

Wer meiner Analyse zustimmen kann, wird vielleicht auch meine drei Schlussfolgerungen teilen, die dann auch Konsequenzen für die Interpretation haben sollten (aber immer noch einen weiten Spielraum für unterschiedlichste Deutungsansätze lassen):

1. Ein identifikatorisches Lesen von Kafkas Werken – das in der Forschung vor allem dann besonders ausgeprägt ist, wenn die Helden zu unschuldigen Opfern erklärt werden – wird einer sehr prägnanten formalen Eigenschaft der Texte offensichtlich nicht gerecht, muss also, mindestens in einer literaturwissenschaftlichen Lektüre, als Kunstfehler gelten.

2. Kafkas Texte sind keineswegs von universeller Unbestimmtheit geprägt (wie das vor allem – aber keineswegs nur – dekonstruktivistische Interpreten behaupten). Es mag unmöglich sein, zu erkennen, was wahr ist – aber es ist sehr wohl möglich zu erkennen, wenn Figuren offensichtlich das Falsche denken oder tun.

3. Es geht aber nicht nur um die Identifikation von Fehldeutungen, Fehlleistungen und Fehlverhalten. Ich habe zu zeigen versucht, dass ein wichtiger Grund für die Unbestimmtheit der Texte und das Scheitern textimmanenter Interpretationen in der beschränkten und verfälschenden Perspektive des Fokalisators liegt. Das heißt natürlich nicht, dass *jede* Unbestimmtheit und *jede* Interpretationsproblematik in Kafka-Texten auf Fehler des Protagonisten zurückzuführen sind; denn Unbestimmtheit und die sie erzeugenden Aussagestrukturen finden sich ja auch in Texten ohne Fokalisator (und mögen daher auch – und spezifisch dort – auf grundsätzliche epistemologische Begrenzungen des allgemeinmenschlichen Erkenntnisvermögens zurückzuführen sein). Wohl aber heißt es, dass wir, wenn Beobachtungen und/oder Interpretationen des Fokalisators vorliegen – also, wenn etwa Josef K. Bilder des Gerichts<sup>56</sup> und die Türhüterparabel<sup>57</sup> deutet oder der Landvermesser K. das Schloss aus der Ferne betrachtet<sup>58</sup> –, zunächst einmal auf die Perspektivierung durch den Protagonisten achten sollten. Die Texte sind ja darauf angelegt, uns immer wieder die

<sup>56</sup> KKAP, S. 195-197.

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 295-303.

<sup>58</sup> *Ebd.*, S. 17-18, 156-157.

Beschränkungen der Seh- und Denkweise der Fokalisatoren erkennen zu lassen und sie als Konsequenzen ihrer grundlegenden Charakterzüge auszuweisen. Daher sind solche Passagen immer (mindestens: auch) *subjektbezogen* zu lesen; sie sagen viel mehr über den Betrachter und Deuter aus als über das Betrachtete und Gedeutete.

# Franz Kafka, Martin Buber und *Der neue Advokat*. Ein Deutungsversuch

Stefano Franchini

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.04

*dem Freund Enrico L.*

Von den unwahrscheinlichsten Seiten drohen den Juden Gefahren oder lassen wir um genauer zu sein die Gefahren weg und sagen: 'drohen ihnen Drohungen'.

Franz Kafka, Brief an Milena vom 30. Mai 1920<sup>1</sup>

Franz Kafka, und er allein, hat die Welt unserer Jugend chiffriert.  
Willy Haas, *Prager Jugendjahre*<sup>2</sup>

Aufgrund einiger Übereinstimmungen textueller Natur nimmt Bernd Witte in seinem letzten Buch an, Kafkas kurze und rätselhafte Erzählung *Der neue Advokat* stelle eine scharfe, doch verkappte Kritik gegen Martin Buber dar, besonders gegen seine deutschlandtreue Haltung im Kriege. Die Gestalt des Dr. Bucephalus sei also Ausdruck der umfangreicheren Auseinandersetzung Kafkas mit dem Kulturzionismus<sup>3</sup>. Wittes nur entworfene These erweist sich als plausibel, doch unvollständig, denn diese Kurzprosa enthält zwar *auch* Kritik, vor allem aber – so mein Deutungsvorschlag – Kafkas *literarisch gesiebte Billigung* einer ebenso kurzen Schrift Bubers. Wagt man eine begriffliche Zuspitzung, so könnte

<sup>1</sup> Brief an Milena Jesenská, 30. Mai 1920, in KKABr 1918-1920, S. 149-151: 150.

<sup>2</sup> Willy Haas, *Prager Jugendjahre*, in EaFK, S. 82-85: 82.

<sup>3</sup> Bernd Witte, *Martin Buber und die Deutschen*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2021, S. 80. Bubers Bedeutung für Kafka in der Zeit 1916-1918 hat Hideo Nakazawa, *Kafka und Buber. Beim Bau der Chinesischen Mauer und seine Satellitenwerke*, Iudicium, München 2018 überzeugend gezeigt. Vgl. auch Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo* (1984), dt. Übers. v. Gertrud Billen – Josef Billen, *Kafka – Literatur und Judentum*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1994, S. 1 ff. und Heike Breitenbach, *Vom Kulturzionismus zur Gottesfinsternis. Begegnungen zwischen Martin Buber und Franz Kafka*, in *Martin Buber und die Literatur*, hrsg. v. Heike Breitenbach – Johannes Waßmer, Edition AV, Bodenburg 2022, S. 65-100.

man Kafkas ambivalentes, spektakulär verdichtetes Kryptogramm sogar als *biographische Miniatur* bezeichnen<sup>4</sup>.

## 1. Herbst 1916 als Wendepunkt?

In der zweiten Novemberhälfte 1915 nahm Martin Buber im Hinblick auf die bevorstehende Gründung seiner eigenen Zeitschrift «Der Jude» mit einer Reihe möglicher Mitarbeiter schriftlichen Kontakt. Am 17. November empfahl ihm Max Brod, auch Kafka zur Mitarbeit aufzufordern<sup>5</sup>, was Buber umgehend tat. Am 29. November antwortete aber Kafka, den Buber seit zwei Jahren kannte und schätzte, ablehnend:

Verehrter Herr Doktor! Ihre freundliche Einladung ehrt mich sehr, aber ich kann ihr nicht entsprechen; ich bin – irgendeine Hoffnung sagt natürlich: noch – viel zu bedrückt und unsicher, als daß ich in dieser Gemeinschaft auch nur mit der geringsten Stimme reden dürfte<sup>6</sup>.

Wir wissen nicht genau, was Buber in seinem Brief schrieb<sup>7</sup>. Sein Inhalt ist dennoch weiteren Einladungsschreiben zu entnehmen, die Buber zum gleichen Zeitpunkt an andere Adressaten wie z.B. Ernst Elijahu Rappeport, Franz Rosenzweig, Robert Weltsch und Hugo Bergmann zum selben Zweck verschickte. Darin verwendete er immer wieder das Leitmotiv der *Vertretung* jüdischer Interessen, das er möglicherweise auch Kafka gegenüber gelten ließ<sup>8</sup>.

Im April 1916 erschien schließlich das erste Heft der Zeitschrift «Der Jude» und im Spätsommer 1916, ein Jahr nach Kafkas Ablehnung der Mitarbeit, landete seine Erzählung *Ein Traum*, welche in der Zeit der Arbeit am *Prozess*-Roman entstand<sup>9</sup>, durch Brods Vermittlung auf Bubers

<sup>4</sup> Zum Begriff des Kryptogramms in Kafka vgl. die kritische Bemerkung von Giuliano Baioni, *Romanzo e parabola*, Feltrinelli, Milano 1962, S. 19: «Kafka gibt seinem Erzähltrieb allzu gerne nach und erfreut sich daran, seine geheime Kabbalah, seine verschlüsselten Namen, seine magischen Kryptogramme, seine subtilen, oft allzu subtilen symbolischen Erfindungen auszudenken» (Übersetzung vom Verfasser). Zur Reduktion «nicht nur als negative Kategorie», sondern als Mittel der «Konstruktivität» vgl. Klaus Ramm, *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka*, Athenäum, Frankfurt a.M. 1971, S. 15.

<sup>5</sup> Martin Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten*, Bd. 1: 1897-1918 (MBB), hrsg. v. Grete Schaeder, Schneider, Heidelberg 1972, S. 409, Anm. 1.

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 409. Das ist ein perfektes Beispiel von Kafkas «Rhetorik der Selbstverkleinerung» (RS 1, S. 269).

<sup>7</sup> Sämtliche Briefe Bubers an Kafka sind nicht erhalten und wurden wahrscheinlich von Kafka selbst verbrannt.

<sup>8</sup> MBB, S. 403-409.

<sup>9</sup> Harmuth Binder, *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Winkler, München

Schreibtisch. In einem Brief vom 23. September 1916 an Felice Bauer berichtet Kafka, sein Stück sei von Buber abgelehnt worden, «allerdings in einem Brief, der ehrenvoller war, als eine gewöhnliche Annahme hätte sein können»<sup>10</sup>. Es erschien dann im Dezember 1916 in *Das jüdische Prag*<sup>11</sup>, dem herrlichen Sammelband der «Selbstwehr»-Redaktion, und wurde schließlich im *Landarzt*-Band aufgenommen<sup>12</sup>. Abgesehen davon, dass Buber sich wahrscheinlich aus praktischen Gründen weigerte, Kafkas Stück zu veröffentlichen, ist hier eine Frage zu stellen: Was ist inzwischen passiert, dass Kafka dazu führte, die ursprüngliche Umsicht zu beseitigen und Bubers Aufforderung zur Mitarbeit zu akzeptieren? Fühlte sich Kafka nicht mehr so «bedrückt und unsicher», um in der von Buber vertretenen Gemeinschaft der Kulturzionisten das Wort literarisch zu ergreifen?<sup>13</sup> Auf eine erneute Einladung seitens Buber antwortete Kafka am 22. April mit der Sendung einer Auswahl von zwölf neuen Erzählungen: «Alle diese Stücke und noch andere», fügte Kafka hinzu, «sollen später einmal als Buch erscheinen unter dem gemeinsamen Titel: 'Verantwortung'»<sup>14</sup>. Zwar veröffentlichte Kafka später die ganze Sammlung beim Verlag Kurt Wolff, aber unter dem Titel *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*<sup>15</sup>. Woher kam also der ursprüngliche, ausschließlich

1982, S. 182 f. datiert die Abfassung der Erzählung in der zweiten Dezemberwoche 1914. Vgl. dazu *Kafka-Handbuch*, hrsg. v. Harmuth Binder, Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*, Kröner, Stuttgart 1979, S. 284.

<sup>10</sup> Brief an Felice Bauer, 23. September 1916, in KKABr 1914-1917, S. 232.

<sup>11</sup> Franz Kafka, *Ein Traum*, in *Das jüdische Prag. Eine Sammelschrift*, hrsg. v. der Redaktion der «Selbstwehr», Verlag der «Selbstwehr» – Unabhängige jüdische Wochenschrift, Prag 1917, S. 32-33. Die durch Bubers lyrischen Aufruf *An die Prager Freunde* eröffnete Sammelschrift wurde im Dezemberheft des «Juden» angekündigt: «Ein in seiner Vielfältigkeit u. Einheitlichkeit einzigartiges Buch»; Anonym [M. Buber], *Bücher, die wir empfehlen*, in «Der Jude. Eine Monatsschrift», 9 (Dezember 1916), S. 637. Kafka nahm viele der darin enthaltenen Leseempfehlungen an.

<sup>12</sup> Vgl. Franz Kafka, *Ein Traum*, in KKAD, S. 295-298.

<sup>13</sup> Man nimmt hier Schillemeits These von der «Zäsur» bzw. «Wende» in Kafkas Leben und Schaffen auf, die «im Spätjahr 1916» bzw. «um Ende 1916» feststellbar sei; Jost Schillemeit, *unsere allgemeine und meine besondere Zeit». Autobiographie und Zeitgenossenschaft in Kafkas Schreiben* (1983), in ders., *Kafka-Studien*, hrsg. v. Rosemarie Schillemeit, Wallstein, Göttingen 2004, S. 225-244. Vgl. auch ders., *Der unbekanntete Bote. Zu einem neuentdeckten Widmungstext Kafkas*, *ebd.*, S. 248-250.

<sup>14</sup> MBB, S. 492; Vgl. Brief an Martin Buber, 22. April 1917, in KKABr 1914-1917, S. 297. So reagierte Kafka am 12. Mai 1917 auf die Aufnahme seiner Tiergeschichten *Ein Bericht für eine Akademie* und *Schakale und Araber*: «Verehrter Herr Doktor! Meinen besten Dank für das freundliche Schreiben. So komme ich also doch in den 'Juden' und habe es immer für unmöglich gehalten», MBB, S. 494.

<sup>15</sup> An Wolff konnte Kafka am 20. August 1917 das finale Inhaltsverzeichnis des Bandes und dessen endgültigen Titel zuschicken (KKABr 1914-1917, S. 306-307: 306 f.). Im angehängten Inhaltsverzeichnis tritt *Der neue Advokat* zum ersten Mal als einleitendes Stück der Sammlung auf.

hier erwähnte Titelvorschlag? Es scheint, dass man dabei mit einer vertraulichen Botschaft zu tun hat, die der Direktor der Zeitschrift nicht übersehen konnte. Der Begriff 'Verantwortung' wies unzweideutig auf die Programmschrift *Die Losung* hin, mit der Buber im April 1916 das erste Heft des «Juden» eröffnet hatte. Hier fordert der Wiener Philosoph mehrmals den Juden auf, sich der Gemeinschaft gegenüber «verantwortlich» zu fühlen<sup>16</sup>. Es ist also gewiss kein Zufall, dass der *Landarzt*-Band mit dem Wort 'Wir' beginnt, welches das erste Stück *Der neue Advokat* eröffnet. Außerdem ist es in den Briefen an Kurt Wolff häufig belegt, dass dem Autor die eröffnende Position dieser Erzählung im ganzen Buch besonders am Herzen lag, als ob ihr Kafka eine spezielle Bedeutung als Incipit der ganzen Sammlung beimessen wollte<sup>17</sup>.

Bei der Interpretation der Sammlung – besonders ihrer einleitenden Erzählung – darf die mühevoll Neupositionierung des assimilierten Prager Juden nicht übersehen werden<sup>18</sup>, obwohl das Judentum bei ihm niemals explizit zur Sprache kommt, selten zu unmittelbares Motiv literarischer Darstellung wird<sup>19</sup>. «Die Judenfrage hat ihn innerlich gequält und beschäftigt»<sup>20</sup> – dafür zeugt nicht nur die Tatsache, dass Kafka im Juni 1917 anfang, ernsthaft Hebräisch zu studieren<sup>21</sup>, sondern auch die wichtige Briefstelle vom 26.-27. März 1918, in der er Brod gegenüber Sorgen wegen der verspäteten Publikation der *Landarzt*-Sammlung durch den Verlag Kurt Wolff ausdrückte:

Seitdem ich mich entschlossen habe das Buch meinem Vater zu widmen [d.h. seit Januar 1918] liegt mir viel daran, daß es bald erscheint. Nicht als ob ich dadurch den Vater versöhnen könnte, die Wurzeln dieser Feindschaft sind hier unausreißbar, aber ich hätte doch etwas getan, wäre, wenn schon nicht nach Palästina übersiedelt, doch mit dem Finger auf der Landkarte hingefahren<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Martin Buber, *Die Losung*, in «Der Jude. Eine Monatsschrift», 1 (April 1916), S. 1-3; 2 f. Der vollständige erste Jahrgang der Zeitschrift ist in *Kafkas Bibliothek* belegt, vgl. KB, S. 169.

<sup>17</sup> Briefe an den Kurt Wolff Verlag, 25. oder 26. Januar 1918, in KKABr 1918-1920, S. 23-24 und 1. Oktober 1918, *ebd.*, S. 55.

<sup>18</sup> Manfred Voigts, *Geburt und Teufelsdienst. Franz Kafka als Schriftsteller und als Jude*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S. 93.

<sup>19</sup> Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, a.a.O., S. 12.

<sup>20</sup> V.K. Krofta, *Im Amt mit Franz Kafka*, in EaFK, S. 97-99: 98.

<sup>21</sup> Vgl. z.B. Chris Bezzel, *Kafka-Chronik*, Hanser, München-Wien 1975, S. 125; Jiří Langer, *Langer racconta Kafka*, in Marina Cavarocchi, *La certezza che toglie la speranza. Contributi per l'approfondimento dell'aspetto ebraico in Kafka*, Giuntina, Firenze 1988, S. 83-84; Puah Menczel-Ben-Tovim, *Ich war Kafkas Hebräischlehrerin*, in EaFK, S. 177-179: 177 f. und Friedrich Thieberger, *Kafka und die Thiebergers*, *ebd.*, S. 128-134: 132-133.

<sup>22</sup> KKABr 1918-1920, S. 33-36: 33.

Ist diese Fingerbewegung zwar zu wenig, um alle Erzählungen des *Landarzt*-Bandes ausschließlich *sub specie Judaeorum* zu interpretieren, so ist sie allerdings genug, um das jüdische Moment bei der Deutung nicht völlig zu eliminieren, zumal sich im Sommer 1916 ein reges Interesse für jüdische Sachen entwickelte<sup>23</sup>, das sich ab Juli 1916 als Begeisterung für die Gründung des Jüdischen Volksheims in Berlin und für Felices Teilnahme an seinem Betrieb verdeutlichte<sup>24</sup>. Diese Einrichtung zur Pflege der jüdischen Flüchtlingsmasse aus Osteuropa wurde am 18. Mai 1916 eröffnet und ihr Mitbegründer bzw. Organisator war der junge Dr. Siegfried Lehman, treuer Anhänger des Kulturzionismus Buberscher Prägung. Von da an erwähnte Kafka das jüdische Volksheim in fast allen Briefen, die er bis Ende Dezember 1916 an Felice schickte, d.h. bis zum Beginn der großen Lücke in ihrer Korrespondenz. Es wundert also nicht, was Kafka am 14. Oktober 1916 an Felice schrieb, als er die erste Publikation des Volksheims erhielt. Es handelt sich um jenen zwanzigseitigen Bericht, der die Aktivitäten der Einrichtung seit Mai 1916 beschrieb, eine Widmung den Förderern der Initiative, darunter in erster Linie «die Herren Dr. Max Brod, Dr. Martin Buber, Gustav Landauer»<sup>25</sup>, trug und auf den Kafka sehnsüchtig gewartet hatte: «Liebste, heute kam die Karte und der Bericht. Was für eine persönliche Bedeutung diese Blätter für mich haben!»<sup>26</sup>.

Gleichzeitig ordnete der preußische Kriegsminister Adolf Wild von Hohenborn, gehetzt von antisemitischen Reichsabgeordneten und Offizieren, durch einen Erlass vom 11. Oktober 1916 eine statistische, am 1. November durchzuführende und tatsächlich ausgeführte Erhebung über die reale Zahl der an den Fronten kämpfenden Juden<sup>27</sup>. Dadurch wurde das antisemitische, im deutschen Heere sehr verbreitete Klischee des *feigen Juden* von der deutschen Reichsregierung übernommen. Das war «der bestürzendste antisemitische Vorfall im deutschen Heer», der «ein entscheidendes politisches Ereignis im Verhältnis zwischen den

<sup>23</sup> Ritchie Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, Clarendon Press, Oxford 1985, S. vii-viii.

<sup>24</sup> Diese Begeisterung entsprach dem Kern seiner Kunst wie Baioni, *Romanzo e parabola*, a.a.O., S. 27 hervorhob: «[S]eine Dichtung ist ja im Grunde nichts anderes als eine Metaphysik des Alltagslebens» (Übersetzung vom Verfasser).

<sup>25</sup> [Siegfried Lehmann], *Das jüdische Volksheim Berlin. Erster Bericht. Mai/Dezember 1916*, Brandstetter, Leipzig 1916, S. 3.

<sup>26</sup> Brief an Felice Bauer, 14. Oktober 1916, in KKABr 1914-1917, S. 256-257: 256.

<sup>27</sup> Zum Text des Erlasses vgl. Jacob Rosenthal, «Die Ehre des jüdischen Soldaten». *Die Judenzählung im Ersten Weltkrieg und ihre Folgen*, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 63. Für eine vollständige Rekonstruktion siehe Werner T. Angress, *Dokumentation. Das deutsche Militär und die Juden im Ersten Weltkrieg*, in «Militärgeschichtliche Mitteilungen», 19 (1976), 1, S. 77-146.

deutschen Juden und der christlichen Mehrheitsgesellschaft» markierte<sup>28</sup>. Dem deutschen Antisemitismus lieferten der Erlass vom 11. Oktober und die Zählung vom 1. November eine neue, unerhörte Qualität. Die Judenstatistik war nämlich «eine staatliche, ministeriell angeordnete Maßnahme» und dadurch wurden «die Vorurteile gegenüber deutschen jüdischen Soldaten von der privat-bürgerlichen auf die offiziell-politische Ebene gehoben»<sup>29</sup>. Die Maßnahme, die eindeutige Ähnlichkeiten mit der Dreyfus-Affäre aufwies, war «ein offizielles antisemitisches Vorgehen der deutschen Staatsmacht. Deutsche Juden konnten jetzt den Antisemitismus gar nicht mehr als vulgäre Entgleisung abtun; er drohte als ernste Gefahr von Seiten der Regierung»<sup>30</sup>. Der Erlass konnte nicht anders verursachen, als die Solidarität der deutschen und österreichischen Juden mit den Kriegszielen und der Kriegsführung der Mittelmächte abzuschwächen. Die Organisationen der deutschen Judenheit reagierten empört und auch Martin Buber verurteilte die Judenenzählung entrüstet, indem er seine eigene Stimme im Novemberheft des «Juden» *öffentlich* hören ließ, und zwar in einem für ihn ungewöhnlich nüchternen Ton:

Man sagt mir, 'wir' müßten protestieren. / Das ist meine Meinung nicht. / An den aufrechten Deutschen ist es zu protestieren: an allen, die sich ihr Deutschland nicht durch den Ungeist, der sich mit diesen Anträgen und Prozeduren ankündigt, verschandeln lassen wollen. / An den aufrechten Juden nicht. / Wohl ist es eine dürftige Art von Wahrheit, die man auf dem Wege solcher Statistik findet; aber was ficht es uns an, daß sie auch hier 'festgestellt' werden soll? Man stelle sie fest! Man zähle! / Wir sind das Gezähltwerden gewöhnt. Rußland zählt unsre Kinder in seinen Schulen und Polen unsre Arbeiter in seinen Kommunalunternehmungen; ob ihrer nicht zu viele sind. Dahingegen hat vor etlichen Monaten ein deutscher Studentenverein angeregt, unsere Gefallenen auf Deutschlands Schlachtfeldern zu zählen. Es schienen ihm ihrer nicht genug zu sein. / Und in der Tat, warum sollte sich das Prinzip des zuverlässigen Prozentsatzes nicht auch auf diesem Gebiete durchsetzen? / Völker Europas, in deren Heeresverbänden achthunderttausend Juden für das kämpfen, was jedes von euch seine Sache nennt, zählt, wie viele von ihnen für diese Sache ihr Blut, wie viele für sie nur ihre Kraft hergeben. / Zählt!<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Michal Grünwald, *Antisemitismus im Deutschen Heer und Judenenzählung*, in *Jüdische Soldaten – Jüdischer Widerstand in Deutschland und Frankreich*, hrsg. v. Michael Berger – Gideon Römer-Hillebrecht, Schöning, Paderborn 2021, S. 129-144: 137.

<sup>29</sup> *Ebd.*, S. 138. Für Kafka soll die Verbreitung des Antisemitismus im Heer von Bedeutung gewesen sein, weil er mehrmals der Absicht bzw. der kompensatorischen oder sogar regressiven Fantasie Ausdruck gab, Soldat zu werden.

<sup>30</sup> *Ebd.*, S. 140.

<sup>31</sup> B. [Buber], *Judenenzählung*, in «Der Jude. Eine Monatsschrift», 8 (November

Das alles ereignete sich, als Kafkas Schwester Ottla am 15. November 1916 die Wohnung in der Alchimistengasse 22 mietete und dem Bruder zur Verfügung stellte, der dort vom 26. November an regelmäßig arbeitete und begann, die ersten überlieferten Oxforder Oktavhefte zu füllen<sup>32</sup>. Die Euphorie für das Berliner jüdische Volksheim sowie die Ängste vor dem neuesten Staatsantisemitismus aus Deutschland und vor dem Tod des Wiener Kaisers am 21. November prägten also die Grundstimmung in jener Zeit zwischen Dezember 1916 und Februar 1917, in welcher Kafka an der Abfassung des neuen Advokaten und seiner Vorentwürfe arbeitete<sup>33</sup>.

## 2. Eine Groteske aus Angst und Humor

Das für Kafkas Stil und Schreibverfahren paradigmatisch geltende Stück *Der neue Advokat* schließt sich den Materialien vom *Prozess*-Roman gewissermaßen an und stellt so die «letzte Stufe» eines «verschleppten Prozesses» dar<sup>34</sup>, in dem Bucephalus eindeutig zum «Segment der Advokaten» gehört<sup>35</sup>. Die Relevanz dieser grotesken Erzählung besteht u.a. darin, dass seine vorbereitenden, im Oktavheft B bzw. 2 erhaltenen Entwürfe – ein seltener Fall bei Kafka – uns in die literarische Werkstatt des Schriftstellers hineinschauen lassen<sup>36</sup>.

Es wurde schon mehrmals erkannt, dass das Groteske bei Kafka einer besonderen Gefühlsmischung entspringt: «Der groteske Humor Kafkas geht unmittelbar aus der Grundstimmung der Angst hervor»<sup>37</sup>.

1916), S. 564; jetzt in *Martin-Buber-Werkausgabe* (MBW), Bd. 3: *Frühe jüdische Schriften 1900-1922*, hrsg. v. Barbara Schäfer-Siems, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2007, S. 323; zum Kommentar, siehe S. 433.

<sup>32</sup> Vgl. Bezzel, *Kafka-Chronik*, a.a.O., S. 121 ff.

<sup>33</sup> Die Datierungsversuche der Oktavhefte-Fragmente stellen vor enormen Schwierigkeiten, denn man hat dabei wohl mit keinem Schreibkontinuum zu tun. Nicht auszuschließen sei nämlich, dass Kafka wie bei den Quartheften belegt ist, «parallel in mehrere Hefte schrieb»; Roland Reuss, *Die ersten beiden Oxforder Oktavhefte Franz Kafkas. Zur Einführung*, in Franz Kafka, «Heft 5», in *Oxforder Oktavhefte 1 & 2 (Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte)*, hrsg. v. Roland Reuß – Peter Staengle, Stroemfeld, Frankfurt a.M. 2006, S. 3-26: 4 f.

<sup>34</sup> Gerhard Neumann, *Der verschleppte Prozess. Literarisches Schaffen zwischen Schreibstrom und Werkidol*, in ders., *Kafka-Lektüren*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, S. 76-98: 84.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze – Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975, S. 115 (Übersetzung vom Verfasser).

<sup>36</sup> Vgl. Franz Kafka, «Oxforder Oktavheft 2», in ders., *Oxforder Oktavhefte 1 & 2*, a.a.O., S. 92-115.

<sup>37</sup> Beda Allemann, *Kafka. «Der Prozess»* (1963), in ders., *Zeit und Geschichte in Werk Kafkas*, hrsg. v. Diethelm Kaiser – Nikolaus Lohse, Wallstein, Göttingen 1998, S. 37-99: 67.

Das hatte Giuliano Baioni schon in seiner Doktorarbeit 1955 festgestellt: «Das Grotleske ist nun die notwendige Form dieser Kunst. [...] [N]ämlich der absurde und groteske Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung. [...] Er [Kafka] macht damit aus Lyrik Karikatur [...] in einer ungeheuren Spannung von Angst und Humor»<sup>38</sup>. Dabei handelt es sich allerdings um keine abstrakte oder religiöse Angst, sondern um eine ganz reale, historische Bedrohung durch den Staatsantisemitismus<sup>39</sup>. Der gleichzeitige Tod des Wiener Kaisers am 21. November 1916 und die andauernde Gefahr eines russischen Durchbruchs an der östlichen Front konnten damals nur als angstverstärkende Nebenfaktoren wirken, denn «die jüdische Furcht war Kafkas Lebensmotiv, die Furcht vor den antisemitischen Drohungen»<sup>40</sup>. Weitere textuelle Indizien lassen wohl erahnen, dass diese ganz bestimmte Grundangst beim jüdischen Juristen Kafka besonders von zwei historischen Kristallisierungen des modernen staatlichen Antisemitismus ausgelöst wurde, und zwar von den korrupten wie grotesken Ritualmordprozessen jener Zeit im Osteuropa, von denen später noch die Rede sein wird, und vom ungeheuerlichen Prozess gegen den französischen Offizier Alfred Dreyfus<sup>41</sup>. Merkwürdig genug fand die offizielle Rehabilitierung von Alfred Dreyfus im Juli 1906 statt. Kurz zuvor absolvierte Kafka am 1. April 1906 sein letztes Rigorosum, bekam am 18. Juni den Titel als *Doctor iuris*, trat gleichzeitig als Concipient mit Aushilfsfunktionen in die Anwaltskanzlei seines Onkels Dr. Richard Löwy ein und fing am 1. Oktober 1906 die Praxisausbildung am Kreiszivil- und Kreisstrafgericht, später am Landesgericht an<sup>42</sup>. Als

<sup>38</sup> Giuliano Baioni, *Franz Kafka als Meister der metaphysischen Grotleske*, Dissertation, Istituto Universitario di Economia e Commercio «Ca' Foscari», Venezia 1955, S. 47 f. Laut Baioni sei «der Kontrast zwischen Angst und Humor, die ineinander übergehen und das Grotleske erzeugen [...] im Grunde das Geheimnis der Kafka'schen Kunst», *ebd.*, S. 54 f. Vgl. Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, a.a.O., S. 177: «Er hat auf die kulturellen Ereignisse seiner Zeit mit sinnlichen [im Or. *animali*] Gefühlen wie Schrecken, Angst oder Aggressivität reagiert».

<sup>39</sup> In der umfangreichen Untersuchung von Jürg Beat Honegger, *Das Phänomen der Angst bei Kafka*, Schmidt, Berlin 1975 bleibt der antisemitische Hass als mögliche Quelle der Angstzustände so gut wie unerwähnt.

<sup>40</sup> Christoph Stölzl, *Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden*, edition text+kritik, München 1975, S. 115. Vom 30. Mai 1920 an rückt die Ängstlichkeit des Juden im Briefwechsel mit Milena ins Zentrum der Diskussion, vgl. KKABr 1918-1920, S. 149 ff.

<sup>41</sup> In dem Brief vom 31. Juli 1922 an Max Brod erwähnt Kafka den Fall Dreyfus als Vorbild vom schweren Kampf (vgl. Brod 1958, S. 402-405: 402; auch in KKABr 1921-1922, in Vorbereitung). Zur Relevanz des Dreyfus-Falls und der Ritualmordprozesse in Kafkas Leben und Schaffen vgl. Sander L. Gilman, *Franz Kafka. The Jewish Patient*, Routledge, New York-London 1995, S. 68-88, 101-134.

<sup>42</sup> WaBio, S. 132 ff.; Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005, S. 166.

der französische Fall seinem endgültigen Ende entgegenging, war also Kafka ausschließlich von jüdischen Advokaten umgeben und verkehrte also mit Fachleuten, die sehr wahrscheinlich auf den Abschluss des Rechtsskandals lange gewartet hatten.

Kafkas Interesse für die urbildliche Dreyfus-Affäre mag sich auch bei der Abfassung jener Torsen zeigen, die wohl als vorbereitende Vorstufen des neuen Advokaten zu verstehen sind und auf einen eindeutig Pariser Hintergrund verweisen. Im ersten Fragment erwähnt Kafka einen «ungeheuern Prozeß», in dem der Advokat Dr. Bucephalas, der sich für die «große» Gerichtsverhandlung vorbereitet, seinen eigenen Bruder, den kleinen Gemüsehändler Adolf Bucephalas gegen die Firma Trollhätta zu verteidigen habe, obwohl er mit ihm «schon seit langem auf keinem guten Fuß zu stehen schien»<sup>43</sup>. Dass Adolf Bucephalas, der wegen seines Namens immerhin einen Vierfüßler andeutet, auf «keinen guten Fuß» mit seinem Bruder steht – eine Formulierung, die in der Ökonomie des Erzählstoffs gar keine Bedeutung zu haben scheint –, erhält ja als möglicher Beleg eines fein humorvollen, literarisch bearbeiteten Verweises auf 'Alfred Drei-Fuß' seinen Sinn, indem ein auf keinem guten Fuß stützendes Pferd einen Dreifuß wird. Weiter ist es auch plausibel, dass der skandinavisch klingende Name der feindlichen Partei *Trollhätta* auf die Verkehrung von Heinrich Heines Atta Troll beruht, was natürlich immer wieder auf Frankreich und dessen Spannungsverhältnis zu Deutschland anspielt – genauso wie im Dreyfus-Prozess<sup>44</sup>. In Heines 1841 bis 1847 verfasstem und mehrmals revidiertem, später ins Französische übertragenem Versepos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* spielt der edle Tanzbär tatsächlich die zweideutige Rolle des von Menschen zugleich verfolgten und sich befreienden «Menschenfeindes»<sup>45</sup>. Heines Werk reagiert auf den internationalen Ritualmordprozess von Damaskus 1840, welcher die mittelalterliche Blutverleumdung im Herzen der aufgeklärten Modernität, sogar am Anfang des positivistischen Zeitalters

<sup>43</sup> Kafka, «Oxforder Oktavheft 2», a.a.O., S. 96 und ders., «Oktavheft B», in KKAN I, S. 304-334: 325.

<sup>44</sup> Für die aufschlussreiche Idee einer möglichen Beziehung zwischen Trollhätta und Heines Atta Troll danke ich Luca Crescenzi sehr herzlich.

<sup>45</sup> Heines Mutter sah in Atta Troll als Nachfahre von Moses Mendelssohn ein Symbol des Emanzipationsjuden, vgl. Winfried Woesler, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum. Entstehung und Aufnahme*, in Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 4: *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum / Deutschland. Ein Wintermärchen*, hrsg. v. Winfried Woesler, Hoffmann und Campe, Hamburg 1985, S. 307-406: 390. Später hat Heine die betreffende Stelle geändert, die ursprünglich so lautete: «Hört es, hört, ich bin ein Bär, / Nimmer schäm ich mich des Ursprungs, / Und bin stolz darauf, als stamm' ich / Ab von Moses Mendelssohn!», Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, in ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, a.a.O., S. 7-88: 33, Caput IX, Z. 29-32.

wiederbelebte<sup>46</sup> und dem Dichter, der dazu sofort publizistisch Stellung nahm<sup>47</sup>, den entscheidenden Anlass gab zur Konzeption des *Atta Troll* sowie zur Publikation des *Rabbi von Bacherach*, in dem Heine – noch ein weiterer Doktor der Rechte – das Wesen des Ritualmordprozesses im einführenden Kapitel herrlich zusammenfasst<sup>48</sup>.

Das Ganze stellt offenbar eine ähnliche Konstellation dar wie bei Kafka gegen Ende 1916, für den also Atta Troll als eine sinnvolle Inspirationsquelle wirken könnte. Tatsächlich fanden zu Kafkas Lebzeiten neben weiteren antisemitischen Ausschreitungen<sup>49</sup> mindestens drei große Blutverleumdungsprozesse statt, von denen Kafka Kenntnis nahm. Erstens, der Prozess von Tisza-Eszlár in Ungarn, der im Sommer 1882 begann, mit einem Freispruch im Juli 1883 endete, d.h. in den Tagen, als Kafka geboren wurde, und von dem er spätestens um Ende Oktober 1916 durch Arnold Zweigs dramatische Aufarbeitung *Ritualmord in Ungarn* erfuhr<sup>50</sup>. Zweitens, der große Ritualmordprozess gegen den jungen Leopold Hilsner 1899 in Pólna, unweit von Prag, der sich somit zeitgleich mit dem 1894 begonnenen, 1906 abgeschlossenen Prozess gegen Alfred Dreyfus abwickelte<sup>51</sup>. Es staunt also nicht, dass dieser Fall damals als die «österreichische Dreyfus-Affäre» bezeichnet wurde<sup>52</sup>. Drittens, der tragisch-groteske Beilis-Prozess 1911-1913 in Kiew, von dem Kafka in der Selbstwehr las<sup>53</sup> und über die er nach dem Zeugnis von Dora Diamant, das Brod in seiner Kafka-Biografie überliefert, eine

<sup>46</sup> Zum Fall von Damaskus vgl. Ruggero Taradel, *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Editori Riuniti, Roma 2002, S. 203-214 und Furio Jesi, *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

<sup>47</sup> Zu seiner Artikelreihe von 11. Juni 1840 bis 1. Februar 1841 in der «Augsburg Gazette» und in «Lutezia» vgl. Siegbert Salomon Praver, *Heine's Jewish Comedy. A Study of his Portraits of Jews and Judaism*, Clarendon Press, Oxford 1983, S. 306 ff.

<sup>48</sup> Zum Damaskus-Prozess als Anlass zur Publikation vgl. Manfred Windfuhr, *Der Rabbi von Bacherach. Entstehung und Aufnahme*, in Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 5: *Almansor et al.*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, Hoffmann und Campe, Hamburg 1994, S. 498-623: 602 ff.

<sup>49</sup> RS 1, S. 172 ff. macht darauf aufmerksam, der 14-jährige Kafka habe den sogenannten «Dezembersturm» in Prag und die darauffolgenden antisemitischen Exzesse erlebt, die sich sogar vor seiner Haustür abspielten. Vgl. dazu Stözl, *Kafkas böses Böhmen*, a.a.O., S. 63.

<sup>50</sup> Vgl. Brief an Felice Bauer, 28. Oktober 1916, in KKABr 1914-1917, S. 268-269: 268 f. Zum Prozess vgl. Adolph Kohut, *Ritual-Mordprozesse. Bedeutsame Fälle aus der Vergangenheit*, Basch, Berlin 1913, S. 19-25 und Stözl, *Kafkas böses Böhmen*, a.a.O., S. 48.

<sup>51</sup> Zum Hilsner-Fall, der dann stattfand, als Kafka 16jährig war, informiert RS 1, S. 183 f., «dass das Verfahren ausgerechnet in Pisek fortgeführt wurde – wo Hermann Kafka [der Vater] als Jugendlicher gearbeitet hatte und wo viele seiner Verwandten lebten».

<sup>52</sup> Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, a.a.O., S. 11.

<sup>53</sup> *Ebd.*, S. 12 und Anm. 23, S. 286 f. sowie Gilman, *The Jewish Patient*, a.a.O., S. 128 und Anm. 59, S. 300.

Erzählung geschrieben, die er später in Berlin zusammen mit anderen Papieren verbrannt hätte<sup>54</sup>.

Zwischen dem Bucephalas-Fragment und dem darauffolgenden Text, in dem der Advokat als Dr. Bucephalos auftritt und man eine fast endgültige Fassung der publizierten Bucephalus-Erzählung findet, hat Kafka den Titel *Briefe aus Paris* zusammen mit dem Textanfang des neuen Advokaten hinzugefügt, als ob er den Pariser Hintergrund immer noch bewahren wollte. Anschließend folgt eine durchgestrichene Stelle, in der es um das Gebäude des Pariser Trocadero als Ort der «großen Hauptverhandlung» geht<sup>55</sup>. Vom ganzen Pariser Hintergrund bleibt jedoch im veröffentlichten Text des neuen Advokaten nur noch ein französischer Begriff aus der rechtlichen Fachsprache übrig: «Im allgemeinen billigt das Barreau die Aufnahme des Bucephalus»<sup>56</sup>. Als Synonym von Advokatenkammer bzw. Anwaltschaft weist dieser Begriff immerhin eine historische Verbindung mit dem Dreyfus-Fall und mit Kafkas zwei Reisen nach Paris im Oktober 1910 und September 1911 auf. Tatsächlich wurde das *Musée du Barreau de Paris*, dessen Bestand damals zum größten Teil aus den Akten der Dreyfus-Affäre herstammte, im Juli 1909 eröffnet. Das Museumsgebäude lag und liegt immer noch in der Rue du Jour 25, Ecke Rue Montmartre, neben der Église Saint-Eustache und dem Börsen-Gebäude, nicht weit vom Louvre entfernt<sup>57</sup>. Im zweiten Aufenthalt übernachteten Brod und Kafka ausgerechnet in Rue Montmartre. Nichts beweist bisher, dass beide Prager frisch promovierten Juristen während ihrer zwei Aufenthalte in Paris 1910-1911 das brandneue Museum besucht hatten, wir können es doch aufgrund von ihren präzise notierten Stadtrouten keineswegs ausschließen<sup>58</sup>. Darüber hinaus besucht Kafka während dieser Reisen sowohl das Trocadero-Gebäude als auch die Pferderennbahn von Longchamp<sup>59</sup> – zwei weitere Bestandteile im Textkomplex des neuen Advokaten.

<sup>54</sup> Vgl. Bio, S. 248. Überzeugend wirkt die Annahme, Kafkas Erzählung *Das Urteil* könne Elemente aus dem Beilis-Prozess enthalten (Robertson, *Kafka. Judaism, Politics, and Literature*, a.a.O., S. 12).

<sup>55</sup> Kafka, «Oxforder Oktavheft 2», a.a.O., S. 107.

<sup>56</sup> *Ebd.*, S. 251.

<sup>57</sup> Zur Geschichte des Museums vgl. <<https://www.museedubarreaudeparis.com>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>58</sup> Das Interesse für das Pariser Justizverfahren wird von einem Eintrag Brods am 14. Oktober 1910 dokumentiert: «Otto und Kafka kommen um 9 Uhr – Palais Royal – Notre Dame – Palais de Justice, wo aber die Verhandlungen erst um 12 Uhr beginnen», Max Brod, *Reise nach Paris und Rouen*, in BKR, S. 37-49: 38. Die aktuelle Direktorin des Musée du Barreau de Paris Cindy Geraci, der ich herzlich danke, hat eindeutig bestätigt, dass sich leider kein Gästebuch aus jener Zeit erhalten habe (vgl. E-Mail an den Autor vom 30. Januar 2025).

<sup>59</sup> Brod, *Reise nach Paris und Rouen*, a.a.O., S. 38 und Franz Kafka, *Reise Lugano – Mailand – Paris – Erlenbach*, in BKR, S. 143-188: 182. Vgl. dazu RS 1, S. 451.

### 3. Vom alten zum neuen Advokaten

Tritt also in Kafkas Kurzprosa Buber als Vertreter der Westjuden gegen die neueste Manifestation des deutschen Staatsantisemitismus auf, so muss man sich aber fragen, warum er als Advokat 'neu' wäre. Gab es etwa einen 'alten' Advokaten, der damals nicht mehr im Dienst war und von Buber abgelöst wurde? In der Tat galt der Philosoph Tomáš Garrigue Masaryk lange als legendärer öffentlicher Verteidiger der Prager Juden, vor allem anlässlich der aufsehenerregenden Ritualmordprozesse gegen Leopold Hilsner 1899 und gegen Mendel Beilis 1911-1913, die Kafka gut kannte<sup>60</sup>. Damals erreichte «das hemmungslose antisemitische Fieber» mit der Hilsner-Affäre in Prag «seinen explosiven Höhepunkt»<sup>61</sup>. Dabei hatte Thomas Masaryk wie eine Art Prager Émile Zola den Mut, sich mit den mittelalterlichen Aberglauben der klerikalen Antisemiten und national-tschechischen Studenten auseinanderzusetzen<sup>62</sup>. Deshalb wurde er bald als Held der Prager Juden anerkannt und gefeiert. Auch in Kafkas Klasse war seine öffentliche Stellungnahme gepriesen: «Das Tor zum tschechischen Volk öffnete erst T.G. Masaryk mit seinem Auftritt in der Hilsneraffäre»<sup>63</sup>. Nunmehr scharten die Organisationen des böhmischen Judentums «fast en bloc» zu Masaryks Realistischen Partei<sup>64</sup>. Selbst «der politische Kafka dieser Jahre» nahm an Masaryks Reden teil und las dessen Zeitschrift «Čas» ('Die Zeit')<sup>65</sup>.

Mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs änderte sich die politische Landschaft in Böhmen drastisch, denn die Juden zeigten begeisterten

<sup>60</sup> Zu «Kafka's anxiety about such accusations [scil. the blood libel cases]» vgl. die reiche Dokumentation in Gilman, *The Jewish Patient*, a.a.O., S. 101-134: 114: «That Kafka knew about the major trials for ritual murder is clear; he comments in them explicitly».

<sup>61</sup> Stölzl, *Kafkas böses Böhmen*, a.a.O., S. 67.

<sup>62</sup> Hillel J. Kieval, *Masaryk and Czech Jewry: The Ambiguities of Friendship*, in *T.G. Masaryk (1850-1937)*, Bd. 1: *Thinker and Politician*, hrsg. v. Stanley B. Winters, Macmillan, London 1990, S. 302-327: 306. Kieval deutet aber Masaryks Nähe zum Zionismus als möglicher Rest von tschechischem Antisemitismus.

<sup>63</sup> Vgl. Emil Utitz, *Acht Jahre auf dem Alstädter Gymnasium*, in *EaFK*, S. 46-51: 47.

<sup>64</sup> Stölzl, *Kafkas böses Böhmen*, a.a.O., S. 85.

<sup>65</sup> *Ebd.*, S. 87. Vier enge Freunde Kafkas, d.h. Friedrich Thieberger, Felix Weltsch, Hugo Bergmann und Max Brod, nahmen am ersten Masaryk-Sammelband 1949 mit eigenen würdigenden Beiträgen teil (*Thomas G. Masaryk and the Jews. A Collection of Essays*, übers. v. Benjamin R. Epstein, Pollak, New York 1949). Dies beweist m.E., dass das Milieu um Kafka herum viel Sympathie für Masaryks Gestalt fühlte. In seinem Beitrag beschreibt Brod seinen naiven und erfolglosen Besuch zu Masaryk vom Sommer 1914, den er mit Franz Werfel unternahm, um den Weltkrieg dank Masaryks erhofftem, doch nicht erfolgtem Eingreifen zu unterbrechen (Max Brod, *A Conversation with Professor Masaryk*, in *Thomas G. Masaryk and the Jews*, a.a.O., S. 290-295). Dazu auch SL, S. 87 und bes. S. 93-104.

Patriotismus, die Rabbiner riefen die Juden auf, ins Feld gegen Russland zu ziehen, weil sie vor einem Sieg Russlands als antisemitischer Macht fürchteten<sup>66</sup>. Die tschechischen Nationalisten hingegen wandten sich gegen Österreich. Es war also für die Prager Juden «ein schwerer Schock», dass ihr geschätzter Advokat Masaryk im Herbst 1914 das Land verlies, sich in Frankreich niederlies und gegen den Wiener Kaiser eine deutliche Stellung nahm<sup>67</sup>. Deshalb brauchten die Prager Juden einen neuen Advokaten in Bezug auf die neueste antisemitische Gefahr der *Juden-zählung*, von der man damals noch nicht wusste, welche Entwicklung diese hätte verursachen können: «Wir haben einen neuen Advokaten, den Dr. Bucephalus»<sup>68</sup>. Eine Gemeinschaft irgendeiner Art kommt hier zur Sprache: In der Tat bestimmt die Pluralform den Rahmen dieser Kurzprosa, denn der letzte Satz der Erzählung, in dem Bucephalus «die Blätter unserer alten Bücher» wendet, verweist auf das Personalpronomen 'wir' am Textanfang. Ähnlich thematisieren die ersten Worte von Bubers *Juden-zählung* das deutschjüdische Kollektiv: «Man sagt mir, 'wir' müssten protestieren»<sup>69</sup>.

#### 4. Die Namensgebung als Schwerpunkt der Erzählung

Wenn unsere Annahme, mit dem neuen Advokaten sei Martin Buber gemeint, korrekt wäre, warum soll er ausgerechnet Bucephalus heißen? Was hat diese Namensgebung veranlasst? Die Gestalt von Bucephalus scheint als perfektes Symbol des Reduktionsverfahrens bei Kafka, indem sie zugleich Ansatz- und Kondensationspunkt des ganzen Schaffensprozesses ist<sup>70</sup>. Was den Ansatzpunkt betrifft, hat Gerhard Neumann im neuen Advokaten durch das *close reading* der Vorentwürfe die Priorität der Namensgebung über die weiteren Erzählplateaux mit Recht festgestellt, indem Bucephalus eine «in autonomer Autorphantasie aus dem Namen erzeugte Identität»<sup>71</sup> erhalten habe. Tatsächlich tritt die

<sup>66</sup> Vgl. Bernd Neumann, *Franz Kafka: Aporien der Assimilation. Eine Rekonstruktion seines Romanwerks*, Fink, München 2007, S. 123 und Baioni, *Kafka. Literatur und Judentum*, a.a.O., S. 77, 121, 130.

<sup>67</sup> Stölzl, *Kafkas böses Böhmen*, a.a.O., S. 92 f.

<sup>68</sup> Franz Kafka, *Der neue Advokat*, in KKAD, S. 251-252: 251.

<sup>69</sup> Siehe oben, S. 62.

<sup>70</sup> In Kafkas Namensgebung zeige sich seine «Vorliebe zum Wortspiel, seine fast kabbalistische Etymologisierung, seine analytische Technik Namen und Wörter zu Lexemen zu zerlegen, um sie wieder – häufig sogar in polyglotter Bemäntelung – zusammenzusetzen», Elizabeth M. Rajec, *Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas. Ein interpretatorischer Versuch*, Peter Lang, Bern 1977, S. 16.

<sup>71</sup> Neumann, *Der verschleppte Prozess*, a.a.O., S. 93. Und weiter: «Generalthema des

Assoziation zwischen dem gerichtlichen Zusammenhang – dem großen, sogar ungeheuren Prozess – einerseits und dem Namen Bucephalus, Bucephalos oder Bucephalus der Vorstufen andererseits als erstes Erzählmotiv überhaupt auf, als ob die Erzählung sich aus der Wahl des Advokatenamen entfaltet hätte. Die verschiedenen Namensvarianten gelten als Beweis dafür, dass Kafka hier nach der passendsten Form suchte: «Der Blick in die Oktavhefte zeigt, daß Kafka die Namen jeweils schon sehr früh ins Spiel brachte, noch bevor überhaupt so etwas wie eine Geschichte in Umrissen erkennbar war»<sup>72</sup>. Tatsächlich geht die Wahl des Namens in den Vorentwürfen des neuen Advokaten allen weiteren Aspekten sagenhafter bzw. historischer Natur wie z.B. Alexander der Große voraus<sup>73</sup>.

Warum heißt also der neue Advokat Martin Buber, mit dem sich Kafka hier möglicherweise auseinandersetzen wollte, gerade Dr. Bucephalus? Neben der funktionalen erfüllt Bucephalus doch auch eine symbolische Aufgabe, indem er Streitross des Kaisers Alexander war. Der sogenannte «Kriegsbuber»<sup>74</sup> – dessen Name *Martin* vom Lat. *mars*, *martialis* stammt und etwa «dem Krieg geweihter» bedeutet – hat seit Anfang August 1914 eine klare deutschlandtreue Stellung eingenommen, die sich erst im Herbst 1916 änderte, als er anlässlich der Judenzählung eine eindeutige Distanz zur deutschen Regierung nahm. Es ist dann auch fast trivial zu bemerken, dass die Formel «Verehrter Herr Doktor» die typische Anrede war, mit dem Buber von Kafka und allen weiteren Korrespondenten angesprochen wurde. Im Namen Dr. Bucephalus, der außerdem eine zweckmäßige Resonanz zu Dr. Buber hervorrufen konnte, konzentrieren sich dennoch weitere Bedeutungen, die ausschließlich durch die Bezugnahme auf einen epochalen Text des Kriegsbubers zu erschließen sind, mit dem Kafkas literarischer Stoff in einen tiefen Dialog zu treten scheint.

Im März 1915 hielt Buber im Berliner Abgeordnetenhaus die Rede *Die Juden als Volk des Orients*, die ihm als Vorlage für den Aufsatz *Der*

*Landarzt*-Bandes ist die Legitimation der Identität durch den selbsterfundene Namen».

<sup>72</sup> Ulrich Stadler, *Zum Beispiel: Hans Schlag aus Kossgarten am Neckar. Über Eigennamen in Kafkas Oktavheften*, in *Schrift und Zeit in Franz Kafkas Oktavheften*, hrsg. v. Caspar Battegay – Felix Christen – Wolfram Groddeck, Wallstein, Göttingen 2010, S. 151-169: 168.

<sup>73</sup> Trotzdem vgl. Jürgen Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten*, hrsg. v. Ursula Brech, Athenäum, Bad Homburg 1970, S. 306: «Alexander der Große ist der geheime Fluchtpunkt des Prosastückes *Der neue Advokat*, der die Erzählung auf die Ebene der Weltgeschichte versetzt.

<sup>74</sup> Zu dieser von Gustav Landauer geprägten Bezeichnung vgl. Paul Mendes-Flohr, *From Mysticism to Dialogue. Martin Buber's Transformation of German Social Thought*, Wayne State University Press, Detroit 1989, S. 97 ff.

*Geist des Orients* galt, der im Juni 1915 in «Der Neue Merkur» erschien<sup>75</sup>. Nach starker Bearbeitung wurde der Text im April 1916 vom Verlag Kurt Wolff mit dem Titel *Der Geist des Orients und das Judentum* in der Sammlung *Vom Geist des Judentums* veröffentlicht. Buber stellt hier den Juden als Orientalen dar. Im Rahmen des Prager Zionismus war es kein neuer Versuch, wie das Sammelbuch *Vom Judentum*, das die Mitglieder des Prager Studentenvereins Bar Kochba 1913 herausgaben, deutlich beweist<sup>76</sup>. Man sollte nicht vergessen, dass Palästina damals Teil des Osmanischen Reiches war, das im Weltkrieg ein Bündnis mit den Mittelmächten schloss, deren Sieg damals die Verwirklichung des Zionistenprogramm hätte bedeuten können. In seiner Schrift 1916 behauptet Buber, die Völker Asiens seien eine Totalität, ein Organismus mit gleichartiger Struktur. Gemeint sind hier vor allem China, Indien, Ägypten und Vorderasien: «Die Juden sind ein Spätling des Orients»<sup>77</sup>. Dabei vergleicht Buber Juden und Inder, indem er sie als zwei Ausdrücke derselben asiatischen Substanz betrachtet. Im letzten Kapitel versucht Buber offenbar, die Kräfte des zionistischen Judentums für die deutsche Kriegsregierung brauchbar zu machen: «Das Zeitalter, in dem wir leben, wird man einst als das der asiatischen Krisis bezeichnen», denn Europa hat «die führenden Völker des Orients» unterjocht<sup>78</sup>. Laut Buber sei das deutsche Volk das einzige, das diese Situation ändern könnte, weil es den großen orientalischen Völkern metaphysisch und geistig verwandt sei.

Für diese weltgeschichtliche Mission bietet sich Deutschland ein Mittlervolk dar, das alle Weisheit und Kunst des Abendlands erworben und sein orientalisches Urwesen nicht verloren hat, das berufen ist, Orient und Okzident zu fruchtbarer Gegenseitigkeit zu verknüpfen, wie es vielleicht berufen ist, den Geist des Orients und den Geist des Okzidents in einer neuen Lehre zu verschmelzen. [...] Dies eine sei gesagt, daß Jerusalem immer noch, ja mehr als je das ist, als was es im Altertum galt: das Tor der Völker. Hier ist der ewige Durchgang zwischen Orient und Okzident. Hierher lenkte das antike Asien seinen Schritt, wenn es, wie unter Nebukadnezar und Cyrus, erobernd gen Abend zog, hierher das Europa Alexanders und der Römer, wenn es das Morgenland zu überwältigen gedachte. Unter dem Ansturm von

<sup>75</sup> Martin Buber, *Der Geist des Orients und das Judentum*, in MBW, Bd. 2.1: *Mythos und Mystik. Frühe religionswissenschaftliche Schriften*, hrsg. v. David Groiser, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2007, S. 187-203; Kommentar S. 401 ff.

<sup>76</sup> Jakob Wassermann, *Der Jude als Orientale*, in *Vom Judentum. Ein Sammelbuch*, hrsg. v. Verein jüdischer Hochschulüler Baer Kochba, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1913<sup>2</sup>, S. 5-8 und Hans Kohn, *Der Geist des Orients*, *ebd.*, S. 9-18.

<sup>77</sup> Buber, *Der Geist des Orients und das Judentum*, a.a.O., S. 191.

<sup>78</sup> *Ebd.*, S. 202.

Osten nach Westen brach der erste jüdische Staat zusammen [Assyrien, Babylonien], unter dem Ansturm von Westen nach Osten der zweite [Alexander, Titus]. Seither hat sich die Weltbedeutung Palästinas verdichtet und vertieft<sup>79</sup>.

Dieser Text, wie Gustav Landauer sofort erkannte, habe mit den Kriegszielen Deutschlands übereingestimmt<sup>80</sup>. Abgesehen davon sind in Bubers Text fast alle erzählerischen Bestandteile des neuen Advokaten enthalten. Ist der Jude ein asiatisches Wesen, das jedoch im Westen lebt und dessen Aufgabe ist, Asien und Deutschland zu verbinden, so wundert es nicht, dass jene Geschichten Kafkas, die eine jüdische Stimmung aufweisen, sich in Asien abspielen und dass sowohl China als auch Indien im Schriftenkomplex des neuen Advokaten vorkommen. Wenn das Judentum ein Produkt des Orients und das jüdische Volk ein asiatischer Faktor waren, dann waren China oder die Tore Indiens für Kafka keine exotische Erfindung, sondern der glaubwürdigste Kontext, in dem man buchstäblich über das Judentum aus Bubers Perspektive reden konnte. Und es wundert auch nicht, dass der Name Bucephalus der geeignetste war, um auf Bubers Namen anzuspielen und noch weitere Elemente vereinigen zu können, die stets auf Buber hindeuten. Es handelt sich z.B. um seine Rolle als Vermittler der asiatischen Kultur in Deutschland: während Bucephalos als Pferd immerhin den hellenischen Eroberer nach Asien, zu den Toren Indiens getragen hat, hat der Wiener Philosoph als Vertreter der deutschen Neuromantik entscheidend beigetragen, die Weisheit des Orients, darunter auch des überlieferten Judentums, durch feine Ausgaben in Deutschland bekannt zu machen – eine Leistung, die Kafka keineswegs übersah<sup>81</sup>. Als Zionist wollte Buber hingegen den deutschen Krieg ausnutzen, um die Juden an die Tore Jerusalems zu führen.

Im Grunde scheint Kafka in seinem meisterhaften Stück Bubers zweideutige, sich geänderte Position zum «Kaiserkrieg» zu erkennen<sup>82</sup>, als ob der Autor behaupten wollte, Buber sei neulich zwar der neue Advokat der deutschen Juden geworden, sei aber auch bis vor Kurzem Streitross des deutschen Kaisers gewesen. Obwohl «das *heutige* Ausse-

<sup>79</sup> *Ebd.*, S. 203.

<sup>80</sup> Gustav Landauer, Brief an Martin Buber vom 12. Mai 1916, in MBB, S. 433-438.

<sup>81</sup> Einige solcher Schriften Bubers sind in MBW, Bd. 2.3: *Schriften zur chinesischen Philosophie und Literatur*, hrsg. v. Irene Eber, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2013 gesammelt. Zu Kafkas positivem Urteil von Bubers «Chinesischen Geister- und Liebesgeschichten» vgl. Brief an Felice Bauer, 16. Januar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 42-43: 43.

<sup>82</sup> Zur Definition vgl. Michael Balfour, *The Kaiser and His Times*, Houghton Mifflin, Boston 1964, S. 421.

hen» von Buber-Bucephalus wenig an die Zeit erinnert, in dem er dem Kaiser diene, könne doch jemand – wie uns der Erzähler sagt – immer noch die Zeichen wahrnehmen, die an seine kriegerische Vergangenheit erinnern. Es handelt sich um «einen ganz einfältigen Gerichtsdieners auf der Freitreppe» des Gerichtsgebäudes. Zwei Elemente lassen vermuten, dass autobiographische Elemente in der Gestalt des vereinzelt Zeugen von dieser radikalen Verwandlung hervortreten. Erstens, wie der Gerichtsdieners besuchte auch Kafka gern Pferderennbahnen – z.B. in Kuchelbad bei Prag, wo er auch Reitstunden nahm, und in Longchamp bei Paris während der Reise mit Brod nach Frankreich<sup>83</sup>. Zweitens, habe sich der Schriftsteller laut Gustav Janouch als «Gerichtssaaldieners» bzw. als «ein ganz kleiner Aushilfsgerichtsdieners» bezeichnet<sup>84</sup>. Der «ganz einfältige Gerichtsdieners»<sup>85</sup> und guter Beobachter konnte immer noch aus Details erkennen, dass Dr. Bucephalus einmal ein Streitross war. Dank dieser Verwandlung darf jedoch Bucephalus in die Advokatenkammer aufgenommen werden: «Im allgemeinen billigt das Barreau die Aufnahme des Bucephalus»<sup>86</sup>. Man kann davon ausgehen, dass Kafka hier im Namen des Prager Kreises spricht und die neue Funktion von Buber als Vertreter der jüdischen Interessen akzeptiert. In der Tat bestand der sogenannte 'innere Kern' des Prager Kreises – Max Brod, Franz Kafka und Felix Weltsch – aus drei *Doctores iuris*, zwei davon treue Anhänger des Buberschen Kulturzionismus, die also in Sache Staatsantisemitismus befähigt waren, als Barreau zu gelten<sup>87</sup>. Die Aufnahme Bubers durch das Barreau könnte also der literarische Ausdruck von den Diskussionen gewesen sein, die im Herbst 1916 sicherlich im Rahmen des Prager Kreises an der Tagesordnung waren. Der darauffolgende Satz in der Erzählung scheint diese Deutung zu bestätigen:

Mit erstaunlicher Einsicht sagt man sich, daß Bucephalus bei der heutigen Gesellschaftsordnung in einer schwierigen Lage ist und daß er deshalb, sowie auch wegen seiner weltgeschichtlichen Bedeutung, jedenfalls Entgegenkommen verdient<sup>88</sup>.

<sup>83</sup> Vgl. auch Franz Kafka, *Zum Nachdenken für Herrenreiter*, in KKAD, S. 30-31.

<sup>84</sup> Gustav Janouch, *Gespräche mit Franz Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1951, S. 14.

<sup>85</sup> Kafka, *Der neue Advokat*, a.a.O., S. 251.

<sup>86</sup> *Ebd.*

<sup>87</sup> Margarita Pazi, *Franz Kafka, Max Brod und der «Prager Kreis»*, in *Franz Kafka und das Judentum*, hrsg. v. Karl E. Grözinger – Stéphane Mosès – Hans Dieter Zimmermann, Jüdischer Verlag bei Athenäum, Frankfurt a.M. 1987, S. 71-92: 85 spricht daher vom «Viererbund» – Weltsch, Kafka, Brod und Oskar Baum –, konkret handelte sich aber um einen 'Dreierbund', denn Oskar Baum war geheiratet und Kafka hielt eine gewisse Distanz zu ihm (*ebd.*, S. 89).

<sup>88</sup> Kafka, *Der neue Advokat*, a.a.O., S. 251.

«Jedenfalls» –, d.h. trotz seiner Vergangenheit als Streitross des Kaisers hatte sich Buber vor der deutschen Öffentlichkeit durch seine Schrift über die Judenzählung, besonders wegen ihres empörten, stolzen, sogar spöttischen, gegen das preußische Kriegsministerium gerichteten Grundtons, einer unmittelbaren Gefahr ausgesetzt. Dessen waren sich die «Prager Freunde»<sup>89</sup> bewusst und sogar Kafka, der Buber nie wirklich gemocht hat, musste dies «jedenfalls» erkennen.

Darüber hinaus steht in der Mitte des neuen Advokaten ein Passus, der zwei direkte Textverbindungen zu den damaligen Schriften Martin Bubers aufweist:

[A]ber niemand, niemand kann nach Indien führen. Schon damals waren Indiens Tore unerreichbar, aber ihre Richtung war durch die Spitze des Königsschwertes bezeichnet. Heute sind die Tore ganz anderswohin und weiter und höher vertragen; niemand zeigt die Richtung<sup>90</sup>.

In Bubers *Das Geist des Orients und das Judentum* wird Indien häufig erwähnt und Jerusalem explizit als «das Tor der Völker» bezeichnet. Was hingegen die Verwendung des Wortes 'Richtung' betrifft, hatte Buber am Anfang August 1914 *Pescara-Berlin*, eine kurze Doppelprosa geschrieben, die m.E. zu den unappetitlichsten Werken seiner Produktion zählt. Diese Schrift wurde zuerst im September 1914 in der Zeitschrift «Zeit-Echo» publiziert, die auch Kafka las<sup>91</sup>, und später im März 1915 mit dem Titel *Richtung soll kommen* wiederabgedruckt. Hier heißt es:

Morgen – morgen haben wir die Richtung zu weisen. Richtung ohne Kinesis war lahm, aber Kinesis ohne Richtung ist blind. An uns wird es sein, sie sehend zu machen. Nach diesem Krieg beginnt die große Aufgabe, beginnt die hohe Zeit des Geistes. Bewegung ist, alle Grenzen überrennend; Richtung soll kommen<sup>92</sup>.

Schließlich kann eine plausible philologische Annahme von Malcom Pasley unsere These bekräftigen, die Zweideutigkeit des Bucephalus sei auf die Ambivalenz von Buber selbst zurückzuführen. Laut Pasleys sei die

<sup>89</sup> Vgl. Martin Buber, *An die Prager Freunde*, in *Das jüdische Prag*, a.a.O., S. 2 (vgl. MBW, Bd. 3, a.a.O., S. 321 f. und Kommentar, S. 433). Es handelt sich um einen offenen, im September 1916 verfassten, im folgenden Dezember veröffentlichten, die Sammelschrift eröffnenden Brief, in dem Buber die jungen Prager Anhänger auffordert, dem Golem des Weltkriegs entgegenzutreten. Sicherlich kannte Kafka diese Schrift, siehe oben, S. 59, Anm. 11.

<sup>90</sup> Kafka, *Ein Landarzt*, in KKAD, S. 252-261: 252.

<sup>91</sup> KB, S. 165.

<sup>92</sup> Martin Buber, *Pescara, an einem Augustmorgen. Berlin, nach der Heimkehr*, in MBW, Bd. 1: *Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891-1924*, hrsg. v. Martin Tremel, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2001, S. 277-278: 278.

Erzählung *Elf Söhne* eine absichtlich auf die elf literarischen Stücke des *Landarzt*-Bandes in ihrer ursprünglich gedachten Reihenfolge bezogene Mystifikation<sup>93</sup>. Daher könnte man die Beschreibung des zehnten Sohnes als Ausdruck von Kafkas ambivalentem Urteil über Martin Bubers heuchlerischer Haltung im Krieg verstehen, obwohl es natürlich schwierig ist festzustellen, ob es hier von der Erzählung, von deren Gegenstand oder von beiden gleichermaßen die Rede ist:

[D]as ist ein grenzenloser Heuchler. *Aber, nun höre man ihn reden! Verständig; mit Bedacht; kurz angebunden; mit boshafter Lebendigkeit Fragen durchkreuzend; in erstaunlicher, selbstverständlicher und froher Übereinstimmung mit dem Weltganzen; eine Übereinstimmung, die notwendigerweise den Hals strafft und den Kopf erheben lässt.* Viele, die sich sehr klug dünken und die sich, aus diesem Grunde wie sie meinten, von seinem Äußern abgestoßen fühlten, hat er durch sein Wort stark angezogen. Nun gibt es aber wieder Leute, die sein Äußeres gleichgültig lässt, denen aber sein Wort heuchlerisch erscheint<sup>94</sup>.

Die hervorgehobene Stelle scheint mir auf Bubers *Judenzählung* hinzuweisen<sup>95</sup>. Warum doch wären diese Worte in Kafkas Augen heuchlerisch? Hat es vielleicht mit Bubers schwankender Stellung zum Krieg zu tun?<sup>96</sup> Anfänglich nahm auch Kafka an der Volksbegeisterung beim Kriegsausbruch teil, obwohl sie «durchaus nicht dem Krieg gegolten habe, den er fürchte und verabscheue, sondern daß es die Größe des patriotischen Massenerlebnisses gewesen war, die ihn überwältigt hatte»<sup>97</sup>. Nach zwei Jahren, in denen Kafka manchmal das Traumbild pflegte, sich als Soldat freiwillig zu melden, trat um Ende Oktober 1916 auch bei ihm eine deutliche Veränderung in der Beurteilung des Kriegs ein, denn er unterzeichnete einen dem Brief an Felice vom 30. Oktober 1916 beigelegten, im November 1916 publizierten Aufruf vom Deutschen Verein zur Errichtung und Erhaltung einer Krieger- und Volksnervenheilanstalt in Deutschböhmen in Prag, der eine implizite, fast defätistische Stellung gegen den Krieg enthält:

<sup>93</sup> Malcom Pasley, *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*, in *Kafka-Symposion*, hrsg. v. Jurgen Born – Ludwig Dietz – Malcolm Pasley – Paul Raabe – Klaus Wagenbach, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1965, S. 21-37: 21-22, 25-26. Im ursprünglichen Verzeichnis erschien *Der neue Advokat* in der Position Nummer 10.

<sup>94</sup> Franz Kafka, *Elf Söhne*, in KKAD, S. 284-291: 291 (Kurs. v. Verf.).

<sup>95</sup> Zur Charakterisierung Bubers ist eine Stelle im Brief Kafkas an Felice vom 19. Januar 1913 wichtig: «Gestern habe ich auch mit Buber gesprochen, der persönlich frisch und einfach und bedeutend ist und nichts mit den lauwarmen Sachen zu tun zu haben scheint, die er geschrieben hat», in KKABr 1913-1914, S. 46-48: 48.

<sup>96</sup> Darüber vgl. Mendes-Flohr, *From Mysticism to Dialogue*, a.a.O., S. 101 f.

<sup>97</sup> Ernst Popper, *Begegnung bei Kriegsausbruch*, in EaFK, S. 113-117: 113.

Volksgenossen! Der Weltkrieg, der alles menschliche Elend gehäuft in sich enthält, ist auch ein Krieg der Nerven, mehr Krieg der Nerven als je ein früherer Krieg. In diesem Nervenkrieg unterliegen nur allzuvielen. [...] Unüberschaubares Elend wartet hier auf Hilfe. Der nervöse Zitterer und Springer in den Straßen unserer Städte ist nur ein verhältnismäßig harmloser Abgesandter der ungeheuren Leidensschar<sup>98</sup>.

Als Kafka gegen Ende Oktober, d.h. wenige Tage nach dem antisemitischen Erlass, diesen Aufruf verfasste und unterzeichnete, publizierte Buber seine *Juden zählung*. Trotz seiner bisherigen regierungstreuen Stellung zum Weltkrieg, in dem auch Juden gegen Juden kämpften, konnte Buber, nachdem Masaryk Prag schon verlassen hatte, «jedenfalls» als neuer Advokat der deutschen Juden wirken. Offenbar hat diese kurze Schrift, die «den [jüdischen] Hals strafft und den Kopf [des Juden] erheben lässt», Kafka tief beeindruckt, konnte allerdings Bubers ideologische Ambivalenz nicht völlig aufheben.

<sup>98</sup> Franz Kafka, *Volksgenossen!*, in KKAA, S. 498-501: 498 f. Im Brief an Felice vom 30. Oktober 1916 schreibt er eindeutig: «Auch der Text (wie so vieler anderer) ist von mir», KKABr 1914-1917, S. 269-270: 270. Das Datum dieses Briefes an Felice gilt als *terminus ante quem* der Textabfassung.

# *Die Aeroplane in Brescia.* Kafka und Brod zwischen Flugversuchen und Schreibexperimenten

Alexander Honold

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.05

Schon in seinen Anfangsjahren wurden mit der Entwicklung von Automobil und Flugzeug die Gründe dafür gelegt, dass das 20. Jahrhundert das Zeitalter einer nie gekannten Mobilität werden würde. Die mechanisierte und durch einen Verbrennungsmotor angetriebene 'selbstbewegende' Pferdekutsche erschloss den Individualreisen neue Erfahrungsdimensionen der Kraft, Reichweite und Beschleunigung. Noch rascher mauserten sich die zunächst skurril anmutenden Experimente mit den fliegenden Klapperkisten zu der wohl folgenreichsten Eroberung der Moderne<sup>1</sup>, dem motorisierten Vorstoß in die Lüfte nach dem ganz auf die Geschwindigkeit setzenden Prinzip 'schwerer als Luft'.

Seit den bald legendär gewordenen ersten Flugversuchen, welche die Brüder Wilbur und Orville Wright aus Dayton, Ohio, im Oktober des Jahres 1900 zunächst mit einem Doppeldecker-Gleitflugzeug, sodann am 17. Dezember 1903 erstmals mit einer motorisierten Flugmaschine unternommen hatten, war der uralte Menschheitstraum vom Fliegen in greifbare Nähe gerückt, waren die Weiterentwicklung der Fluggeräte und das Erreichen nennenswerter Flugleistungen nur mehr eine Frage der Zeit. Vergleichbar mit dem Durchbruch des industriellen Automobilbaus stand auch die Konstruktion des 'Aeroplans' in einer Art von magischer Koinzidenz mit dem Anbruch des neuen Säkulums, die motorisierten Vehikel der Straße und der Lüfte wurden zu Leitsymbolen der neuen Zeit<sup>2</sup>. Die Brüder Wright hatten als Fahrradmechaniker und Konstrukteure begonnen; um ihre Werkstatt ausbauen und die Entwicklung von Flugzeugen vorantreiben zu können, nahmen sie Kontakt mit diversen Regierungen auf und boten ihre Fluggeräte nach 1905 der US-Armee, der französischen Armee und den Kriegsministerien Italiens, Deutsch-

<sup>1</sup> Der Beitrag greift zurück auf Darstellungen im Rahmen einer Monographie zur Literatur des Ersten Weltkriegs; vgl. Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*, Vorwerk 8, Berlin 2015.

<sup>2</sup> Thomas Kuchenbuch, *Die Welt um 1900. Unterhaltungs- und Technikkultur*, J.B. Metzler, Stuttgart 1992.

lands, Russlands und Japans zum Kauf an. Die Behörden verlangten ausgiebige Demonstrationen und gaben bestimmte Leistungsziele vor, welche die Flughöhe, Länge und Dauer betrafen und auch den Nachweis von Kapazitäten zur Beförderung von Personen und Lasten erforderten<sup>3</sup>. Bald beteiligten sich auch andere Konstrukteure und Flieger an solchen Demonstrations- und Wettflügen, bei welchen binnen kurzer Zeit immer anspruchsvollere Kriterien eingeführt, immer neue Rekorde aufgestellt wurden.

Gut fünf Jahre nach den ersten motorisierten Hüpfern Orville Wrights gelang es am 25. Juli 1909 dem Franzosen Louis Blériot, mit einem einsitzigen Monoplan in vierzig Flugminuten den Ärmelkanal von Calais nach Dover zu überqueren. Dieser Flug wurde von Zeitungen und Zeitschriften enthusiastisch kommentiert und als epochales Ereignis gefeiert<sup>4</sup>. London und Paris bereiteten dem Fliegerhelden triumphale Empfänge; in Italien wollten ihn Marinetti und D'Annunzio, die bald ihre eigenen politisch-ästhetischen Strategien mit dem Thema der Fliegerei verfolgten, zum Phänotyp eines neuen, aristokratischen Herrenmenschen überhöhen. Der Gefeierte selbst zog sich, nach Misserfolgen und einem schweren Absturz, schon zu Ende des Jahres 1909 aus der Rolle des aktiven Wettkampf- und Sportpiloten zurück und verlegte sich auf den Flugzeugbau, in dem er in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten für die französische Luftfahrtindustrie als leitender Konstrukteur und als Unternehmer tätig war. Für immer aber würde der Kanalfly Blériots eigentliche Großtat bleiben, eine Jahrhundertleistung, die im Rückblick «den Rang und die Funktion einer poetischen Metapher» gewann<sup>5</sup>.

Auf seinem Zenit stand Blériots Ruhm im Spätsommer 1909. Auch Kafkas Freund Max Brod gehörte seinerzeit zu den frühen Bewunderern der neuen Aviatik und veröffentlichte im August 1909 einen lapidar mit *Blériot* betitelten Artikel in der Zeitschrift «Die Gegenwart». Fasziniert beschreibt Brod eines der Plakate, die den erfolgreichen Flieger auf seinem Werbefeldzug für das Abenteuer einer Motorisierung der Lüfte zeigen: «eine Lampe, die auf ihren Schrauben wie ein Automobil auf seinen Rädern zu rollen scheint, vorwärts, weil ein breiter Lichtstrahl vorwärts aus ihr dringt, angetrieben noch dazu von einem kleinen roten Teufelchen. Und dessen Schwanz ist Blériots Namenszug»<sup>6</sup>. In diesem

<sup>3</sup> Peter Demetz, *The Air Show at Brescia, 1909*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002, dt. Übers. v. Andrea Marenzeller, *Die Flugschau von Brescia. Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2002, S. 44 f.

<sup>4</sup> Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, S. 86-91.

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 91.

<sup>6</sup> Max Brod, *Blériot*, in «Die Gegenwart» (1909), Wiederabdruck in *Das bunte Buch*, Kurt Wolff Verlag, Leipzig 1914, S. 126-130: 126.

Bildeindruck ist die 'amphibische' Phase der frühen Flugtechnik, ihre Ableitung aus den mechanischen Prinzipien des Fahrrads, des Automobils oder sogar aus der kinematographischen Projektion, zu einem emblematischen Programm erhoben. Für Blériot war der Lichtkegel ein persönliches Markenzeichen, hatte er sich doch schon vor seinem Rekordflug einer größeren Öffentlichkeit bekannt gemacht durch den Vertrieb selbstkonstruierter Automobilscheinwerfer.

Einem Filmprojektor nicht unähnlich, strahlte Blériots Scheinwerfer-Schriftzug mit seinem markanten Lichtkegel nicht nur Helligkeit aus, sondern vermittelte zugleich etwas von der Dynamik und Mobilität der neuen, noch allseits bestaunten Luftfahrt-Vehikel. Im Kontrast zur technischen Apparatur ist es die eher schlichte, lässige Attitüde des modernen Heldentypus, welche Brod in seinem Porträt des Fliegers beeindruckt.

Da steht der Aviateur mit anderen Herren vor irgend einem Teil seines Apparates, der zufällig auf dieser Photographie mit all dem Gestänge und der Luft dazwischen den Effekt eines hohen Bohrturms, aber liegend, macht. Auf anderen Bildern hängen zwei Fahrräder unter der Maschine, vielleicht sind sie sehr unwesentlich, aber dem Laien, mir, fallen sie unauslöschlich auf<sup>7</sup>.

Aufs Lichtbild gebannt, sind die technischen Behelfe und mechanischen Herkunftsmodelle der Flugmaschinen in nüchterner Sachlichkeit zu erkennen. Die wundersamen Leistungen hingegen von Pilot und Gerät sind photographisch noch unzureichend dokumentierbar und müssen von den Betrachtern hinzugedacht werden. Allerdings waren im Frühjahr desselben Jahres bei Rom sogar bereits die ersten Filmaufnahmen in der Luft, von einem Flugzeug Wilbur Wrights aus, gemacht worden. Flug- und Kameratechnik strebten frühzeitig nach einer Verbindung; nur wenigen Zuschauern war es seinerzeit vergönnt, das Spektakel fliegender, von insektenartigen Drahtgestellen umgürteter Menschen selbst in Augenschein zu nehmen.

Der Name Blériot reihte sich früh schon ein in die später von technikbegeisterten Autoren wie Blaise Cendrars und Bert Brecht literarisch fortgeführte Linie jener demiurgischen Helden der Moderne, welche die ganze Welt in den Kegelstrahl einer künstlichen Projektion tauchten. Was in den späten Zwanzigern der Atlantik-Überflieger Charles Lindbergh für Brechts Radiotheorie bedeutete – eine prominente und suggestive Synthese von Akteur, Bewegung und Medium –, das konnte knapp zwanzig Jahre zuvor der Unternehmer Blériot mit seiner emblematischen Leuchtkraft für die klassische mechanische Welt der Fahrräder

<sup>7</sup> *Ebd.*

und Automobile darstellen. Sowohl für die Automobiltechnik wie für das Fluggerät ist der Schweinwerfer ein durchaus treffendes Bildzeichen: Geschwindigkeit, Helligkeit, Motorenkraft durchdringen die Weite, die Nacht und auch die Luftregionen auf zuvor ungebahnten Wegen. Wie beim Kinematographen die ausgestrahlten Bilder, so gleitet beim Autoscheinwerfer der angestrahlte Bildausschnitt vor dem Fahrzeug auf gleichsam unsichtbaren Schienen, die im Bewegungsvorgang selbst erzeugt werden und nur während seiner Dauer Bestand haben. Max Brods Beobachtungen zur Werbeästhetik des Blériotschen Autorscheinwerfers tauchen Jahre später wieder auf in der Beschreibung einer nächtlichen Fahrt durch München, welche die Freunde Brod und Kafka 1911 für ihren gemeinsamen Reiseroman *Richard und Samuel* verwenden wollten. Aus der Sicht Kafkas (und dessen Aufzeichnungen und Assoziationen nutzend) notiert Brod fortlaufend Ähnlichkeiten jener abenteuerlichen Eskapade mit Szenen des von Kafka geschätzten Spielfilms *Die weiße Sklavin*<sup>8</sup>. Ein suggestiver Gleichklang der Autofahrt mit einer ablaufender Filmspule entsteht: «Die Pneumatics rauschen auf dem nassen Asphalt wie der Apparat im Kinematographen. Wieder diese 'weiße Sklavin'»<sup>9</sup>.

Der Film, das Autofahren und auch die Aeroplane unterliegen in ihrem Bewegungsrausch dem Zwang des rasanten Vorlaufs, bei dem jeder Stillstand zur sofortigen Ernüchterung führen würde. Das zeigte gerade der dramatische Entwicklungsschub motorisierter Flugversuche, den Kafka und Brod als staunende Besucher bei einer oberitalienischen Flugschau 1909 miterleben konnten, die damit zu den ersten literarischen Zeitzeugen der neuen Technik überhaupt gehörten. Der Durchbruch des Prinzips, die Schwerkraft mit Flugmaschinen der Bauart 'Schwerer als Luft' zu überwinden, setzte alles auf die Faktoren der hohen Fahrt- bzw. Fluggeschwindigkeit und auf die schnittige, vogelgleiche Formgebung der Tragflächen. Statt des Schubpropellers der Wrights wurden bald nur mehr Frontantriebs-Propeller eingesetzt. Mit Blériot, dem Brasilianer Alberto Santos Dumont und anderen Fliegern aus Frankreich, Dänemark, Deutschland und Italien erfuhren die motorisierten Flugmaschinen rasch internationale Verbreitung, zunehmende Beachtung und Förderung. In den letzten Vorkriegsjahren, demnach überhaupt nur gerade erst nach dem zweiten Jahrfünft des motorisierten Fliegens, gehörte die technische, die sportlich-abenteuerliche und sodann auch die militärische Dimension der Flugmaschinen bereits zu den intensiv bespielten neuen Expansionsräumen der Moderne.

<sup>8</sup> Vgl. Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Reinbek 1996, S. 47-60; Peter-André Alt, *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, C.H. Beck, München 2009, S. 93 f.

<sup>9</sup> Max Brod – Franz Kafka, *Unser Millionenplan «Billig»*, in BKR, S. 189-192: 198 f.

Für die Fliegerei sowohl wie auch für die Kunst der Moderne hat man mit guten Gründen das Jahr 1909 als ein Epochenjahr bezeichnet, denn es markiert die bemerkenswerte Koinzidenz verschiedenster Bestrebungen, Erfindungen und Ereignisse, die allesamt einem «Kult der Maschine» zuzurechnen sind<sup>10</sup>. Ausgerechnet der junge Franz Kafka, der mit seinen 26 Jahren noch in den Anfängen eines wirklichen Schriftstellerlebens steckte und in Prag ein bescheidenes Zimmer im Hause der Familie bewohnte, wurde im Herbst jenes Jahres durch Zufall oder glückliche Umstände zu einem unmittelbaren Zeitgenossen dieser Entwicklungen, welcher die Eroberung der Lüfte aus nächster Nähe miterleben konnte und sich sogar als einer der ersten Chronisten und Kommentatoren der Fliegerei betätigte. Auf einer zusammen mit Max Brod und dessen Bruder Otto unternommenen Ferienreise an den Gardasee im September 1909 besuchte Kafka eine internationale Flugschau, die bei dem oberitalienischen Städtchen Brescia unter großer Aufmerksamkeit der Presse und eines illustren italienischen Publikums stattfand, und bei der zahlreiche Prominente, darunter auch der Opernkomponist Giacomo Puccini und der Schriftsteller Gabriele D'Annunzio, anwesend waren. Durch eine Zeitungsnotiz auf das angekündigte Spektakel aufmerksam geworden, hatte sich die kleine Reisegruppe spontan (und offenbar auf Betreiben Kafkas) entschlossen, vom Gardasee aus in das nicht weit entfernte Brescia weiterzufahren, um sich dort die Flugdarbietungen anzusehen<sup>11</sup>.

Max Brod und Franz Kafka besuchten die Veranstaltung nicht nur aus einer gewissen Faszination für die Vorführungen bekannter Akteure und neuester Entwicklungen des Flugsports. Sie fassten sogleich auch den Plan, aus ihren Beobachtungen und Erlebnissen dieses Schauspiels aktuelle Berichte für deutschsprachige Zeitungen oder Zeitschriften anzufertigen. Genauer gesagt war es Brod, der diese Verabredung aufbrachte und dabei, weder zum ersten noch zum letzten Male, dem konzertierten Reisen und Schreiben des Gefährten die entscheidenden Impulse setzte.

Schon in Prag, beim Aufbruch zur gemeinsamen Reise, hatte Max Brod den Freund zum literarischen Wetteifer im Abfassen von Reiseaufzeichnungen zu stimulieren versucht, indem er Kafka «ein kleines braungebundenes Notizbuch überreichte» und für sich selbst ein «ganz ähnliches hervorzog». So halten Brods Erinnerungen jenen Moment fest: «'Wir werden parallele Reisetagebücher führen' erklärte ich mit Entschiedenheit. Und tatsächlich erlebte ich die Freude, daß Franz

<sup>10</sup> Zu diesem «Kult der Maschine» des Jahres 1909 vgl. Philipp Blom, *Der taumelnde Kontinent. Europa 1900-1914*, Hanser, München 2009, S. 287.

<sup>11</sup> Hartmut Binder, *Mit Kafka in den Süden. Eine historische Bilderreise in die Schweiz und zu den oberitalienischen Seen*, Vitalis, Prag 2007, S. 39, 42.

meinen Gedanken begeistert aufgriff»<sup>12</sup>. Eine literarisch produktive Folge dieses Einfalls waren die nach Ende der Reise entstandenen Reportagen beider von der Flugschau zu Brescia. «Aus den Notizen, von denen sich ein Teil erhalten hat, entstand unsere erste Gemeinschaftsarbeit, die Beschreibung des ersten Flugmeetings, das wir in Brescia (gemeinsam mit meinem Bruder Otto) in herrlicher Ferienfreude erlebten»<sup>13</sup>. Nicht eine Gemeinschaftsarbeit indes waren die beiden Flugschau-Impressionen, sondern durchaus konkurrierende Schreibprojekte, bei der die Freunde ihre Beobachtungsgabe, Beschreibungs- und Inszenierungskunst in freundlichem Wettstreit unter Beweis stellten.

Das war ein Ansporn, wie ihn Brod auch sonst auf die zögerliche Produktion des Freundes auszuüben liebte. Während der drei Jahre jüngere Max Brod bereits mehrere literarische Werke publiziert hatte und auch als Theater- und Musikkritiker hervorgetreten war, trug sich Kafka zwar schon seit einigen Jahren mit literarischer Erzählprosa (von 1904 datiert die Niederschrift der ersten Fassung von *Beschreibung eines Kampfes*; von 1907 die erste Fassung der *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*)<sup>14</sup>, fühlte sich aber durch die ebenfalls 1907 eingegangene Anstellung bei einer Versicherungsgesellschaft hinsichtlich der Möglichkeiten literarischen Schreibens stark eingeschränkt. Nur auf Drängen des Freundes war Kafka zu bewegen, 1908 in einer Zeitschrift eine Reihe kleiner Prosastücke zu veröffentlichen, die er unter den zurückhaltenden Sammeltitle *Betrachtung*<sup>15</sup> stellte. Im Frühsommer 1909 begann Kafka mit sporadischen Tagebuch-Notizen.

Besonders förderlich erwies sich für Kafka auf den gemeinsamen großen Fahrten mit Brod der Konnex von Reisen und Schreiben<sup>16</sup>. Im selbstverständlichen Fortlauf einer rollenden oder fließenden Bewegung konnten vermeintlich riesige Hindernisse plötzlich klein und nichtig

<sup>12</sup> Max Brod, *Zusammenarbeit mit Franz Kafka*, in *Herder-Blätter. Faksimile-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas*, Freie Akademie der Künste, Hamburg 1962, S. VII-IX: VIII.

<sup>13</sup> *Ebd.*

<sup>14</sup> Vgl. *Der junge Kafka*, hrsg. v. Gerhard Kurz, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, darin bes. die Einleitung des Hg., *Der junge Kafka im Kontext*, S. 7-39.

<sup>15</sup> Im Jahre 1912 wird dies dann zum Titel des ersten, bei Rowohlt in Leipzig erscheinenden Prosaabandes Kafkas.

<sup>16</sup> Mit der Textsorte des Reiseberichtes beschäftigte sich Kafka in jenen Jahren sowohl praktisch als auch reflektierend, um «sich damit den ersehnten Weg ins lebhaft erzählende zu bahnen» (Malcolm Pasley, *Kafka als Reisender*, in *Was bleibt von Kafka? Positionsbestimmungen*, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Braumüller, Wien 1985, S. 1-16: 7). Freilich gilt umgekehrt auch, dass die literarische Produktivität bei der «Niederschrift von Reiseeindrücken» ihrerseits auch eine «Voraussetzung für das Gelingen der Ferientage» bildete, wie Hartmut Binder betont (Binder, *Mit Kafka in den Süden*, a.a.O., S. 114).

erscheinen. Die Sog- oder Zugkraft des Fahrens schuf suggestive Evidenz auch für die Ordnung des Gedankens und des Schreibvorgangs. Im Herbst 1911, nach der zweiten italienischen Reise mit Brod, setzt sich Kafka mit den geschichtlichen und medialen Veränderungen des Zusammenhangs von Fortbewegung und Landschaftswahrnehmung auseinander. An Goethes Tagebüchern fällt ihm auf, dass sich die innere Fülle und Tiefe der darin umrissenen Tätigkeiten aus den oft knappen Notaten selbst nur dann erschließen lasse, wenn sie mit den Augen desjenigen gelesen würden, der selbst ein Journal führe und dabei zu vergleichbaren Formen der Verknappung greife. Auch die «Reisebeobachtungen» Goethes seien in Duktus und Rhythmus «anders als die heutigen, weil sie aus einer Postkutsche gemacht» wurden und deshalb «mit den langsamen Veränderungen des Geländes» während der Fahrt leichter hatten Schritt halten können. Noch in der Lektüre der Goetheschen Reisebeschreibungen, so Kafka, stelle bei richtigem Zeitmaß ein «ruhiges förmlich landschaftliches Denken» sich ein, wie es der Schreibende seinerzeit bei der nachträglichen Niederschrift seiner sukzessiven Beobachtungen auf der Fahrt gefunden habe.

Da die Gegend unbeschädigt in ihrem eingeborenen Charakter dem Insassen des Wagens sich darbietet und auch die Landstraßen das Land viel natürlicher schneiden als die Eisenbahnstrecken, zu denen sie vielleicht im gleichen Verhältnisse stehn wie Flüsse zu Kanälen, so braucht es auch beim Beschauer keine Gewalttätigkeiten und er kann ohne große Mühe systematisch sehn<sup>17</sup>.

Erst durch den rückprojizierten Vergleich mit der schneidenden, formzerstörenden Wirkung einer Schienentrasse ist das formbewahrende, geschmeidige Vorgehen in Goethes sukzessive sich entwickelnden Landschaftsdarstellungen als solches zu würdigen. Kafka hat das aggressive, diffuse Angst- und Erregungszustände verbreitende Momentum der Schienen und Räder frühzeitig erfasst und beschrieben. Seine erste überlieferte Tagebuchaufzeichnung besteht aus der Beobachtung eines Effekts, den man als den archetypischen Erscheinungs-Schrecken der Eisenbahn bezeichnen kann: «Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt»<sup>18</sup>. Im ersten Kapitel des mit Brod gemeinsam konzipierten Reiseromans *Richard und Samuel* hingegen rühmt «Richard» (diesmal unter der Feder Kafkas) «in der Eisenbahn die Gleichmäßigkeit der Fahrtgeräusche», ohne dabei ihr krudes Zustandekommen zu unterschlagen: «die arbeitende Federung des Waggons [...], das sich Reiben der Räder,

<sup>17</sup> 29. November 1911, in KKAT, S. 42-43: 42 f.

<sup>18</sup> [o.D.], in KKAT, S. 9-16: 9.

das Aneinanderschlagen der Schienen, das Zittern des gesamten Holz-, Glas- und Eisenbaues» – all dies wirke zusammen, um erstaunlicherweise «ein Niveau wie von vollkommener Ruhe [zu] bilden»<sup>19</sup>, wie es in paradoxer Zuspitzung heißt. Hier war nun wiederum Kafka in die Rolle seines Reisebegleiters geschlüpft, des während der nächtlichen Zugfahrt München-Zürich ruhig schlafenden Max Brod. Mit diesem Reiseabschnitt endete, trotz der Ankündigung «Fortsetzung folgt», mangels weiteren verwertbaren Materials<sup>20</sup> das gemeinsame Romanprojekt bereits, dem 1912 noch eine nicht minder symbolisch aufgeladene Reise der beiden Freunde nach Weimar folgte.

Bei der ersten gemeinsamen Reise im Herbst 1909 waren Kafkas durch Max Brod beförderte literarische Ambitionen noch weniger ausdauernd gewesen. Trotz des am Bahnhof überreichten Notizbuches gibt es von der mit den Brüdern Otto und Max Brod unternommenen Italienfahrt des Jahres 1909 «so gut wie keine direkten Zeugnisse»<sup>21</sup> aus Kafkas Hand, da er im März 1912 viele seiner Aufzeichnungen früherer Jahre verbrannte. Zwei Postkarten an die Schwestern Elli und Ottila von unterwegs sind die einzigen persönlichen Spuren. Daneben aber liegt, als eigentliche Frucht jenes Septembers, vor: die im Wetteifer mit dem Freund angefertigte beschreibende Erzählung *Die Aeroplane in Brescia*, Kafkas einzige Reportage, zugleich ein einzigartiges Dokument aus der spektakulären Frühgeschichte der Luftfahrt. Die faszinierende, in etlichen materialreichen Studien ausgeleuchtete Beziehung von «Literatur und Aviatik»<sup>22</sup>, sie beginnt am 11. September 1909 mit Max Brod und Franz Kafka auf dem Flugfeld von Montecchiari. Wie Felix Philipp Ingold, Peter Demetz und Hartmut Binder aus zeitgenössischen Quellen rekonstruieren konnten<sup>23</sup>, waren Kafka und Brod nur bei einem Teil der mehrtägigen Vorführungen jener Flugschau, nämlich am Vor- und Nachmittag des besagten 11. September, zugegen. Sie hatten am Vorabend spät in Brescia Logis genommen und brachen am folgenden Tag schon während der Schlussdarbietungen wieder vom Flugfeld auf, um noch am Abend an den Gardasee zurückfahren zu können.

Am Vortag hatten wegen widriger Windverhältnisse gar keine Flugdarbietungen stattgefunden, woraufhin dem unzufriedenen Publikum die ziemlich teuren Eintrittspreise wieder zurückerstattet werden mussten.

<sup>19</sup> Max Brod – Franz Kafka, *Erstes Kapitel des Buches «Richard und Samuel»*, in BKR, S. 193-208: 203 f.

<sup>20</sup> Franz Kafka, 'Beschreibung eines Kampfes', in KKAN I, S. 54-171: 63.

<sup>21</sup> Binder, *Mit Kafka in den Süden*, a.a.O., S. 13.

<sup>22</sup> Ingold, *Literatur und Aviatik*, a.a.O.

<sup>23</sup> *Ebd.*; Demetz, *Die Flugschau von Brescia*, a.a.O.; Binder, *Mit Kafka in den Süden*, a.a.O.

Im Laufe des 11. September besserten sich dann die Witterungsbedingungen, so dass die vielen Tausende von Zuschauern doch noch auf ihre Kosten kamen. Für die Durchführung des *I Circuito Aereo Internazionale di Brescia* waren aufwendige Vorbereitungen getroffen worden; man hatte am Flugfeld mehrere Haupt- und Seitentribünen errichtet, etliche Hangars für die Maschinen der Teilnehmer aufgebaut, die abzufliegenden Strecken (auf einer Piste von insgesamt zehn Kilometern Länge) mit Markierungsgestellen und Messpunkten ausgestattet, die zum Teil mehrere Kilometer voneinander entfernt waren<sup>24</sup>. Bei den damals erreichbaren Flugdistanzen konnte die Anlage des Schauplatzes sich zwar nicht mehr auf jenes kleinräumige Gehege (*recinto*) beschränken, in welchem die Starts und Landungen sich abspielen sollten; doch folgte der Grundriss des Flugfeldes selbst in der Struktur immer noch dem klassischen Oval antiker Circus-Areale, wie sie den zeitgenössischen Zuschauern etwa von Pferderennen her vertraut waren. Die Brüder Brod und Franz Kafka bezogen ihren Beobachtungsposten vermutlich am unteren Ende der Seitentribüne, zwar ein gutes Stück entfernt von den Logen der römischen Gesellschaft und der Prominenz, doch mit guter Sicht auf einen weiten Winkel des zentralen Flugfeldes, was für die Beobachtung der jeweils ersten und letzten Flugphasen von Vorteil war.

Dennoch hatten sie, wie die meisten Zuschauer, gewisse Mühe, dem Geschehen in seinen Einzelheiten zu folgen, da aus Sicherheitsgründen der Abstand zur Piste ziemlich groß war, während die Fluggeräte wiederum eher klein und zierlich ausfielen und die in ihnen eingehängten Piloten überdies oft von Propellerschrauben, Tragflächen oder Gestängeteilen verdeckt waren. In einem Begleitheft waren die antretenden Akteure und ihre Maschinen aufgeführt sowie die wichtigsten Signalzeichen jener Flaggen erklärt, die je nach Farbkombination beginnende Flugversuche oder schlechte Windverhältnisse anzeigten. Mehrfach kommt es zu Rätselfragen oder zu Missverständnissen darüber, wer denn nun eigentlich, und mit wessen Maschine, gerade in der Luft sei. Auch das immense Gedränge auf den Zuschauerrängen und die ungewohnte Übung, weit nach oben starren zu müssen, machen es zu einer anspruchsvollen Aufgabe, die Darbietungen selbst und ihre Bedeutung angemessen zu verfolgen. Schließlich sind an diesem Flugtag eine ganze Reihe von Wettbewerben nach unterschiedlichen Kriterien ausgeschrieben; so gibt es etwa einen Preis für die größte erzielte Höhe, einen anderen für den längsten Flug mit einem Passagier an Bord, einen dritten wiederum – den *Großen Preis von Brescia* – für denjenigen, der als schnellster die Entfernung von 50 Kilometern zurücklegen würde.

<sup>24</sup> Binder, *Mit Kafka in den Süden*, a.a.O., S. 61.

Als von weither angereiste Besucher standen Max Brod und Franz Kafka, von dem riesigen Andrang und dem spürbaren Ausnahmecharakter der Veranstaltung ein wenig eingeschüchtert, aber auch erregt, in Brescia einer unerwarteten Offenbarung des modernen Zeitgeistes gegenüber. «Die ersten Flüge, die wir sahen, machten tiefen Eindruck auf uns. Ich verlangte von Franz, er möge all das, was er beobachten würde, sofort niederschreiben und in einem Artikel zusammenfassen. Durch die Idee eines sportlichen Zweikampfs machte ich ihm diese Idee schmackhaft. Auch ich wollte einen Artikel schreiben, und wir würden feststellen, wem die treffenderen Bemerkungen gelungen seien»<sup>25</sup>. Mit ihrer Verabredung, dass jeder von ihnen über diese Flugschau einen erzählenden Text schreiben würde, verschafften Brod und Kafka sich einen zusätzlichen Anreiz, während der Stunden am Flugfeld möglichst viele verwertbare Impressionen zu erhaschen. Sie taten es dabei, darauf läuft Brods Einfall hinaus, dem erlebten Wettstreit der Aviatiker gleich; denn die kurzfristige und verbindliche Publikationsabsicht in unmittelbarer Konkurrenz zum Freunde erforderte, zumindest wohl aus der Sicht Kafkas, nicht weniger als den tollkühnen Mut eines Flugzeugpiloten. Doch scheute Franz Kafka die Gelegenheit, bei diesem Anlass seine Künste zu zeigen, keineswegs. Im Unterschied zu Brod, der einen chronologischen Bericht im Protokollstil abliefern und dabei zunächst die Begleitumstände und das Publikum schildert, dann erst auf die am Nachmittag erlebten Flugdarbietungen eingeht, wird in Kafkas *Die Aeroplane in Brescia* ausgiebig mit den Mitteln erzählerischer Zeitgestaltung, beschreibender Vergegenwärtigung wie auch distanzierender dialogischer Einwüfe gearbeitet.

Wir sind angekommen. Vor dem Aerodrom liegt noch ein großer Platz mit verdächtigen Holzhäuschen, für die wir andere Aufschriften erwartet hätten, als: Garage, Grand Büfett International und so weiter. [...] Wir überholen viele Leute und werden von vielen überholt. Wir schauen in die Luft, um die es sich hier ja handelt. Gott sei Dank, noch fliegt keiner!<sup>26</sup>

Kafkas Schilderung zieht ihre Leser unmittelbar ins Geschehen hinein; die Präsensform, der langsam umherschweifende Blick, der sich im Gewusel der Menschen und bei den Beschreibungen der Anlage beharrlich um Orientierung bemüht, schließlich die bange Sorge, ob die Schau womöglich schon begonnen habe – dies alles sind gekonnt

<sup>25</sup> Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, in FK, S. 9-219: 93.

<sup>26</sup> Franz Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, S. 401-412: 401. Eine ungekürzte Fassung des Artikels ist wiedergegeben in BKR, S. 17-26.

eingesetzte Gestaltungsmittel eines Auftaktes *in medias res*. Zugleich deutet der angeschlagene ironische Ton («die Luft, um die es sich hier ja handelt») einen leichten inneren Vorbehalt gegen das Spektakel an und bringt doch auch dessen Besonderheit anerkennend zur Geltung – denn wo sonst wäre es ein allgemeines Erkenntnisziel, in die Luft zu starren? «Wir weichen nicht aus und werden doch nicht überfahren. Zwischen und hinter den Tausend Fuhrwerken und ihnen entgegen hüpfen italienische Kavallerie. Ordnung und Unglücksfälle scheinen gleich unmöglich»<sup>27</sup>. Genüsslich und mit Lust an der paradoxen Zuspitzung sammelt die Eröffnung der Szene als 'italienisch' geltende Merkmale des munteren Gedränges, der krassen Menschentypen («fettgewordene Bettler») und des chaotischen Betriebs, bei dem sich, wie nicht weiter verwunderlich, eine ganz unregelmäßige, aber funktionierende Form des Miteinanders einstellt.

Eine Rückblende berichtet sodann vom dreisten Geschäftsgebaren eines Mietkutschers am Vorabend und der nicht minder derben Reaktion des knauserigen Reisebegleiters (Otto Brod) aus dem Norden. Auch auf dem Flugfeld wird es für die kleine Gruppe nicht einfach, sich zurechtzufinden; man kommt an den Hangars vorüber, kann kurze Blicke auf einige Wettkampfteilnehmer werfen, die ganz unterschiedlich mit der Anspannung vor ihrem Flugeinsatz umgehen. Da ist der hektisch auf und ab laufende Franzose Rougier, daneben der still in seine Zeitungslektüre vertiefte Amerikaner Curtiss. Noch nicht zu sehen sind die Maschinen in den Flugzeughangars. Kafka notiert, dass die letzteren «mit ihren zusammengezogenen Vorhängen dastehn, wie geschlossene Bühnen wandernder Komödianten»<sup>28</sup>. Der Vergleich schafft nicht nur dramaturgische Spannung, er gibt auch dem beobachteten Verhalten der Flug-Matadore eine artistische und theatrale Anmutung. Für umherschweifende Blicke und Spaziergänge war jede Menge Zeit, denn die kräftigen, unstillen Winde ließen auch um die Mittagsstunden noch keine Starts zu. Brod erläutert, was «der Signalmast mit Wimpeln und Fahnen» besagt:

Das grüne Zeichen jetzt bedeutet: 'Man fliegt nicht'. [...] Das Publikum verlegt sich, da man nichts anderes zu sehen bekommt, aufs Deuten, man blättert im Kodex, da geht ein Händler und ruft mit unbegreiflich unmodulierter Stimme stets den 'offiziellen Führer' aus. Es war nichts, nur die Windstärke hat man uns mitgeteilt, fünf bis acht Meter in der Sekunde<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 401.

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 403.

<sup>29</sup> Max Brod, *Flugwoche in Brescia*, in BKR, S. 9-16: 10.

Die entstehende Wartezeit füllt der Bericht Brods mit Beschreibungen der «Aristokratie von Rom» und ihres Verhaltens; auch die bei dem Anlass zur Schau gestellte Damenmode findet ausführliche Würdigung. Aufmerksam verfolgt Brod insbesondere das Auftreten des bereits sehr bekannten italienischen Dichters Gabriele D'Annunzio, der von einem Pulk an Photographen umlagert wurde wie ein zweiter König Italiens. Der gefeierte Dichter findet in Kafkas Version ebenfalls Erwähnung, wenn auch weit weniger respektvoll: «Gabriele d'Annunzio, klein und schwach, tanzt scheinbar schüchtern vor dem Conte Oldofredi, einem der bedeutendsten Herren des Komitees»<sup>30</sup>. Dem Porträtierten wurde Jahre später diese uncharmanten Darstellung aus der Feder Kafkas zur Kenntnis gebracht, was ihn zu erbosten Bemerkungen in die Gegenrichtung veranlasste<sup>31</sup>. Mit einem weiteren prominenten Gast der Flugschau sprang Kafkas Beschreibung ebenfalls nicht glimpflich um: «Von der Tribüne schaut über das Geländer das starke Gesicht Puccinis mit einer Nase, die man eine Trinkernase nennen könnte»<sup>32</sup>. In solchen frech überzeichnenden Strichen huldigt der Autor seiner Lust an der Karikatur, während Freund Brod die Namen jener Zelebritäten zur Steigerung der Werthaltigkeit des eigenen Beitrages anführt. Anders als der Reisekollege folgt Kafka nicht dem zeitlichen Verlauf des Tages, bei dem auf die ereignislosen Stunden des Wartens endlich am Nachmittag einige Flugversuche folgten. Kafkas erzählender Bericht springt von der Beschreibung der bei ihren Hangars wartenden Piloten direkt zum Thema Blériot, das genauso eingeführt wird, nämlich als eine die allgemeine Konversation bestimmende Angelegenheit. «Und Blériot? fragen wir. Blériot, an den wir die ganze Zeit dachten, wo ist Blériot?»<sup>33</sup>.

Damit hat die Reportage Franz Kafkas ihren Helden. Eine Hauptfigur, welcher der Nimbus einer erst kurz zuvor vollbrachten Großtat vorausleuchtet, die aber auf dem Flugfeld von Brescia gar nicht so sehr in den Vordergrund des sportlichen Wettkampfs zu treten vermag. In der Perspektive, die Kafkas Text in Szene setzt, herrscht eine eklatante Unangemessenheit zwischen der Leere und Weite des für die Flugdarbietungen umzirkelten Raumes und den kleinen Flugapparaten mit ihren überwiegend schwäch-

<sup>30</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 407.

<sup>31</sup> Noch im Jahre 1928 äußerte D'Annunzio sich in einem Gespräch mit Curzio Malaparte über Kafka folgendermaßen (gemäß der Erinnerung Malapartes): «'Schau', sagte er zu mir, 'auch er! Hättest du dir so etwas vorstellen können? Er kommt nach Italien und hat nichts Besseres zu tun, als mich zu beschimpfen. Er war ein kleiner Angestellter in einer Prager Versicherungsgesellschaft, aber ein großer Künstler, ein edler Geist. Und schau, wer meldet sich zu Wort, um von mir zu sprechen: der kleine Angestellte'», zit. nach Binder, *Mit Kafka in den Süden*, a.a.O., S. 67.

<sup>32</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 407 f.

<sup>33</sup> *Ebd.*, S. 403.

tigen Hüpfern. Dass der Bericht schnurstracks auf die Eröffnung der Flugversuche zustrebt, um dann durch hemmende Umstände wie die schlechte Witterung oder technische Probleme mehrfach 'gebremst' zu werden, dies schafft gleichsam ein erzählerisches – und also *zeitliches* – Pendant zu den Missverhältnissen im Raume, die den dramaturgischen Akzent der Diskrepanzerfahrung schon von Beginn weg vorgeben.

Wir wenden uns und sehn das weite Feld. Es ist so groß, daß alles, was sich auf ihm befindet, verlassen scheint: die Zielstange nahe bei uns, der Signalmast in der Ferne, der Startkatapult irgendwo rechts, ein Komiteeautomobil, das mit im Wind gespannten gelben Fähnchen einen Bogen über das Feld beschreibt, in seinem eigenen Staub stehen bleibt und wieder fährt<sup>34</sup>.

Kafkas Bericht *füllt* die Wartezeit bis zu den endlich erfolgenden Starts nicht (etwa mit einer Gesellschaftskolumne), er schöpft vielmehr ihre Leere und Länge ästhetisch aus, genauso wie er dies mit der Größe und Weite des Flugfeldes tut. Das *Feld*, so unabsehbar und verlassen, ist Schauplatz eines Ausnahmezustandes, auf dem seltsame Dinge vorgehen, selbst wenn gar nichts passiert. Der erwähnte Signalmast, die Begrenzungsmarken, ein die Strecke kontrollierendes Automobil, dies alles sind Requisiten, die den Ausnahmestatus des Feldes noch befremdlicher machen. Über allem lastet gespannte Erwartung; es ist die fast gewisse Vermutung der Vielen, dass sich hier bald etwas ereignen wird, von der das eigentlich schlichte, einfach nur leere und weite Feld eine solche besondere Aufladung erfährt.

Kafka hat damit eine ästhetische Wechselbeziehung von Raumerfahrung und technischer Mobilisierung erfasst, deren Dynamik sich ein halbes Jahrzehnt später auf den *leeren* Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs in weitaus gesteigertem Format wiederholen sollte. Noch aber wirkt das Flugfeld von Montechiara eher wie ein Vorposten der im Imaginären vermessenen *Strafkolonie*:

Eine künstliche Einöde ist hier eingerichtet worden in einem fast tropischen Lande, und der Hochadel Italiens, glänzende Damen aus Paris und alle andern Tausende sind hier beisammen, um viele Stunden mit schmalen Augen in diese sonnige Einöde zu schauen<sup>35</sup>.

Auch Brod beschreibt die Situation jenes Tages als «heiß, blendend»; von den zunehmend strapaziöser werdenden Rahmenbedingungen her

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 404.

<sup>35</sup> *Ebd.*

wird «das weite Feld unleidlich»<sup>36</sup>. Das Warten zieht sich hin bis in den Nachmittag. Endlich tut sich etwas, aus dem Hangar Blériots wurde eine Maschine geschoben. Nun wieder Kafka: «'Wie klein!' ruft eine französische Gruppe gleichsam seufzend»<sup>37</sup>. Die Gestalt Blériots, daneben diejenigen seines «Schülers Leblanc» und eines Mechanikers, sind von ferne zu erkennen. Der Betrachter ist irritiert: «Auf dieser Kleinigkeit will er in die Luft? Da haben es z.B. die Leute auf dem Wasser leichter. Die können zuerst in Pfützen üben, dann in Teichen, dann in Flüssen und erst viel später wagen sie sich aufs Meer, für diese hier gibt es nur ein Meer»<sup>38</sup>. In einem Wettstreit der Elementar-Abenteurer, so Kafkas Überlegung, kommt den Fliegern ein besonderer Wagemut zu, weil sie anders als die Befahrer des Wassers ihr Metier nicht auf umgrenztem Raum bei verminderter Gefahr einüben können. Selbst wenn in den Anfangsjahren der Fliegerei nur Höhen von zwanzig, dreißig Metern erreicht wurden, war ein Absturz stets mit dem Risiko schwerster oder gar tödlicher Verletzungen verbunden. Jeder der Piloten kämpfte bei jedem seiner Flüge um alles oder nichts und begab sich, wie Kafkas Vergleich treffend erspürt, sofort ins Wagnis des offenen Ozeans. Das Reich der Lüfte war ein «Meer» zwar in nächster Nähe, doch eines, bei dem die Umstehenden gleichwohl keine rettende Hand bieten konnten.

Das Handlungstempo in Kafkas Text zieht nun merklich an, der Blickpunkt wechselt nun zur Nahaufnahme «Ein Arbeiter faßt den einen Flügel der Schraube um sie anzudrehn, er reißt an ihr, es gibt auch einen Ruck, man hört etwas wie den Atemzug eines starken Mannes im Schlaf; aber die Schraube rührt sich nicht weiter»<sup>39</sup>. Mehrere Versuche werden gemacht, einige davon auch detailgetreu beschrieben. «Jeder treibt das Publikum in die Höhe [...]. In den Pausen aber zieht die Gesellschaft des italienischen Adels die Tribünen entlang»<sup>40</sup>. Doch dann ist es endlich soweit, der Franzose startet in dem Monoplan seines Rekordfluges: «Nun aber kommt der Apparat, mit dem Blériot den Kanal überflogen hat; keiner hat es gesagt, alle wissen es. Eine lange Pause und Blériot ist in der Luft, man sieht seinen geraden Oberkörper über den Flügeln, seine Beine stecken tief als Teil der Maschinerie»<sup>41</sup>.

Kafka hat, den Erkenntnissen Harmut Binders zufolge<sup>42</sup>, von den mehrfachen Flugversuchen Blériots am Nachmittag nur diesen einen, im

<sup>36</sup> Brod, *Flugwoche in Brescia*, a.a.O., S. 10.

<sup>37</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 405.

<sup>38</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in BKR, a.a.O., S. 22. Die Passage wurde nicht in den Zeitungsabdruck und auch nicht in die Fassung der Werkausgabe übernommen.

<sup>39</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 405.

<sup>40</sup> *Ebd.*, S. 407.

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 408.

<sup>42</sup> Binder, *Mit Kafka in den Süden*, a.a.O., S. 74.

Ergebnis relativ unbedeutenden für seine Darstellung herausgegriffen, weil er höchstwahrscheinlich die weiteren Starts, wie auch die Fehlversuche zuvor, fälschlicherweise den Apparaten von Blériots französischem Kollegen zuordnete: «Es war nur der Apparat Leblancs, der bisher gezeigt wurde»<sup>43</sup>. Des Weiteren hielten Kafka und seine Freunde umgekehrt den spät, schon zur Dämmerung nochmals startenden Monoplan Nr. 8 für einen letzten, schon resignierten Versuch Blériots, statt den Piloten als Leblanc zu identifizieren; auch der örtlichen Zeitung, der «Sentinella Bresciana», unterlief dieser Fehler. Doch führt gerade Kafkas Auffassung, der Franzose habe nur wenige Versuche unternommen, sich im Kampf um die Preisgelder zu beteiligen, zu einer stilisierten Dramatik bei der Wiedergabe des ersten Blériotfluges.

«Hingegeben sehn alle zu ihm auf, in keinem Herzen ist für einen andern Platz»<sup>44</sup>. Während andere miteinander um Weiten- oder Höhenrekorde kämpfen, schwebt Blériot über allen, zieht seine Kreise außer Konkurrenz. «Er fliegt eine kleine Runde und zeigt sich dann fast senkrecht über uns. Und alles sieht mit gerecktem Hals, wie der Monoplan schwankt, von Blériot gepackt wird und sogar steigt»<sup>45</sup>. Ob eine Gefahr bestanden hatte, war vom Boden mit gerecktem Hals wahrscheinlich kaum zu erkennen. Aber dem Flieger glückt das Kunststück, in der Luft die kollektive Anteilnahme vollkommen an sich und seine Bewegung zu binden. «Was geschieht denn?»<sup>46</sup>, fragt der Beobachter sich selbst und seine Leser verwundert, um dann nochmals der Absurdität dieses hochartistischen Vorgangs drastischen Ausdruck zu verleihen. «Hier oben ist 20 M. über der Erde ein Mensch in einem Holzgestell verfangen und wehrt sich gegen eine freiwillig übernommene unsichtbare Gefahr. Wir aber stehn unten ganz zurückgedrängt und wesenlos und sehen diesem Menschen zu»<sup>47</sup>.

Kafka zeichnet ein schlichtes, archaisches Bild der technischen Kraftprobe. Ein Mensch, nur knapp kirchturmhoch über dem Boden in einer schraubengetriebenen Flugvorrichtung befestigt, «verfangen», wie Kafka schreibt, in einem «Holzgestell» – so gesehen erinnert die Szene von ferne an die mythischen Anfangsgründe der mit künstlichen Behelfen unternommenen allerersten menschlichen Flugversuche, an die Flucht des Daedalus und Ikarus mit ihren selbstgebauten Vogelschwingen von der Insel Kreta. Da bei dieser Einstellung des Blicks noch nicht einmal mehr die Motorisierung des Flugapparates bedacht wird, kommt es zu

<sup>43</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 408.

<sup>44</sup> *Ebd.*

<sup>45</sup> *Ebd.*

<sup>46</sup> *Ebd.*

<sup>47</sup> *Ebd.*

einer Reduktion des Vorgangs auf das Zusammenspiel von Mensch und Element, wie einst im Ikarusflug. Doch geht mit solchen Konnotationen keine verklärende Romantisierung des Fliegens einher, ganz im Gegenteil: Kafkas Akteuren «fehlt noch die heroische Gebärde», wie Ingold festgestellt hat, die «fliegerische Tat wirkt, verglichen mit deren umständlicher Vorbereitung, bescheiden, fast enttäuschend»<sup>48</sup>. Ein Grundmerkmal der fliegenden Männer, in Kafkas kurzem Reportagetext mehrfach benannt, ist ihre «Einsamkeit»<sup>49</sup>. Bei den Vorbereitungen stehen sie oft etwas abseits, sammeln sich, lockern sich vor einem waghalsigen Unterfangen, das ihr nacktes Leben ganz öffentlich exponiert und aufs Spiel setzt.

Aus der Beschreibung Kafkas geht auch die Unangemessenheit zwischen dem Geschehen in der Luft und seinem Schau-Charakter für die am Boden versammelten Zuschauer hervor. «Was geschieht denn?», «Und Blériot?»: Mit solchen rhetorischen Fragen und anderen Zwischenbemerkungen lenkt Kafka im Fortgang seiner Schilderung die Aufmerksamkeit mehrfach auf den Umstand, dass die eigentliche Arbeit des Betrachters darin bestehen muss, sich *nicht* vom Trubel des Spektakels mitreißen zu lassen, sondern für sich selbst zu verstehen – oder besser gesagt: zu *ermessen* –, was hier eigentlich tatsächlich geschieht. Kaum irgendwo gibt sich der wagende Mensch rückhaltloser der Gewalt eines Elements hin, für das er nicht geschaffen ist; und nirgendwo sonst vertraut er in so konkreter Weise jenem später von Heidegger begrifflich herauspräparierten «Gestell» der Technik an. Blériots Kampf gilt einer «unsichtbaren» Gefahr, einer leichten Turbulenz, die ihm den Flugapparat zu verdrehen droht, ihn aus der Balance drücken könnte; doch rechtzeitig vermag er gegenzusteuern, bekommt den Monoplan wieder in den Griff. «Wir aber», die Zuschauer – das sind, «ganz zurückgedrängt und wesenlos»<sup>50</sup>, im Grunde schon jene mitschuldigen Komplizen einer unakzeptablen, unmenschlichen Schaustellung, von denen später Kafkas bittere Zirkusimpression *Auf der Galerie* handeln wird. Und wie später dort, so besteht auch hier in Brescia kein Grund für etwaige Empörung; erst recht keiner, über sich selbst zu erschrecken. «Alles geht gut vorüber»<sup>51</sup>.

Nicht verborgen bleibt der kleinen Prager Besuchergruppe, dass die gesamte Darbietung von Brescia atmosphärisch im Zeichen eines sich verschärfenden italienischen Nationalismus stand. Schon die Grenzüberschreitung bei der kurzen Fahrt vom habsburgischen Gardasee ins Oberitalienische hatte Kafka und Brod bewusst gemacht, welche massive Ablehnung die «andauernde österreichische Herrschaft über Südtirol,

<sup>48</sup> Ingold, *Literatur und Aviatik*, a.a.O., S. 23.

<sup>49</sup> *Ebd.*

<sup>50</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 409.

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 408.

Triest und Istrien» bei der italienischen Bevölkerung hervorrief<sup>52</sup>. Leicht befremdet erwähnt Kafka einen Piloten, der, obwohl «Tridentiner», beim Wettbewerb «italienische Farben trägt, er vertraut ihnen mehr, als unsern»<sup>53</sup>. Hingegen zeigt sich der Bericht Kafkas an der sportlichen Agenda des Veranstaltungsprogrammes und seiner vermeintlichen Höhepunkte nicht sonderlich stark interessiert. Eigentliches Ziel des Wettbewerbs war es, mittels ausgelobter Preissummen Rekordleistungen in verschiedenen Disziplinen zu erzielen und dadurch auch hohe publizistische Aufmerksamkeit zu erlangen im rasch sich vergrößernden Gewerbe der internationalen Flugschauen, etwa im Vergleich mit den konkurrierenden Veranstaltungen in Frankreich und Deutschland.

Wegen der ungünstigen Wetterverhältnisse aber konnte das Meeting in dieser Hinsicht trotz illustrier Teilnehmer nur bescheidene Erfolge verbuchen, etwa den von Rougier aufgestellten Höhenrekord am Ende des von Kafka und den Brods besuchten Flugtages. Den Hauptpreis der Flugschau von Brescia konnte, wie der Berichterstatter pflichtschuldig immerhin anmerkt, der Flieger Curtiss erringen, der mit seinen hohen Bahnen auf dem Zehn-Kilometer-Rundkurs die Menge zwar zu beeindrucken, aber offenbar nicht recht zu begeistern vermochte.

Er führt fünf solche Runden aus, fliegt 50 Km. in 49' 24" und gewinnt damit den großen Preis von Brescia, L. 30.000. Es ist eine vollkommene Leistung, aber vollkommene Leistungen können nicht gewürdigt werden, vollkommener Leistungen hält sich am Ende jeder für fähig, zu vollkommenen Leistungen scheint kein Mut nötig. Und während Curtiss allein dort über den Wäldern arbeitet, während seine allen bekannte Frau um ihn sich sorgt, hat die Menge fast an ihn vergessen<sup>54</sup>.

In solchen Bemerkungen zeigt sich Kafka bereits als jener scharfsichtige Analytiker gesellschaftlicher Mechanismen der Anerkennung, als der er dem Publikum in seinen späteren Erzählungen und Romanen begegnen wird. In einem fast heiteren Sarkasmus hebt der Schreibende die vollkommene Leistung des Rekordfliegers gleich viermal aufs Schild, um sie ebenso oft wieder sinken zu lassen. Der Superlativ eines Rekordes, so gibt Kafka zu verstehen, schafft Unnahbarkeit, und ist zugleich vollkommen nichtssagend. Denn das perfekt Gelungene einer Rekordleistung ist ein nur mehr quantitativer Indikator; aus ihm sind all jene Widrigkeiten und kritischen Momente entschwunden, die einen errungenen Erfolg erst emotional nachvollziehbar machen würden. Im

<sup>52</sup> Demetz, *Die Flugschau von Brescia*, a.a.O., S. 24.

<sup>53</sup> Kafka, *Die Aeroplane in Brescia*, in KKAD, a.a.O., S. 403.

<sup>54</sup> *Ebd.*, S. 410.

Ringen um die Gunst des Publikums erlangen jene kleinen 'Wackler', wie sie bei Blériot zu beobachten waren, die weit größere Wirkung; insofern kann einem der in einsamer Ausdauer seine Kreise ziehende Rekordflieger Curtiss fast schon ein wenig leid tun in seinem zahlen-gestützten Triumph. Als er endlich heimkehrt von seiner fünffachen langen Runde, hat sich die allgemeine Aufmerksamkeit längst schon wieder zerstreut und auf einige andere Teilnehmer geheftet.

Überhaupt können die Anstrengungen der vielen, nahezu gleichzeitig die kurze Zeitspanne guter Flugbedingungen nutzenden Akteure gegen Ende des Flugtages nur mehr auf eine geteilte, eingeschränkte Beachtung rechnen. «Noch hat Curtiss seinen Flug nicht beendet, und schon fangen wie vor Begeisterung in drei Hangars die Motors zu arbeiten an. Wind und Staub schlägt aus entgegengesetzten Richtungen zusammen. Zwei Augen genügen nicht»<sup>55</sup>.

Der Kontrakt, den die Männer, die mit ihren Flugapparaten in die Luft aufsteigen, mit dem Publikum geschlossen zu haben glauben, ist von ungewissem Bestand. Obwohl Curtiss alles richtig macht und die in ihn gesetzten Erwartungen nicht enttäuscht, hat sich die Menge bei seiner Rückkehr emotional schon von diesem aufwendigen Rekordversuch abgewandt und sucht bereits nach neuen Wagnissen, auf die sie ihre Sympathien werfen kann. «Gerade als Curtiss nach seinem Siegesflug vorüberkommt, ohne herzuschauen ein bißchen lächelnd die Mütze abnimmt, fängt Blériot einen kleinen Kreisflug an, den ihm alle schon vorher zutrauen!»<sup>56</sup>. Einer, nein: gleich zwei weitere Piloten haben das zentrale Flugfeld nun mit ihren Flugapparaten eingenommen. «Man weiß nicht, ob man Curtiss applaudiert oder Blériot oder schon Rougier, dessen großer schwerer Apparat sich jetzt in die Luft wirft»<sup>57</sup>. In kleinen, steilen Runden aufsteigend, hat sich der später gestartete Rougier rasch über das andere Flugzeug gesetzt, macht seinen Piloten (von dem Kafka glaubt, es sei Blériot) «zum Zuschauer» und «hört nicht auf zu steigen»<sup>58</sup>. Dass es vermutlich Leblanc in der Maschine Blériots war, den Kafka gegen Ende der Darbietungen hier noch einmal aufsteigen sah, um dann seiner Deklassierung durch jenen Konkurrenten beizuwohnen, der dabei einen neuen Höhenrekord aufstellen würde, verschlägt nichts, denn gerade die rasche Austauschbarkeit der Akteure ist das Kernelement der hier formulierten Einsichten.

Die Flugschau von Brescia war, wie andere Formen der Artistik und Schaustellung auch, ein Jahrmart der Eitelkeiten. Als ein Präsentier-

<sup>55</sup> *Ebd.*

<sup>56</sup> *Ebd.*

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 410 f.

<sup>58</sup> *Ebd.*, S. 411.

podest technischen Fortschritts und individueller Kühnheit wurde das Aerodrom für einige Tage zum flüchtigen Brennglas gesellschaftlicher Neugier, bis dann die Menge zu neuen Schauplätzen und Sensationen fortstrebte. Während die Freunde Franz Kafka, Max und Otto Brod am Ende des Flugtages vergebens versuchten, der Abreise der Massen auf dem eilends eingeschlagenen Nachhauseweg zuvorzukommen, warf Max Brod schon neue Orte und Ideen in die Runde: «jetzt fliegt Wright in Berlin», nächstens «Blériot in Wien»; man müsste, so befindet er, eigentlich «etwas ähnliches [...] auch in Prag veranstalten»<sup>59</sup>.

In dieser Schlusszene von Kafkas *Aeroplanen* machen sich nochmals starke Regungen der Zuwendung und auch solche der Abkehr geltend. Man blickt vorwärts, schaut aber wie gefesselt auch zurück an den Ort des Geschehens, über dem der Rekordflieger seine ewigen Kreise zieht. Am Boden geht es unterdessen gar nicht voran. Im «Vorhof» des Aerodroms «stehen die Chauffeure und Diener auf ihren Sitzen und zeigen auf Rougier»; auch die Kutscher stehen «auf den verstreuten vielen Wagen und zeigen auf Rougier; drei Züge voll bis zum letzten Puffer rühren sich nicht wegen Rougier»<sup>60</sup>. Wenn Autos, Pferde, Eisenbahnen in einem ästhetischen Bann verharren, jenes kleinen, surrenden Flugzeuges wegen, das sich über dem Flugfeld in die Höhe schraubt, dann gibt diese Erstarrung am Boden einen Vorausblick auf die neuen Rangverhältnisse des kommenden Verkehrszeitalters. Den abreisenden Zuschauern offenbart sich diese mögliche Zukunft im notorischen Blick zurück: «Wir hören nicht auf, uns umzudrehen»<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> *Ebd.*

<sup>60</sup> *Ebd.*

<sup>61</sup> *Ebd.*, S. 412.



# Aufbewahrt und nicht verbrannt: Was nach Franz Kafkas Tod mit seinen Manuskripten geschah

Hans-Gerd Koch

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.06

Es gehört zu den grundlegenden Voraussetzungen für eine kritische Werkausgabe, zu klären, ob die Handschriften eines Autors überliefert sind, wenn ja, wem sie gehören, und schließlich, wo sie aufbewahrt werden, ob sie zugänglich sind und – sofern die Schutzfrist noch besteht – ob die Druckerlaubnis gewährt wird. Über das Copyright verfügen die Erben eines Autors, in der Regel sind sie auch Eigentümer des Nachlasses. Die Eigentumsrechte können sich aber bereits zu Lebzeiten des Autors geändert haben, etwa durch Schenkungen oder Verkäufe. Dass ein aufbewahrendes Archiv nicht unbedingt auch Eigentümer ist, wird am Beispiel Franz Kafkas leicht deutlich: Seit 1961 wird der größte Teil seines literarischen Nachlasses in der Oxforder Bodleian Library aufbewahrt. Eigentumsrechte an diesen Handschriften erhielt die renommierte Bibliothek aber erst im Laufe von Jahrzehnten durch testamentarische Verfügungen, und bis heute gehört ein Drittel dieser Sammlung noch immer Nachfahren der Familie Kafka.

Als Franz Kafka am 3. Juni 1924 unverheiratet und kinderlos starb, waren seine Eltern Julie und Hermann Kafka seine gesetzlichen Erben. Das überlieferte Verzeichnis seines Nachlasses listet getragene Kleidung, gelesene Bücher (ohne Nennung der Titel) und Manuskripthefte auf, alles ohne finanziellen Wert, bis auf eine Reihe von Krieganleihen, deren Wert aber wegen des für Österreich-Ungarn verlorenen Kriegs auf einen unbedeutenden Wert geschrumpft war<sup>1</sup>. Für den literarischen Nachlass ihres Sohnes, der sich hinter den Manuskripten in der Aufzählung verbarg, setzten Julie und Hermann Kafka Max Brod als Verwalter ein, den engsten Freund ihres Sohnes. Dazu legitimiert war Brod aber auch durch letztwillige Verfügungen Kafkas, mit denen sich die Freunde seit 1916 geradezu gegenseitig traktiert hatten. Ein Spiel, das Brod bereits 1911 begonnen hatte, als er während der gemeinsamen Italien-Reise aus Angst, an Cholera zu erkranken und scheinot beerdigt

<sup>1</sup> Vgl. Martin Svatoš, *Pozůstalostní spis Franze Kafky*, in «Documenta Pragensia», 15 (1997), S. 301-338.

zu werden, seinem Freund das Versprechen abnahm, durch einen Stich ins Herz zu gewährleisten, dass er tatsächlich tot sei<sup>2</sup>. Man kann sich Kafkas Begeisterung ob dieses letzten Wunsches lebhaft vorstellen. Im Dezember 1916 schreibt Brod dem Freund:

Ich vergaß dir gestern folgendes zu sagen, was jetzt geschrieben vielleicht komisch klingt, aber ganz ernst gemeint ist. Es sind Gedanken, wie man sie vor einer Reise hat. Sie gelten aber nicht nur für den Fall dieser Reise, sondern überhaupt für jeden Fall, wenn ich vor dir sterben sollte und nichts gegenteiliges verfügt ist.

Ich denke natürlich nur an einen Reiseunfall und nehme die Sache überhaupt zu wichtig. Aber ich wollte es dir schon lange in präziserer Form sagen und vergaß immer.

Ich bitte dich also, im Falle meines Todes sofort in mein Bureau zu kommen. In der mittelsten Schublade des der Türe nächsten Schreibtisches liegen, und zwar in der linken hinteren Ecke zwei Pakete in weißem Papier mit der blauen Aufschrift 'für Franz Kafka' nebst deiner genauen Adresse. Diese Schublade selbst ist unversperrt. Sie befindet sich also nicht im Schreibtisch am Fenster, sondern im Schreibtisch nebenan, an dem ich sonst nicht sitze. – Diese beiden Pakete sollst du sofort an dich nehmen und uneröffnet sofort verbrennen. – Eventuell werden dir die Kollegen das Fach zeigen, falls du es trotz meiner Beschreibung nicht findest.

Was sonst in dem Fach ist, sollst du gleichfalls nehmen und nach deinem Taktgefühl vernichten oder aufheben. Das ist minder wichtig. Das dir übergebene verschlossene Paket, das du schon in deiner Wohnung hast, ist ebenfalls sofort bei der Nachricht von meinem Tode uneröffnet zu vernichten. – Die Vernichtung dieser 3 Pakete ist mir unendlich wichtig, viel wichtiger als die eventuelle Herausgabe eines literarischen und musikalischen Nachlasses, die ich gleichfalls dir in Verbindung mit den mir Nächsten anvertraue<sup>3</sup>.

Kafkas Antwort fällt recht lapidar aus, und man achte auf die feine Ironie:

Liebster Max, es wird nicht besorgt, aber beachtet werden. Übrigens liegt in meiner Brieftasche schon seit längerer Zeit eine an Dich adressierte Visitenkarte mit ähnlicher sehr einfacher Verfügung (allerdings auch in Geldsachen) – Vorläufig aber leben wir [...]<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Vgl. KKAT, S. 966.

<sup>3</sup> BKB, S. 256-257: 256, dort fälschlich auf 1918 datiert (Hervorheb. im Original).

<sup>4</sup> *Ebd.*, S. 257.

Es sollten einige Jahre vergehen, bis Kafka in diesem testamentarischen Wettstreit eine ähnlich detaillierte Verfügung formulierte wie Brod bereits 1916. Angesichts einer schweren Erkrankung schreibt er am 29. November 1922:

[...] alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt (in Zeitschriften Gedrucktes, im Manuskript oder in Briefen) ausnahmslos soweit es erreichbar oder durch Bitten von den Adressaten zu erhalten ist (die meisten Adressaten kennst Du ja, in der Hauptsache handelt es sich um Frau Felice M, Frau Julie geb. Wohryzek und Frau Milena Pollak, vergiß besonders nicht paar Hefte, die Frau Pollak hat) – alles dieses ist ausnahmslos am liebsten ungelesen (doch wehre ich Dir nicht hineinzuschauen, am liebsten wäre es mir allerdings wenn Du es nicht tust, jedenfalls aber darf niemand anderer hineinschauen) – alles dieses ist ausnahmslos zu verbrennen und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich<sup>5</sup>.

Natürlich hat Brod nichts verbrannt – das hatte Kafka wohl auch nicht ernstlich erwartet, sondern sich vielmehr von einer über den eigenen Tod hinausreichenden Verantwortung für seine Texte und deren Deutung befreien wollen. Den zweiten Teil der Bitte hat Brod allerdings weitgehend erfüllt und bei den genannten Damen Kafkas Manuskripte einzusammeln versucht. Milena Pollak händigte ihm die Tagebuchhefte und das Manuskript des Romans *Der Verschollene* aus, nicht aber Kafkas Briefe. Von ihnen vermochte sie sich – wie auch Felice Marasse, geborene Bauer, und Julie Werner, geborene Wohryzek, nicht zu trennen. Dora Diamant, die Gefährtin der letzten Lebensmonate, ging so weit zu behaupten, Kafka habe sie gezwungen, alles, was während der gemeinsamen Monate in Berlin entstanden war, als Heizmaterial zu verfeuern. Eine Schutzbehauptung, wie sie Brod später gestand, sie hätte sich von Kafkas Manuskripten nicht trennen können. Trotzdem waren sie da bereits verloren: Dora Diamant hatte 1932 Ludwig Lask geheiratet, einen Funktionär der KPD, der von den Nationalsozialisten verfolgt wurde, als sie an die Macht kamen. Im Rahmen einer Hausdurchsuchung bei dem Ehepaar nahm die Gestapo auch Kafkas Handschriften mit. Am 20. April 1933 berichtet Dora Lask in einem Brief an Brod: «Franzens Sachen sind weg. Briefe, Tagebuchblätter und alles andere, was ich hatte»<sup>6</sup>. Trotz zahlreicher Bemühungen, die Spur dieser Handschriften nach 1945 zu verfolgen, ist es bis heute nicht gelungen, sie ausfindig zu machen.

Briefe gehen in den Besitz der jeweiligen Adressaten über, sie können sie selbst aufbewahren, in einem Archiv deponieren, verschenken,

<sup>5</sup> *Ebd.*, S. 421-422: 422 (Hervorheb. im Original).

<sup>6</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

verkaufen oder vererben. All das haben die Briefempfänger und ihre Nachfolger getan. Felice Marasse hat Kafkas Briefe und den Teil der Briefe an Grete Bloch, den ihre Freundin ihr 1914 ausgehändigt hatte, 1956, in finanzieller Notlage, an den Verleger Salman Schocken verkauft. Vereinbart wurde, dass Schocken sie nach erfolgter Edition einem Archiv übergeben würde, wo sie der Forschung zugänglich sein sollten. Schockens Erben fühlten sich später nicht an diese Vereinbarung gebunden: Kafkas Briefe an seine erste Verlobte wurden 1987 versteigert und von einem bis heute unbekanntem Käufer erworben.

Auch Julie Werner bewahrte Kafkas Briefe offenbar auf. Aus dem Besitz ihrer Erben gelangten einzelne in den Handel mit philatelistischen Raritäten: Rohrpostbriefe, die zusätzlich zu dieser Besonderheit auch noch durch die Frankierung mit den alten k.k. Wertzeichen in der Anfangszeit der ersten tschechoslowakischen Republik einen ausgefallenen Status haben.

Milena Pollak beziehungsweise Krejcarová, wie sie zuletzt nach einer erneuten Heirat hieß, trennte sich erst von Kafkas Briefen, als sich die Besetzung der gesamten Tschechoslowakei durch deutsche Truppen abzeichnete. Das Konvolut wurde Willy Haas übergeben, einem Freund ihres ersten Mannes Ernst Pollak, der nach London emigrierte. Milena Krejcarová wurde Ende 1939 verhaftet und starb am 17. Mai 1944 im Konzentrationslager Ravensbrück. Die von ihr so lange gehüteten Briefe Kafkas verkaufte Haas 1948 dem Verleger Salman Schocken, für dessen Verlag er die 1952 erschienene erste Ausgabe der *Briefe an Milena* edierte. Im Jahr 1963 fragte ihn Milenas in Prag lebende Tochter Jana Černá, die eigentliche Eigentümerin, wo sich die Briefe befänden. Haas antwortete, sie befänden sich «in einem sicheren Safe» in Jerusalem – gemeint war offenbar die Schocken Library. Wie Jana Černa weiter berichtet, schrieb er: «Er sei sehr froh, daß ich von mir habe wissen lassen, ihn ärgere nur, daß das aus Eigennutz geschehen sei. Er habe nie etwas für Milenas Briefe bekommen, außer einem geringen Honorar für die Herausgabe, doch er halte es nicht für nötig, es mit mir zu teilen (worum ich ihn übrigens nie gebeten habe)». Im Übrigen sei er «sehr erstaunt, daß ich aus der unglücklichen und leidenschaftlichen Liebe meiner Mutter einen Vorteil ziehen wolle»<sup>7</sup>. Die Sprachlosigkeit von Milenas Tochter angesichts dieser Bemerkung ist wohl nachvollziehbar. Auch dieses Briefkonvolut verkauften die Erben Salman Schockens für ein Vielfaches der ursprünglich gezahlten 250 Pfund; es wurde 1981 vom Deutschen Literaturarchiv Marbach erworben.

Soweit die Briefe an Adressaten, die Kafka in seiner Verfügung nennt. Und der literarische Nachlass, die Manuskripte? Als Max Brod am 15.

<sup>7</sup> Jana Černa, *Milena Jesenská*, Verlag Kritik, Frankfurt a.M. 1985, S. 167 f.

März 1939 einen Sonderzug für Zionisten bestieg und in letzter Minute vor dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht Prag in Richtung Schwarzes Meer verließ, hatte er Kafkas Manuskripte bei sich. Allerdings nicht alle, denn ein kleiner Teil verblieb bei Kafkas Familie. *Die Verwandlung* und die handschriftliche Fassung des *Briefs an den Vater* sowie die Briefe an die Eltern und die Schwestern. Mit der Familie blieb Brod auch von Palästina aus in brieflicher Verbindung, für die Dauer des Krieges war sie allerdings unterbrochen. Aber schon bald nach Kriegsende nahm Brod die Verbindung wieder auf und erfuhr, dass Kafkas Schwestern in Vernichtungslagern umgebracht worden waren. In Prag lebten noch Ottlas nichtjüdischer Mann Josef David und die beiden Töchter, die als sogenannte Halbjüdinnen die deutsche Besetzung überlebt hatten, und bald auch wieder Valli Pollaks Tochter Marianne, die mit ihrer Familie aus dem englischen Exil zurückkehrte und bis zur kommunistischen Machtübernahme in Prag blieb. Mit ihnen allen korrespondierte Brod, berichtete über seine editorische Arbeit, aber auch über die Manuskripte, die er zu treuen Händen mitgenommen hatte. Als Mussolinis Luftwaffe im September 1940 begann, Tel Aviv zu bombardieren, entschied er sich, sie im Safe der Schocken Library in Jerusalem zu deponieren, da er glaubte, die US-amerikanische Flagge schütze das Gebäude vor italienischen Angriffen. In der schriftlichen Vereinbarung mit Gustav (Gershom) Schocken, einem Bruder des Verlegers, vom 6. Dezember 1940 heißt es dazu:

Wir sind darüber einig, dass die vorhandenen Manuskripte im Laufe des nächsten Monats in Jerusalem in der Schocken-Bibliothek aufbewahrt werden sollen. Wir bestätigen Ihnen ausdrücklich, dass hierdurch das Eigentum der Kafkaschen Erben an den Manuskripten unberührt bleibt. Die Aufbewahrung soll unter Ihrem Mitverschluss in der Weise erfolgen, dass niemand anders als Sie selbst oder ein mit Ihrer schriftlichen Vollmacht ausgestatteter Vertreter Zugang zu den Manuskripten hat<sup>8</sup>.

In seinem Briefwechsel mit dem Verleger Salman Schocken betont Brod im Zusammenhang mit den Besitzverhältnissen immer wieder, dass die Manuskripte Eigentum der Erben Kafkas seien, mit Ausnahme jener Handschriften, die er von Kafka geschenkt bekommen habe. Eine genaue Aufstellung legte er den Manuskripten bei, und anlässlich einer Überprüfung schickte Brod diese «Bestandsaufnahme», wie er sie in seinem Brief vom 2. April 1952 nennt, auch Kafkas Nichte Marianne Steiner zu<sup>9</sup>, die inzwischen wieder in London lebte und von dort aus die Interessen der Erben wahrnahm. In einem Brief an Salman Schocken

<sup>8</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

<sup>9</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

vom 1. Juli 1957 unterstreicht Brod nochmals, «dass die Kafka-Manuskripte selbstverständlich Eigentum der Erben sind, mit Ausnahme jener Stücke, die mir von Kafka persönlich geschenkt worden sind»<sup>10</sup>. Mit den Erben war er sich darin einig, dass die Familie die ihr gehörenden Manuskripte möglichst bald wieder in Besitz nehmen sollte. Bis es so weit war, sollten aber noch einige Jahre vergehen. Salman Schocken bestätigte zwar mehrfach die Besitzrechte der Erben, fand aber immer wieder Ausflüchte, warum der Zeitpunkt für die Übergabe noch nicht gekommen sei. Im September 1956, während der Suezkrise, überführte er dann die Kafka-Sammlung von Jerusalem in einen Safe seiner schweizerischen Bank in Zürich – ohne Rücksprache mit Brod, dem Kustoden der Sammlung, oder Marianne Steiner, der Sprecherin der Erben. Beide protestierten entschieden und verlangten die Herausgabe an die Erben, aber Schocken, der eine erlesene Handschriftensammlung besaß, fiel es offenbar schwer, sich von den Kafka-Manuskripten zu trennen. Am 17. Juni 1957 schreibt er an Brod:

Ohne, dass ich mich über die Frage rechtlich informiert habe, bin ich der Ansicht, dass aus dem bestehenden Verlags-Vertrag uns das Recht zusteht, die Manuskripte in Verwahrung zu halten, schon um für ein in der Zukunft zu erwartende neue Bearbeitung das Material möglichst voll beisammen zu haben<sup>11</sup>.

Bis zu seinem Tod im August 1959 kam es zu keiner Verständigung, erst Schockens Erben übergaben die Manuskripte schließlich der Familie Kafkas. Am Ende der Suche nach einem geeigneten Aufbewahrungsort wurde die Sammlung dann im Frühjahr 1961 von Malcolm Pasley, den die Erben als neuen Kustoden einsetzten, in seinem Fiat von Zürich nach Oxford gebracht, wo sie in der Handschriftensammlung der Bodleian Library deponiert wurde. Brod antwortete auf Marianne Steiners Nachricht vom gelungenen Transfer:

Ich gratuliere, Ihr Brief vom 5.4. hat mich unendlich gefreut. Daß Franzens Manuskripte jetzt in der Bodleiana ein Heim gefunden haben, das ist eine Nachricht von höchster, ich möchte fast sagen: säkularer Bedeutung. [...] Die Geschichte, die Sie mir schreiben, (wie Prof. Pasley die M. aus Zürich gebracht hat), ist wirklich phantastisch und wird später einmal bestimmt als Anekdote von literarischem Kuriositätswert zitiert werden. Ihr ganzer Kampf um die Manuskripte war großartig und ich bin froh, daß alles so gut ausgefallen ist<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

<sup>11</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

<sup>12</sup> Unveröffentlichter Brief vom 2. Mai 1961, Privatbesitz.

In den folgenden Jahren wurden nach und nach auch die meisten der in Prag aufbewahrten Manuskripte dieser Sammlung hinzugefügt. Kafkas Nichten Gerti Kaufmann, Tochter von Elli, seiner ältesten Schwester, und Marianne Steiner, Tochter von Valli, der mittleren Schwester, verfügten testamentarisch, dass ihr jeweils ein Drittel umfassender Besitzanteil nach ihrem Tod an die Bodleian Library zu fallen habe, der folglich heute zwei Drittel der Sammlung gehören. Das letzte Drittel gehört den Nachfahren von Ottla, Kafkas jüngster Schwester.

Und die Manuskripte, die Brod von Kafka geschenkt worden waren? Erst nach Brods Tod am 20. Dezember 1968 wurde im Zuge der Auseinandersetzungen um sein Erbe bekannt, dass er sie bereits Jahrzehnte zuvor seiner Sekretärin und Vertrauten Ilse Ester Hoffe geschenkt hatte. Vermutlich war die Schenkung mit einer ähnlichen Vereinbarung verbunden wie Jahre später Ilse Hoffes Schenkung an ihre Töchter: Nach außen sollte zu Lebzeiten des Schenkenden der Anschein aufrecht erhalten werden, er sei der Besitzer. Über Brods Gründe für die Schenkung ist viel spekuliert worden, sie waren sehr wahrscheinlich pekuniärer Natur: Bis zu ihrem Tod am 20. August 1942 in Tel Aviv hatte Elsa Brod ihren Mann bei seiner weitreichenden Korrespondenz unterstützt, Abschriften seiner eigenen Manuskripte sowie Transkriptionen für seine Kafka-Edition angefertigt. Ohne diese Unterstützung vermochte Brod sein enormes Arbeitspensum kaum zu schaffen, zumal er auch noch gegen ein geringfügiges Salär als dramaturgischer Berater für das Habimah-Theater in Tel Aviv tätig war. Die Begegnung mit dem Ehepaar Hoffe in einem Hebräischkurs für Einwanderer führte einige Monate nach dem Tod seiner Frau dazu, dass Ilse Hoffe die Sekretariatsarbeit für ihn übernahm. Allerdings war Brod weitgehend mittellos und hätte eine Sekretärin kaum bezahlen können. Seine einst erfolgreichen Bücher erreichten nach 1945 längst nicht mehr die hohen Verkaufszahlen der Vorkriegszeit und die ihm als ehemaligem Postbeamten zustehende Pension blieb aus. In einem Brief an Kafkas Schwager Josef David vom 1. September 1957 schreibt er:

Über mich selbst kann ich nur berichten, dass es mir nicht sehr gut geht. Erstens vertrage ich die Hitze schlecht, die heuer ganz schrecklich ist. Dann haben sich die wirtschaftlichen Verhältnisse hier sehr verschlechtert und meine finanziellen Verhältnisse sind besonders schlecht, besonders da mir die tschechoslowakische Regierung meine Pension, die sie mir seit vielen Jahren schuldig ist, nicht überweist<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

Vermutlich waren es diese wirtschaftlichen Verhältnisse, die unter anderem dazu führten, dass Brod seine Kafka-Manuskripte Ilse Hoffe schenkte. Die Schenkung vollzog er in brieflicher Form: «Bereits im Jahre 1945 habe ich Dir alle Manuskripte und Briefe Kafkas, die mir gehören, geschenkt», schreibt er am 2. April 1952 und führt, um «alle Unklarheit auszuschließen»<sup>14</sup>, die Handschriften im Weiteren an. Für Brod stellten sie seinen einzigen wertvollen Besitz dar, sowohl in ideeller als auch in finanzieller Hinsicht. Allerdings waren die Preise für Kafka-Autographen, die bereits in den 1950er Jahren in den Handel gelangten, weitaus niedriger als wenige Jahre später. Nachdem aus unbekannt gebliebener Quelle ein Teil der Handschrift von *Der Dorfschullehrer* zur Versteigerung gekommen war, schrieb Brod am 22. Februar 1957 an Marianne Steiner:

Die Manuskripte haben heute einen ungeheuren Wert, der gewiss noch steigen wird. Ich schliesse das aus Folgendem: Die Auktion, bei der das Kafka-Manuskript von 23 Seiten mit 950 Mark ausgepreist war, brachte 3.000 Mark! Erworben wurde das Manuskript vom Schiller-Nationalmuseum, befindet sich also (was ein Trost ist) in würdigen Händen! Rechnen Sie nun selbst aus, wie viel die Manuskripte wert sind. Ich glaube, eine Schätzung von 300.000 Mark ist nicht übertrieben<sup>15</sup>.

Welche Konjunktur Kafka-Autographen später tatsächlich haben würden, hätte Brod sich wohl nie vorzustellen vermocht: Allein die Versteigerung der Handschrift des Romans *Der Process* erbrachte am 21. November 1988 bei Sotheby's in London 3,15 Millionen D-Mark und damit das Zehnfache dessen, was Brod als Wert der gesamten Oxforder Sammlung geschätzt hatte. Bis dahin hatte das Manuskript in einem schweizerischen Banksafe gelegen, in den Brod und seine Sekretärin die von Kafka geschenkten Handschriften etwa zur gleichen Zeit transferiert hatten wie Schocken die den Erben gehörende Sammlung. Die Handschrift des Romans *Der Process* gelangte ins Deutsche Literaturarchiv, die verbliebenen Manuskripte und Briefe Kafkas hat Ilse Hoffe – Brods Beispiel folgend – bereits 1970 ihren Töchtern geschenkt. Damit gehörten sie eigentlich nicht zum Nachlass der 2007 verstorbenen Brod-Erbin, gleichwohl waren sie Gegenstand eines rund zehn Jahren währenden Erbschaftsverfahrens, in dem schließlich letztinstanzlich der Familie Hoffe ihre Besitzrechte abgesprochen und die Nationalbibliothek in Jerusalem zur Erbin ernannt wurde.

<sup>14</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

<sup>15</sup> Unveröffentlicht, Privatbesitz.

Die Frage, wem Kafkas Handschriften gehören, lässt sich also rein faktisch einfach beantworten: Die große Oxforder Sammlung gehört zu zwei Dritteln der Bodleian Library, zu einem Drittel den Erben Kafkas; über die zweitgrößte Sammlung verfügt das Deutsche Literaturarchiv in Marbach, das seit den 1950er Jahren immer wieder Autographen erworben hat, des Weiteren sind das Tschechische Literaturarchiv in Prag, in dem vor allem Kafkas amtliche Schriften sowie seine Berliner Korrespondenz mit der Familie aufbewahrt wird, und schließlich die National Library of Israel (NLI) zu nennen, in deren Besitz die restlichen Manuskripte und Kafkas Briefe aus Brods Nachlass übergegangen sind. Weitere Briefe verteilen sich auf Nachfahren von Korrespondenzpartnern Kafkas, auf Sammler und auf Bibliotheken, die – in der Regel durch Schenkung, Erbschaft oder Kauf – in den Besitz einzelner Stücke oder Konvolute gelangt sind.

Auch für die Editoren der Kritischen Ausgabe waren und sind zahlreiche Autographen in Privatbesitz nicht zugänglich. In Einzelfällen gelang es, wenigstens Fotokopien zu bekommen. Die Autopsie des Originals vermögen diese aber nicht zu ersetzen, wie sich zuletzt bei der endlich möglichen Sichtung der Briefe Kafkas an Max Brod in der NLI erneut herausstellte. Über Papierbeschaffenheit und Schreibmaterial können selbst gute schwarz-weiße Kopien und Fotografien aus der Zeit vor der Digitalisierung keine verlässliche Auskunft geben. Es gehört aber zu den Vorzügen der digitalen Entwicklung, dass öffentliche Archive mehr und mehr dazu übergehen, ihre Bestände via Internet zugänglich zu machen. So können heute zum Beispiel auf der Internetseite der NLI Kafkas dort aufbewahrte Handschriften neben vielen anderen außergewöhnlichen Kostbarkeiten in vorzüglichen Scans eingesehen werden. Etwas, wovon Editoren vor noch gar nicht langer Zeit nur träumen konnten.



Kafka im Trickfilm:  
Caroline Leaf's *The Metamorphosis of Mr. Samsa* und  
Kōji Yamamuras *Franz Kafka's A Country Doctor*  
als medienreflexive Kafka-Interpretationen

Monika Schmitz-Emans

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.07

Kafka – zu diesem Themen- und Forschungsfeld gehört auch die komplexe Rezeptionsgeschichte seiner Werke, und hier neben der biographischen und philologischen Forschung auch die facettenreiche Geschichte kreativ-künstlerischer Rezeption, die eine Fülle von Ausprägungen gefunden hat, nicht nur literarische, sondern auch bildmediale (in Gemälden, Graphiken, Filmen, Comics und Internetformaten). In welchem Sinn interpretiert das rezipierende Werk seinen Ausgangstext; was erschließt es an diesem? Bietet der Ausgangstext selbst Anschlussstellen für graphische, graphisch-narrative, filmische Umsetzungen? Und wie sollte man die rezipierenden Werke bezeichnen? Als Adaptionen, als Appropriationen, als Transformationen? Die Beschreibung der auf Kafka-Texten basierenden Filme, Comics, Online-Formate etc. mit Begriffen wie Hochkultur und Populärkultur ist dabei oft problematisch; manche Beispiele zielen deutlich auf mehr als auf unterhaltende Effekte<sup>1</sup>.

Bei der Beschäftigung mit den Produkten transmedialer Rezeption von Kafka-Texten rücken stets auch die spezifischen Darstellungsmodi des jeweiligen Zielmediums in den Blick – sprachliche, schriftliche, bildliche, klangliche, hybride, performative. Was erbringt die Auseinandersetzung mit Beispielen transmedialer Rezeption literarischer Werke für den Versuch, diesen Texten (hier: denen Kafkas) näher zu kommen, sie auf besondere, vielleicht neue Weise zu lesen? Und was verraten dabei diese Medien über sich selbst; welchen Anlass bietet ihnen ein Kafka-Text zur Auseinandersetzung mit den eigenen künstlerischen Mitteln und Stilen? Inwiefern etwa sind Texte Kafkas dem Film und dem Kino affin?

<sup>1</sup> Die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur war zu Kafkas Zeiten noch nicht etabliert. Aus einer heutigen Perspektive hegte er eine entschiedene Vorliebe auch und gerade für Unterhaltungskulturelles, für populäres Theater, Varieté, Show, Operetten und Schlager, sowie für die unterhaltende Stummfilmwelt. Manche seiner Szenen erinnern an Zirkus, Varieté, groteske Theaterszenen, manche seiner Zeichnungen ähneln Figuren aus Karikaturen und humoristischen Zeichnungen.

## 1. Kafka, der Film und filmisches Schreiben

Um 1900 entwickeln sich aus mehreren Vorformen der Lichtprojektion und der Suggestion bewegter Bilder durch Sehmaschinen neue Spektakel<sup>2</sup>: der Film und die Filmprojektion als lichtspielerisches Medium sowie das Kino als öffentlicher Ort der Filmrezeption. Diese Entwicklung verläuft parallel, teils in Wechselwirkung zu modernen Interpretationen des Sehvorgangs<sup>3</sup>. In wissenschaftlichen und technischen, aber auch in alltagskulturellen Kontexten werden natürliche wie auch technikbasierte Sehprozesse erkundet, ihre Folgen registriert, ihre Bedeutung für die Konstitution der gesehenen Welt erörtert. Das Kino löst viele Kommentare, Deutungen, Erwartungen aus. Man registriert neue Modi der Zeiterfahrung durch die (scheinbar) laufenden Bilder, aber auch eine Zerstückelung und neue Zusammensetzung vertrauter Sehwelten, Bilderfahrungen und Handlungsabläufe.

Die schwarzweißen, durch Tempo und schnelle Übergänge charakterisierten Filmwelten werden als Scheinwelten, ihre Figuren als gespenstische Erscheinungen wahrgenommen; für Herbert Tannenbaum sind Filmgestalten Schattenwesen<sup>4</sup>, substanzlos verglichen mit abgefilmten schauspielerischen Aktionen, die zwar vorgespülte Handlungen darstellen, aber doch solche, die reale Körper performiert haben. Hugo Münsterberg bemerkt in *Die Mittel des Lichtspiels* (1916), das «Filmspiel» sei «in jeder Hinsicht von der physischen Realität weiter entfernt als das Drama» und werde «in jeder Hinsicht durch diese größere Distanz zur

<sup>2</sup> Zum Thema Sehmaschinen vgl. *Ich sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes. Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig*, hrsg. v. Werner Nekes – Bodo von Dewitz, Steidl, Göttingen 2002.

<sup>3</sup> Mit der Physiologie des Sehens setzt sich insbesondere Hermann von Helmholtz auseinander. Die Beschaffenheit sinnlicher Empfindungen wird nach seiner Theorie in stärkerem Maße vom Nervensystem bestimmt als von den wahrgenommenen Gegenständen selbst. Vgl. Hermann von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik*, Leopold Voss Verlag, Hamburg-Leipzig 1867. Auf eine Unmittelbarkeit des Sehens zu vertrauen, ist demnach eine Selbsttäuschung; alles Sehen verbindet sich immer schon mit einem Interpretieren der Eindrücke. Für Henri Bergson ist wahrgenommene Bewegung etwas von der interpretierenden Wahrnehmung einzelner sukzessiver Momente Hervorgebrachtes. Dem Film als Erzeugung solcher Bewegungseindrücke aus Einzelbildern findet gilt daher seine Aufmerksamkeit. Vgl. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1934), dt. Übers. v. Leonore Kottje, *Denken und schöpferisches Werden: Aufsätze und Vorträge*, CEP Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2015. Vgl. dazu Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005, S. 217.

<sup>4</sup> Die «Personen des Lichtbildes» ermangeln der «seelischen Tiefe» und der «irdischen Bodenständigkeit»; sie sind «lebendigen, bewegten Phantomen» gleich, «unheimlich, phantastisch», Herbert Tannenbaum, *Probleme des Kinodramas* (1913-1914), in *Geschichte der Filmtheorie*, hrsg. v. Helmut H. Diederichs, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, S. 190-196: 191.

physischen Welt näher an die seelische Welt gebracht»<sup>5</sup>. Bilder, nicht reale Erscheinungen bietend, erhebe es sich über die Gesetze der realen Welt, habe seine eigenen Gesetze. Gemeint sind nicht nur die Gesetze der vom Film dargestellten intradiegetischen Welt, sondern auch die der Wirkung auf die Psyche. Neben der Schein- und Schattenhaftigkeit filmisch konstituierter und dargestellter Welten ist es vor allem die spezifische Beziehung des Films zur Zeitlichkeit, die schon frühtheoretisch erörtert und in vergleichende Beziehungen zur außerfilmisch-alltäglichen Wahrnehmung von Zeit und Zeitlichem gesetzt wird. Interessant wird der Film unter dem Aspekt der mit ihm verbundenen Manipulation der dargestellten respektive der wahrgenommenen Zeit, die mit seinen technischen Bedingungen und Gestaltungsmöglichkeiten einhergehen.

Filme bestehen ja erstens physisch aus Einzelbildern, die im Wahrnehmungsprozess in Folge der Trägheit des Blicks als bewegt interpretiert werden. Von der Art der Einzelbildersequenz und vom Modus ihrer Projektion hängt es ab, ob uns eine solche Bewegung schnell oder langsam, stetig oder diskontinuierlich erscheint. Der Film manipuliert also unser Erleben von Bewegung und damit von Zeit, wie etwa Rudolf Arnheim und Walter Benjamin betonen<sup>6</sup>. Zweitens ist das Zusammenschneiden belichteten Filmmaterials auch konstitutiv für die filmische Darstellung von Prozessen; diese sind auch auf der Ebene von Einzelszenen zusammengeschnitten, basieren auf künstlichen Anschlüssen und Übergängen. Hierbei sind Effekte möglich, die wie ein Zeit-Zauber wirken, wie etwa der Stopptrick, bei dem das Kontinuum eines abgefilmten Ereignisses aufgelöst und durch Montage Späteres übergangslos an Früheres angeschlossen wird. Auch die Möglichkeit verlangsamter und beschleunigter Darstellung von Ereignissen ist eine effektträchtige Verfremdung der Eigenzeit des Abgefilmten (wobei frühe Spielfilme gegenüber dem Tempo der abgefilmten Szenen tendenziell etwas schneller ablaufen). Wsewolod Pudowkin spricht 1926 von einer neuen filmischen Zeit, die von der Filmtechnik hervorgebracht werde und von der realen Zeit zu unterscheiden sei<sup>7</sup>. Filmzeit ist künstliche Zeit – in dieser Diagnose

<sup>5</sup> Hugo Münsterberg, *Die Mittel des Lichtspiels* (1916), *ebd.*, S. 301-311: 303.

<sup>6</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schwepenhäuser, Bd. I.2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 431-508: 500, wo Benjamin u.a. Arnheim zitiert.

<sup>7</sup> «Durch den Filmapparat entsteht, von dem Willen des Regisseurs gelenkt, als Ergebnis – nach dem Schneiden und Kleben der einzelnen aufgenommenen Stücke – eine neue filmische Zeit; nicht jene reale Zeit, deren die tatsächliche Handlung bedurfte, als sie vor dem Apparat vor sich ging, sondern eine neue filmische Zeit, bedingt durch die Schnelligkeit der Beobachtung, und durch Menge und Dauer der einzelnen Elemente, die für die filmische Vorführung der Handlung ausgewählt wurden», Wsewolod

konvergieren solche Theorien, die diese Filmzeit von einer realen Zeit unterscheiden, und solche, die die Künstlichkeit im Sinne von Konstruiertheit aller Zeiterfahrung behaupten und (wie etwa Bela Balázs) die Objektivität messbarer Zeit bestreiten<sup>8</sup>.

Im Vergleich zu außerfilmischen Prozessen und Ereignisfolgen erscheinen filmische Darstellungen frühen Beobachtungen zufolge als Verfremdungen einer vertrauten Temporalstruktur, insbesondere als Aufbrechen von Kontinuitäten, als Störungen des gewohnten Wahrnehmens kontinuierlicher Abläufe. Egon Friedell bemerkt 1913, das Kino sei charakterisiert durch «etwas Skizzenhaftes, Abruptes, Lückenhaftes, Fragmentarisches»<sup>9</sup>. Georg Lukács konstatiert im selben Jahr unter Hinweis auf die Konsequenzen, der Film zeige Bilder ohne handlungslogische Verknüpfung im konventionellen Sinn<sup>10</sup>. Auch Walter Benjamin spricht von der zerstückelten Welt der Kamera (die ja stets nur Einzelbilder aufnehme) und deren komplementärer Synthetisierung, die aber eben ein zusammengesetztes Stückwerk liefere; Vergleichsrelat ist hier die Malerei, die Benjamin zufolge jeweils ein totales Bild liefert<sup>11</sup>. Nicht allein, dass Schnitte aneinanderfügen, was in abgefilmten separaten Einzelmomenten stattfand; auch in der Mikrostruktur erzeugt der Film etwas Neues, dupliziert nicht, sondern konstruiert. Ferdinand Avenarius schreibt 1918 im «Kunstwart» (einer Zeitschrift, die von Kafka gelesen

Pudowkin, *Besonderheiten des Filmmaterials* (1926), in *Geschichte der Filmtheorie*, a.a.O., S. 265-274: 270.

<sup>8</sup> «Da in der visuellen Kontinuität die Originalzeit des Ablaufs einer Handlung dargestellt wird, kann man 'Zeit vergehen lassen', nur indem man die Szene durch ein Zwischenbild unterbricht. Aber *wieviel* Zeit inzwischen vergangen ist, das kann durch die Länge des Zwischenbildes nicht fühlbar werden. Die Länge der Zeit ist keine objektive Tatsache, die mit der Uhr zu messen ist, sondern eine Stimmung. Der Rhythmus der Szene, der Raum, in dem sie sich abspielt, sogar seine Beleuchtung werden darüber entscheiden, ob wir das Gefühl haben, daß eine Minute oder viele Stunden vergangen sind», Béla Balász, *Die Bilderführung* (1924), *ebd.*, S. 249-256: 250 (Kursive im Original).

<sup>9</sup> Egon Friedell, *Prolog vor dem Film*, in «Blätter des deutschen Theaters», 2 (1912), S. 509-511, zit. nach dem Wiederabdruck in *Prolog vor dem Film*, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Reclam, Leipzig 1992, S. 203-208: 204.

<sup>10</sup> «Die einzelnen Momente, deren Ineinanderfließen die zeitliche Folge der 'Kino'-Szenen zustande bringt, sind nur dadurch miteinander verbunden, daß sie unmittelbar und übergangslos aufeinanderfolgen. Es gibt keine Kausalität, die sie miteinander verbinden würde; oder genauer: ihre Kausalität ist von keiner Inhaltlichkeit gehemmt oder gebunden», Georg Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos* (1911-1913), zit. nach Peter-André Alt, *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, C.H. Beck, München 2009, S. 63.

<sup>11</sup> «Die Bilder, die beide [Maler und Kameramann] davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammen finden», Benjamin, *Das Kunstwerk*, a.a.O., S. 496.

und zeitweise abonniert wurde) über den Film, erst im Betrachten des Films entstehe ein die starren Einzelmomente synthetisierender Eindruck von Bewegung<sup>12</sup>.

Kafka erlebte die Frühgeschichte des Kinos mit, interessierte sich für Filme und das Kino als einen neuartigen Erlebnisraum. 1907 wurde das erste Prager Stadtkino eröffnet, noch im selben Jahr ein zweites, andere kamen hinzu. Aus dem Jahr 1908 stammt das früheste Textzeugnis dafür, dass Kafka sich mit Filmen befasste. Er sah Stummfilme mit Zwischentiteln, die zum Erleben einer fragmentierten filminternen Welt ja auf eigene Weise beitrugen, indem sie Bilderfolgen durch Schrift(linien) folgen unterbrachen.

Frühe Andeutungen, dass Kafkas Interesse am Kino sich auf sein Schreiben ausgewirkt haben dürfte, finden sich schon bei Walter Benjamin<sup>13</sup>. Hanns Zischler ist der Frage nach den Beziehungen Kafkas zum Film (als Medium), zum Kino (als Erfahrungsraum), nach Kafkas konkreten Kino-Erfahrungen und ihren Impulsen auf sein Werk konkreter nachgegangen<sup>14</sup>. Ein Schwerpunkt der Betrachtung Kafkascher Texte unter dem Aspekt ihrer Affinität zum Film liegt, wie seitdem auch andere Kafka-Interpretationen hervorheben, auf seinen Darstellungen von Bewegungsverläufen und ihrer Dynamik – sowie auf Fragmentierungen des Gesehenen. Kafka, so Peter-André Alt, entwickelt einen cineastischen Schreibstil, der vor allem anlässlich modernespezifischer Erfahrungen von Tempo, Beschleunigung, Fragmentierung zum Einsatz komme<sup>15</sup>. Obwohl Alts Interesse auch inhaltlich-thematischen Konvergenzen zwischen Kafkas Texten und den Kino-Filmen gilt, die Kafka sah, stehen doch Beobachtungen der Korrespondenzen zu formalen Aspekten im Vordergrund, zu Modi des Erzählens, zu narrativen Konstruktionen und ihrer spezifischen Zeitlichkeit, ihrer Schnelligkeit, ihren Beschleunigungen<sup>16</sup>. Auch *Ein Landarzt* (wo das Reisetmotiv eine wichtige Rolle spielt) ist durch das Fehlen kausaler Kohärenz der Handlung geprägt; das vom Landarzt überraschend aufgefundene Pferd, die Überraschungen und Unstimmigkeiten, die ihn bei seinem Patienten hinsichtlich der an ihn gestellten Forderungen und anlässlich der Wunde erwarten, die für

<sup>12</sup> «Der Eindruck der Bewegtheit entsteht aber erst in uns, in Wahrheit sind alle die Einzelbilder starr», Ferdinand Avenarius, *Vom Schmerzenskind Kino*, in «Der Kunstwart», 31 (1918), erstes Juliheft, zit. nach Alt, *Kafka und der Film*, a.a.O., S. 31.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Alt, *Kafka und der Film*, a.a.O., S. 8 f.

<sup>14</sup> Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Reinbek 1998.

<sup>15</sup> Indem Alt die Konsequenzen eines mit dem Film assoziierten, durch den Film katalysierten modernen Sehens für Kafkas Darstellungsweise erörtert, betont er dessen Interesse an der konstruktiven Dimension des Films und ihrer Entsprechung zu modernen Wahrnehmungs- und Weltmodellen. Vgl. Alt, *Franz Kafka*, a.a.O., S. 216.

<sup>16</sup> Vgl. *ebd.*, S. 351, 353.

verschiedene Situationen charakteristischen Kippeffekte lassen sich mit Darstellungsmodi des Films in Verbindung bringen.

Insgesamt erweist sich in der Forschung die Frage nach dem Filmischen an Kafkas Texten als eng verknüpft mit der nach Sehprozessen, Bildern und dem scheinbaren Laufen der Bilder, deren illusionäre Bewegung dabei aber auch unversehens Sprünge und Brüche aufweist. Die scheinhaften Bilder der Sehmaschinen, vor allem die flackernden, zitternden Bilder des Kinos, finden bei Kafka auf mikrostrukturell-stilistischer Ebene wie auch auf makrostrukturell-narrativer Ebene ein Echo.

## 2. Trickfilm und Meta-Trickfilm: Animismus und Verwandlung

Kafkas Kontakte zum Kino fallen in die Frühzeit des Kinos (des Spielfilms und des faktual berichtenden Films), in die Ära des Stummfilms mit seiner spezifischen Optik (und mit der Trennung zwischen visueller Darbietung und begleitenden akustischen Eindrücken). Neben den stummfilmtypischen technischen Mitteln und Tricks haben sich wohl auch die genretypischen Spielweisen, die Gestik und Mimik seiner Figuren auf Kafkas Erzähltexte ausgewirkt. Der Tonfilm bereitete sich erst vor – und noch ein anderes Film-Genre war in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erst in Entwicklung, hielt zu Kafkas Zeiten zumindest in die europäischen Kinos noch keinen Einzug: der Trickfilm, zunächst in der Spielform des Zeichentrickfilms<sup>17</sup>. Kann es im Folgenden also auch keineswegs darum gehen, Kafkas Eindrücke von Zeichentrickfilmen zu rekonstruieren oder über deren mögliche Folgen für sein Werk zu spekulieren, so erscheint die Frage, was Kafkas Werk und der Zeichentrickfilm miteinander zu tun haben, doch nicht abwegig. Kommt es doch sowohl bei der Ersetzung abgefilmter Figuren, Objekte, Kulissen und Aktionen durch gezeichnete Äquivalente wie auch beim Transfer filmischer Ereignistypen, Handlungsverläufe und Bewegungsformen in literarische Texte jeweils zu einer grundlegenden Transformation des Darstellungsverfahrens. Der Zeichentrickfilm, der in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entsteht und als dessen Vorläufer vor allem das Daumenkino und das Praxinoskop gelten können,

<sup>17</sup> Nicht jeder Trickfilm ist ein Zeichentrickfilm (s.u.). Aber mit diesem beginnt die Geschichte des Trickfilms – wenn man einmal davon absieht, dass jeder Film, auch der Spielfilm mit seinen Schnitten, letztlich auf optischen Tricks beruht. J. Stuart Blackton produzierte 1906 den wohl ersten animierten Film, *Humorous Phases of Funny Faces*. 1908 folgten erste direkt auf Filmstreifen gezeichnete Trickfilme von Émile Cohl. Winsor McCay schuf Pionierwerke mit seinem Animationsfilm zu *Little Nemo* (1911) und zu *Gertie the Dinosaur* (1914). Ab Anfang der 1920er Jahre entstanden zahlreiche Trickfilmstudios.

erzeugt den Eindruck bewegter Bilder durch Projektion einer schnellen, die Trägheit des Auges überlistenden Bilderserie. Doch er zeigt, anders als die etwas an sich bereits Sichtbares abfilmenden Genres des Spielfilms und des Sachfilms, keine (im Kern fotografischen) Abbilder einer sichtbaren Welt, sondern er ist aus einzelnen Zeichnungen zusammengesetzt. Der frühe Spiel- oder Dokumentarfilm mag als Welt der Schatten wahrgenommen werden, aber es sind doch Schatten abgefilmter Körper und Objekte. Trickfilm und literarische Erzählung basieren auf anderen Bedingungen; sie entstehen aus Zeichnungen und aus Worten.

Einen anderen Anlass zum Vergleich Kafkascher Texte mit Trickfilmen bieten evidentere Weise solche Filme, die Geschichten Kafkas nacherzählen. So wie Spielfilme nach Romanen und Erzählungen Kafkas nicht allein mit Blick auf Stofflich-Inhaltliches, auf Handlungsverläufe, Figuren, dargestellte Räume etc. Interesse verdienen, sondern auch unter dem Aspekt filmtechnischer Mittel, so sind auch Trickfilme ein Anlass zu fragen, was Kafkas Texte zu ihrer Grundlage werden ließ. Welche Interpretationen dieser Texte manifestieren sich gerade in trickfilmischen Mitteln, und inwiefern werden Kafkas Texte für Zeichentrickfilme zum Anlass, die eigenen Möglichkeiten als narratives Bildmedium zu reflektieren?

Auch Trickfilme machen sich die Trägheit des Auges zunutze: Die aufeinanderfolgenden (im Fall des Zeichentrickfilms: gezeichneten) Bilder werden dabei oft in einem Tempo auf die Leinwand projiziert, das sie als Darstellung eines auffallend schnellen Bewegungsablaufs erscheinen lässt. Doch erzeugen die Zeichentrickfilmbilder durch ihre illusionäre Mobilität noch einen weiteren eigentümlichen Verfremdungseffekt: Gezeichnetes, also Artefakte, erscheinen wie (bzw. als) lebendig; der Film animiert die Bildmotive. Der Ausdruck *animated film* und der für japanische Zeichentrickfilme gebräuchliche Name *Animé* erinnern daran. Herbert Tannenbaum kommt im Kontext seiner Reflexionen über die Schattenhaftigkeit von Filmwelten auch auf den zur Zeit der Niederschrift dieser Bemerkungen noch jungen Trickfilm zu sprechen; pointiert deutet er sie als Darstellungen einer lebendigen Welt, die den Menschen 'entbehrlich' machen (den Menschen als Schauspieler, aber auf der Ebene des gezeigten Geschehens auch die anthropomorphe Figur). Das Leben (das scheinhafte Leben, die scheinhafte Beweglichkeit) gehe auf Tiere und Dinge über<sup>18</sup>.

Trickfilme, die ihre eigene Medialität als Animationsfilme besonders ausstellen, können als Meta-Trickfilme interpretiert werden. Sergej Eisen-

<sup>18</sup> «In den Trickfilmen, diesen merkwürdigen originellen Schöpfungen, [...] sind die Gegenstände sogar stärker als der Mensch, sie machen ihn vollständig entbehrlich, sie führen im Bilde ein Leben, das um nichts weniger Intensität besitzt als das des Kinomenschen», Tannenbaum, *Probleme des Kinodramas*, a.a.O., S. 191.

stein deutet Disneys *Fantasia* (1940, dt. Version: *Der Zauberlehrling*)<sup>19</sup> als einen Film über den Trickfilm selbst und seine visuellen Effekte<sup>20</sup>: als eine Filmerzählung über zauberische Animationen, einen Meister, der sie zu handhaben weiß, und einen Lehrling, dem sie über den Kopf wachsen. Die Zauberlehrling-Geschichte ist eine Hommage an die Animation, an die Künstlichkeit des vorgeführten Lebens und an die Ambiguität solcher Belebung, die zugleich bedrohlich und faszinierend wirkt – bedrohlich, weil die Welt der Objekte ein Eigenleben entfaltet, faszinierend, weil sich daraus vielfältige Folgen ergeben. Eisenstein versteht «die Idee der *animated cartoons* an sich [als] eine direkte Realisierung der Methode des Animismus»<sup>21</sup> und interpretiert diesen pointiert: Der «Verzicht auf die Bindung an eine ein für allemal festgelegte Form» bedeute die «Freiheit von Erstarrung, die Fähigkeit, dynamisch *jedwede Form* anzunehmen» – und das heißt: das Potential zu grenzenloser Umformung<sup>22</sup>. Wie Eisenstein betont, hat «das erstaunliche, plastische Spiel der Konturen von Disneys Zeichnungen» vor allem Folgen für die Körper der Akteure: «Bei Verwunderung dehnen sich die Häse. Bei panischer Flucht strecken sich die Beine. Bei Angst zittert nicht nur der Held, sein Umriss ist gewellt»; daraus, so Eisenstein, resultiere eine animationsfilmspezifische Komik: «Die Komik entsteht, weil jede Zeichnung eine Doppelexistenz aufweist: als ein Komplex von Linien und als Bild, das daraus entsteht»<sup>23</sup>. Oksana Bulgakowa, Eisenstein paraphrasierend, bezeichnet den Animationsfilm als eine Kunst der

<sup>19</sup> Zu *Fantasia* (1940) vgl. *The Sorcerer's Apprentice Walt Disney Cartoon Movie*, <<https://www.youtube.com/watch?v=Rrm8usaH0sM>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026). *Fantasia* ist ein durchgehend mit klassischen Orchesterstücken unterlegter Musikfilm; dazu gehört Paul Dukas' Komposition zu Goethes *Der Zauberlehrling*. Die zur Musik gezeigte Spielhandlung zeigt Disneys Mickey Mouse als Titelfigur.

<sup>20</sup> Sergej Eisenstein, *Disney*, in *Animismus. Revisionen der Moderne*, hrsg. v. Irene Albers – Anselm Franke, diaphanes-Verlag, Zürich 2012, S. 215-222 (Übers. v. Oksana Bulgakowa – Dietmar Hochmuth, basierend auf der bislang vollständigste Textversion im russ. Orig., erschienen 2009). Eisensteins Aufsatz ist Teil des nicht vollendeten Buchs *Methode* (begonnen 1932). Vgl. Oksana Bulgakowa, *Disney als utopischer Träumer*, ebd., S. 211-213.

<sup>21</sup> Sergej Eisenstein, *Disney*, a.a.O., S. 216 (Kursive im Original). Vgl. auch ebd., S. 217: «Eine belebte Zeichnung ist die unmittelbarste Realisierung des... Animismus! Etwas offensichtlich Totes, die Zeichnung, wurde belebt [...]». Zur Umrisszeichnung als «Ursprung zeichnerischer Tätigkeit» vgl. auch Bulgakowa, *Disney als utopischer Träumer*, a.a.O., S. 212.

<sup>22</sup> «[...] hier bewegt sich ein gezeichnetes Wesen, das eine bestimmte Form und ein bestimmtes Antlitz erlangt hat, wie Protoplasma, welche noch keine stabile Form besitzt und jede, ja alle Formen der animalischen Existenz auf der Stufenleiter der Entwicklung annehmen kann», Eisenstein, zit. bei Bulgakowa, *Disney als utopischer Träumer*, a.a.O., S. 211 (Kursive im Original).

<sup>23</sup> Eisenstein, *Disney*, a.a.O., S. 222.

beweglichen Linien, die alle Figuren in ständigem Wandel erscheinen lassen – als eine Kunst der Verwandlung. Metamorphosen seien im Animationsfilm das eigentliche Thema<sup>24</sup>. So erscheinen die Glieder von Disneys Tieren unendlich dehnbar, wird jeder feste Körper flüssig; in *Fantasia* seien auch Pflanzen und (Gebrauchs-)Gegenstände mobil und plastisch. Seine metamorphotische Einwirkung auf eine Welt nur scheinbar fest profilierter Dinge teile dieser Film mit den Urelementen, mit Wasser, Feuer, Luft und Sand<sup>25</sup>.

### 3. Ein Meta-(Trick-)Film Caroline Leafs: Sandanimation und fluide Bilder in *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (Kanada 1977)

Die kanadische Trickfilmerin Caroline Leaf schuf in den späteren 1970er Jahren einen kurzen Animationsfilm zu Kafkas *Die Verwandlung*: *The Metamorphosis of Mr. Samsa*<sup>26</sup>. Die Arbeit an diesem Projekt zog sich über längere Zeit, da sich zunächst keine Finanzierung fand; entsprechend arbeitete Leaf mit möglichst bescheidenen Mitteln. Bei der Ton- und Postproduktion standen ihr dann Mittel des kanadischen National Film Board zur Verfügung. Die Film Premiere fand beim *Annecey International Animated Film Festival* im Juni 1977 statt. Das Werk erhielt zahlreiche Auszeichnungen. Es handelt sich nicht um einen Zeichentrickfilm, sondern um eine Sandanimation: Gearbeitet wurde nicht mit einem Stift oder anderen Zeichengeräten, sondern mit rieselndem und rinnendem, sich zusammenballendem und zerstreuem Sand, der von Händen und Fingern bewegt wurde; die Figurationen entstanden auf Sandflächen, die auf von unten beleuchteten Glasplatten aufgeschüttet waren. Die sich so ergebenden Sand-Licht-Bilder wurden abgefilmt; durch das Zusammenschneiden des Filmmaterials entstand die erzählte Geschichte. Der Sand erscheint im Film ständig bewegt, nimmt nur vage konturierte,

<sup>24</sup> «Der Umriss, die Linie ist die Begrenzung der Form, doch in Disneys Filmen ist es eine sich stets bewegende Linie: Die Glieder von Disneys Tieren können sich unendlich dehnen, jeder feste Körper erreicht die biegsame Beweglichkeit des Flüssigen. Die Linienzeichnung wird durch diese Bewegung in die Plastizität geleitet und animiert. Nicht nur im Bereich der Objekte – Tiere, Pflanzen, Gegenstände –, sondern auch in der Form der gezeichneten Tiere. Pflanzen und Gegenstände offenbaren Disneys Filme ihre animistische Grundlage. [...] Metamorphosen sind deshalb nicht *Gegenstand* oder *Sujet* bei Disney, sondern Eigenschaften seiner Form, welche die Essenz der Kunst verkörpert, einer zutiefst mythologischen und archaischen Tätigkeit», Bulgakowa, *Disney als utopischer Träumer*, a.a.O., S. 211-212 (Kursive im Original).

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 211, zu Eisenstein.

<sup>26</sup> Vgl. *Caroline Leaf's The Metamorphosis of Mr. Samsa*, <<https://youtu.be/0foZ-RI-xlTk?si=fwi8QozR-Kg0xFCU>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

letztlich fluide Gestalten an; die Hände, mittels derer er bewegt wird, sind gelegentlich mit im Bild zu sehen.

Eisensteins Überlegungen zu jenem plasmatischen Potential, das der Trickfilm mit den Elementen gemeinsam hat (er nennt u.a. den Sand) erscheinen so ganz handgreiflich konkretisiert; zugleich kommt ein Text wie *Die Verwandlung* einem Filmexperiment wie dem Leafs dadurch entgegen, da sein Titel nicht allein auf Inhaltliches, sondern zugleich auf das Prinzip der Metamorphose verweist, dem Kafkas Schreibweise durch ihre oft mehrdeutigen, semantisch unscharfen Formulierungen entspricht. Ein Freund hatte Leaf Kafkas Erzählung als Vorlage eines Animationsfilms vorgeschlagen; dieser wurde für die Künstlerin zum Anlass der Auseinandersetzung mit dem Konzept der Verwandlung (*metamorphosis*) als Prinzip des Trickfilms<sup>27</sup>. Mr. Samsas Geschichte ist klanglich unterlegt: Die Musik für den Film komponierte Normand Roger; Michel Descombes gestaltete den Sound und unterlegte den Film mit prägnanten Klängen, begonnen mit einem eindringlichen Wecksignal zu Filmbeginn, als Mr. Samsa, der Käfer, erwacht.

Der Sand bestimmte nicht nur die Bildsprache des Films, sondern nahm auch Einfluss auf das Erzählte. Leaf arbeitete ohne festes Storyboard; der Verlauf der stark gekürzten Handlung entwickelte sich u.a. unter dem Einfluss des Sandes. Die Bildsprache des Kurzfilms ließe sich mit Effekten des Schattentheaters vergleichen, das bloße Umrisse zeigt, flächig, nicht plastisch. Die Szenerien sind durch Hell-Dunkel-Kontraste bestimmt, wobei auch die hellen Bildflächen in Brauntönen gehalten sind; die Figuren wirken oft schattenhaft (wie eine Reminiszenz an das frühe Kino, das u.a. als Schattenreich beschrieben wurde). Die Schemenhaftigkeit der Figuren erzeugt dabei einen Effekt der Entwirklichung, sie erinnert an Träume (zu Beginn von Kafkas Text kommt die Möglichkeit eines Traums ja auch bei Kafka einmal ins Spiel, wenngleich im Modus der Negation). In einem Gespräch mit John Canemaker kommentierte Leaf 1988 ihr Projekt und ihr spezifisches Interesse am Stoff; dieses galt demnach vor allem der Vorstellung eines Körpers, der als etwas Äußeres das Innere nicht auszudrücken, Psychisches nicht zu kommunizieren vermag. Die Fokussierung dieses Aspekts von Samsas Geschichte komme, so Leaf, einer Abweichung von Kafkas Text insgesamt gleich; dabei erscheint diese

<sup>27</sup> Kayla Parker bemerkt in einer Studie zu Leafs Film, *Verwandlung (Metamorphosis)* sei ein Sinnbild (*trope*) der «pre-cinema optical toys» mit ihren «cycled graphic image sequences of squashed and stretched facial features and mutating bodies», Kayla Parker, *Every Frame Counts: Creative Practice and Gender in Direct Animation*, Ph.D. thesis, University of Plymouth, Plymouth 2015, S. 109, <<http://dx.doi.org/10.24382/4691>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026); Leaf fasse das Prinzip Metamorphose entsprechend auf (*ebd.*, S. 113).

Akzentsetzung aber doch als durch die Thematik des Trickfilms motiviert: Durch seine Beweglichkeit wird hier der Sand selbst zum Erzähler, die sandige Materie durch ihre Wandelbarkeit zum Ausdrucksmittel.

The Kafka story is so complicated and wonderful. There I took just the element of what I was thinking about most – how horrible it would be to have a body, or the external part of one's self that's seen by the world be different from what's inside one's self, and not be able to communicate that. Since I'm a storyteller, I just worked with that one aspect of Kafka, so it's quite different from his original story<sup>28</sup>.

Leafs Konzentration auf einen bestimmten Aspekt – das Sich-nicht-Mitteilen-Können der Hauptfigur – bestimmt Verlauf und Bildsprache des Films insgesamt: Wir sehen den Käfer, mit seinen Beinchen hilflos gestikulierend; wir sehen die anderen schattenhaften Gestalten; sie haben nur Ansätze zu Gesichtern. Und sie sprechen Kafkas Dialoge nicht nach, obwohl Leafs Film ein Tonfilm ist. Kafkas Text oder Auszüge dieses Textes sind im Film nicht zu hören oder zu lesen. Dies hat zunächst einen äußeren Grund: Mangels verfügbarer Finanzmittel konnte Leaf nach eigenen Angaben die Rechte an der englischen Übersetzung des Kafka-Textes nicht erwerben. Sie unterlegte die Geschichte daher auf andere Weise mit Stimmen: Die wenigen Äußerungen der Figuren lassen eine Art «gobbledy-gook language» hören<sup>29</sup>. Was wir hören, klingt diffus – analog zum Anblick des rinnenden Sandes.

Leafs Film zeigt den Käfer (den Kafka bekanntlich nicht als Illustrationsmotiv auf der ersten Buchausgabe duldet) als Sandfigur; anders als eine konturierte und profilierte gezeichnete Figur, besteht er aus rinnendem Sand ohne feste Kontur, löst sich ständig auf, verflüssigt sich. Dies entspricht den Selbstwahrnehmungen Gregor Samsas bei Kafka, der ja die Wandelbarkeit seines Körpers eingehend registriert. Es entspricht auch Kafkas Stil, der die Gegenstände vermeintlicher Aussagen immer wieder destabilisiert und tendenziell verflüssigt. Kafkas Prosa, so Detlef Kremer anlässlich der Bitte Kafkas sowie einer deklarierten Ablehnung von «Illustrationen» durch Flaubert, verhalte sich widerständig gegen Illustrationen. Sie sei «von Unbestimmtheiten gekennzeichnet [...], die sich in einer bildlichen Realisierung völlig verlieren würden»<sup>30</sup>. Leafs Sandanimationsbilder sind keine Illustrationen, mit denen etwas fixiert

<sup>28</sup> Das Interview zwischen Canemaker und Leaf ist online auszugsweise zu lesen unter <[www.michaelspornanimation.com/splog/?p=2682](http://www.michaelspornanimation.com/splog/?p=2682)> (letzter Zugang: 15. Januar 2026) (Auszug aus *Walter Lantz Conference – 1988. A Conversation with Caroline Leaf*).

<sup>29</sup> *Ebd.*

<sup>30</sup> Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, 2. verbesserte Auflage, Philo Verlagsgesellschaft, Bodenheim b.M. 1998, S. 149.

würde; sie sind Bilder in Bewegung, im Fluss. Kommentare zu Leaf's Film haben die Bedeutungspotentiale des Sands, seiner spezifischen Materialität und deren Einfluss auf die Filmsprache von «Mr. Samsa» wiederholt hervorgehoben; Leaf's filmische Erzählweise wurde mit der Kafkas in *Die Verwandlung* verglichen; betont wurde vor allem die Verflüssigung der Geschichte durch ihre Darstellungsweise<sup>31</sup>.

Sand ist Inbegriff metamorphotischer Materie, aus Steinen durch Erosion entstanden, durch Gewässer umhergetrieben und immer wieder neu geformt, rinnend, kaum fixierbar – ein Sinnbild des Unbeständigen. Leaf inszeniert den Zerfall von Rede in Laute, den Zerfall des Protagonisten in ständig wechselnde Anblicke, den Zerfall einer kohärenten Geschichte in fließende Bilder der Zeit – und dies im Medium des Films, der ja selbst aus Einzelbildern von illusorischer Kohärenz besteht, gleichsam aus Sandkörnern in einer fließenden Bilderwelt. Dass Sand auch mit Sanduhren assoziiert ist, dass diese durch sein Rinnen den Fluss der Zeit sichtbar machen, ist bei der Betrachtung von Leaf's Sandbildern nicht auszublenden. Auch deren dominanter bräunlicher Grundton erinnert an Zeitlichkeit und Vergänglichkeit, an Verwelktes und Zerfallendes, an eine starke Vergilbung von Bildern.

#### 4. Ein Meta-(Trick-)Film Kōji Yamamuras: Zeit und Verwandlungen in *A Country Doctor* (Japan 2007)

Auch Kōji Yamamuras Trickfilm *A Country Doctor*, basierend auf Kafkas *Ein Landarzt*, nimmt den filmisch umgesetzten Text zum Anlass der reflexiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium – unter Akzentuierung der Aspekte von Zeitlichkeit, Verwandlung und Animation<sup>32</sup>. Kafkas Erzählung kommt einer Nutzung filmspezifischer Mittel entgegen – durch die Themen Tempo und Bewegung, durch wandelbare Figuren und plötzliche Wendungen; schon der Germanist Kentaro Kawashima hat diesem Sinn auf die Filmanimation Yamamuras als eine Umsetzung des Verwandlungsthemas im *Landarzt* hingewiesen<sup>33</sup>. Der

<sup>31</sup> Vgl. zu Leaf's *Metamorphosis of Mr. Samsa* u.a. Aylish Wood, *Re-Animating Space*, in «Animation», 1 (2006), 2, S. 133-152, <<https://www.academia.edu/3689279>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>32</sup> Der Film ist online zugänglich, <<https://www.youtube.com/watch?v=wFSpvn-OrfY4>>; ferner, <<https://www.openculture.com/2024/05/4-franz-kafka-animations.html>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>33</sup> «Yamamura probably chose this story because it contains many instances of metamorphosis that he could present visually through his animation», Kentaro Kawashima, *Metamorphosis as Origin – Kōji Yamamura's Short Animation, Franz Kafka's A Country Doctor*, in «Arts», 8 (2019), 2, <<https://doi.org/10.3390/arts8020054>> (letzter Zugang:

Zeichentrickfilm, im Original japanisch (*Inaka Isha*), entstand 2007. Auf dem *Ottawa International Animation Festival 2007* uraufgeführt, erhielt er verschiedene Auszeichnungen. Er erzählt in gut 20 Minuten Kafkas *Ein Landarzt* nach, in Bilder und Klänge übertragen und szenisch um diverse Einfälle Yamamuras (Skript, Inszenierung, Regie) ausgesponnen. In mit Untertiteln versehenen Fassungen, etwa der englischen, wird der japanische Sprechtext durch sein schriftliches Pendant ergänzt, die die eher dunklen Filmszenen hell überlagert.

Kafkas Text, nur geringfügig gekürzt, wird von im Film von wechselnden Stimmen in einer japanischen Übersetzung gesprochen, ja förmlich mit erheblichem Ausdruck rezitiert; dabei fällt der Landarztstimme, entsprechend der Doppelrolle der Arztfigur als Akteur und als Erzähler bei Kafka, der größte Anteil des Sprechtextes zu. Als Sprecher wirkten die Mitglieder eines Kyogen-Theaterensembles unter Leitung von Sensaku Shigeyama, ergänzt um die Stimme einer Frau. Die Filmmusik schuf Hitomi Shimizu; gespielt wurde sie von Instrumentalistinnen (Ondes Martinot und Violine); eine Gesangspartie – den Kinderchor – übernahm der *Froebel Boys' Chorus*<sup>34</sup>.

Inszeniert wird die (schon durch die Verwendung von Kafkas Erzähltext analog zur literarischen Vorlage verlaufende) Filmgeschichte in flackernden Bildern aus einem begrenzten Farbspektrum von Grau- und Brauntönen mit eher gedeckten weiteren Farbelementen. Yamamura nutzt die Möglichkeiten des Animationsfilms, um eine insgesamt wandelbare Welt mobiler und fluider Erscheinungen zu zeigen: Figuren und Schauplätze verformen sich, Räume und Gebäude wirken biegsam. Zentralfigur ist (wie bei Kafka) der von seiner eigenen Fahrt zu einem Patienten berichtende Landarzt, im Film charakterisiert durch einen großen (und besonders verformbaren), beweglichen Kopf und verformbare, oft ausgeprägt große Augen – erkennbar ein Kopf- und Augenmensch. Unruhig agiert er zunächst auf dem eigenen Anwesen, flankiert von einer überbeweglichen, manchmal wie durch den Raum schwebenden Rosa, konfrontiert mit dem dubiosen Kutscher, dem man buchstäblich nicht so recht ins Gesicht sehen kann, da dieses keine klaren stabilen Züge aufweist. Mit den übrigen Figuren verhält es sich aber ähnlich. Wiederholt erscheinen anderen Figuren als seine Doppelgänger: so der junge Patient (der dem Arzt ähnlichsieht; zunächst ist er allerdings deutlich jünger, zeitweilig scheinen sich Arzt und Patient dann ähnlicher

15. Januar 2026). Vor Yamamura hatte es in Japan keine Kafka-Textverfilmung gegeben. 2016 drehte dann Masao Adachi einen Film auf der Basis des «Hungerkünstlers».

<sup>34</sup> Die Arbeit am Film wurde in einem Meta-Film mit Yamamura und seinem Team dokumentiert. Vgl. die online-Präsentation von *Making of Franz Kafka's A Country Doctor*, <<https://www.youtube.com/watch?v=8XZYSEk9NT0>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

zu werden), aber auch der Kutscher und Rosa, deren Gesichtszüge der Arzt gelegentlich annimmt.

Die Figuren in Yamamuras Film agieren – und auch dies verbindet sie mit vielen Figurendarstellungen bei Kafka – theatralisch, wie Schauspieler, mit überbetonter Gestik, teils akrobatischen Körperhaltungen, manchmal wie clowneske und zugleich groteske Erscheinungen. Die Familie des Patienten wirkt gelegentlich insektenhaft und irritierend biegsam; Figurengruppen aus dem Dorf erinnern vage an Gemälde Magrittes mit sich wiederholenden Melonenträgern. Phantastisch-surreale Motive und Handlungselemente erweitern wiederholt das bei Kafka Beschriebene. Den Doktor begleiten zwei bewegliche teilanthropomorphe schwarze Figuren, die wie seine eigenen inneren Stimmen wirken, wie Abspaltungen seiner selbst. Sie haben im *Landarzt* kein Vorbild, wohl allerdings Verwandte in anderen Kafka-Texten (die Gehilfen K.s im *Schloss*, die beiden Bälle Blumfelds in Kafkas *Junggesellen*-Erzählung) und akzentuieren als verkörperte innere Stimmen, dass der Doktor eine instabile, gespaltene Figur ist.

Reden und Dialoge der Figuren nehmen sich künstlich im Sinne von kunstvoll, aber auch von stilisiert aus. Als Sprecher hat Yamamura eine Kyogen-Theatertruppe eingesetzt, die dem traditionellen Theater verpflichtete, selbst schon traditionsreiche Shigeyama-Truppe<sup>35</sup>. In ihrer Typenhaftigkeit wirken die von den Akteuren dargestellten Kyogen-Figuren überzeichnet, auch in ihren Verlautbarungen, die sich manchmal als eine Art Sprechgesang erscheinen. Das zugleich Humoristisch-Trickfilmhafte der gezeichneten Figuren und die Bedrohlichkeit ihrer Auftritte (auch die der so höflichen Familie des Patienten, auch die der so reizend singenden Kinder) entspricht den ambivalenten Situationen, die Kafka selbst schildert. Seine oft düstere und beklemmende Szenen haben vielfach zugleich eine komische Dimension, nicht nur in der Geschichte des Landarztes: Die Bälle, die den Junggesellen Blumfeld umspringen, sind bedrängend und doch auch Spielzeuge; Kafkas Helden wirken manches Mal wie groteske Akteure, manche Szenen erinnern an Slapsticks.

Künstlich (und dabei kunstvoll) wirkt auch die Szene mit den singenden Kindern, stimmlich performiert durch einen japanischen Knabenchor, visuell inszeniert durch eine Schar völlig gleich aussehender kleiner Trickfilmfiguren. Die schon bei Kafka angelegte Diskrepanz zwischen Kindergesang und bedrohlicher Botschaft, ja Drohung (der, dass der Art getötet werden könnte), wird durch die Kinderstimmen und

<sup>35</sup> Alle Stimmen werden von Mitgliedern der Shigeyama-Familie gesprochen, ausgenommen die von Rosa. Sensaku Shigeyama: Landarzt; Shime Shigeyama: Knecht; Shigeru Shigeyama und Douji Shigeyama: Innere Stimmen des Landarztes; Ippei Shigeyama: der Patient.

harmlos anmutenden Kinderbilder noch verstärkt. Neben artikulierten Wörtern und dieser Gesangeinlage hört man auch andere Geräusche, Murmeln, Quietschen, leise Schreie – und eine suggestive Musik, die wie die klangmalerische Darstellung allenfalls erahnbarer Ereignisse wirkt.

Yamamura inszeniert die Geschichte teils rasant schnell, teils wie verlangsamt, um dem Blick die Möglichkeit zu geben, tiefer in die Erscheinungen der Filmwelt einzudringen. Eine Übersicht über Handlungsräume und Handlungszeit ergibt sich nicht; manches ereignet sich wie übergangslos (technisch als Folge entsprechender Schnitte). Der Weg des Arztes zum Haus des Patienten nimmt bei Yamamura (ebenso wie bei Kafka) gar keine Zeit in Anspruch; wie durch Zauber ist der Doktor sofort am Ziel; der Ankunftszeitpunkt ist direkt an den des Aufbruchs geschnitten. Die Heimreise nimmt dagegen einige Zeit in Anspruch; ob sie mit dem Erreichen des Ziels endet, bleibt offen. Zwar zeigen die letzten Filmbilder zwei Schatten an einer geöffneten Tür, aber es ist nicht sicher, ob einer davon dem Doktor gehört<sup>36</sup>. Und wenn es so ist, wem gehört der andere? Ist der Doktor zum Schatten und zum Gefährten anderer Schattenwesen geworden?

Das Reisetempo des Doktors und die zurückgelegte Distanz sind insgesamt nicht zu ermessen; zu schnell zieht der Film den Blick durch die winterliche Kulisse, zu wenig Distanz und Ruhe wird ihm gegönnt. Dabei scheint die Landschaft eigentümlich animiert. Auf Steinen zeigen sich Gesichter; diese ähneln denen der zuvor im Patientenhaus gesehenen Dorfbewohner; geht die Reise an einem Friedhof mit Untoten vorbei, sind die Dorfbewohner Friedhofsbewohner, Gespenster? Auch aus Schneewehen schauen Augen dem Reisenden nach. Totes und Lebendiges sind in der insgesamt animierten Welt des Films nicht unterscheidbar. Vieles geht auch zu schnell; Schneeflocken und Nebelschwaden scheinen den Blick zu behindern; die Erscheinungen flackern, diffundieren, haben keine genauen Umrisse; das Schauen wird zum Irrgang.

Wie ein Motto ist ein Kafka-Zitat vor die Handlung gestellt, das nicht aus dem *Landarzt* stammt, sondern aus dem Korpus von Kafkas nachgelassenen Schriften. Die Passage lautet im Original: «Ich irre ab. Der wahre Weg geht über ein Dratseil [sic], das aber nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen als begangen zu werden»<sup>37</sup>. Als Schriftzug von Kafkas Hand läuft der Satz von rechts nach links über die Leinwand – eine weitere, bezogen auf die normalerweise mit Fixierung und Statik assoziierte Schrift besonders programmatische Animation. Und so erinnert die Schriftgestaltung des Trickfilms an die Schreibpraktiken Kafkas, die –

<sup>36</sup> Vgl. dazu Kawashima, *Metamorphosis as Origin*, a.a.O.

<sup>37</sup> KKAN II, S. 30.

wie u.a. Detlef Kremer herausgearbeitet hat – auf eine Mobilisierung von Schrift (von Schrift im Sinne von Geschriebenem, von Text und von schriftlicher Botschaft) abzielen, auf die Transformation von Zeichen und Zeichenfolgen zu fluiden Gebilden, die in ihrer Unbestimmtheit die geschriebenen Aussagen selbst flüssig erscheinen lassen<sup>38</sup>.

## 5. Rückblick

*A Country Doctor* ist – wie auf andere bildstilistische Weise schon Leaf's *Metamorphosis of Mr. Samsa* – vor allem ein Film über ein Reich der Schatten: als visuelle Nacherzählung einer nächtlich-traumhaften Geschichte, als Spiel schattenhafter Figuren und Bilder, als Meta-Film, als Film über doppelgängerische Erscheinungen und als Metafilm über den Film als Schattenkunst. Yamamuras Werk spielt insgesamt mit einer Optik, die an frühe Filme erinnert, an ihr Flackern, ihre Genese aus dem Dunkel, ihre überraschenden Verwandlungen von Szenen und Figuren, ihr Tempo – und vor allem an die von ihnen zugleich vorausgesetzte und über-spielte Fragmentierung dessen, was wir da scheinbar als etwas Kohärentes und Identisches sehen. *A Country Doctor* präsentiert sich – wiederum wie Leaf's *Mr. Samsa* – als Kafka-Appropriation, als Aneignung durch das eigene künstlerische Medium, dem der *Landarzt* dabei allerdings in hohem Maße entgegenkommt; als Verfilmung eines Kafkatextes setzen sich beide Trickfilme zugleich produktiv mit dem auseinander, was in Kafkas Schreibweise an Filmischem steckt. Mit Kafkas Texten verbindet Yamamuras Film ein oszillatorischer Doppeleffekt von absurder Komik und einer bis zum Horror gehenden Beklemmung. Auch Leaf's Inszenierung von *Die Verwandlung* gibt dem düsteren Geschehen zugleich eine verspielt-groteske Dimension; ihre zappelnden Figuren, Gregor Samsa voran, können teils auch komisch wirken.

Bei aller stilistischen Unähnlichkeit konvergieren die beiden Filme Leaf's und Yamamuras in der Metaphorisierung von Sinnlichem, Materiellem, Bewegungsweisen: Bei Leaf ist der Sand, fließend, metamorphisch, instabil, der eigentliche Akteur des gefilmten Geschehens, und er erscheint als Metapher einer entsprechend wandelbaren Welt. Sand besteht aus kleinen Partikeln, die zusammengeschaut Formen ergeben, ja selbst Szenen und Geschichten. An dem, was wir sehen, hat produktionsseits der Zufall einen gewissen Anteil; an dem, was wir aus Gesehenem herausinterpretieren, unsere Neigung, Fließendes als Geform-

<sup>38</sup> Vgl. Kremer, *Kafka. Erotik des Schreibens*, a.a.O., Abschnitt *Schrift als Bewegung*, S. 153-156.

tes zu decodieren. Bei Yamamura ist das bewegliche, schlingernde, sich verformende Seil (das als Motiv in Kafkas *Landarzt* gar nicht auftaucht) eine solche Kernmetapher. Kafkas Notiz über ein über dem Boden hängendes, Stolpern provozierendes Seil wird in die Bildersprache des Zeichentrickfilms überführt; das schaukelnde, baumelnde, ausgefranste, nicht gerade gespannte Seil verweist auf eine nicht-geradlinige Handlung, auf die nicht-geradlinigen Wege des Protagonisten und des Gangs der Erzählung, auf das Stolpern des Protagonisten und unser Stolpern bei der Lektüre. Mit Seilen kann man den Mond einfangen, sie sind aber auch Mittel des (Sich-)Erhängens. Im Bild des lockeren, beweglichen Seils konkretisiert sich insbesondere das Konzept einer verformbaren, animierten Linie – und damit ein Grundprinzip des Zeichentrickfilms.

Zentrale Motive des *Country Doctor*-Films verweisen sinnbildlich auf Zeit und Zeitlichkeit, so der erwähnte Mond (als Himmelserscheinung, deren Auftritte in Phasen den Tages- und Jahresverlauf gliedern), der Schädel (in den sich der Mond verwandelt oder als der er sich entpuppt) – und wiederum auch das Seil, dessen ungerade Gestalt wie eine Variation über den geraden Zeitstrahl erscheint, der lineare chronologische Verläufe prägnant zu symbolisieren pflegt. Man könnte das Seil auch als Sinnbild kausaler Verknüpfungen verstehen, dessen organisierende und strukturierende Wirkung sich aber verliert, wenn es sich verwirrt und verknäuel. Der Verlauf der Filmhandlung lässt die Chronologie der erzählten Ereignisse als ebenso vieldeutig und verwirrend erscheinen wie in Kafkas Erzählung; entsprechend unklar stellen sich Bedingungsverhältnisse, Figurenintentionen und Deutungsoptionen dar. Am Zusammenspiel von verstörender Verunsicherung und latent komischer Verfremdung haben – wie die Beispiele Leaf und Yamamuras zeigen – auch die klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten des Trickfilms Anteil: die Stimmen, das unartikulierte *gobbledy-gook*, der künstliche Sprechduktus des Kyogen-Theaters, die Sound-Effekte.

Kafka'scher Texte bieten Trickfilmen Anlässe zur Selbstreflexion – wobei diese dann zugleich die ihnen zugrundeliegenden Texte in ihrer Thematik und ihrem Stil beleuchten. Erinnerung sei (als an ein weiteres Beispiel) an die trickfilmische Episode in Orson Welles' *Process*-Verfilmung (*The Trial*, 1962), deren Bilder von der Erzählstimme des Regisseurs unterlegt sind. Dieser trägt knapp drei Minuten lang die Türhütergeschichte vor und kommentiert sie kurz. Für den Trickfilm wurde die von Claire Parker und Alexander Alexeieff entwickelte *pinscreen*-Technik eingesetzt. Zum Film-Verlauf sequenziert werden dabei abfotografierte Einzelbilder: die aufeinander folgenden Zustände einer mit Nadeln (*pins*) dicht besteckten Fläche, auf der das jeweilige Arrangement der schwarzen und hellen Nadelköpfe Bilder ergibt. Diese Bilder verwandten sich durch

das Umstecken der Nadeln verwandeln und erzählen in der filmischen Zusammenschau eine Geschichte (hier die des Mannes vom Lande). Die Mühsal der Bilderproduktion durch Parker und Alexeieff und die Mühsal des Entzifferns der komplexen, schwer in ihren Einzelheiten erkennbaren Bilder durch das Filmpublikum verweisen dabei auf die Mühsal der Interpretation, mit der die Türhüter-Geschichte selbst ihre Leserschaft (und im Roman den Zuhörer K.) konfrontiert. Was Welles' Sprechstimme sagt, ist zwar klar vernehmbar, macht aber eben darum die Änigmatik der verlesenen Geschichte noch deutlicher, flankiert durch die ungewöhnliche Trickfilmtechnik. Das Physische und sinnlich Wahrnehmbare hat auch bei diesem Trickfilm eine metaphorische Dimension, die die Kafka-Interpretation des gesamten Films mitbestimmt.

# Wie ein Gladiator nach dem Kampf. Kafkas müde und erschöpfte Helden

Burkhardt Wolf

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.08

Kämpfer von vormals legendärer oder sogar göttlicher Gestalt haben in Kafkas Schreiben an Format verloren: Sie sind geschrumpft auf die Größe moderner Amtswesen. «Sein Ermatten ist das des Gladiators nach dem Kampf, seine Arbeit war das Weißtünchen eines Winkels in einer Beamtenstube», schreibt Kafka am 24. November 1917<sup>1</sup>. Diese kurze Notiz fällt in eine Zeit, da er an dauernder Schlaflosigkeit litt, welche er einmal, nach einer geräuschvollen «Mäusenacht», als «Grauen der Welt» erlebte<sup>2</sup>, und da er, nach zwei Lungenblutstürzen im August desselben Jahres, ohnehin chronisch müde war. Seine Krankheit bescherte ihm zwar die Freistellung vom Militär, nicht aber die erhoffte Frühpensionierung durch die Prager Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt (AUVA). Damit weiterhin zum Dienst verdammt, mag sich Kafka als einen ermatteten Gladiator gesehen haben: als einen, wie bereits zu römischen Zeiten, im Grunde wohlversorgten, doch gelegentlich bis zum Äußersten geforderten Kämpfer, selbst wenn dieses Äußerste nurmehr in einer vermeintlichen Nichtigkeit bestehen sollte.

Die Metamorphose antiker Helden der Tat in moderne Gladiatoren der Beamtenstube beschränkt sich, blickt man auf Kafkas Texte, nicht auf biographische Bezüge. Bereits im Februar 1917 hatte er seine Erzählung vom «neuen Advokaten, den Dr. Bucephalos»<sup>3</sup>, verfasst, in der von einem Paragrafenghengst berichtet wird, in den sich – ohne Aufhebens – Alexanders des Großen legendäres Schlachtross verwandelt habe. An die Stelle imposanter Schlachten ist mithin der kleinliche Papierkrieg getreten, an die Stelle der heroischen Aktion (ganz wie es die Wortgeschichte des lat. *acta* nahelegt) die bürokratische Akte. Dabei scheint diesen Text weniger Kafkas persönliche Lage motiviert zu haben als die Verlagerung moderner Kriegstaktiken vom sichtbaren Schlachtfeld zu amtlicher Kommunikation. Denn zum Gemeinplatz geworden war bis

<sup>1</sup> Franz Kafka, «Oktavheft G», in KKAN II, S. 29-78: 51.

<sup>2</sup> Brief an Felix Weltsch, Mitte November 1917, in Brod 1958, S. 197-199: 197 f.

<sup>3</sup> Franz Kafka, «Oktavheft B», in KKAN I, S. 304-384: 326.

zum Jahre 1917 Alfred von Schlieffens Diktum, «der moderne Alexander» agiere vom Büro aus, und zwar über Akten- und Fernsprechverkehr<sup>4</sup>.

Wenn sich der «militärische Herrschaftsträger», wie es Max Weber formulierte, vom «bürgerlichen Verwaltungsbeamten» nicht mehr unterschied, wenn «das moderne Massenheer [...] ein bürokratisches Heer» geworden und irgendein Vertreter des «Beamtentums» in die Rolle des «homerischen Helden» geschlüpft war, bewährte sich Heroismus fortan im Format der Mediokrität<sup>5</sup>. So ist es möglich, dass sogar der homerische Meeresherr bei Kafka wie selbstverständlich als staubtrockener Bürokrat auftritt. «Poseidon saß an seinem Arbeitstisch und rechnete. Die Verwaltung aller Gewässer gab ihm unendliche Arbeit», heißt es in einem kurzen Erzähltext von 1920<sup>6</sup>. Nicht nur, dass Kafkas Schreiben, wie wohl am deutlichsten in den Romanen, die moderne Beamtenwelt samt ihrer Aktenarbeit immerzu ins Sakrale oder Numinose entrückt. Worauf Poseidons unermüdliche, «bis zum Weltuntergang»<sup>7</sup> pflichtbewusst erledigte Verwaltungsarbeit verweist, welche das Grundlose oder Unergründliche der Weltmeere weniger durch waghalsige Erfahrung als durch penible Gründlichkeit erschöpfen will, ist vielleicht nicht so sehr die Max Weber'sche «Entzauberung der Welt» als vielmehr «die Bürokratisierung des Himmels»<sup>8</sup>. Und ihretwegen zeigt sich die Götterwelt bei Kafka kaum jemals anders als im Zustand der Ermattung.

Wie in Kafkas «vier Sagen» von Prometheus, in denen man zuletzt «des grundlos Gewordenen müde»<sup>9</sup> wird, erweist sich die Wirkkraft der Müdigkeit also sogar in den allerhöchsten Seinsbezirken. Das sinn- und endlose Bemühen der sagenhaften Gestalten mündet zuletzt in Erschöpfung – und lässt erst auf diesem Wege die Götter- und Mythenwelt zu ihrem Ende kommen. Man mag in Kafkas Gladiator ein Selbstbildnis sehen, in Poseidon ein Porträt seines (ihm in der AUVA unmittelbar) Vorgesetzten Eugen Pfohl und in Bucephalos den Typus des 'bürgerlichen Verwaltungsbeamten'. Allemal verkörpern diese Figuren einen zum Mittelmaß geschrumpften Heroismus, dessen Anstrengung und Ermüdung aber durchaus mythische Ausmaße annehmen kann – und dessen Kampf erst in einer tiefgreifenden, gründlichen Erschöpfung an

<sup>4</sup> Alfred von Schlieffen, *Der Krieg in der Gegenwart*, in ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin 1913, S. 11-22: 15.

<sup>5</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, hrsg. v. Johannes Winkelmann, 5. rev. Aufl., Mohr, Tübingen 1980, S. 825.

<sup>6</sup> Franz Kafka, «Konvolut 1920», in KKAN II, S. 223-362: 300.

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 302.

<sup>8</sup> Joseph Vogl, *Vorwort*, in *Kafka-Brevier* hrsg. v. Joseph Vogl, Reclam, Stuttgart 1995, S. 9-19: 15.

<sup>9</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 70.

sein Ziel gelangt. Doch entscheidend ist dieses 'Ermatten' wohlgemerkt nicht nur *in*, sondern ebenso *für* Kafkas Schreiben selbst.

## 1. Zwischen Acedia und Ästhetik

Das Miteinander oder Gegeneinander von Müdigkeit und Schreiben war Thema, seitdem es Dichtungstheorien gibt. Dass Kafka eine Episode wie die nächtliche Mäuseplage derart zusetzen konnte, erklärte er sich zwar durch seine «Neurasthenie»<sup>10</sup> – und folgte damit nur der um 1900 populären Diagnose, die allgemeine geistig-körperliche Erschöpfung mit übermäßig nervöser Reizbarkeit zu einem Syndrom verband. Doch war er ganz offensichtlich über die ältere medizinische Deutung von Müdigkeit im Bilde, etwa über Galen, der die seit der Antike maßgebliche humoralpathologische Beschreibung von Mattigkeit formuliert (und in diesem Zusammenhang, als praktischer Arzt, auch immer wieder die Konstitution römischer Gladiatoren untersucht) hatte. Galen zufolge verweisen Lethargie, Schwäche und Antriebslosigkeit auf eine Verdickung des Bluts und dessen verlangsamten Fluss. Mattigkeit versteht er mithin als Zeichen der Melancholie<sup>11</sup>. Doch war bereits in der Antike (bei Theophrast oder in den pseudoaristotelischen *Problemata*), dann vor allem aber in der Renaissance (etwa bei Marsilio Ficino) die 'schwarze Galle' nicht nur mit Schwermut, Grübeleien oder auch zwanghafter Rechnerei assoziiert worden, sondern ebenso mit außergewöhnlicher Schöpferkraft<sup>12</sup>. Vor diesem Hintergrund assoziiert eine Notiz Kafkas, die im Umkreis des Poseidon-Texts entstanden ist, ihn selbst mit dem amtsmäßig gewordenen Meeresherrn: «Er saß über seinen Rechnungen. Große Kolonnen. Manchmal wandte er sich von ihnen ab und legte das Gesicht in die Hand. Was ergab sich aus den Rechnungen? Trübe, trübe Rechnung»<sup>13</sup>. Diese Szene des Trübsinns mag man mit Poseidon, ebenso aber mit der Melancholie des Amtsmannes und Schriftstellers Kafka in Verbindung bringen. Das Unergründliche, das Leben, versuchte er nämlich, wie er über sich selbst schrieb, in Rechnungen und Schreibeinheiten auszuschöpfen, und dies

<sup>10</sup> 2. Mai 1913, in KKAT, S. 557-559: 557.

<sup>11</sup> Vgl. etwa Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, August Verlag, Berlin 2011, S. 66-71.

<sup>12</sup> Vgl. etwa Raymond Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 485-490, *passim*; Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1997, S. 196-210.

<sup>13</sup> Franz Kafka, «Oktavheft E», in KKAN I, S. 400-418: 408.

ganz vergeblich, weil das Lebendige mitsamt seiner Kräfte «sich nicht ausrechnen»<sup>14</sup> lässt.

Schrieb Kafka 1921 an seine Schwester Ottla, er sei, statt an seiner Literatur zu arbeiten, «zu müde oder zu faul oder nur zu schwer, das ist ja kaum zu unterscheiden»<sup>15</sup>, rekurrierte er damit nicht mehr auf das Krankheitsbild der Neurasthenie, Melancholie oder Hypochondrie, sondern auf den Befund der Acedia: jenen Zustand der Faulheit und Trägheit des Herzens, der Schläfrigkeit und Sorglosigkeit gerade in geistigen und geistlichen Dingen, um den im Mittelalter weniger Mediziner als vielmehr Theologen Sorge trugen<sup>16</sup>. Die Acedia galt ihnen als Ausdruck und Folge dessen, dass der postlapsarische Mensch die – körperliche wie geistige – Arbeit nur mehr als Mühe, Anstrengung oder sogar Strafe empfinden konnte. Deshalb ließen sich, wie Evagrius Ponticus im 4. Jahrhundert schrieb, auch und gerade Mönche von der Acedia erfassen, durch einen Mittagsdämon aus der Zelle locken und damit von ihren spirituellen Pflichten ablenken. Was dagegen alleine helfen konnte, war die umso entschiedeneren Rückkehr zu den strengen Pflichten von Gebet, Lesen und Meditation – die die Mönche jedoch erschöpfen und somit wieder der Gefahr der ‘Mönchskrankheit’ aussetzen mussten<sup>17</sup>. Genau dieser Zirkel betraf letztlich auch Kafkas Schreiben, das ihn aus der Trägheit reißen sollte, um ihm dieser, infolge seiner Anstrengung, zugleich wieder auszuliefern.

Mit Blick auf «die verschiedenen Müdigkeiten» der Melancholie, der Acedia oder Neurasthenie kann man, wie Peter Handke festgestellt hat, gut und gerne von «unterschiedlichen Weltbildern» sprechen – und damit auch von unterschiedlichen Verhältnisbestimmungen zwischen Erschöpfung und Schöpferkraft<sup>18</sup>. Dass Kreativität durch Müdigkeit nicht unbedingt ausgeschlossen, sondern womöglich sogar befördert wird (wie es ja bereits die Melancholie-Lehre vage implizierte), legte dann spätestens die Ästhetik des 18. Jahrhunderts nahe<sup>19</sup>. Nachdem Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750) die ‘unteren Erkenntnisvermögen’ (wie Empfindung, Gefühl, Phantasie, Gedächtnis oder Dichtkunst) und die ‘sinnliche Verwirrung’ anstelle der Ratio und intelligiblen Klarheit

<sup>14</sup> Franz Kafka, *Der «Brief an den Vater»*, in KKAN II, S. 143-217: 147.

<sup>15</sup> Brief Nr. 96, April 1921, in Franz Kafka, *Briefe an Ottla und die Familie*, hrsg. v. Hartmut Binder – Klaus Wagenbach, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1974, S. 117-121: 118.

<sup>16</sup> Vgl. Anna Katharina Schaffner, *Exhaustion. A History*, Columbia University Press, New York 2016, S. 31.

<sup>17</sup> Vgl. *ebd.*, S. 35 f.

<sup>18</sup> Peter Handke, *Versuch über die Müdigkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2012, S. 14.

<sup>19</sup> Vgl. Antonia Eder, *Müdigkeit. Allzumenschliches in Anthropologie, Philosophie und Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, in «Body Politics», 10 (2022), 14, S. 148-170: 157-162.

zur Grundlage der Dichtung erklärt hatte<sup>20</sup>, wurde von Rousseau oder Schleiermacher bis hin zu Nietzsche oder dem Psychoanalytiker Herbert Silberer die Müdigkeit als ein Dämmerzustand von Aufmerksamkeit und Wachbewusstseins erkannt, der den unteren Erkenntnisvermögen, der ungewollten Vorstellungen und Bildern, zudem unerwarteten Gedanken oder auch dem Unbewussten Raum verschafft – und damit der Kunst ein neues Feld eröffnet<sup>21</sup>.

Kafka schloss hier auf doppelte Weise an: Zunächst verfasste er, anlässlich von Max Brods 1906 erschienenem Aufsatz *Zur Ästhetik*, seine erste literaturtheoretische Schrift, deren Anfang lautet: «Man darf nicht sagen: Nur die neue Vorstellung erweckt ästhetische Freude, sondern jede Vorstellung, die nicht in die Sphäre des Willens fällt»<sup>22</sup>. Grundlage dieses Einspruchs gegen seinen Freund war für Kafka die «allgemeine physiologische nicht nur ästhetische Thatsache» der «Ermüdung»<sup>23</sup>. Denn unter ihren Vorzeichen würden auch jene Vorstellungen, die nicht schlechthin 'neu' sind, der Willenssphäre entzogen und seien somit triftig für die «ästhetische Apperception»<sup>24</sup>. «Das Unsichere bleibt der Begriff 'Apperception'»<sup>25</sup>, schloss Kafka, dem bereits zu seiner Schulzeit Johann Friedrich Herbarts älteres Apperzeptionskonzept beigebracht worden war: eine Wahrnehmungsweise, die alle disparaten Sinneseindrücke synthetisiert, sie den Erkenntnisvermögen subsumiert, damit an ihrem richtigen Ort platziert und so zuletzt ein stabiles und stetiges Seelenleben garantiert<sup>26</sup>. Diesem starren Bild des Denkens setzte Kafka *zum einen* die «ästhetische Apperception» entgegen, für die gelte, «daß eigentlich alles neu ist, denn da alle Gegenstände in immer wechselnder Zeit und Beleuchtung stehn und wir Zuschauer nicht anders, so müssen

<sup>20</sup> Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750/58)*, hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1988<sup>2</sup>, S. 5, 7, 25.

<sup>21</sup> Vgl. etwa Antonia Eder, *Luxus des Lassens: Müdigkeit als Auszeit in Philosophie und Literatur (vom französischen Materialismus über Rousseau und Musil bis zur Gegenwart)*, in *Auszeiten. Temporale Ökonomien des Luxus in Literatur und Kultur der Moderne*, hrsg. v. Christine Weder – Ruth Signer – Peter Wittemann, De Gruyter, Berlin 2022, S. 267-288: 276-282.

<sup>22</sup> Franz Kafka, *Konvolut «Man darf nicht sagen...»*, in KKAN I, S. 9-11: 9.

<sup>23</sup> *Ebd.*

<sup>24</sup> *Ebd.*

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 10.

<sup>26</sup> Kafka arbeitete als Schüler wohl mit Gustav Adolf Lindners *Lehrbuch der empirischen Psychologie als inductiver Wissenschaft. Für den Gebrauch an höheren Lehranstalten und zum Selbstunterricht* (in der Auflage von 1900). Vgl. hierzu Caroline Duttlinger, *Franz Kafka: Ablenkung, Wachsamkeit, Paranoia*, in «Neue Rundschau», 135 (2024), 1, S. 47-88: 50 f.

wir ihnen immer an einem andern Orte begegnen»<sup>27</sup>; *zum anderen* den Zustand der Müdigkeit und jene Momente des Halbschlafs oder Erwachens, in denen die Ordnung der Dinge auf dem Spiel oder zumindest in Zweifel steht<sup>28</sup>.

Kafka, der psychologisch geschult, etwa mit Franz Brentanos 'deskriptiver Psychologie' vertraut war, umschrieb bereits hier intuitiv das, was der Brentano-Schüler Edmund Husserl später, nämlich in seinen *Cartesischen Meditationen*, als «Synthesis passiver Erfahrung» kategorisieren sollte: als jene «vorgebende Passivität» und immer wieder nötige «Urstiftung», die aller Gegenständlichkeit und Umwelt und somit auch allen erkenntnis- oder gesellschaftsstiftenden «Ich-Akte[n]» der aktiven Synthese zugrunde liegt<sup>29</sup>. Zugleich arbeitete Kafka, mit der Annäherung von Ästhetik und Müdigkeit, auch seinem eigenen Schreiben vor: Die monastische Pflichtübung der Meditation, die vormals der Vertreibung der Acedia und ihrer Mittagsdämonen dienen sollte, widmete er seit 1907 (in mehreren kleinen Denkbildern) zu einer freien Übung um, bei der sich der ästhetische Zustand der Müdigkeit einstellen und dann im «Geschriebenen» aufzeichnen sollte<sup>30</sup>. Diese «Halbschlafbilder»<sup>31</sup>, an denen Kafka bis 1912 weiterschrieb, um sie dann unter dem Titel *Betrachtung* in einem einzigen Band zu publizieren, drehen sich um die un stetigen Wahrnehmungen eines desorientierten Ichs und deren passive Synthesis<sup>32</sup> sowie um eine Somnolenz, für die es «keine Tages- und keine Nachtzeit» gibt<sup>33</sup>. Diesen Dämmerzustand, in dem der Traum als

<sup>27</sup> Kafka, *Konvolut «Man darf nicht sagen...»*, a.a.O., S. 10.

<sup>28</sup> Explizit ist die folgende, letztlich gestrichene Passage aus dem *Process*: «Jemand sagte mir, ich kann mich nicht mehr erinnern, wer es gewesen ist, dass es doch sonderbar sei, dass man, wenn man früh aufwacht, wenigstens im allgemeinen alles unverrückt an der gleichen Stelle findet, wie es am Abend gewesen ist. Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen und es gehört wie jener Mann ganz richtig sagte eine unendliche Geistesgegenwart oder besser Schlagfertigkeit dazu, um mit dem Augenöffnen alles, was da ist, gewissermassen an der gleichen Stelle zu fassen, an der man es am Abend losgelassen hat. Darum sei auch der Augenblick des Erwachens der riskanteste Augenblick im Tag, sei er einmal überstanden, ohne dass man irgendwohin von seinem Platze fortgezogen wurde, so könne man den ganzen Tag über getrost sein», KKAP App, S. 168.

<sup>29</sup> Edmund Husserl, *Cartesische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie* (1931), hrsg. v. Elisabeth Ströker, Meiner, Hamburg 2012, S. 78-80.

<sup>30</sup> 1912 erklärte Kafka in einem Brief an Felice Bauer, «daß jede Ermüdung sich in dem Geschriebenen viel besser und klarer aufzeichnet, als das, was man eigentlich aufschreiben wollte», in Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hrsg. v. Erich Heller – Jürgen Born, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1976, S. 65-68: 67.

<sup>31</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005, S. 316.

<sup>32</sup> Vgl. Franz Kafka, *Kinder auf der Landstraße*, in KKAD, S. 9-14: 9.

<sup>33</sup> *Ebd.*, S. 11.

eine Art «Wächter der der Schlaflosigkeit» wirkt<sup>34</sup>, verstand Kafka nicht bloß als ästhetisches Programm<sup>35</sup>. Sich selbst sah er, wie es noch 1920 in einer Notiz und in einem Brief heißt, als «Wächter»<sup>36</sup>, dessen Amt und «Im-Dienst-Sein»<sup>37</sup> einer Gesellschaft und Epoche allumgreifender Ermüdung gilt.

## 2. Arbeit und Ermüdung

Walter Benjamin hat während der Arbeit an seinem Kafka-Aufsatz notiert, «Müdigkeit» sei bei diesem Autor «ein Hinweis auf das Verbrauchte der Welt. Aber auch auf ihre Versumpfteit»<sup>38</sup>. Mit Blick auf Kafkas Epoche mag man diese Verbraucht- und Versumpfteit vielleicht nicht gleich der ganzen Welt attestieren, wohl aber den westlichen Gesellschaften um 1900 oder vielmehr der Semantik ihrer Selbstbeschreibung. Diese wurzelte in einem neuen Paradigma der Arbeit und Leistung, das sich nicht mehr, wie noch im späteren 19. Jahrhundert, am Theorem einer allgemeinen Energetik und dem einer universellen Umwandlung oder Übertragung von Kraft orientieren konnte. Vor dem Hintergrund des Zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik, der eine systemisch unausweichliche Entropie in Aussicht stellt, war man, v.a. in der konkreten Perspektive der Arbeitswissenschaften, an die Leistungsgrenze des *Human Motor* gestoßen: auf die Fatigue, die Ermüdung oder Erschöpfung (als einer akkumulierten, nicht mehr kompensierbaren Ermüdung). George M. Beard prägte in diesem Zuge, aus neurologischer Sicht, den von Kafka gelegentlich gebrauchten Begriff der Neurasthenie, für welche er die Einführung der Dampfmaschine, der Presse, des Telegrafens oder auch weiblicher Berufstätigkeit verantwortlich machte. Psychologen wie Charles Ferré erkannten in der neurasthenischen Erschöpfung eine durch intellektuelle Arbeit und den dauernden Überlebenskampf bedingte chronische Fatigue, die den Willen lähmt und dadurch eine

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *L'Éprouvé* (1992), dt. Übers. v. Erika Tophoven, *Erschöpft*, in Samuel Beckett, *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk...*, *Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, S. 49-101: 96. Vgl. auch Howard Caygill, *Kafka. In Light of the Accident*, Bloomsbury Academic, London et al. 2017, S. 36-45.

<sup>35</sup> Zu den unterschiedlichen Positionierungen von Kafkas Schreiben gegenüber der Schlaflosigkeit vgl. Caroline Duttlinger, *Schlaflosigkeit. Kafkas Schloss zwischen Müdigkeit und Wachen*, in «Schloss»-Topographien. *Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, hrsg. v. Malte Kleinwort – Joseph Vogl, transcript, Bielefeld 2013, S. 219-243: 221-223.

<sup>36</sup> Franz Kafka, «Konvolut 1920», in KKAN II, S. 223-362: 261.

<sup>37</sup> Brief an Milena Jesenská, 26. August 1920, in M, S. 226-230: 229.

<sup>38</sup> Walter Benjamin, *Ms 220*, in ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, S. 1215.

Abwärtsspirale initiiert, was wiederum etliche Kulturdiagnostiker eine allgemeine *décadence* befürchten ließ<sup>39</sup>.

Um weniger spekulative Befunde bemühte sich unterdessen die experimentelle Ermüdungsforschung, an deren Spitze der Turiner Physiologe Angelo Mosso stand. Die 'Ermüdung' (welche später Ernst Kraepelin vom subjektiven Zustand der 'Müdigkeit' unterschied) begriff Mosso – wie in seiner Studie *La Fatica* (1891) deutlich wird – nicht mehr nur als Kehrseite oder Negativ von Arbeit, sondern als eigenständiges psycho-physiologisches Phänomen, für das er ein eigenes «Gesetz der Erschöpfung» aufzustellen versuchte<sup>40</sup>. Mit Hilfe des «Ergographen», den er auf Grundlage von Helmholtz' (zur Messung der Muskelkraft eingesetzten) 'Myographen' entwickelt hatte, zeichnete er eine für jeden Probanden charakteristische «Ermüdungs-Kurve», ein Persönlichkeitsprofil der Ermüdbarkeit, das sich bei jeder Anstrengung zur Geltung bringen sollte<sup>41</sup>. Schon weil er Müdigkeit nicht mehr als bloßen Mangel verstehen wollte, versuchte sie Mosso als Positivität nachzuweisen: in Form von Giftstoffen oder einer Art *phármakon*, das den Körper vergiftet, aber auch vor seiner völligen Erschöpfung schützt<sup>42</sup>. Tayloristen wie Gilbreth veranlasste Mossos Annahme prompt zu dem Schluss, gerade andauernd «schwere Arbeit» produziere, zum Wohl der Arbeiter oder vielmehr ihrer Leistungsfähigkeit, eigene «Gegenermüdungsgifte»<sup>43</sup>.

Spätestens Mitte der 1920er Jahre nahm indes die Kritik an Mossos methodischen Voraussetzungen derart überhand, dass das Paradigma der Ermüdungsforschung an sein Ende kam<sup>44</sup>. Was Kafka an dieser wissenschaftsgeschichtlich so kurzen wie kuriosen Episode interessieren konnte, war zweierlei: *einerseits* (und als Schriftsteller) die individuelle neuromuskuläre Kopplung von Körper und Geist, die Mosso und seine Studenten dadurch nachgewiesen sahen, dass die persönlichen 'Ermüdungskurven' intellektueller, künstlerischer oder 'genialischer' Arbeit mit

<sup>39</sup> Vgl. Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990, S. 133, 155, 163. Zum allgemeinen kulturhistorischen Kontext vgl. Wolfgang Martynkewicz, *Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne*, Aufbau, Berlin 2013, S. 71-75, 108-126.

<sup>40</sup> Vgl. Angelo Mosso, *La Fatica* (1891), dt. Übers. *Die Ermüdung*, Hirzel, Leipzig 1892, S. 150-177. Zum Kontext vgl. auch Philipp Felsch, *Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert*, Wallstein, Göttingen 2007, S. 112, *passim*.

<sup>41</sup> Mosso, *Die Ermüdung*, a.a.O., S. 90 f.

<sup>42</sup> Vgl. *ebd.*, S. 218.

<sup>43</sup> Frank B. Gilbreth, *Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman* (1911), freie deutsche Bearbeitung v. Dr. Colin Ross, *Bewegungsstudien. Vorschläge zur Steigerung der Leistungsfähigkeit des Arbeiters*, Springer, Berlin 1921, S. 14.

<sup>44</sup> Zur vernichtenden Selbstkritik des Wiener Ermüdungsforschers Arnold Durig im Jahre 1927 vgl. Felsch, *Laborlandschaften*, a.a.O., S. 125 f.

denen rein physischer Anstrengung identisch waren<sup>45</sup>; *andererseits* (und in seiner Stellung als Berufsbeamter) die Auswirkung der Ermüdungsforschung auf die Organisation der Arbeitswelt, etwa die konkrete Umsetzung von Gilbreths Hypothese, automatisierte Arbeitsvorgänge seien weniger ermüdend als bewusst vollzogene, zudem die arbeitsrechtlichen Anpassungen der Arbeitszeit und der Ergonomik am Arbeitsplatz und natürlich die versicherungsrechtlichen Konsequenzen, die die AUVA umsetzen musste. Vor eben diesem Hintergrund verfasste Kafka mit seinen Erzähltexten immer wieder fiktionale Fallgeschichten, Protokolle oder Berichte arbeitswissenschaftlich relevanter Ermüdung.

Im *Verschollenen* etwa schildert Theresa den tödlichen Arbeitsunfall ihrer Mutter, welchen sie als Kind miterlebt hatte: Als verarmte Einwanderin aus Pommern hungernd, frierend und obdachlos auf dauernder Arbeitssuche, war die Mutter nach einer durchwachten Nacht «totmüde»<sup>46</sup> auf ein Baugerüst gestiegen, abgestürzt und zuletzt von einem gelockerten Brett erschlagen worden. Indem der Bericht Therasas ihre eigene kindliche Perspektive übernimmt, wirkt er nicht nur empathisch, sondern auch konkretistisch, so dass er weniger explikativen als konstatierenden und damit wieder sachlichen Charakter trägt. Er fordert verschiedenste Fragen und Deutungen geradezu heraus: Waren für den Unfall mangelnde Schutzvorkehrungen, etwa eine unzureichende Absicherung der Baustelle verantwortlich? Oder das grob fahrlässige, womöglich absichtliche Verhalten der Mutter? Oder eher ihre Unachtsamkeit und Müdigkeit? Wenn ja, war ihre Ermüdung dann die bloße Nebenfolge einer 'niederen' und improvisierenden Aushilfsarbeit, dem Gegenstück zur im tayloristischen Sinne modernisierten, weil automatisierten Arbeit (die das 'Amerika' des *Verschollenen* bereits allenthalben kennzeichnet)? War sie, wie es Beard behauptet hatte, einfach eine unvermeidliche Folge von Frauenarbeit, von industrieller, Verkehrs- und Kommunikationstechnologie? Oder musste man, wie Weber gegen die Ermüdungsforschung geltend gemacht hatte, nicht vielmehr soziale Faktoren, v.a. den (wie es Walter Cannon 1914 erstmals nannte) «Stress» berücksichtigen, dem Arme und Einwanderer ausgesetzt waren?

Derlei Fragen zu beantworten, war Aufgabe von Kafkas Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt<sup>47</sup>. Diese hatte nämlich nach Abklärung etwaiger

<sup>45</sup> Vgl. Mosso, *Die Ermüdung*, a.a.O., S. 96, 102, 226 f.

<sup>46</sup> KKAV, S. 197.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Kafkas für die AUVA verfassten Aufsatz zum *Umfang der Versicherungspflicht der Baugewerbe und der baulichen Nebengewerbe*, der die aktuelle Rechtsprechung zusammenfasst, für die Anstalt die damit verbliebenen Interpretationsspielräume absteckt und allgemein ihre Möglichkeiten zur Vermittlung zwischen den Parteiungen der Arbeiter und Unternehmer eruiert, in KKA, S. 107-138.

haftungsrechtlichen Fragen (z.B. die nach zureichendem Bauschutz) auch den Faktor menschlichen Versagens (wie Absicht, Fahrlässigkeit oder eben Müdigkeit) zu untersuchen, ehe sie (statt sich mit dem bloßen Zufall oder einem angeblichen Schicksal zu begnügen) die statistische Wahrscheinlichkeit eines Arbeitsunfalls bestimmen<sup>48</sup> und zu guter Letzt eine angemessene Versorgungsleistung festlegen konnte. Nicht nur die AUVA, allgemein die Anstalten der Sozialversicherung, d.h. der Unfall-, Kranken- und Rentenassekuranz waren bis zur Jahrhundertwende zu maßgeblichen Institutionen des Wohlfahrts- oder Vorsorge-Staats geworden, die menschliche Beziehungen, soziales Handeln und individuelle Normen nicht minder prägen sollten als die klassischen Ordnungsinstanzen Staat oder Nation, Recht oder Familie. Und von eben dieser neuen Verfassung des Sozialen hatte nicht nur Kafkas tagtäglicher Anstaltsdienst auszugehen, sondern ebenso seine 'Wacht' und sein 'Im-Dienst-Sein' als literarischer Autor: Dass und inwiefern Institutionen (auch, aber nicht nur in der Gestalt von Behörden, Anstalten oder Ämtern) den Werdegang und Lebenslauf von Individuen oder literarischen Helden nicht nur begleiten oder kreuzen, sondern ihn skandieren, blockieren, befördern oder überhaupt einrichten und bedingen – das ist das Leitthema von Kafkas Erzählen. Egal, ob es wie im *Verschollenen* vom Mangel der Institutionen (d.h. dem fehlenden Wohlfahrtsstaat in der Neuen Welt) handelt, wie im *Process* von deren (für 'Alteuropa' typischen) Übermacht oder wie im *Schloss* von deren ('postbürokratischer') Auflösung – Kafkas längere Erzähltexte bilden ein Paradigma des «Institutionenromans»<sup>49</sup>.

### 3. Müdigkeit als Amtsangelegenheit

Müdigkeit ist in Kafkas beruflicher und erzählerischer Welt zur amtlichen Angelegenheit geworden: zum Anlass, zur Folge und zum Medium eines allgegenwärtigen 'Amtsbegehrens'. Im Sinne eines (medizinisch anerkannten) Leidens oder einer (arbeitsorganisatorisch bedingten) Unfallursache mag sie *erstens* einen Leistungsanspruch motivieren, womit Kafka ja in der AUVA zuweilen tagtäglich zu tun hatte. *Zweitens* kann die Müdig-

<sup>48</sup> Mit der sogenannten 'Unfall-Uhr' der Prager AUVA wurde die wahrscheinlichste Verteilung der Unfälle während eines böhmischen Arbeitstages dargestellt – eine Häufung zur Mittagsstunde, die die Figur des 'Mittagsdämons' gleichsam statistisch implementiert. Vgl. hierzu allgemein: Rabinbach, *The Human Motor*, a.a.O., S. 232; und zu Kafkas AUVA Benno Wagner, «Die Majuskel-Schrift unseres Erden-Daseins», *Kafkas Kulturversicherung*, in «Hofmannsthal-Jahrbuch», 12 (2004), S. 327-363: 346 f.

<sup>49</sup> Vgl. hierzu immer noch grundlegend Rüdiger Campe, *Kafkas Institutionenroman. Der Proceß, Das Schloß*, in *Gesetz. Ironie*, hrsg. v. Rüdiger Campe – Michael Niehaus, Synchron, Heidelberg 2004, S. 197-208: 198 f.

keit gegen ein überzogenes Amtsbegehren im Sinne überzogener oder irregeleiteter Erwartungen an das Amt, die Behörde oder das Gesetz zur Geltung kommen; sie dient dann als Heilmittel oder Schutzmechanismus im beschriebenen Sinne eines *phármakon*. *Drittens* vereitelt die Müdigkeit, als Zustand und Modus von Wahrnehmung und Handlung in Kafkas (fiktionaler, aber auch beruflicher) Welt, den friktionslosen, transparenten und regelkonformen Vollzug des behördlichen Verkehrs; Institutionen werden hier zu einem Kampfplatz, auf dem sich etliche matte 'Gladiatoren der Amtsstube' gegenüberstehen. Weil die Welt der Ämter bei Kafka mit der erzählten Welt weitgehend zusammenfällt, handelt sein Schreiben nur stellenweise von den Zugangsbedingungen zum Behördenkosmos selbst, nämlich an den Text-Rändern – wie im 'Fürstenzimmer-Fragment' zum *Schloss* – oder in den Synkopen der Narration – wie in der 'Türhüter-Legende'.

Diese Legende dreht sich um die vergeblichen Zugangsbemühungen eines 'Mannes vom Lande': Unvermeidlich bleibt er für immer *vor* dem 'Gesetz' gebannt, insofern er dieses (wie so viele Kafka-Interpreten) für einen transzendenten, endlos auszulegenden und damit unerreichbaren Ort begreift, nicht aber als bloß verfahrenstechnischen Bezugspunkt, über den er seine Berechtigung geltend machen und Zugang zu ihm zgedachten Leistungen erhalten kann. Selbst zusehends erschöpft, «ermüdet» er vergeblich den «Türhüter durch seine Bitten» und seine «Versuche eingelassen zu werden»<sup>50</sup>. Josef K., dem diese Geschichte als Verhaltensregel für den eigenen Prozess vorgetragen wird, hätte aus ihr zweierlei Lehren ziehen können: Dass «Gesetze» (gesetztes Recht, aber auch als solche gesetzte Institutionen) Abstand und Undurchlässigkeit herstellen, solange man sie autoritätsgläubig interpretiert und nicht einfach als Verfahrensvorschriften begreift; und dass die Strategie des Beharrens, Querulierens oder Kämpfens und damit des Ermüdens einer taktischen Ergänzung bedarf, die das Kräfteverhältnis der Beteiligten (bzw. das Verhältnis ihrer Ermüdungskurven) in Rechnung stellt. Nur ist – in einer bei Kafka nicht seltenen reflexiven Volte – der prozessgeplagte Josef K. bereits «zu müde, um alle Folgerungen der Geschichte übersehen zu können»<sup>51</sup>.

Dabei war ihm bereits zuvor eine «Geschichte» zugetragen worden, die die behördliche Arbeit als einen wenig effizienten Prozess gegenseitiger Ermüdung schildert: Einem Beamten wird die Arbeit an seinen ohnehin unüberschaubaren Vorgängen nochmals «durch die Eingaben des Advokaten» erschwert<sup>52</sup>, so dass er, durch ununterbrochene Tag-

<sup>50</sup> KKAP, S. 293.

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 303.

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 158.

und Nacharbeit gereizt, am nächsten Morgen sämtliche Advokaten, die Zutritt zur Behörde begehren, kurzerhand «die Treppe hinunter» wirft<sup>53</sup>. Einlass erhalten die Advokaten zuletzt aber dadurch, dass sie immer wieder einen ihrer Kollegen die Treppe hinaufschicken, von wo er gleich hinabgeworfen wird – bis der Beamte, «von der Nacharbeit schon erschöpft, wirklich müde» geworden ist<sup>54</sup>. Wenn Kafka aus der AUVA berichtet: «Ich bin schläfrig!»<sup>55</sup>, klingt hier gerade nicht mehr der alte Topos vom faulen Beamten an. Kafka spricht vielmehr als einer jener beamteten oder angestellten ‘geistigen Arbeiter’, die um 1900 als «die nie rastenden Pflichtleute» galten, wofür ja auch ihre Schlaflosigkeit und Müdigkeit zu zeugen schien<sup>56</sup>. Berücksichtigt man zudem, dass von habsburgischen Beamten – seit ihrer Professionalisierung unter Joseph II. – schonungslose Selbsterschöpfung erwartet wurde<sup>57</sup>, kann nicht mehr verwundern, dass in Kafkas *Schloss*, in dem ein alles beherrschender «Amtsplan» alle «immer in Eile» versetzt<sup>58</sup>, «jeder [...] immerfort müde» ist, ja «nach dem Aufwachen [...] sehr unwillig darüber, daß er geschlafen hat»<sup>59</sup>.

Was auf dem Terrain von ‘Schloss’ und ‘Dorf’ ermüdend wirkt, sind nicht etwa die weiten Wege. Es ist auch nicht die vermeintliche Unerreichbarkeit des Schlosses. Vielmehr ist es die topologische (und damit lebensweltlich desorientierende) Struktur von Amts- und Lebensraum: die nächste Nähe in der größten Ferne, etwa wenn sich das ‘Schloss’ als bloßer Teil oder Auswuchs des ‘Dorfs’ erweist; und die Gliederung des sozialen und institutionellen Raums nicht durch topographische Markierungen, etwa «eine bestimmte Grenze», sondern durch mobile und veränderliche, teils unscheinbare, teils unüberwind-

<sup>53</sup> *Ebd.*, S. 159.

<sup>54</sup> *Ebd.*

<sup>55</sup> Brief an Max Brod, Anfang Juli 1909, in Brod 1958, S. 70.

<sup>56</sup> Soeren Laache, *Über Schlaf und Schlafstörungen. Ihre Ursachen und ihre Behandlung*, F. Enke, Stuttgart 1913, S. 30, zit. nach Hannah Ahlheim, *Der Traum vom Schlaf im 20. Jahrhundert. Wissen, Optimierungsphantasien und Widerständigkeit*, Wallstein, Göttingen 2018, S. 95.

<sup>57</sup> In einem Schreiben Josephs II. an Graf Kolowrat und in seinem Reglement für den ‘Staatsdiener’ von 1783 heißt es, «daß er nicht nach Stunden, nicht nach Tagen, nicht nach Seiten seine Arbeit berechnen, sondern alle seine Kräfte anspannen muß, wenn er Geschäfte hat», ja dass er aus diesen «das Geschäft seines Lebens machen» müsse, «ohne Rast und Ruh zu allen Tagen der Woche, zu allen Stunden des Tages». Zit. nach Ernst Strouhal, *Doppelleben. Im Büro mit Grillparzer und Kafka*, in *Work & Culture. BÜRO. Inszenierung von Arbeit*, hrsg. v. Herbert Lachmayer – Eleonora Louis, Ritter, Klagenfurt 1998, S. 201-212: 204.

<sup>58</sup> KKAS, S. 379 f.

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 383, 429.

bare «Barrieren»<sup>60</sup>. Gerade diese Struktur macht das Kartographieren zu einer unendlichen, wenn nicht unmöglichen Aufgabe – und damit die Stellung des vermeintlichen ‘Landvermessers’ umso prekärer. Neben ihren ohnehin anspruchsvollen finanziellen Voraussetzungen (z.B. die Bezahlung der Gehilfen aus eigener Tasche), sozialen Bedingungen (etwa die Übernachtungen in fremden Gasthäusern) und körperlichen Anforderungen (die zuweilen erschöpfende Arbeit im Freien und auf unbekanntem Gelände) wurde den Landvermessern zu Kafkas Zeiten ihre Tätigkeit noch dadurch erschwert, dass ihr Beruf kaum geschützt war, also nicht selten von Hochstaplern diskreditiert wurde<sup>61</sup>. Zudem zählten sie zu den bloß angestellten ‘Privatbeamten’, die zwar der österreichischen ‘Beamtenbewegung’ nachzueifern versuchten, um eine sichere Stellung mit klar geregelten Dienstverhältnissen und Aufstiegschancen zu bekommen (Kafka zeigte sich hierbei durchaus engagiert). Doch versandete diese Initiative ebenso rasch und kläglich, wie sich im *Schloss* K.s Anspruch auf eine «Berufung»<sup>62</sup> zu der Bitte um irgendeine «Berufsarbeit»<sup>63</sup> zurückschraubt und er sich, statt eine stolze und beständige «Stellung»<sup>64</sup> anzustreben, sich zuletzt mit irgendeiner «Stelle», ja mit seiner Stellenlosigkeit begnügt<sup>65</sup>.

Doch nicht nur die Frage grundsätzlicher Anerkennung (als Landvermesser, als Angestellter, als Bürger) macht K. zu schaffen: Es ist auch die Art der erwarteten Leistung und Bewährung. So wie sich die Konturen der Institution ‘Schloss’ verflüchtigt haben, gibt es auch keine klaren Hierarchien und Dienstanweisungen mehr. Ein Brief wie der Klamms droht K. an, ihn «nicht aus den Augen [zu] verlieren»; gleichzeitig bekundet er den freundlichen Wunsch, K.s «Wünsche zu erfahren»<sup>66</sup>. Er befiehlt K. unablässige Bereitschaft; doch ob damit Bereitschaft *zum* oder *im* Dienst gemeint, ob K. nun eigentlich angestellt oder nur ein Bittsteller ist, hält der Brief letztlich in der Schweben. Und überhaupt besteht das angestrebte Berufsverhältnis weniger in strikten Anordnungen, festen Hierarchien und definierten Tätigkeiten als vielmehr in allseitiger Flexibilisierung: Statt sich in Gehorsam und Disziplin zu üben, muss K. unablässig Beziehungen knüpfen und pflegen, sich also weniger *vor* der Institution als *in* der Kommunikation bewähren. Statt

<sup>60</sup> *Ebd.*, S. 275.

<sup>61</sup> Vgl. Hermann Wolff, *Die akademischen Berufe*, Bd. VI: *Der Techniker*, Akademisches Auskunftsamt, Berlin 1919, S. 276-278.

<sup>62</sup> KKAS, S. 100.

<sup>63</sup> *Ebd.*, S. 313.

<sup>64</sup> *Ebd.*, S. 85.

<sup>65</sup> *Ebd.*, S. 145; vgl. hierzu Andrew Weeks, *Class Conflict in Das Schloß: The Struggle for a Dienstpragmatik*, in «Monatshefte», 73 (1981), 1, S. 35-50: 37, 40, 45.

<sup>66</sup> KKAS, S. 40.

sich mit der Obrigkeit konformistisch gut zu stellen oder seine Rivalen im Konkurrenzkampf kaltzustellen, geht es um Human Relations im Schloss ebenso wie im Dorf. Und statt das Schloss und Dorf ein für allemal topographisch auszumessen, muss er an diesem dynamischen sozialen Raum allererst partizipieren, ihn laufend durchqueren und sich dort immerzu bewähren: «Ein anderer hätte während dieser Zeit schon zehn Länder ausgemessen», heißt es in den *Schloss*-Entwürfen, «er pendelt noch immer»<sup>67</sup>. Der Human Motor dient also nicht mehr hauptsächlich, wie auf dem Feld der industriellen Arbeit, materielle Produktion oder, wie auf dem Terrain moderner Verwaltung, der Überwindung bürokratischer Hindernisse. In erster Linie übernimmt er nun die Aufgabe kommunikativer Aktivierung<sup>68</sup>. Doch ist es gerade dieser Wechsel von Industrie- zu Dienstleistungsunternehmen oder von autoritären Bürokratien zu flexiblen 'Adhocratismen', dem die Sozial- und Verwaltungspsychologie (lange nach Kafka) eine spezifische Art der Erschöpfung ankreiden wird: den 'Burnout' des mobilen und flexiblen Netzwerkers, der seine 'Identität' inmitten einer instabilen, provisorischen Umwelt immerzu neu aufzubauen sucht, der neben der schieren Überlastung die dauernde Erwartungsenttäuschung zu verarbeiten und als Gegenspieler zuletzt nicht mehr den Vorgesetzten oder die Kollegen, sondern die eigene Müdigkeit in Schach zu halten hat<sup>69</sup>.

#### 4. Amtsmüdigkeit im *Schloss*

«Was in einem Gespräch in Frage steht, ist mein Platz im Verhältnis zu der von den anderen verwendeten Sprache: Es ermüdet mich, meinen Platz zu suchen (und nicht zu finden)», heißt es bei Roland Barthes<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> Franz Kafka, «Heft 6», in *Das Schloss. Faksimile-Edition (Historisch-Kritische Edition sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte)*, hrsg. v. Roland Reuß – Peter Staengle, Stroemfeld, Göttingen 2018, S. 138.

<sup>68</sup> Vgl. Rabinbach, *The Human Motor*, a.a.O., S. 297.

<sup>69</sup> Zu Prägung des Begriffs 'Burnout' in den 1970er Jahren durch den Psychoanalytiker Herbert J. Freudenberger und den Verwaltungswissenschaftler Sigmund G. Ginsburg sowie zum zugehörigen Faktor enttäuschter Rollenerwartungen vgl. Matthias Burisch, *Das Burnout-Syndrom. Theorie der inneren Erschöpfung*, Springer, Heidelberg 2014<sup>5</sup>, S. 5 f., 47-49; zur Konstellation von labiler Identität und instabiler Umwelt vgl. G. Günther Voss – Cornelia Weiss, *Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftunternehmer?*, in *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, hrsg. v. Sighard Neckel – Greta Wagner, Suhrkamp, Berlin 2013, S. 29-75: 49; zur Müdigkeit als Feind der Angestellten vgl. Christoph Bartmann, *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*, Hanser, München 2012, S. 259.

<sup>70</sup> Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France* (1978), dt. Übers.

Gerade dass die eigene «Stellung»<sup>71</sup> mit ihr immerzu in Frage steht, macht die Kommunikation weniger zu einer Frage des herrschaftsfreien Diskurses als zu einer solchen der Erschöpfung. Deshalb besteht für K. das Ermüdende seiner Stellensuche auch nicht nur darin, dass er zwischen Dorf und Schloss immerzu hin und her zu pendeln hat oder dass ihm jemals «mit wirklichem Zwang gedroht» würde<sup>72</sup>. Man kann nicht einmal behaupten, am Anfang seines Aufenthalts stünde K.s große Erschöpfung durch die Reise, deretwegen er im Herrschaftsbereich «des Herrn Grafen Westwest»<sup>73</sup> nach einer Schlafstatt sucht. Denn erst nachträglich, nachdem ins Feld sozialer Kommunikation eingetreten, und also lange nach «seinem Kommen fühlte er wirkliche Müdigkeit», und «jede neue Bekanntschaft verstärkte die Müdigkeit»<sup>74</sup>. Es ist nicht zuletzt der – sich selbst verstärkende oder auch blockierende – Umlauf der Gerüchte und des Klatsches, das unablässige Erzählen von Dorf- und Schlossgeschichten, das K.s Kräfte in Beschlag nimmt. In ihm steht nämlich dauernd seine ‘Stellung’ auf dem Spiel. Insofern jedoch die Aktivität des ‘Schlosses’ hauptsächlich in der Protokollierung, Veraktung und Verarbeitung jener kommunikativen Ereignisse zu bestehen scheint, die das Leben und Reden im Dorf betreffen und bestimmen, schildert Kafkas Roman die Geburt dessen, was man in den 1990er Jahren eine *storytelling organization* nennen sollte: eine weniger ‘bürokratisch’ als ‘kulturell’ geprägte Organisation, die ihren Mitgliedern mittels Erzählakten ebenso Zugehörigkeit und Partizipation, Sinnstiftung und Steuerung mitzuteilen, wie deren Überzeugung, Stimmung und Meinung zu kontrollieren weiß<sup>75</sup>. Und insofern das unablässige Gespräch und dauernde *networking* substanziell ermüdend wirkt, gerade diese einschläfernde Wirkung aber behördlich zu registrieren und protokollieren ist, kann man das Verhältnis von Schloss und Dorf auch als ein solches der ‘Über-Wachung’ kennzeichnen.

Dass aber überhaupt Kommunikation stattfindet und damit so etwas wie eine *storytelling organization* existiert, ist alles andere als wahrscheinlich. Zu ihrem Bestand bedarf es unablässiger Bemühung, die wiederum zu abermaliger Ermüdung führt. Und diese erfasst natürlich auch und gerade die zahlreichen Manager der – zumeist dysfunktionalen – Kom-

v. Horst Brühmann, *Das Neutrum. Vorlesung am College de France*, hrsg. v. Eric Marty, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, S. 51 f.

<sup>71</sup> *Ebd.*, S. 52.

<sup>72</sup> KKAS, S. 43.

<sup>73</sup> *Ebd.*, S. 8.

<sup>74</sup> *Ebd.*, S. 20 f.

<sup>75</sup> Vgl. David M. Boje, *The Storytelling Organization. A Study of Story Performance in an Office-Supply Firm*, in «Administrative Science Quarterly», 36 (1991), 1, S. 106-126: 106, 124 f.

munikation im *Schloss*. Sie betrifft die Schreiber, die nur unter größter Anstrengung das oft nur nebenbei gemurmelte Diktat der Beamten zu hören vermögen; hierzu müssen sie «immer aufspringen, das Diktierte auffangen, schnell sich setzen und es aufschreiben, dann wieder aufspringen u.s.f.»<sup>76</sup>. Ebenso betrifft sie die Boten, die ja, wie Barnabas, als eigentliche Transmissionsstellen zwischen Schloss und Dorf erst deren Zusammenhang stiften. «An einem beliebigen Tag, zu beliebiger Stunde – deshalb ist auch der Dienst, so leicht er scheint, sehr ermüdend, denn Barnabas muß immerfort aufpassen – erinnert sich der Schreiber an ihn und winkt ihm»<sup>77</sup>. Und natürlich betrifft sie auch die Beamten, deren Hauptaufgabe zumeist darin besteht, jene Störungen zu verhindern, die ihren Vorgesetzten irritieren und behindern *könnten*. Deshalb gilt für sie, «daß wir selbst Störungen, die für ihn keine sind – und wahrscheinlich gibt es für ihn überhaupt keine – beseitigen, wenn sie uns als mögliche Störungen auffallen»<sup>78</sup>. Unter diesen Vorzeichen kümmert sich die Organisation hauptsächlich um die Organisation ihrer Störungen und gibt es im *Schloss* letztlich «nur Kontrollbehörden», die sich vordringlich jenen Fehlern widmen, die keine Fehler, weil der eigentliche Bestand des behördlichen Lebens sind<sup>79</sup>. Wovon Kafkas Roman vor diesem Hintergrund handelt, sind weniger die Einzelschicksale selbst, die das 'verwaltete Leben' produziert, als die schriftlichen und aktenmäßigen Infrastrukturen jener Organisation, die sich als unbürokratisch, kommunikativ und schlechthin lebendig versteht und inszeniert.

Wohl gemerkt ist, im Falle des *Schlusses*, der Roman nicht weniger unwahrscheinlich als die Organisation. Denn was den Grund oder vielmehr Ungrund von K.s Erscheinen bildet, ist ein fehlerhafter Briefverkehr und Aktenlauf: Einst wurde auf den Erlass, «daß ein Landvermesser berufen werden solle»<sup>80</sup>, die Antwort des Dorfs, «daß wir keinen Landvermesser brauchen»<sup>81</sup>, irrtümlich an eine unzuständige Behörde adressiert. Zugleich ging der Akt verloren, mit Ausnahme allerdings eines Aktenvermerks, der die eine Kanzlei erreichte, und eines leeren Briefumschlags, den die andere erhielt. In dieser zweiten Kanzlei saß Sordini, «einer der fleißigsten Beamten»<sup>82</sup>, der den Aktenvorgang nicht einfach fallen ließ, sondern ihn komplettieren und korrigieren wollte, wodurch für das Datum 'Landvermesser' eine entsprechende Adresse

<sup>76</sup> KKAS, S. 281.

<sup>77</sup> *Ebd.*, S. 282.

<sup>78</sup> *Ebd.*, S. 428.

<sup>79</sup> *Ebd.*, S. 104.

<sup>80</sup> *Ebd.*, S. 96.

<sup>81</sup> *Ebd.*, S. 100.

<sup>82</sup> *Ebd.*, S. 295.

offenblieb und das Geschäft niemals zum Abschluss (oder ins Archiv) zu kommen schien. Nur deshalb kann K., zu Beginn der Romanhandlung, vom vermeintlichen «Landstreicher» flugs zum ebenso vermeintlichen «Landvermesser» werden<sup>83</sup>. Die Geschichte K.s ist also nichts weiter als der – für den Gesamtbetrieb unerhebliche<sup>84</sup> – Fall irgendeiner kommunikativen Verwerfung. Dass es hierbei nicht um ein individuelles Schicksal, sondern um das *vitam instituere* einer Institution, ihrer Kommunikation und Störungen geht, zeigt der komplementäre Fall Amalias: Auch hier wird ein Brief falsch adressiert und geht zugleich verloren, und auch hier sieht sich jemand von Amts wegen gerufen oder gar berufen. Nur folgt Amalia dem Ruf des Beamten, der in diesem Fall Sortini heißt, mit Absicht nicht: «Sie gibt sich nicht hin, macht sich also nicht zum Datum im strengen Sinn dieses Wortes und unterbricht so den Brief- und Geschlechtsverkehr zwischen den Frauen aus dem Dorf und den Beamten aus dem Schloss»<sup>85</sup>. Anders als K. wird sie damit, samt ihrer Familie, im Schloss von allen Akten, im Dorf von allen Kontakten entfernt. Nicht mehr unablässige Ermüdung, wohl aber die aktenmäßige Exklusion und damit der soziale Tod ereilt fortan Amalia und die Ihren.

In dieser Spiegelkonstellation zeigen sich nochmals die beiden Seiten des hier alles beherrschenden Amtsbegehrens: Sordini, dieser schon dem Namen nach (von lat. *sordere*, «gering erscheinen», «keinen Reiz haben») so unscheinbare wie unermüdliche Pedant, ermöglicht K. allererst eine Existenz in der amtlichen und sozialen Welt von Schloss und Dorf. Nur dass K. Frieda, eigentlich des Beamten Klamm Geliebte, zu seiner eigenen Geliebten macht, ermöglicht ihm den Schriftverkehr mit der Beamtenwelt; deshalb weiß er nur zu gut, dass sich Klamm Macht weniger in der Aufsicht über «K.'s Dienst» zur Geltung bringt als «in K.'s Schlafkammer»<sup>86</sup>. Im Falle Amalias beansprucht der Beamte Sortini, schon seinem minimal anderen Namen nach (lat. *sortior* bedeutet «erlangen», «auswählen» oder «gewinnen»), das Herrenrecht der freien Frauenwahl. In beiden Fällen führt das Amtsbegehren durch die Betten. Und dies gilt für Kafkas Roman insgesamt nicht nur in explizit erotischer, sondern auch 'rein amtlicher' Hinsicht. Während nämlich die Beamten, historisch gesehen, seit ihrer josephinischen Professionalisierung die Arbeit nicht mehr zuhause, sondern in den Ämtern und Kanzleien versehen sollten, kennzeichnet Kafkas Schlosswelt die Rücknahme dieser

<sup>83</sup> *Ebd.*, S. 12.

<sup>84</sup> Vgl. *ebd.*, S. 107.

<sup>85</sup> Wolf Kittler, *Rufe, Briefe und Gerüchte. Kommunikation in Kafkas Schloss-Roman, in Kafka. Organisation, Recht und Schrift*, hrsg. v. Günther Ortmann – Marianne Schuller, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2019, S. 365-393: 382.

<sup>86</sup> KKAS, S. 94.

Differenzierung von beruflich und privat: Akten- und Parteienverkehr werden nicht nur in den Abend- und Nachtstunden erledigt, sondern auch in den privatesten und intimsten Räumen. Nicht selten werden die Kanzleien zu Schlafzimmern, und «in einem Schlafzimmer ist doch wohl das Bett die Hauptsache», wie es einmal heißt<sup>87</sup>. Damit aber fallen jene Schranken und Beschränkungen, die schon etymologisch den Wesenskern der Kanzlei darstellen<sup>88</sup>. Die Behörden werden durchlässig: Ihre Arbeit vollzieht sich auch und gerade an der Schwelle von öffentlich und privat oder in Schwellenzuständen zwischen Wachen und Schlafen. Dass hier «jeder und immerfort müde war, ohne daß dies aber die Arbeit schädigte», dass es sich offenbar um eine «Müdigkeit inmitten glücklicher Arbeit» handelte, die «eigentlich unzerstörbare Ruhe» ist; und dass hier der notorische Mittagsdämon zum guten Geist der Arbeit geworden schien, denn die «Herren hier haben immerfort Mittag»<sup>89</sup> – all dies erweist die Müdigkeit als Operations- und Existenzmodus der lebendigen Verwaltung und des verwalteten Lebens zugleich. Es ist die Müdigkeit, die Schloss und Dorf oder öffentlich und privat so eng miteinander verflucht, «dass es manchmal scheinen konnte, Amt und Leben hätten ihre Plätze gewechselt»<sup>90</sup>.

Vor dem Hintergrund dieser Privatisierung behördlicher Angelegenheiten, die umgekehrt dem Persönlichen, ja Intimen geradezu Amtscharakter verleiht, zielt K.s Karrierewunsch nicht mehr gezielt auf die nächsthöhere Machtinstanz. Vielversprechender scheint nun der persönlich angebahnte und daher informelle Zugang. Deshalb tritt K., der in seiner Angelegenheit weiterkommen, zugleich aber seine «wirklich große Müdigkeit»<sup>91</sup> überwinden muss, intuitiv (d.h. den sprechenden und dabei gegensätzlichen Namen folgend) in das Zimmer des Sekretärs 'Bürgel', nicht aber in das seines Vorgesetzten 'Erlanger'. Dort empfängt ihn dieser «Verbindungssekretär»<sup>92</sup> im Bett und erklärt die ungewohnte Situation mit «einem alten Spruch»: Dass «die Türen der Sekretäre immer offen sein sollen»<sup>93</sup>, selbst in tiefer Nacht, dass ihre Bereitschaft, wie es ja für heutige Dienstleistungen längst Devise ist, 24/7 wahren soll, gehe auf «die Lückenlosigkeit der amtlichen Organisation»<sup>94</sup> zurück, auf die Notwendigkeit, anstehende Verhöre sofort anzustellen. Doch zielt diese

<sup>87</sup> *Ebd.*, S. 406.

<sup>88</sup> Vgl. Cornelia Vismann, *Akten. Medientechnik und Recht*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2000, S. 34.

<sup>89</sup> KKAS, S. 429 f.

<sup>90</sup> *Ebd.*, S. 94.

<sup>91</sup> *Ebd.*, S. 402.

<sup>92</sup> *Ebd.*, S. 407.

<sup>93</sup> *Ebd.*, S. 405.

<sup>94</sup> *Ebd.*, S. 417.

Lückenlosigkeit nicht bloß auf Verhöre ohne zeitlichen Verzug, sondern ebenso auf deren größere Reichweite: Die amtsübliche «Schranke zwischen Parteien und Beamten» soll fallen, was zwar den «Parteien eine Möglichkeit» einräumt, «diese nächtliche Schwäche der Sekretäre [...] für sich auszunützen»<sup>95</sup>. Zugleich jedoch lädt die vormalis «als unerreichbar angesehene Partei» nun dazu ein, «in ihr armes Leben einzudringen»<sup>96</sup>. Die Chance des Petenten ist also zugleich die des Inquirenten. Denn dieser wird nur im Moment dieses intimen Verhörs kurz «aufgehört» haben, eine «Amtsperson zu sein»<sup>97</sup>. Oder anders gesagt: Die Müdigkeit gibt Amt und Leben Gelegenheit zur gegenseitigen Überwältigung, Durchdringung und Kontrolle. Und gerade deshalb geraten Bürgel im Bett und K. am Bettrand in eine Situation wechselseitiger ‘Über-Wachung’. Dort aber, wo nach Bürgels Worten «alles voll Gelegenheiten»<sup>98</sup> ist, ist es ein und dieselbe Müdigkeit, die K. zu seiner Chance, diese aber sogleich wieder abhandenkommen lässt<sup>99</sup>.

## 5. Schluss: Erschöpfung

Das Verpassen der besonderen Chance mag man damit erklären, dass sich diese mit einer Art rekursiven Müdigkeit verknüpft: Als sich in der nächtlichen Amtsstunde eine der angeblich einmaligen Gelegenheiten eröffnet («Gelegenheiten bei welchen durch ein Wort, durch einen Blick, durch ein Zeichen des Vertrauens mehr erreicht werden kann als durch lebenslange, auszehrende Bemühungen»), räsoniert Bürgel ausführlich darüber, weshalb derlei Gelegenheiten «niemals ausgenützt werden»<sup>100</sup>. Damit ermüdet er K. und lässt ihn, der nun einzuschlummern scheint, ‘seine’ Gelegenheit versäumen – so als wäre, wie es eine literarisch inspirierte Verwaltungskritik heute formuliert, Ermüdung und Langeweile das Arkanum aller Amtsherrschaft<sup>101</sup>. Doch führt der Halbschlaf, in den K.

<sup>95</sup> *Ebd.*, S. 416.

<sup>96</sup> *Ebd.*, S. 422.

<sup>97</sup> *Ebd.*

<sup>98</sup> *Ebd.*, S. 425.

<sup>99</sup> Bürgel modelliert die eigentlich verschwindend geringe, aber doch gegebene Chance K.s nach Francis Galtons probabilistischem Modell eines Siebs: «Was für ein sonderbar und ganz bestimmt geformtes, kleines und geschicktes Körnchen müßte eine solche Partei sein, um durch das unübertreffliche Sieb durchzugleiten. Sie glauben es kann gar nicht vorkommen? Sie haben Recht, es kann gar nicht vorkommen. Aber eines Nachts – wer kann für alles bürgen? – kommt es doch vor», KKAS, S. 421. Zu Galtons Sieb unter Perspektive des Normalismus vgl. Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1996, S. 318, *passim*.

<sup>100</sup> KKAS, S. 410.

<sup>101</sup> Vgl. hierzu etwa David Foster Wallace, *The Pale King* (2011), dt. Übers. v.

verfällt und in dem er «Bürgels Worte vielleicht besser [hört] als während des frühern totmüden Wachens»<sup>102</sup>, auf eine andere Spur: Was ihm im Traum erscheint, ist gerade nicht die Occasio, nicht die Schicksalsgöttin der Gelegenheit, die man am Schopfe packen muss, andernfalls sie nur mehr ihre kahlgeschorene Hinterseite zeigt. Im geträumten Kampf begegnet er nun einem «Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes», und dieser «griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird»<sup>103</sup>. In K.s Traum schrumpft das Ergreifen der großen Gelegenheit zum lächerlichen Zweikampf mit einer nackten Amtsfigur, die nichts von einer Göttin oder auch nur einem Gladiator hat. Wenn K. zuletzt, um Bürgels einschläferndem Gerede zu entgehen, aus eigenem Willen in den Schlaf verfällt<sup>104</sup>, optiert er *gegen* die Müdigkeit und *gegen* die mit ihr verknüpfte «Möglichkeit»<sup>105</sup>. Ehe ihn das laute Klopfen Erlangers noch einmal aus dem Schlummer reißen wird, heißt es von K.: «er schlief, abgeschlossen gegen alles was geschah»<sup>106</sup>.

Will der Protagonist in Kafkas erstem Romanfragment noch bis zum Ende «den Anfang einer anständigen Laufbahn finden»<sup>107</sup>, verzichtet K. in Kafkas letztem Romanversuch schlussendlich auf seine Karriere. Sein Aufstiegs- und Amtsbegehren gibt er auf, beschränkt es auf den Wunsch, «hier zu bleiben», und das «Verlangen nach immer vollständigerer Beschäftigungslosigkeit»<sup>108</sup>. Hat er beim Kampf um seine 'Stellung' offenbar versagt, *entsagt* er nun jeder Stelle und aller Ziele. Oder genauer: Was er aufgibt und welcher Sache er nun konsequent entsagt, ist sein Wille. Im Nachhinein erscheint ihm nämlich sein Irrgang zwischen Schloss und Dorf wie eine «Gefangenschaft im nicht-gewollten Willen»<sup>109</sup>. Und gegen diese Be- und Gefangenschaft im Willen setzt K. am Ende ein spezifisches Unvermögen: nicht das Gegenteil des Willens, was ein Wille der Verneinung wäre, sondern eine beziehungslose Passivität, ein lieber-nicht-Wollen, das auch nichts mit mangelndem Willen oder fehlender Kraft zu tun hat, bestimmte Möglichkeiten zu verwirklichen. «Der Ermüdete kann nichts

Ulrich Blumenbach, *Der bleiche König*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2013, S. 430, 596 und David Graeber, *The Utopia of Rules. On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*, Melville House, Brooklyn-London 2015, S. 53.

<sup>102</sup> KKAS, S. 415.

<sup>103</sup> *Ebd.*, S. 415 f.

<sup>104</sup> «'Klappere Mühle klappere', dachte er, 'Du klapperst nur für mich'», heißt es im Text, womit Kafka das Klappern des Mühlrads als seit Hufeland bekannte Einschlafhilfe ins Spiel bringt. Vgl. hierzu Duttlinger, *Schlaflosigkeit*, a.a.O., S. 231.

<sup>105</sup> KKAS, S. 419.

<sup>106</sup> *Ebd.*, S. 424.

<sup>107</sup> KKAV, S. 388.

<sup>108</sup> KKAS, S. 215.

<sup>109</sup> Nora Weinelt, *Figuren des Versagens. Poetik eines sozialen Urteils*, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, S. 236.

mehr verwirklichen, der Erschöpfte hingegen kann keine Möglichkeiten mehr schaffen», wie es Gilles Deleuze beschreibt<sup>110</sup>. Während die Fatigue die Kehrseite von Aufmerksamkeit und Produktivität, von Dringlichkeit und Begehren markiert, als Sicherheitsmechanismus aber zuvorderst dem Schutz und Erhalt des Menschen, seiner Ressourcen und Potentiale dient, vereitelt die Erschöpfung jeden Versuch der Konservierung oder Optimierung. Dem Erschöpften erschließt sich keine neue Möglichkeit. Und strenggenommen lässt die Erschöpfung seine Persönlichkeit auch nicht auf charakteristische Weise ermüden, sondern vielmehr, samt ihrer Handlungsroutrinen, Denkmuster und Persönlichkeitsmerkmale, zerfallen und verschwinden<sup>111</sup>.

Dieser Zerfall und dieses Verschwinden vollzieht sich im *Schloss*-Text durch das Grenzen- und Richtungsloswerden, durch eine Art Deterritorialisierung des *storytelling*, bei dem K. nicht mehr als Betroffener, sondern nur mehr als Zuhörer und zuletzt gar nicht mehr vorhanden scheint<sup>112</sup>. Im selben Zug verlieren hier die Sprache und das Sprechen ihre instrumentelle Kraft, etwas zu bewirken, etwa Individuen, Gemeinschaften oder Gesellschaften mittels Narration zu organisieren. Vom Ritual des Erzählens ziehen sie ihre Potenz weitgehend ab und führen so, wenn nicht zu einer Suspension der Erzählung, dann doch zu deren richtungsloser Ausbreitung. Folgt also Kafka zuletzt einer Poetik der Erschöpfung, die den Horizont der Ermüdung überschritten hat, so wie sie etwa Samuel Beckett zugeschrieben wurde? Deleuze zufolge arbeitet Beckett an einer Erschöpfung des Möglichen, indem er das Feld möglicher Wahrnehmungen und passiver Synthesen durch endlose Aufzählungen und Kombinationen erschöpft; indem er sämtliche Stimmen, mit den sich mögliche Welten verknüpfen könnten, zum Erklingen und dann Versiegen bringt; indem er «Spalten, Löcher oder Risse» sichtbar macht, die man sonst nicht «wahrnehme, sie einer einfachen Müdigkeit zuschriebe»; und indem er zuletzt, in seinen Fernsehspielen, Bilder erzeugt, die nur im Zustand ihres Dissipierens bestehen<sup>113</sup>.

Bei Kafka lässt sich vielleicht von einer umgekehrten Entwicklung sprechen: von reinen Bildern, die wie Kafkas frühe Zeichnungen keine Figur und keinen Gegenstand, sondern eher Prozesse der Dissipation skizzieren, einer Bewegung, die sich entropisch von einer größeren auf viele kleinere Ordnungen verstreut, bis hin zur Sprache im *Schloss*, die

<sup>110</sup> Deleuze, *Erschöpft*, a.a.O., S. 51.

<sup>111</sup> Vgl. Armin Schäfer, *Erschöpfte Literatur. Über das Neue bei Samuel Beckett*, in «Berichte zur Wissenschaftsgeschichte», 32 (2009), 4, S. 329-344: 337-339.

<sup>112</sup> Vgl. hierzu die Analyse von Olgas ausufernder Geschichte in Malte Kleinwort, *Der späte Kafka. Spätstil als Stilsuspension*, Fink, München 2013, S. 185-198.

<sup>113</sup> Deleuze, *Erschöpft*, a.a.O., S. 64.

sich in unbegrenzten narrativen Reihen und Kombinationen verliert. Gründet Becketts Poetik und Ästhetik völliger Erschöpfung in seinen genauen Kenntnissen zur Physiologie, Psychologie und Psychiatrie<sup>114</sup>, dann die Kafkas in seiner Erfahrung und Auseinandersetzung mit der Arbeitswelt, dem Versicherungswesen und der Verwaltung. Dahin mag stehen, inwiefern in Kafkas künstlerischem Werdegang Zeichnung und Schrift interagieren, inwiefern sie einander ablösen, sich überlagern oder ineinander einlagern oder inwiefern die figürlichen Skizzen bereits konturieren, worauf Kafkas Schreiben dann hinauslaufen wird<sup>115</sup>. Was aber Beckett und Kafka, bei allen Unterschieden, sicher gemeinsam haben, ist *zum einen* der «schlaflose Traum», der als «Wächter der Schlaflosigkeit» wirksam ist und, wie noch in K.s Traum bei Bürgel, an der beweglichen Barriere von Schlafen und Wachen «das Mögliche zu erschöpfen» hilft<sup>116</sup>. *Zum anderen* vereint sie, dass bei beiden «das reine Bild sich in die Sprache einfügt», dass also das Schreiben, wie in Kafkas Amtsstube des Gladiators, «Spalten, Löcher oder Risse» sichtbar macht, «die man nicht wahrnehme, sie einer einfachen Müdigkeit zuschriebe, wenn sie nicht plötzlich größer würden» – und schlussendlich, wie in Kafkas *Schloss*, die gesamte erzählte Welt erschöpfen würden<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> Vgl. Schäfer, *Erschöpfte Literatur*, a.a.O., S. 329 f., 334 f.

<sup>115</sup> John Zilcosky, *The End of Drawing: Kafka, Jugendstil, and Losing Weight in All Directions*, in «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», 99 (2024), 2, S. 144-171 und Andreas Kilcher, *Zeichnen und Schreiben bei Kafka*, in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, hrsg. v. Andreas Kilcher, C.H. Beck, München 2022<sup>2</sup>, S. 211-276.

<sup>116</sup> Deleuze, *Erschöpft*, a.a.O., S. 95 f.

<sup>117</sup> *Ebd.*, S. 64, 67.

# Kafkas Furcht.

## Zum *Einleitungsvortrag über Jargon* im Werk Kafkas

Luca Crescenzi

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.09

### 1.

Anfang und Ende des von Kafka am 18. Februar 1912 im Festsaal des jüdischen Rathauses gehaltenen *Einleitungsvortrags über Jargon* sind von Angst und Furcht gekennzeichnet. Vor seinem skeptischen westjüdischen Publikum erklärt der Vortragende gleich zu Anfang die Angst vor dem Jargon als «schließlich verständlich»: denn Jargon stellt seinem Wesen nach für den zivilisierten westeuropäischen Juden eine ständige Provokation dar<sup>1</sup>. Er ist ihm fern, fremd, unverständlich und unheimlich. Er erinnert ihn an die Zeit der Ghettos und an die Sprache der noch in der Ausgrenzung lebenden Vorväter. Das Wiedererscheinen des vermeintlich Überwundenen<sup>2</sup> ist für Kafkas Publikum legitim beängstigend: Er führt ihm wieder das nahe, was man für definitiv vergessen hielt. Angst wird vom Wiederauftauchen des Verdrängten hervorgerufen. In dieser Perspektive will die Vorlesung jiddischer Gedichte durch Jizchak Löwy als eine Kur verstanden werden.

Diese Kur führt aber von der am Anfang empfundenen Angst zur Furcht und zu ihrer definitiven Überwindung. «Furcht» wird nämlich von Kafka am Schluss des Vortrags als die Wirkung bezeichnet, die der Vorlesungsabend auf seine Zuhörer ausüben wird. Die Dynamik dieses Effekts ist wahrhaft kathartisch: Das Versinken in den Jargon erzeugt die Furcht, welcher der Jargon selbst in der Lage ist standzuhalten, indem es ein «Selbstvertrauen» generiert, das stärker ist als die Furcht selbst<sup>3</sup>. Es handelt sich hierbei um einen dynamischen Effekt, der durch die Sprache ausgelöst wird insofern, als sich diese direkt auf das Fühlen auswirkt, d.h. auf die vorbewussten Fähigkeiten eines jeden Menschen.

<sup>1</sup> Vgl. Ekkehard W. Haring, «*alle Sprachen Kann ich...*» – Evidenzen des Jargon in der Prager deutschen Literatur, in «TRANS – Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften», 16 (2006), <[www.inst.at/trans/16Nr/06\\_6/haring16.htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/06_6/haring16.htm)> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>2</sup> *Ebd.*

<sup>3</sup> Franz Kafka, *Konvolut «Einleitungsvortrag über Jargon»*, in KKAN I, S. 188-193: 193.

Wie erfolgt aber diese Kur und vor allem: *Was* ist eigentlich Furcht? Die Frage lässt sich nur aufgrund eines kurzen Blickes auf den Gedankengang des Vortrags beantworten, dessen innere Konsequenz nicht immer leicht zu erkennen ist<sup>4</sup>. Ausgangspunkt von Kafkas Rede ist eine kurze Charakterisierung der Lebenssphäre des westeuropäischen Bürgers sowie des westeuropäischen Juden. Es handelt sich um die Sphäre der «Eintracht», des gegenseitigen Verständnisses und der friedlichen Ordnung:

Unsere westeuropäischen Verhältnisse sind, wenn wir sie mit vorsichtig flüchtigem Blick ansehen, so geordnet: alles nimmt seinen ruhigen Lauf. Wir leben in einer geradezu fröhlichen Eintracht; verstehen einander, wenn es notwendig ist, kommen ohne einander aus, wenn es uns paßt und verstehen einander selbst dann; wer könnte aus einer solchen Ordnung der Dinge heraus den verwirrten Jargon verstehen oder wer hätte auch nur die Lust dazu?<sup>5</sup>

Der Jargon als Ausdrucksform einer der westeuropäischen Zivilisation fernen Wirklichkeit stellt ihr gegenüber eine verwirrte Erscheinung dar, es ist das Produkt eines ständigen Werdens, das immer noch keine Ruhe kennt und kennen kann. Als Sprache ist er jung, «erst vierhundert Jahre alt und eigentlich noch viel jünger», «kurz und rasch» im Ausdruck und unausgebildet: er kennt weder Ordnung noch Ruhe<sup>6</sup>. Ordnung ist dagegen das Produkt einer langen Entwicklung, die schließlich ein durch die Definition deutlicher Formen gekennzeichnetes Gleichgewicht erreicht hat. Diese deutlichen Formen haben den Wert von Gesetzen. Als Gegenpol zu dieser Ordnung steht die Realität des Jargons, der, gerade weil er «die jüngste europäische Sprache» ist, noch nicht über

<sup>4</sup> Zum *Einleitungsvortrag über Jargon* vgl. Hartmut Binder, *Rede über die jiddische Sprache*, in *Kafka-Handbuch*, hrsg. v. Hartmut Binder, Kröner, Stuttgart 1979, Bd. 2: *Das Werk und seine Wirkung*, S. 503-505; Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984, S. 52-56 (auch dt. Übers. v. Gertrud Billen – Josef Billen, *Kafka. Literatur und Judentum*, J.B. Metzler, Stuttgart 1994, S. 49-53); Bernhard Siegert, *Kartographien der Zerstreuung. Jargon und die Schrift der jüdischen Tradierungsbewegung bei K.*, in *Franz Kafka. Schriftverkehr*, hrsg. v. Wolf Kittler – Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg i.B. 1990, S. 222-247; Claudia Vitale, *Il «Discorso sulla lingua yiddish» di Franz Kafka: nomadismo e vitalità della lingua*, in *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di Giovanni Sampaolo, Quodlibet, Macerata 2010, S. 61-74 (auch *Franz Kafkas Rede über die jiddische Sprache. Nomadismus und Vitalität der Sprache*, in «brücken – Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei», 16 (2008), 1-2, S. 209-218); Jutta Heinz, *Einleitungsvortrag über Jargon*, in *Kafka Handbuch*, hrsg. v. Manfred Engel – Bernd Auerochs, Metzler-Poeschel, Stuttgart 2020, S. 140-142; Mauro Nervi, *Jargon ist alles. Kafka e la lingua jiddish*, in «Studi Germanici», 12 (2017), S. 311-328.

<sup>5</sup> Kafka, *Konvolut «Einleitungsvortrag über Jargon»*, a.a.O., S. 188.

<sup>6</sup> *Ebd.*, S. 189.

«Sprachformen von solcher Deutlichkeit verfügt, wie wir sie brauchen»<sup>7</sup>. Ordnung ist also eine Bedingung für die reife oder letzte Phase einer Entwicklung; umgekehrt stellt die anfängliche, jugendliche Phase, die durch Undeutlichkeit, Unruhe, das Fehlen von Regeln (der Jargon besitzt keine Grammatik), Kürze und Lebendigkeit des Ausdrucks gekennzeichnet ist, die Sphäre der Unordnung dar. Im Jargon findet also die Anfangsphase einer Entwicklung ihren Ausdruck. Da er so jung ist, besitzt er alle Charaktereigenschaften des Neuen, des Ursprünglichen; jede geregelte Ordnung ist ihm fremd.

Angesichts dieses Sachverhaltes könnte man mit guten Gründen vermuten, dass die Distanz, welche das Wesen des ostjüdischen Jargons von den Bedürfnissen des westeuropäischen Verstehens trennt, prinzipiell unüberwindlich ist. Kafka will also sein Publikum schockieren, wenn er ihm am Anfang seines Vortrags die These vorstellt, dass es den Jargon eigentlich schon versteht. Eine solche Behauptung lässt sich im ersten Moment so interpretieren, dass die überwunden geglaubte Ghetto-Vergangenheit dem West-Judentum immer noch unbewusst präsent bleibt. Die Verständlichkeit des Jargons wäre dafür der klarste Beweis. So naiv ist aber Kafkas Behauptung nicht. Denn wäre dem so, würde Kafka eine paradoxe Vermutung aufstellen, die durch die Tatsache des Nicht-Verstehens unmittelbar dementiert würde. Kafkas Erklärung seiner Behauptung erfolgt in drei Schritten. Zuerst werden die Eigenschaften des Jargons vorgestellt, die seine Unverständlichkeit erklären. Dann wird daraus die Folge gezogen, dass auch die Erklärung der Argumente und Inhalte der zu vorlesenden Gedichte durch einen vermittelnden Interpreten ihre Verständlichkeit nicht erleichtern kann. Erst zuletzt wird das Verstehen mit der Möglichkeit eines fühlenden Erfassens verbunden: «Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon, wenn Sie bedenken, daß in Ihnen außer Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfungen von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon fühlend zu verstehen»<sup>8</sup>. Jargon erschließt sich also dem Verständnis eines Zuhörers, der ihn mit offenen Sinnen und Gefühl wahrnimmt: wie etwa der Zuhörer eines unbekanntes Liedes dessen Melodie unmittelbar erfasst, noch bevor ihm der Inhalt des Textes erklärt wird. Die summarischen Angaben zum Inhalt der Dichtungen, die Kafka zusammenstellt, sind nur dann von Nutzen, wenn man das musikalische und theatralische Wesen des Jargons erkennt: denn «Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspielers selbst»<sup>9</sup>. Erst nachdem auf diese Weise die Angst vor

<sup>7</sup> *Ebd.*

<sup>8</sup> *Ebd.*, S. 193.

<sup>9</sup> *Ebd.*

der Unverständlichkeit des Jargons überwunden worden ist, kann die Furcht wahrgenommen werden.

Diese Furcht ist ein Korrelativ des unerwarteten Verstehens. Sie entsteht im Einzelnen in Folge der Entdeckung, dass man das Unverständliche doch irgendwie erfassen kann. Da aber der Jargon deswegen unverständlich war, weil ihm die notwendige Ordnung, die Gesetzmäßigkeit und die grammatikalische Regularität einer zu voller Entwicklung gekommenen westeuropäischen Sprache fehlten, so entdeckt man im Jargon die Verständlichkeit des Fremden, des Andersartigen und auch noch des bewusst Ignorierten<sup>10</sup>. Deswegen verbindet sich die Furcht mit dem Verlust eines Zustands der Ruhe:

Wenn Sie aber einmal Jargon ergriffen hat [...], dann werden Sie Ihre frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen. Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich<sup>11</sup>.

Furcht steht also der Sphäre von Ruhe, Ordnung und Eintracht als Produkte eines langen, der jiddischen Sprache unbekanntem evolutiven Prozesses gegenüber. Anders gesagt: Für die Bewohner einer grammatikalisch streng geregelten und geordneten Welt des Ausdrucks ist die jugendliche und wesentlich chaotische Realität des Jargons die Fremde – eine mit Furcht beladene Fremde. Grundlegende Aspekte dieser Fremde sind eine schwache Identität (der Jargon «besteht nur aus Fremdwörtern» und ist das Produkt vieler Völkerwanderungen), willkürliche Entwicklungsregeln und ein starker Bezug auf seine ursprüngliche Vergangenheit: der Jargon bewahrt mehr als jede andere Sprache (und sicherlich weit mehr als die deutsche) die Erinnerung an seine Anfänge<sup>12</sup>.

Deswegen ist der Jargon immer auf der Folie seines Ursprungs zu verstehen, denn Ursprung bleibt in allen seinen Ausdrücken ständig präsent. Dieser Umstand gibt Anlass zu einer paradoxen Überlegung: Der Urzustand aller Sprachen, auch der ältesten, zeigt sich in der Wirklichkeit der jüngsten Sprache, die von der Nähe zu ihrem Ursprung gekennzeichnet ist. Kurzum, der Jargon bewahrt für alle Sprachen, aus denen er besteht, die Erinnerung an das, was diese zu Beginn ihrer Entwicklung waren, und gibt sie ihnen jedes Mal zurück, wenn er sich einige ihrer Wörter oder Elemente aneignet, wie zum Beispiel das Suffix '-lach' von «Kerzlach» oder «Blümlach»<sup>13</sup>. In diesem Sinne stellt Kafka

<sup>10</sup> Vgl. dazu anders Nervi, *Jargon ist alles*, a.a.O., S. 327.

<sup>11</sup> Kafka, *Konvolut «Einleitungsvortrag über Jargon»*, a.a.O., S. 193.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 189-190.

<sup>13</sup> *Ebd.*, S. 190.

fest, dass jede Sprache, die ihre Worte dem Jargon leiht, «von Neugier und Leichtsinn erfaßt» wird<sup>14</sup>: indem sie sich dem Jargon überlässt, gewinnt die älteste Sprache, selbst eine tote Sprache wie Latein, die Frische ihres Ursprungs zurück.

Jargon ist also der Ruhestörer unter den Sprachen und Störung der Ruhe geht mit Furcht einher. Furcht entsteht in der Sprache aus dem Wiederauftauchen einer ursprünglichen Entwicklungsstufe, die nie überwunden worden ist; sie erscheint im Neuen als die Unordnung des Geordneten, als eine Drohung im Geregelten.

Die Furcht ist demzufolge eine ursprüngliche Bedingung der Sprache: Sie ist in der Tat die psychologische Grundlage, die stets in jeder Sprache mitschwingt, unabhängig vom Stadium ihrer Entwicklung. Die Ordnung setzt sich der Furcht entgegen und im Laufe der Zeit gewinnt sie eine primäre Rolle. Die Ordnung der Grammatik widersetzt sich der anfänglichen Sprachentwicklung, die regellos und mit Furcht beladen ist. In einer jungen Sprache ist die Furcht jedoch spürbar und erweckt im Zuhörer das Echo der ursprünglichen Furcht. Nur so ist es möglich, die Reaktion desjenigen zu verstehen, der sich beim Hören des Jargons «vor sich [fürchtet]»<sup>15</sup>. Er erkennt unerwartet die Furcht wieder, die in der Sprache stets gegenwärtig ist. In diesem Sinne widersetzt sich die Ordnung der Furcht vergeblich.

Die ursprüngliche und immerwährende Furcht ist die Furcht des Einzelnen und ist dem Einzelnen unerträglich. Erträglich wird sie nur durch das aus dem Jargon entstehende «Selbstvertrauen». Selbstvertrauen liegt im Verstehen und Verstehen-Können: das Verstehen entzieht den Einzelnen seiner Einsamkeit und macht aus ihm das Mitglied einer ihm sonst unerreichbaren Jargon-Gemeinschaft. Verstehen (und Selbstvertrauen) entstehen also aus der in der Sprache und mit der Sprache erlebten Furcht. Das lässt die Vermutung zu, dass Kafka der Furcht eine kathartische Wirkung zuschreibt. Sie hebt sich eigenständig im Selbstvertrauen auf, ohne sich definitiv zu verlieren. Furcht ist die emotionale Voraussetzung des Verstehens und des mit ihm verbundenen Selbstvertrauens, sie wird aber nie im Selbstvertrauen überwunden. Sie kann nicht endgültig überwunden werden, weil sie der erste und notwendige Grund der Sprache ist und als Grund verschwindet er nicht in der Wirkung. Deswegen muss Kafka am Ende seines Vortrags präzisieren, dass Furcht erst durch das Vergessen verdrängt werden kann. Das Vergessen erfasst jedoch auch das Selbstvertrauen, das sich, selbst nachdem es ausgelöscht wurde, als untrennbar mit der Furcht verbunden herausstellt. Vergessen kann man also nur die Sprache als ein Ganzes.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 189.

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 193.

Die kathartische Dynamik der Furcht ist mit einem Prozess verbunden, der sich gut rekonstruieren lässt. Die von der Sprache bezeugte Furcht ist diejenige, die in der stillen Aufhebung des Nicht-Verstehens und Nicht-Verstehen-Könnens mitschwingt. Angesichts des Verständnisses entsteht das Bedürfnis nach einer Sprache, um auf die Angst im Selbstvertrauen der Gemeinschaft reagieren zu können. Die Sprache bewahrt so in sich selbst die Erinnerung an die ursprüngliche Furcht, die den ersten Grund für ihre Entstehung darstellte, nämlich den Drang des Individuums, der beängstigenden Isolation des Nicht-Verstehens zu entkommen. Das Selbstvertrauen ist demnach die furchtlose Antwort des sich fürchtenden Individuums auf die Drohung des Unverständlichen. Will man die aristotelische Formel bemühen, kann man sagen, dass sich die Furcht selbst in der Furchtlosigkeit des Selbstvertrauens läutert.

Ist dem aber so, dann kann man behaupten, dass Jargon eine Sprache ist wie alle anderen Sprachen. Nur ist er jünger und deshalb bewahrt er in sich eine deutlichere Spur seines Ursprungs und der ursprünglichen Furcht, aus der er geboren ist. Man kann Jargon als Sprache einer Minderheit nicht als Anomalie betrachten. Sie ist qualitativ nicht von anderen Sprachen zu unterscheiden. Was sie von anderen Sprachen differenziert, ist ihre Natur als kleinere Sprache, als Sprache einer Minderheit, die aufgrund dieser Natur – und aufgrund der besonderen Geschichte der Gemeinschaft, die sie spricht – dazu neigt, mit anderen großen Sprachen zu verschmelzen und ihnen das Wissen um ihre Herkunft zu geben, welches ihr junges Alter ausmacht.

In ihren Reflexionen über die «kleinen Literaturen» haben Deleuze-Guattari die These entwickelt, dass kleine Literaturen und Sprachen eine politisch revolutionäre Kraft ausüben, weil sie die besonderen Eigenschaften der Marginalität dem Wesen der großen, nationalen Sprachen entgegensetzen<sup>16</sup>. An ihre Reflexion anknüpfend kann man sich fragen: Wogegen rebelliert die Sprache, wenn sie aus der Marginalität heraus neu gedacht wird? Eigentlich gegen gar nichts. Sie zeichnet den Weg der großen Sprachen, der Nationalsprachen nach, bevor diese zu großen oder nationalen Sprachen wurden, sie führt sie zurück zu ihrer ursprünglichen Geschichte, zur Erinnerung an eben diese Geschichte. Gerade aus diesem Grund müssen diese Sprachen und Literaturen aber marginal bleiben – wie Kafkas Schwimmer, der schwimmen kann und es gleichzeitig nicht kann, eben weil er nicht vergessen hat, was er nicht konnte. Die Sprache, die sich an den Ursprung erinnert, ist das Memento der frühesten Einfalt, der Unordnung und der Zerbrechlich-

<sup>16</sup> Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975, S. 35-37, vgl. aber im Allgemeinen das ganze dritte Kapitel: *Qu'est-ce qu'une littérature mineure?*

keit: die Erinnerung an all das, was der Prozess der Akkulturation und Zivilisation zu überwinden versucht, d.h. die Erinnerung an die Furcht, aus der sie geboren wurde.

Furcht ist also im Ursprung verortet. Sie bleibt aber wirksam. Sie erzeugt im grammatikalisch geordneten Kontext der großen Sprachen die lebendige Unordnung der kleinen Sprachen. Sie taucht wieder dort auf, wo die Sprache ihr jüngerer Kind aus sich erzeugt. Furcht ist also die wirksame Macht des Ursprungs, die inmitten der Ordnung einer durch die Macht der Sprache geordneten Welt wiederauftaucht.

## 2.

Aus all dem ergibt sich eine wichtige Frage: Hat Kafka im Einleitungsvortrag über Jargon eine allgemeine Theorie der Furcht skizziert? Kann man z.B. sagen, dass Furcht bei Kafka immer mit dem Erscheinen eines ursprünglichen Zustands der Dinge zu tun hat, der in der Ordnung der Zivilisation nur scheinbar vergessen, verdrängt und überholt ist?

Eine Phänomenologie der Furcht aus Kafkas Narrativen zu entwickeln, ist selbstverständlich unmöglich. Hingegen ist es möglich, einige Beispiele anzuführen, die es erlauben, eine erste Antwort auf diese Fragen zu geben.

Furcht vor Unordnung empfindet etwa Josef K. nach seinem Arrest. Er will nach dem Arbeitstag in der Bank schnell nach Hause zurück, weil ihm ist, «als ob durch die Vorfälle des Morgens eine große Unordnung in der ganzen Wohnung der Frau Grubach verursacht worden sei und daß gerade er nötig sei, um die Ordnung wieder herzustellen»<sup>17</sup>. Diesem Gedanken fügt sich gleich die illusorische Vorstellung hinzu, dass auf die Wiederherstellung der Ordnung die komplette Auslöschung jener Vorfälle folgen muss und dass alles wieder «seinen alten Gang»<sup>18</sup> nehmen wird. Josef K. fürchtet sich in diesem Fall vor den Folgen der Verhaftung. Genauer gesagt: Er fürchtet, dass die Ereignisse des Tages eine dauerhafte Spur hinterlassen haben, die ihm schaden kann. Und dass es um eigentliche Furcht geht, lässt sich dem Gedanken entnehmen, der den Zeugen der Verhaftung gewidmet wird: «Insbesondere von den drei Beamten war nichts zu befürchten, sie waren wieder in die große Beamtschaft der Bank versenkt, es war keine Veränderung an ihnen zu bemerken»<sup>19</sup>.

Gedanken wie diese scheinen sich direkt mit den Überlegungen zur Furcht im Jargon-Vortrag zu überschneiden. Unordnung ist die

<sup>17</sup> KKAP, S. 30-31.

<sup>18</sup> *Ebd.*, S. 31.

<sup>19</sup> *Ebd.*

drohende Spur, vor der sich Josef K. fürchtet; ihm geht es darum, die verlorene Ordnung wiederherzustellen, denn nur in der *früheren Ruhe* des alten, geregelten Alltags glaubt Josef K. seine eigentliche Identität bewahren zu können. Aus der Ordnungsstörung entsteht also sowohl im Jargon-Vortrag als auch im Roman die Furcht. Die Störung des streng geregelten Alltags wird für Josef K. zur Ursache der Furcht. Da aber diese Störung schon mit dem Ausstehen des Frühstücks am Anfang des Romans beginnt und durch die Verhaftung und ihre Folgen nur bestätigt wird, kann man auch sagen, dass Furcht die emotionale Färbung des ganzen Romans bestimmt. Und nicht nur dies. Denn wenn Furcht mit dem Wiederauftauchen des Ursprünglich-Ungeregelten in einer reifen, zivilisierten, geordneten Realität verbunden ist, dann lässt sich vielleicht sagen, dass sich mitten in der sonst bekannten Ordnung des Gerichts, des Prozesses und des Gesetzes eine ungeordnet-chaotische Urform des bekannten, zivilisierten Rechts manifestiert hat.

Furcht ist hauptsächlich im *Brief an den Vater* die entscheidende emotionale Perspektive. Der Vater wird von Anfang an als eine Furcht einflößende Gestalt dargestellt. Am interessantesten in diesem Kontext ist möglicherweise die bekannte Stelle, die an die Schlussworte des *Process* erinnert:

Ich hatte vor Dir das Selbstvertrauen verloren, dafür ein grenzenloses Schuldbewußtsein eingetauscht. (In Erinnerung an diese Grenzenlosigkeit schrieb ich von jemandem einmal richtig: 'Er fürchtet, die Scham werde ihn noch überleben.')

<sup>20</sup>

Die Stelle trägt zur Interpretation beider Texte bei. Kafka variiert im *Brief an den Vater* offensichtlich (ob absichtlich oder nicht, kann offenbleiben) den Schluss des Romans («Es war, als sollte die Scham ihn überleben»<sup>21</sup>) zugunsten des emphatisch betonten emotionalen Grundcharakters des von ihm dargestellten Verhältnisses zum Vater; gleichzeitig gibt er eine gleichsam authentische Interpretation jenes Gefühls, das die letzte und tödliche Erscheinung des Gesetzes in Josef K. erregt. Auch in diesem Fall handelt es sich um Furcht.

Im Brief werden dem Vater «fürchterliche Erziehungsmittel»<sup>22</sup>, ein «fürchterliche[r] heisere[r] Unterton des Zornes» im Sprechen<sup>23</sup> und überhaupt ein «gefürchtetes Wesen»<sup>24</sup> zugeschrieben. Und natürlich ist

<sup>20</sup> Franz Kafka, *Der «Brief an den Vater»*, in KANS II, S. 143-217: 184.

<sup>21</sup> KKAP, S. 312.

<sup>22</sup> Kafka, *Der «Brief an den Vater»*, a.a.O., S. 157.

<sup>23</sup> *Ebd.*, S. 158.

<sup>24</sup> *Ebd.*, S. 189.

«Furcht» das schon am Anfang stark betonte Gefühl, das die emotionale Stellung des Sohnes dem Vater gegenüber bestimmt.

Liebster Vater,

Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wußte Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht, zu viele Einzelheiten gehören, als daß ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte. Und wenn ich hier versuche Dir schriftlich zu antworten, so wird es doch nur sehr unvollständig sein, weil auch im Schreiben die Furcht und ihre Folgen mich Dir gegenüber behindern und weil überhaupt die Größe des Stoffs über mein Gedächtnis und meinen Verstand weit hinausgeht<sup>25</sup>.

Hier ist Furcht scheinbar mit der realen Gestalt des Vaters und mit «Einzelheiten» des Lebens verbunden, die auf den ersten Blick den Text des Briefs und die darin dargestellte Figur des Vaters in einer konkreten Gegenwärtigkeit verankern. Nun findet sich aber im Brief bekanntlich die Figur Hermann Kafkas mit der Gestalt eines urväterlichen Wesens vermischt, dessen archetypisch-metaphysische Natur im Text immer wieder betont wird. Heinz Politzer hat einmal, eine Formel Kafkas variierend, diese Vermischung wie folgt dargestellt:

Jenseits des irdischen Vaters erhebt sich eine Vater-Imago, der Kafka genug Erdenreste von der Gestalt des alten Kafka mitgegeben hatte, um sie davor zu bewahren, je auch nur einen Anflug von Gottähnlichkeit zu erreichen<sup>26</sup>.

Natürlich gilt auch das Gegenteil. Die reale Figur Hermann Kafkas ist so sehr mit gottähnlichen Eigenschaften ausgestattet, dass aus ihr das Urväterliche erscheinen muss. Dieses Urväterliche ist aber deshalb bedeutend, weil es nochmals den inneren Zusammenhang von Gegenwärtigem und Archaischem in Kafkas Darstellung des Furchterregenden zeigt. Furcht erscheint im *Brief an den Vater* als eine Folge des Wiedererkennens einer ursprünglichen Macht in der alltäglichen Gegenwart des Vaters. Für diese doppelte Realität erfindet Kafka das Bild eines bürgerlichen Gottes: «In Deinem Lehnstuhl regierest Du die Welt»<sup>27</sup>. Die Drohungen dieses Gottes sind der schreckenerregende Ausdruck einer Allmacht, die die eigene Schöpfung beliebig manipulieren kann.

<sup>25</sup> *Ebd.*, S. 143.

<sup>26</sup> Heinz Politzer, *Franz Kafka. Der Künstler*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, S. 447-448.

<sup>27</sup> Kafka, *Der «Brief an den Vater»*, a.a.O., S. 152.

So etwa in seiner drohenden Redensart «Ich zerreiße Dich wie einen Fisch»<sup>28</sup> oder in der boshafte Wendung, die einem lungenkranken Kommis gilt: «Er soll krepieren, der kranke Hund»<sup>29</sup>. Furchterregend ist hier nicht so sehr die Mordfantasie, sondern die Vorstellung, dass der Vater die Macht besitzt, einen Menschen in ein Tier zu verwandeln. Diese exemplarische Vorstellung der väterlichen Macht endet mit der Rückführung des Menschen auf seine ursprüngliche tierische Natur und somit auf seine vormenschliche Realität. Die Macht des Vaters hebt die Ur-Unterscheidung zwischen Tier und Mensch auf. Noch einmal gilt: Furcht wird durch das Wiederauftauchen des ungeordneten Archaisch-Ursprünglichen in einer scheinbar vernünftig geordneten Welt hervorgerufen.

Dass dem so ist, zeigt auf andere Weise – gleichsam *e converso* – eine Erzählung wie *Schakale und Araber*. Hier geht es bekanntlich um den für die Schakale lebens- und schicksalsbestimmenden Kampf gegen die Araber. Als der älteste Schakal versucht, dem fremden Reisenden das barbarische Wesen der Araber beizubringen, fordert der Reisende ihn auf, leiser zu sprechen, da die umliegenden Araber ihn hören könnten. Auf diese Aufforderung reagiert der Schakal wie folgt:

«Du bist wirklich ein Fremder», sagte der Schakal, «sonst wüßtest du, daß noch niemals in der Weltgeschichte ein Schakal einen Araber gefürchtet hat. Fürchten sollten wir sie? Ist es nicht Unglück genug, daß wir unter solches Volk verstoßen sind?»<sup>30</sup>

Das Volk der Araber ist aus der Sicht der Schakale ein unvernünftiges Volk, aus dem «kein Funken Verstand zu schlagen»<sup>31</sup> ist. Sie nicht zu fürchten, soll ein klarer Beweis dafür sein, dass die Schakale einen höheren Zivilisationsgrad als ihre Erzfeinde erreicht haben. Denn furchtlos – so glauben sie – ist die Ordnung der Zivilisation den 'wilden' Sitten der Araber gegenüber. Aus dieser Überzeugung entsteht ihre Verabscheuung des Araber-Volkes. Ihre Furchtlosigkeit ist aber Täuschung. Zuerst zeigen die Schakale ihre Furchtsamkeit vor der Peitsche des Araberführers, dann werden sie durch den Kadaver eines Kamels in die Unordnung einer fressenden Horde zurückversetzt. Genau wie das Publikum des Jargon-Abends entdecken die Schakale ihre Furcht als Schatten ihrer vermeintlichen Zivilisation. Die Wiedererscheinung des Feindes, die Re-Aktualisierung des uralten Zwists verursacht die Regression der

<sup>28</sup> *Ebd.*, S. 161.

<sup>29</sup> *Ebd.*, S. 173.

<sup>30</sup> Franz Kafka, *Schakale und Araber*, in KKAD, S. 270-275: 271.

<sup>31</sup> *Ebd.*

Schakale auf ihre tierische Natur. Bei dieser Regression begegnen sie der Furcht, die jeder Zivilisation und jedem Zivilisationsgrad innerlich wesenhaft ist. Denn Furcht besteht *vor* jeder Zivilisation. Doch besteht sie auch *in* jeder Zivilisation; sie ist eine Begleiterscheinung jeder Entwicklung, jeder Emanzipation aus einem Zustand von Unordnung und Chaos. Furcht verschwindet nie, sie ist gleichsam immer da als das Unüberwindliche der Zivilisation und die Zivilisation täuscht sich über sich selbst. Die Schakale erleben die Furcht und die Regression auf das Tierische, nachdem sie sich als zivilisierte Gemeinschaft gezeigt haben; das Publikum des Jargon-Abends entdeckt erneut die Furcht als die Kehrseite seiner grammatikalisch normierten und scheinbar ungetrübten Sprache; Recht und Gesetz erscheinen in ihrem zweideutigen Wesen: als gleichheits- und friedensstiftende Prinzipien und gleichzeitig als Instrumente der gnadenlosen Verfolgung. Furcht ist ein Symptom. Es weist auf das Unüberwindliche der Zivilisation hin und zeigt somit, dass jede ordnungs- und ruhestiftende Zivilisation sich über sich selbst täuscht.

Denn welche Widerstandskraft kann die Zivilisation der immerwährenden Macht der Furcht entgegensetzen? Die im *Einleitungsvortrag über Jargon* schon zu erkennende Antwort findet sich später noch einmal und noch deutlicher in *Ein Bericht für eine Akademie*. Auch hier fungiert die Ruhe als Antagonistin der Furcht. Es handelt sich jedoch nicht um die endlich mühsam eroberte, immer bedrohte und schwer zu erhaltende Ruhe des zivilisierten Menschen, sondern um die Ruhe als primitive furchtabwendende Haltung des sich vor der gefährlichen Umwelt aktiv wehrenden Protomenschen. In der Erzählung von 1917 ist Ruhe die einzig mögliche Triebkraft, die es erlaubt, den Ausweg aus einer lebensbedrohlichen Lage zu finden. Gleichzeitig gibt sie aber auch den ersten und fundamentalen Impuls zu Rotpeters späterer erfolgreicher Eroberung einer europäischen «Durchschnittsbildung»<sup>32</sup>: «Heute sehe ich klar: ohne größte innere Ruhe hätte ich nie entkommen können. Und tatsächlich verdanke ich vielleicht alles, was ich geworden bin, der Ruhe, die mich nach den ersten Tagen dort im Schiff überkam»<sup>33</sup>.

Ruhe ist also weder Korrelat einer kontemplativen Haltung der Wirklichkeit gegenüber noch Ausdruck einer besonnenen, gelassenen Fassung als Folge einer souveränen, stoischen Affektfreiheit, und auch nicht äußerliches Zeichen eines inneren Distanznehmens gegenüber den Reibungen und Gefahren der Welt. Ruhe ist für Kafka Tat, Selbstverteidigung, instinktive Reaktion auf eine unverständliche, gefährliche, drohende Realität. Da aber Rotpeter in seinem kurzen Leben die Entwicklung des Menschen von seiner urgeschichtlichen prekären Lage bis

<sup>32</sup> Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, in KKAD, S. 299-313: 312.

<sup>33</sup> *Ebd.*, S. 305.

zur Eroberung eines scheinbar geordneten und gesicherten Zivilisationsgrades vollzieht, so bedeutet das Einnehmen einer ruhigen Haltung in seiner Erzählung die erste eigentliche Tat des Urmenschen und das Fundament aller Zivilisation.

Ruhe ist aber – als Reaktion – notwendig von der Furcht abhängig: Ist Ruhe da, so ist auch Furcht gleichsam als ruheerregender Affekt und als *conditio sine qua non* der Zivilisation da. Die Ruhe verrät die Anwesenheit der Furcht. Wenn sie vom Menschen als Tugend, Wert und Maßstab seines Entwicklungsgrades angesehen wird, so deshalb, weil in der auf der unüberwindlichen Furcht basierenden Zivilisation die Ruhe die Waffe ist, welche sie kontrastiert, einschränkt und unsichtbar werden lässt. Jeder Fortschritt der Zivilisation entsteht aus der verborgenen Wirkung der Furcht, welche die Ruhe neutralisiert und umfunktioniert. In der kleinen Phänomenologie, die Kafka in seiner Erzählung skizziert, ist Ruhe nicht nur mit Beobachtung, Lern- und Nachahmungsfähigkeit, sondern auch mit Vorsicht und Verzicht in Verbindung gebracht. Sie ist eine Tat, die sich anderen «Verzweiflungstaten» entgegensetzt<sup>34</sup>, scheinbar passive und doch unternehmungsfreudige Überwindung des Fluchtinstinkts. Und noch mehr: Ruhe ist in Rotpeters Erzählung die aktive Erscheinungsweise des Überlebensinstinkts, der durch die von der Ruhe ermöglichte Besonnenheit vernünftige Form annimmt:

Die Ruhe, die ich mir [...] erwarb, hielt mich vor allem von jedem Fluchtversuch ab. [...] Was wäre damit auch gewonnen gewesen? Man hätte mich, kaum war der Kopf hinausgesteckt, wieder eingefangen und in einen noch schlimmeren Käfig gesperrt; oder ich hätte mich unbemerkt zu anderen Tieren, etwa zu den Riesenschlangen mir gegenüber flüchten können und mich in ihren Umarmungen ausgehaucht; oder es wäre mir gar gelungen, mich bis aufs Deck zu stellen und über Bord zu springen, dann hätte ich ein Weilchen auf dem Weltmeer geschaukelt und wäre ersoffen<sup>35</sup>.

In einer Erzählung, in der die Entstehung der Kultur fulminant rekapituliert wird<sup>36</sup>, wird der Ruhe eine Sonderstellung unter den menschlichen Verhaltensmodi zugeschrieben. Sie ist notwendige Voraussetzung der Reaktion auf Gefahr und Verzweiflung, aus der das friedliche Bild einer furchtlosen Zivilisation entstehen kann.

Dieses Bild ist aber auch Täuschung. Denn liegt in den Betrachtungen über Ruhe und Furcht des *Einleitungsvortrags über Jargon* der Keim der

<sup>34</sup> *Ebd.*, S. 307.

<sup>35</sup> *Ebd.*

<sup>36</sup> Gerhard Neumann, *Ein Bericht für eine Akademie. Kafkas Bericht vom Ursprung der Kultur*, in ders., *Franz Kafka: Experte der Macht*, Hanser, München 2012, S. 175-194.

erwähnten späteren Darstellungen, so lässt sich eine innerliche Kohärenz innerhalb des Furcht-Motivs in Kafkas Werk erkennen. Die Ruhe der Zivilisation ist die täuschende Maske einer Furcht, die das Werden der Menschheitsgeschichte still und unsichtbar begleitet. Aufgabe der Literatur ist es, dieses Unsichtbare zusammen mit seinen Masken ans Licht treten zu lassen<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Die hier vertretene These steht m.E. Gerhard Lauers Aufsatz *Die Erfindung einer kleinen Literatur. Kafka und die jiddische Literatur* (in *Franz Kafka und die Weltliteratur*, hrsg. v. Manfred Engel – Dieter Lamping, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2006, S. 125-143) nah. Anstatt von der Frage nach dem Wert der Entdeckung der Sprache und Literatur der Ostjuden auszugehen, wirft Lauer in seinem Aufsatz die Frage auf, was Kafka durch Jizchak Löwy und die Lemberger Schauspieltruppe tatsächlich kennengelernt hat. Eine fundierte Analyse der von Kafka besuchten Aufführungen, der eine knappe, aber präzise Rekonstruktion der Entstehungs- und Verbreitungsbedingungen des jiddischen Theaters vorausgeht, führt Lauer zur Formulierung einiger Thesen, die gegenüber dem Panorama der Studien zur *Rede* dezidiert kritisch ausfallen und sich wie folgt zusammenfassen lassen:

1. die These, wonach der Schriftsteller Kafka erst aus der Begegnung mit dem jiddischen Theater hervorgegangen sei, ist «mehr als eine übersteigerte These, eine ungenaue Beobachtung» (S. 125);
2. das jiddische Theater, mit dem Kafka in Kontakt kommt, ist nicht der «authentische Ausdruck einer jüdischen Kultur» (S. 130), sondern ein bürgerliches Kulturkonstrukt des späten 19. Jahrhunderts, das von romantischen und naturalistischen Einflüssen durchzogen ist;
3. jenes Theater hatte «nichts mit der orthodoxen Welt des Judentums der frühen Neuzeit zu tun» (S. 135), sondern war vielmehr eine Institution, die im Gegensatz zur aschkenasischen Tradition entstanden war;
4. durch den Besuch der Aufführungen von Löwys Truppe kommt Kafka mit einer «'ostischen' Welt von eigentümlich fremdartigem Anschein» in Berührung, die seiner Realität als Westjude fernsteht und deren Erscheinungsformen er als völlig fremd gegenüber der Tradition des modernen westlichen Theaters betrachtet; dieser Eindruck entspringt jedoch einer Erfindung, die einem «Orientalismus der kulturkritischen Avantgarden seiner Zeit» (S. 140) geschuldet ist;
5. aus all dem leitet Kafka eine neoromantische Vorstellung der ostjüdischen Sprache und Kultur ab, die das Jiddische zu einer Art «Sprache einer ursprünglichen Dichtung» (S. 141) macht, welche der Schriftsteller zurückzuerobern habe.



# Kafkas Türen

Manfred Weinberg

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.10

Je länger man vor der Tür zögert,  
desto fremder wird man.

Franz Kafka, [*Heimkehr*]<sup>1</sup>

## 1. Einleitung

Das Jubiläumsjahr zu Franz Kafkas 100. Todestag ist alles in allem so verlaufen, wie es zu befürchten stand. Die Feuilletons waren verstopft mit Artikeln, die allermeist nur die gängigen Stereotype wiederholten: Kafka als einsamer, verzweifelter, gar depressiver, gerade deshalb aber hellsichtiger, wenn nicht gar prophetischer Autor, der es vor lauter Schreiben nicht schafft, eine Frau zu finden und eine Familie zu gründen etc. Immerhin war die Kafka-Fernsehserie von Daniel Kehlmann (Drehbuch), David Schalkow (Regie) und Reiner Stach (Beratung) ein Lichtblick. Schon das Bild, mit dem die Serie beworben wurde – Kafkas Gesicht mit einem für einen lachenden Mund einstehenden roten Balken übermalt – wies auf etwas Anderes als die Wiederholung der Klischees, die auch schon im Intro unterlaufen wurden, in dem Kafka nicht nur als Versicherungsangestellter, Fabrikbesitzer und Schriftsteller (in dieser Reihenfolge!) vorgestellt wurde, sondern auch als Reisender. Er sei in Berlin gewesen, in München, Zürich, Paris, Mailand, Venedig, Verona, Wien und in Budapest. Dreimal habe er das Meer gesehen: die Nordsee, die Ostsee und die italienische Adria.

Wie hartnäckig etwa das unangemessene Klischee vom in Prag verbliebenen Franz Kafka ist, zeigt eine Kritik der Serie in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung». Dort schrieb Sandra Kegel unter dem Titel *Ein Wagnis, aber eines, das gelingt!* zunächst: «Der Kafka-Klischees, die bis heute umherschwirren, entledigt man sich kurzerhand» – nur um wenige

<sup>1</sup> Franz Kafka, *Blaues Schulheft 'Im Dunkel der Gasse...'*, in KKAN II, S. 547-574: 573.

Zeilen später selbst in eines der Klischees zurückzufallen, als sei sie am Anfang der Serie noch nicht ganz bei der Sache gewesen: «Tatsächlich wird Franz Kafka seine Heimatstadt Prag nicht oft verlassen»<sup>2</sup>.

In wissenschaftlicher Sicht stellt sicher Geoffroy de Lagasneries Studie *Kafka misstrauen* einen Tiefpunkt dar. De Lagasnerie ist in Frankreich ein Star unter den Soziologen. Er schreibt in seinem Essay: «das mögliche Risiko, dass ein Unschuldiger zu Unrecht verfolgt oder gar verurteilt wird, in den Mittelpunkt des kritischen Diskurses über die Justiz oder das Strafverfahren zu stellen, verhindert grundsätzlich, dass man den Kern des staatlichen Repressionsapparats ins Visier nimmt»<sup>3</sup>. Kurz gesagt: Kafka ist zu misstrauen, weil er sich der Justiz und ihren Prozessen (wenn das denn überhaupt das Thema von Kafkas zweitem Romanfragment ist) literarisch und nicht soziologisch genähert hat.

Lagasneries Studie legt aber auch noch einmal die Frage nahe, wie denn überhaupt umzugehen ist mit Franz Kafkas Texten. Das trotz aller gegenteiligen Beteuerungen immer noch gängigste Verfahren der Kafka-Exegese ist wohl das der Allegorese. Für meinen jüngsten Aufsatz über die Erzählung *Ein Landarzt*<sup>4</sup> musste ich mir auch solche Lektüren anschauen. Marcel Krings etwa kommt nach einer sehr forcierten Allegorese, die alles im Text aufs Ostjüdische bezieht, zu dem Schluss, dass der Landarzt schlicht für Christus stehe<sup>5</sup>; bei Henriette Herwig ist er dagegen ein «falscher Messias»<sup>6</sup>, was immerhin ein Unterschied ums Ganze ist, um nur ein Beispiel zu nennen. Dass das nicht gleichzeitig des Rätsels Lösung sein kann, versteht sich von selbst; ein größeres Manko bildet allerdings, was man in den Texten alles überlesen muss, um zu so eindeutigen Zuschreibungen zu kommen.

<sup>2</sup> Sandra Kegel, *Ein Wagnis, aber eines, das gelingt!*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 20. März 2024, <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/kafka-in-der-ard-mediathek-erfrischend-kuehn-und-bestechend-in-der-form-19598049.html>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>3</sup> Geoffroy de Lagasnerie, *Se méfier de Kafka* (2024), dt. Übers. v. Andrea Hemminger, *Kafka misstrauen*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2024, S. 62.

<sup>4</sup> Manfred Weinberg, *Landarzt vs. Stadtarzt. Anmerkungen zur (Un-)Ordnung in Franz Kafkas «Ein Landarzt» und Arthur Schnitzlers «Traumnovelle»*, in *Landvermessungen – Franz Kafka und das Landleben*, hrsg. v. Marc Weiland – Manfred Weinberg, transcript, Bielefeld 2024, S. 309-324.

<sup>5</sup> Die Erzählung «parodier[e] Opfertod und Auferstehung» von Christus, Marcel Krings, *Messias-Parodie und Freiheit in der «Landarzt»-Erzählung*, in ders., *Franz Kafka: Der «Landarzt»-Zyklus. Freiheit – Schrift – Judentum*, Universitäts-Verlag Winter, Heidelberg 2017, S. 47-71: 67.

<sup>6</sup> Henriette Herwig, *Der Hausarzt als ohnmächtiger Heiland in Franz Kafkas Erzählung «Ein Landarzt»*, in «Zeitschrift für Allgemeinmedizin», 12 (2017), S. 511-515: 512.

Im Versuch, den Allegoresen zu entgehen, habe ich die beiden Erzählungen *Das Stadtwappen*<sup>7</sup> und *Schakale und Araber*<sup>8</sup> einer geduligen Satz-für-Satz-, wenn nicht Wort-für-Wort-Lektüre unterzogen. Beide Erzählungen zeigen sich dabei als ein radikales Nachdenken über Gemeinschaften und das Verhältnis von Gemeinschaften zueinander, in *Schakale und Araber* ergänzt um Fragen des Verhältnisses Einzelner zu ihrer eigenen Gemeinschaft und zu fremden Gemeinschaften. In beiden Erzählungen findet sich als Schlusspunkt die Diagnose eines unauflösliehen, zuletzt sogar gedeihlichen Miteinanders auf der Grundlage eines hasserfüllten, kämpferischen Gegeneinanders. Das spricht etwas an, was zu Kafkas Lebenswelt gehörte – mit Jan Křen zu reden: die «Konfliktgemeinschaft» (tschechisch: «Konfliktní společenství»<sup>9</sup>) von Tschechen und Deutschen vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert. All das macht die beiden Erzählungen keinesfalls zu Texten *über* Prag und seine spezifische Interkulturalität. Es zeigt sie aber als Texte, die etwas ins Grundsätzlichste und, wie bei Kafka üblich, sozusagen ins Bodenlose hinein reflektieren, was ganz offensichtlich für Prager zu Kafkas Lebzeiten von enormer Relevanz war. Das war übrigens eine weitere Intention dieser beiden Interpretationen: die Bedeutung seines Prager Lebenskontextes für zumindest einige, wenn nicht viele von Kafkas Texten zu erweisen, auch wenn nach *Beschreibung eines Kampfes* von Prager Orten, Straßen und Bauten in ihnen keine Rede mehr ist.

Meine Lektüre des Domkapitels im *Process* unterstand zwar der gleichen Kleinteiligkeit, zog aber auch andere Stellen im Roman heran und versuchte wiederum die Auseinandersetzung mit Interkulturalität als wenn nicht zentrale, so doch wichtige Dimension des Textes aufzuzeigen.<sup>10</sup>

Meine Interpretation von *Ein Landarzt*<sup>11</sup> wollte dagegen – unter anderem in der Konfrontation mit dem in der Stadt praktizierenden Fridolin aus Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* – erst einmal den Zusammenhang einzelner Motive klären und hat sich dann eher an einer

<sup>7</sup> Manfred Weinberg, *Franz Kafkas «Das Stadtwappen» mit Libuše Moníková gelesen*, in *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*, hrsg. v. Peter Becher – Steffen Höhne – Marek Nekula, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2012, S. 299-322.

<sup>8</sup> Manfred Weinberg, *Zu Franz Kafkas Erzählung «Schakale und Araber»*, in *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*, hrsg. v. Steffen Höhne – Manfred Weinberg, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2019, S. 281-302.

<sup>9</sup> Jan Křen, *Konfliktní společenství. Češi a Němci 1780-1918*, Academia, Praha 1990, dt. Übers. v. Peter Heumos, *Die Konfliktgemeinschaft: Tschechen und Deutsche 1780-1918*, Oldenbourg, München 1996.

<sup>10</sup> Manfred Weinberg, *Im Dom. Zum «Process» der Interkulturalität bei Franz Kafka*, in *Interkulturalität, Übersetzung, Literatur. Das Beispiel der Prager Moderne*, hrsg. v. Dieter Heimböckel – Steffen Höhne – Manfred Weinberg, Böhlau, Köln-Wien-Weimar 2022, S. 71-92.

<sup>11</sup> Siehe Anm. 4.

Strukturanalyse der Erzählung versucht. Dabei habe ich auch einen Hinweis von Andreas Reckwitz auf «sozialwissenschaftlich ausgerichtete[] Theorien» der Nicht-Linearität herangezogen. Die bekannteste dürfte der vom Meteorologen Edward Lorenz schon in den 1970er Jahren ins Spiel gebrachte ‘Schmetterlingseffekt’ sein: Der Flügelschlag eines Schmetterlings kann auf der anderen Seite der Welt eine Wetterkatastrophe auslösen. Reckwitz kommentiert: «Gerade technische oder soziale Zusammenhänge, in denen scheinbar wohlgeordnet die Rädchen ineinandergreifen, sind äußerst fragil, nur wenige Schritte von der Katastrophe entfernt.» Reckwitz hat für das Unvermögen, sich auf das Nichtlineare einzulassen, auch «traditionsreiche[] sozialwissenschaftliche[] und philosophische[] Grundannahmen» verantwortlich gemacht – unter anderem die Metapher der «Sperrklinik»: «Seien Demokratie, Marktwirtschaft und Multilateralismus einmal installiert, dann wirke gleichsam der Effekt einer Sperrklinik, der vor dem Rückfall schützt»<sup>12</sup>. Vor diesem Hintergrund wird – und damit bin ich etwas umwegig beim Thema dieses Beitrags angekommen – die Diagnose relevant, dass sich im *Landarzt* häufig das Bild des Sich-Öffnens von Türen findet: der Schweinestall öffnet sich nach einem unbewussten Stoß des Landarztes, die von Rosa verschlossene und mit einer Kette gesicherte Tür des Hauses öffnet sich dem «Ansturm des Knechtes»<sup>13</sup>; die Gäste kommen «durch den Mondschein der offenen Tür»<sup>14</sup> in das Zimmer des Kranken. Oder (ganz zu Beginn): Es ist, «als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken»<sup>15</sup> etc. Anders gesagt: In Kafkas *Landarzt* gibt es keine ‘Sperrklinken’; all das sich Öffnende steht vielmehr für die dauernde Möglichkeit eines Umschlags von vermeintlicher Ordnung in eine ganz andere Ordnung oder pure Unordnung. Dazu passt im Übrigen die selten in Interpretationen berücksichtigte Tatsache, dass es in dieser Erzählung keine Absätze gibt, die man ja als Hinweise darauf verstehen kann, etwas Erzähltes mittels Absatzmarke abzuschließen, während in Kafkas *Landarzt* sozusagen alles immer offen bleibt.

Einmal darauf aufmerksam geworden, schien es mir naheliegend, das Motiv der Tür in Kafkas Werk genauer zu untersuchen, wozu ich mit diesem Beitrag einen Anfang – und nicht mehr als einen Anfang – mache. Solche Ausleuchtung von flagranten Motive ist dabei ein weiterer Versuch der Interpretation Kafkascher Texte jenseits der unfruchtbaren Allegoresen.

<sup>12</sup> Andreas Reckwitz, *Das Ende ist ziemlich nah*, in «Die Zeit», 13 (2023), 23. März, <<https://www.zeit.de/2023/13/krisen-katastrophen-film-literatur-theorie>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>13</sup> Franz Kafka, *Ein Landarzt*, in KKAD, S. 252-261: 255.

<sup>14</sup> *Ebd.*, S. 258.

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 255.

Beinahe hätte ich allerdings von diesem Unternehmen abgesehen, als ich erfuhr, dass die Zürcher Museen im Strauhof eine Ausstellung unter dem Titel *Kafka – Türen, Tod & Texte*<sup>16</sup> vorbereiteten. Zuletzt hat mich dies aber nur in der Annahme bestätigt, dass es sich um ein behandelenswertes Thema handelt, das eben auch noch einmal eine genuin literaturwissenschaftliche Analyse lohnt.

## 2. Türen in den Adaptation Kafkascher Texte in Graphic Novel, Theater und Film

Bevor ich eine solche Analyse beginne, begeben mich aber noch auf einen weiteren Umweg, denn Türen sind ein äußerst prominentes Motiv in den Adaptationen Kafkascher Texte in Graphic Novel, Theater und Film.

Besonders bekannt ist dabei die Illustration auf dem Cover der Erstausgabe von Kafkas *Die Verwandlung* im Kurt Wolff-Verlag; man sieht eine sich offensichtlich über das, was hinter der Tür ist, entsetzende männliche Person, wobei nicht einmal klar ist, wer dieser Mann ist. Diese Illustration ist das Ergebnis eines Einspruchs von Kafka in einem Brief an den Verleger, in dem er seiner Sorge Ausdruck verleiht, dass es dem Illustrator Ottomar Starke einfallen könnte, «das Insekt selbst zeichnen [zu] wollen. Das nicht, bitte das nicht! [...] Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden»<sup>17</sup>. Nicolas Mahler hat übrigens in seiner Graphic Novel *Komplett Kafka* diese Aussage mit der Cover-Illustration der Erstausgabe zusammengebracht<sup>18</sup>, um dann noch einmal die vor der Tür von Gregor Samsas Zimmer versammelte Familie zu zeigen<sup>19</sup>. Spätere Illustratoren haben sich von diesem Verdikt nicht abhalten lassen, waren sich über die Erscheinung des Insekts aber auch nicht einig. Auch die ARD-Serie zeigt im Übrigen das Ungeziefer und rückt danach – Gregor ist da schon unter dem Bett verschwunden – prominent eine Tür ins Bild.

In seiner Verfilmung von Kafkas *Process* aus dem Jahr 1963 hat Orson Welles Anthony Perkins unter anderem mehrfach vor übergroßen Türen platziert<sup>20</sup>, was die Zürcher Ausstellung wieder aufgenommen hat. Auch

<sup>16</sup> Zürcher Museen, *Kafka – Türen, Tod & Texte*, <<https://zuercher-museen.ch/museen/strauhof/archiv/kafka-tueren-tod-texte>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>17</sup> Brief an Georg Heinrich Meyer (Kurt Wolff Verlag), 25. Oktober 1915, in KKABr 1914-1917, S. 145.

<sup>18</sup> Nicolas Mahler, *Komplett Kafka*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2023, S. 44.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 45.

<sup>20</sup> Vgl. etwa <<https://www.imdb.com/title/tt0057427/mediaviewer/rm4007615744/>>

sonst findet sich das Motiv der Tür an vielen Stellen sowohl in dieser Verfilmung als auch in der von David Jones von 1993<sup>21</sup>. An den Beginn seines Films hat Welles eine Animation der Türhüter-Legende gestellt und damit schon am Anfang das Motiv der Tür hervorgehoben<sup>22</sup> – und dieses am Ende mit der Überblendung der animierten Szenerie durch den Advokaten und Josef K. wieder aufgenommen<sup>23</sup>.

Am Anfang einer Aufführung von Kafkas *Process* durch das Bremer Figurentheater *Mensch Puppe*<sup>24</sup> 2017 verschieben sich zunächst einige Türen gegeneinander, die auch später in der Aufführung eine große Rolle spielen.

Auch im Stück *Kafka in Farbe*<sup>25</sup> des Vorarlberger Landestheaters (Premiere Januar 2023) kommen Türen als Motiv immer wieder vor; einmal wird sogar ein Bett zur Tür.

Ich könnte nahezu unbegrenzt fortfahren. Die hohe Zahl von Türen, die in Illustrationen zu und Dramatisierungen von Kafkas Texten auftauchen, korrespondiert der großen Zahl von Türen in Kafkas literarischem Werk. In seinen eigenen Zeichnungen erscheint im Übrigen das Motiv der Tür nicht, was die Frage stellt, warum sich in Kafkas literarischer Zeitkunst allenthalben Türen finden, nicht aber in seiner zeichnerischen Raumkunst. Den Weg zu einer Antwort weist wohl die Frage, was die unterschiedlichen Darstellungsinteressen von Franz Kafkas Literatur und Zeichnungen sind.

### 3. Türen in Kafkas Leben

Um es immerhin kurz zu erwähnen: Türen hatten für Franz Kafka auch eine biographische Relevanz. So schreibt er am 5. November 1911 in sein Tagebuch:

Ich will schreiben mit einem ständigen Zittern auf der Stirn. Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung.

(letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>21</sup> Vgl. etwa <<https://www.alamy.com/stock-photo/trial-1993-kyle-maclachlan-david.html?sortBy=relevant>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>22</sup> <<https://www.imdb.com/title/tt0057427/mediaviewer/rm4074724608/>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>23</sup> <<https://hollywoodandallthat.com/wp-content/uploads/2013/07/the-trial-perkins-at-prison-door.jpg>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>24</sup> <<https://www.menshpuppe.de/archiv/kafka-der-prozess>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

<sup>25</sup> <<https://landestheater.org/service/presse/kafka-in-farbe/>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

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. Der Vater durchbricht die Türen meines Zimmers und zieht im nachschleppenden Schlafrock durch<sup>26</sup>.

Die Relevanz dieses Textes zeigt sich daran, dass ihn Kafka 1912 als separate Veröffentlichung in den *Herder-Blättern* erscheinen ließ<sup>27</sup>. Der später weltberühmte Autor hatte in Phasen seines Schaffens also noch nicht einmal – mit Virginia Woolf zu reden – ‘Ein Zimmer für sich allein’.

Ein weitere Tür-Szene von großer Relevanz findet sich im *Brief an den Vater*. Als Folge eines Fehlverhaltens von Franz heißt es da: «Nachdem einige starke Drohungen nicht geholfen hatten, nahmst Du mich aus dem Bett, trugst mich auf die Pawlatsche und ließest mich dort allein vor der geschlossenen Tür ein Weilchen im Hemd stehn»<sup>28</sup>. Reiner Stach schreibt:

Kafkas Erlebnis auf der ‘Pawlatsche’ (an Prager Wohnhäusern häufig zu findende Laubengänge im Innenhof) zählt zu Recht zu den Schlüssel-szenen seiner psychischen Biographie. Allein der bildliche Gehalt – das kleine Kind, das unter nächtlichem Himmel und beinahe nackt vor der verschlossenen Tür seiner Eltern steht – ist stark genug, um die drei fundamentalen Motive in Kafkas Welt, *Macht, Angst, Einsamkeit*, in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit blitzartig zu erhellen<sup>29</sup>.

#### 4. Die Tür als literarisches Symbol

Der Eintrag zu Tor und Tür im von Günter Butzer und Joachim Jacob herausgegebenen *Lexikon der literarischen Symbole* lautet:

Symbol des Übergangs, des Geheimnisses, des Verbotenen und Verborgenen, des Krieges und des Friedens. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) die Enge oder Weite der Öffnung sowie die Verschießbarkeit von Tür oder Tor, (b) die Grenzsituation zwischen Innen und Außen, die den Blick in beide Richtungen ermöglicht, (c) die Schutz- und Abwehrfunktion, (d) der baul. Zusammenhang, in dem Tür oder Tor funktional stehen (Haus-, Kirchen-, Tempel- oder Stadttor).

<sup>26</sup> 5. November 1911, in KKAT, S. 225-231: 225.

<sup>27</sup> Franz Kafka, *Großer Lärm*, in «Herder-Blätter», I (1912), 4.-5. Oktober, S. 44.

<sup>28</sup> Franz Kafka, *Der ‘Brief an den Vater’*, in KKAN II, S. 143-217: 149.

<sup>29</sup> RS 1, S. 76 f (Kursive im Original).

Man liest weiter:

Die Haustür steht zwischen der Ordnung der Familie mit den dort herrschenden emotionalen Bindungen und der öffentl. Ordnung der bürgerl. Gesellschaft, das Stadttor ist die Schwelle zwischen der Stadtkultur, den bürgerl. Ordnungen, der institutionell gesicherten Freiheit einerseits und der ursprüngl. Natur, der Freiheit von Ordnung, aber auch der Unwirtlichkeit, Unberechenbarkeit und Feindseligkeit des Ungeordneten andererseits<sup>30</sup>.

Wer in sein Tagebuch schreibt: «Deutschland hat Russland den Krieg erklärt. – Nachmittags Schwimmschule»<sup>31</sup> –, für den wird man die Tür als Symbol des Kriegs getrost ausschließen können.

Es bleibt die Tür als Symbol des Übergangs, der Schwelle, der Grenzsituation zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem resp. zwischen verschiedenen Ordnungen oder Ordnung und Unordnung. Das alles würde aber auch für einen bloßen Durchgang gelten, was eine weitere Eigenschaft von Türen in den Blick rückt, nämlich einen Durchgang auch versperren zu können, womit sich eben auch ein Geheimnis hinter einer Tür verbergen kann.

## 5. Betrachtung: *Das Unglück des Junggesellen* und *Unglücklichsein*

Ich werde mich im Folgenden – angesichts der übergroßen Anzahl von Türen in Kafkas Werk – im Wesentlichen auf den Band *Drucke zu Lebzeiten* beschränken und werde dabei nur auf jene Erzählungen eingehen, in denen Türen ein tatsächlich zentrales Motiv sind. Erwähnt sei immerhin, dass das Motiv der Tür auch in der sechsten Erzählung von *Betrachtung* vorkommt, in der unter dem Titel *Das Unglück des Junggesellen*, dessen Existenz unter anderem dadurch charakterisiert wird, dass er «in seinem Zimmer nur Seitentüren [...] [hat], die in fremde Wohnungen führen»<sup>32</sup>.

Zentral ist das Motiv der Tür für die den frühen Band *Betrachtung* abschließende Erzählung *Unglücklichsein*: Ein Mann, der seine aktuelle Situation «unerträglich»<sup>33</sup> nennt, erhält Besuch:

Als kleines Gespenst fuhr ein Kind aus dem ganz dunklen Korridor, in dem die Lampe noch nicht brannte, und blieb auf den Fußspitzen

<sup>30</sup> Ernst Rohmer, 'Tor, Tür', in *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. v. Günter Butzer – Joachim Jacob, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2012<sup>2</sup>, S. 448-449: 448.

<sup>31</sup> 2. [August 1914], KKAT, S. 543.

<sup>32</sup> Franz Kafka, *Das Unglück des Junggesellen*, in KKAD, S. 20-21: 21.

<sup>33</sup> Franz Kafka, *Unglücklichsein*, *ebd.*, S. 33-40: 33.

stehn, auf einem unmerklich schaukelnden Fußbodenbalken. [...] Mit dem rechten Ellbogen hielt es sich vor der offenen Tür aufrecht an der Zimmerwand und ließ den Luftzug von draußen um die Gelenke der Füße streichen, auch den Hals, auch die Schläfen entlang<sup>34</sup>.

Schon hier kann man sich fragen, warum der Erzähler so genau von den taktilen Erfahrungen des Kindes berichten kann; er hat wohl das Kind als Remedium gegen sein monologisches Schreien, «dem nichts antwortet»<sup>35</sup>, selbst imaginativ hervorgebracht. Während es am Anfang heißt, dass ein Kind «[a]ls kleines Gespenst»<sup>36</sup> aus dem Korridor fuhr, ist später in der Erzählung im Gespräch mit dem Hausnachbarn wie selbstverständlich nur noch von einem Gespenst die Rede. Im Weiteren wird dem Ich-Erzähler dem Gespenst gegenüber äußern: «Ihre Natur ist meine»<sup>37</sup>, wodurch das Gespenst endgültig als «alter ego»<sup>38</sup> des Ich-Erzählers erkennbar wird.

Bevor das Gespräch zunehmend entgleist, verdient ein um eine zu schließende oder geschlossene Tür sich drehender Dialog Aufmerksamkeit. Darin heißt es zunächst vom Ich-Erzähler:

«Dann kommen Sie weiter ins Zimmer herein, ich möchte die Tür schließen».

«Die Tür habe ich jetzt gerade geschlossen. Machen Sie sich keine Mühe. Beruhigen Sie sich überhaupt».

«Reden Sie nicht von Mühe. Aber auf diesem Gange wohnt eine Menge Leute, alle sind natürlich meine Bekannten; die meisten kommen jetzt aus den Geschäften; wenn sie in einem Zimmer reden hören, glauben sie einfach das Recht zu haben, aufzumachen und nachzuschauen, was los ist. Es ist einmal schon so. [...] Übrigens wissen Sie es ja auch. Lassen Sie mich die Türe schließen».

«Ja was ist denn? Was haben Sie? Meinetwegen kann das ganze Haus hereinkommen. Und dann noch einmal: Ich habe die Türe schon geschlossen, glauben Sie denn, nur Sie können die Türe schließen? Ich habe sogar mit dem Schlüssel zugesperrt».

«Dann ist gut. Mehr will ich ja nicht. Mit dem Schlüssel hätten Sie gar nicht zusperrern müssen. Und jetzt machen Sie es sich nur behaglich, wenn Sie schon einmal da sind. Sie sind mein Gast»<sup>39</sup>.

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

<sup>35</sup> *Ebd.*, S. 33.

<sup>36</sup> *Ebd.*, S. 34 (Kurs. v. Verf.).

<sup>37</sup> *Ebd.*, S. 37.

<sup>38</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2010<sup>2</sup>, S. 254. Er fährt fort: «Im furchtsamen Auftreten des Gespenstes spiegelt sich die Angst des Erzählers, den die Sorge vor der Konfrontation mit den dunklen Seiten seines Ichs umtreibt», *ebd.*

<sup>39</sup> Kafka, *Unglücklichsein*, a.a.O., S. 35 f.

Schon in der Aussage: «Übrigens wissen Sie es ja auch» ist die Identität zwischen Ich-Erzähler und Kind resp. Gespenst ausgesprochen. Die Tür gibt dem Gespenst die Möglichkeit des Eintritts in die Wohnung, womit es nach dieser Darstellung allerdings von außen kommt. Der Ich-Erzähler wüsste die Tür danach gerne geschlossen, um die auf dem gleichen Gang wohnenden «Bekannten» davon abzuhalten, ebenfalls in die Wohnung einzutreten. Dabei wird gesagt, dass diese sich durch das nach draußen dringende Gespräch bemüßigt fühlen könnten, die Tür «aufzumachen und nachzuschauen, was los ist». Hier ist also selbst eine geschlossene Tür kein Hinderungsgrund, die Schwelle zu übertreten, wenn sich dafür ein Anlass findet. Die Tür schließt somit gegen die Umwelt ab, vermag aber nicht, diese tatsächlich auszuschließen.

Zwischen Gespenst und Erzähler entspinnt sich dann der zitierte Dialog um das Schließen der Tür. Der Ich-Erzähler bittet das Kind hereinzukommen, damit er die Tür schließen kann. Das Gespenst antwortet, dass es die Tür bereits geschlossen habe, was den Erzähler nicht davon abhält, die Bitte zu äußern: «Lassen Sie mich die Tür schließen». Das Gespenst aber teilt die Intention, die Hausgenossen auszuschließen, nicht. Mögen Sie doch alle kommen. Doch gerade gegen diese Meinung will es die Tür schon geschlossen und sogar zugesperrt haben, was dem Ich-Erzähler, der doch die Bekannten ausgeschlossen wissen wollte, wiederum unnötig scheint. In diesen unklaren Zuordnungen, den Widersprüchen von Intention und Handlung steht das Verhältnis von Gespenst und Erzähler in Frage; die Trennung der Figuren ist alles andere als eindeutig, obwohl der Dialog hier noch leidlich funktioniert, als unterhielten sich zwei unterschiedliche Personen. Dass der Erzähler dem Kind zunächst nicht zu glauben scheint, dass es die Tür geschlossen hat, hat auch mit der Frage zu tun, ob ein immaterielles Gespenst eine materielle Tür überhaupt zu schließen vermag, was das Gespenst in die Frage fasst: «[G]lauben sie denn, nur Sie können die Tür schließen?». Das muss der Erzähler allerdings glauben, wenn er das Kind für ein Gespenst hält.

Für den Disput um die Tür in *Unglücklichsein* gilt also alles das, was ich oben als Bildgehalt der Tür aufgelistet habe: die Tür ist Durchgang (das Kind kommt herein, die Bekannten könnten herein kommen), sie ist – wenn auch nur im versperrten Zustand – Verhinderung des Hineinkommens und somit strikte Abgrenzung der Wohnung von der Welt, des Innen vom Außen, und ihr Status ist – und dies ist dann doch ein Spezifikum Kafkas – alles andere als eindeutig (wie das Verhältnis von Gespenst und Erzähler) – geöffnet oder geschlossen, versperrt oder nicht versperrt?

Im von Manfred Engel und Bernd Auerochs herausgegebenen *Kafka-Handbuch* wird das in *Unglücklichsein* Erzählte eine «projektive[]

Phantasie»<sup>40</sup> genannt; «ein Verzweiflungsanfall [evoziere] die Erscheinung einer nostalgischen Projektionsfigur; als fremd-vertrautes ‘Gespenst’ wird das Kind zum Symbol verfehlten Lebens»<sup>41</sup>. Tatsächlich ist das Verhältnis von Erzähler und Gespenst jedoch noch intrikater. Im Gespräch mit dem Hausgenossen wird der Erzähler später sagen: «Die eigentliche Angst ist die Angst vor der Ursache der Erscheinung. Und diese Angst bleibt. Die habe ich geradezu großartig in mir»<sup>42</sup>. Zur Diskussion steht also, ob das Gespenst in der Außenwelt tatsächlich existiert oder ob es nur Sinnbild oder Projektion einer Angst ist, die der Erzähler in sich spürt. Für diese innere Angst steht allerdings keine zusperrbare Tür bereit. Gerade diese Frage des Drinnen oder Draußen (sowohl von Wohnung und Welt wie von seelisch Innerem und Welt) spiegelt sich im unklaren Status der Tür: offen, geschlossen oder zugesperrt? Bemerkenswerterweise wird das Motiv der Tür danach in der Erzählung nicht mehr aufgegriffen – weder als der Mann die Wohnung verlässt, noch als er nach dem Gespräch mit dem Hausgenossen wieder in seine Wohnung hinaufgeht und sich – als wäre nichts gewesen – schlafen legt.

Ich halte es im Übrigen – ohne dem hier folgen zu können – für bemerkenswert, dass das Motiv der Tür im *Urteil* nur ein einziges Mal vorkommt, nämlich als sich der Vater zum überlegenen «Schreckbild» gewandelt hat und Georg Bendemann die ruinierte Existenz seines Petersburger Freundes imaginiert: «An der Türe des leeren, ausgeraubten Geschäfts sah er ihn»<sup>43</sup>.

## 6. *Der Heizer*

Sehr häufig, wenngleich viel verstreuter als in *Unglücklichsein*, begegnet das Motiv der Tür in *Der Heizer*; im Grunde handelt sich um Variationen von durch eine Tür bestimmten Konstellationen. Erstmals wird eine Tür erwähnt, als Karl Roßmann sich im Innern des Schiffes nicht mehr orientieren kann:

In seiner Ratlosigkeit [...] fing er, ohne zu überlegen, an eine beliebige kleine Tür zu schlagen an, bei der er in seinem Herumirren stockte. «Es ist ja offen», rief es von innen, und Karl öffnete mit ehrlichem Aufatmen die Tür. «Warum schlagen Sie so verrückt auf die Tür?» fragte ein riesiger Mann, kaum daß er nach Karl hinsah<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Barbara Neymeyer, *Betrachtung*, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Manfred Engel – Bernd Auerochs, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2010, S. 111-126: 114.

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 117.

<sup>42</sup> Kafka, *Unglücklichsein*, a.a.O., S. 39.

<sup>43</sup> Franz Kafka, *Das Urteil*, in KKAD, S. 41-61: 56.

<sup>44</sup> Franz Kafka, *Der Heizer*, *ebd.*, S. 63-111: 66.

Andere Geschichten hätten sich entwickeln können, wenn sich für Karl eine andere Tür geöffnet hätte, was daran liegt, dass zunächst Geheimnis ist, was sich hinter einer geschlossenen Tür verbirgt. Dies wird sich im Übrigen beim Gang zum Büro der Schiffsleitung wiederholen, wenn Karl denkt: «Warum hatte er auf dem Herweg mit dem Heizer nicht einen genauen Kriegsplan besprochen, statt, wie sie es in Wirklichkeit getan hatten, heillos unvorbereitet einfach dort einzutreten, wo eine Tür war?»<sup>45</sup>. Nach den ersten zwischen Karl und Heizer gewechselten Worten,

faßte unversehens der Mann die Türklinke und schob mit der Türe, die er rasch schloß, Karl zu sich herein. «Ich kann es nicht leiden, wenn man mir vom Gang hereinschaut», sagte der Mann [...], «da läuft jeder vorbei und schaut herein, das soll der Zehnte aushalten!». «Aber der Gang ist doch ganz leer», sagte Karl, der unbehaglich an den Bettpfosten gequetscht dastand. «Ja jetzt», sagte der Mann. «Es handelt sich doch um jetzt», dachte Karl, «mit dem Mann ist schwer zu reden»<sup>46</sup>.

Das Gespräch erinnert an den Dialog von Erzähler und Gespenst in *Unglücklichsein* um das mögliche Eintreten der Bekannten. Indem der Heizer Karl zu sich herein schiebt, um anschließend die Tür zu schließen, verleiht er diesen seinem Hoheitsbereich ein, den abzugrenzen eine Hauptfunktion von geschlossenen Türen im *Heizer* ist. Insgesamt öffnen oder schließen Türen im *Heizer* Machtbereiche. Das zeigt sich auch noch einmal in der Erinnerung an das von Karl geschwängerte Dienstmädchen: «Manchmal schloß sie die Küchentüre, wenn Karl eingetreten war und behielt die Klinke so lange in der Hand, bis er wegzugehn verlangte»<sup>47</sup>. Eine Gleichgewicht der Macht besteht nur, wenn sie sich auf verschiedenen Seiten einer Tür befinden und Karl sie etwa «mit Scheu im Vorübergehen durch die Spalte der ein wenig geöffneten Tür»<sup>48</sup> beobachtet.

Eine weitere Tür findet Erwähnung, als Karl sich mit dem Heizer zum Büro der Schiffsleitung begibt: «Sie [...] gingen weiter und kamen an eine Tür, die oben einen kleinen Vorgiebel hatte, der von kleinen, vergoldeten Karyatiden getragen war. Für eine Schiffseinrichtung sah das recht verschwenderisch aus»<sup>49</sup>. Auch diese Tür separiert also unterschiedliche Sphären einer sozialen Hierarchie, die allerdings bezüglich anderer Türen längst aufgehoben ist, da die in erste, zweite und dritte Klasse

<sup>45</sup> *Ebd.*, S. 91.

<sup>46</sup> *Ebd.*, S. 67.

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 99.

<sup>48</sup> *Ebd.*

<sup>49</sup> *Ebd.*, S. 76.

zu segregierenden Passagiere das Schiff bereits verlassen haben und für die «Schiffsreinigung die Trennungstüren ausgehoben»<sup>50</sup> worden waren.

Immer wieder werden im *Heizer* Personen auch auf der Türschwelle platziert, womit unklar bleibt, welcher Sphäre sie nun angehören. Zwar fordert der Heizer Karl, nachdem er «respektvoll an die Tür» geklopft hatte, «mit einer Handbewegung auf, ohne Furcht einzutreten»<sup>51</sup>, was dieser tut, aber doch an der Tür stehen bleibt, wie es kurz darauf auch vom Heizer heißt.

Durch die Türe sieht Karl dann New York mit «den hunderttausend Fenstern seiner Wolkenkratzer»<sup>52</sup>. Am Ende werden Karl und sein Onkel gemeinsam das Büro verlassen und in einen «kleinen Gang ein[biegen], der sie nach ein paar Schritten zu einem Türchen brachte, von dem aus eine kurze Treppe in das Boot hinabführte, welches für sie vorbereitet war»<sup>53</sup>. Auch der Weg ins große unüberschaubare New York führt hier also erst einmal wieder durch eine Tür, sogar ein Türchen nur, was wirkungsvoll Weg und Ziel einander gegenüberstellt.

Auf befremdliche Weise werden im *Heizer* im Übrigen das Geschehen vor und hinter einer geschlossenen Tür, die eigentlich füreinander ein Geheimnis sind, synchronisiert. So liest man einmal: «In diesem Augenblick, als hätte jemand hinter der Tür auf diese Äußerung des Herrn gewartet, klopfte es»<sup>54</sup>. Der nach diesem Klopfen hereintretende Onkel wird später dem Kapitän erklären, dass Karl «von seinen Eltern – sagen wir nur das Wort, das die Sache auch wirklich bezeichnet – einfach beiseitegeschafft worden [sei], wie man eine Katze vor die Tür wirft, wenn sie ärgert»<sup>55</sup>. Die Tür steht hier einmal mehr zwischen dem intakten Gefüge eines Haushalts und dem unwirtlichen Draußen, in das man den wirft, der die Regeln des Inneren nicht beachtet hat.

## 7. Die Verwandlung

Noch mehr als *Der Heizer* ist die Erzählung *Die Verwandlung* von Türen (offen, geschlossen, versperrt) organisiert – so sehr, dass ich mich im Folgenden auf eine Auswahl beschränken muss.

Als Gregor Samsa sich eines Morgens zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt findet, hat er zunächst mehr als genug damit zu tun,

<sup>50</sup> *Ebd.*

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 77.

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 77 f.

<sup>53</sup> *Ebd.*, S. 109.

<sup>54</sup> *Ebd.*, S. 89.

<sup>55</sup> *Ebd.*, S. 96.

zu realisieren, was ihm überhaupt widerfahren ist. Das Außen – und das ist vor allem die restliche Wohnung der Familie – wird erst auf der fünften Seite der Erzählung (nach dem Druck der *Kritischen Ausgabe*) erwähnt – und zwar dadurch, dass die Mutter «vorsichtig an die Tür zum Kopfende seines Bettes» klopft: «‘Gregor’, rief es [...], ‘es ist drei-viertel sieben. Wolltest du nicht wegfahren?’»<sup>56</sup>. Gleich danach klopft schon der Vater an «der einen Seitentür», an der «anderen Seitentür»<sup>57</sup> die Schwester. Es gibt also gleich drei Türen – sie alle trennen Gregor von (und verbinden ihn mit) seiner Familie, die zwar besorgt ist, aber vom Ausmaß seiner Verwandlung noch nichts ahnt. Diesen Zustand will Gregor zunächst noch verlängern und ist froh über seine «vom Reisen her übernommene Vorsicht, auch zu Hause alle Türen während der Nacht zu versperren»<sup>58</sup>. Neben den drei Türen zu Gregors Zimmer spielen übrigens noch die Wohnungstür, die Küchentür und die Tür zum Schlafzimmer eine Rolle. Als es an der Wohnungstür klingelt, mutmaßt Gregor gleich, dass es «jemand aus dem Geschäft»<sup>59</sup> sei. Angesichts des eintretenden Prokuristen bittet der Vater Gregor erneut, die Tür zu öffnen. Dieser überlegt, «tatsächlich die Tür auf[zumachen, tatsächlich sich sehen[zulassen] und mit dem Prokuristen [zu] sprechen», was dann auch geschieht – «er war begierig zu erfahren, was die anderen, die jetzt so nach ihm verlangten, bei seinem Anblick sagen würden. Würden sie erschrecken, dann hatte Gregor keine Verantwortung mehr und konnte ruhig sein. Würden sie aber alles ruhig hinnehmen, dann hatte auch er keinen Grund sich aufzuregen»<sup>60</sup>. Was folgt ist ein erstes Öffnen aller Türen, denn auch die Wohnungstür steht offen, weil die Schwester und die Bedienerin, zum Arzt stürzend, «sie wohl offen gelassen [hatten], wie es in Wohnungen zu sein pflegt, in denen ein großes Unglück geschehen ist»<sup>61</sup>. Als Gregor sichtbar wird, hat der Vater keinen anderen Gedanken, als «daß Gregor so rasch als möglich in sein Zimmer müsse»<sup>62</sup>. Die geschlossene Tür soll wieder zwischen ihnen stehen und somit zumindest für die restliche Wohnung die alte Ordnung wieder hergestellt werden.

Im zweiten Teil wird die Tür durchlässiger. Zunächst ist sie nur angelehnt, und Gregor sieht «durch die Türspalte»<sup>63</sup>, dass im Wohnzimmer das Gas angezündet ist. Die Zimmertür wird im Weiteren mehr und mehr zum Aushandlungsraum zwischen Gregors Zimmer und dem Wohnzim-

<sup>56</sup> Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in KKAD, S. 113-200: 119.

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 120.

<sup>58</sup> *Ebd.*

<sup>59</sup> *Ebd.*, S. 124.

<sup>60</sup> *Ebd.*, S. 130.

<sup>61</sup> *Ebd.*, S. 131.

<sup>62</sup> *Ebd.*, S. 141.

<sup>63</sup> *Ebd.*, S. 143.

mer der Familie. Die Schwester betritt nun zweimal täglich das Zimmer, vergisst sogar, die Türe zu schließen, reißt dafür das Fenster auf. Als Gregor sich einmal zwischen Tür und Fenster positioniert, tritt sie «nicht nur nicht ein, sie fuhr sogar zurück und schloß die Tür»<sup>64</sup>. Schließlich räumen Mutter und Schwester sein Zimmer aus; als die Mutter Gregor an der Wand sieht, wird sie ohnmächtig. Dem nach Hause kommenden Vater berichtet die Tochter alles; Gregor glaubt, den Vater besänftigen zu müssen, und flüchtet sich «zur Tür seines Zimmers», um seine «beste Absicht [...] [zu bekunden], sofort in sein Zimmer zurückzukehren, und daß es nicht nötig sei, ihn zurückzutreiben, sondern daß man nur die Tür zu öffnen brauche, und gleich werde er verschwinden»<sup>65</sup>.

Im dritten Teil reduziert sich die Tür in ihrer Grenzfunktion weiter, da «immer gegen Abend die Wohnzimmertür [...] geöffnet wurde, so daß er, im Dunkel seines Zimmers liegend, vom Wohnzimmer aus unsichtbar, die ganze Familie beim beleuchteten Tische sehen und ihre Reden, gewissermaßen mit allgemeiner Erlaubnis [...] anhören durfte»<sup>66</sup>. Nachdem die Zimmerherren eingezogen sind, bleibt die Tür wieder öfter geschlossen. Als diese Gregors ansichtig werden und die Zimmer kündigen, verlangt Grete, dass man Gregor loswerden müsse. Die Tür spielt im Übrigen in dieser Phase erst einmal keine Rolle mehr. Nur als Gregor in sein Zimmer zurückkriecht, wird sie noch einmal erwähnt; dann heißt es, dass die Tür von der Schwester «eiligst zugedrückt, festgeriegelt und versperrt»<sup>67</sup> wird. Als die Bedienerin Gregor tot vorfindet, sucht sie ihn mit einem langen Besen «von der Tür aus zu kitzeln»<sup>68</sup>. Nachdem sie seinen Tod realisiert hat, reißt sie die Tür des elterlichen Schlafzimmers auf und ruft «mit lauter Stimme in das Dunkel hinein: 'Sehen Sie nur mal an, es ist krepirt; da liegt es, ganz und gar krepirt!'»<sup>69</sup>. «Inzwischen hatte sich auch die Tür des Wohnzimmers geöffnet»<sup>70</sup>, in dem Grete nach dem Einzug der Zimmerherren schlief. Später rufen die Eltern Grete in ihr Schlafzimmer; die Bedienerin schließt die Tür, die sich aber bald schon wieder öffnet. Es erscheint Vater Samsa und wirft die Zimmerherren aus der Wohnung. Angesichts von Gregors Tod verliert die Tür endgültig ihre Bedeutung. Nur als die Bedienerin der Familie verkündet, dass sie Gregors Leichnam schon entsorgt hat, steht sie «lächelnd in der Tür»<sup>71</sup>; da die Familie aber nichts hören will, ver-

<sup>64</sup> *Ebd.*, S. 157.

<sup>65</sup> *Ebd.*, S. 168.

<sup>66</sup> *Ebd.*, S. 172.

<sup>67</sup> *Ebd.*, S. 193.

<sup>68</sup> *Ebd.*, S. 194.

<sup>69</sup> *Ebd.*

<sup>70</sup> *Ebd.*, S. 195.

<sup>71</sup> *Ebd.*, S. 198.

lässt sie «unter fürchterlichem Türezuschlagen die Wohnung»<sup>72</sup>. Danach taucht die Tür in der Erzählung nicht mehr auf. Von nun an ist es ja auch völlig irrelevant, ob sie geöffnet, geschlossen oder zugesperrt ist.

Fazit: In der Erzählung *Die Verwandlung* wird jede einzelne der sich andauernd ändernden 'Zustände', durch eine Änderung der Bedeutung der Türen, die in der Erzählung sage und schreibe 114 mal (auf den 85 Druckseiten der *Kritischen Ausgabe*) erwähnt werden, angezeigt, was eine deutlich detailfreundlichere Untersuchung verdiente, als ich sie hier leisten konnte.

## 8. Vor dem Gesetz

Neben den Türen in der *Verwandlung* ist die Tür in *Vor dem Gesetz* sicher die berühmteste Tür in Kafkas Werk. Dabei handelt es sich erst einmal gar nicht um eine Tür, sondern um ein Tor. Zwar beginnt die Erzählung mit dem Satz: «Vor dem Gesetz steht ein Türhüter»<sup>73</sup>. Danach ist unausgesetzt vom Türhüter die Rede; als die vermeintliche Tür aber zum ersten Mal selbst benannt wird, erscheint sie als Tor: «Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen»<sup>74</sup>. Dass es sich um ein Tor handelt, ist durchaus angemessen, da es ja immerhin um den Zugang zum Gesetz geht, für den eine einfache Haustür denkbar unangemessen wäre<sup>75</sup>. Tatsächlich fehlt dem Tor zum Gesetz aber auch noch eine weitere Eigenschaft von Türen: Sie steht immer offen. Die alternativen Zustände von Türen oder Toren – offen, geschlossen, versperrt – finden sich an ihr nicht, woraus sich aber erhellt, dass der Türhüter selbst eine der Funktionen übernimmt, die sonst der Tür selbst zukommen: er versperrt sie, zum Teil physisch, zum Teil durch seine Erklärungen. Anders gesagt: Die Verschlussheit der offenen Tür ist Effekt einer Erzählung<sup>76</sup>. Als der Mann vom Lande sich im Übrigen zum Warten, ob er nicht doch noch eingelassen werde, entschließt, wird aus dem Tor in der Erzählung tatsächlich noch eine Tür. Eigentlich ist die Chance, eingelassen zu werden oder sich Einlass zu verschaffen, hier schon vertan, so dass es wiederum angemessen ist, dass das große Tor

<sup>72</sup> *Ebd.*, S. 199.

<sup>73</sup> Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, in KKAD, S. 267-269: 267.

<sup>74</sup> *Ebd.*

<sup>75</sup> Als riesiges Tor stellt auch Danijel Žeželj in seiner Graphic Novel *Wie ein Hund* den Zugang zum Gesetz dar. Vgl. Danijel Žeželj, *Wie ein Hund*, avant-verlag, Berlin 2023, unpaginiert [S. 35 f.].

<sup>76</sup> Vgl. Ansgar Mohnkern, *Institution, Erzählung und Ideologie. Überlegungen zu Kafka und seinem «Mann vom Lande»*, in «KulturPoetik», 24 (2024), 2, S. 185-202.

zum Gesetz nun zur bloßen Tür schrumpft, neben der der Mann vom Land jahrelang wartet. Kurz vor seinem Ende aber «erkennt er im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht»<sup>77</sup>. Im Sterben also kommen Tür und Gesetz doch noch zusammen, wobei das unter den Vorbehalt gestellt wird, dass ihn vielleicht auch «nur seine Augen täuschen»<sup>78</sup>. Im letzten Moment beantwortet der Türhüter die Frage des Mannes vom Land, warum denn «in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat»: «Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn»<sup>79</sup>. Der Durchgang ist also am Ende weder Tür noch Tor, sondern nur dem Mann vom Land vorbehalten gewesener «Eingang». Mit der Fokussierung auf diesen kommt man in der Interpretation der Türhüterlegende auch nicht wirklich weiter, doch wird so doch die zentrale Aporie besonders deutlich: Der Mann vom Land kommt zu einem Eingang, der, wie er zu spät erfährt, nur für ihn bestimmt war. Eingänge aber sind gemeinhin nicht mit Hindernissen verbunden, die hier durch die Erzählung des Türhüters aufgebaut werden. Der anfänglich als Tor, nach der Entscheidung zum Warten als Tür erscheinende Eingang stand immer schon offen und war doch verschlossen.

## 9. Heimkehr

Fast wie eine Gegengeschichte zur Türhüterlegende wirkt einer der spätesten Texte Kafkas, die Erzählung *Heimkehr*, geschrieben wohl im November 1923. Es ist die Geschichte eines heimkehrenden Sohnes. Zunächst wird «meines Vaters alter Hof»<sup>80</sup> beschrieben, der heruntergekommen ist. Das Ich sagt und fragt: «Ich bin angekommen. Wer wird mich empfangen? Was wartet hinter der Tür der Küche?»<sup>81</sup>. Diese Tür wird sich realiter in der Erzählung nicht öffnen (in diesem Sinne ist sie tatsächlich das Gegenstück zur immer offenen Tür in *Vor dem Gesetz*). Der Erzähler-Ich kann nur mutmaßen oder schlussfolgern, was hinter der Tür geschieht – «der Kaffee zum Abendessen wird gekocht»<sup>82</sup>. Das Haus fügt sich für ihn nicht zum Ganzen – «kalt steht Stück neben Stück» –, auch deshalb, weil er die Geschehnisse im Inneren «teils ver-

<sup>77</sup> Kafka, *Vor dem Gesetz*, a.a.O., S. 269.

<sup>78</sup> *Ebd.*

<sup>79</sup> *Ebd.*

<sup>80</sup> Kafka, *Blaues Schulheft 'Im Dunkel der Gasse...'*, a.a.O., S. 572.

<sup>81</sup> *Ebd.*

<sup>82</sup> *Ebd.*

gessen»<sup>83</sup>, teils nie gekannt hat. Das, was hinter der geschlossenen Tür ist, vermag er deshalb nicht zu erkennen; er horcht nur aus der Ferne, um nicht als Horcher überrascht zu werden. Was er meint zu hören, erscheint ihm als eine Erinnerung «aus den Kindertagen»<sup>84</sup>. Für die Erzählung entscheidend ist aber, dass die Tür geschlossen bleibt – und alles, was sich hinter ihr ereignet, pure Imagination ist: «Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir bewahren»<sup>85</sup>. Es folgt der Satz, den ich als Motto dieses Beitrags gewählt habe: «Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man»<sup>86</sup>. Um sich weniger fremd oder wieder «heimlich»<sup>87</sup>, wie es im Text heißt, zu fühlen, hätte der Heimkehrende beherzt eintreten müssen (wie es schon der Mann vom Land hätte versuchen können). Das aber verhindert hier die geschlossene Tür sowie die Tatsache, dass der Heimkehrer auch keinen Zugang mehr zu der Küche seiner Kindheit hat. Träte er ein, fände er sich entweder in seiner Kindheit wieder oder bliebe für alle Zeit ein Fremder. Es ist – auch hier wieder verkehrt – die Situation Gregor Samsas, der sich aus seinem Zimmer wagen will. Gerade eine solche Überquerung der Schwelle aber gehört nicht mehr zu den Handlungsoptionen in *Heimkehr*: Der Ich-Erzähler kommt nicht in die Küche hinein. Am Ende wird allerdings das Sich-Öffnen der Tür imaginiert: «Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will»<sup>88</sup>. Während die Tür der Türhüterlegende zuletzt endgültig geschlossen wird, wird sie hier zwar am Ende in der Imagination geöffnet, ein Zutritt zur Küche aber wird nicht erlaubt, nur aus dem Inneren eine imaginierte Frage an ihn gerichtet. Dem Geheimnis des Innern korrespondiert das zu wahrende, weil nicht zu eröffnende Geheimnis des im Außen verharrenden Heimkehrers. Anders gesagt: Trotz all der Vertauschungen ins Gegenteil ähnelt *Heimkehr* in seiner aporetischen Grundstruktur der Türhüterlegende.

Es ist, als schlossen sich am Ende von Kafkas Werk alle Türen, doch wird das Tier im *Bau* durch eine solche gelegentlich in die Außenwelt entweichen<sup>89</sup>.

<sup>83</sup> *Ebd.*, S. 573.

<sup>84</sup> *Ebd.*

<sup>85</sup> *Ebd.*

<sup>86</sup> *Ebd.*

<sup>87</sup> *Ebd.*, S. 572.

<sup>88</sup> *Ebd.*, S. 573.

<sup>89</sup> «Aber dann hebe ich [...] vorsichtig die Falltüre und bin draußen, lasse sie vorsichtig sinken und jage, so schnell ich kann, weg von dem verräterischen Ort», Franz Kafka, *Bau-Konvolut*, in KKAN II, S. 575-632: 590. Die Rückkehr gestaltet sich allerdings schwierig; das Tier beobachtet lange den Eingang zu seinem Bau: «verwöhnt

## 10. Fazit

Mit dem häufig in seinen Text zu findenden Motiv der Tür gelingt es Franz Kafka auf zunächst unscheinbare Weise, soziale Konstellationen zu verdeutlichen (Hierarchien, Machtverhältnisse etc.). Die Türen haben also nicht in dem Sinne eine 'Bedeutung', dass sie ausgelegt werden müssten. Sie strukturieren vielmehr die beschriebene Szenerie, machen so aber kenntlich, welche personalen und sozialen Konstellationen gerade herrschen.

Die Frage, wie weit man mit der Analyse einzelner Motive in der Interpretation der Texte Franz Kafkas kommt, bleibt für mich nach diesem Aufsatz durchaus unbeantwortet. Einesteils versperrt dieses Verfahren das Abgleiten in die Allegorese, andernteils schien im Vorstehenden an allzu vielen Stellen doch eine Satz-für-Satz-Analyse der ganzen Erzählung nötig, um noch Genaueres über die Funktion der beschriebenen Türen aussagen zu können.

Angesichts dieses durchaus ungewissen Ergebnisses entscheide ich mich aber dennoch nicht für ein Kafkasches «Gibs auf!»<sup>90</sup>, sondern leihe mir vorläufig das Romanende eines anderen Klassikers der deutschen Literatur: «Nächstens mehr»<sup>91</sup>.

dadurch, daß ich solange alles gesehen habe, was über dem Eingang vor sich ging, ist es mir jetzt sehr quälend, die an sich geradezu Aufsehen machende Prozedur des Hinabsteigens durchzuführen und nicht zu wissen, was im ganzen Umkreis hinter meinem Rücken und dann hinter der wiedereingefügten Falltür geschehen wird» (*ebd.*, S. 593 f.). Schließlich reißt es sich «los von allen Zweifeln»: ich «laufe geradewegs bei hellem Tag auf die Tür zu, um sie nun ganz gewiß zu heben, aber ich kann es doch nicht, ich überlaufe sie und werfe mich mit Absicht in ein Dornengebüsch, um mich zu strafen, zu strafen für eine Schuld, die ich nicht kenne» (*ebd.*, S. 595).

<sup>90</sup> Franz Kafka, «*Ehepaar-Heft*», in KKAN II, S. 514-533: 530.

<sup>91</sup> Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, in ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Carl Hanser Verlag, München 1970, S. 574-744: 744. Dieser Verweis meint konkret auch eine weitere Auseinandersetzung mit einem Motiv in Kafkas Werk – den Vortrag *Bilder in Franz Kafkas Texten*, gehalten auf der Tagung *Franz Kafka intermedial. Aneignungen und Wirkungen zwischen Bild, Ton und Wort*, Prag, 3.-6. Juni 2024. Der entsprechende Aufsatz wird im gleichnamigen, von Steffen Höhne und mir herausgegebenen Sammelband erscheinen (Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2025).



# 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 schlaftötender 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.

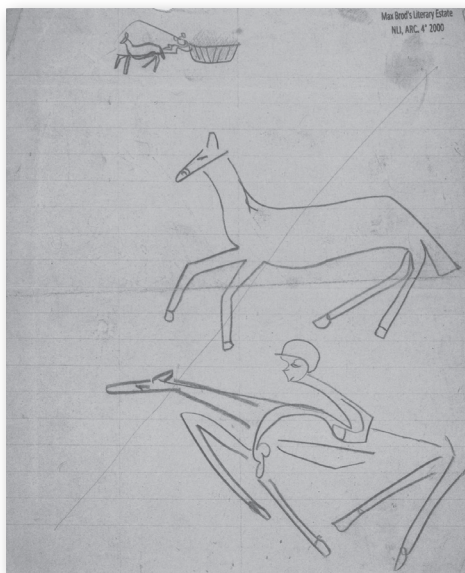


Abb. 2. *Pferde mit Reitern* (ca. 1901-1907); Bleistift auf Papier; 20,2x16,4 cm. Standort: NLI, ARC, 4° 2000 5 83. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 57 Einzelblätter 1901-1907.

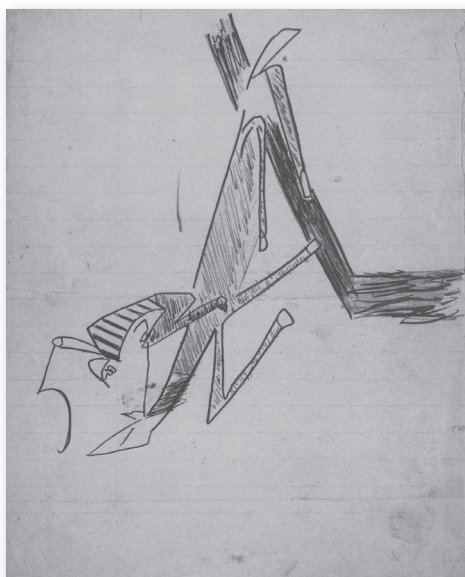


Abb. 3. *Pferde mit Reitern* (ca. 1901-1907); Bleistift auf Papier; 20,2x16,4 cm. Standort: NLI, ARC, 4° 2000 5 83. Erstdruck in Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Mercy, Prag 1937, Anhang. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 56 Einzelblätter 1901-1907.

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.

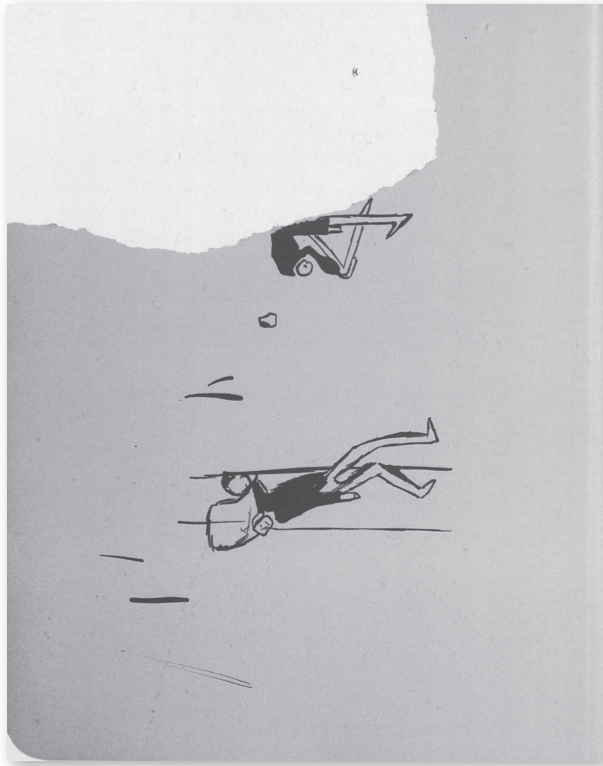


Abb. 4. [ohne Titel] (ca. 1901-1907); Bleistift, Tusche und Tinte auf Papier; 20,5x16,4 cm. Standort: NLI, ARC, 4° 2000 5 37 (Schwarzes Notizbuch). Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 87 Zeichnungsheft (Ausschnitt).

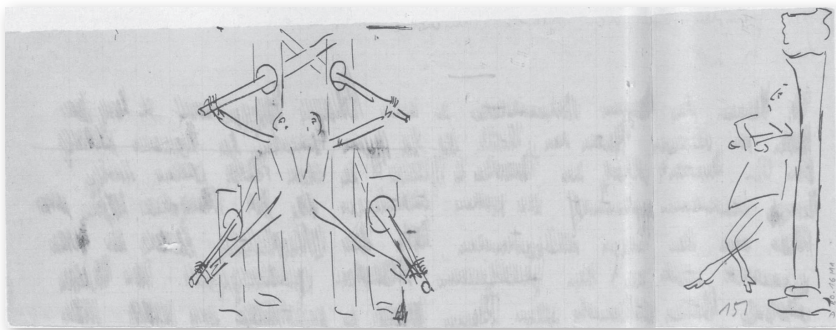


Abb. 5. *Folterszene*, Beilage zu einem Brief an Milena Jasenská, 29. Oktober 1920; Tinte auf Papier; 8,7x22,7 cm. Standort: DLA, D 80.16/H. Rautiertes Papier, oben und unten abgerissen. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 134 Briefe 1909-1921.

(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.

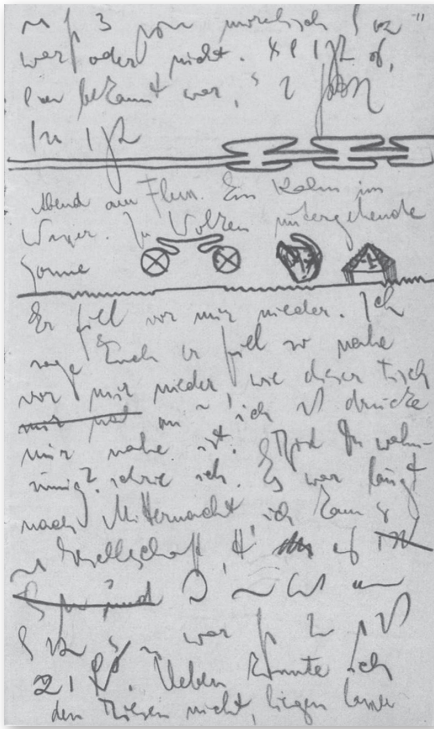


Abb. 6. Manuskripte mit Mustern und Ornamenten 1913-1922. Figuration Nr. 154 [Franz Kafkas *Oktavhefte* (5) E, Blatt 11r; Signatur: MS Kafka 23, Fol. 11r, BLO]. Auch in *Franz Kafka. Die Zeichnungen*, a.a.O., 154 Muster und Ornamente 1913-1922.

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.



# Über Zwirnsfäden stolpern. Franz Kafkas narrative Phänomenologie

Matteo Zupancic

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.12

## 1. Warnungen: Prager Horizont

Der Ansatz des vorliegenden Aufsatzes kreist um die Möglichkeit, dass Kafka während seines Aufenthalts in Zürau im Jahr 1917-1918 eine fragmentarisch gebliebene, aber dennoch spürbare Wahrnehmungstheorie entworfen hat – eine Theorie, die deutliche Parallelen zur Methode der philosophischen Phänomenologie<sup>1</sup> aufweist und ein zentrales Moment seines narrativen Verfahrens überhaupt bildet. Wie hinlänglich bekannt, hat die Forschung wiederholt versucht, Kafkas vermutete Auseinandersetzung mit dem sogenannten *Louvre*zirkel, d.h. dem Prager Kreis von Schülern des Phänomenologen Franz Brentano, der sich im Café Louvre traf, nachzuweisen<sup>2</sup>. Diese Versuche blieben jedoch oft anekdotisch und von wechselhafter Überzeugungskraft: Klaus Wagenbach gehörte zu den Ersten, die diesen Zusammenhang in der Biographie des Schriftstellers sichtbar machten<sup>3</sup>. Trotz Max Brods ausgeprägter Abneigung gegenüber jeder Verbindung zwischen Kafka und Brentano<sup>4</sup> sowie seiner Neigung

<sup>1</sup> Zu den österreichischen Anfängen der Phänomenologie siehe Robin D. Rollinger, *Austrian Phenomenology. Brentano, Husserl, Meinong, and Others on Mind and Object*, Ontos Verlag, Frankfurt a.M. 2008.

<sup>2</sup> Vgl. Peter Neesen, *Vom Louvezirkel zum Prozess: Franz Kafka und die Psychologie Franz Brentanos*, Kümmerle, Göppingen 1972; Robert Welsh Jordan, *Das Gesetz, die Anklage und K.'s Prozess: Franz Kafka und Franz Brentano*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», 24 (1980), S. 333-356; Barry Smith, *Kafka and Brentano: A Study in Descriptive Psychology*, in *Structure and Gestalt. Philosophy and Literature in Austria-Hungary*, ed. by Barry Smith, Benjamins, Amsterdam 1981, S. 113-160; Hans-Gerd Koch, *Franz Kafka und die Veränderung der Wahrnehmung von Raum, Zeit und Bewegung*, in *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*, hrsg. v. Peter Becher – Steffen Höhne – Marek Nekula, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2012, S. 265-274; John T. Hamilton, *France/Kafka. An Author in Theory*, Bloomsbury, New York-London-Dublin 2023, S. 10 ff.

<sup>3</sup> WaBio, S. 107 ff.

<sup>4</sup> SL, S. 168 ff.

zu einer spontan-religiösen Deutung von Kafkas Werk<sup>5</sup>, hat sich die phänomenologisch orientierte Forschungsrichtung insbesondere im angelsächsischen Raum als weiterhin einflussreich erwiesen<sup>6</sup> und wurde zuletzt, unter Hervorhebung einer ausreichenden Vernetzung wahrnehmungspsychologischer Denkanstöße im Prager Umfeld, von Claus Zittel wieder verstärkt in den Fokus gerückt<sup>7</sup>. Erwähnenswert ist auch, dass Wagenbachs Darstellung, nach einem überblicksartigen Bericht über Kafkas Nähe zum Louvrezirkel, unmittelbar einige Textstellen aus der Zürauer Zeit fokussiert, um die Vertrautheit des Schriftstellers mit brentanianischen Theorien zu belegen. Obgleich die von dem Biographen zitierten Aphorismen eine gewisse Verwandtschaft spürbar machen (bzw. zu einem Eindruck von Verwandtschaft *führen können*), bleibt jener materielle philologische Bezug *de facto* unerkennbar – ein Kainszeichen, das die gesamte Forschung zum Verhältnis zwischen Kafka und Brentano durchzieht.

Peter-André Alt hat umgekehrt die These vertreten, Kafkas Zürauer Klage «zum letztenmal Psychologie!»<sup>8</sup> gehe auf seine Lektüre der Studien zur Homoerotik des Freudianers Hans Blüher zurück<sup>9</sup>. Er stützt diese Annahme mit einem Hinweis auf einen im Oktober 1917 datierten Brief an Felix Weltsch, in dem Kafka gesteht, er und sein Adressat seien von jenem «verdammten psychologischen Theorienkreis besessen»<sup>10</sup>. Da jedoch in den betreffenden Seiten der Oktavhefte eine beinahe vollständige Abwesenheit direkter Überlegungen zu Blühers Themen zu verzeichnen ist – und umgekehrt ein breites Reflexionsfeld zu Perspektivismus, Selbst-

<sup>5</sup> Vgl. «Kafkas philosophische Interessen waren ganz anderer, schwermutig religiöser Färbung», *ebd.*, S. 170.

<sup>6</sup> Vgl. Cyrena Norman Pondrom, *Kafka and Phenomenology: Josef K.'s Search for Information*, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», 8 (1967), 1, S. 78-95; Terry J. Hennings, *Heidegger and Kafka Before the Law*, in «Phenomenology», 4 (2005), 1, S. 295-318; Allan Neil, *Franz Kafka and the Genealogy of Modern European Philosophy: From Phenomenology to Post-Structuralism*, Edwin Mellen Press, Lewiston-New York 2005; Sieglinde Grimm, *Kulturökologie und Phänomenologie bei Kafka und W.G. Sebald*, in *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Perspektiven und Ansätze*, hrsg. v. Gabriele Dürbeck – Christine Kanz – Ralf Zschachlitz, Peter Lang, Berlin 2018, S. 27-48.

<sup>7</sup> Claus Zittel, *Das Unbestimmte der Sprache*, in Max Brod – Felix Weltsch, *Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems der Begriffsbildung*, hrsg. v. Claus Zittel, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. VII-XXVII; noch einschlägiger ders., *Poetik der Verschwommenheit. Philosophische, psychologische und ästhetische Wahrnehmungskonzepte in der Prager Moderne, in Laboratorien der Moderne. Orte und Räume des Wissens in Mittel- und Osteuropa*, hrsg. v. Bernd Stiegler – Sylwia Werner, Wilhelm Fink, Paderborn 2016, S. 61-113.

<sup>8</sup> Franz Kafka, *Aphorismen-Zettelkonvolut*, in KKAN II, S. 113-140: 134.

<sup>9</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005, S. 458 f.

<sup>10</sup> *Ebd.*

beobachtung, Wahrnehmung und Ich-Welt-Verhältnis eröffnet wird –, lässt sich vermuten, dass sich der von Kafka kritisierte «psychologische Theorienkreis» weniger auf freudianische Inhalte, als vielmehr auf die phänomenologische Umgebung des *Louvrezirkels* und auf die von Brod und Weltsch kultivierten proto-gestaltpsychologischen Interessen bezog. Unter allen von Wagenbach angeführten Zitaten gewinnt nämlich eine weitere Kurznotiz aus den Oktavheften besonderes Gewicht, in der Kafka den Ausdruck «deskriptive Psychologie» verwendet – im Einklang sowohl mit Brentanos eigener Charakterisierung seines Werkes als auch mit dem Vorlesungszyklus *Grundfragen der deskriptiven Psychologie* seines Schülers Anton Marty<sup>11</sup>, dessen akademischen Ausführungen Kafka, Hugo Bergmanns Erinnerungen zufolge<sup>12</sup>, zumindest zeitweise beigezogen hat. Die Textstelle lautet wie folgt:

Wie kläglich ist meine Selbsterkenntnis, verglichen etwa mit meiner Kenntnis meines Zimmers. (Abend.) Warum? Es gibt keine Beobachtung der innern Welt, so wie es eine der äußern gibt. Zumindest deskriptive Psychologie ist wahrscheinlich in der Gänze ein Anthropomorphismus, ein [Annagen] der Grenzen.  
[...] Psychologie ist die Beschreibung der Spiegelung der irdischen Welt in der himmlischen Fläche oder richtiger: Die Beschreibung einer Spiegelung, wie wir, Vollgesogene der Erde, sie uns denken, denn eine Spiegelung erfolgt gar nicht, nur wir sehen Erde, wohin wir uns auch wenden<sup>13</sup>.

Diese Überlegung, gemeinsam mit der Bemerkung «zum letztenmal Psychologie!»<sup>14</sup>, verweisen auf Kafkas Vertrautheit mit solchen Lehren in der Züräuer Zeit und zugleich auf sein ambivalentes Verhältnis dazu. Seine grundlegende Skepsis zeigt sich sowohl in der Abwehr abstrakter Theoriegebäude (bezeugt etwa durch die bekannte Langeweile bei der Lektüre von Brods und Weltschs neokantianischer Studie *Anschauung und Begriff*<sup>15</sup>) als auch in seiner wiederholt bekundeten Distanz gegenüber jener systematischen Philosophie. Gleichzeitig kreisen die Eintragungen in den Oktavheften immer wieder um genuin phänomenologische Fragestellungen, die Kafka in seiner eigentümlichen Denkweise konturiert. Dabei wendet er sich erkennbar jenen erkenntnistheoretischen Denkern

<sup>11</sup> Dazu siehe bspw. Johann Christian Marek – Barry Smith, *Einleitung zu Anton Marty's Elemente der deskriptiven Psychologie*, in «Conceptus», XXI (1987), 53-54, S. 33-47.

<sup>12</sup> Hugo Bergmann, *Erinnerungen an Franz Kafka*, in «Universitas», 27 (1972), S. 739-750.

<sup>13</sup> Franz Kafka, «Oktavheft G», in KKAN II, S. 29-78: 31 f.

<sup>14</sup> Franz Kafka, «Oktavheft H», *ebd.*, S. 79-112: 81.

<sup>15</sup> Vgl. RS Tag, S. 207.

zu, deren Philosophie eine deutlich bildhafte und literarische Form annimmt – etwa Nietzsche<sup>16</sup>, und besonders Schopenhauer<sup>17</sup> und Kierkegaard<sup>18</sup>, deren Werke eine schriftstellerische Qualität aufweisen und die Kafka in Zürau immer wieder aufschlug<sup>19</sup>. Eine eigentümliche, obgleich

<sup>16</sup> Reinhold Grimm, *Comparing Kafka and Nietzsche*, in «German Quarterly», 52 (1979), 3, S. 339-350; Ralf R. Nicolai, *Nietzschean Thought in Kafkas A Report to an Academy*, in «Literary Review», 26 (1983), S. 551-564; Hartmut Binder, *Jugendliche Verknennung. Kafka und die Philosophie*, in «Wirkendes Wort», 34 (1984), S. 411-421; Patrick Bridgwater, *Kafka and Nietzsche*, Bouvier, Bonn 1987; Stanley Corngold, *Nietzsche, Kafka, and the Question of Literary History*, in *Nietzsche. Literature and Values*, ed. by Volker Dürr – Reinhold Grimm – Kathy Harms, University of Wisconsin Press, Madison 1988, S. 153-166 und Stanley Corngold, *Nietzsche, Kafka and Literary Paternity*, in ders., *Lambent Traces. Franz Kafka*, Princeton University Press, Princeton 2004, S. 94-110; Wiebrecht Ries, *Nietzsche/Kafka. Zur ästhetischen Wahrnehmung der Moderne*, Nomos, Freiburg-München 2007; Dirk Oschmann, *Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche*, in *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, hrsg. v. Thorsten Valk, De Gruyter, Berlin-New York 2009, S. 129-146.

<sup>17</sup> Zum Verzeichnis der Schopenhauer-Werke in Kafkas Besitz vgl. KB, S. 128-130. Dort sind neun Bände der Ausgabe *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Mit Einleitungen von Dr. Rudolf Steiner*, J.G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart 1894-1896, konkret die Bände 2 bis 6 sowie 8 bis 11. Darüber hinaus findet sich in Kafkas Bibliothek auch die Biographie von Wilhelm Gwinner, *Schopenhauer's Leben*, F.A. Brockhaus, Leipzig 1878 (vgl. KB, S. 101). Vgl. auch T.J. Reed, *Kafka und Schopenhauer. Philosophisches Denken und dichterisches Bild*, in «Euphorion», 59 (1965), S. 160-172.

<sup>18</sup> Kafkas Auseinandersetzung mit Kierkegaard lässt sich bereits ab dem Jahr 1913 nachweisen, als er begann, die deutsche Ausgabe von dessen Tagebüchern durchzublättern (*Sören Kierkegaard: Das Buch des Richters. Seine Tagebücher 1833-1855*, hrsg. v. Hermann Gottsched, Diederichs, Jena-Leipzig 1905). Eine intensivere Phase der Rezeption setzte jedoch während des Zürauer Aufenthalts im Jahr 1917 ein, insbesondere im Hinblick auf die Lektüre von *Entweder – Oder* und *Furcht und Zittern*. Gerade letzteres Werk bildet einen wesentlichen Referenzhorizont für die religiöse Bildwelt der sogenannten Zürauer Aphorismen. Die Figur Abrahams durchzieht als pointierte Chiffre unterschiedliche Einträge in den Oktavheften und strukturiert Kafkas existentielle und erkenntnistheoretische Reflexionen jener Zeit. Diese intensive Beschäftigung mit Kierkegaard manifestiert sich auch in Kafkas Briefwechsel mit Max Brod, insbesondere in einer Diskussion, die sich zwischen dem 26. Januar und Anfang April 1918 entspannt. Die Sekundärliteratur zu diesem Komplex ist zwar umfangreich und hat zentrale Aspekte der Kierkegaard-Rezeption in Kafkas Werk beleuchtet – etwa in Bezug auf die religiösen Motive oder den Angstbegriff. Doch bislang fehlt eine systematische Untersuchung des Einflusses von Kierkegaards Denken auf Kafkas Poetologie, insbesondere auf seine narrativen Verfahren und seine literarische Auseinandersetzung mit Logik und Dialektik. Exemplarisch seien hier nur einige einschlägige Studien genannt: besonders umfangreich ist Nicolae Irina, *Franz Kafka. Reading Kierkegaard*, in *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, Tome I: *The Germanophone World*, ed. by Jon Stewart, Ashgate, Farnham-Burlington 2013, S. 115-140.

<sup>19</sup> In diesem Zusammenhang weist Jost Schillemeit ebenso auf den Einfluss einiger Tolstoi-Zitate hin, in denen der russische Autor «nach dem Vorbild idealistischer philosophischer Tradition Raum und Zeit, ebenso wie Individualität, Vielheit und Zahlbegriff, als Bedingungen unseres begrenzten menschlichen Erkenntnisvermögens zu umschreiben versucht», Jost Schillemeit, *Kafka-Studien*, hrsg. v. Rosemarie Schillemeit, Wallstein, Göttingen 2004, S. 175.

in sich kohärente Synthese dieser gegensätzlichen Tendenzen (phänomenologische Annäherung einerseits, kritische Distanz andererseits) findet sich im unmittelbar folgenden Aphorismus auf derselben Seite des dritten Oktavhefts, jenem also, mit dem dieser Abschnitt eingeleitet wurde: «Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld, ein vorzeitiges Abbrechen des Methodischen, ein scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache»<sup>20</sup>. So gelungen es der deskriptiven Psychologie auch sein mag, die komplexe Erfahrungsstruktur menschlicher Wahrnehmung zu analysieren und dabei «die Beschreibung der Spiegelung der irdischen Welt in der himmlischen Fläche» zu liefern, bleibt es doch – aus Kafkas Sicht – letztlich «die Beschreibung einer Spiegelung, wie wir, Vollgesogene der Erde, sie uns denken»: also nichts anderes als ein weiteres «scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache». Hier setzt der Ansatz der vorliegenden Studie an: Kafkas phänomenologisch inspiriertes – oder erinnerndes – Verfahren lässt sich entweder durch direkte Bezüge auf konkrete Theorien oder durch die Rekonstruktion einer festen phänomenologischen Grundlage stützen. Der hier eingeschlagene Weg verfolgt dann eine andere Richtung: Er führt teilweise über den Kontrast zu Denkern, deren Werke sich als früh- oder paraphänomenologische Quellen verstehen lassen, und mündet schließlich in die Beschreibung der ‘medianen Phänomenologie’<sup>21</sup> Kafkas, die vor allem als eine rein narrative und paradoxe Beobachtungsmethode<sup>22</sup> zu erachten ist und deren Bahn zu der ständigen Mobilisierung jedes Objektes – sowohl materiellen als auch psychischen – abzielt.

## 2. Im Schimmer der Urteile: Das Methodische

Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld,  
ein vorzeitiges Abbrechen des Methodischen,  
ein scheinbares Einpfählen der scheinbaren Sache<sup>23</sup>.

Das Abbrechen des Methodischen impliziert dabei eine ursprünglich angelegte Entfaltung des ‘Methodischen’ selbst. Wir könnten diese wie

<sup>20</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 32.

<sup>21</sup> Sonja Rinofner-Kreidl, *Mediane Phänomenologie. Subjektivität im Spannungsfeld zwischen Naturalität und Kulturalität*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.

<sup>22</sup> Vgl. ein später, 1922 datierter Tagebuchseintrag Kafkas: «Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der ‘Reihe’ aus desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg», 27. [Januar 1922], in KKAT, S. 891-893: 892.

<sup>23</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 32.

folgt beschreiben: Es handelt sich um die Entwicklung sequenzieller Beobachtungsperspektiven, die bemüht sind, die Vielschichtigkeit eines Phänomens zu erfassen. Diese Entfaltung nimmt die Form eines prozessualen Kontinuums an, das fortwährend neue, ineinander übergehende Deutungsmöglichkeiten der materiellen sowie geistlichen Wirklichkeit eröffnet. Gerade in dieser Bewegung lässt sich wiederum eine Nähe zur Methode der Phänomenologie als philosophischer Wissenschaft erkennen. Nach Husserl ereignet sich jede Wahrnehmung innerhalb eines Horizonts<sup>24</sup> – jenes offenen Feldes aller möglichen Erfahrungsmöglichkeiten eines Gegenstandes. Für jede perspektivische Anschauung eines Objekts, die uns gegenwärtig ist oder erahnbar wird, existieren zahllose andere, die im Moment der Wahrnehmung entzogen bleiben. Diese nicht gegebenen Aspekte nennt Husserl 'Abschattungen'. Die phänomenologische Methode versucht, diese Abschattungen mittels eidetischer Variation freizulegen – also durch ein imaginatives Spiel<sup>25</sup>, in dem der Phänomenologe verschiedene mögliche Intentionen und Erscheinungsweisen des Objekts in systematischer Variation durchgeht und in ihrer Vielfalt zur Darstellung bringt.

Wie im Fall der frühen Erzählung *Beschreibung eines Kampfes* entspricht die Zersplitterung der Perspektiven im imaginativen Spiel bei Kafka zugleich einer Zersplitterung der Einheit des wahrnehmenden Subjekts: «Es gibt im gleichen Menschen Erkenntnisse, die bei völliger Verschiedenheit doch das gleiche Objekt haben, so daß wieder nur auf verschiedene Subjekte im gleichen Menschen rückgeschlossen werden kann»<sup>26</sup>, notiert er in den Oktavheften der Züräuer Zeit (1917-1918). Diese Uneindeutigkeit zwischen den beiden Polen der Wahrnehmungslage – Subjekt und Objekt – gilt gleichermaßen für die Entfaltung wie für den Abbruch des Methodischen. «Es ist der alte Scherz», ironisiert der Schriftsteller, «wir halten die Welt und klagen, daß sie uns hält»<sup>27</sup>. Gemäß Kafkas Formulierung fallen «alle menschlichen Fehler» mit der *Ungeduld* zusammen, das Wahrnehmungskontinuum bzw. den Erfahrungshorizont vorzeitig abzubrechen – mit dem Ziel, eine bestimmte Abschattung der betrachteten Sache zu isolieren und daraus eine Vorstellung zu gewinnen, die den Anschein von Objektivität trägt. Diese Objektivierung bildet, *in nuce*, sowohl das Verfahren als auch das Ziel der empirischen Wissenschaften, d.h. ein epistemologisches Modell,

<sup>24</sup> Vgl. Saulius Geniusas, *The Origins of the Horizon in Husserl's Phenomenology*, Springer, Dordrecht u.a. 2012.

<sup>25</sup> Chin-Yu Lee, *Reconsidering Husserl's Method of Eidetic Variation: The Possibility of Productive Phantasy*, in «Husserl Studies», 39 (2023), S. 179-205.

<sup>26</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 66.

<sup>27</sup> Kafka, «Oktavheft H», a.a.O., S. 90.

das Kafka an mehreren Stellen seiner Texte kritisch zu hinterfragen scheint<sup>28</sup>. Diese Kritik wiederum deckt sich in auffälliger Weise mit Husserls Unterscheidung zwischen *Tatsachenerkenntnis* (der *a posteriori* gewonnenen, auf Fakten beruhenden Erkenntnis im Sinne empirischer Wissenschaft) und *Wesenserkenntnis* (der *a priori* erschlossenen, durch eidetische Variation hervorgebrachten Einsicht, wie sie das phänomenologische Verfahren anstrebt).

Obwohl Kafkas narrativer Zugriff durch die Form des Berichts – etwa in *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, *Ein Bericht für eine Akademie*, *In der Strafkolonie*, *Ein Besuch im Bergwerk*, *Der Bau* – ein Interesse an der wissenschaftlichen Vorgehensweise zu verraten scheint, geht es dabei letztlich nicht um ein blindes Vertrauen in die Wissenschaft *per se*. Vielmehr handelt es sich um eine zugleich phänomenologisch motivierte und kritisch gebrochene Darstellung des Bewusstseinsinhalts und der Dekodifizierungsprozesse der erzählenden Figur. Das Ziel dieser methodischen Entfaltung besteht darin, die subjektiven Wahrnehmungs- und Kognitionsprozesse des Erzählers in ihrer Unmittelbarkeit erfahrbar zu machen<sup>29</sup> – ein Versuch, die Struktur des inneren und äußeren Erlebens selbst offenzulegen. Kafka führt dabei zu der Einsicht, dass die Endstation dieser Entfaltung des Methodischen prinzipiell unerreichbar bleibt: «Der Weg ist unendlich, da ist nichts abzuziehen, nichts zuzugeben und doch hält jeder noch seine eigene kindliche Elle daran»<sup>30</sup>. Das Ergebnis eines vorzeitigen *Abbruchs* des Methodischen, also der Anwendung dieser «kindliche[n] Elle», wäre, wiederum in Kafkas Worten, nichts anderes als ein «scheinbares Einfühlen der scheinbaren Sache»<sup>31</sup>. Gerade die doppelte Verwendung des Adjektivs 'scheinbar' demaskiert auf scharfsinnige Weise sowohl den Objektivitätsanspruch jeglicher wissenschaftlicher Konturierungsversuche als auch die radikale Labilität des dadurch umrissenen Gegenstands<sup>32</sup>. Beides verliert seine

<sup>28</sup> Zur Übersicht vgl. Paul Heller, *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Stauffenburg, Tübingen 1989. Neuerdings mit Blick auf die Sammlung *Ein Landarzt* und insbesondere die Erzählung *Ein Besuch im Bergwerk* siehe auch Luca Crescenzi, *L'esploratore e la fine del tempo. Franz Kafka e il ciclo di racconti «Un medico di campagna»*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2024, S. 168 ff.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Claus Zittel: «Ein Schreiben im Sinne einer Theorie der Verschwommenheit führt folglich nicht zur Apotheose des vagen oder paradoxen Formulierens und Denkens, sondern zu einem genaueren Beschreiben der inneren Erlebniswirklichkeit», *Das Unbestimmte der Sprache*, a.a.O., S. XXIII.

<sup>30</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 54.

<sup>31</sup> *Ebd.*, S. 32.

<sup>32</sup> Nach aktuellen sprachwissenschaftlichen Untersuchungen vermittelt das Verb 'scheinen' vor allem eine subjektbezogene und visuelle Evidenz, ohne dabei eine faktische Gültigkeit zu beanspruchen. So betonen Diewalt und Smirnova, dass 'scheinen' seine affirmierende Bedeutung verloren habe, also nicht mehr verwendet werden könne, um

epistemische Solidität – oder genauer: «Die Untauglichkeit des Objekts kann die Untauglichkeit des Mittels verkennen lassen»<sup>33</sup>, notiert Kafka an anderer Stelle. Abschließend ist besonders hervorzuheben, dass Kafkas wissenschaftskritische Nuancierung seiner Erzählstrukturen keineswegs in eine Rückkehr zum Numinosen oder eine antimoderne Haltung mündet, wie das religiöse Gewand der Zürauer Aphorismen auf den ersten Blick vermuten ließe<sup>34</sup>. Im Gegenteil: Der Schriftsteller äußert sich mit bemerkenswerter Klarheit gleich zu Beginn des dritten Oktavhefts, wo er sich ausdrücklich gegen ein solches Missverständnis positioniert: «Alle Wissenschaft ist Methodik im Hinblick auf das Absolute. Deshalb ist keine Angst vor dem eindeutig Methodischen nötig. Es ist Hülse, aber nicht mehr als alles außer dem Einen»<sup>35</sup>. Kraft dieser Relativierung der Wissenschaftsrolle demontiert Kafka jeglichen Rest eines naiven Positivismus und ordnet die Wissenschaft unter jene Formen von «Methodik» ein, die im Hinblick auf das Ziel («das Absolute») stets nur als Gedankenhülse gedacht werden sollen. Gerade hierin liegt die Kraft von Kafkas phänomenologischem Ansatz, insofern sich die Aufmerksamkeit nicht auf den Inhalt jedes Erkenntnisverfahrens richtet, sondern auf dessen *methodische* Dimension, d.h. auf dessen psychophysische Prozessualität.

Offensichtliches oder Unangefochtenes zu unterstreichen. Vielmehr drücke es nun die Perspektive eines Beobachters aus und verzichte auf die Implikation universaler Gültigkeit von Tatsachen (Gabriele Diewalt – Elena Smirnova, *Evidentiality in German. Linguistic Realization and Regularities in Grammaticalization*, De Gruyter, Berlin-Boston 2010, S. 263). In diesem Sinne schwanken Konstruktionen mit 'scheinen zu' zwischen evidenzialer Funktion und erkenntnisbezogener Modalität. Carolin Baumann weist darauf hin, dass das Verb hiermit einen unsicheren Geltungsgrad der Aussage markiere (Carolin Baumann, *Bedeutung und Gebrauch der deutschen Modalitätsverben. Lexikalische Einheit als Basis kontextueller Vielheit*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. 178 ff). Ebenso beschreibt Yeon-Soo Kim die Verwendung von 'scheinen' als Signal für die Unsicherheit der Aussage im narrativen Kontext (Yeon-Soo Kim, *Modalität als Kategorie des modernen Erzählens. Uwe Johnsons «Jahrestage» im Diskursfeld zwischen Fiktion und Historie*, LIT, Münster 2005, S. 17-18).

<sup>33</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 48.

<sup>34</sup> Die Anfänge einer solchen Deutung wurzeln bereits in der frühen religionsphilosophischen Orientierung Max Brods und haben sich seit den bahnbrechenden Studien Walter H. Sokels (*Between Gnosticism and Jehovah: The Dilemma in Kafka's Religious Attitude*, in «South Atlantic Review», 50, 1985, 1, S. 3-22) bis Stanley Corngold (bspw. Stanley Corngold, *Lambent Traces. Franz Kafka*, a.a.O., S. 8 ff.) fortgesetzt. Vgl. auch Ritchie Robertson, *Kafka as Anti-Christian: «Das Urteil», «Die Verwandlung», and the Aphorisms*, in *A Companion to the Works of Franz Kafka*, ed. by James Rolleston, Camden House, Rochester (NY) 2002, S. 101-122: 108 ff. Ein junges Beispiel dieser Deutungsrichtung ist Sarah Fraiman-Morris, *Kafka's Aphorism and Kabbala*, in *Around the Point. Studie in Jewish Literature and Culture in Multiple Languages*, ed. by Hillel Weiss – Roman Katsman – Ber Kotlerman, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, S. 323-344.

<sup>35</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 29.

Wie ein Mantra der phänomenologischen Epoché schreibt er: «Ich kenne den Inhalt nicht / ich habe den Schlüssel nicht / ich glaube Gerüchten nicht»<sup>36</sup>. Dies führt bei ihm zu einer prinzipiellen Gleichwertigkeit aller methodischen Zugänge, wie ein weiterer Aphorismus des 18. November 1917 verdeutlicht: «Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke»<sup>37</sup>. Mit anderen Worten ist es nur die 'Ungeduld des Herauskrystallisierens' bzw. die 'Ungeduld des Versteckens' selbst, die hier radikal in Frage gestellt und als erkenntnistheoretischer Fehler entlarvt wird.

Im Fragment *Beim Bau der chinesischen Mauer* ist bemerkenswert, dass gerade jene «Bauführer», «die viel über den Bau nachgedacht hatten und nicht aufhörten darüber nachzudenken, die sich mit dem ersten Stein, den sie in den Boden einsenken ließen, dem Bau gewissermaßen verwachsen fühlten», gleichzeitig von der «Ungeduld den Bau in seiner Vollkommenheit endlich endstehen zu sehn»<sup>38</sup> getrieben waren. Die *Theoretiker* des Unternehmens sind es also, die am stärksten unter dem Druck dieser Ungeduld stehen – und gerade dadurch anfällig werden für die Versuchung, «das unendliche China»<sup>39</sup> mit einer ebenso theoretisch unendlichen Mauer zu verzeichnen, zu begrenzen, also: 'einzupfählen'. Dasselbe gilt für den Chronist der Erzählung, der jedoch, mit einem gewissen Maß an Selbstbeobachtung, das Paradox konstatiert: «Die Grenzen, die meine Denkfähigkeit mir setzt, sind ja eng genug, das Gebiet aber, das hier zu durchlaufen wäre, ist das Endlose»<sup>40</sup>. Die im Text inszenierte, ins Unendliche strebende Entfaltung des «Systems des Teilbauens»<sup>41</sup> einerseits und die zugleich dargestellte «Unfähigkeit seiner Erzählinstanz, ein hyperkomplexes, von Zäsuren durchsetztes Objekt zu rechtfertigen»<sup>42</sup>, erhellen durch narrative Mittel sowohl die Konstitution als auch den prekären Status jeglichen materiellen oder theoretischen Konturierungsversuchs und veranschaulichen somit *in actu* die skeptische Einstellung bzw. die radikale *epoché*, die Kafkas narrativer Phänomenologie zugrunde liegt. «Der Lehrer hat die wahre, der Schüler die fortwährende Zweifellosigkeit»<sup>43</sup>, schreibt der Schriftsteller inmitten seiner Zürauer Notizen. Die 'wahre Zweifellosigkeit' besteht im Bewusstsein der Relativierung, das zu einer steten Fortführung des

<sup>36</sup> *Ebd.*, S. 53.

<sup>37</sup> *Ebd.*, S. 47.

<sup>38</sup> Franz Kafka, «Oktavheft C», in KKAN I, S. 335-369: 340 f., Hervorhebung v. Verf.

<sup>39</sup> *Ebd.*, S. 342.

<sup>40</sup> *Ebd.*, S. 346.

<sup>41</sup> *Ebd.*, S. 337 ff.

<sup>42</sup> Viktor Konitzer, *Die fraktale Parabel Franz Kafkas «Beim Bau der chinesischen Mauer» als nichtlineares Erzählprojekt*, in «Wirkendes Wort», 67 (2017), 2, S. 223-246: 241.

<sup>43</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 67.

Methodischen führt und jene permanente Kristallisation des Denkens, also die 'fortwährende Zweifellosigkeit', ablöst.

In diesem Zusammenhang sei zudem erwähnt, dass der Chronist einer weiteren fiktionalen Stimme begegnet, die nämlich nicht nur die konkrete Realisierbarkeit des Mauerbaus infrage stellt, sondern zugleich die Möglichkeit ins Spiel bringt, dass es sich bei der Mauer um eine utopische, rein gedankliche Konstruktion handeln könnte – wodurch auch die Sichtweise des Chronisten selbst in Frage gestellt wird. Viel phantastischer als «jeder gebildete Zeitgenosse», der «Maurer vom Fach» und damit in seinem technischen Wissen «in der Frage der Fundamentierung untrüglich» war, versuchte «ein Gelehrter» in den «Anfangszeiten des Baues» zu belegen, dass der legendäre Turmbau zu Babel tatsächlich «an der Schwäche des Fundaments scheiterte und scheitern musste» und dass daher «die große Mauer zum erstenmal in der Menschenzeit ein sicheres Fundament für einen neuen Babeltum»<sup>44</sup> darstellen könnte. Der scharfsinnige Berichterstatter demaskiert sofort den hyperbolischen und potentiell rein metaphorischen Charakter dieser Annahme, doch am Ende stellt er sich die Frage nach dem Realitätsbezug dieses Gedankens: «Wozu dann die Mauer, die doch etwas Tatsächliches war, Ergebnis der Mühe und des Lebens von Hunderttausenden?»<sup>45</sup>. Die von ihm gefundene Antwort besteht darin, dass der Gelehrte unter dem Druck teleologischen Denkens das Facettenreichtum der Mauer «auf einen Zweck hin sammeln» wollte, und schließt seine Argumentation mit einer seltsamen, beinahe poetischen Glosse:

Das menschliche Wesen, leichtfertig in seinem Grunde, von der Natur des auffliegenden Staubes, verträgt keine Fesselung, fesselt es sich selbst, wird es bald wahnsinnig an den Fesseln zu rütteln anfangen und Mauer Kette und sich selbst in alle Himmelsrichtungen zerreißen<sup>46</sup>.

Insofern das menschliche Wesen «leichtfertig in seinem Grunde» zu sein scheint – ähnlich dem Turmbau zu Babel – stellt sich die Frage, ob wir der Meinung des Berichterstatters selbst vertrauen können. Scheitert oder muss auch sie wegen der Schwäche ihres phänomenologischen Fundaments scheitern? Mit seinem Kaleidoskop methodischer Variationen der Absichten unterminiert Kafka auch die zuvor beschriebene Herauskristallisierung des Chronisten auf eine Weise, die in ihrer prozessualen Anordnung mit einem in einem Aphorismus aus der Zürauer Zeit beschriebenen Verfahren korrespondiert: «Das menschliche Urteil

<sup>44</sup> Kafka, «Oktavheft C», a.a.O., S. 343.

<sup>45</sup> *Ebd.*, S. 344.

<sup>46</sup> *Ebd.*

über menschliche Handlungen ist wahr und nichtig, nämlich zuerst wahr, dann nichtig»<sup>47</sup>. Wie wir im folgenden Abschnitt noch näher zeigen werden, beschränkt sich Kafkas Phänomenologie nicht auf die menschlichen Handlungen, sondern versteht sich als narrative Methode zur Erkundung des verschwommenen Zwischenraums von Bewusstsein und Realität: «Demnach gibt es in der Welt keine Urteilsmöglichkeit, sondern nur deren Schimmer»<sup>48</sup>.

### 3. Das Böse

Es liegt nahe, dass jede Momentaufnahme innerhalb des phänomenologischen Kontinuums letztlich irreduzibel trügerisch bleibt – insofern sie suggeriert, das Objekt 'als solches' zu erfassen, ohne zugleich die Grenzen ihrer eigenen Beobachtungsperspektive zu reflektieren. Diese epistemologische Spaltung – zwischen Erscheinung und Ding an sich – zieht sich von Kant bis zu Husserl, der eine präzise Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Imagination etabliert. Letztere «gibt nicht den Gegenstand selbst», sondern lediglich dessen Bild – d.h. nicht die Sache selbst, sondern eine intentional erzeugte Repräsentation. In den ersten drei Seiten von *Anschauung und Begriff* (1913) von Max Brod und Felix Weltsch – einigen der wenigen Seiten, bei denen mit Sicherheit anzunehmen ist, dass Kafka sie gelesen hat – findet sich ein ähnlicher Gedankengang. Dort heißt es etwa: «Auch Schopenhauer, der in dieser Frage sehr radikal vorgeht, läßt noch der vorbegrifflichen Anschauung zu viel Begriffliches beigemischt»<sup>49</sup>. Kafka konfrontiert im folgenden Aphorismus das erkenntnistheoretische Problem der Kluft zwischen sinnlich erfahrener und vorgestellter Welt:

Das Böse ist eine Ausstrahlung des menschlichen Bewußtseins in bestimmten Übergangstellungen.

Nicht eigentlich die sinnliche Welt ist Schein, sondern ihr Böses, das allerdings für unsere Augen die sinnliche Welt bildet<sup>50</sup>.

Was Kafka hier als «Böses» bezeichnet, sind nicht konkrete Taten oder moralische Verfehlungen, sondern die erkenntnismäßigen *Sinn-* und

<sup>47</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 51.

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 52. Bezüglich der Verbindung der Aphorismenreihe zum Thema Urteil mit der Zersplitterung der Perspektive in *Beim Bau der chinesischen Mauer* vgl. auch Willi Benning – Evi Petropoulou, *Vier Achsen für die Interpretation von Franz Kafkas Fragment «Beim Bau der chinesischen Mauer»*, in «Neophilologus», 96 (2012), S. 583-592: 589 f.

<sup>49</sup> Brod – Weltsch, *Anschauung und Begriff*, a.a.O., S. 17.

<sup>50</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 74.

*Denkrahmen*, in denen das Bewusstsein versucht, die fluiden Prozesse der Wirklichkeit zu fixieren. Diese schematischen Kategorien – epistemische «Übergangsstellungen» – bilden nach Kafka die Welt, *wie* sie uns erscheint. Nicht also die «sinnliche Welt» *an sich* «ist Schein», sondern «ihr Böses», d.h. die Art und Weise, wie sie durch unsere kognitiven Strukturen gefiltert und stabilisiert wird («das allerdings für unsere Augen die sinnliche Welt bildet»).

Das Böse besteht demnach in der Illusion, das sinnlich Erfahrbare sei mit dem Wahrgenommenen identisch – eine Illusion, die sich aus jener Vorstellung ergibt, in der wir die Welt ordnen und wiedererkennen, und die wir schließlich für die Wirklichkeit selbst halten. «Laß dich nicht glauben machen»<sup>51</sup>, schrieb Kafka, genauso wie Franz Brentano in diesem Zusammenhang auf den etymologischen Trugschluss hingewiesen hat, der im Begriff der «Wahrnehmung» selbst liegt: Im Akt des *Wahrnehmens* wird kein ‘Wahres genommen’; vielmehr handelt es sich um einen Herstellungsprozess, in dem fragmentarische Aspekte der Wirklichkeit durch intentionale Akte synthetisch zusammengesetzt werden<sup>52</sup>. Die geduldige Betrachtung des Methodischen ermöglicht es, die strukturellen Grenzen unserer Kategorien nach und nach aufzudecken: «Nichtfragen hätte dich zurückgebracht, Fragen treibt Dich noch ein Weltmeer weiter»<sup>53</sup>. In diesem Sinne erscheint *jede* Festlegung, die zu einem Zustand des ‘Nichtfragens’ führt, als eine Form des Bösen. Sie stellt die Verabsolutierung einer immer nur perspektivischen Abschattung im Wahrnehmungskontinuum, die von dem methodischen Fortschreiten «ablenkt»<sup>54</sup>.

#### 4. Auf zwei Füßen gefangen zu sein

Der Hauptweg der Erkenntnis scheint sich bei Kafka – wie in der phänomenologischen Analyse – auf eine leibbezogene Erfahrung zu konzentrieren und bezieht sich dabei auf die viel diskutierte Zentralität des Körpers in seinem Gesamtwerk<sup>55</sup>. Man könnte sogar vermuten, dass

<sup>51</sup> *Ebd.*, S. 45.

<sup>52</sup> Vgl. Franz Brentano, *Wahrheit und Evidenz* (1930), hrsg. v. Oskar Kraus, Felix Meiner, Hamburg 1974. Vgl. auch Arkadiusz Chrudzimski, *Intentionalitätstheorie beim frühen Brentano*, Springer Science+Business Media, Dordrecht 2001, S. 97 ff.

<sup>53</sup> Kafka, «Oktavheft H», a.a.O., S. 88.

<sup>54</sup> Vgl. Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 48: «Böse ist, was ablenkt». Bereits 1911 notierte Kafka in seinem Tagebuch, dass seine Angst vor dem Schreibakt von einer «Übermacht des Fixierten» (12. Januar 1911, in KKAT, S. 143-144: 143) herrühre.

<sup>55</sup> Kursorisch können die folgenden Studien erwähnt werden: James K. Mish’alani, *Text’s Body, Body’s Text*, in «Philosophy and Literature», 10 (1986), 1, S. 56-64; Robert

Kafkas Subjekte bzw. Erzähler sich grundsätzlich nur als *Leibsubjekte*<sup>56</sup> denken lassen, d.h. *embodied subjectivities*<sup>57</sup>, deren inneren Prozesse und Weltbeziehungen nur anhand des Mediums der Körperlichkeit und ihrer Sinnenverhältnisse<sup>58</sup> zu verstehen seien. Denkbar ist, dass Kafka entscheidende Anstöße hierzu in der vorphänomenologischen<sup>59</sup> «Philosophie des Leibes»<sup>60</sup> Arthur Schopenhauers fand, dessen *Die Welt als Wille und Vorstellung* er nachweislich im Jahr 1917 intensiv las. Hierzu schreibt Schopenhauer:

Und dennoch bleibt immer von diesem ersten Auge, das sich öffnete, und, habe es einem Insekt angehört, das Daseyn jener ganzen Welt abhängig, als von dem nothwendig Vermittelnden der Erkenntniß, für

Sell, *Bewegung und Beugung des Sinns. Zur Poetologie des menschlichen Körpers in den Romanen Franz Kafkas*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2002; Ritchie Robertson, *Kafka: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2004, S. 46-66.

<sup>56</sup> Der Ausdruck entstammt den Grundlagen der Phänomenologie bei Husserl und Merleau-Ponty, wurde jedoch erstmals von Barbara Becker geprägt, *Sinn und Sinnlichkeit. Anmerkungen zur Eigendynamik und Fremdheit des eigenen Leibes*, in *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, hrsg. v. Ludwig Jäger – Erika Linz, Wilhelm Fink, München 2004, S. 147-162.

<sup>57</sup> Vgl. *The Phenomenology of Embodied Subjectivity*, ed. by Rasmus Thybo Jensen – Dermot Moran, Springer, Cham *et al.* 2013; Patrizia Breil, *Körper in der Phänomenologie und Bildungsphilosophie. Körperliche Entfremdung bei Merleau-Ponty, Waldenfels, Sartre und Beauvoir*, Verlag Barbara Budrich, Opladen-Berlin-Toronto 2021.

<sup>58</sup> Vgl. «Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt», Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 59.

<sup>59</sup> Das Gewicht Schopenhauers für die Entwicklung der philosophischen Phänomenologie des 20. Jahrhunderts bildet ein bedeutendes, wenngleich vergleichsweise junges Forschungsfeld, vgl. Daniel A. Schmicking, *Phänomenologie*, in *Schopenhauer Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Daniel Schubbe – Matthias Kofler, J.B. Metzler, Stuttgart 2018, S. 339-344: 339. Auch der Sammelband *Schopenhauer und die Deutung der Existenz. Perspektiven auf Phänomenologie, Existenzphilosophie und Hermeneutik*, hrsg. v. Thomas Regehly – Daniel Schubbe, J.B. Metzler, Stuttgart 2016 widmet eine eigene Sektion der Frage nach Schopenhauers Bedeutung für Phänomenologie (*ebd.*, S. 9-80). Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang Ferdinand Fellmann, *Vom Cogito zur Lebenswelt. Drehkreuz Schopenhauer*, *ebd.*, S. 9-18 und Daniel A. Schmicking, *Die Korrelationslehren Schopenhauers und Husserls – und was Schopenhauers Umgang mit Aporien für die gegenwärtigen Naturalisierungsdebatten leisten kann*, *ebd.*, S. 31-45. Neuerdings erschien auch Aleksey Sidorov, *АПТУР ШОПЕНГАУЭР: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ТЕЛА И ЭСТЕТИКА*, in «HORIZON. Studies in Phenomenology», 13 (2024), 2, S. 452-474.

<sup>60</sup> Vgl. Bernd Dörflinger, *Schopenhauers Philosophie des Leibes*, in «Schopenhauer Jahrbuch», 83 (2002), S. 43-85 und *Philosophie des Leibes. Die Anfänge bei Schopenhauer und Feuerbach*, hrsg. v. Matthias Kofler – Michael Jeske, Königshausen & Neumann, Würzburg 2012.

die und in der sie allein ist und ohne die sie nicht einmal zu denken ist: denn sie ist schlechthin Vorstellung, und bedarf als solche des erkennenden Subjekts, als Trägers ihres Daseyns<sup>61</sup>.

Auch wenn diese Konzeption des erkennenden Subjekts zunächst desorientierend wirken mag, scheint Kafka in zentralen Punkten ähnliche Annahmen zu teilen – zumindest, was die grundsätzliche Abhängigkeit der Weltkonstitution vom leiblichen Bewusstsein betrifft. Eine besonders eindrückliche, leibzentrierte Konstruktion von Umwelt findet sich in jenen Textstellen, in denen der ganze Erdboden auf jenen Abschnitt reduziert wird, der sich unmittelbar unter den fühlenden Füßen des Leibsubjekts befindet<sup>62</sup>. Ebenso zeigen andere Passagen, dass die Anschauung des Beobachters von seinen körperlichen Bedingungen perspektivisch abhängt und somit den Zugang zu einer festen Ontologie der Realität unterminiert:

Verschiedenheit der Anschauungen, die man etwa von einem Apfel haben kann. Die Anschauung des kleinen Jungen, der den Hals strecken muß, um noch knapp den Apfel auf der Tischplatte zu sehn und die Anschauung des Hausherrn, der den Apfel nimmt und ihn frei dem Tischgenossen reicht<sup>63</sup>.

Genauso wie Merleau-Ponty, ist auch bei Kafka «der eigentliche Orientierungspunkt [...] also nicht eine universale Raumform, sondern der Körperraum»<sup>64</sup> und, wie bei Husserl, wirkt der Körper hierbei paradoxerweise sowohl als sinnliches Mittel der Erfahrung als auch als erstes Objekt derselben. Der Entwurf dieser phänomenologischen Entzweiung findet sich bereits bei Schopenhauer, der zwischen der Erfahrung des 'Leibes als Wille' von dieser des 'Leibes als Vorstellung' unterschied<sup>65</sup>. Das Resultat ist die Durchdringung vom Leib und Subjekt, ein eigentümlicher Konnex vom Sinnlichen und Geistlichen, von fremder Materie und eigener Denkstruktur, der die Grenze beider Ebenen verschwimmen lässt, sie zugleich aber auch gegenseitig verschließt. «Sinnlosigkeit (zu starkes Wort) der Trennung des Eigenen und Fremden im geistigen Kampf»<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Kritische Jubiläumsausgabe der ersten Auflage (1819)*, Meiner, Hamburg 2020, S. 30.

<sup>62</sup> Vgl. «Das Glück begreifen, daß der Boden auf dem Du stehst, nicht größer sein kann, als die zwei Füße ihn bedecken», Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 46.

<sup>63</sup> *Ebd.*, S. 39.

<sup>64</sup> Paul Good, *Du corps è la chair. Merleau-Ponty's Weg von der Phänomenologie zur 'Metaphysik'*, Blasaditsch, Augsburg 1970, S. 65.

<sup>65</sup> Vgl. Friedhelm Decher, *Metaphysik*, in *Schopenhauer-Handbuch*, a.a.O., S. 60-67: 61 f.

<sup>66</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 29.

formuliert Kafka auf den Eingangsseiten des dritten Oktavheftes mit einer Aussage, die Franz Brentanos Mischung von deskriptivpsychologischem und metaphysischen Lexikon nahekommt: «Der geistige Theil des Menschen bildet mit seinem sinnlichen Teil eine einzige Substanz»<sup>67</sup>. Zur Veranschaulichung dieses phänomenologischen Zusammenhangs von Weltkonstitution und Leibsubjekt sei eine der prägnantesten – und zugleich enigmatischsten – Aussagen der Oktavhefte zitiert:

Zerstören dieser Welt, wäre nur dann die Aufgabe, wenn sie erstens böse wäre d. h. widersprechend unserem Sinn und zweitens, wenn wir imstande wären sie zu zerstören. Zerstören können wir diese Welt nicht, denn wir haben sie nicht als etwas Selbstständiges aufgebaut, sondern haben uns in sie verirrt, noch mehr: diese Welt ist unsere Verirrung, als solche ist sie aber selbst ein Unzerstörbares, oder vielmehr etwas das nur durch seine Zu-ende-führung, nicht durch Verzicht zerstört werden kann<sup>68</sup>.

Besonders aufschlussreich ist hier die Schlussformulierung. Der Begriff der ‘Verirrung’ ist keineswegs beiläufig gewählt, sondern von etymologischer Dichte: Das lateinische *errare* verweist einerseits auf ein zielloses Umherwandern, andererseits auf einen kognitiven Irrtum, eine Täuschung. In dieser doppelten Semantik entfaltet sich Kafkas Auffassung der Welt als ‘Verirrung’ und ‘Vorstellung’:

1. Die Weltvorstellung entspringt nicht entweder rein passiver Wahrnehmung oder idealistischer Erschaffung eines ‘selbständigen’ Außen («denn wir haben sie nicht als etwas Selbstständiges aufgebaut»), sondern sie ist das Resultat eines irrenden Austauschs zwischen Sinnlichem und Geistigem, in den wir uns beigemischt bzw. ‘verirrt’ haben. Der paradoxe Ort dieses Verkehrs ist der Leib – jenes Zwischen, durch das wir uns sowohl als Weltentwerfende als auch als Gegenstände der Welt situiert erleben. Diese Auffassung paraphrasiert den zweiten Abschnitt des ersten Buches von *Die Welt als Wille und Vorstellung* Schritt für Schritt:

Dasjenige, was Alles erkennt und von Keinem erkannt wird, ist das Subjekt. Es ist sonach der Träger der Welt, die durchgängige, stets vorausgesetzte Bedingung alles Erscheinenden, alles Objekts: denn nur für das Subjekt ist, was nur immer da ist. Als dieses Subjekt findet Jeder sich selbst, jedoch nur sofern er erkennt, nicht sofern er Objekt der Erkenntniß ist. Objekt ist aber schon sein Leib, welchen selbst wir

<sup>67</sup> Franz Brentano, *Die Psychologie des Aristoteles, insbesondere seine Lehre vom ΝΟῦΣ ΠΟΙΗΤΙΚΟΣ. Nebst einer Beilage über das Wirken des Aristotelischen Gottes* (1867), hrsg. v. Mauro Antonelli – Thomas Binder, De Gruyter, Berlin-Boston 2024, S. 220 f.

<sup>68</sup> Kafka, «Oktavheft H», a.a.O., S. 83.

daher, von diesem Standpunkt aus, Vorstellung nennen. Denn der Leib ist Objekt unter Objekten und den Gesetzen der Objekte unterworfen, obwohl er unmittelbares Objekt ist<sup>69</sup>.

2. Deshalb ist die Welt keineswegs böse, d.h. «widersprechend unserem Sinn», da sie umgekehrt nur entsprechend unseren Sinnen vorgestellt werden kann. Genau hierin liegt der entscheidende Aspekt, der die Welt letztlich als Irrtum entlarvt. Daraus folgt: «Es gibt nur eine geistige Welt, was wir sinnliche nennen ist das Böse in der geistigen»<sup>70</sup>. Die sinnliche Welt ist gerade durch unsere Sinnes- und Denkkategorien (das 'Böse') mitgestaltet und stellt somit eine irr tümliche Projektion dieser Kategorien dar.

Schon seit 1917<sup>71</sup> und in späteren Tagebuchstellen aus dem Jahr 1920 beschrieb Kafka darüber hinaus die phänomenologische Bedingtheit des Menschen gerade als ein «Gefangensein» innerhalb seiner leibbezogenen und denkbedingten Welterfahrung:

Er fühlt sich auf dieser Erde gefangen, ihm ist eng, die Trauer, die Schwäche, die Krankheiten, die Wahnvorstellungen der Gefangenen brechen bei ihm aus, kein Trost kann ihn trösten, weil es eben nur Trost ist, zarter kopfschmerzender Trost gegenüber der groben Tatsache des Gefangenseins. Fragt man ihn aber, was er eigentlich haben will, kann er nicht antworten denn er hat – das ist einer seiner stärksten Beweise – keine Vorstellung von Freiheit<sup>72</sup>.

Mit Blick auf die Datierung dieser Einträge ließe sich vermuten, dass sich seit Kafkas erster Auseinandersetzung mit der Tuberkulose, die bekanntlich mit dem August 1917 vor dem herbstlichen Aufenthalt in Zürau zusammenfällt, eine zunehmende Intensivierung der Erfahrung körperlichen Erlebnisses bzw. Gefangenschaft feststellen lässt. Aus dieser Perspektive ließe sich eine Brücke zu verschiedenen Richtungen der Kafka-Forschung schlagen, etwa zur Interpretation der Erzählung *Der Bau* als autobiographisch grundierte Narration eines Eingeschlossen-seins im eigenen Leibraum<sup>73</sup>, d.h. eines psycho-physischen Raums, der plötzlich vom unheimlichen, fremden Zischen durchdrungen wird, das

<sup>69</sup> Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, a.a.O., S. 12.

<sup>70</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 59.

<sup>71</sup> Vgl. «Der Selbstmörder ist der Gefangene welcher im Gefängnishof einen Galgen aufrichten sieht, irr tümlich glaubt, es sei der für ihn bestimmte, in der Nacht aus seiner Zelle ausbricht, hinuntergeht und sich selbst aufhängt», *ebd.*, S. 76.

<sup>72</sup> 17. Januar [1920], in KKAT, S. 851-853: 851.

<sup>73</sup> Zu dem Bau als Inszenierung eines «embodied space» siehe Tyler Whitney, *Inside the Ear: Silence, Self-Observation, and Embodied Spaces in Kafka's «Der Bau»*, in «The Germanic Review: Literature, Culture, Theory», 92 (2017), 3, S. 301-319.

mit der durch Tuberkulose verursachten Entzündung der Lungen in Zusammenhang gebracht werden kann<sup>74</sup>.

Als Präzedenzfall beziehungsweise als homologe Projektion desselben Bildes ist in diesem Zusammenhang auch die Käfig-Metapher<sup>75</sup> zu erwähnen, die nicht zufällig innerhalb der genannten Aphorismen eine abgesonderte, jedoch prominente Rolle spielt. In einer berühmten Tagebuchpassage präsentiert der Schriftsteller den menschlichen Zustand als den eines Gefangenen, der durch seine metakognitiven sowie proprio- und allozeptiven Fähigkeiten<sup>76</sup> erstens auf sein eigenes Gefangensein und zweitens auf den selbstgeschaffenen Charakter dieses Gefangenseins aufmerksam wird:

Mit einem Gefängnis hatte er sich abgefunden. Als Gefangener enden – das wäre eines Lebens Ziel. Aber es war ein Gitterkäfig. Gleichgültig, herrisch, wie bei sich zu Hause strömte durch das Gitter aus und ein der Lärm der Welt, der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, nichts entging ihm draußen, selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er<sup>77</sup>.

Diese paradoxe Selbsterschaffung des Gefangenseins beschreibt Kafka auch mithilfe des Begriffspaars «Dasein» und «Ihm-gehören»<sup>78</sup>, das sich von der genannten Tagebuchstelle bis hin zum letzten Käfigbild der Züräuer Aphorismen verfolgen lässt. Die Medialität der Existenz wird dabei durch die Gegenüberstellung eines selbstreflektierten, und dadurch sich selbst entfremdeten Daseins<sup>79</sup> einerseits, und eines

<sup>74</sup> Diese Deutungsposition wurde bereits von mehreren Interpretinnen und Interpreten vertreten, darunter Malcolm Pasley, *The Burrow*, in *The Kafka Debate. New Perspectives for Our Time*, ed. by Angel Flores, Gordian Press, New York 1977, S. 418-425; Mark Boulby, *K.'s End: A Reassessment of «The Burrow»*, in «GQ», 55 (1982), 2, S. 175-185 und Britta Maché, *The Noise in the Burrow. K.'s Final Dilemma*, in «GQ», 55 (1982), 4, S. 526-540. Um die Verbindung zwischen dem körperlichen Geschlossenheit des Tagebucheintrags von 1920 und der Gefangenschaft des Protagonisten in *Der Bau* weiter zu verdeutlichen, sei kursorisch darauf hingewiesen, dass die paradoxe Lage des paranoiden Ich-Erzählers – zugleich geschützt und eingekerkert in seiner eigenen Konstruktion – in einem weiteren Aphorismus zum Thema *Körper* aus demselben Jahr wiederkehrt: «Meine Gefängniszelle – meine Festung», 19. Februar [1920], in KKAT, S. 859-862: 859.

<sup>75</sup> A. Peter Foulkes, *Kafka's Cage Image*, in «MLN», 82 (1967), 4, S. 462-471.

<sup>76</sup> Vgl. «Das Böse weiß vom Guten, aber das Gute vom Bösen nicht. Selbsterkenntnis hat nur das Böse», Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 48.

<sup>77</sup> 13. [Januar 1920], in KKAT, S. 848-849: 849.

<sup>78</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 56.

<sup>79</sup> Vgl. «Das Ich, das Kafka findet entdeckt er als einen Fremdling», Günther Anders, *Kafka pro und contra. Die Prozeß-Unterlage*, in ders., *Mensch ohne Welt. Schriften*

‘Zum-Leben-Gehörens’ – also der Unmittelbarkeit des Existierens – andererseits beschrieben. Während sich im Gitterkäfig des Leibsubjekts das Ich und die ‘Welt als Verirrung und Vorstellung’ stets neu konstruieren, wirkt es umso paradoxer, dass der Mensch eben diesen Käfig benutzen möchte, um jene Unmittelbarkeit des Existierens zu erfahren, die jenseits seines eigenen Sinn- und Denkrahmens liegt. In diesem Sinne: «Ein Käfig ging einen Vogel suchen»<sup>80</sup>. Sinn- und Denkrahmen sind immer wieder auf der Suche nach einem Erfahrungsobjekt, das stabilisiert werden muss, um ihre Funktion erfüllen zu können. Und die ständige Entfaltung des Methodischen wird schließlich selbst zu einem Zerstörungsmittel<sup>81</sup>, um der Unmittelbarkeit des Existierens, mitsamt ihrer Paradoxien, näherzukommen.

## 5. Schluss: Stolpern

Ich irre ab. Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden.

Franz Kafka, «Oktavheft G»<sup>82</sup>

Gerade das Stolpern markiert die entscheidende Phase in der Entfaltung des Methodischen – jenes Moment, in dem wir die Unzulänglichkeit einer festgelegten Meinung erkennen und gezwungen sind, unsere Perspektive neu auszurichten. Man stolpert und somit ‘irrt’ von der üblichen, unsichtbaren Verirrung der Weltvorstellung ‘ab’. Es ist die Unterbrechung, die eine Revision möglich macht und die Grenzen menschlicher Wirklichkeitserfahrung vorantreibt: «Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern»<sup>83</sup> unter der Unentschlossenheit der unzähligen, auf jeden Fall mangelhaften *modi* des Erkennens. Max Brod kritisiert in *Streitbares Leben* scharf Wagenbachs Gegenüberstellung dieses Aphorismus mit Brentanos Theorien und schlägt stattdessen eine bessere Entsprechung zur ‘sprunghaften’ Lebenshaltung Kierkegaards vor. Obwohl diese Verschiebung tendenziös erscheinen

zur *Kunst und Literatur*, C.H. Beck, München 1993, S. 45-131: 56.

<sup>80</sup> Kafka, *Aphorismen-Zettelkonvolut*, a.a.O., S. 117.

<sup>81</sup> Vgl. «Erkenne Dich selbst bedeutet nicht: Beobachte Dich. Beobachte Dich ist das Wort der Schlange. Es bedeutet: Mache Dich zum Herrn Deiner Handlungen. Nun bist Du es aber schon, bist Herr Deiner Handlungen. Das Wort bedeutet also: Verkenne Dich! Zerstöre Dich!», Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 42.

<sup>82</sup> *Ebd.*, S. 30.

<sup>83</sup> Kafka, *Aphorismen-Zettelkonvolut*, a.a.O., S. 118.

mag (und möglicherweise sogar in der Absicht des Freundes Kafkas so gesetzt wurde), lässt sich dieses Zögern produktiv an die Kategorie der 'theologischen Suspension'<sup>84</sup> annähern, die der dänische Philosoph unter dem Pseudonym von Johannes de Silentio im Werk *Furcht und Zittern* dargelegt hat und Kafka im Laufe seines Züräuer Aufenthaltes vor Augen haben musste. Dort wird der «Ritter des Glaubens»<sup>85</sup> Abraham als einer beschrieben, der im absoluten Vertrauen auf den göttlichen Weg jede weltliche Meinung suspendiert – selbst angesichts des Paradoxen. Der Sprung des Glaubens vollzieht sich nicht im Erkennen, sondern im Verwerfen aller begrifflichen Absicherung. Kafka bringt diese dynamische Dialektik zwischen Festhalten und Loslassen in einem prägnanten Bild auf den Punkt: «So fest wie die Hand den Stein hält. Sie hält ihn aber fest, nur um ihn desto weiter zu verwerfen. Aber auch in jene Weite führt der Weg»<sup>86</sup>. Der Akt des Verwerfens eröffnet den Horizont einer Weitung und der Erlebnisraum dehnt sich gerade im Moment des Loslassens aus. Beim Vergleich einer solchen Beschreibung («Aber auch in jene Weite führt der Weg») mit den Folgen des schon zitierten ständigen Fragenstellens («Nichtfragen hätte dich zurückgebracht, Fragen treibt Dich noch ein Weltmeer weiter»), versteht man, dass das Methodische bei Kafka sich, jenseits aller Metaphern, gerade in dieser unendlichen Entfaltung des Hinterfragens anhand Variation vollzieht. Aus dieser Perspektive erkannt und betrachtet, lässt sich auch das Böse, das zuvor nur als epistemische Verengung charakterisiert wurde, als Werkzeug verstehen – als etwas, das temporär in der Hand liegt, verfügbar, aber nicht notwendig gebunden: «Das Böse ist manchmal in der Hand wie ein Werkzeug, erkannt oder unerkannt läßt es sich, wenn man den Willen hat, ohne Widerspruch zur Seite legen»<sup>87</sup>. In dieser Geste des Ablegens liegt wiederum eine strukturelle Nähe zu dem zentralen Moment in *Furcht und Zittern*. Auch hier spielt ein Werkzeug eine Rolle: Das Messer, mit dem Abraham Isaak opfern soll, aber das er – sobald der göttliche Befehl zurückgenommen wird – «ohne Widerspruch zur Seite legen» kann. Eine noch deutlichere Verschmelzung von Kafkas

<sup>84</sup> Vgl. dazu Gloria Dell'Eva, *Die Suspension der Ethik. Eine etymologische Erklärung*, in *Existenzphilosophie und Ethik*, hrsg. v. Hans Feger – Manuela Hackel, De Gruyter, Berlin 2014, S. 469–480.

<sup>85</sup> In den Seiten des dritten Oktavhefts zitiert Kafka explizit Kierkegaards berühmte Differenzierung zwischen dem «Ritter der unendlichen Resignation» und dem «Ritter des Glaubens», jedoch mit einem entscheidenden Unterschied: Bei Kafka lautet die Unterscheidung «Ritter der Unendlichkeit / Ritter des Glaubens», Kafka, «Oktavheft H», a.a.O., S. 102. Statt der Resignation betont der Schriftsteller dabei die Unendlichkeit des methodischen Wegs.

<sup>86</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 46.

<sup>87</sup> Kafka, «Oktavheft H», a.a.O., S. 81.

weggeworfenem Stein und Abrahams fallengelassenem Messer findet sich in einer Passage der Oktavhefte, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu den bereits zitierten Überlegungen zum Stolpern, zum Abbruch des Methodischen und zur menschlichen Ungeduld steht. Kafka schreibt dort von dem Moment der Selbstbeobachtung, in dem «dein Ganzes in einer Hand so zusammenhältst wie einen Stein zum Werfen, ein Messer zum Schlachten»<sup>88</sup>.

Ein weiteres Beispiel, das die Prozessualität unserer Weltauffassung und das methodische Stolpern bzw. Wegwerfen exemplarisch vorführt, findet sich in Kafkas berühmte Erzählung *Die Bäume* aus der frühen und schon vom Titel aus phänomenologisch relevanten Sammlung *Betrachtung*:

Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar<sup>89</sup>.

Dieses «Denkbild»<sup>90</sup>, als *locus classicus* der Kafka-Forschung und vielleicht als klarste Fallstudie der 1968 von Gerhard Neumann konturierten Mechanismen des 'gleitenden Paradoxes'<sup>91</sup>, braucht an dieser Stelle keine Einleitung. Die Betrachtung richtet sich anhand einer Reihe weggeworfener Absichten, deren phänomenologische Variation durch die Einteilung des Textes in seine vier Hauptteile deutlich wird:

1. Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee.
2. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können.
3. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden.
4. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.

Unsere Leseerfahrung entspricht den «verschiedenen Formen der Hoffnungslosigkeit auf den verschiedenen Stationen des Wegs»<sup>92</sup>, von denen Kafka in einem lakonischen Aphorismus aus dem Züräuer Aufenthalt berichtet. Die gezielte Platzierung negativer Adverbien, der ad-

<sup>88</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 31.

<sup>89</sup> Franz Kafka, *Die Bäume*, in KKAD, S. 33.

<sup>90</sup> Vgl. dazu Francesco Rossi, *Betrachtung. Le immagini-pensiero di Franz Kafka*, in «Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories», 2 (2016), 2, S. 223-254.

<sup>91</sup> Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas 'Gleitendes Paradox'*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 42 (1968), 1, S. 702-744.

<sup>92</sup> Kafka, «Oktavheft G», a.a.O., S. 55.

versativen Konjunktion 'aber', des Adverbs 'scheinbar' sowie des durch das Adverb 'wie' eingeführten Gleichnisses untergräbt unsere Gewissheit genau in dem Moment, in dem sich die Ungeduld regt, die jeweilige Station des Wegs festzuhalten, um einen Gedankenbau entwickeln zu können. Hierbei inszeniert Kafka seine Phänomenologie narrativ. Darüber hinaus macht die Partikel «denn» das Fragment sofort als eine aus einem Kontinuum herausgeschnittene Momentaufnahme erkennbar, deren wahrnehmender bzw. diskursiver Anfang bereits vorüber ist und deren Ende außer Sicht bleibt. Anders gesagt:

Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehen, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind und zwar an einer Stelle wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort suchen muß und immerfort verliert wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstempfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und ein je nach der Laune und Verwundung des Einzelnen entzückendes oder ermüdendes kaleidoskopisches Spiel<sup>93</sup>.

Kein Bild im Gesamtwerk Kafkas personifiziert abschließend die erzählerische Dimension seines phänomenologischen Kampfes besser als der unfassbare Odradek, dessen «abgerissene, alte, aneinandergelotete, aber auch ineinanderverfetzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe»<sup>94</sup> die Textur der Argumentation<sup>95</sup> ausfransen lassen und den armen Hausvater stolpern machen. Wie der anonyme Gelehrte der Erzählung *Beim Bau der chinesischen Mauer* ist auch dieser Ich-Erzähler mit dem sich unendlich entfaltenden Facettenreichtum eines unermesslichen Objekts konfrontiert und versucht dabei, ebenso wie dort, es «auf einen Zweck hin» zu «sammeln»: «Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen»<sup>96</sup>.

Die vorliegende Studie befand sich in derselben Lage. Trotz der Denkgrenzen des Schreibenden ist «das Gebiet [...], das hier zu durchlaufen wäre», unendlich. Die Rekonstruktion konzentrierte sich auf die wenigen Monate des Züräuer Aufenthaltes und versuchte, eine verborgene Phänomenologie aus dem Knäuel der Aphorismen herauszuziehen.

<sup>93</sup> *Ebd.*, S. 33.

<sup>94</sup> Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, in KKAD, S. 282-284: 282 f.

<sup>95</sup> Zu den Strategien der Verunsicherung des Berichts des Hausvaters siehe Gerd Michels, *Scheiternde Mimesis. Zu Franz Kafkas Die Sorge des Hausvaters*, in ders., *Textanalyse und Textverstehen*, Quelle&Meyer, Heidelberg 1981, S. 62-76.

<sup>96</sup> Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, a.a.O., S. 283.

Vielleicht kann sie zur Rettung beitragen und einen weiteren Schritt in der Entfaltung des Methodischen der Kafka-Forschung ermöglichen. Dennoch sei abschließend erwähnt, dass sie nicht darauf abzielt, sich als stabile Erkenntnis herauszukristallisieren. Auch sie ist nur ein ungeduldiger Abbruch des Kontinuums, der eher dazu bestimmt ist, stolpern zu machen, als begangen zu werden.

# Kafka liest Thomas Mann.

## Zur Wertschätzung und Skepsis gegenüber einer literarischen Orientierungsfigur

Dirk Heiße

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.13

Franz Kafka war schon mindestens seit 1903 einer der aufmerksamsten Leser Thomas Manns. Von einer besonderen Wertschätzung der frühen Erzählungen *Tonio Kröger* und *Ein Glück* berichtet Max Brod. Die Novelle *Der Tod in Venedig* listet Kafka selbst in einer Bücherliste auf, den Aufsatz *Palestrina* erwähnt er brieflich. Dass es, wie Brod schreibt, «mehr als eine Verbindungslinie»<sup>1</sup> zwischen den Werken Thomas Manns und Kafkas gibt, lässt sich an mehreren Texten darstellen. Gemeinsam ist beiden Autoren ein Anti-Gestus, der tradierte Erzählmuster unterließ. Kafkas Orientierung an Thomas Mann kulminiert in einer signifikanten Anspielung im Romanfragment *Das Schloss*.

Als Thomas Mann Anfang August 1921 durch die Vermittlung des Vortragskünstlers Ludwig Hardt zuhause im Münchner Herzogpark erstmals Stücke von Kafkas Prosa hörte, sie «merkwürdig genug»<sup>2</sup> fand und einen Monat später «sehr interessiert» diejenigen «Schriften Franz Kafka's, die der Recitator Hardt mir empfahl»<sup>3</sup>, zur Hand nahm, war der acht Jahre jüngere Kafka schon seit mindestens achtzehn Jahren einer seiner aufmerksamsten Leser. Das teilt sein Freund Max Brod ein Jahr nach Kafkas Tod am 7. Juni 1925 in einem Glückwunsch zu Thomas Manns 50. Geburtstag im «Berliner Tageblatt» mit. Brod bittet Thomas Mann darum, «zu seinem frohen Tage eines meiner traurigsten zu ge-

<sup>1</sup> Max Brod, *Zu Thomas Manns 50. Geburtstag*, in «Berliner Tageblatt», 7. Juni 1925, jetzt in *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*, hrsg. mit einem Nachwort und Erläuterungen v. Klaus Schröter, Wegner, Hamburg 1969, S. 125-129: 127.

<sup>2</sup> Thomas Mann, Tagebuch vom 1. August 1921, in Thomas Mann, *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1979, S. 542-543: 542.

<sup>3</sup> Thomas Mann, Tagebuch vom 22. September 1921, *ebd.*, S. 547. Ein gemeinsamer literarischer Auftritt Kafkas und Thomas Manns in der zweibändigen Anthologie *Neue deutsche Erzähler* (hrsg. v. Julius Sandmeier, Furche-Verlag, Berlin 1918), lässt sich bereits drei Jahre früher nachweisen. Thomas Mann notierte den Eingang der «Anthologie 'Moderne Erzähler' mit 'Tobias Mindernickel'» am 26. Oktober 1918 (*ebd.*, S. 46). Seine Novelle steht im zweiten Band, gleich nach der Novelle *Mnais* des Bruders Heinrich. Im ersten Band, den Max Brods Studie *Die neuen Christen* eröffnete, erschien gegen Ende Kafkas Parabel *Schakale und Araber*.

denken, sein Leben mit einem Toten, mit Franz Kafka zu verknüpfen». Sein Befund ist ein nachgereichtes literarisches Bekenntnis und wohl ein wenig auch mit der Hoffnung verknüpft, Thomas Mann möge sich zu dem ersten von Brod herausgegebenen Nachlassband Kafkas, dem Romanfragment *Der Prozess*, öffentlich äußern. Also musste eine Verbindung bekannt gegeben werden, von der nur Brod wissen konnte:

Immer sah ich Thomas Mann durch das unendlich liebevolle, in Liebe bedachtsame Medium meines Freundes, der wenige der heutigen Autoren mit solcher Hingabe schätzte, wie Thomas Mann. Jedes seiner Werke las er mit Spannung. Es wurde für ihn zu einer wahren Lebensangelegenheit. Es gab mehr als eine Verbindungslinie. Ich glaube, etwas sehr Feines und etwas Geziertes und etwas Edles und etwas diebisch Schlaues in Kafka erfreute sich an feinen, gezierten, edlen, schlaun Wendungen in Th. Manns Gestaltungswelt. «Still! Wir wollen einen Blick in eine Seele tun!» – eine Novelle Manns, die mit diesen Worten begann, las mir Kafka einst so entzückt, unvergeßlich vor. Von zweien, die dem Jubilar heute gern gratulierten, bin nur ich zur Stelle<sup>4</sup>.

Nach solch einem Gruß von jenseits des Grabes ließ Thomas Mann sich nicht lumpen und empfahl Ende 1925 im «Prager Tagblatt» und im Berliner «Tage-Buch» unter Bezug auf das von Brod erwähnte Edle den «'Prozeß' von dem armen, edlen Franz Kafka [...]. Höchst merkwürdig und kostbar»<sup>5</sup>. Brods Rechnung ging glänzend auf. Doch der Geburtstagsgruß war keine Erfindung. Kafka war tatsächlich ein begeisterter Leser Thomas Manns gewesen, was vielfach belegt werden kann.

### 1. *Tonio Kröger* (Erste Lektüre, 1903)

Max Brods Kafka-Biographie erschien erstmals 1937. Im Zweiten Kapitel *Hochschule* berichtet er von seiner ersten Begegnung mit Kafka in Prag im Wintersemester 1902/1903. Die beiden kommen dabei «auf die Autoren zu sprechen, die wir liebten»<sup>6</sup>. Brod schwärmt für Gustav Meyrink, für den Kafka «nichts übrig» gehabt habe, ebenso wenig wie für «[Frank] Wedekind. Oscar Wilde, Heinrich Mann». Aber, ergänzt

<sup>4</sup> Brod, *Zu Thomas Manns 50. Geburtstag*, a.a.O., S. 127.

<sup>5</sup> Thomas Mann, [*Die besten Bücher des Jahres*], in *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe der Werke Thomas Manns. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. v. Heinrich Detering et al. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2000 ff. (hinfort zitiert GKFA, Bandzählung arabisch), Bd. 15.1: *Essays II 1914-1926*, S. 1054.

<sup>6</sup> Bio, S. 57.

Brod, «aber er liebte Thomas Manns ‘Tonio Kröger’ und suchte in der ‘Neuen Rundschau’ jede Zeile dieses Autors andächtig auf»<sup>7</sup>.

Den Erstdruck von Thomas Manns Künstlernovelle *Tonio Kröger* präsentierte die «Neue Rundschau» (Berlin) im Februar 1903 auf fast vierzig Druckseiten in neun Kapiteln<sup>8</sup>. Kafka dürfte sich dabei nicht nur durch den auch ihn bestimmenden Konflikt von Künstler und Bürger angesprochen gefühlt haben, etwa durch den Satz zu Beginn des dritten Kapitels, wo es von Tonio Kröger heißt, er sei den Weg gegangen, «den er gehen mußte [...], und wenn er irre ging, so geschah es, weil es für etliche einen richtigen Weg überhaupt nicht gibt»<sup>9</sup>. Auch Formulierungen, wie die im vierten Kapitel erwähnte «abscheuliche Erfindung des Seins»<sup>10</sup> dürften Kafka angesprochen haben; in Max Brods Kafka-Roman *Zauberreich der Liebe* (1928) ist «abscheulich» für den Helden Robert Garta alias Kafka jedenfalls «das schärfste Wort der Ablehnung, das er im Gebrauch hatte»<sup>11</sup>.

Wie sehr der Künstler-Bürger Tonio Kröger für Kafka eine Leitfigur seiner eigenen Existenz war, lässt sich einem Brief an Felice Bauer aus Prag von Ende November/Anfang Dezember 1912 entnehmen. Kafka übernimmt darin die Rolle Tonio Krögers und weist Felice die Rolle der geliebten Ingeborg Holm zu. Die Briefstelle ist eine Paraphrase auf das Ende des achten Kapitels, wo Tonio Kröger seine Jugendlieben Hans Hansen und Ingeborg Holm beim Tanzen beobachtet, und Tonio der tanzenden Ingeborg seine eigene Unbeholfenheit, aber auch seinen «schweren, schweren und gefährlichen Messertanz der Kunst»<sup>12</sup> entgegensetzt. Kafka sieht Felice ganz ähnlich tanzen:

Ach, wie Du Dich unterhältst, ich seh Dich mit dem Prokuristen Salomon tanzen, dann mit dem dichtenden Herrn, dann mit allen 6 Herren, die gestern Deinen Tisch umgaben, als Du mir schriebst. Zum Jubiläum der F[irm]a sind vielleicht auch die zwei Kopenhagener Vertreter gekommen, wenn das auch nicht sehr wahrscheinlich ist, und tanzen auch. Mit wird ganz schwindlig von Euerem vielen Tanzen. Und alle tanzen zweifellos besser wie ich. Du, wenn Du mich tanzen sehen würdest! Du würdest die Arme zum Himmel heben! Aber mögt ihr

<sup>7</sup> *Ebd.*, S. 58.

<sup>8</sup> Vgl. Georg Potempa, *Thomas Mann – Bibliographie*, Bd. 1: *Das Werk*, Mitarb. Gert Heine, Cicero-Press, Morsum-Sylt 1992, E 16.1, S. 136 (Erstdruck in «Neue Deutsche Rundschau», 14, Februar 1903, 2, S. 113-151).

<sup>9</sup> Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in GKFA 2.1: *Frühe Erzählungen 1893-1912*, S. 243-318: 262.

<sup>10</sup> *Ebd.*, S. 276.

<sup>11</sup> Max Brod, *Zauberreich der Liebe. Roman*, Paul Zsolnay Verlag, Berlin et al. 1928, S. 32.

<sup>12</sup> Mann, *Tonio Kröger*, a.a.O., S. 314.

tanzen, ich gehe schlafen und ziehe allen zum Trotz mit der Macht der Träume – wenn Gott es so gefällig ist – aus dem ganzen Tanzgewühl Dich, Liebste, still zu mir herüber<sup>13</sup>.

Tonio Kröger geht ebenfalls schlafen, flüstert noch die beiden geliebten Namen «in das Kissen hinein» und lauscht hinaus: «Um ihn war es still und dunkel. Aber von unten tönte gedämpft und wiegend des Lebens süßer, trivialer Dreitakt zu ihm herauf»<sup>14</sup>.

Eine weitere Anspielung auf Tonio Kröger an der «Glasthür zum Saale», wo ihn «der diebische Genuß» überkommt, «hier im Dunkeln stehen und ungesehen die belauschen zu dürfen, die im Lichte tanzten»<sup>15</sup>, ist erkennbar, wenn Kafka im Januar 1924 beim Lesen eines Aufsatzes Max Brods über den russischen Komponisten Modest Mussorgski sich vorkommt «etwa als ein Kind, das sich am Pfosten der Saaltür festhält und in ein großes fremdes Fest hineinschaut»<sup>16</sup>.

*Tonio Kröger* hat aber auch eine deutliche intertextuelle Spur bei Kafka hinterlassen. Das vierte Kapitel mit dem Künstlergespräch zwischen Tonio Kröger und der Malerin Lisaweta Iwanowna beginnt mit einer akzentuierten Frage: «‘Störe ich?’ fragte Tonio Kröger auf der Schwelle des Ateliers. Er hielt seinen Hut in der Hand und verbeugte sich sogar ein wenig, obgleich Lisaweta Iwanowna seine Freundin war, der er Alles sagte». Und Lisaweta antwortet: «‘Erbarmen Sie sich, Tonio Kröger, und kommen Sie ohne Ceremonien herein!’»<sup>17</sup>.

Ganz ähnlich gestaltet Kafka die Szene im Fragment *Der Heizer* (1913), als Karl Roßmann die Tür zur Kabine des Heizers öffnet. Im Vergleich mit der Szene in *Tonio Kröger* kehrt er die Gesprächsführung allerdings um: «‘Aber kommen Sie doch herein!’ sagte der Mann weiter. ‘Sie werden doch nicht draußen stehn!’ ‘Störe ich nicht?’ fragte Karl.

<sup>13</sup> Brief an Felice Bauer, 30. November-1. Dezember 1912, in KKABr 1900-1912, S. 287-289: 288.

<sup>14</sup> Mann, *Tonio Kröger*, a.a.O., S. 316.

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 308.

<sup>16</sup> Franz Kafka, Brief an Max Brod, Berlin-Steglitz, Mitte Januar 1924, in Brod 1958, S. 471-474: 474. Hartmut Binder zieht die Briefstelle zur Deutung der «Szene mit Schwarzer» in *Das Schloss* heran, vgl. Hartmut Binder, *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*, J.B. Metzler, Stuttgart 1976, S. 278. Zu ergänzen wäre, dass Kafka in einem Brief an Felix Weltsch aus dem Sanatorium Hartungen in Riva am Gardasee Anfang Oktober 1913 eine ähnliche Formulierung mit der Hoffnung verbindet, sein Liebes- und Lebensglück in Riva zu finden: «Hätte ich nur die geringste Hoffnung, daß es etwas hilft, ich würde mich an den Pfosten der Einfahrt des Sanatoriums festhalten, um nicht abreisen zu müssen», in KKABr 1913-1914, S. 287-289: 289.

<sup>17</sup> Mann, *Tonio Kröger*, a.a.O., S. 266.

‘Ach, wie werden Sie denn stören!’<sup>18</sup>. Die Stelle erscheint banal. Dabei lassen sich weitere Ähnlichkeiten zwischen dem Künstlergespräch im Atelier (und anderen Passagen in *Tonio Kröger*) und dem Auftritt Karl Roßmanns im Kapitänsbüro feststellen, so die Examination, die Legitimation und besonders die ‘literarische’ Aufforderung Karls an den Heizer, er müsse «‘das einfacher erzählen, klarer, der Herr Kapitän kann es nicht würdigen, so wie Sie es ihm erzählen’»<sup>19</sup>. Der angedeutete Bezug ist allerdings kein Zufall, sondern steht über eine ironisch-humorvolle Komponente in Verbindung mit der zweiten Novelle Thomas Manns, die Kafka besonders schätzte. Es ist die ‘Studie’ *Ein Glück*, erschienen erstmals in der «Neuen Rundschau» im Januar 1904.

## 2. *Ein Glück* (1904)

Max Brod kommt darauf in seinem Buch *Franz Kafkas Glauben und Lehre* (1948) zu sprechen. Er schildert ausführlich, dass Kafka «ein begeisterter Vorleser» gewesen sei, nicht von eigenen, vielmehr von fremden Werken. Gemeint sind «die Anekdoten von Kleist», von Robert Walser kleinere Prosa sowie das «Roman-Tagebuch ‘Jakob von Gunten’» und von Thomas Mann eben die ‘Studie’ *Ein Glück*. Max Brod fährt fort:

Ich erinnere mich, daß er mir am Anfang unserer Freundschaft eine Novelle von Thomas Mann zeigte, deren Anfangssatz ihm unendlich gefiel. Sie war damals noch nicht in Buchform, nur in der ‘Neuen Rundschau’ erschienen (deren treuer Abonnent er viele Jahre lang war). Der Satz lautete: ‘Still! Wir wollen in eine Seele schauen’<sup>20</sup>. Immer wieder wiederholte er diesen Satz, legte dabei jedesmal pantomimisch den Finger an seine Lippen, ließ die Melodie nachklingen. Von der Erzählung selbst sagte er nichts und ich habe sie erst Jahrzehnte später gelesen. Sie führt den Namen ‘Ein Glück’ und trägt das Entstehungsdatum 1904<sup>21</sup>.

Diese «*Casino*-Novelle»<sup>22</sup> nach einem Erlebnis von Thomas Manns Freund und Schriftstellerkollegen Kurt Martens hat Thomas Mann selbst als Auftragsarbeit abgetan, die er, wie er dem Bruder Heinrich gegenüber

<sup>18</sup> Franz Kafka, *Der Heizer*, in KKAD, S. 63-111: 67.

<sup>19</sup> *Ebd.*, S. 86.

<sup>20</sup> Thomas Mann, *Ein Glück*, in GKFA 2.1, S. 381-395: 381.

<sup>21</sup> Max Brod, *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Verlag Kurt Desch, München 1948, S. 143.

<sup>22</sup> Thomas Mann, *Ein Glück*, in GKFA 2.2: *Frühe Erzählungen 1893-1912. Kommentar*, S. 263-273: 265.

bekannte, «ohne Scham auf Bestellung des Geldes wegen»<sup>23</sup> geschrieben habe. Darin verliebt sich der Lebemann Baron Harry zum Leidwesen seiner Frau Anna in Emmy, eines der Mädchen aus der Tanztruppe der «Wiener Schwalben», überreicht ihr nach einem «Ringkampf» sogar seinen Ehering. Aber Anna, die ebenfalls in Emmy verliebt ist, erhält von ihr den Ehering zurück für «ein Glück, ein süßes, heißes und heimliches Glück»<sup>24</sup>.

Die 'Studie' gilt in der Forschung als «Gelegenheitsarbeit», die nur «oberflächliche Verbindungen zum Gesamtwerk»<sup>25</sup> habe. Der von Kafka betonte Eingangssatz sei die «Inspektion eines seelischen Interieurs im Sinne der Bourgetschen états d'âme» und der Schluss eine «Erzählgeste, die in ihrer Preziosität und Sentimentalität nur schwer genießbar»<sup>26</sup> sei. Der Biograph Stach verbindet Kafkas Lektüre von *Ein Glück* im Januar 1904 mit der Zeit, da Kafka «an der Beschreibung [eines Kampfes] vermutlich schon arbeitete», sieht sich von Thomas Manns 'Studie' aber ebenso «ratlos» zurückgelassen wie von Kafkas «Bewunderung»<sup>27</sup> für deren ersten Satz.

Dieser Anfang, dieses «Still!» hat es aber in sich. Es ist zunächst eine Fermate, wie Joseph Vogl das Stillstehen des Landvermessers K. auf der «Holzbrücke» bei der Ankunft im Dorf und dem Blick «in die scheinbare Leere» bezeichnet hat<sup>28</sup>. Es ist aber auch ein Imperativ des auktorialen Erzählers, der seine Leser oder Zuhörer wie ein Lehrer vor der Klasse mit «Silentium!» zum Schweigen bringt. Verstärkt wird dieser Gestus im Verlauf der 'Studie' durch weitere auktoriale Eingriffe mit Leser- und Figurenansprachen. Einwürfe an die Leser «Niemand soll lachen» und an die Figur «Wissen wir's recht, kleine Baronin Anna?»<sup>29</sup> und erst recht der Schluss «Halt! Genug und nichts weiter! Seht doch die kostbare kleine Einzelheit! [...] Wir verlassen dich, Baronin Anna, wir küssen dir die Stirn, leb' wohl, wir enteilen!»<sup>30</sup> lassen sich als humorvolles Unterlaufen einer Erzählkonvention verstehen, die mit Leser- und Figurenansprachen üblicherweise Vertrauen und Einverständnis schaffen will. Hier geschieht

<sup>23</sup> Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann, München, 23. Dezember 1903, in Heinrich Mann – Thomas Mann, *Briefwechsel*, hrsg. v. Katrin Bedenig – Hans Wißkirchen in Erweiterung der Edition von Hans Wysling, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2021, S. 143.

<sup>24</sup> Mann, *Ein Glück*, a.a.O., S. 395.

<sup>25</sup> Hans Rudolf Veget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, Winkler, München 1984, S. 136; *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Andreas Blödorn – Friedhelm Marx, J.B. Metzler, Stuttgart 2015, S. 118 f.

<sup>26</sup> Hans Rudolf Veget, *Die Erzählungen*, in *Thomas-Mann-Handbuch*, hrsg. v. Helmut Koopmann, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2005, S. 534-618: 573.

<sup>27</sup> RS 1, S. 319.

<sup>28</sup> Vgl. KKAS, S. 7 sowie den Beitrag Joseph Vogls im vorliegenden Band.

<sup>29</sup> Mann, *Ein Glück*, a.a.O., S. 389-390.

<sup>30</sup> *Ebd.*, S. 395.

aber genau das Gegenteil: Der Autor macht sich über die angebliche Auftragsarbeit lustig, indem er sie ironisiert!

Dieser Contra-Gestus ist ein Grundimpuls Thomas Manns. Schon mit seinem Schulfreund Otto Grautoff hatte er eine Art «intimer Geheimsprache»<sup>31</sup>, genannt «Gippen», entwickelt, in der sich die beiden Schulversager «faul, verstockt und voll liederlichen Hohns»<sup>32</sup> über den verhassten Schulbetrieb verständigten. Dieses «Gippen» oder Verhöhnern war auch der Ansatzpunkt für den Familienroman, den Thomas und Heinrich Mann in Rom und Palestrina planten. Der «Gipper-Roman»<sup>33</sup> *Buddenbrooks* enthält einen spöttischen und satirischen Grundzug, den der Lektor des S. Fischer Verlags, Moritz Heimann, noch vor der Drucklegung hervorhob. Er schrieb an Thomas Mann, «daß der Zug zum Satirischen und Grottesken *die große epische Form nicht nur nicht stört, sondern sogar unterstützt*»<sup>34</sup>. Dieses Lob teilte der junge Autor seinem Bruder Heinrich gleich freudig mit: «Dies Letzte ist mein besonderer Stolz. Also Größe trotz der Gipprigkeit!»<sup>35</sup>. Nur so wird verständlich, dass Thomas Mann den «Erfolg von 'Buddenbrooks'», die im Dezember 1903 bereits die 13. Auflage erreichten, seinem Bruder gegenüber am 5. Dezember 1903 als «ein Mißverständnis»<sup>36</sup> bezeichnete. War doch der «Gipper»-Roman als Verhöhnung geplant gewesen und nicht als «ein Stück Seelengeschichte des deutschen Bürgertums überhaupt»<sup>37</sup>, als der er sich eben auch entpuppte.

Aus einem ähnlich 'liederlichen Hohn' hatte Thomas Mann die 'Studie' *Ein Glück*, wie er dem Bruder schieb, «ohne jede Stimmung in acht Tagen aufs Papier» gekratzt, um danach zu finden, dass sie ihm «vollständig ausgerutscht» sei. Dem widerspreche seltsamerweise erneut nicht nur die Redaktion der «Neuen Rundschau», sondern sogar der Verleger Samuel Fischer selbst, der ihn, Thomas Mann, einen «Meister der Skizze»<sup>38</sup> genannt habe.

<sup>31</sup> Peter de Mendelssohn, *Vorbemerkungen des Herausgebers*, in Thomas Mann, *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1975, S. V-XXVI: XI.

<sup>32</sup> Thomas Mann, *Im Spiegel* (1909), in ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1990 ff. (hinfort zitiert GW, Bandzählung römisch), Bd. XI: *Reden und Aufsätze 3*, S. 329-333: 330.

<sup>33</sup> Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann, Zürich, 18. Februar 1905, in Heinrich Mann – Thomas Mann, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 162.

<sup>34</sup> Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann, München, 27. März 1901, *ibd.*, S. 110.

<sup>35</sup> *Ebd.*

<sup>36</sup> Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann, München, 5. Dezember 1903, *ibd.*, S. 116-124: 118.

<sup>37</sup> Thomas Mann, *Lübeck als geistige Lebensform* (1926), in GW XI, S. 376-398: 383.

<sup>38</sup> Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann, München, 5. Dezember 1903, a.a.O., S. 116.

«Vollständig ausgerutscht»? Die literarische Verhöhnung in *Ein Glück* ließ sich auch anders lesen. Franz Kafka jedenfalls verstand die Ambivalenz aus Spott und Ernst auf Anhieb, war begeistert und las Max Brod, wie der 1925 berichtet, die ganze 'Studie' «entzückt» vor. Dabei kam er unweigerlich zu Stellen wie der, an der «jener erbärmliche und unwürdige Zustand» am Morgen nach einer «harmlosen Geselligkeit» ausführlich thematisiert wird, wenn sich im Morgengrauen Träume und Elend mischen:

Es kommen jene Träume ums Tagesgrauen, daß du, vom Schmerze ganz schwach gemacht, an seiner Schulter weinst, daß er dich mit einem seiner leeren, netten, gewöhnlichen Worte zu trösten sucht und du plötzlich durchdrungen bist von dem beschämenden Widersinn, der darin liegt, an seiner Schulter über die Welt zu weinen...<sup>39</sup>.

Diese Darstellung einer existentiellen Sinnlosigkeit kann innerhalb der Casinostory leicht überlesen werden, weil sie mit dem erzählten Geschehen wenig zu tun zu haben scheint. Kafka dagegen sprach solche Stellen bei Thomas Mann nachweislich an. Ihr Gestus lässt sich noch im Schlusssatz von *Auf der Galerie* wiederfinden, wo die Aussichtslosigkeit und Unbewusstheit der menschlichen Sinnlosigkeit ein berühmtes Bild findet: «[...] – 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»<sup>40</sup>.

### 3. *Tonio Kröger* (Zweite Lektüre, 1904)

Im Herbst 1904 las Kafka *Tonio Kröger* erneut. Anlass war Max Brods Novelle *Ausflüge ins Dunkelrote*, die damals gerade fertig geworden war; sie erschien zusammen mit der Novelle *Die Erziehung zur Hetäre* in Brods sechster Buchveröffentlichung 1909. Brod hatte das Manuskript der *Ausflüge ins Dunkelrote* Thomas Mann nach München geschickt, weil er sich darin auf *Tonio Kröger* bezog. Thomas Mann schickte das Manuskript Ende Dezember 1904 mit Dank zurück und merkte an:

Wenn sich Ihre Arbeit bei einem gewissen Punkte mit meinem 'Tonio Kröger' berührt, so ist das gewiß nicht verwunderlich. Es handelt sich um ein seelisches Erlebnis, das, wie mir scheint, nicht nur Ihnen und mir, sondern unserer ganzen Künstlergeneration gemeinsam ist<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Mann, *Ein Glück*, a.a.O., S. 391 f.

<sup>40</sup> Franz Kafka, *Auf der Galerie*, in KKAD, S. 262-263: 263.

<sup>41</sup> Thomas Mann, Brief an Max Brod, München, 27. Dezember 1904, in Thomas Mann, *Briefwechsel mit Autoren*, hrsg. v. Hans Wysling, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1988,

Die *Ausflüge ins Dunkelrote* variieren oder besser: parodieren das Liebesthema in *Tonio Kröger*. In einer Ferienpension in Österreich erlebt der Erzähler einen Musiker und einen Dichter als Witzfiguren, grenzt «Denkmenschen» von «Gemütsmenschen»<sup>42</sup> ab und verliebt sich in ein lebenslustiges Mädchen. Dem Dichter helfen seine diversen Liebesverhältnisse als «Ausflüge ins Dunkelrote»<sup>43</sup> zu neuer Inspiration. Der Erzähler dagegen, den seine Ehefrau im Nebenzimmer mit einem Schauspieler betrügt, kann sich nicht für das Mädchen entscheiden. Er verflucht sein kompliziertes Seelenleben, wünscht sich stattdessen, «ein gewöhnlicher Mensch» zu sein und auf das «Gewöhnlichste» geliebt zu werden. Er bevorzugt die «bürgerliche Weichheit», sieht sein künstlerisches «Lebensprinzip zertrümmert» und fürchtet, «in Lüge und Selbstverachtung» leben zu müssen, wenn er nicht das Mädchen in einer Liebe, die «keusch und geheimnisvoll»<sup>44</sup> sei, an sich binden könne.

Damit konterkariert Brod die ausgedehnte Künstler-Klage Tonio Krögers. Der sehnt sich bekanntlich nach den «Wonnen der Gewöhnlichkeit»<sup>45</sup>, sieht aber in ihrer Unerreichbarkeit die Voraussetzung für sein «Künstlertum»<sup>46</sup>. Die Malerin Lisaweta nennt Tonio Kröger zwar einen «verirrte(n) Bürger», und Tonio empfindet sich als «erledigt»<sup>47</sup>. Am Ende bittet er Lisaweta aber in einem Brief darum, ihn nicht dafür schelten zu wollen, dass ihm nur die unerfüllbare «Liebe» bleibe zu «den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen», da diese Liebe «gut und fruchtbar» sei, und in ihr «Sehnsucht» sei «und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit»<sup>48</sup>. Wo Thomas Mann die (stark autobiographisch gefärbte) Unvereinbarkeit von Leben und Kunst gestaltet, hat der Held bei Brod nur ein empfindsames Liebesproblem.

Brod las seine Novelle den Freunden Kafka und Oskar Baum an einem «Herbstnachmittag 1904» vor. Bei dem «begeisterten Meinungswechsel» monierte Kafka, dass hier «Stileinfälle vom Geschehen»<sup>49</sup> ablenkten. In einem Brief an Brod legte er nach:

S. 81. Wysling bringt das erwähnte «Manuskript» irrtümlich mit Brods Novelle *Die That* (in «Die Gegenwart», 67, 1905, 26, 1. Juli, S. 412-414) in Verbindung (Mann, *Briefwechsel mit Autoren*, a.a.O., S. 584).

<sup>42</sup> Max Brod, *Ausflüge ins Dunkelrote*, in ders., *Die Erziehung zur Hetäre. Ausflüge ins Dunkelrote*, Juncker, Berlin-Stuttgart-Leipzig 1909, S. 44-153: 89.

<sup>43</sup> *Ebd.*, S. 122 f.

<sup>44</sup> *Ebd.*, S. 152 f.

<sup>45</sup> Mann, *Tonio Kröger*, a.a.O., S. 278, 317.

<sup>46</sup> *Ebd.*, S. 317.

<sup>47</sup> *Ebd.*, S. 281.

<sup>48</sup> *Ebd.*, S. 318.

<sup>49</sup> Oskar Baum, *Rückblick auf eine Freundschaft* (1929), in EaFK, S. 71-75: 72.

Ich wunderte mich, daß Du mir nichts über Tonio Kröger geschrieben hast. Aber ich sagte zu mir: «Er weiß, wie froh ich bin, wenn ich einen Brief bekomme und über Tonio Kröger muß man etwas sagen. [...]». [...] Du schreibst vielleicht auch von der Ähnlichkeit mit Deiner Geschichte 'Ausflug ins Dunkelrote'. Ich habe auch früher an eine solch ausgebreitete Ähnlichkeit gedacht, ehe ich 'Tonio Kröger' jetzt wieder gelesen habe. Denn das Neue des 'Tonio Kröger' liegt nicht in dem Auffinden dieses Gegensatzes (Gott sei Dank, daß ich nicht mehr an diesen Gegensatz glauben muß, es ist ein einschüchternder Gegensatz), sondern in dem eigenthümlich nutzbringenden (der Dichter im 'Ausflug') Verliebtsein in das Gegensätzliche<sup>50</sup>.

Kafka bringt den Unterschied der beiden Novellen auf den Punkt. In Brods Novelle führt der Gegensatz Kunst/Liebe dazu, dass der Dichter nach seinem Liebeserlebnis, wie es parodierend heißt, «mit reicher Ausbeute von den Ferien heim(kehrt) und gedenkt, in nächster Zeit ein Bändchen neuer Gedichte dem Drucke zu übergeben»<sup>51</sup>. Bei Thomas Mann ist es dagegen nicht der Gegensatz, sondern, wie Kafka richtigstellt, das «eigenthümlich nutzbringende [...] Verliebtsein in das Gegensätzliche», kurzum das kreative Potential, das in *Tonio Kröger* «gut und fruchtbar» um seine Bedingungen weiß. Die ideelle, unerfüllte Liebe als «keusche Seligkeit» hat mit der konkreten Liebe als «Ausflüge ins Dunkelrote» nichts zu tun.

### 3.1 Exkurs 1: Eine Lesung Thomas Manns in Prag (1905)

Auf der ersten Station seiner ersten Lesereise nach der Hochzeit mit Katharina (Katia) Pringsheim (1883-1980) im Februar 1905 las Thomas Mann am Sonntag, dem 10. Dezember 1905, in Prag seine Novelle *Walsungenblut* vor, – vermutlich zum ersten und einzigen Mal, da der für Januar 1906 geplante Druck dieser Assimilationssatire in der «Neuen Rundschau» (Berlin) auf die Familie seiner Schwiegereltern Pringsheim in diesen Tagen storniert wurde<sup>52</sup>. Die prominenten Ankündigungen der Lesung im «Prager Tagblatt», sogar mit Porträt<sup>53</sup>, zeigen deutlich, welchen gesellschaftlichen Rang Thomas Manns Lesung in dem für Prag so wichtigen deutsch-tschechisch-jüdischen Schriftstellerverein «Concordia»<sup>54</sup> hatte.

<sup>50</sup> Brief an Max Brod, vermutlich Herbst 1904, in KKABr 1900-1912, S. 41-42: 41 f.

<sup>51</sup> Brod, *Ausflüge ins Dunkelrote*, a.a.O., S. 122.

<sup>52</sup> Vgl. Hans R. Vaegt, *Walsungenblut*, in *Thomas-Mann-Handbuch*, a.a.O., S. 576-580.

<sup>53</sup> Vgl. die Ankündigungen der Lesung in «Prager Tagblatt» (Prag), 29 (1905), 338, 8. Dezember, S. 6 sowie in «Prager Tagblatt», 29 (1905), 340, 10. Dezember, S. 5 (mit Porträt).

<sup>54</sup> Vgl. Andreas Kilcher, *Der 'Prager Kreis' und die deutsche Literatur in Prag zu Kafkas Zeit*, in *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Manfred Engel –

Somit waren bei der auf 17 Uhr angesetzten Veranstaltung der «Concordia» im Spiegelsaal des Deutschen Kasinos Am Graben aller Wahrscheinlichkeit nach auch Franz Kafka und Max Brod, die in diesen Tagen in Prag nachweisbar sind<sup>55</sup>, zugegen. Der ausführliche Nachbericht referiert die Novelle «'Wälsung'» [sic] als «merkwürdige Milieuschilderung [...]: den überraffinierten Luxus einer reichen jüdischen Familie aus Berlin W.» Der Bericht lobt überschwänglich den Stil von «unnachsichtiger Objektivität», der am «Vater der epischen Dichtung» (Homer) geschult sei und nicht nur «ein geschlossenes Kunstwerk» biete, sondern auch den «Atem großer Geschichte» wehen und «untergegangene Überkultur orientalischer Völker»<sup>56</sup> wieder lebendig werden lasse. Thomas Mann wohnte in diesen Tagen bei dem Arzt und Dichter Dr. Hugo Salus (1866-1929), dem er brieflich für die Behandlung seines erkrankten Ohrs und für die «liebenswürdige Gastfreundschaft»<sup>57</sup> dankte. Im Rückblick fand Thomas Mann, er habe in Prag bei seiner Lesung noch geschwitzt und «wahrscheinlich keine gute Figur»<sup>58</sup> gemacht, was sich dann auf den weiteren Stationen in Dresden und Breslau gebessert habe. Ob das der Novelle oder der mangelnden Übung zuzuschreiben war, muss ebenso offen bleiben wie der Eindruck, den die möglichen Zuhörer Kafka und Brod von der Lesung in Prag gewonnen haben könnten.

### 3.2 Exkurs 2: Kafka imitiert Thomas Manns Unterschrift (1912)

Etwas sicherer lässt sich eine kuriose Begegnung Kafkas mit einer Unterschrift Thomas Manns nachweisen. Kafka hat den Schriftzug bei seinem Besuch in Weimar zwischen dem 29. Juni und dem 6. Juli 1912 allem Anschein nach «im Gästebuch des Goethehauses»<sup>59</sup> gesehen, auf einem Notizblock imitiert und durchgestrichen. Thomas Mann ist in diesen Tagen ganz kurz auch Thema auf einem Spaziergang, den Kafka und Max Brod mit dem Schriftsteller Paul Ernst (1866-1933) am 6. Juli 1912 «im Webbich» (richtig: Webicht) unternehmen. Paul Ernst, den die Freunde am Vortag in seiner Villa Am Horn 45-47 besucht haben,

Bernd Auerochs, J.B. Metzler, Stuttgart 2010, S. 37-49: 39 f.

<sup>55</sup> RS Tag, S. 65.

<sup>56</sup> N.N., *Vorträge. (Thomas Mann) [...]*, in «Prager Tagblatt», 29 (1905), 341, 11. Dezember, S. 4.

<sup>57</sup> Thomas Mann, Brief an Hugo Salus, München, 20. Dezember 1905, in *Literaturvermittlung. Zeugnisse aus einer Sammlung zur Geschichte des Buchwesens*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert – Mark Lehmsstedt, Harrassowitz, Wiesbaden 1992, S. 179, Nr. 70.

<sup>58</sup> Thomas Mann, Brief an Heinrich Mann, München, 17. Januar 1906, in Heinrich Mann – Thomas Mann, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 174.

<sup>59</sup> KKAT App, S. 68; KKAT Kommentar, S. 259 (Faksimile); vgl. <<https://www.franzkafka.de/fundstuecke/kafka-faelscht-eine-unterschrift-2>> (letzter Zugang: 15. Januar 2026).

kritisiert Zeit und Zeitgenossen: «Seine Verachtung unserer Zeit, Hauptmanns, Wassermanns, Thomas Manns»<sup>60</sup>. Begründungen dafür und für andere Ausfälle Ernsts, die Kafka notiert, gibt es nicht.

#### 4. Eine kritische Anmerkung zu *Palestrina* (1917)

Dass Kafkas liebende und «andächtig[e]»<sup>61</sup> Wertschätzung Thomas Manns alles andere als blind gewesen ist, dass er sich zu Manns Art auch kritisch äußern konnte, zeigt ein Brief an Max Brod aus Zürau vom 13. Oktober 1917. Kafka schreibt dort, er habe über

[...] Selbstgefälligkeit nachgedacht, letzthin nach dem Palestrina-Aufsatz von Mann in der Neuen Rundschau. Mann gehört zu denen, nach deren Geschriebenem ich hungere. Auch dieser Aufsatz ist eine wunderbare Speise, die man aber wegen der Menge der darin herumschwimmenden (beispielsweise ausgedrückt) Salus'schen Locken lieber bewundert als aufißt. Es scheint, daß, wenn man traurig ist, man, um den traurigen Anblick der Welt noch zu erhöhen, sich strecken und dehnen muß wie Frauen nach dem Bad<sup>62</sup>.

Kafka hatte im Oktober-Heft 1917 der «Neuen Rundschau»<sup>63</sup> Thomas Manns Aufsatz über Hans Pfitzners Oper *Palestrina* (1917) gelesen, den Vorabdruck einer längeren Passage aus dem Kapitel *Von der Tugend der Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). Die «Salus'schen Locken» spielen im Zusammenhang der Ess-Metaphern unter Bezug auf den Prager Gynäkologen und Dichter Dr. Hugo Salus (vgl. 3.1) an auf die «Schillerlocken», die für geräucherten Fisch ebenso stehen wie für Zuckergebäck, hier aber das «Synonym für überzogene poetische Ansprüche sind»<sup>64</sup> bzw. für eine «lyrische Talmikultur»<sup>65</sup> stehen. Eine überzuckerte Formulierung Thomas Manns wird z.B. in dem Satz gesehen: «Das holde Thema des Ighino, das sich im Vorspiel zum dritten Aufzug am

<sup>60</sup> 6. Juli [1912], in KKAT, S. 1035-1037: 1036.

<sup>61</sup> Bio, S. 58.

<sup>62</sup> Brief an Max Brod, 13. Oktober 1917, in KKABr 1914-1917, S. 346-348: 346.

<sup>63</sup> Thomas Mann, *Palestrina*, in «Die Neue Rundschau», 28 (1917), 10, S. 1388-1402.

<sup>64</sup> Gerald Stieg, *Kafka als Spiegel der Kraus'schen Literaturpolemik*, in *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*, hrsg. v. Franz Josef Worstbrock – Helmut Koopmann, De Gruyter, Tübingen 1986, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 2: *Kontroversen, alte und neue*, hrsg. v. Albrecht Schöne, S. 98-106: 99.

<sup>65</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2005, S. 165; vgl. Thomas Mann, *Von der Tugend*, in GKFA 13.1: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 408-465: 444.

schönsten wiederholt, schloß ich gleich in mein Herz»<sup>66</sup>. Eine gewisse «Selbstgefälligkeit» findet sich schon vorher in der rhetorischen Frage: «Hatte Pfitzners Musik-Poem mir Neues zu sagen? Kaum. Aber viel tief Vertrautes, das zu hören, dessen wieder innezuwerden mich wohl bis zum Lechzen verlangt haben muß»<sup>67</sup>. Dabei könnte wiederum die Art und Weise, wie Thomas Mann sich Pfitzners Wort von der «Sympathie mit dem Tode» zu eigen gemacht hat – «[...] ich traute meinen Ohren nicht. Das Wort war von mir [...]»<sup>68</sup> –, Kafka tatsächlich als etwas «diebisch Schlaues»<sup>69</sup> erfreut haben.

## 5. Eine Schlüsselszene im *Schloss* mit Anspielungen auf Prosa Thomas Manns

Die Buchausgabe von Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (1913) gehörte in der 19. Auflage 1916 zu denjenigen Titeln, die Kafka in Zürau im August/September 1917 in der sogenannten «Bücher-Liste II»<sup>70</sup> zusammenstellte. Ob Kafka die Novelle schon im Erstdruck in der «Neuen Rundschau» vom Oktober und November 1912 wahrgenommen hat, kann nur vermutet werden. Dass er die Novelle offenbar aber so gut kannte, dass er eine Schlüsselstelle daraus in seinem Roman *Das Schloss* auf signifikante Weise parodierte, lässt sich nun, gewissermaßen als Summe oder Fazit der bislang erörterten Lesefrüchte, darstellen.

Es geht um das achtzehnte Kapitel der *Schloss*-Ausgabe, erstmals veröffentlicht 1935 (Kapitel 23 der Kritischen Ausgabe)<sup>71</sup>, die sogenannte Bürgel-Episode. Sie ist, so Wilhelm Emrich, «die Peripetie der Romanhandlung, als in ihr die Gründe für K.s Scheitern aufgedeckt und formuliert werden»<sup>72</sup>, die in ihm selbst liegen. Neuerdings sieht Matthias Schuster in der «Bürgel-Szene: Tragische Ironie, Phantastik und die Überschreitung der Grenzen des Erzählens». Der Kampf K.s mit dem nackten Sekretär-Statuen-Gott zeige eine «latente Homoerotik» mit «Züge(n) eines Wunschtraums»<sup>73</sup>.

<sup>66</sup> Stieg, *Kafka als Spiegel*, a.a.O., S. 99.

<sup>67</sup> Mann, *Von der Tugend*, a.a.O., S. 443.

<sup>68</sup> *Ebd.*, S. 461.

<sup>69</sup> Brod, *Zu Thomas Manns 50. Geburtstag*, a.a.O., S. 127.

<sup>70</sup> KB, S. 175.

<sup>71</sup> Franz Kafka, *Das achtzehnte Kapitel*, in Franz Kafka, *Das Schloss. Roman*, Schocken Verlag, Berlin 1935, S. 283-312; Kapitel 23, in KKAS, S. 402-426. Die *Schloss*-Ausgabe von 1926 enthielt die Bürgel-Episode noch nicht.

<sup>72</sup> Wilhelm Emrich, *Kafkas Schloß-Roman und der Beamte Bürgel*, in «Modern Austrian Literature», Special Franz Kafka Issue, 11 (1978), 3-4, S. 139-149: 139, 145 f.

<sup>73</sup> Matthias Schuster, *Franz Kafkas Handschrift zum Schloss*, Kap. 2.4.6: *Die Bürgel-*

Worum geht es? Der Landvermesser K. gerät morgens um vier Uhr<sup>74</sup> im Dorfwirtshaus auf der Suche nach dem Zimmer des Beamten Erlanger, der ihm Zugang zum Schloss verschaffen soll, versehentlich in das Zimmer eines Herr Bürgel, dem Sekretär (abgeleitet vom lateinischen *secretus*, «Geheim-schreiber») oder «Verbindungssekretär»<sup>75</sup> eines gewissen Herrn Friedrich, und bleibt dort eine Stunde<sup>76</sup>. Bürgels Büro ist ein «Schlafzimmer» mit einem großen Bett samt «Waschtisch»<sup>77</sup> und hätte, wie Bürgel im Bett liegend erklärt, auch «mit einem schmalen Hotelbett» eingerichtet werden können. Eine «Reisetasche»<sup>78</sup> weist darauf hin, dass Bürgel «ein unruhiges Leben» führt, da er «jeden Augenblick» darauf gefasst sein müsse, «ins Schloß hinaufzufahren»<sup>79</sup>. Nach einem Gespräch über «Dorfverhöre»<sup>80</sup> und «Nachtverhöre»<sup>81</sup>, «Vorschriften» und «Nachteile»<sup>82</sup> kann sich K. vor Müdigkeit kaum noch halten. Er fällt in einen Halbschlaf, «das lästige Bewußtsein war geschwunden, er fühlte sich frei [...] niemand sollte ihm das mehr rauben». Was nun folgt, hat Züge eines Wachtraums:

Und es war ihm, als sei ihm damit ein großer Sieg gelungen und schon war auch eine Gesellschaft da es zu feiern, und er oder auch jemand anderer hob das Champagnerglas zu Ehren des Sieges. Und damit alle wissen sollten, um was es sich handle, wurde der Kampf und der Sieg noch einmal wiederholt oder vielleicht gar nicht wiederholt sondern fand erst jetzt statt und war schon früher gefeiert worden und es wurde darin nicht abgesehen ihn zu feiern, weil der Ausgang glücklicher Weise gewiß war. Ein Sekretär, nackt, sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes, wurde von K. im Kampf bedrängt. Es war sehr komisch und K. lächelte darüber sanft im Schlaf, wie der Sekretär aus seiner stolzen Haltung durch K.'s Vorstöße immer aufgeschreckt wurde und etwa den hochgestreckten Arm und die geballte Faust<sup>83</sup> schnell

*Szene: Tragische Ironie, Phantastik und die Überschreitung der Grenzen des Erzählens*, Winter, Heidelberg 2012, S. 283-291: 285, 287.

<sup>74</sup> KKAS, S. 405.

<sup>75</sup> *Ebd.*, S. 407.

<sup>76</sup> *Ebd.*, S. 426.

<sup>77</sup> *Ebd.*, S. 406.

<sup>78</sup> *Ebd.*, S. 408; vgl. die «Reisetasche» in Thomas Manns früherer Reisenovelle *Der Kleiderschrank* (1899), in GKFA 2.1, S. 193-203: 193, 195, 201.

<sup>79</sup> *Ebd.*, S. 408.

<sup>80</sup> *Ebd.*, S. 410.

<sup>81</sup> *Ebd.*, S. 414.

<sup>82</sup> *Ebd.*

<sup>83</sup> Vermutlich eine Kombination von Gesten der antiken Figurengruppe der sogenannten 'Tyrannenmörder' Harmodios und Aristogeiton (um 477 v.Chr.) in Neapel, Nationalmuseum; vgl. Burkhard Fehr, *Die Tyrannentöter oder: Kann man der Demokratie ein Denkmal setzen?*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1984.

dazu verwenden mußte, um seine Blößen zu decken und doch damit noch immer zu langsam war. Der Kampf dauerte nicht lange; Schritt für Schritt, und es waren sehr große Schritte, rückte K. vor. War es überhaupt ein Kampf? Es gab kein ernstliches Hindernis, nur hier<sup>84</sup> und da ein Piepsen des Sekretärs. Dieser griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird. Und schließlich war er fort; K. war allein in einem großen Raum, kampfbereit drehte er sich herum<sup>85</sup> und suchte den Gegner; es war aber niemand mehr da, auch die Gesellschaft hatte sich verlaufen, nur das Champagnerglas lag zerbrochen auf der Erde. K. zertrat es völlig. Die Scherben aber stachen, zusammenzuckend erwachte er doch wieder, ihm war übel wie einem kleinen Kind, wenn es geweckt wird, trotzdem<sup>86</sup> streifte ihn beim Anblick der entblößten Brust Bürgels vom Traum her der Gedanke: «Hier hast du ja deinen griechischen Gott! Reiß ihn doch aus den Federn»<sup>87</sup>.

Dieser Wachtraum hat es in sich. Er ist aus Motiven zusammengesetzt ist, die Kafka bei Thomas Mann finden konnte. In diese Richtung geht schon der Hinweis, es werde hier, «damit alle» (alle Leser) «wissen sollten, um was es sich handle, der Kampf und Sieg noch einmal wiederholt», also eine Reprise vorgenommen, wobei Kampf und Sieg aber nicht wiederholt würden, sondern «erst jetzt» stattfänden als eine Feier, die «schon früher gefeiert» worden sei, und weiter zu feiern sei, «weil der Ausgang glücklicher Weise gewiß» sei. Rätselworte, die sich aber bald als Allusionen besonders auf *Der Tod in Venedig* erweisen.

So paraphrasiert der Eingang «Und es war ihm» das «Ihm war aber» beim Sterben des Gustav von Aschenbach, dessen «Antlitz den schlaffen, innig versunkenen tiefen Schlummers zeigte», während Tadzio ihn als Seelenführer ins Jenseits geleitet: «Ihm war aber, als ob der bleiche und liebliche Psychagog dort draußen ihm lächle, ihm winke»<sup>88</sup>.

Bei K. wird aus dem Verlust des Bewusstseins zunächst aber ein nicht genau nachvollziehbarer Sieg, der mit einem Glas Champagner gefeiert wird. Champagner ist wiederum ein Leitmotiv in *Ein Glück*, wo es so festlich zugeht wie in *Tonio Kröger*: «Dreitakt und Gläserklang, – Tumult, Dunst, Summen und Tanzschritt»<sup>89</sup>. Es werden «neue Champagnerflaschen in die Eiskübel zur Seite der weißgedeckten Tischchen»<sup>90</sup> gestellt, eine «Frau Rittmeister [...], die den Champagner über alle Dinge

<sup>84</sup> Kafka, *Das Schloss* (1935), a.a.O.

<sup>85</sup> *Ebd.*

<sup>86</sup> *Ebd.*

<sup>87</sup> KKAS, S. 415; mit teilweise abweichenden Schreibweisen und Satzzeichen zur Ausgabe von 1935 Kafka, *Das achtzehnte Kapitel* a.a.O., S. 304 f.

<sup>88</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in GKFA 2.1, S. 501-592: 592.

<sup>89</sup> Mann, *Tonio Kröger*, a.a.O., S. 381.

<sup>90</sup> Mann, *Ein Glück*, a.a.O., S. 383.

liebe»<sup>91</sup>, tanzt unkonventionell mit einer Dame; es wird «Champagner getrunken»<sup>92</sup>, wieder gibt es «Dreitakt und Gläserklang, – Tumult, Dunst, Summen und Tanzschritt»<sup>93</sup>, weil dort, wie in *Tonio Kröger*, «das Glück war, Gewöhnlichkeit, Liebe und Leben»<sup>94</sup>. Den Kontrapunkt dazu bilden «jene Träume ums Tagesgrauen»<sup>95</sup> der Baronin Anna, wovon der Traum K.s eine Variante sein könnte. Dann trägt Baron Harry die Tänzerin Emmy anzüglich «zu dem Sekttischchen, wo er ihr Glas füllte, daß es überschäumte, und mit ihr anstieß, langsam und beziehungsweise»<sup>96</sup>. Baronin Anna fühlt plötzlich «ihre eigene Sehnsucht nach der kleinen 'Schwalbe'»<sup>97</sup>, die wiederum jemand Dritten anschmachtet, und am Ende lagert eine «fade Atmosphäre [...] über [...] den weißgedeckten Tischen und Champagnerkühlern»<sup>98</sup>. Das Fest ist aus.

Vom Champagnerglas zur Statue. K. bedrängt einen nackten Sekretär, der «sehr ähnlich der Statue eines griechischen Gottes» vor ihm steht, in einem seltsamen «Kampf». Hier sind mehrere Motive aus *Der Tod in Venedig* erkennbar. Das künstlerische Ideal des Gustav von Aschenbach entwickelt sich aus der Schönheit des 14-jährigen Knaben Tadzio. Der war «vollkommen schön» und erinnert Aschenbach an «griechische Bildwerke aus edelster Zeit»<sup>99</sup>. Tadzio hat für Aschenbach das «Haupt des Eros vom gelblichen Schmelze parischen Marmors»<sup>100</sup>, der Junge ist für ihn ein «kostbares Bildwerk der Natur»<sup>101</sup>. Und so drängt er darauf, «dies göttliche Bildwerk ans Licht zu treiben [...] aus der Marmor- masse der Sprache die schlanke Form» zu befreien und als «Standbild und Spiegel geistiger Schönheit den Menschen»<sup>102</sup> darzustellen, dem wie einer «Bilsäule»<sup>103</sup> zu opfern sei. Aschenbach denkt hier literarisch als bildhauernder Schriftsteller, der «aus der Marmor- masse der Sprache» das idealisierte «Standbild» als idealisiertes Sprachbild herausmodellieren will. Er wird dieses Ziel jedoch nicht erreichen, wird über den metaphorischen Wunsch nicht hinauskommen.

<sup>91</sup> *Ebd.*, S. 387.

<sup>92</sup> *Ebd.*

<sup>93</sup> *Ebd.*, S. 389.

<sup>94</sup> *Ebd.*, S. 389.

<sup>95</sup> *Ebd.*, S. 391.

<sup>96</sup> *Ebd.*, S. 391 f.

<sup>97</sup> *Ebd.*, S. 392.

<sup>98</sup> *Ebd.*, S. 393.

<sup>99</sup> Mann, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 530.

<sup>100</sup> *Ebd.*, S. 535.

<sup>101</sup> *Ebd.*, S. 537.

<sup>102</sup> *Ebd.*, S. 553.

<sup>103</sup> *Ebd.*, S. 555.

Der Gegensatz dazu ist eine andere 'Bildsäule', die Aschenbach in einem «furchtbaren Traum» als «*Der fremde Gott!*»<sup>104</sup> erscheint. Es ist ein Phallus, das «obszöne Symbol»<sup>105</sup> des Dionysos; ihn umtanzen «Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte», darunter «Weiber», oder besser Mänaden, die u.a. «nackte Dolche»<sup>106</sup> schwingen, ganz so wie auf Kafkas Mänaden-Relief (Abb. 1) in seinem Prager Arbeitszimmer. Männer schlagen lärmend auf Becken und Pauken, «während glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stachelten»<sup>107</sup>, also mit den von Weinlaub umwundenen Thyrsosstäben aus dem Gefolge des Dionysos Tiere quälen. Am Ende erkennt Aschenbach jedoch, dass all diese Figuren niemand anderer waren als «er selbst» oder besser Emanationen seiner selbst, der als «der Heimgesuchte entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen»<sup>108</sup> aus diesem Traum erwacht.



Abb. 1. *Menade* [sic], *römische Antike*, 44x24 cm. Angebot der Fa. Weinknecht, München, um 1905. Katalog UB Leipzig.

Lässt sich somit die «Statue eines griechischen Gottes», in die sich der Sekretär Bürgel verwandelt, als Anspielung auf Aschenbachs Kunst-Ideal deuten, fehlt nur noch der Kampf oder besser die Wiederholung des Kampfes aus *Der Tod in Venedig*. Der schöne Tadzio gerät am Strand mit dem stämmigen Jaschu, vormals sein «Vasall und Freund»<sup>109</sup>, in einen «Ringkampf, der rasch mit dem Fall des schwächeren Schönen endete»<sup>110</sup>. Doch Tadzio wendet sich ab.

<sup>104</sup> *Ebd.*, S. 582.

<sup>105</sup> *Ebd.*, S. 583.

<sup>106</sup> *Ebd.*, S. 582.

<sup>107</sup> Mann, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 583.

<sup>108</sup> *Ebd.*, S. 584.

<sup>109</sup> *Ebd.*, S. 538.

<sup>110</sup> *Ebd.*, S. 591; einen ähnlichen, wenn auch mehr wörtlich verstandenen «Ringkampf» gibt es in *Ein Glück* bei einem erzwungenen Ringtausch vor der beifällig lärmenden «Gesellschaft»: «Harry hatte eine neue Art von zärtlichem Ringkampf mit der kleinen 'Schwalbe' ausfindig gemacht. Er bestand darauf, die Ringe mit ihr zu wechseln und, seine Knie gegen die ihren gestemmt, hielt er sie auf dem Stuhle fest, haschte ausgelassen und in toller Jagd nach ihrer Hand und suchte ihre kleine, festgeballte Faust zu erbrechen. Endlich obsiegte er. Und unter dem lärmenden Beifall der Gesellschaft entwand er ihr umständlich den schmalen Schlangenreif und zwang triumphierend seinen eigenen Ehering an ihren Finger», Mann, *Ein Glück*, a.a.O., S. 394.

In der Bürgel-Episode geht der Kampf dagegen weiter und es wird «sehr komisch»<sup>111</sup>. K. attackiert den nackten Sekretär, der schamhaft danach trachtet, «seine Blößen zu decken»<sup>112</sup>. K. trifft zunächst auf «kein ernstliches Hindernis»<sup>113</sup>, da, wie es erläuternd in *Ein Glück* heißt, «für den Soldaten Hindernisse und Bedenken nur dazu da seien, überwunden und zerstreut zu werden!»<sup>114</sup>. Dazu macht sich der nackte Sekretär durch ein «Piepsen» lächerlich: «der griechische Gott piepste wie ein Mädchen, das gekitzelt wird»<sup>115</sup>.

Piepsen? Bei Thomas Mann geht der Alkoholiker Lobgott Piepsam in der Novelle *Der Weg zum Friedhof* (1900) auf groteske Weise in einem Tobsuchtsanfall unter<sup>116</sup>. Dabei verliert er seine «menschliche Stimme»: «Da begann Piepsam zu schreien und zu schimpfen – man konnte es ein Gebrüll heißen, es war gar keine menschliche Stimme mehr»<sup>117</sup>. Ganz ähnlich ergeht es dem Helden in Kafkas *Verwandlung*. Dort «mischte» sich in Gregor Samsas Stimme «ein nicht zu unterdrückendes, schmerzliches Piepsen [...], 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»<sup>118</sup>.

Das «Piepsen» der Verlierer Lobgott Piepsam und Gregor Samsa verstummt jedoch unversehens in K.s Wachraum bei dem gekitzelten griechischen Gott. Der nackte Sekretär ist plötzlich verschwunden, K. ist «allein» und kann nur noch das zerbrochene «Champagnerglas» «völlig» zertreten und sich dabei am Fuß verletzen. «Die Scherben aber stachen» – das erinnert an Aschenbachs Traum, wo (wie schon erwähnt) «glatte Knaben mit umlaubten Stäben Böcke stachelten» und die enthemmten Menschen sich «die Stachelstäbe ins Fleisch (stießen)»<sup>119</sup>.

Dann sind das Piepsen und das Stechen vorbei. Im Aufwachen sieht K. die entblößte Brust Bürgels, erkennt, wer sein 'griechischer Gott' gewesen ist, den er «aus den Federn reißen» müsste, dem er aber, ähnlich wie Aschenbach dem 'fremden Gott' als einem «Dämon verfallen»<sup>120</sup> ist.

<sup>111</sup> Thomas Mann, *Beim Propheten*, in GKFA 2.1, S. 408-418: 415.

<sup>112</sup> *Ebd.*, S. 416.

<sup>113</sup> *Ebd.*

<sup>114</sup> Mann, *Ein Glück*, a.a.O., S. 384.

<sup>115</sup> Mann, *Beim Propheten*, a.a.O., S. 416.

<sup>116</sup> Vgl. Dirk Heiße, «*Der Weg zum Friedhof* (1900) – Eine Groteske vor dem Nordfriedhof», in ders., *Das Rätsel der Sphingen vom Nordfriedhof. Bewahrung bei Thomas Mann, Verlust und Rekonstruktion*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2021, «Thomas-Mann-Schriftenreihe: Fundstücke» 8, S. 119-136. Vgl. auch ders., *Der Neue Münchner Nordfriedhof – Gestalt und spirituelles Konzept (1899)*, *ebd.*, S. 21-46: 44, Anm. 63.

<sup>117</sup> Thomas Mann, *Der Weg zum Friedhof*, in GKFA 2.1, S. 211-221: 218.

<sup>118</sup> Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in KKAD, S. 113-200: 119.

<sup>119</sup> Mann, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 583.

<sup>120</sup> *Ebd.*, S. 584.

Beide, der Schriftsteller Aschenbach und der Landvermesser K., erweisen sich als kraftlose Verlierer: Aschenbach wird sterben, und K. muss der nächsten langen Rede Bürgels zuhören.

Aber ist das alles wirklich «sehr komisch»? Eine Textvariante zur Bürgel-Episode bezeichnet die Begegnung K.s aus der Sicht des Sprechers einer Gruppe Außenstehender, denen K. die Episode berichtet habe, sogar als «zu komisch»<sup>121</sup>. Der Referent will, «so gut ich es kann, die Geschichte im Wortlaut erzählen, so minutiös wie sie K. gestern mit allen Zeichen tödlicher Verzweiflung mir erzählt hat»<sup>122</sup>. Doch bevor es losgeht, wird die «Geschichte» kommentiert und gewinnt dabei eine poetologische Dimension:

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<sup>123</sup>.

Und mit dem vorsichtigen Öffnen der Tür zu Bürgels Zimmer, aus dem «ein leichter Schrei»<sup>124</sup> ertönt, beginnt die Episode. Im Vergleich mit Thomas Mann mutet die poetologische Sentenz, das «eigentlich Komische» sei «freilich das Minutiöse», seltsam vertraut an. Heißt es doch im Vorsatz zum *Zauberberg*: «Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei»<sup>125</sup>. Entfernt durch Zeit und Raum zeigen Franz Kafka und Thomas Mann einen verwandten Ansatz, den Thomas Manns kollegiales Lob für Kafkas literarische «Naturgenauigkeit»<sup>126</sup> noch verstärkt. Doch das Wagnis der eigenartigen «Nacherzählung»<sup>127</sup> wird bei Kafka zum thematischen Fehlschlag. Die im Wahrtraum der Bürgel-Episode aus Motiven Thomas Manns entwickelte neue *Beschreibung eines Kampfes* scheitert signifikant. Noch im lächerlichen «Piepsen» ist der Sekretär dem Landvermesser überlegen, die Parodie kann das Vorbild nicht überwinden.

<sup>121</sup> KKAS App, S. 420, 424.

<sup>122</sup> *Ebd.*, S. 424.

<sup>123</sup> *Ebd.*

<sup>124</sup> KKAS, S. 404; KKAS App, S. 424.

<sup>125</sup> Thomas Mann, Vorsatz zum *Zauberberg*, in GKFA 5.1: *Der Zauberberg*, S. 9-10: 10.

<sup>126</sup> Thomas Mann, *Dem Dichter zu Ehren – Franz Kafka und «Das Schloß»* (1941), in GW X: *Reden und Aufsätze 2*, S. 771-779: 773.

<sup>127</sup> KKAS App, S. 424.

## 6. Fazit

### 6.1 Fazit 1

Die künstlerische «Erfahrungsverwandtschaft»<sup>128</sup> ihrer jeweiligen «Tonio Kröger-Einsamkeit»<sup>129</sup> führte bei Thomas Mann und Franz Kafka zu unterschiedlichen Ergebnissen. Thomas Mann konnte diese Fremdheit erfolgreich thematisieren und bis zum Nobelpreis führen. Franz Kafka, der ebenfalls die Erzählkonvention unterlief und sein nachgelassenes Werk sogar vernichtet wissen wollte, konnte seine Grundvergeblichkeit jedoch nicht überwinden. Ihm blieben zu Lebzeiten die künstlerische, die politische und auch die religiöse Integration ebenso verwehrt und unzugänglich wie das Schloss dem Landvermesser K.

### 6.2 Fazit 2

Thomas Mann sah das ganz ähnlich. Das erfuhr Hannah Arendt, die in ihrem Aufsatz *The Jew as a Pariah* vom April 1944 im *Schloss* das «Judenproblem» behandelt und den Helden «eindeutig als Juden»<sup>130</sup> gekennzeichnet sah. Thomas Mann antwortete ihr am 10. Juni 1944 zugleich bestätigend und erweiternd:

Ich mußte beim Lesen Ihrer Abhandlung dann und wann an den 'Tonio Kröger' denken mit seinem Verlangen nach den 'Wonnen der Gewöhnlichkeit', das nur eine etwas anders akzentuierte und gefärbte Abwandlung der K.'schen Sehnsucht nach Einbürgerung im Dorfe ist. Kafka liebte die Geschichte<sup>131</sup>.

## 7. Ausblick

Während der Arbeit an seiner Thomas-Mann-Monographie (1952) macht der Autor Jonas Lesser im Herbst 1951 Thomas Mann gegenüber eine bislang nicht verifizierte «Bemerkung über Kafkas 'Bau'», also zu

<sup>128</sup> So Thomas Mann im *Versuch über Schiller* (1955), in GW IX: *Reden und Aufsätze 1*, S. 870-951: 873.

<sup>129</sup> Thomas Mann, Tagebuch, Feldafing, 22. Mai 1919, in ders., *Tagebücher 1918-1921*, a.a.O., S. 246.

<sup>130</sup> Hannah Arendt, *The Jew as a Pariah: A Hidden Tradition*, in «Jewish Social Studies», 6 (April 1944), 2, S. 99-122. «The castle, the one novel in which Kafka discusses the Jewish problem, is the only one in which the hero is plainly a Jew», *ebd.*, S. 115.

<sup>131</sup> Vgl. *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*, Bd. IV: *Die Briefe von 1951 bis 1955 und Nachträge*, bearbeitet und hrsg. v. Hans Bürgin – Hans-Otto Mayer, überarbeitet und ergänzt v. Gert Heine – Yvonne Schmidlin, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1987, S. 502, N. 44/7.

Kafkas Erzählung *Der Bau* aus dem letzten Lebensjahr. Thomas Mann antwortete Lesser im November 1951 skeptisch, aber wohlwollend:

Ihre Bemerkung über Kafka's Bau hat mich sehr interessiert. Ich glaube zwar kaum an einen Zusammenhang, sehe es aber nicht ungern, daß Sie daran glauben. Wenn er [Kafka] auf mich aufmerksam war, – ich zahle es ihm heute mit größter Bewunderung heim für sein magisches Werk und habe noch kürzlich seine ganzen Tagebücher (gleichzeitig mit Hesse) durchgelesen<sup>132</sup>.

Das Rätsel dieser nicht überlieferten «Bemerkung» lässt sich lösen. Gemeint sein dürfte der Bezug auf Thomas Manns 'Idyll' *Herr und Hund* (1919), worin der Hund Bauschan im letzten Kapitel *Die Jagd* bedrohlich sozusagen 'von oben' gegen die Erde und die in ihr versteckten Tiere agiert. Kafkas *Bau* wiederum schildert das bedrohte Leben 'von unten'. So gesehen ist *Der Bau* in mehrfachem Schriftsinn ein Komplementärtext zu *Herr und Hund* und erschließt sich in dieser Lesart überraschend neu. Doch dazu mehr ein andermal.

<sup>132</sup> Thomas Mann, Brief an Jonas Lesser, Pacific Palisades, 6. November 1951, in Thomas Mann, *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hrsg. v. Erika Mann, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1965, S. 228.



# «den Dir. Heinemann beneide ich um seine wunderbare Rolle»: Franz Kafka, Felice Bauer und der Schallplattenkonzern Carl Lindström AG

Giovanni Sampaolo

Doi: 10.82007/CF.2026.KAF.14

## 1. In Kafkas Augen: Felice Bauers Arbeit

Der Schwerpunkt dieses Beitrags liegt auf dem hohen Stellenwert von Felice Bauers Arbeit in Kafkas Augen. Die Berliner Firma, in der sie gearbeitet hat, und die daher auch für Kafka sehr wichtig gewesen ist, soll anhand von Zeitdokumenten erkundet werden. Um so manche Ergebnisse dieser Rekonstruktion vorwegzunehmen: Erstens avanciert die Carl Lindström AG – was die Forschung bisher nicht wahrgenommen zu haben scheint – gerade in der Zeit, in der Kafkas künftige Verlobte bei ihr angestellt war, und zwar in den Jahren von 1909 bis 1914, zum größten deutschen Schallplattenproduzenten, gar zum internationalen Plattenkonzern. Zweitens: Es wird gezeigt, dass der Parlograph, d.h. das Diktiergerät, mit deren Vertrieb Felice Bauer wohl hauptsächlich beschäftigt war, und die der neueren Kafka-Forschung so sehr ins Auge stach, lediglich ein schon damals technisch rückständiges Nebenprodukt unter den vielen ähnlichen Geräten konkurrierender Unternehmen war. Drittens: Felice Bauer hat aber wohl bei Kafkas Fragerei zur Lindström AG noch von Weiterem erzählen können, denn sie stand täglich der Direktion des Konzerns nahe. Seit 1910, zwei Jahre vor der Begegnung zwischen Kafka und Bauer, waren nämlich die Produktion und die massive Vermarktung von Musik zum Hauptgeschäft der Firma Lindström geworden. Es geht also nicht um irgendeine Fabrik für Grammophone und Büroapparate – wie häufig in der Kafka-Literatur zu lesen ist. Franz Kafka hat möglicherweise über seine Geliebte einen Einblick in die Kulturindustrie der Zeit erhalten. Im Folgenden geht es um diese – wie mir scheint – unbeleuchtete Seite der Beziehung zwischen dem zur Zeit ihrer epochemachenden Begegnung 29-jährigen Prager Beamten und der 24-jährigen Berliner Direktrice.

Ein einprägsames Porträt der jungen Frau zeichnet Hans-Gerd Koch nach: Sie reist ohne Begleitung durch Europa, Berlin – Budapest – Prag, fast Prokuristin, eine emanzipierte Frau in einem von Männern dominierten Sektor der Geschäftswelt. Eine typische Berlinerin, Repräsen-

tantin des modernen Großstadtlebens. «Kafka war überwältigt», schreibt Koch, sie hinterließ auf ihn «einen umwerfenden Eindruck»<sup>1</sup>. Bekannt sind Elias Canettis besonders empathische Seiten über die fieberhaften, literarischen Folgen, die auf dieses Treffen fast unmittelbar folgen: *Das Urteil* (mit verschleierte Widmung «Für F.»), *Die Verwandlung*, mehrere Kapitel vom *Verschollenen*<sup>2</sup>.

Aber der Aspekt Felice Bauers, der ihre Modernität verkörpert und deswegen Kafka ganz besonders anspricht, ist ihre Arbeit. In den Briefen aus der frühen Zeit ihrer Bekanntschaft will der Schriftsteller den Beruf der jungen Frau in der großen Berliner Industrielwelt bis ins kleinste Detail erfahren. Er will nicht nur wissen, worin ihre Arbeit besteht, sondern bittet Felice um Fotos von den Büros und der Fabrik, um Gruppenfotos mit Kolleginnen, Kollegen und Vorgesetzten, um Prospekte und Werbematerial der Firma. Im November 1912 schreibt Kafka z.B. an Felice: «Jede Kleinigkeit aus dem Bureau interessiert mich (zum Unterschied von meinem Bureau)»<sup>3</sup>. Wenige Wochen später, intimer: «Sieh Dich mal in Deinem Bureau um (das Du mir übrigens noch gar nicht beschrieben hast) ob dort nicht, auch nur in irgendeiner Ecke, ein Plätzchen für mich übrig wäre [...]. Von Deinem Bureau kann ich nicht genug hören»<sup>4</sup>. Kafka kommentiert das Foto eines Balls, der im Büro anlässlich der zehnjährigen Dienstzeit der beiden Direktoren veranstaltet wurde: «Das Frä. Brühl glaube ich zu erkennen [...]. Wo ist der Direktor Strauß und wo der Prokurist Salomon? [...] Wo ist die Grossmann?»<sup>5</sup>.

Kafka begehrt alles über Felices Arbeit in Erfahrung zu bringen, er scheint eine schwärmerische Verehrung der Carl Lindström AG gegenüber zu hegen. So beschreibt er im Januar 1913 die folgende Szene: Seit einiger Zeit ist er auf der Suche nach einer angeblichen Prager Filiale der Berliner Firma, eigentlich ein Scherz von Felice, auf den er reinfällt. An die junge Frau schreibt er dann Folgendes:

Heute abend gieng ich vonzuhaus geradewegs zu dem Hause in der Ferdinandstraße, in dem Euer Vertreter sein Geschäft hat. Es sah fast aus, als hätte ich dort ein Rendez-vous mit Dir. Aber ich umgieng das Haus allein und gieng allein wieder weg. Nicht einmal eine Erwähnung der F<sup>a</sup> Lindström konnte ich auf den Firmatafeln finden<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Hans-Gerd Koch, *Kafka in Berlin*, Wagenbach, Berlin 2008, S. 40-42.

<sup>2</sup> Vgl. Elias Canetti, *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice*, Hanser, München-Wien 1984 (unver. Nachdruck der 2. Aufl. 1976), S. 15-16.

<sup>3</sup> Brief an Felice Bauer, 24. November 1912, in KKABr 1900-1912, S. 257-264: 263.

<sup>4</sup> Brief an Felice Bauer, 17.-18. Dezember 1912, *ebd.*, S. 338-341: 339-340 (unterstrichen im Original).

<sup>5</sup> Brief an Felice Bauer, 10.-11. Dezember 1912, *ebd.*, S. 317-319: 318.

<sup>6</sup> Brief an Felice Bauer, 6.-7. Januar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 23-24: 23.

Das Schema künftiger Kafka-Parabeln, aber auch seiner Romane, ist bereits hier in voller Deutlichkeit vorgezeichnet: Die Erwartung eines persönlichen, intimen Kontakts mit einer höheren Wesenheit zeichnet sich in einem äußerst konkreten Raum ab, löst sich aber ins Nichts auf. Der bezeichnete Ort des Treffens wird hoffnungsvoll erreicht, vom Sichoffenbaren des verehrten Wesens bleibt jedoch selbst das Wappen aus. – «[A]ls hätte ich dort ein Rendez-vous mit Dir»: Die Firma ersetzt sogar die Geliebte. Aber der Name Carl Lindström A.-G. steht nicht auf den Firmatafeln. Nach Friedrich Beißner (der sich auf Kafkas Hauptwerke bezieht): «Kafkas durchgehendes Thema, *die mißlingende Ankunft oder das verfehlte Ziel*, resultiert aus der Grunderfahrung der ausweglosen Einsamkeit»<sup>7</sup> – So muss etwas über diese Tafel gesagt werden, die Kafka so gerne sehen würde. Sie würde in etwa so aussehen (Abb. 1), mit dem Namen des Gründers Carl Lindström und dem Firmenzeichen mit seiner Initiale **£** in Kursivschrift, in Verbindung mit einem Grammophon<sup>8</sup>.



Abb. 1. Werbung aus der «Phonographischen Zeitschrift», 10 (1909), 51, 23. Dezember, S. 1241.

<sup>7</sup> Friedrich Beißner, *Kafka der Dichter. Ein Vortrag*, Kohlhammer, Stuttgart 1958, S. 13-14 (Hervorhebung im Original).

<sup>8</sup> Carl Lindström, 1869 in Schweden geboren, war ein begabter Mechaniker und Erfinder, der in den 1890er Jahren seine Mechanische Werkstätte für Musik und Sprache in Berlin gründete. Er spezialisierte sich in der Phonographie und hinterließ unzählige Patente. Zum regelrecht industriellen Unternehmen wurde seine Werkstatt durch die jungen Bankiers Max Straus und Heinrich Zunz: Carl Lindström G.m.b.H. 1904, Carl Lindström AG 1908. Lindström überließ die Führung der Firma Straus, Zunz und nach dessen Tod mit nur 28 Jahren, Otto Heinemann, behielt aber für sich die technische Leitung.

Kafkas Haltung zu diesem Unternehmen oszilliert zwischen Misstrauen, Bewunderung und Eifersucht, die größte Rolle spielt aber die Verehrung für die Firma seiner Berliner Geliebten. Eines Tages, am 28. Februar 1914, nach einer Nachtfahrt im Zug von Prag nach Berlin tritt er unangemeldet in den Räumen der Carl Lindström AG auf, Große Frankfurter Straße 137, der Adresse, an die Kafka seine Briefe an Felice Bauer schickt (heute übrigens Karl-Marx-Allee). Er ist – so schreibt er Tage später an Grete Bloch – «sehr glücklich dort zu sein». «Vor mir war die Telefonzentrale», schreibt er wie bezaubert, Felice empfängt ihn und zeigt ihm «ihr Zimmer»<sup>9</sup>, d.h. ihr Büro, der so lang sein Tagtraum gewesen ist. Reiner Stach kommentiert zu Recht: Das ist «sein imaginärer Wohnsitz seit eineinhalb Jahren»<sup>10</sup>.

Ein solches Gefühl der Zufriedenheit im Zusammenhang mit der Arbeit von Felice wird durch ein äußerst bemerkenswertes Zeugnis von Milena Jesenská belegt. In einem Brief aus den frühen 1920er Jahren schrieb sie Folgendes an Max Brod. Brod übersetzt den Brief aus dem Tschechischen in seiner Kafka-Biographie, Kafkas Worte werden aber von Jesenská wörtlich auf Deutsch zitiert: «Wenn Sie ihn fragen, warum er seine erste Braut geliebt hat, antwortet er: ‘Sie war so geschäftstüchtig’ und sein Gesicht beginnt vor Ehrerbietung zu strahlen»<sup>11</sup>. Sollte also Kafka die junge Berlinerin tatsächlich deswegen geliebt haben, weil sie ‘so geschäftstüchtig’ war? Brod bestreitet das und kommentiert, sein Freund habe unter *geschäftstüchtig* verstanden: «aufrecht, klar, energisch»<sup>12</sup>. Mag sein, Kafka wendete sich immerhin an Felice mit der scherzhaft-liebevollen Formel: «Du liebste Geschäftsfrau»<sup>13</sup>. Und als Kafka im Herbst 1912 sich mit seiner neuen Bekanntschaft wichtig machen wollte, schrieb er: «Um genau zu sein, darf ich nicht vergessen, daß ich nicht nur Beamter sondern auch Fabrikant bin»<sup>14</sup>. Er hatte nämlich noch kein präzises Bild von Felice Bauers Firma, die mitnichten mit der bescheidenen Asbestfabrik der Familie Kafka (eher einer Werkstatt) zu vergleichen war, aber auch ebenso wenig mit den Fabriken, die Kafka in Böhmen aus beruflichen Gründen gekannt hat.

<sup>9</sup> Brief an Grete Bloch, 2. März 1914, in KKABr 1913-1914, S. 337-338.

<sup>10</sup> RS 2, S. 450.

<sup>11</sup> Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, in FK, S. 9-219: 199.

<sup>12</sup> *Ebd.*, S. 199-200 (Anm.).

<sup>13</sup> Brief an Felice Bauer, 4.-5. Februar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 77-80: 77.

<sup>14</sup> Brief an Felice Bauer, 1. November 1912, in KKABr 1900-1912, S. 202-205: 205.

## 2. Parlophon Berlin Typewriter

In der biografischen Literatur über Kafka herrscht noch heute eine eigentümliche Unklarheit über die Arbeitswelt Felice Bauers. Man weiß nur, dass die mit 21 bei Lindström als Stenotypistin angestellte Felice innerhalb von nur drei Jahren zur Direktrice, fast einer Prokuristin, vorgerückt war. Die Unschärfe der Kafka-Lebensgeschichten zu diesem Punkt – eine Biografie Felice Bauers ist nämlich ein Desiderat der Forschung – betrifft etwas so Entscheidendes wie den Produktionsbereich der Firma, in dem sie tätig war, und auch – was keineswegs unerheblich ist – die Größe des Unternehmens. In seiner sonst in der Rekonstruktion von ganzen Kontexten durchaus bewunderungswerten Kafka-Biographie spricht z.B. Reiner Stach konfus von einer Firma, «die unter anderem Grammophone und Diktiergeräte herstellte»<sup>15</sup>.

Eine entscheidende Frage von Franz Kafka selbst bleibt also in der Forschung unbeantwortet: «[...] aber was wird da gemacht? Nur Parlographen?»<sup>16</sup>. Ist aus Felice Bauers nicht erhaltenen Briefen zwar keine Antwort zu bekommen, so kann man doch das Profil des Unternehmens anhand ausführlicher, dokumentarischer Quellen rekonstruieren, insbesondere durch die «Phonographische Zeitschrift» – mit vollem Untertitel: «Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinenindustrie», die seit dem Jahr 1900 von Berlin aus wöchentlich über alles berichtet, was in der Branche geschieht. So läßt sich als erster Befund feststellen: Als sich Kafka und Felice Bauer kennenlernten, war die Carl Lindström AG nicht irgendeine Fabrik für Grammophone und Bürogeräte, sondern der größte Grammophonhersteller Deutschlands. Bereits 1910 warb die Firma damit, die «Grösste Spezialfabrik des Continents für Platten-Sprechmaschinen» zu sein, was wenigstens für Deutschland durch die Fachpresse bestätigt wurde<sup>17</sup>. Nachdem aber die Berliner Firma ihre Spitzenstellung auf dem Grammophonmarkt erreicht hat, beginnt 1910 eine signifikante Umorientierung. Auf der Grundlage ihres wirtschaftlichen Erfolgs vollzieht die Lindström AG eine große Wende: Die Firma kauft, eine nach der anderen, eine Reihe großer Plattenfirmen und wird so zum größten Schallplattenkonzern

<sup>15</sup> RS 2, S. 97.

<sup>16</sup> 'Parlograph' hieß, wie gesagt, das Diktiergerät der Firma Lindström. Brief an Felice Bauer, 2. November 1912, in KKABr 1900-1912, S. 206-207: 206.

<sup>17</sup> Vgl. Werbung in «Phonographische Zeitschrift», 11 (1910), 6, 10. Februar, S. 118 und in «Phonographische Zeitschrift», 11 (1910), 11, 17. März, S. 308. Siehe außerdem den Artikel *10jähriges Jubiläum der Direktoren der Lindström-Aktien-Gesellschaft*, in «Phonographische Zeitschrift», 13 (1912), 48, 28. November, S. 1122: «[...] nicht nur die grösste Fabrik der Phonographie in Deutschland [...], sondern auch ein hochgeachteter Faktor unter den industriellen Aktiengesellschaften überhaupt [...]».

Deutschlands. Diese Entwicklung in Richtung Schallplatte geht Hand in Hand mit einer internationalen Expansion, denn die Platte ist eine Ware, die sehr leicht weltweit reist. All dies geschieht genau in der Zeitspanne, in der die junge Berlinerin einerseits den beiden Direktoren, die über diese Entwicklung entscheiden, sehr nahe steht, andererseits Kafka kennen lernt, so dass der Prager Autor selbst diese beiden, höchsten Geschäftsführer in seinen Briefen als Personen aus Felice Bauers ganz gewöhnlichem Umfeld erwähnt<sup>18</sup>.

Schließlich hatte Felice Bauer 1908 ihre erste Anstellung als Stenotypistin bei einer wichtigen Plattenfirma, und zwar bei Odeon, angetreten, und es ist nicht ganz auszuschließen, dass ihre Erfahrung beim Plattenlabel Odeon etwas mit ihrer schnellen Karriere bei Lindström ab 1909 zu tun hatte. Die Lindström AG übernahm übrigens schon 1911 Odeon selbst. Zunächst aber fusionierte Lindström 1910 mit Beka-Record, einer Berliner Firma, die neben dem europäischen Markt ferne Länder, von Ägypten über Indien bis zum ganzen fernen Osten, bediente. 1911 kauft die Firma Lindström außerdem die in London ansässige Fonotipia, einen multinationalen Konzern, der wiederum überall Firmen besitzt: die International Talking Machine Ltd, die schon erwähnte Plattenfirma Odeon mit Sitz in Berlin, die Compagnie Française Odéon, die Fonotipia in Mailand mit ihrer direkten Beziehung zum Teatro alla Scala, eine Filiale in Barcelona, eine in Wien und sogar eine Plattenfabrik in Rio de Janeiro, die schon damals dreitausend Schallplatten pro Tag herstellt<sup>19</sup>.

Erst seit der Fusionierung mit Fonotipia wird die Carl Lindström AG in der Presse als *Konzern* bezeichnet (August 1911), was nichts mit der Grammophonproduktion zu tun hat, sondern einzig auf diese Expansion in die Schallplattenindustrie zurückzuführen ist. Jetzt besitzt das Berliner Unternehmen eine multinationale Größe. Wie die Presse damals berichtet, besonders dank des Erwerbs von Beka und Fonotipia beträgt der Umsatz der Carl Lindström AG im Jahr 1911 fast siebzehn Millionen Mark: «[D]as ist eine Ziffer – heißt es – welche man noch vor wenigen Jahren für die Produktion aller deutschen Fabriken zusammen nicht für möglich gehalten haben würde»<sup>20</sup> – damit sind natürlich 'alle deutsche Fabriken' der phonographischen Branche gemeint. Hatten früher die Vertretungen und Niederlassungen der Carl Lindström AG in Amsterdam, Stockholm, London, Buenos Aires und New York oder

<sup>18</sup> Vgl. etwa Kafkas Brief an Felice Bauer, 10.-11. Dezember 1912, in KAABr 1900-1912, S. 317-319.

<sup>19</sup> «Phonographische Zeitschrift», 14 (1913), 21, 22. Mai, S. 459-460: «Jetzt fabriziere die Fabrik in Rio de Janeiro täglich 3000 Platten».

<sup>20</sup> «Phonographische Zeitschrift», 13 (1912), 4, 25. Januar, S. 65.

ihre Grammophonfabrik in der Schweiz die bloße Funktion, die schwer lastenden Zollkosten zu senken, so ist jetzt die Internationalisierung die Devise des Unternehmens, getrieben vom Schallplattenmarkt.

Ebenso im Jahr 1911 gründet die Lindström AG ihr höchst eigenes Plattenlabel, d.h. Parlophon-Record<sup>21</sup>, und verleiht ihm das Firmenzeichen mit Lindströms Initiale, um zu signalisieren, dass das Plattenlabel die Essenz des Konzerns repräsentiert. Bestückt mit einem eigenen Parlophon-Orchester beginnt Parlophon-Record sein Programm mit Wagner und viel Opernmusik; bald wird der Katalog mit U-Musik angereichert<sup>22</sup>, und schon im Mai 1911 umfasst er rund fünfzig Titel. Von diesem Zeitpunkt an wirbt die Carl Lindström AG nicht mehr als Grammophonhersteller, sondern ausschließlich als Schallplattenfirma (Abb. 2)<sup>23</sup>. Anfang August 1912, nicht lange bevor Felice Bauer ganz zufällig in Prag den Dr. Kafka kennen lernt (13. August), scheitern die langen Verhandlungen der Lindström AG über den Erwerb eines anderen Riesen der Schallplattenindustrie. Es handelte sich um die Firma vom legendären Erfinder des Grammophons selbst, jene Firma, die der deutsch-amerikanische Emil(e) Berliner 1898 zusammen mit dessen Bruder in Hannover gegründet hatte, Lindströms größter Konkurrent, nämlich die Deutsche Grammophon AG<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> *Parlophon* war ursprünglich der Name eines besonders erfolgreichen Schallplattenspielers von Carl Lindström. 1904 wird der Firmename Parlophon eingetragen, mit dem -e am Ende für den ausländischen Markt. Vgl. Rainer E. Lotz, *Carl Lindström und die Carl Lindström Aktiengesellschaft*, Einführungsvortrag zum 9. Discografentag, Immenstadt, 2008, S. 4-5, <<http://www.phonomuseum.at/includes/content/lindstroem/aktiengesellschaft.pdf>> (letzter Zugang: 23. September 2024).

<sup>22</sup> Bereits 1912 bietet Parlophon eine frühe Form des Jazz, den Ragtime, an. Die Ausführung des Parlophon-Orchesters wird in der «Phonographischen Zeitschrift», 13 (1912), 38, 19. September, S. 883, als amüsante «Mischung von Yankee- und Nigger-Groteskpose». Als dann 1913 in Paris und London das Tango-Fieber ausbricht – H.G. Wells nennt 1913 «the great tango year», vgl. *Men Like Gods* (1923), in ders., *The Works of H.G. Wells*, Scribner, New York 1927, vol. 28, S. 10 – produzieren Parlophon und Beka prompt Platten für diesen Tanz, siehe etwa die zweiseitige Werbung von Tangoaufnahmen der Firma Parlophon wie *Die Tango-Prinzessin* in der «Phonographischen Zeitschrift», 14 (1913), 43, 23. Oktober, S. 972-973. Zum Tango-Jahr siehe auch Florian Illies, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, S. Fischer, Frankfurt a.M. 2012, p. 351. Es sei daran erinnert, dass das Berlin der Vorkriegszeit bereits seine eigenen Schlager-Tempel hatte, deren wichtigster, das Metropol-Theater, auch von Felice Bauer und ihrem Prager Freund besucht wurde, vgl. Tobias Becker, *Die Anfänge der Schlagerindustrie. Intermedialität und wirtschaftliche Verflechtung vor dem Ersten Weltkrieg*, in «Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture», LVIII (2013), S. 11-39: 14.

<sup>23</sup> Vgl. z.B. «Phonographische Zeitschrift», 12 (1911), 29, 20. Juli, S. 613 (Oper und Operette); «Phonographische Zeitschrift», 12 (1911), 40, 5. Oktober, S. 920; «Phonographische Zeitschrift», 12 (1911), 45, 9. November, S. 1028-1029.

<sup>24</sup> Vgl. «Phonographische Zeitschrift», 13 (1912), 32, 8. August, S. 685.



mit

# Parlophon-Platten

**Geradezu ohne Konkurrenz**

sind die

## Juli-Aufnahmen u. A.:

**Max Lohfing**, Opernsänger, Stadttheater Hamburg  
mit Orchesterbegleitung, Kapellmeister F. Kark

P 708 Als Bühlein klein, aus „Die lustigen Weiber von Windsor“ . . . . . Nicolai

P 709 Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar, aus „Der Waffenschmied“ . . . . . Lohfing

**Hedwig Francillo-Kauffmann**, K. K. Hofopernsängerin, Wien  
mit Orchesterbegleitung, Kapellmeister F. Kark

O 7014 Arie der Violetta (s ist solem) aus „La Traviata“, I. Teil . . . . . Verdi

O 7015 Arie der Violetta (Von der Freude) aus „La Traviata“, II. Teil . . . . . Verdi

O 7023 Parla-Walzer . . . . . Artili

O 7024 Bravour-Walzer . . . . . Venanzo

**Cornelis Bronsgeest**, Kgl. Hofopernsänger, Berlin

**Max Lohfing**, Stadttheater Hamburg  
mit Orchesterbegleitung, Kapellmeister F. Kark

P 702 Duett aus „Die lustigen Weiber von Windsor“ (In einem Waschkorb), I. Teil . . . . . Nicolai

P 703 Duett aus „Die lustigen Weiber von Windsor“ (Wie freu' ich mich), II. Teil . . . . . Nicolai

Durchmesser **30 cm** = Detailpreis **M. 3.—**

Lieferung nur durch **Grossisten gegen Revers**

Berufsquellen weisen nach

## Carl Lindström Aktiengesellschaft = Berlin O. 17

Abb. 2. Werbung aus der «Phonographischen Zeitschrift», 12 (1911), 29, 20. Juli, S. 613 (Ausschnitt).

In der Zeit, in der Kafka alles über Felice Bauers Firma erfahren will, kennt der Expansionismus der Carl Lindström AG keinen Halt. Schon im Mai 1913 kauft die Firma Lindström die Grünbaum & Thomas AG, die wiederum ein Labyrinth von Unternehmen bildet, von Paris bis Russland und Argentinien, mit Labels, die ihren Markt in fernen Welten haben. Die Berliner Grünbaum & Thomas besitzt nämlich Fabriken u.a. in Warschau (damals Russland) und Wien, kontrolliert außerdem bedeutende Plattenfirmen wie Favorite in Hannover mit ihrem Markt in fernen Welten, von der Türkei über Ägypten bis nach Südamerika; diese Firma besitzt darüber hinaus die Lyrophon und Dacapo Record Co., die durch das Prädikat «constantly recording in 14 languages»<sup>25</sup> gekennzeichnet ist, und die wiederum mit dem Label Atlanta in Argentinien verbunden ist. Ein weltweites Panorama. Ein Zeitzeuge, der in jener Zeit bei der Lindström AG und lange Jahre allgemein in der Branche tätig war, hat solche Erwerbungen von Lindströms Plattenfirmen einen «fast undurchdringlichen Dschungel von internationalen

<sup>25</sup> Siehe z.B. die Werbung in der «Phonographische Zeitschrift», 12 (1911), 27, 6. Juli, S. 580.

Querverbindungen» genannt<sup>26</sup>. Und dies alles geschah, während die 'geschäftstüchtige' Berlinerin einerseits mit dem sie täglich nach ihrer Firma fragenden Dr. Franz Kafka in Prag in brieflichem Kontakt stand und zugleich tagtäglich in engem Kontakt mit der Firmenleitung stand.

### 3. «1000 Platten mit Deiner Stimme»

Kafka behauptete oft, völlig unmusikalisch zu sein, dennoch spielt die Musik eine große Rolle in seinen Werken und auch in seinem Leben<sup>27</sup>. Er konnte den Lärm bekanntlich schwer leiden und verabscheute das Grammophon. Rüdiger Görner hat aber kürzlich darauf hingewiesen, «wie aufmerksam bis intensiv Kafka die technische Produzierbarkeit des Akustischen beschäftigte. Dass dies ursächlich mit seinem Verhältnis zu Felice Bauer und ihrem Arbeitsbereich zu tun hatte, steht dabei außer Frage»<sup>28</sup>.

Euer Geschäft habe ich mir beiläufig richtig vorgestellt, daß aber von Euch täglich der ganz verfluchte Lärm von 1500 Grammophonen ausgeht, das hätte ich wirklich nicht gedacht [...] Immerhin 1500 Grammophone! Und die müssen doch, ehe sie weggeschickt werden, zu mindest einmal geschrien haben. Arme Felice! Gibt es genug starke Mauern um diese ersten 1500 Schreie von Dir abzuhalten. Deshalb hast Du Aspirin. Ich, ich muß gar kein Grammophon hören, schon, daß sie in der Welt sind, empfinde ich als Drohung<sup>29</sup>.

Dieser Brief endet mit einer liebevollen Phantasie, die das Medium Schallplatte in einer neuen Poesie der Medien gegen das laute Tonwiedergabegerät ausspielt: «Verkauft ihr auch Platten? Ich bestelle 1000 Platten mit Deiner Stimme und Du mußt nichts anderes sagen, als daß Du mir soviele Küsse erlaubst, als ich brauche, um alles Traurige zu vergessen»<sup>30</sup>. Mit seiner rhetorischen Frage («Verkauft ihr auch Platten?») stellt Kafka unter Beweis, dass er natürlich schon weiß, dass Lindström Plattenproduzent ist – und dass es damals nicht schwierig war, eine Schellackplatte mit der eigenen Stimme herstellen zu lassen.

<sup>26</sup> Horst Wahl, *Odeon. Die Geschichte einer Schallplatten-Firma*, hrsg. v. Hansfried Sieben, im Eigenverlag, 1986, S. 16.

<sup>27</sup> Vgl. Thomas Martinec, *Music*, in *Franz Kafka in Context*, ed. by Carolin Duttlinger, Cambridge University Press, Cambridge 2018, S. 128-136.

<sup>28</sup> Rüdiger Görner, *Franz Kafkas akustische Welten*, De Gruyter, Berlin-Boston 2019, S. 150.

<sup>29</sup> Brief an Felice Bauer, 27. November 1912, in KKABr 1900-1912, S. 273-275: 275.

<sup>30</sup> *Ebd.*

Die intime Natur von Kafkas Beziehung zur Carl Lindström AG geht mehrfach aus seinen Briefen hervor. Er weiß von den beiden Direktoren Otto Heinemann (Abb. 3) und Max Straus, d.h. den Geschäftsführern des Konzerns und phantasiert sogar darüber. Er stellt sich Szenen vor, in denen er selbst an ihre Stelle tritt: «den Dir. Heinemann beneide ich um seine wunderbare Rolle, die ich noch viel schöner hätte spielen wollen»<sup>31</sup>. Oder: «wenn ich Dein Direktor wäre!»<sup>32</sup>.



Abb. 3. Otto K.E. Heinemann, bis 1914 einer der beiden Direktoren der Carl Lindström AG. Quelle: *25 Jahre Lindström 1904-1929*, hrsg. v. Alfred Gutmann, Carl Lindström A.-G., Berlin 1929, S. 19.

Aufschlussreich für das Wesen der Carl Lindström AG ist gerade die Geschichte des von Kafka 'beneideten' Direktors Otto K.E. Heinemann. 1914, im Jahr von Kafkas und Bauers offizieller Ver- und Entlobung, das Jahr des «Gerichtshof[s] im Hotel»<sup>33</sup> und vom Schreiben des *Process*-Romans, zu einer Zeit, in der die Lindström AG einen schwindelerregenden Aufschwung erlebt (von 1909 bis 1913 war das Kapital fast um das 7-fache gestiegen)<sup>34</sup>, verlässt Heinemann den Konzern und hält sich auch nicht mehr in Berlin auf. Wir finden ihn gleich in New York wieder, wo er

<sup>31</sup> An Felice Bauer, 22. Dezember 1912, *ebd.*, S. 351.

<sup>32</sup> *Ebd.*

<sup>33</sup> 23. Juli 1914, in KKAT, S. 658-662: 658.

<sup>34</sup> Vgl. Lotz, *Carl Lindström*, a.a.O., S. 7.

seine eigene Otto K.E. Heineman [sic] Phonograph Supply Company gründet und kurz darauf das nach seinen Anfangsbuchstaben benannte Label OKeH, welches eine grundlegende Rolle in der Geschichte der amerikanischen Volksmusikplatten spielte: OKeH produzierte in den 1910er Jahren dank eines mobilen Aufnahmestudios auf LKW die ersten Blues- und Klezmerplatten sowie Platten von Volksmusik der amerikanischen Einwanderergemeinden<sup>35</sup>. Es besteht noch heute. Heinemanns Erfolg als Schallplattenproduzent in New York ab 1914 kann uns nur eines sagen, dass er es nämlich schon in Berlin war, als er Seite an Seite mit Felice arbeitete. Ein Plattenunternehmer, und zwar ein äußerst fähiger.

Wolf Kittler hat sehr überzeugend herausgearbeitet, dass es sich beim Folterapparat der Erzählung *In der Strafkolonie* um eine Form des Phonographen handelt. Die sonderbare Maschine – der stumme Protagonist dieser Erzählung – basiere auf allen technischen Elementen (samt dem entsprechenden Wortschatz), die in den Broschüren der Schallplatten- und Grammophonproduktion der Carl Lindström AG beschrieben waren – Felice schickte sie ihrem Verlobten auf seine Anfrage mit. Der Zeichner sei die Dupliziermaschine, welche den Text des Urteils in das Fleisch des Verurteilten eingraviert; Stichel und Nadeln entsprechen Kittler zufolge dem Konzept der «Tiefenschrift» von Edisons Phonographen, kombiniert mit der «Seitenschrift» von Emil Berliners Grammophon<sup>36</sup>. Aber es gibt Weiteres, so fügt Kittler hinzu: Der Apparat im Zentrum der *Strafkolonie* mit seiner Egge und seinen Nadeln, die schließlich für den Kopf dem einzigen «Stichel»<sup>37</sup> weichen, zeichnet am Körper des Verurteilten eine durchgehende Linie, die wie die ununterbrochene Rille auf der Matrize einer Schallplatte geritzt werden; der Lauf des Mechanismus der Strafkolonie hat also eine bestimmte Spieldauer<sup>38</sup> wie das Abspielen einer Schallplatte auf dem Grammophon<sup>39</sup>.

Man bedenke, dass Kafka die Erzählung im Oktober 1914 schrieb, während einer Schreibpause vom *Process*, dem Werk, das die Erfahrung der gescheiterten Beziehung zwischen ihm und Felice Bauer zum Mythos der klassischen Moderne erhob. Die Verknüpfungen der Erzählung *In der Strafkolonie* mit dem *Process* sind vielfältig, Urteil und Hinrichtung ohne eigentliches Gerichtsverfahren in beiden Fällen. Dass die Sprechmaschine

<sup>35</sup> Vgl. Ross Laird – Brian A.L. Rust, *Discography of OKeH Records, 1918-1934*, Praeger, Westport-London 2004.

<sup>36</sup> Vgl. Wolf Kittler, *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas*, in *Franz Kafka: Schriftverkehr*, hrsg. v. Wolf Kittler – Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg 1990, S. 75-163: 118-124.

<sup>37</sup> Franz Kafka, *In der Strafkolonie*, in *KKAD*, S. 201-248: 213-214.

<sup>38</sup> «[I]n einem Zeitraum von zwölf Stunden», *ebd.*, S. 218.

<sup>39</sup> Vgl. Wolf Kittler, *In dubio pro reo. Kafkas «Strafkolonie»*, in *Kafkas Institutionen*, hrsg. v. Anne Höcker – Oliver Simmons, transcript, Bielefeld 2007, S. 33-72.

als Foltermaschine Bezüge zur Arbeit der Berliner Freundin evoziert, erscheint durchaus plausibel. «Ich, ich muß gar kein Grammophon hören, schon, daß sie in der Welt sind, empfinde ich als Drohung»<sup>40</sup>.

#### 4. Im «Zeitalter der Platte»: Rückständigkeit der Diktiermaschinen und Konservenfabrik

«Den Briefwechsel mit Felice», so Alt, «eröffnet eine Schreibsituation, die unter dem Einfluß jener Medienwelt steht, die fortan auch ein Leitthema der Korrespondenz selbst bilden wird»<sup>41</sup>. Die technischen Medien sollten die Distanz zwischen Prag und Berlin überbrücken. Kafka stellt sich in diesem Zusammenhang bekanntlich eine kombinierte Nutzung von Telefon, Parlograph und Grammophon vor:

Es wird eine Verbindung zwischen dem Telephon und dem Parlographen erfunden, was doch wirklich nicht so schwer sein kann. [...] Übrigens ist die Vorstellung ganz hübsch, dass in Berlin ein Parlograph zum Telephon geht und in Prag ein Grammophon, und diese zwei eine kleine Unterhaltung miteinander führen. Aber Liebste, die Verbindung zwischen Parlograph und Telephon muß unbedingt erfunden werden<sup>42</sup>.

Auch diese Stelle aus dem Januar 1913, die eigentlich viel länger ist und schon vielfach kommentiert wurde, sollte man in Bezug auf den Kontext lesen. Denn in Wirklichkeit lag diese Art von Phantasien über bizarre Kombinationen neuer Medien im frühen 20. Jahrhundert sozusagen in der Luft. Es sei an eine mit dem Namen Fritz Hansen unterzeichnete Kurzgeschichte erinnert, die vier Monate vor der Niederschrift von Kafkas soeben zitierten Brief erschien. Sie trägt den Titel *Telephonisch-Phonographisches*, spielt in Berlin und schildert das Missgeschick eines Mannes, der am Telefon nach dem Amt Kurfürst fragt, um einen Freund anzurufen, und von einer männlichen Stimme die Antwort erhält: «Besetzt, bitte später nochmals rufen!». Bei wiederholten Versuchen, die jedes Mal durch diese ständig gleiche Antwort vereitelt werden, entwickelt die Geschichte die zunehmende Absurdität der Situation, bis der verzweifelte Protagonist entdeckt, dass er den ganzen Tag mit einem Grammophon telefoniert hat, das installiert wurde, um mit jener abweisenden Antwort die Arbeit der Telefonistinnen zu erleich-

<sup>40</sup> Brief an Felice Bauer, 27. November 1912, a.a.O., S. 275.

<sup>41</sup> Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, C.H. Beck, München 2008, S. 275.

<sup>42</sup> Brief an Felice Bauer, 22.-23. Januar 1913, in KKABr 1913-1914, S. 57-58.

tern<sup>43</sup>. Ähnlich kommentiert Friedrich Kittler Kafkas 'Erfindung' mit einer französischen Karikatur jener Zeit, in der Telefonistinnen gezeigt werden, die sich amüsieren statt zu arbeiten, indem sie Grammophone installiert haben, welche die Anrufe beantworten<sup>44</sup>.

Ein Wort also zum vielbesprochenen 'Parlographen', Lindströms Diktiergerät. Die Kafka-Forschung scheint von der Existenz eines griffigen Tonaufnahmegeräts um 1910 fast geblendet gewesen zu sein, als handle es sich um eine beispiellose Erfindung Carl Lindströms. Wendet man sich aber an die Fachpresse jener Zeit zu, so erhält man eine ganz andere Perspektive. Die «Phonographische Zeitschrift» widmet 1910 den *Diktiermaschinen* ein Sonderheft. Hier sieht man viele Arten von solchen Geräten. Stenophon, Dictaphone, International Talking Machine Co. usw.: Praktisch jede große Grammophonfirma stellt ihr eigenes Diktiergerät her. «Diktier-Phonographen sind fast so alt wie die Phonographen überhaupt» – so ernüchternd beginnt der Leitartikel in diesem Heft. «In Amerika werden schon seit fast 20 Jahren von der Edison-Gesellschaft und der Columbia Phonograph Co. besondere Typen von Walzen-Apparaten hergestellt, welche für den Zweck bestimmt sind, in Bureaus die Stenographen zu ersetzen»<sup>45</sup>. Im Jahr darauf wird in einem Artikel über eine Diktiermaschinen-Ausstellung Lindströms Parlograph unter ähnlichen Geräten von nicht weniger als sechs weiteren deutschen Firmen genannt und es wird erklärt, dass es sich um einen «Produktionszweig»<sup>46</sup> der Grammophonhersteller handelt, m.a.W. um ein Nebenprodukt. Kein Wunder, dass ein Leitartikel derselben Zeitschrift 1911 unter dem Titel *Mängel an Diktierapparaten* vor allem dagegen einzuwenden hat, dass solche Geräte noch mit den obsoleten Walzen funktionieren wie die frühesten Edison-Phonographen, während Gegenwart und Zukunft der Tonaufnahme einem neuen Medium gehören: Wir befinden uns nämlich «heute im Zeitalter der Platte»<sup>47</sup>.

Auch Felices Kündigung, eine Folge von Kafkas Prager Heiratsplan, muss persönlich mit einem der beiden Geschäftsführer dieses gigantischen Unternehmens verhandelt werden: «Hast Du schon im Bureau von Deiner Verlobung erzählt, und über einen möglichst frühen Termin

<sup>43</sup> Fritz Hansen, *Telephonisch-Phonographisches*, in «Phonographische Zeitschrift», 13 (1912), 39, 26. September, S. 906-907.

<sup>44</sup> Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, S. 91.

<sup>45</sup> *Der Absatz von Diktiermaschinen an das Publikum*, in «Phonographische Zeitschrift», 11 (1910), 47, 24. November, S. 1049-1053: 1048.

<sup>46</sup> *Diktiermaschinen*, in «Phonographische Zeitschrift», 12 (1911), 14, 6. April, S. 349.

<sup>47</sup> V.A.R., *Mängel an Diktierapparaten*, in «Phonographische Zeitschrift», 12 (1911), 45, 9. November, S. 1021-1022: 1022.

des Austritts Dich mit der Direktion geeinigt?»<sup>48</sup>. Kafka fürchtet sich, denn er weiß, was Felice der Frau seines Friends Max Brod gesagt hat: «daß das Bureau und das Leben dort [in Berlin – G.S.] für Dich sehr wichtig sei und daß Dein Direktor [Straus oder Heinemann, die inzwischen Geschäfte für Millionenbeträge machen – G.S.] gewarnt hat, ohne ganz genaue Überlegung Berlin zu verlassen»<sup>49</sup>.

Anfang März 1915. Der Krieg trifft vor allem den Handel mit Überflüssigem, das weiß auch die Familie Kafka mit ihrem Galanteriewarengeschäft. Zwar brachte der Konflikt auch der Schallplatten- und Grammophonfirma Carl Lindström A.-G. manche Beeinträchtigungen, aber das geschah hauptsächlich durch die Unterbrechung des internationalen Handels. Im Krieg fanden jedoch verschiedene Industrien einen Umweg in der Umstellung auf die Produktion von Grundbedarfsartikeln für die Streitkräfte. Wohl weniger aus Schadenfreude als aus Hass gegenüber der eigenen Asbestfabrik schreibt Kafka an seine Ex-Verlobte:

Letzthin stand in einem Feuilleton ein Abschnitt über die Umwandlung einer Grammophonfabrik in eine Konservenfabrik, es war zweifellos Eue-re Fabrik beschrieben, es hat mich sehr gefreut, das zu lesen. Das ist doch eine Fabrik, zu der ich herzlichere Beziehungen habe als zu der meinen<sup>50</sup>.

Seine «herzlichere Beziehung» zur Firma Lindström scheint also selbst nach dem Ende der Verlobung fortzuleben. So wie Kafka in dieser Passage die Carl Lindström A.G. weiterhin herzlich «Euere Fabrik» nennt, obwohl Felice sie bereits ein Jahr zuvor verlassen hat, und so ein weiterbestehendes, ideelles Verhältnis unterstellt, so sei an dieser Stelle erlaubt, die weitere Geschichte des Unternehmens kurz zu verfolgen, um rückblickend sein Profil in den Vorkriegsjahren besser einzusehen.

## 5. 1919-1929: «Lindström in aller Welt»

Trotz des Kriegs und der großen Inflation entwickelte sich die Carl Lindström AG während der Weimarer Republik zu einem der größten Schallplattenkonzerne weltweit. Gerade die Hinwendung zur Schallplatte in den Vorkriegsjahren 1910-1914, in denen Felice Bauer bei dieser Firma arbeitete, hatte die Grundlagen für eine einzigartige Erfolgsgeschichte gelegt. Der Industriekonzern hat sich eben deswegen nach dem Krieg zu weltweiter Größe konsolidieren können, weil er vor dem Krieg auf

<sup>48</sup> Brief an Felice Bauer, 14. April 1914, in KKABr 1914-1917, S. 22-24: 23-24.

<sup>49</sup> Brief an Felice Bauer, 1. Januar 1914, in KKABr 1913-1914, S. 312-314: 313.

<sup>50</sup> Brief an Felice Bauer, 11. Februar 1915, in KKABr 1914-1917, S. 118-120: 120.

die Schallplattenproduktion gesetzt hat. Ende der 1920er Jahre sind «die drei Weltmarken» (Abb. 4) des Lindström-Weltimperiums ebendieselben Plattenlabels, die schon oben als der Kern einer bahnbrechenden Innovation für die Jahre 1909-1911 erwähnt wurden: Parlophon, Odeon, Beka.



Abb. 4. «Die drei Weltmarken der Carl Lindström A.-G.». *25 Jahre Lindström 1904-1929*, a.a.O., S. 21. Blau-goldener Zweifarbindruck, 30x24 cm.

Aus diesem Grund lohnt es sich, um den Horizont der Bauer-Kafka-Beziehung in dieser Hinsicht besser einzuschätzen, eine luxuriöse Festschrift der Firma Lindström aus dem Jahr 1929 in Betracht zu ziehen, obwohl sie erst ein paar Jahre nach dem Tod des Schriftstellers im Jahr 1924 und nicht weniger als fünfzehn Jahre nach Felice Bauers Ausscheiden aus dem Unternehmen erschienen ist. Der Prachtband *25 Jahre Lindström 1904-1929* ist in vieler Hinsicht ein ehrgeiziges Werk<sup>51</sup>: Es ist ein Atlas des weltweiten Imperiums, das diese Berliner Firma aufgebaut hat, aber gleichzeitig ein Lexikon der Phonographie, welches nicht nur die technischen, sondern auch und vor allem die kulturellen Aspekte der Verbreitung von Musik durch die Schallplatte betont. Zahlreiche Persönlichkeiten aus der Welt der Kultur huldigen der Carl Lindström AG anlässlich des 25-jährigen Jubiläums, darunter Thomas Mann, der mit einer Würdigung der «Schallplattenmusik» die «Firma Carl Lindström

<sup>51</sup> *25 Jahre Lindström 1904-1929*, hrsg. v. Alfred Gutmann, Carl Lindström A.-G., Berlin 1929.

[...] zu ihrem Jubiläum» beglückwünscht, indem er das «lebendige Liebesverhältnis» bekennt, das ihn «mit ihrer Produktion verbindet»<sup>52</sup>. Das Werk bestätigt, dass die interkontinentale Schallplattenproduktion der Firma bereits in den frühen 1910er Jahren, zur Zeit von Felice Bauers Anstellung, begonnen hatte:

In Rio existiert seit 1911 schon eine große Fabrik für Lindström-Fabrikate, die ihre Schallplatten mit nationaler und internationaler Musik über dieses Land von unermesslicher Größe versendet, nicht nur in die Weltstädte der langgestreckten Küste, sondern auch in die noch schwer zugänglichen Provinzen des Innern und den riesigen Amazonasstrom hinauf [...]<sup>53</sup>.

Es kann also nicht verwundern, dass ein Großteil des Bandes unter dem Titel *Lindström in aller Welt* steht<sup>54</sup>. In vielen Fotografien aus der ganzen Welt werden Lindströms Industrieanlagen im Ausland gezeigt, Büros, Gruppenfotos von Mitarbeitern, mit dem Firmennamen aufgereichte Lastwagen, elegante Geschäfte und kleine Parlophone- oder Odeon-Läden in der Wüste, ein Netz von Orten, die zunächst nahe am Zentrum – Deutschlands Hauptstadt Berlin – und dann allmählich immer weiter entfernt liegen: von allen Großstädten Deutschlands und Mitteleuropas, einschließlich Prag (ironischerweise wird nun wirklich eine Prager Filiale gezeigt, was Kafka 1912 so gern besichtigt hätte)<sup>55</sup>. Es geht weiter nach London, Oslo, Malmø, Stockholm, Kopenhagen, Kaunas in Litauen, Estland, Amsterdam, Rotterdam, Paris; und es geht weiter mit Bildern von Lindström-Vertetungen, Filialen, Fabriken und Geschäften in immer fernere Gehenden: Mailand und Catania, Barcelona, Lissabon und Porto, Sofia, Istanbul, Thessaloniki, Aleppo, außerdem Syrien, Palästina und Jerusalem.

Zur Veranschaulichung des Vordringens des Konzerns nach Asien werden die Werbematerialien von Lindström in vielen Sprachen dieses Kontinents gezeigt, sowie Fotos, die eine ferne Welt evozieren, nicht nur musikalisch: indische Tempel, buddhistische Heiligtümer, Sitarspieler. Die Mitarbeiter des Ceylon-Büros sind in einer Gruppe von hundertzwanzig Personen aufgereiht; mit Java (Odeon-Shop) beginnt sich der

<sup>52</sup> *Ebd.*, S. 144. – Es ist jedoch nicht verwunderlich, dass die Hommage an den noch lebenden Firmengründer Carl Lindström und an seinen Parlograph in dem Band nur am Rande vorkommt: eine kommentarlose Seite ist dem einen und dem anderen gewidmet, jeweils ein kleines Bild in einem großen, weißen Feld; *ebd.*, S. 10, 186.

<sup>53</sup> *Ebd.*, S. 113. Von dieser brasilianischen Fonotopia-Fabrik sprach schon 1913 die «Phonographische Zeitschrift», siehe oben.

<sup>54</sup> Vgl. *ebd.*, S. 51-119.

<sup>55</sup> *Ebd.*, S. 91.

Geschmack für Exotik zu melden, Gauguin-Frauen mit nackten Brüsten, aber gleichzeitig stehen dort zwei kleine Gamelan-Orchester, die daran erinnern, dass Lindström Musik aus fernen Traditionen produziert. Fotos von Lindström-Geschäften in Indonesien und Bangkok, Ländern, deren Bräuche abgebildet sind; chinesische Beka-Parlophone-Vertreter in Kanton; chinesische Musik, für die durch die Fahrt eines Autos mit einem riesigen Trichtergrammophon durch die Straßen geworben wird. Man bekommt Parlophon- und Odeon-Geschäfte in Kairo, Alexandria, Abessinien und Dar-es-Salaam in Tansania zu sehen, dann fliegen Leserinnen und Leser nach Brasilien inmitten von Bildern der eleganten Hauptquartiere in São Paulo, Guayaquil in Ecuador und Montevideo in Uruguay; die Filiale in Buenos Aires zeigt sich in einem Gruppenbild mit zweihundert Mitarbeitern<sup>56</sup>. Nach Europa, Afrika, Asien und Südamerika fliegt man zu den Antipoden: Die Seite über Australien zeigt die sehr modernen Schaufenster der Parlophone-Geschäften in Sydney und Melbourne. Dem Atlas-Teil folgt dann ein Verzeichnis mit einer Reihe von Schallplattentiteln, Autoren und Musiker:innen in fünfundvierzig verschiedenen Sprachen, Auszüge aus Lindström-Katalogen aus der ganzen Welt: *Ein Beitrag zur Kulturarbeit der Lindström A.-G.* heißt dieser Teil<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> *Ebd.*, S. 113.

<sup>57</sup> *Ebd.*, S. 116-119. «In den Räumen des Mutterhauses» in Berlin, heißt es, ist es möglich, «eine Reise um die Welt zu machen» (*ebd.*, S. 62). Der Band dokumentiert historische Veränderungen wie die Reformen Atatürks, die es nun erlauben, den Koran und Frauenstimmen auf Schallplatte aufzunehmen (*ebd.*). Sieht man einmal von dem unvermeidlichen Orientalismus der Zeit ab, so findet man in den Texten, die die oben zusammengefassten Etappen begleiten, weniger kolonialistisches Denken als eine Haltung des Zuhörens, die notwendig sein musste, um sich mit den organisatorischen und technischen Schwierigkeiten bei der Aufnahme von Maori-Liedern, Jakarta-Tänzen oder polynesischer Musik vor Ort zu konfrontieren. Das Kapitel über *Exotische Musik* mit Fotografien asiatischer und afrikanischer Musikinstrumente (*ebd.*, S. 195-199) entspricht einer Orientierung der Lindström AG, die bereits seit den frühen 1910er Jahren mit den in Ostasien aufgenommenen Beka-Platten präsent war. Aus einem rein ethnologischen Interesse wurde ein ästhetisches, man könnte auch sagen ethisches, nicht eurozentrisches Verständnis, das Ergebnis der kulturellen, musikethnologischen und pädagogischen Arbeit der im selben Jahr gegründeten Kulturabteilung des Unternehmens, die Ausstellungen organisierte, die Zeitschrift «Kultur und Schallplatte» herausgab und mit Schulen zusammenarbeitete. «Noch im Jahre 1900 konnte Judith Gautier über die exotische Musik der Pariser Weltausstellung unter dem Titel: *Les bizarreries musicales* schreiben. Heute ist uns die Musik Außereuropas mehr als etwas Bizarres. In der großen Krisis des Gegenwartsschaffens finden wir hier Werte in vollendeter Form, nach denen wir selbst im Dunkeln tasten [...]» (*ebd.*, S. 197-199).

## 6. Der Untergang eines Imperiums und das Wiederaufleben vom Parlophone-Label

«Trotz seiner Größe und seines enormen Markterfolges», so Stefan Gauß 2009 in seiner *Kulturgeschichte des Grammophons in Deutschland*, «[...] spielt der Lindström-Konzern in der gegenwärtigen Forschung eine eher untergeordnete Rolle»<sup>58</sup>. Ein Grund für diesen Mangel an Popularität, das die eigentliche Carl Lindström AG in Vergessenheit geraten ließ, mag wohl sein, dass der Name der Berliner Aktiengesellschaft hinter denen ihrer allbekanntesten Labels wie Odeon, Parlophone oder Fonotipia verschwand. Der triumphale Jubiläumsband von 1929 war wider Erwarten ein Abgesang: Im selben Jahr brach an der Wall Street die Weltfinanzkrise aus; kurz darauf zwang in Deutschland der antisemitische Wahnsinn des Nationalsozialismus die meisten Musiker der Lindström-Plattenfirmen ins Exil, ebenso wie viele Mitarbeiter und Führungskräfte, und zwang den Direktor Max Straus selbst – jüdischer Herkunft wie sein ehemaliger Kollege Heinemann – zum Exil ins Ausland. In der Zwischenzeit brachte ein neues Medium, das Radio, kostenlose Unterhaltung in die Haushalte: Schallplatten zu kaufen erschien nicht mehr als lohnenswert. Und um die Stimme des Führers in den Haushalten zwischen anlockenden Schlagern zu verbreiten, ließ Propagandaminister Göbbels gleich zu Beginn der Diktatur den preisgünstigen Volksempfänger herstellen<sup>59</sup>. Auf den Labels des nunmehr von den Nationalsozialisten kontrollierten Konzern erscheint 1933 das Horst-Wessel-Lied. Dies ist das Ende der Carl Lindström AG<sup>60</sup>. Es kommt zu einem raschen Abbau und Abverkauf. Bereits 1926 hatte die englische Columbia Graphophone Co. als Tochterunternehmen der amerikanischen Columbia Phonograph Co. eine Mehrheitsbeteiligung an Parlophon(e) erworben; 1931 fusioniert Columbia Graphophone mit der Gramophone Co. Ltd. zur Electric and Musical Industries Ltd. (kurz: EMI), in die Parlophone und das, was vom Berliner Konzern übrigbleibt, eingegliedert wird.

Das Parlophone-Label fristete ein paar Jahrzehnte lang ein Schattendasein in London, bis Ende 1962 vier Debütanten aus Liverpool (die zufällig den Namen ungeheurer Ungeziefer trugen), Lindströms Initiale

<sup>58</sup> Stefan Gauß, *Das Fallbeispiel des Unternehmens Carl Lindström*, in ders., *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Grammophons in Deutschland (1900-1940)*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2009, S. 80-91: 88.

<sup>59</sup> Vgl. Uta C. Schmidt, *Der Volksempfänger. Tabernakel moderner Massenkultur*, in *Radiozeiten. Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924-1960)*, hrsg. v. Inge Marßolek – Adelheid von Saldern, Verlag für Berlin-Brandenburg, Potsdam 1999, S. 136-159.

<sup>60</sup> Der Gründer Carl Lindström verlässt die Firma 1912 und stirbt 1932 am Vorabend der Machtübernahme der Nationalsozialisten.

erneut über die ganze Welt verbreiteten, und zwar millionenfach (Abb. 5). Die Schallplatte bringt eine schnelle Migration von Symbolen mit sich, die unvorhergesehene Rekontextualisierungen von Zeichen bewirken. Alle glaubten, das deterritorialisierte £ auf diesen britischen Platten sei bloß das Zeichen für das britische Pfund<sup>61</sup>. Niemand konnte freilich ahnen, dass es sich um ein altes Berliner Firmenzeichen handelte, nach dem ein – nunmehr posthum weltberühmt gewordener – Schriftsteller im frühen 20. Jahrhundert sehnlich und vergeblich in Prags Straßen gesucht hatte.



Abb. 5. The Beatles, *Please Please Me* (Langspielplatte), EMI/Parlophone 1963.

<sup>61</sup> Vgl. Kenneth Womack, *The Beatles Encyclopedia*, 2 vols., Greenwood, Santa Barbara-Denver 2014, Bd. 2, S. 711: «The Parlophone label's trademark logo £ is often mistaken for the British pound sterling symbol (£)».



## Abstracts

Joseph Vogl, *On the Way to the Castle*

Based on Kafka's early reflections on aesthetics, the article examines the production of fictional worlds in the novel *Das Schloss*, focusing in particular on literary processes that produce unfinished landscapes and inconsistent realities, and that generally follow the principle of a progressive 'decreation'.

Manfred Engel, *Beyond the Victim Myth. A Critical Look at Kafka's Heroes* (Der Verschollene – Der Process – Das Schloss – Schakale und Araber – Der Bau)

Kafka studies are notoriously divided. There is, however, one aspect on which many – though by no means all – scholars agree: Kafka's heroes are innocent victims of an evil, strangely anonymous force. The popularity of this view is evidenced by the widespread use of the adjective 'Kafkaesque', even in the vernacular. This paper, however, argues that Kafka's works, by virtue of their narrative structure, are designed for a critical view of their protagonists. Rather than offering overall interpretations of the examples included – the three novel fragments *Der Verschollene*, *Der Process*, and *Das Schloss*, as well as the narratives *Schakale und Araber* and *Der Bau* –, the paper provides narratological micro-analyses of small selected passages. Lastly, it discusses the implications of these findings for an interpretation of Kafka's writings.

Stefano Franchini, *Franz Kafka, Martin Buber and Der neue Advokat. Toward an Interpretation*

This essay investigates whether Franz Kafka's short story *Der neue Advokat* and its preliminary sketches, written in early 1917, contain elements that illuminate their historical, intellectual, and biographical context, as well as support a plausible interpretation of the text. It proposes reading this masterpiece as an artistic confrontation with Martin Buber's political positions on war and anti-Semitism, particularly as

articulated in three writings from 1916: *Die Losung*, *Der Geist des Ori-ents und das Judentum*, and *Juden-zählung*. Moreover, the figure of Alfred Dreyfus appears in the background of the preliminary fragments, where Kafka seems to be attempting to construct a narrative framework within which to situate Bucephalus, the new advocate. At the same time, this study suggests that the story may also be understood as a reflection on Kafka's own conception of literary creation.

Alexander Honold, *Die Aeroplane in Brescia. Kafka and Brod between Flight Trials and Literary Experiments*

In 1909, Kafka and his friend Max Brod were among the spectators who witnessed one of the first air shows that took place in Brescia, northern Italy. They decided to write about the event and competed in describing the short flights showcased on that occasion. Aviation was still in an experimental phase, and the trials sometimes led to dangerous situations. The societal and public aspect of the show also earned attention in Brod's and Kafka's literary sketches. Kafka expresses his fascination with the remarkable phenomenon of *un-timeliness*, underlining that in these performances traditional heroic values intersect with a highly modernist contribution of technical and mechanical support. In Kafka's descriptions of the event, the experimental aspect therefore prevails in a double sense, referring both to the early stages of aviation and to his own writing process.

Hans-Gerd Koch, *Preserved and not Burned: The Fate of Franz Kafka's Manuscripts After His Death*

The essay traces the complex history of Franz Kafka's manuscripts after his death in 1924. It examines the legal, ethical, and material fate of his literary estate – from Kafka's ambiguous instructions to burn his writings, to Max Brod's decision to preserve them, and the subsequent dispersal, loss, and recovery of manuscripts across Europe and Israel. By following transfers of ownership between Brod, the Kafka family, and institutions such as the Bodleian Library, the Schocken Library, and the National Library of Israel, this essay sheds light on how Kafka's works survived destruction and became foundational objects of modern literary scholarship.

Monika Schmitz-Emans, *Kafka in Animation: Caroline Leaf's The Metamorphosis of Mr. Samsa and Koji Yamamura's Franz Kafka's A Country Doctor as Media-Reflexive Interpretations of Kafka*

Recently, Kafka's texts have been examined for their affinities with film and cinema; beyond motivic connections to the world of cinema,

a cinematic style of writing has been ascribed to Kafka. Accordingly, his works have provided opportunities for films to reflect on their own specific modes of representation. Kafka's texts also – and especially – offer animated films opportunities for self-reflection. At the same time, they illuminate the underlying literary works as to content and style, thus opening up a specific approach to Kafka's way of writing. This is demonstrated through two examples that can be interpreted as meta-animations in the sense of Sergei Eisenstein: Caroline Leaf's sand animation *The Metamorphosis of Mr. Samsa* (Canada, 1977), with its fluid images, and Koji Yamamura's animated film *A Country Doctor* (Japan, 2007).

Burkhardt Wolf, *Like a Gladiator After the Fight. Kafka's Weary and Exhausted Heroes*

For Kafka, tiredness was not only both the effect and the condition of his (mostly nocturnal) writing. As an insurance employee, it was also an essential factor of the modern world of labour – and therefore a matter of official business. Against the backdrop of older constitutional descriptions and contemporary physiological research, Kafka's narrative texts on fatigue gain their own diagnostic power. In *Das Schloss*, for example, fatigue no longer results from the loss of strength of the 'human motor', but from the blurring of professional and living spheres, which demands constant mobilisation, flexibilisation, and communication. This regime of incessant searching and worrying wears subjects down even as it constantly promises 'chances'. Yet it is precisely this alliance of lassitude and opportunity – so familiar to us today – that Kafka's writing ultimately sets against inability and renunciation. His later texts respond to the era of fatigue with a 'poetics of exhaustion'.

Luca Crescenzi, *Kafka's Fear. On the Einleitungsvortrag über Jargon in Kafka's Work*

The essay reconstructs the development of a central theme in Kafka's work – fear – beginning with an analysis of the *Einleitungsvortrag über Jargon* and the significance that this theme assumes within it. The analysis of Yiddish is the starting point for a broader reflection on language, subjectivity, civilization and the role that a language still considered in its early stages of development plays in relation to the static forms of a mature civilisation. Rather than merely summarizing Kafka's discourse alone, the essay examines how the dynamic between anxiety, fear, and self-confidence serves as a lens for interpreting the meaning of origin and its manifestation in the human existence. Drawing selectively from several of Kafka's works, the essay outlines how the reemergence of primordial, chaotic elements challenges notions of order and modernity.

Manfred Weinberg, *Kafka's Doors*

This article examines the motif of the door in selected texts by Franz Kafka, focusing on stories published during his lifetime. The motif occurs frequently and is of central importance in some works, such as *Der Heizer* and *Die Verwandlung*. With the motif of the door – in the trinity of open, closed and locked – as well as the description of the relationship between the space on this side of and beyond the door, Kafka succeeds in illustrating social constellations (hierarchies, power relations, etc.) in an initially inconspicuous way. Doors do not therefore have a ‘meaning’ in the sense of requiring interpretation. Rather, they structure the depicted scenery, clarifying which personal and social constellations currently prevail. An examination of this motif – like with others in Kafka’s work – thus offers a further way of escaping allegorical reading processes (i.e. the decoding of a single meaning), which ultimately proves inappropriate for Kafka’s texts.

Peter-André Alt, *In Kafka's Head. Literary Imagination and Writing Process*

The study examines the structures of imagination that shape Kafka’s mind and guide his writing. Three fields are considered especially influential for the most fragile and risky processes of his literary production: daily observations, dreams, and drawings. Because Kafka suffers from a persistent fear of failing to initiate a productive writing process, he first tries to simulate it by recording scenes, faces, or physical movements in his diary. This material is not considered a tool for later literary texts, but rather enables him to start the writing process under the easiest conditions, as an act of simulation. The same goes for his notations of dreams and daydreams, recorded in his diaries and in some letters. In many cases, these notes follow a narrative structure and can lead to literary constructions. A third field of experimentation are Kafka’s drawings, which have recently been fully edited by Andreas Kilcher. The drawings offer fantasies in the form of pictures, sometimes providing a substructure for literary phantasies. All these examples are test cases for launching the literary text production and enabling Kafka to overcome the hurdles of the difficult writing procedures from which he suffers.

Matteo Zupancic, *Tripping over Threads. Franz Kafka's Narrative Phenomenology*

This paper focuses on a fragmentary yet coherent proto-phenomenological theory that Kafka may have developed between the pages of the *Zürauer Aphorismen* and subtly applied as a narrative device throughout his entire production, from the early stages of *Beschreibung*

*eines Kampfes* to later works such as *Der Bau*. Drawing on Husserl's theories of *Horizont* and *Abschattung*, as well as on a reconstruction of Kafka's actual sources (Schopenhauer, Kierkegaard, and elements of Brentano's descriptive psychology), the essay explores Kafka's «Entfaltung des Methodischen», framed as a narrative instantiation of the phenomenological epoché, aimed at suspending scientific certainties in favour of a continuous unfolding of perspectives. Through a close reading of *Beim Bau der Chinesischen Mauer* and *Die Bäume*, the paper also shows how Kafka's narrators fall into the category of radically embodied subjectivities (*Leibsubjekte*), whose relationship with the diegetic world is at all times distorted, conditioned, and channelled by their perceptual apparatus. Kafka's narrative method thus resists the teleological closure embedded in human attempts to make sense of the world and explores the kaleidoscopic series of perspectives that take place within it.

Dirk Heißeberer, *Kafka Reads Thomas Mann. On Appreciation and Skepticism Towards a Literary Guiding Figure*

While Thomas Mann only became aware of Kafka in 1921, Kafka had been one of his most attentive readers since at least 1903. Max Brod reports a particular appreciation of the early works *Tonio Kröger* and *Ein Glück*. Kafka records the novella *Der Tod in Venedig* in a book list and mentions the essay *Palestrina* in a letter. As Brod notes, there is 'more than one connecting line' between the works of Thomas Mann and Kafka, as we can see in several texts. What both authors have in common is an 'anti-gesture' that undermines traditional narrative patterns. Kafka's orientation towards Thomas Mann culminates in a significant allusion in the novel fragment *Das Schloss*.

Giovanni Sampaolo, «den Dir. Heinemann beneide ich um seine wunderbare Rolle»: *Kafka, Felice Bauer and the Carl Lindström AG Record Company*

The article focuses on the importance of Felice Bauer's job from Franz Kafka's view. For the first time in Kafka studies, the history of the Berlin corporation in which Bauer worked is explored on the basis of contemporary documents. Carl Lindström Co. developed into an intercontinental record company (through labels like Beka, Odeon, Parlophone, Fonotopia etc.) precisely during the period in which Kafka's future fiancée was employed there (1909-1914). Bauer's letters to Kafka have not been preserved, but we should assume that she shared much information with Kafka when he frequently asked her about Lindström Co., as she was in contact with the corporation's two CEOs on a daily basis (hence Kafka's writing: «I envy Dir. Heinemann»). Kafka may

therefore have gained an insight into the culture industry through his relationship with Bauer. The article also shows that the Parlograph, i.e. the dictation machine, which Felice Bauer was mainly involved in marketing, was a technically backward by-product among the many similar devices produced by competing companies.

## Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

**Peter-André Alt**, seit 1995 ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, mit Lehrstühlen an der Ruhr-Universität Bochum (1995-2002), an der Universität Würzburg (2002-2005) und seit 2005 an der Freien Universität Berlin. Von Juni 2010-Juli 2018 war Alt Präsident der Freien Universität Berlin, von Juli 2018 bis März 2023 Präsident der Hochschulrektorenkonferenz. Er veröffentlichte 20 Monografien und über hundert Fachaufsätze zur deutschen Literatur des 16.-20. Jahrhunderts.

**Luca Crescenzi** lehrte an den Universitäten von Urbino, Pisa, Trient und Rostock. Er ist ordentlicher Professor für deutsche Literatur an der Universität Venedig Ca' Foscari und Präsident des Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom. Er hat Monografien und Essays über die Goethe-Zeit und die Literatur der Jahrhundertwende von Nietzsche bis Thomas Mann verfasst. Von Letzterem hat er die kommentierte Ausgabe der Erzählungen herausgegeben, die in der Reihe Meridiani bei Mondadori erschienen ist.

**Manfred Engel** ist emeritierter Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes. Zuvor war er Professor für Neuere Deutsche und Europäische Literatur an der FernUniversität Hagen und *Taylor Chair* for German Literature an der University of Oxford. Zu seinen Spezialgebieten gehören die kulturwissenschaftliche Literatur- und Medienwissenschaft, die Epochen von Aufklärung, Klassik, Romantik und Moderne, die Werke Rilkes und Kafkas, sowie die Literatur-, Medien- und Kulturgeschichte des Traumes.

**Stefano Franchini**, seit 2022 Senior Researcher am Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom. Schwerpunkte in der Ideengeschichte und der historischen Anthropologie, besonders in Bezug auf alte und neue jüdische Religionsgeschichte, deutsch-jüdisches Denken, Sozialgeschichte

der deutschen Literatur (19.-20. Jh.), *Human-Animal Studies* und Geschichte der Kindheit. Aktuell leitet er am IISG zwei auf umfangreiche Archivrecherchen basierende Forschungsprojekte: «Die Philosophische Gruppe Berlin (1927-1932). Mitglieder, Programm, Relevanz» und «Erika Giovanna Klien (1900-1957). Materialien einer Wiederentdeckung».

**Dirk Heiße**rer, Literaturwissenschaftler, Dr. phil., Autor literarischer Topographien und Herausgeber. Veranstalter Literarischer Spaziergänge und Exkursionen, Vorsitzender des Thomas-Mann-Forums München e.V. und Herausgeber der Thomas-Mann-Schriftenreihe bei Königshausen & Neumann. Auszeichnungen u.a.: Schwabinger Kunstpreis (1993); Thomas-Mann-Medaille (2009).

**Alexander Honold** ist ordentlicher Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Basel. Zu seinen Forschungsgebieten zählen Erzählliteratur und Erzähltheorie, Kulturtheorie der Moderne, epistolare Literatur, Reise- und Landschaftsbeschreibungen, die Beziehungen zwischen Literatur und Musik sowie das *nature writing*. Jüngere Veröffentlichungen: *Poetik der Infektion. Zur Stilistik der Ansteckung bei Thomas Mann* (Vorwerk 8 2021); *Grenzenlose Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal* (hrsg. m. Elsbeth Dangel-Pelloquin, S. Fischer 2024); *Hermann Hesse-Handbuch* (hrsg. m. Andrea Bartl, J.B. Metzler 2025).

**Hans-Gerd Koch**, Literatur- und Editionswissenschaftler, arbeitet seit 1982 an der Kritischen Kafka-Ausgabe des S. Fischer Verlags; er ist Mitherausgeber der Bände *Tagebücher* und *Drucke zu Lebzeiten* sowie Herausgeber der sechsbändigen Ausgabe aller *Briefe* Kafkas und der zwölfbändigen Taschenbuchausgabe *Franz Kafka. Gesammelte Werke*. Zu den von ihm veröffentlichten Büchern gehören *Als Kafka mir entgegenkam...* (Hrsg., Wagenbach 1995), *Kafka in Berlin* (Wagenbach 2008) und *Kafkas Familie. Ein Fotoalbum* (Hrsg., Wagenbach 2024).

**Giovanni Sampaolo**, ordentlicher Professor für Deutsche Linguistik und Sprache an der Università Roma Tre. Schwerpunkte u.a. deutsche Kultur um 1800, österreichische Gegenwartsliteratur. Publikationen u.a.: *«Proserpinens Park»*. Goethes *«Wahlverwandtschaften»* als *Selbstkritik der Moderne* (J.B. Metzler 2003); *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni* (Hrsg., Quodlibet 2010); *Verwandlung der Worte: Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften* (hrsg. m. Gabriella Catalano, Istituto Italiano di Studi Germanici 2023). Mithg. der it., kommentierten Kafka-Ausgabe *«Meridiani»* Mondadori, 5 Bde. (in Vorbereitung).

**Monika Schmitz-Emans**, Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum 1995-2023. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19.-21. Jahrhunderts, Text-Bild-Relationen, Comics/Graphic Novels, Buchästhetik. Jüngste Publikationen: *Enzyklopädische Phantasien* (Olms 2019); *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium* (Hrsg., De Gruyter 2019); *Buchtheater. Spielformen, Konzepte und Poetiken des Buchs als Theater in Buch- und Literaturgeschichte* (Olms 2022); *Skulpturpoeme* (Innsbruck University Press 2024).

**Joseph Vogl** ist emeritierter Professor für Neuere deutsche Literatur, Literatur- und Kulturwissenschaft/Medien an der Humboldt-Universität zu Berlin (bis 2023) und ist *Regular Visiting Professor* an der Princeton University, USA. Zuletzt erschienen: *Das Gespenst des Kapitals* (diaphanes 2010); *Der Souveränitätseffekt* (diaphanes 2015); *Senkblei der Geschichten. Gespräche* (in Zusammenarbeit m. Alexander Kluge, diaphanes 2020); *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart* (C.H. Beck 2021).

**Manfred Weinberg**, Studium der Germanistik, Biologie, Philosophie und Pädagogik an der Universität Bonn. Promotion dort 1992. Danach bis 2010 in diversen Stellungen u.a. Koordinator des SFB *Literatur und Anthropologie* und Lehrstuhlvertretungen an der Universität Konstanz; 2001 dort Habilitation. Seit September 2010 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Lehrstuhl für germanische Studien der Karls-Universität Prag. Leiter der Kurt Krolop Forschungsstelle für deutsch-böhmische Literatur.

**Burkhardt Wolf** ist Professor für Neuere deutsche Literatur / Literatur- und Medientheorie an der Universität Wien. Zuvor Heisenberg-Stipendiat der DFG, Max-Kade-Professor an der IU Bloomington und an der UC Santa Barbara sowie Gastprofessor an der LMU München und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Literatur- und Wissensgeschichte von Gewalt und Risiko, Bürokratie und Ökonomie; Affektpoetik; Medienästhetik des Films; Literatur-, Kultur- und Medien-geschichte der Seefahrt.

**Matteo Zupancic** ist Tenure Track Assistant Professor (RTT) an der Università di Pisa. Zwischen 2023-2025 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am IISG (Rom) und am SRCTS (Stuttgart) im Rahmen der digitalen kritischen Edition von Goethes *Venezianischen Epigrammen*. Seine Promotion in Neuerer deutscher Literatur absolvierte er 2022 an den Universitäten Pisa und Tübingen. In seiner Forschung beschäftigt

er sich mit literarischer Sprachreflexion sowie den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Religion bzw. Literatur und Biologie von der Goethezeit bis zur literarischen Moderne.







Finito di stampare  
nel mese di aprile 2026  
presso O.GRA.Ro Srl  
Vicolo dei Tabacchi, 1 – 00153 Roma